

عنصر روایت در ترانه‌های کودکانی مصطفی رحماندوست

فائقه عبدالهیان* دکتر احمد رضی**

دانشگاه گیلان

چکیده

آثار ادبی کودکان با اهداف متفاوتی خلق می‌شوند. زمینه‌سازی برای رشد جنبه‌های فردی و اجتماعی کودکان و پرورش استعدادهای ذهنی و شکوفایی ذوق هنری آنان، از جمله اهداف ادبیات کودکان است که تولیدکنندگان این دسته از آثار برای رسیدن به اهداف بالا و اثرگذاری بیش‌تر بر مخاطبان از شگردهای گوناگونی بهره می‌گیرند. استفاده از قالب ترانه و گزینش ساختار روایی در ترانه‌سرایی برای کودکان یکی از شیوه‌های تولید آثار ادبی است. این مقاله برآن است تا عنصر روایت را در ترانه‌های کودکانی مصطفی رحماندوست بررسی کند و ویژگی‌های روایی آن‌ها را توصیف و تبیین نماید و با در نظر داشتن خصوصیات داستان‌های مینی‌مالیستی، عناصر داستانی شکل دهنده‌ی روایت‌های رحماندوست را در ترانه‌ها تحلیل کند؛ عناصری مانند پیرنگ، کانون روایت، شخصیت پردازی، صحنه پردازی، درون‌مایه، لحن، سبک و زبان. این تحقیق، در نظر دارد جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی ترانه‌های روایی کودکان را باز نمایاند و ویژگی‌های خاص روایت کودکان را توضیح دهد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است و در این پژوهش ده ترانه از سروده‌های رحماندوست بررسی می‌شود. یافته‌های این پژوهش نشان داد که رحماندوست با بهره‌گیری از پیرنگ کلاسیک، قهرمان منفرد و فعال، کانون روایتی من‌دانای کل محدود، زبان عامیانه و گفتاری، لحن برون‌گرا و همچنین با استفاده از شیوه‌ی مینی‌مالیستی در شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی به ساختار روایی منسجمی دست یافته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودکان، ترانه، روایت، عناصر داستان، مصطفی رحماندوست.

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی f.abdollahiyan@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی ahmad.razi@yahoo.com

۱. مقدمه

یکی از اهداف ادبیات کودکان، آماده‌سازی این گروه برای زندگی فردی و اجتماعی بهتر است. شعر کودک با دو حوزه‌ی رسمی و عامیانه‌ی خود، برای رسیدن به این هدف تلاش می‌کند. امروزه از قالب عامه‌پسند ترانه، به‌ویژه ترانه‌های روایی در آموزش کودکان و تقویت قدرت شناخت و استدلال در آنان استفاده می‌شود.

ترانه‌ها به علت آهنگین بودن و ظرفیت ترکیب‌پذیری با هنر موسیقی، تأثیر بسیاری بر مخاطبان می‌گذارند. در سده‌ی اخیر به دلیل استفاده از امکانات صوتی و تصویری فراگیر و اقبال عمومی نسبت به موسیقی، ترانه بیش‌تر مورد توجه قرار گرفت. امروزه، ترانه به علت سادگی زبان، سادگی تصاویر شعری، ریتمیک و احساسی بودن، بسیار فراگیر شده و گونه‌ی فرهنگی هنری قدرتمندی را تشکیل داده است و به حوزه‌های گوناگون، با مخاطبانی در سطوح مختلف، از جمله جوانان، نوجوانان، کودکان و... راه یافته است.

مصطفی رحماندوست در مجموعه‌هایی مانند *ترانه‌های شهر*، *ترانه‌های شهر تمیز*، *ترانه‌های نوروزی*، *ترانه‌های پارک* و *ترانه‌های خانه*، در کنار دیگر سراینده‌گان کودک و نوجوان به سرایش ترانه‌هایی برای کودکان پرداخته است؛ اما سراینده‌ی دو مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* و *ترانه‌های شهر زیبا* را خود بر عهده داشته است. او نه تنها در این دو مجموعه و ترانه‌های نمایشی مجموعه‌ی *خانه‌ی خاله* به قالب ترانه توجه نشان داده بلکه در مجموعه‌های قبلی خود نیز، از ترانه‌های کودکانه استفاده کرده است.

این مقاله، با در نظر داشتن مفهوم ترانه در دوران معاصر، بر آن است تا ویژگی‌های ساختار روایی ترانه‌های کودکانه‌ی مصطفی رحماندوست را مورد مطالعه قرار دهد و عناصری مانند پیرنگ، کانون روایت، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، درون‌مایه، لحن، سبک و زبان را در آن‌ها توضیح دهد. این مطالعه با رویکردی توصیفی-تحلیلی، در ده ترانه‌ی کودکانه‌ی او که از مجموعه‌هایی با گروه سنی واحد یا نزدیک به هم انتخاب شده است، انجام می‌گیرد و شامل موارد زیر می‌شود: *مجموعه‌ی ترانه‌های تاب‌بازی*، *ترانه‌های شهر زیبا*، *خانه‌ی خاله* و سه ترانه‌ی «به به به»، «بوسه‌ی داغ و لبخند»، «مهتاب لالا» از مجموعه‌ی *بابا آمد، نان آورد*.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی بررسی ساختار روایی آثار ادبی در سال‌های اخیر کارهایی درباره‌ی متونی مانند قرآن، کتب مقدس، چند متن تفسیری و عرفانی، مثنوی، آثار سعدی، سنایی، کلیله و دمنه، شاهنامه و برخی از رمان‌ها انجام گرفته است. در حیطه‌ی ادبیات کودکان، محمد هادی محمدی در کتاب *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان* به مباحث نظری روایت و نقد عملی در چند داستان و پروین سلاجقه، در کتاب *از این باغ شرقی*، بحثی با عنوان «روایت در شعر کودک و نوجوان» طرح کرده و به بررسی برخی از عناصر روایی در تلفیقی از چند شعر و ترانه پرداخته است. آزاده چاوش‌خاتمی نیز در پایان‌نامه‌ای با نام *بررسی شگردهای روایت در ادبیات کودک و نوجوان*، به بررسی این عوامل در چندین داستان پرداخته است؛ اما اثری درباره‌ی بررسی عنصر روایت و عناصر داستانی در حوزه‌ی ترانه‌های کودکان، به‌ویژه در آثار مصطفی رحماندوست منتشر نشده است.

۳. ترانه چیست؟

لفظ ترانه در فرهنگ‌ها به صورت‌های مختلف معنا شده و بیش‌تر، مترادف با رباعی، دوبیتی، تصنیف و سرود قرار گرفته است. ترانه در معنی رباعی یا چهارگانی، از قالب‌های شعر سنتی فارسی به شمار می‌رود که از چهار مصراع تشکیل شده است و از نظر مضمونی زمینه‌های مختلفی مانند عاشقانه، عارفانه، فلسفی و پند و اندرز را در بر می‌گیرد. دوبیتی نیز مانند رباعی، از قالب‌های اصیل ایرانی است و تنها از لحاظ وزن با رباعی تفاوت دارد. هر چند در ابتدا بین ترانه و دوبیتی تفاوتی وجود داشت؛ ترانه، به رباعی‌ای گفته می‌شد که قابلیت همراهی با آواز و الحان را داشته باشد و دوبیتی، رباعی‌ای بدون این قابلیت بود، اما کم‌کم این تفاوت‌ها در عرف فراموش شد و در آثار ادبی، هر سه را به معنی رباعی در نظر گرفتند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۶۳: ۱۴). توجه به کاربرد شعر در دو بخش ادب رسمی و ادب عامه، برای دریافت تمایز ترانه با رباعی و دوبیتی ضروری است. ادب رسمی، بیش‌تر در قالب‌هایی مانند قصیده، غزل، قطعه، رباعی و دوبیتی سروده می‌شده است. در ادب عامه، بسامد بالای قالب سرایش و خوانش مخصوص رباعی و دوبیتی است؛ بنابراین رباعی و دوبیتی زیر شاخه‌ای از ادب

رسمی هستند که در ادب عامه به آن‌ها توجه جدی شده است (ر.ک. محجوب، ۱۳۸۲: ۴۶).

لفظ ترانه در کنار تصنیف، علاوه بر قلمرو ادبی به حوزه‌ی موسیقی نیز وارد شد و در بخش ادبیات در دو سطح به کار رفت: در سطح نخست، از آن‌جا که شعر فارسی در آغاز همراه با موسیقی خوانده می‌شد؛ بنابراین شعر را نوعی تصنیف به شمار می‌آوردند. تا آن‌جا که تفاوت فراوانی بین شعر و تصنیف وجود نداشت و هر شعری را به جای تصنیف به کار می‌بردند. در سطح دیگر، تصنیف‌سرایی از دوره‌ی مشروطیت شروع و جانشین اصطلاح قول و غزل عهد اول بعد از اسلام شد. تصنیف، نوعی شعر دارای وزن عروضی یا ایقاعی و از جهت انتخاب وزن و ترکیب الفاظ دارای این خاصیت بود که با الحان موسیقی و نغمات زیر و بم و آواز همراه شود (ر.ک. آرین‌پور، ۱۳۵۰: ۱۵۱). همچنین، برخی ترانه را سرود نامیدند و در نتیجه ترانه در کنار سرود به حوزه‌ی ادبیات و موسیقی وارد شد. سرود در گذشته به گونه‌های مختلف معنا شده است؛ مطلق آواز، شعر، سماع، مطلق موسیقی یا لحن و آهنگ، سرود خسروانی و سرود نیایشی (آوازهایی موزون، وابسته به آداب دینی) از آن جمله‌اند (ر.ک. فاضل، ۱۳۷۸: ۵۸-۵۹)؛ اما امروزه سرود در ادبیات، مجموعه‌ای از کلام و موسیقی است که با جمع‌خوانی همراه است و بیش‌تر موضوعات ملی - حماسی و دینی - اخلاقی دارد.

اکنون با جداسازی هر یک از حوزه‌های رباعی، دوبیتی، تصنیف و سرود از ترانه، می‌توان گفت ترانه در دوران معاصر کلامی است آهنگین و مخیّل با درون‌مایه‌ای عاطفی که گاه با مضامین اجتماعی، سیاسی و... می‌آمیزد. این کلام باید ظرفیت فراوانی برای تلفیق با موسیقی داشته باشد. ترانه‌ها از نظر زبانی، با زبان رسمی متفاوت و به زبان مردم نزدیک‌ترند و در حیطه‌ی ادب عامه می‌گنجند.

۴. ترانه‌سرایی برای کودک

معمول‌ترین تقسیم‌بندی ترانه، تقسیم آن به سه شاخه‌ی سرودهای مذهبی، سرودهای رسمی (رزمی) و ترانه‌های بزمی است. پیشینه‌ی سرایش ترانه برای کودکان به عنوان یکی از زیرشاخه‌های ترانه‌های بزمی، دقیقاً مشخص نیست. اما اگر لایه‌ی‌های مادران را

طبیعی‌ترین ترانه‌هایی بدانیم که برای کودکان خوانده می‌شده‌اند، ترانه‌ها از قدیمی‌ترین گونه‌های ادبی به شمار می‌روند.

دو زیر شاخه‌ی اصلی ترانه‌های کودکان، لالایی‌ها و ترانه‌های بازی هستند. «از مقوله‌ی لالایی‌ها که بگذریم باید بگوییم که در روزگاران گذشته کم‌تر ترانه‌ای ویژه‌ی کودکان آفریده شده است. خردسالان، خود به هنگام بازی‌های کودکانه الفظاتی سرهم کرده و به طور دسته‌جمعی خوانده‌اند... چنان‌که پیداست نخستین بار مرحوم کلنکل علینقی وزیری است که برای کودکان ترانه ساخته و قصه نوشته... وزیری پس از جمع‌آوری ترانه‌های کودکانه‌ی متداول در میان خانواده‌های آن زمان، به بسط شعر آن‌ها همت گماشت... و تعدادی را در سلسله کتاب‌هایی موسوم به *خواندنی‌های کودکان* به چاپ رسانید» (ملاح، ۱۳۶۷: ۲۱۹).

در چند دهه‌ی اخیر، به علت گسترش انتشار کتاب‌های کودکان و توسعه‌ی برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی ویژه‌ی کودکان، توجه به ترانه‌سرایی برای آنان نیز بیش‌تر شده است. بنابراین افراد فراوانی به سرودن ترانه‌های کودکانه رو آورده‌اند. از آن‌ها می‌توان به مصطفی رحماندوست، شکوه قاسم‌نیا، افسانه شعبان‌نژاد، اسدالله شعبانی، ناصر کشاورز، جعفر ابراهیمی (شاهد)، افشین علاء، بیوک ملکی، جمال‌الدین اکرمی، علیرضا میرزا محمد، محمد کاظم فرینانی اشاره کرد.

۵. روایت و شعر کودک

رولان بارت، نظریه‌پرداز فرانسوی، روایت را از شمار جهانی‌های بشری معرفی می‌کند و آن را در همه‌ی جلوه‌های فرهنگی، مانند قصه، داستان، نمایش، اسطوره و تاریخ حاضر می‌داند. او همچنین بر این باور است که جامعه بدون روایت غیرقابل تصور است. از نظر او، روایت کاری با خوب و بد ندارد؛ خیلی ساده در جامعه وجود دارد، مانند خود زندگی (ر.ک. انوشه، ۱۳۸۱: ۶۹۵)؛ بنابراین روایت از امور عامی است که عناصر مشترک فرهنگی ملت‌های گوناگون در آن یافت می‌شود. افزون بر این بیش‌تر انسان‌ها، معمولاً جهان را در شکل روایت می‌فهمند؛ از همین رو، نظریه‌های ادبی و فرهنگی معاصر، روز به روز بیش‌تر مدعی مرکزیت روایت در فرهنگ می‌شوند و

استدلال آن‌ها نیز بر این است که داستان ابزار اصلی ما برای درک امور است (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۱)، به ویژه درک صورت‌ها و شکل‌های ادبی.

اصولاً میان شعر و داستان از گذشته‌های دور پیوند عمیقی وجود داشته است و شاعران برجسته در طول تاریخ، داستان‌پردازی توانا نیز بوده‌اند؛ از این رو علاوه بر شاعرانی چون فردوسی و نظامی که اساس کارشان بر روایت داستان استوار بود، در لابه‌لای آثار همه‌ی شاعران، می‌توان روایت بخش‌های اثربخش زندگی بشری را که به صورت کوتاه و گذرا بیان شده‌اند مشاهده کرد.

از میان قالب‌های شعری، مثنوی بیش‌ترین ظرفیت را برای داستان‌گویی و داستان‌پردازی در ادبیات کلاسیک داشته است؛ از این رو همه‌ی گونه‌های داستانی از حکایات بسیار کوتاه گرفته تا داستان‌های بسیار بلند در این قالب روایت شده‌اند. در دوره‌ی معاصر، تأکید نیما یوشیج بر لزوم روایی بودن شعر نو، توجه شاعران معاصر را بیش از پیش متوجه کارآیی آن در شعر کرد. نیما نقالی و داستان‌سرایی و روایت‌پردازی در شعر را با اهمیت می‌دانست. او در این باره می‌گوید: «می‌نویسیم در خصوص آن چیزی که مردم شهر ما با دیده‌ی حقارت به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند: «نقالی می‌کند»؛ اما این رشد است. این نقالی که می‌بینیم کامل‌ترین فرم‌هاست... این افسانه دوستی (میتمانی)، میل به حرکت کردن، میل به حکایت‌شدن، ناشی از زندگی است و باشد که هیچ وقت جدا نشود (یوشیج، ۱۳۲۳: ۱۱۴ و ۲۲۶).

رابطه‌ی میان شعر و روایت در نظریه‌های مختلف معاصر مورد تأکید قرار گرفته است، به گونه‌ای که پل ریکور، داستان‌روایی را نیز نوعی شعر معرفی کرد. او می‌نویسد: «داستان روایی نیز شعر است؛ به این معنا که طرح یک روایت، زاده‌ی خیال‌پردازی آفرینش‌گری است که جهانی از آن خود را طرح می‌ریزد» (ریکور، ۱۳۸۴: ۳۷).

یکی دیگر از باورهای نیما، لزوم توجه به توصیف عینی حوادث و پدیده‌ها در شعر معاصر بود (ر.ک. چراغی و رضی، ۱۳۸۶: ۳۳). بسیاری از شاعران، به این موضوع توجه کرده‌اند. شاعران شعر کودک نیز با توجه به انعطاف‌پذیری موسیقایی قالب نیمایی، از آن بهره گرفته‌اند و به علت کارآیی توصیف‌های نیما در سرودن شعر تأثیرگذار برای کودکان، مدل وصفی-روایی نیما را جدی گرفتند. آنان با گنجاندن روایت در

شعر کودک و بهره‌گیری از عناصر داستانی، بر انسجام ساختاری آن در محور عمودی افزودند و با اولویت قرار دادن توصیف پدیده‌های عینی برای کودکان، زمینه‌ساز ارتباط بهتر مخاطبان با شعر و فهم درست‌تر معنای آن شدند. این ویژگی‌ها در کنار آزادی نسبی وزن شعر در قالب نیمایی، موجب تأثیرگذاری بیش‌تر شعر کودک بر مخاطب گردید و از طرف مخاطبان کودک با استقبال روبه‌رو شد. از این رو می‌توان شعر کودک معاصر را وامدار اندیشه‌های نیما و مدل وصفی-روایی او دانست.

۶. ترانه‌های کودکانی مصطفی رحماندوست

هم‌زمان با چاپ کتاب بزرگداشت مصطفی رحماندوست با نام *صد دانه یاقوت* در سال ۱۳۸۳، وی مجموعه‌ای با نام *ترانه‌های عاشقانه*، برای گروه سنی نوجوان به چاپ رسانید. او با این مجموعه و پس از آن با مجموعه‌های دیگری در حوزه‌ی کودکان با نام‌های *ترانه‌های تاب‌بازی*، *ترانه‌های شهر زیبا*، *خانه‌ی خاله* و... حرکت‌های تازه‌ای برای شکستن کلیشه‌های قالبی و مضمونی برداشت؛ به گونه‌ای که شعر او را به دو دوره‌ی شعرهای پیش از ترانه‌های عاشقانه و شعرهای پس از آن تقسیم‌بندی کرده‌اند (ر.ک. غلامی، ۱۳۸۵: ۲۲۰). «رحماندوست با سرودن این شعرها، تلاش کرده است تصویر تازه‌ای از شعر خود بیافریند. او می‌کوشد کلیشه‌های کهنه‌ی شعر خودش را دور بریزد؛ اتفاقی که باید با عمق و وسعت بیش‌تری در شعر کودک و نوجوان امروز بیفتد تا از حرکت و زندگی باز نماند» (همان، ۳۱۶). مجموعه ترانه‌های مورد بررسی در این مقاله نیز شامل سه مجموعه می‌شود که جزء آثار دوره‌ی دوم شعری او محسوب می‌شوند؛ *ترانه‌های تاب‌بازی* و *ترانه‌های شهر زیبا*، دو مجموعه از سری مجموعه‌های ترانه‌های شهر، جزء آثاری هستند که مؤسسه‌ی نشر شهر در سال ۱۳۸۸ آن‌ها را چاپ و منتشر کرده است. این دو مجموعه که به دو گروه سنی قبل از دبستان و اول تا سوم دبستان اختصاص دارد، با رویکردی متفاوت از مجموعه‌های دیگر مصطفی رحماندوست به صورت یکپارچه به یک موضوع می‌پردازد. هدف مجموعه *ترانه‌های تاب‌بازی* و *ترانه‌های شهر زیبا*، به ترتیب معرفی بازی کودکان و قسمت‌های مختلف شهر است. مجموعه‌ی دیگر رحماندوست *بابا آمد، نان آورد* است که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن را در سال ۱۳۷۸ منتشر کرد. این مجموعه که برای گروه

سنی اول تا سوم دبستان سروده شده است، ترانه‌ها و شعرهایی به صورت مجزا دارد که مجموعاً، سیزده اثر را در بر می‌گیرد؛ از آن میان، سه ترانه‌ی «بَه بَه بَه»، «بوسه‌ی داغ و لبخند» و «مهتاب لالا» در این مقاله بررسی می‌شود. همچنین مجموعه‌ی *خانه‌ی خاله* که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن را در سال ۱۳۸۸ برای گروه سنی قبل از دبستان چاپ کرد، شامل ترانه‌های نمایشی بازی با انگشت در هفت بخش می‌شود. شاعر دلیل اصلی سرایش آن را گرایش طبیعی کودکان به شمارش و جمع و تفریق با انگشت می‌داند.

۷. عناصر داستانی در ترانه‌های کودکانه‌ی مصطفی رحماندوست

۱-۷. پیرنگ ساده

ترانه‌های مجموعه‌های یاد شده، طرح کلاسیک ساده‌ای دارند که از ویژگی‌های آن، داشتن روابط علی و معلولی، پایان بسته، زمان خطی، کشمکش بیرونی، واقعیت یکپارچه و قهرمان فعال (منفرد) است (ر.ک. مک کی، ۱۳۸۷: ۳۲). قهرمان پویا و فعال این مجموعه‌ها، کودک است. عواملی تعادل اولیه‌ی ترانه‌ها را برهم می‌زند. در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی و ترانه‌های شهر زیبا*، آشنایی با مکان‌ها و شخصیت‌ها و پدیده‌هایی مثل تاب، سرسره، مرد رفتگر، کوچه، محله و... زمینه ساز ایجاد کشمکش می‌شود. در دو ترانه‌ی «بَه بَه بَه» و «بوسه‌ی داغ و لبخند» از مجموعه‌ی *بابا آمد، نان آورد*، ورود بابا به خانه، باعث ایجاد کنش‌های مختلف می‌شود. در ترانه‌ی «مهتاب لالا» نیز حالت سکون و انتظار برای رسیدن به امنیت و آرامش، جهت آماده‌سازی فضای خواب، بر سراسر طرح حاکم است. در ترانه‌های *خانه‌ی خاله*، بازی با انگشتان دست در هفت اپیزود یا بخش قرار دارد و مواجهه‌ی کودک با شخصیت‌های جدید مانند بزغاله، ماهی و... که به جای انگشتان او می‌نشینند، حادثه‌ی اولیه‌ی او را می‌سازد. در ترانه‌ها کشمکش بیرونی آشکاری مانند دشمنی دوطرفه، درگیری با عوامل محیطی و اجتماعی و... دیده نمی‌شود، بلکه کشمکش بیرونی به دلیل اختصاص یافتن ترانه‌ها به گروه سنی کودکان، تعدیل یافته و ملایم شده است. درگیری کودک با هریک از عوامل برهم‌زننده‌ی تعادل که در بالا به آن‌ها اشاره شد، باعث ورود به نقطه‌ی اوج می‌شود.

عامل پیونددهنده و منسجم‌کننده‌ی طرح در مجموعه‌ی ترانه‌های تاب بازی، اشیای مشترکی مانند تاب، سرسره و... است که بازی با آن‌ها انجام می‌گیرد. این عامل در ترانه‌های خانه‌ی خاله، انگشتان دست است. در مجموعه‌ی ترانه‌های شهر زیبا، پدیده‌های طبیعی و اشخاص مشترک، مثل درخت، پارک، خانه، مامان، بابا و... است که محیط شهر و خانه را تشکیل می‌دهد؛ در نهایت این عوامل ما را به سطح کلان روایت که حضور در پارک، شهر و توجه کودک به انگشتان دست و بازی با آن‌هاست، می‌رساند. پس از رسیدن به نقطه‌ی اوج، گویی یک پایان‌بندی اجباری بر مجموعه‌ها حاکم است. برای نمونه در مجموعه‌ی ترانه‌های تاب بازی، روایت به سرعت و به گونه‌ای غافل‌گیرکننده تمام می‌شود: «میان توی پارک می‌گردن / خستگی شون درمیره / برمی‌گردن» (رحماندوست، ۱۳۸۸ الف: ۱۲).

در مجموع، می‌توان گفت که کوتاهی این ترانه‌ها موجب شده است تا روایت در آن‌ها همچون داستان‌های مینی‌مالیستی آغاز و انجامی نزدیک به هم داشته باشد و همه‌ی عناصر طرح، امکان حضور در روایت نیابند (ر.ک: رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۰).

۷-۲. کانون روایت

ژرار ژنت، با جدا کردن دو عامل «حالت» و «وجه»، تلاش مهمی در تشخیص کانون روایت انجام داد. عامل «وجه» (چه کسی می‌بیند) با مسئله‌ی حالت (چه کسی سخن می‌گوید) متفاوت است (ر.ک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰؛ تولان، ۱۳۸۳: ۷۶-۷۷؛ شیری، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹). این نکته همان چیزی است که در تقسیم‌بندی‌های سنتی زاویه‌ی دید مورد توجه نبوده است. هر چند با این دو عامل نیز، هنوز کمبودهایی در مبحث کانون روایت دیده می‌شود؛ از جمله این‌که، مباحث مربوط به دوم‌شخص و جریان سیال ذهن و انواع تک‌گویی، در مباحث نظری ژنت جایگاهی به خود اختصاص نداده است. با انطباق دیدگاه‌های سنتی روایت و آنچه ژنت بر آن افزوده است، می‌توان کانون روایت، اول، دوم و سوم شخص را به این صورت نشان داد:

۱. اول شخص (من)	الف) کانون صفر- باز نمود همگن (دانای کل نامحدود) ب) کانون درونی- باز نمود همگن (دانای کل محدود) ج) کانون بیرونی- باز نمود همگن (نمایشی)
۲. دوم شخص (تو)	-
۳. سوم شخص (او)	الف) کانون صفر- باز نمود ناهمگن (دانای کل نامحدود) ب) کانون درونی- باز نمود ناهمگن (دانای کل محدود) ج) کانون بیرونی- باز نمود ناهمگن (نمایشی)

آنچه ژنت بر دیدگاه‌های سنتی کانون روایت افزوده، من دانای کل محدود (سوم شخص) و من نمایشی است.

ترانه‌های کودکانی مجموعه‌های تاب‌بازی و شهر زیبا، خانه‌ی خاله و سه ترانه از مجموعه‌ی بابا آمد، نان آورد، زاویه‌ی دید من دانای کل محدود یا همان کانون درونی- باز نمود همگن دارند؛ در این شیوه، «زاویه، سوم شخص محدود است و راوی خود از شخصیت‌های درون داستان است و از دید من- راوی داستان را روایت می‌کند» (لزگی و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۱). شخصیت اصلی (کودک)، با این کانون روایت را پیش می‌برد: «سرسره بازی داره/ پله‌های سرسره را / یکی یکی می‌رم بالا / رو سرسره می‌شینم» (رحماندوست، ۱۳۸۸ الف: ۵).

زاویه‌ی من دانای کل محدود، تمرکز فکری و عاطفی شدیدی در مخاطب پرید می‌آورد. «درگیری عاطفی از دو اصل پیروی می‌کند: ۱. همدلی: همدان پنداری با قهرمان که ما را وارد داستان می‌کند و با حمایت از قهرمان در واقع، از آرزوهایی که در زندگی داریم حمایت می‌کنیم. ۲. اصالت: ما باید باور کنیم» (مک کی، ۱۳۸۷: ۱۱۲). کودکان گروه سنی پیش از دبستان، که به در مرکز بودن امور علاقه‌مند هستند این زاویه‌ی دید را می‌پسندند. روایت با این زاویه، تا پایان مجموعه‌ها ثابت است و تغییری نمی‌کند.

برای از بین بردن محدودیت‌های راوی اول‌شخص محدود، از برخی ابزارهای کمکی استفاده می‌شود. یکی از ابزارهای مورد استفاده در این مجموعه‌ها، تصویر است که جزء ابزارهای ارتباط غیرکلامی به شمار می‌رود. اصولاً تصویر در دنیای امروز بسیار مهم است و باعث ایجاد دیدگاه‌های جدید در زیبایی‌شناسی و بحث‌های روایت، شده است. از ویژگی‌های دوران امروز، غلبه‌ی تصویر بر زندگی است که به اندازه‌ی گفتار، معنادار و بااهمیت است. تصاویر دو مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* و *ترانه‌های شهر زیبا* با خاصیت پُرکنندگی فضاها، خالی روایت، به‌ویژه زمانی که توضیح و گفتاری در روایت کلامی از آن‌ها ارائه نشده باشد سبب گسترش دید مخاطب می‌شوند؛ برای نمونه، در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی*، توصیف پارک پر از کبوتر و کلاغ در متن، به همراه تصویر یک پیرزن نشسته بر روی صندلی پارک و در قسمت دیگر، بازی با بادکنک‌ها در کنار تصویر مرد بادکنک‌فروش و بچه‌ها روایت می‌شود (ر.ک. رحماندوست، ۱۳۸۸ الف: ۱۰). این تصاویر، کانون روایت را از روی پرندگان متن روایت، به انسان‌هایی که به پارک می‌آیند و در بازی با بادکنک‌ها به بچه‌های دیگر و مرد بادکنک‌فروش نیز معطوف می‌کند و آن را وسعت می‌بخشد. در ترانه‌های نمایشی مجموعه‌ی *خانه‌ی خاله* نیز تصویرها در روایت‌گری نقش مهمی دارند.

۷-۳. شخصیت‌پردازی

در دو مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* و *شهر زیبا* با یک شخصیت اصلی و تعدادی شخصیت فرعی یا نقش‌های مکمل مواجه می‌شویم. شخصیت اصلی کودکی است با زاویه‌ی دید من دانای کل محدود، که قادر به ارائه‌ی اطلاعات از نقش‌های مکمل (فرعی) نیست. وجود این زاویه‌ی دید، باعث قوی شدن حس هم‌ذات‌پنداری میان مخاطب و کودک قهرمان یا شخصیت اصلی داستان می‌شود و زمینه‌های فهم بهتر درون‌مایه‌ی داستان را فراهم می‌آورد. از طرف دیگر، شخصیت اصلی این دو مجموعه، کودکی با ویژگی‌های ماجراجویی و تحرک است. دو کنش کلیدی در این دو مجموعه به ترتیب، بازی کردن و سلام‌گفتن است. این ویژگی به دلیل علاقه‌ی ذاتی کودک به بازی، مورد پسند کودکان است و فرایند همدلی مخاطب را سرعت می‌بخشد. ارائه ندادن توضیحی از سوی شخصیت اصلی از خود - حتی در حد نام- و پنهان بودن

ابعاد هویتی او برای مخاطب نیز به تشدید همراهی مخاطب می‌انجامد. شخصیت اصلی این دو مجموعه از طریق شخصیت‌پردازی تلفیقی (کلامی-تصویری)، به مخاطب معرفی می‌شود؛ این شیوه‌ی شخصیت‌پردازی، کاملاً باز است و مدام تصویر دختر و پسر بچه با همدیگر عوض می‌شود تا هر دو جنس مخاطب با اثر ارتباط برقرار کنند. ساختار مینی‌مالیستی موجود در این دو مجموعه نیز فرصتی برای شخصیت‌پردازی گسترده به ترانه‌سرا نمی‌دهد. در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* شخصیت‌های فرعی، انسان‌هایی با رفتارهای طبیعی‌اند که حضور آنان واقع‌گرایی اثر را افزایش می‌دهد. این شخصیت‌ها عبارتند از:

۱. بچه‌ها (رحماندوست، ۱۳۸۸ الف: ۵)؛ ۲. دو شخصیت کلامی-تصویری: الف) تو: همبازی الاکلنگ (همان، ۹). ب) آدما: پدر و مادر (همان، ۱۲)؛ ۳. دو شخصیت تصویری: (بدون آوردن نامی از آن‌ها در روایت: الف) مرد بادکنک‌فروش (همان، ۹). ب) پیرزن دانه‌ریز برای کبوتر و کلاغ (همان، ۱۰).

از مزایای این نوع شخصیت‌پردازی، داشتن جمعیتی با کرانه‌ی (تعداد) شخصیتی محدود و دنیایی با قابلیت آشنایی سریع است. برای معرفی شخصیت‌های فرعی این مجموعه از شیوه‌ی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (که شامل ارائه‌ی «نام» کلی، بچه‌ها، تو و آدما، گفتگوی یک طرفه با شخصیت «تو» [همان، ۷] می‌شود)، شخصیت‌پردازی تلفیقی (کلامی-تصویری) و تصویری، استفاده شده است.

در مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا*، کرانه‌ی (تعداد) شخصیتی وسیعی شکل می‌گیرد؛ ۱. شخصیت انسانی: بچه‌ها (رحماندوست، ۱۳۸۸ ب: ۵)، دوره‌گرد خوش‌صدا (همان، ۶)، پیرمرد کفشدوز (همان)، تیم خوب ما (همان)، مرد رفتگر (همان، ۹)، مردمان مهربان (همان)، مامان (همان، ۱۰)، بابا (همان)، خانم (همان)، آقا (همان)؛ ۲. شخصیت حیوانی: جیرجیرک (همان، ۲)، کلاغ (همان)، پرنده (همان، ۱۲)؛ ۳. شخصیت گیاهی: درخت و آشیانه (همان، ۲)، برگ (همان، ۵)، میوه (همان، ۱۰)؛ ۴. پدیده‌ی طبیعی غیرجاندار: الف. رونده: ابر/ برف/ باران (همان، ۶)، سرخی غروب (همان، ۲)، ب. ثابت: آسمان/ زمین.

شخصیت‌های فرعی این مجموعه با استفاده از نام (بچه‌ها، مامان، بابا و...)، توصیف مستقیم (دوره‌گرد خوش‌صدا، مردمان مهربان، تیم خوب ما) و شخصیت‌پردازی تلفیقی

(کلامی - تصویری)؛ (کلاغ، مرد رفتگر، درخت، برگ، آب روان، زمین سبز) معرفی می‌شوند. در این مجموعه همان‌طور که می‌بینیم صفات انسانی به گیاهان و جانوران نسبت داده می‌شود و در واقع سعی می‌شود تا بار شناختی این ترانه‌ها با کمک‌گرفتن از عنصر تخیل قابل فهم‌تر شود.

در دو ترانه‌ی «به به به» و «بوسه‌ی داغ و لبخند» از مجموعه‌ی «بابا آمد، نان آورد، شخصیت اصلی افزون بر کنش (بوسیدن، در را بازکردن و...) با استفاده از تصویر هم‌زمان دختر و پسر بچه، به مخاطب ارائه می‌شود. شخصیت‌های فرعی این دو ترانه، شخصیت انسانی هستند که در اولی «بابا، ماما» و در دومی «بابا» را شامل می‌شوند. شیوه‌ی شخصیت‌پردازی این دو ترانه، استفاده از توصیف مستقیم و شخصیت‌پردازی تلفیقی (کلامی تصویری) است. برای نمونه شخصیت اصلی (کودک)، بابا را در توصیفی مستقیم نشان می‌دهد؛ «دو دست گرم و خسته/ پاکت و کیف و بسته/ سیب و انار، گلابی/ شب شده سبز و آبی» (رحماندوست، ۱۳۸۷: ۲۲). کانون توجه این دو ترانه بر پردازش شخصیت بابا استوار است. تصاویر این دو نیز کاملاً منطبق با این نکته‌ی اساسی است: تصویر کودکان، بابا و ماما در یک خانه (همان، ۱۱). کودکان در آغوش بابا (همان، ۲۳)، کمک‌گیری از ارائه‌ی جزئی توصیفات در تصویر، مانند قراردادن سیب و انار خریداری شده‌ی بابا در دست کودکان (همان)، لبخند بر صورت بابا و کودکان (همان، ۱۱) و ارائه‌ی تصویری تنومند از بابا به صورت یک ابر قهرمان در شب (همان). در ترانه‌ی «مهتاب لالای» این مجموعه، شخصیت اصلی با شیوه‌ی شخصیت‌پردازی تلفیقی (کلامی تصویری)، دختر بچه معرفی شده است و شخصیت‌های فرعی، حیوانی، گیاهی و در یک مورد پدیده‌ی طبیعی غیرجاندار را شامل می‌شوند: گنجشگ، سنجاب، قورباغه/ گل، بیشه، جنگل، برکه/ مهتاب.

ترانه‌های خانه‌ی خاله بیش‌تر بر شخصیت‌های کلامی - تصویری تکیه دارد که از جمله این شخصیت‌ها موارد زیر است: مادر، پدر، مرغ، شخصیت اصلی (کودک) = دختر و پسر بچه، بزغاله‌ها، خیارها، ماهی‌ها، بچه‌ها، آدم‌برفی‌ها، هلوها، کلاغ و باغبان. شخصیت‌های تصویری آن نیز عبارتند از: نهنگ، مرغ و خروس، بزغاله و زن شیر دوش.

۷-۴. صحنه‌پردازی

صحنه‌ی داستانی را می‌توان در دو زیرشاخه‌ی زمان و مکان بررسی کرد: برای درک مباحث مربوط به زمان شامل ترتیب، تداوم و بسامد، پرداختن به تمایز میان دو جنبه‌ی روایتی «داستان» و «متن» از دیدگاه ژنت ضروری است. داستان، چکیده‌ای از رخدادهای روایت شده و شرکت‌کنندگان متن است و متن، نقل رخدادهاست و تنها همین بخش بی‌واسطه در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد و مخاطب به کمک آن درباره‌ی داستان (محتوا) به یافته‌هایی دست می‌یابد. بنابراین متن در تعریف خود دو جنبه دارد:

۱. داستانی را نقل می‌کند (محتوا) ۲. مکتوبی ارائه می‌دهد (روایت) (ر.ک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۹-۴۲). رویدادهای این مجموعه‌ها در زمان مشخصی اتفاق نیفتاده‌اند و اصولاً در آن‌ها، زمان وقوع رویداد مطرح نیست. طول زمان روایت (تداوم زمانی) یعنی روابط میان تداوم در داستان (اندازه‌گیری با ساعت، روز، ماه و...) و طول متن مصروف این تداوم (خطوط و صفحات) که از آن به پویایی یا سرعت تعبیر می‌شود، به سه عامل تقسیم می‌شود: شتاب مثبت (خلاصه/تقطیع زمانی)، شتاب ثابت (نسبت یکسان حجم متن و سرعت) و شتاب منفی (مکث توصیفی/صحنه‌نمایی) (ر.ک. غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰۷). در ترانه‌های کودکانه‌ی مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی و ترانه‌های شهر زیبا* و سه ترانه از مجموعه‌ی *بابا آمد، نان آورد*، با شتاب مثبت مواجهیم. «اختصاص یک تکه‌ی کوتاه از متن، به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت^۱ نام دارد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۷۳). در واقع، رویدادهایی که اگر در بیرون رخ دهد حداقل چندین ساعت را به خود اختصاص می‌دهند، در فشردگی عرضه می‌شوند و ما با کوتاهی زمان روایت نسبت به زمان رویداد مواجه می‌شویم و این از ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مالیستی است. در ترانه‌های *خانه‌ی خاله* با شتاب ثابت یعنی نسبت یکسان حجم متن و داستان روبه‌رو هستیم. از نظر بسامد که رابطه‌ی میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است (ر.ک. تولان، ۱۳۸۳: ۶۶)، همه‌ی ترانه‌های بررسی شده، بسامد بازگو را دارند؛ یعنی یک بار آن‌چه را که میان نسل‌های کودکان دیروز و امروز به طور چرخشی اتفاق افتاده است، بیان می‌کند.

^۱ Acceleration

روش صحنه‌پردازی در این مجموعه‌ها، ترکیبی از واژه و تصویر است، به ویژه در ترانه‌های مجموعه‌ی *خانه‌ی خاله* که ترانه‌های نمایشی خوانده می‌شود، تصویرسازی صحنه‌ای، متنوع و غالب بر متن است. در صحنه‌ی پایانی مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا*، دو کودک (پسر و دختر بچه) در یک خانه و در پشت پنجره نمایش داده می‌شوند. (ر.ک. رحماندوست، ۱۳۸۸: ۱۲)، بدون این که از این مکان نامی در متن ارائه شود. همچنین در متن ترانه، اشاره‌ای که در تصویر بچه‌ها در کنار آن، در حال آب بازی هستند دیده نمی‌شود (ر.ک. همان، ۶). این تصاویر، صحنه‌های تازه‌ای می‌سازند و باعث گسترش صحنه‌ای می‌شوند. مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب در «پارک» و ترانه‌های شهر زیبا* در «شهر» اتفاق می‌افتد. هر کدام از این مکان‌ها زیرمجموعه‌هایی نیز دارند؛ زیر مجموعه‌های *ترانه‌های تاب‌بازی* عبارتند از: تاب (همان، ۲)، سرسره (همان، ۵)، الاکلنگ (همان، ۷)، مکانی برای بادکنک بازی، پرنده بازی و گرگم به هوا (همان، ۸-۱۱) و زیرمجموعه‌های *ترانه‌های شهر زیبا* از این قرارند: جنگل و طبیعت (همان، ۲-۵)، خانه (همان، ۱۰)، کوچه، محله، مدرسه، مسجد (همان، ۹) و پارک (همان، ۱۰-۱۲). مکان‌مندی این دو مجموعه روایت آن‌ها را به رئالیستی بودن نزدیک‌تر می‌کند. تحرک صحنه‌ای در این دو مجموعه و مجموعه‌ی *خانه‌ی خاله*، سرعت بالایی دارد. در صحنه‌ی این مجموعه‌ها، شخصیت، هدف صحنه‌ای^۱ خاصی دارد و می‌خواهد با ورود به آن صحنه در مقابل عوامل آن بایستد و کنش، گفت‌وگو و... مناسب خود را انجام دهد. لذت هم‌زمان مخاطب، هم به دلیل رسیدن به هدف صحنه‌ای متوالی جزئی (برای نمونه بازی کردن؛ تاب خوردن، سرسره بازی و...) و هم به سبب دریافتن صحنه‌ی کلان (برای نمونه در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب‌بازی* حضور در پارک) دو چندان می‌شود و باعث جذابیت صحنه‌ای روایت می‌شود. مکان وقوع حوادث در دو ترانه‌ی «به به به» و «بوسه‌ی داغ و لبخند»، خانه است؛ اما ترانه‌ی «مهتاب لالا» بدون اشاره‌ی مکانی سروده شده است.

^۱ Objective-scene

۷-۵. درون‌مایه

روند آفرینش داستان، در حرکت بین دو ایده شکل می‌گیرد: ۱. ایده‌ی اولیه^۱ که نویسنده را به خلق داستان برمی‌انگیزد؛ ۲. ایده‌ی ناظر،^۲ یعنی معنای نهایی داستان که از طریق کنش و حس زیبایی‌شناختی موجود در نقطه‌ی اوج بیان و منتقل می‌شود (مک کی، ۱۳۸۷: ۷۸)؛ ایده‌ی ناظر به درون‌مایه‌ی اثر اشاره دارد. ترانه‌های رحماندوست در این مجموعه‌ها، دارای ایده‌ی ناظر آرمان‌گرایانه است: «داستان‌هایی با پایان‌های خوش که بیانگر خوشبختی، امیدها و رؤیاهای نوع بشری‌اند و با خصوصیات ذهنی گروه سنی مخاطب این مجموعه‌ها هم‌خوانی دارد. برخلاف ادبیات بزرگ‌سالان که زیبایی در لایه‌های بدبینی فلسفی، خشونت اجتماعی و... نشان داده می‌شود. دنیای سرشار از شادی و امنیت کودکان، اجازه‌ی شکل‌گیری زیبایی در قلمروهای تاریک را نمی‌دهد (ر.ک. محمدی، ۱۳۷۸: ۳۶).

درون‌مایه در دو مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* و *شهر زیبای مصطفی* رحماندوست با نام اثر پیوند خورده است. این دو مجموعه با عنوان درون‌مایه‌ای-جغرافیایی به راحتی محتوای اثر را برای مخاطب آشکار می‌سازند اما دو صفت «تاب بازی» و «شهر زیبا» که از میان گونه‌های مختلف دستوری، جزء نام‌های خبری محسوب می‌شود، کنجکاوای کودک را به ترتیب نسبت به بازی، شادی و کانون شهر بر می‌انگیزاند. ایده‌ی ناظر آرمان‌گرایانه، خود دارای انواعی است که از آن میان، درون‌مایه‌ی سرگرمی و تخلیه‌ی فشار روانی در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* و درون‌مایه‌ی شناختی در مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا*، حضور برجسته‌ای دارند.

الف. درون‌مایه‌ی سرگرمی و تخلیه‌ی فشار روانی: مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی*، دارای درون‌مایه‌ی سرگرمی و تخلیه‌ی فشار روانی‌اند که از مهم‌ترین درون‌مایه‌های مورد استفاده در ادبیات داستانی کودکان به شمار می‌روند. این درون‌مایه، بر خلاف جدی گرفته نشدن از سوی بزرگ‌سالان، به دلیل نداشتن آگاهی از دنیای کودکان و علاقه‌ی آنان برای ورود هر چه سریع‌تر کودکان به دنیای بزرگسالی، نقش مهمی در ایجاد شوق و لذت برای کودکان دارد (همان، ۱۳۷۸: ۲۴۳). عناصر و

^۱ Pmise idea

^۲ Controlling idea

ابزارهای بازی مورد استفاده در مجموعه‌ی ترانه‌های تاب بازی عبارتند از: ۱. تاب (رحماندوست، ۱۳۸۸: ۲)؛ ۲. اسباب بازی (همان)؛ ۳. سرسره (همان، ۵)؛ ۴. الاکلنگ (همان، ۶)؛ ۵. بادکنک (همان، ۹)؛ ۶. گرگم به هوا (همان)؛ ۷. قایم باشک (همان). استفاده از عناصر بازی در مجموعه‌ی ترانه‌های شهر زیبا اندک است و در آن‌ها تنها به بازی الاکلنگ اشاره شده است.

ب. درون‌مایه‌ی شناختی (محیط پارک و شهر زیبا): این درون‌مایه در مجموعه‌ی ترانه‌های شهر زیبا، بارزتر از مجموعه‌ی ترانه‌های تاب بازی است. ترانه‌های شهر زیبا سعی دارد کودک را به درجه‌ای از شناخت از خود و محیط برساند و بنابراین از ژانر تحصیل ارزش‌های درونی استفاده می‌کند. عامل خودآگاهی در عناصری چون مداد رنگی، کتاب، دفتر، شعر، ترانه و عروسک دیده می‌شود. عواملی مانند خدای خوب و نعمت‌های او و نان نیز در پی ارائه‌ی معنا در زندگی به کودکان است. ارتباط هر چه بیش‌تر با محیط اجتماعی در ترانه‌های شهر زیبا به صورت ارتباط با پدیده‌های دیگری مانند دوره‌گرد خوش‌صدا، پیرمرد کفش‌دوز، رفتگر، شهر، خانه، پنجره، محله، تیم، مسجد و مدرسه نشان داده می‌شود. در واقع می‌توان گفت با درون‌مایه‌های این چینی که جزء داستان‌های رشد (بیلدینگ) به شمار می‌رود، «به کودکان کمک می‌شود بر «چگونگی‌های» دوران کودکی مسلط شوند... و کمبودهای شناختی، عاطفی و اجتماعی آنان جبران می‌گردد» (لچر، ۱۳۸۹: ۱۷۱-۱۷۲). درون‌مایه‌ی دو ترانه‌ی «بَه بَه بَه» و «بوسه‌ی داغ و لبخند» از مجموعه‌ی بابا آمد، نان آورد، عشق کودک به حضور در کنار سایر اعضای خانواده را بیان می‌کند. در ترانه‌ی «مهتاب لالا»ی این مجموعه ایجاد حس امنیت و فضایی آرام برای به خواب‌رفتن کودک در کانون توجه است. مجموعه‌ی خانه‌ی خاله به راحتی با استفاده از انگشتان دست کودک و تبدیل آن‌ها به یک اسباب بازی همیشگی و در دسترس به تخلیه‌ی فشار روانی و ایجاد آرامش در آن‌ها کمک می‌کند.

۶-۷. زبان و لحن

یکی از ویژگی‌های شاخص این مجموعه‌ها، سادگی و بی‌پیرایگی زبان است. زبان این مجموعه‌ها متفاوت با زبان رسمی مورد استفاده در بیش‌تر آثار تولیدی برای دو گروه سنی قبل از دبستان و اوّل تا سوم دبستان است و به سبک عامیانه و گفتاری گرایش دارد. واژگان به‌کاررفته در این دو مجموعه صمیمی و ریتمیکند: «تاب، تاب، تاب بازی / پارک پره اسباب بازی»، «سلام، سلام، صد تا سلام» و... استفاده از زبان خود کودک، ضمن ایجاد زمینه‌ی عاطفی و احساسی، سبب همراهی کودک تا پایان روایت می‌شود و درون‌مایه را به راحتی منتقل می‌کند؛ بدون اینکه ارشادی و آمرانه جلوه کند و باعث ایجاد مقاومت و دافعه در کودکان شود.

سخن‌گفتن با زبانی کودکانه و پیوند زبان شاعر با زندگی کودکان و ورود به دنیای ذهن آنان سبب می‌شود تا کودکان با شعرها همراهی کنند و علاقه‌مندی‌های نسلی آنان نیز برطرف شود. یکی از بسترهای مهمی که در آن این امکان برای شاعر فراهم آمده، عرصه‌ی ترانه با سبک زبانی عامیانه و گفتاری آن است. کوشش‌های برخی از شاعران برای ورود به این زمینه و ایجاد تحول در عرصه‌ی بافت زبانی شعر خود، از جمله‌ی عوامل افزایش سطح کیفیت تولیدات ادبی کودکان است.

ترانه‌های کودکانی رحماندوست لحنی نشاط‌آور و شاد دارند. تکرار عبارت «تاب، تاب، تاب بازی / پارک پره اسباب بازی» در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی و «سلام، سلام، صد تا سلام»* در مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا*، برخلاف وجود مکث‌ها، موجب افزایش ظرفیت موسیقی درونی و ریتم و در نتیجه ایجاد حالت شور و هیجان در مخاطب می‌شود. همچنین تکرار واژه‌ی «سلام» در مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا*، آواهای خاصی را ایجاد و حالت نشاط و سرور را به مخاطب منتقل می‌کند. اصولاً آهنگ واژگان بسیار مورد توجه کودکان قرار می‌گیرد و موجب اثرگذاری بیش‌تر کلام بر آنان می‌شود. استفاده از صدا آواهای طبیعی، مثل شلاپ و شلپ (ماهی در آب) و هام هام (خوردن) در ترانه‌های *خانه‌ی خاله*، باعث تقویت فضای صمیمی و طبیعی می‌شود. با این همه موسیقی کلام در این ترانه‌ها می‌تواند تقویت شود و سکنه‌ها و

مکث‌ها در آن‌ها کاهش یابد تا خوانش آن‌ها روان‌تر و لحن شادمانه در آن‌ها محسوس‌تر گردد. این ظرفیت از طریق تقویت موسیقی درونی مصراع‌ها در شعر کودک ایجاد می‌شود که «ناشی از رفتار ویژه‌ی کلام است و به آفرینش نوعی ریتم منجر می‌شود و کلام را به ترانه و تصنیف تبدیل می‌کند و علاوه بر تقویت محور موسیقایی آن به عوامل دیگری نظیر شادی و کودکانه‌تر شدن آن می‌افزاید (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۳۵۸-۳۵۹).

نشانه‌هایی از زبان ادبی نیز از طریق دقت در صور خیال موجود در این ترانه‌ها، قابل ردیابی است. صور خیال موجود در مجموعه‌ی ترانه‌های *تاب بازی* و *شهر زیبا* نیز، با لحنی شاد عرضه می‌شود: در مجموعه‌ی *ترانه‌های تاب بازی* با دو صور خیال برجسته مواجه می‌شویم: ۱. کودک مثل کبوتر است: «رو تاب چیم؟ کبوترم، کبوتر/ پر می‌زنم، پر پر پر، کلاغ پر» (رحماندوست، ۱۳۸۸ الف: ۳) ۲. پارک مثل باغ است: «پارک چیه؟ مثل باغه» (همان، ۱۱). استعاره‌های مکنیه‌ی فراوان موجود در مجموعه‌ی *ترانه‌های شهر زیبا و خانه‌ی خاله*، لحن شاد و ناشی از نزدیکی با محیط طبیعی و اجتماعی و جانشین‌سازی شخصیت‌های جدید حیوانی و گیاهی با زوایایی تازه با انگشتان دست را نشان می‌دهد. ترانه‌ی «مهتاب لالا»، متفاوت با سایر ترانه‌ها دارای لحن و ریتم آرامی است: گنجشک، لالا/سنجاب لالا/ آمد دوباره/ مهتاب لالا/ لالا، لالایی؛ لالا، لالایی (رحماندوست، ۱۳۸۷: ۲۸).

۸. نتیجه‌گیری

امروزه، دستیابی به برخی از اهداف آموزشی برای کودکان، با بهره‌گیری از ترانه‌های روایی صورت می‌گیرد. این بررسی نشان می‌دهد که بهره‌گیری از اصول روایت در ترانه‌های کودکانی مصطفی رحماندوست، موجب نظام‌مندی ترانه‌ها و انسجام در محور عمودی اشعار او شده است. پیرنگ کلاسیک ساده با قهرمانی منفرد و فعال، بدون اشاره به جزئیات زائد و کانون روایی من دانای کل محدود، زمینه‌های جذب سریع مخاطب و همدلی بیش‌تر او را فراهم می‌کند.

درون‌مایه‌ی ترانه‌های بزرگ‌سالان، با رمانتیسیم پیوند بیش‌تری دارد؛ اما درون‌مایه‌ی ترانه‌های کودکانه‌ی این مجموعه‌ها به ادبیات تعلیمی گرایش دارد. تلاش برای ایجاد آرامش و شناخت در کودکان، که درون‌مایه‌ی اصلی این ترانه‌هاست با استفاده از ویژگی‌های روایت‌های مینی‌مالیستی و زبان عامیانه و گفتاری با لحنی شاد و برون‌گرا به ایجاد ساختاری منسجم در ترانه‌های کودکانه‌ی مصطفی رحماندوست منجر شده است. عناصر مینی‌مالیستی موجود در این ترانه‌ها را می‌توان در سادگی طرح، کوتاهی روایت، زبان ساده، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی محدود آن‌ها مشاهده کرد. روایت متنی-تصویری، بر جنبه‌های ساختاری و زیبایی‌شناسانه‌ی این مجموعه‌ها تأثیرگذار بوده‌اند. تصویر در شکل‌گیری برخی از عناصر داستان این مجموعه‌ها نقش مکمل را بر عهده دارد؛ کانون روایت را از من‌دانای کل محدود مطلق بیرون می‌کشد و تا حدودی گسترش می‌دهد، شخصیت‌های صرفاً تصویری یا کلامی-تصویری می‌آفریند و موجب خلق صحنه‌های ملموس و عینی می‌شود.

فهرست منابع

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۰). *از صبا تا نیما*. ج ۲، تهران: فرانکلین.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *دانشنامه‌ی ادب فارسی*. ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت*. ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- چراغی، رضا و رضی، احمد. (۱۳۸۶). «تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی-روایی شعر نو». *ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۴، صص ۲۱-۴۲.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۸۷). *بابا آمد نان آورد*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۸۸الف). *ترانه‌های تاب بازی*. تهران: شهر.
- _____ (۱۳۸۸ب). *ترانه‌های شهر زیبا*. تهران: شهر.

_____ (۱۳۸۸ج). *خانه‌ی خاله*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و

نوجوانان.

رضی، احمد و سهیلا روستا. (۱۳۸۸). «کمینه‌گرایی در داستان نویسی معاصر». پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، سال ۴۵، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳، صص ۷۷-۹۰.

ریکور، پل. (۱۳۸۷). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران: مرکز ریمون- کنان، شمولیت. (۱۳۸۷). *روایت داستان- بوطیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

سلاجقه، پروین. (۱۳۸۵). *از این باغ شرقی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۳). *سیر رباعی در شعر فارسی*. تهران: آشتیانی.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). *داستان‌نویسی: شیوه‌ها و شاخصه‌ها*. تهران: پایا.

علی‌پور، منوچهر. (۱۳۸۳). *پژوهشی در شعر کودک*. تهران: تیرگان.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران. (۱۳۸۶). «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی». *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۱۶، صص ۱۹۹-۲۱۷.

غلامی، حدیث. (۱۳۸۵). «عبور شعر از شعر- عبور رحماندوست از رحماندوست». *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۴۵ و ۴۶، صص ۲۱۶-۲۲۱.

فاضل، سهراب. (۱۳۷۹). *تصنیف‌سرایی در ادب فارسی (از دوره مشروطه به بعد)*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

لچر، ونیس بی و دیگران. (۱۳۸۹). *ارتباط با کودکان از طریق داستان*. ترجمه‌ی منیژه بهبودی و سیدجلیل شاهری لنگرودی، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- لزگی، حبیب‌الله و سجادی صدر، احمدعلی. (۱۳۸۴). «بررسی امکانات روایی زاویه‌ی دید سوم شخص محدود و دانای کل در خلق ترس و تعلیق». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره‌ی ۱۵۱، صص ۸۱-۹۸.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش.
- مک کی، رابرت. (۱۳۸۷). *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- ملاح، حسین‌علی. (۱۳۶۸). *پیوند شعر و موسیقی*. تهران: فضا.
- یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). *درباره‌ی شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.