



بررسی وجوه آشنایی زدایی موسیقایی در سروده‌های کود کانه

محمود کیانوش

علی اصغر باباسالار^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

علی محمد مؤذنی^۲

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

خدیجه کدخدایی^۳

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پردیس البرز دانشگاه تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۲ | تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

چکیده

این پژوهش با رویکرد فرمالیستی و با شیوه تحلیلی-توصیفی، به بررسی وجوه آشنایی زدایی موسیقایی در اشعار کود کانه محمود کیانوش پرداخته است. صورت-گرایان روس توجه ویژه به زبان و به خصوص موسیقی زبان دارند تا آنجا که چگونگی گفتن را مقدم بر چه گفتن دانسته‌اند. ساحت شعر کود کانه نیز بر محور اصلی موسیقی زبان استوار است. در این گذار، اهمیت توجه به عوامل موسیقایی در شعر کودک، توجه و اعتنا به همه عواملی است که کلام را به سمت و سوی شعر سوق می‌دهد و به تعبیر صورت‌گرایان به «برجستگی زبانی» منجر می‌شود. از کاربرد این نظریه بر اشعار کود کانه محمود کیانوش، می‌توان بیان کرد که برجستگی‌های زبانی او در محورهای موسیقی بیرونی و کناری، دو عامل مهم و قابل اعتنا در غنی ساختن اشعار او به حساب می‌آیند. کیانوش با مدد از دانش شعر کلاسیک و نو، زبان شعر کودک را تشخیص بخشیده و با کاربرد هنر سازه‌های موسیقایی در زیباسازی کلام و تأثیر بر مخاطب موفق عمل کرده است. بنابر یافته‌های این پژوهش، به کارگیری انواع قافیه غنی و ردیف‌های پویا، انتخاب اوزان مطبوع و بحور گوشنوازی مانند رمل و رجز، در کنار دقت و توجه به کارکردهای ردیف و قافیه، تمرکز بر مطابقت مضمون با وزن‌های شعری و انتخاب ردیف مرتبط با درون‌مایه شعر، از شگردهایی است که کیانوش آگاهانه و هنرمندانه آنان را در خدمت زبان شعر کودک قرار داده و ماحصل استفاده دقیق و بجا از هنر سازه‌های موسیقایی، شعر او را به شعری خلاق و پویا تبدیل کرده است؛ شعری که به هنر ناب نزدیک شده و با نظریه‌هایی چون «آشنایی زدایی موسیقایی» فرمالیست‌های روس قابل توضیح و تبیین است.

واژه‌های کلیدی: محمود کیانوش، فرمالیسم، آشنایی زدایی، برجسته‌سازی زبانی، موسیقی شعر.

¹ Email: babasalar@ut.ac.ir

(نویسنده مسئول)

² Email: moazzeni@ut.ac.ir

³ Email: k.kadkhodaee@gmail.com





Examining the aspects of musical defamiliarization in children's poems of Mahmoud Kianoosh

Aliasghar Babasalar¹

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Alimohammad Moazzeni²

Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Khadijeh kadhodayi³

PhD student in Persian language and literature, Alborz Campus, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 2022/02/02 | Accepted: 2022/04/18

Abstract

This article is the study of musical defamiliarization in Mahmoud Kianoosh's children's poetry with a formalistic approach and an analytical-descriptive method. Russian formalists pay special attention to the novelty of language, especially the music of the language, to the extent that they prioritize how to say over what to say. The field of children's poetry is primarily based on the musicality of language. Therefore the importance of paying attention to the musical factors in children's poetry is tantamount with paying attention to all the factors that lead language towards poetry and, according to the formalists, leads to "foregrounding". Applying this theory to Kianoosh's childhood poems, it can be said that his "foregrounding" in the external and lateral axes of musicality are the two significant factors which enrich his poetry. With the help of the knowledge of classical and modern poetry, Kianoosh has identified the language of children's poetry and has been successful in making language beautiful and influencing the audience by using musical art forms. According to the findings of this study, using rich rhymes and dynamic rows, selecting the pleasant rhythms and beautiful feet such as raml and radjz, along with paying attention to the functions of rows and rhymes, focusing on matching the theme with poetic rhythms and selecting rows related to the theme of poetry are the tricks that Kianoosh has consciously and artistically used in the service of language of children's poetry. The result of all these along with accurate and appropriate use of musical compositions has turned his poetry into creative and dynamic poetry that is close to pure art and can be explained by theories such as the musical defamiliarisation of Russian formalists.

Keywords: Mahmoud Kianoosh, Formalism, Defamiliarization, foregrounding, musicality in poetry.

¹ Email: babasalar@ut.ac.ir

(Corresponding Author)

² Email: moazzeni@ut.ac.ir

³ Email: k.kadkhodae@gmail.com



۱. مقدمه

آشنایی‌زدایی مجموعه تکنیک‌ها، شگردها و فنونی است که سبب می‌شود اشیا و پدیده‌ها و به تعبیری هنر‌سازه‌ها، از حجاب عادت‌ها رها شوند. «آشنایی‌زدایی در نظر صورت‌گران روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی «هنر‌سازه» را از نو زنده و فعال کردن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶). ابداع مفهوم آشنایی‌زدایی را به «شکلوفسکی» نسبت داده‌اند. «به گفته او، ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان از اشیا را حفظ کنیم. الزام‌های وجود متعارف ایجاب می‌کند که آن‌ها تا حدود زیادی خودکار شوند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۵۹). بنابراین نظریه، شگردها چه در ساحت زبان، چه در ساحت بیان و زیبایی‌شناسی، با بیدار ساختن تمام «هنر‌سازه‌های بی‌جان»، ادبیت کلام را غنای بیشتر می‌بخشند.

ابزارهای جهانی آشنایی‌زدایی در شعر مانند «وزن، قافیه، ردیف، تشبیه، استعاره و جناس» و تمام فنون ادبی که بر اثر کثرت تکرار، کلیشه‌های ادبی شده‌اند، با بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی، سبب خلق اثری با ساختار جدید می‌شوند که مخاطب را مسحور زیبایی و وجه زیبایی‌شناسانه خود می‌کند. از آنجایی که صورت‌گرایان ماده اصلی ادبیات را «زبان» می‌دانند، توجه به «ادبیت» و هر آنچه سبب می‌شود متن به یک اثر ادبی ارتقا یابد، در نظر آنان اهمیت دارد و تمام سعی صورت‌گرایان بر این بود تا آن عامل را کشف کنند. در واقع این صورت‌نو است که محتوا را در بر گرفته است.

این دیدگاه تأییدی بر عقیده این دسته از نظریه‌پردازان فرمالیست است که چگونه گفتن، از چه گفتن مهم‌تر است. بنابراین، انحراف از هنجارها و قواعد زبان معیار (هنجار‌گریزی)، باعث برجسته شدن زبان و آشنایی‌زدایی می‌شود. اینگونه است که شاعران نخستین جهان هم با به کارگیری «وزن»، «قافیه» و «تشبیه» در پی فعال ساختن هنر‌سازه‌ها بوده‌اند تا کلام را از فرم، ساخت و صورت روزمره به سمت نقطه «تعجب و شگفتی» و یا «آشنایی‌زدایی» و «ابداع» سوق دهند.

در شعر کودک نیز، شاعر زبان را از حالت خودکار خارج می‌کند و علاوه بر عناصر نحوی، واژگانی، زیر ساخت، به نظام‌های آوایی کلام نیز توجه وافر دارد. در واقع شعر کودک تلفیق زبان، موسیقی، تحرک هجاها و آواهاست. این پژوهش بر آن است تا از دریچه نگاه آشنایی‌زدایی فرمالیستی به ابزارها و شگردهایی که در موسیقایی شدن شعر کیانوش یاری‌رسان هستند، غور کند؛ شاعری که او را نماینده شعر کودک هنری-تعلیمی نامیده‌اند. «بهترین شاعر و نظریه‌پرداز شعر کودک در دهه (چهل) که او را پدر شعر کودک ایران نامیده‌اند، محمود کیانوش است ... کیانوش بیش از آن که به دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی پردازد، به خود بچه‌ها توجه دارد» (حجوانی، ۱۳۸۹: ۱۰۱). کیانوش شاعری تأثیرگذار در دهه چهل شمسی است؛ دهه‌ای که نقطه عطف ادبیات کودکان در ایران محسوب می‌شود. «از خصوصیات ادبیات کودکان در این دهه رسوخ شعر نوین است در قلمرو کودکان» (حجازی، ۱۳۹۹: ۴۶). او اصالتاً در حوزه شعر کودک صاحب‌نظر بوده است و از نخستین شاعران پیشرو در حوزه شعر نوین کودک به حساب می‌آید که تلاش کرده است با بهره‌گیری از قالب کلاسیک و ابزارهای آن، مفاهیم نور را با غنی‌سازی موسیقایی زبان، به شعر کودک اضافه کند.

۱-۱. بیان مسأله

«فرمالیسم نوعی روش نگاه کردن به ادبیات است» (طاووسی، ۱۳۹۱: ۱۱) و دل‌بستگی فرمالیست‌های روس به داشتن «روش» در مطالعه ادبیات و اشتیاق آنها برای یافتن مبنای علمی برای بررسی یک اثر ادبی، دریچه‌ای تازه برای مطالعه علمی ادبیات کودک و به خصوص شعر کودک به دست می‌دهد. نظریاتی چون «آشنایی‌زدایی» از جمله این نظریات است. واکاوی اشعار محمود کیانوش به‌عنوان یکی از شاعران شاخص شعر کودک با این نظریه ادبی، سبب می‌شود تا با بررسی شیوه‌های هنری او در حوزه آشنایی‌زدایی موسیقایی، به زوایای پیدا و پنهان سروده‌های کودکانه او نزدیک شد و با تحلیل ساختار اشعار نمونه او به وجوه زیبایی‌شناسانه ادبیات آثار او پی برد. فرض پژوهش بر این است که رمز محبوبیت سروده‌های کودکانه او بر مبنای کاربست هنر سازه‌های

موسیقایی زبان اوست و در دو سطح موسیقی «بیرونی» و «کناری» برجسته‌سازی موسیقایی در شعرش اتفاق افتاده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

- محمود کیانوش به چه جنبه‌هایی از آشنایی‌زدایی موسیقایی در شعر خود توجه کرده است؟
- چگونه وزن شعر او در راستای آشنایی‌زدایی عمل کرده است؟
- کارکردهای قافیه و ردیف در اشعار کودکانه او چه میزان آشنایی‌زدایی و چگونه برجسته شده‌اند؟

۱-۳. پیشینه پژوهش

تحقیقات درباره اشعار کیانوش را اگر به دو دسته نقد اشعار و موسیقی شعر او تقسیم کنیم، غالب پژوهش‌ها و پایان‌نامه‌ها در حوزه بررسی محتوایی و مضمونی شعر اوست و در زمینه پژوهش‌های ادبی با تکیه بر جنبه‌های زبان‌شناختی بر اشعار کودکانه او یک مقاله با عنوان «برجسته‌سازی زبانی اشعار کودکانه کیانوش» به قلم رمضان بشاره صیفی (۱۴۰۰) نوشته شده که در آن به بررسی انواع هنجار‌گزینی و هنجار‌افزایی زبان اشعار کودکانه کیانوش پرداخته شده است. نویسنده در این مقاله برجسته‌سازی‌های زبانی در سروده‌های کیانوش را در قالب هنجار‌افزایی (توازن آوایی، توازن در سطح صدا، هجا و توازن واژگانی در سطح تکرار واژه، گروه واژه و سطح جمله) هنجار‌گزینی (هنجار‌گزینی آوایی، واژگانی، واژگان جدید و ترکیبات نو و افعال نو، هنجار‌گزینی نحوی و نوشتاری)، هنجار‌گزینی معنایی (تشبیه، استعاره، تشخیص) و هنجار‌گزینی زمانی (واژه‌های کهن، افعال کهن) بررسی کرده است. در واقع مقاله ذکر شده از ساحت زبان‌شناختی، به برجسته‌سازی زبان شعر کیانوش نزدیک شده است. در مقاله حاضر آشنایی‌زدایی موسیقایی در دو ساحت موسیقی درونی و کناری در شعر کیانوش مورد توجه قرار گرفته است. مقاله

دیگری نیز با عنوان «موسیقی کناری در شعر کودک؛ قافیه‌های فقیر و غنی در شعر محمود کیانوش» به قلم پیمان‌ه اسماعیلی و اصغر رضا پوریان (۱۳۹۸) نگاشته شده که در آن فقط به بررسی موسیقی کناری در چهار اثر از هشت اثر کودکانه او پرداخته شده است.

این مقاله می‌کوشد تا با نگاه فرمالیستی با تکیه بر تحلیل جامعه آماری هنر‌سازیه‌های زبانی شعر کیانوش، هم به موسیقی بیرونی اشعار کیانوش نظر کند و بسامد اوزان مطبوع اشعار او را بررسی کند و هم در ساحت موسیقی کناری، به آشنایی زدایی‌های کیانوش در محور ردیف و قافیه‌های اشعار منتخب او پردازد تا به زوایای موفقیت زبان شعری این شاعر پی ببرد تا خلأ تفسیر آشنایی زدایی موسیقایی بر اشعار کودکانه کیانوش را مرتفع سازد. از این منظر، این پژوهش کاری نو به شمار می‌آید.

۲. آشنایی زدایی در موسیقی شعر کیانوش

اهمیت موسیقی شعر کودک بر شاعران و منتقدان پوشیده نیست. موسیقی از اولین انگیزش‌های درونی کودک برای گرایش او به شعر است. «کودک شعر را دوست دارد و دلیل آن هم فراگرفتن و خواندن است... قوی‌ترین عامل جاذبه و کشش شعر برای بچه‌ها، موسیقی است. آهنگ برانگیزنده حرکت و جنب و جوش است که از بافت کلمات و ترتیب مصرع‌ها به وجود می‌آید» (حجازی، ۱۳۹۹: ۱۵۸). شعر کودک با موسیقی درونی و بیرونی و کناری خود، اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد. صورت‌نگرایان روس نیز شعر و زبان شعر را از مباحث اساسی خلق و تحلیل اثر ادبی می‌دانستند و با خلق اصل «آشنایی زدایی» بر اهمیت آن در مقابل «خودکار شدن» زبان سخن گفته‌اند. «اشکولوفسکی در مقاله معروف خود با عنوان «رستاخیز کلمات» که به سال ۱۹۱۴ نگاشت، بر کلمات و اهمیت آن در خلق شعر تأکید کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲).

«اگر بخواهیم عناصر شعر کودک را اولویت‌بندی کنیم، عنصر «موسیقی» در اول قرار می‌گیرد؛ زیرا موسیقی شعر، اثرگذارترین عنصر بر روان کودک است» (دهریزی، ۱۳۹۸: ۷۸). بنابراین بجاست که شعر را معماری موسیقی زبان بدانیم و هر عاملی را که

سبب‌ساز آهنگین شدن شعر می‌شود، سبب رستاخیز کلمات شعر به حساب بیاوریم. در واقع عنصر جدا کننده نظم از نثر، موسیقی است. «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۷).

«کودک، زیبایی کلامی را در موسیقی باز می‌یابد. کودک معانی را با موسیقی می‌آموزد و هنگامی که سخن گفتن را در حد معانی قابل ادراک جهان خود آموخت، بیشتر به سخنی می‌گراید که سرشار از موسیقی و زیبایی باشد» (کیانوش، ۱۳۷۹: ۱۵). بنابراین برای سرایش شعر ناب باید به کارکرد موسیقایی زبان توجه داشت. «کارکرد موسیقایی زبان در چهار دسته موسیقی بیرونی (اوزان عروضی)، موسیقی درونی (تنوع و تکرار در نظام آواها) و موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و موسیقی معنوی (موسیقی حاصل از تناسب‌ها و کیفیت معانی) قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۳۹۳-۳۹۱). کیانوش در سرایش شعر، به دو ساحت ساخت شعر و غنی کردن آن و ساخت موسیقی توجه داشت. او در سرایش، کفه عناصر زبانی را سبک‌تر می‌گیرد تا پیام ساده‌تر شود و زبان به موسیقی نزدیک‌تر شود. آشنایی‌زدایی در شعر او با بهره‌گیری از اوزان مطلوب و خوش-الحن و با انتخاب ردیف‌ها و قافیه‌های غنی صورت می‌گیرد. اگرچه او از هنر سازه «تکرار» هم غافل نمی‌ماند و می‌توان از مشخصه‌های شعری او به انواع تکرار اشاره کرد (ر.ک: بشاره صیفی، ۱۴۰۰: ۱۰۶)؛ در واقع، او بسامد عناصر موسیقایی نظیر توازن واژگانی (تکرار در سطح واژه، گروه واژه، در سطح جمله)، توازن آوایی (در سطح صدا، هجا) را بالا می‌برد تا تحرک زبان را بیشتر کند.

در شعر ذیل، نمونه‌ای از کاربست این هنر سازه‌ها در قالب تکرار آمده است:

«گل‌ها را من می‌بینم گل / می‌گویم گل / می‌چینم گل / می‌بویم گل / می‌دانم گل /
می‌خوانم گل / اما هر یک از این گل‌ها / دارد نامی زیبا / با پیغامی / از روی خوش / از بویی
خوش...» (کیانوش، ۱۳۶۹: ۲۴).

۲-۱. موسیقی بیرونی

یکی از مهم‌ترین عواملی که از منظر صورت‌نگرایان، زبان روزمره را اعتبار می‌بخشد و سبب رستاخیز کلمه‌ها می‌شود و واژه‌ها را تشخیص می‌بخشد، وزن است. «انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه وزن یا همراهی زبان موسیقی به هنگام کار احساس کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۸). مجموعه آوایی که با لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها آرایش می‌یابند و نظام خاصی را شکل می‌دهند، سبب ساز خلق وزن می‌شوند. هرچه تناسب میان صامت‌ها و مصوت‌ها بیشتر باشد، وزن دلپذیرتر می‌شود.

وزن و قافیه از عوامل مهم قاعده افزا در شعر کودک است که کلام انحراف یافته از هنجار را خلق می‌کند و زبان را به سمت خیزش «شعر ناب» یا «نظم» سوق می‌دهد. سلاجقه در کتاب «از این باغ شرقی» از وزن به عنوان عامل «برجسته‌ساز» زبان کودک یاد کرده و معتقد است: «اگر نظم در خدمت آموزش مستقیم و وقایع زندگی روزمره باشد، فرایند جوشش الهامی شعر را طی نمی‌کند و بر کوشش استوار می‌شود...» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۳۲۲). از این منظر، محمود کیانوش در جایگاه شاعر است نه ناظم! در نگاه اول، موسیقی بیرونی (وزن و قافیه)، در شعر کیانوش است که به لذت موسیقایی منجر می‌شود. هوشمندی او در انتخاب اوزان متنوع، زبان او را تنوع بخشیده و بار عاطفی محتوا را به خدمت خود گرفته است. او با علم به قواعد دانش کلاسیک شعر، وزن‌های گوناگون و گوشنواز را برای شعر کودک برگزیده و با توجه به مضمون، دایره زیبایی‌شناسانه شعر کودک را وسعت بخشیده است.

کیانوش خود معتقد بود که بحوری از بحر‌ها برای سرایش شعر کودک مناسب‌ترند: «از بحرهایی که برای کودک مناسب‌تر می‌نماید، بحر هزج است با پایه مفاعیلن، بحر رجز با پایه اصلی مستفعلن، بحر رمل با پایه اصلی فاعلاتن، بحر منسرح با پایه اصلی مفتعلن، بحر متقارب با پایه اصلی فعولن» (کیانوش، ۱۳۷۹: ۷۵). میزان فراوانی این بحور در بخش بررسی اوزان‌های شعری او آورده شده است.

۲-۱-۱. هماهنگی وزن با درون‌مایه

شعرهای موفق کودک بر یک اصل بنیادین استوارند؛ شعری که در گام نخست از

وزنی متناسب با مضمون بهره گرفته باشد. دهریزی مشخصات و شرایط وزن‌های مناسب شعر کودک را چنین آورده است: « ۱. هر چه سن مخاطب پایین‌تر باشد، ضرورت استفاده از وزن‌های کوتاه بیشتر است؛ ۲. شعر کودک به تناسب مضمون، وزن‌های مختلفی می‌پذیرد. مضامین شاد، غمگین، حماسی، طنز و...» (دهریزی، ۱۳۹۸: ۸۰). شعر کیانوش از چنین اصالتی برخوردار است و ویژگی‌هایی را که برای شعر ناب برشمرده‌اند، داراست: « ۱. آهنگین و آمیخته به موسیقی بودن؛ ۲. شوق‌انگیز و شورانگیز و جنبش‌زا یا احساس برانگیز بودن؛ ۳. گویا و بیانگر بودن» (حجازی، ۱۳۹۹: ۱۵۸). بنابراین می‌توان اذعان داشت دو عامل «آهنگین بودن» و «شوق‌انگیز بودن» با انتخاب محور و اوزان معنا می‌یابد.

اوزان فارسی را بر اساس موسیقی ملایم و روان یا موسیقی ایقاعی و تکرار ارکان به دو دسته «اوزان خیزابی» و «اوزان جویباری» تقسیم کرده‌اند: «اوزانی که وزن تند و متحرکی دارد که اغلب نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به گونه‌ای است که در مقاطع خاصی نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت ترجیع و دور در آن‌ها محسوس است، اوزان خیزابی گفته می‌شود. برخلاف اوزان خیزابی، در اوزان جویباری رکن‌های عروضی به عینه تکرار نمی‌شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۳۹۳).

به لحاظ عروضی، غالب اشعار کودکانه محمود کیانوش بر وزن خیزابی است که شور و نشاط درونی را القا می‌کند و در اشعاری که مضمون‌های سنگین‌تر دارند، شاعر به سمت اوزان جویباری میل داشته است. نمونه‌ای از اوزان خیزابی در آثار کیانوش را می‌توان در نمونه‌های زیر مشاهده کرد:

«دختر نازنین من / میوه باغ آرزو / حاصل عمر و زندگی / نور چراغ آرزو / صبح که چشم شاد تو / باز شود به روی من / کفتر پاک خنده‌ات / بال زند به سوی من» (کیانوش، ۱۳۷۰: ۸)؛ این شعر بر وزن «مفتعلن، مفاعلن / مفتعلن مفاعلن» (رجز مثنی مطوی مخبون) سروده شده است که در دسته‌بندی وزن خیزابی قرار می‌گیرد.

«تو یک مدادی / جسم تو بی جان / حرفت سیاه است / اما دل تو / از روشنایی /

خورشید و ماه است» (همان: ۱۲۶)؛ این شعر نیز بر وزن «مستفعِلن، فع / مستفعِلن، فع» (مربع مرفل یا متقارب مثنی ائلم) سروده شده که در دسته بندی اوزان خیزابی است.

«از اینجا، از اینجا/ کبوتر، کبوتر/ به شادی، به شادی/ بزن پر، بزن پر/ به بالا، به بالا/ به آن دور، به آن دور/ به پهنای آبی/ به پهنای پر نور سلامی ببر گرم/ از اینجا به خورشید/ به دنیای پاکی/ به دنیای امید» (همان: ۱۰)؛ در این قطعه نیز کیانوش با انتخاب بحر متقارب با پایه اصلی فعولن، وزن ملایم و آهنگین با بحری خیزابی را در خدمت پویایی محتوا قرار داده است که ساختمان تکرار را می‌طلبد و لذت موسیقایی کلام را در نزد کودک سبب می‌شود.

«گلی در باغچه دیدم که رویش / فروزان چون چراغ آرزو بود/ چنان لبخنده‌ای میزد که گویی / بهار و آفتاب و آب از او بود...» (کیانوش، ۱۳۵۸ الف: ۵)؛ در این قطعه کیانوش با انتخاب بحر هزج مسدس مقصور (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل) با توجه به مضمون به سمت انتخاب جویباری میل کرده است که میل به تکرار در آن نیست.

گفتنی است وزن، یکی از عوامل قاعده افزا برای برجسته‌سازی زبان است. کیانوش با توجه به شاخصه‌های زبانی شعر کودک و علم به قواعد قاعده افزا یا برونه زبان مانند وزن مناسب، شعر خود را از نظم با رویکرد محض آموزشی به شعری با شاخصه‌های هنری مبدل کرده است.

در این پژوهش، برای بررسی اوزان اشعار محمود کیانوش، آثاری همچون: «طوطی سبز هندی» (۱۳۶۹)، «زبان چیزها» (۱۳۵۰)، «بچه‌های جهان» (۱۳۵۸ ج) و «طاق هفت رنگ» (۱۳۵۸ ب) مورد بررسی قرار گرفته که مخاطبان کودک ۷ تا ۱۲ سال را در بر می‌گیرند.

جدول ۱: اوزان اشعار محمود کیانوش

نام کتاب	بحر مضارع	بحر رجز	بحر هزج	بحر رمل	تعداد کل اشعار
طوطی سبز هندی	۱۱ ٪ ۳۹	۱۰ ٪ ۳۶	۵ ٪ ۱۸	۱ ٪ ۴	۲۸
طاق هفت رنگ	۷ ٪ ۲۵	۴ ٪ ۱۴	۵ ٪ ۱۷	۹ ٪ ۳۲	۲۸

نام کتاب	بحر مضارع	بحر رجز	بحر هزج	بحر رمل	تعداد کل اشعار
بچه‌های جهان	۴ ٪۱۴	۵ ٪۱۸	۵ ٪۱۸	۷ ٪۲۵	۲۷
زبان چیزها	۲ ٪۱۲	۲ ٪۱۲	۴ ٪۲۵	۷ ٪۴۳	۱۶

۲-۱-۲. اوزان پر کاربرد در اشعار کیانوش

بحر رجز

رجز بحری که در لغت به معنای اضطراب و سرعت است، گونه‌ای افتان و خیزان رفتن را القا می‌کند. «در جنگ‌ها و معارک خوانده می‌شده؛ از تکرار جزء مستفعلن دو سبب خفیف و یک وتد مجموع حاصل می‌شود. زحافات این بحر که از تکرار مستفعلن به دست می‌آید و زحافات مشهور آن شامل مطوی و مخبون و مرفل است» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۸۱: ۵۴). این بحر از اوزان پر کاربرد کیانوش به حساب می‌آید. در کتاب طوطی سبز

هندی، کیانوش ۲۸ شعر خود را یعنی با بسامد ۳۶ درصد در این بحر سروده است:

«پروانه کوچولو/ بال‌های خسته/ تو باغچه زیر آفتاب/ روی گلی نشسته/ پاهای نازکش را/ رو گل دراز کرده/ مثل کتاب رنگی/ بال‌ها رو باز کرده» (کیانوش، ۱۳۶۹: ۱۶).
«بادبادک سفیدم/ باد که آمد هوا رفت/ کله و دم تکان داد/ یواش یواش بالا رفت/ تو آسمون آبی/ شد مثل یک کبوتر/ نخ را که شل می‌کردم/ باز هم می‌رفت بالاتر» (همان: ۱۴).
این دو شعر از کتاب طوطی سبز هندی در بحر رجز مطوی سرود شده است که این بحر در این کتاب ۱۰ شعر را به خود اختصاص داده است.

بحر رمل

«این بحر از تکرار جزء فاعلاتن، یک سبب خفیف و یک وتد مجموع و یک سبب خفیف دیگر حاصل می‌شود. زحافات مشهور آن مکفوف و محذوف، مخبون، مشکول و اصلم و مطموس است» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۸۱: ۴۵). ۳۲ درصد از ۲۸ شعر کتاب طاق هفت رنگ، اختصاص به این بحر دارد و اشعار در رده اوزان جویباری مطبوع سروده

شده‌اند که با دقت در مضامین شعری او، توجه کیانوش به هماهنگی مضمون و محتوا با وزن، شایان توجه است:

«در هوای خوب صبح / بی خیال و شادمان / زیر چتر آفتاب / در میان آسمان / این منم
که برق برق می‌زنم / در غروب آفتاب / مثل ماه می‌شوم / با ستاره‌های شب / اشتباه می‌شوم /
بس که من سفید و پاک و روشنم» (رمل محذوف) (کیانوش، ۱۳۵۸: ب: ۱۵).

«آسمان باز غروب / باغ آتش شده است / از وسط تا به کنار / سرخ و دلکش شده
است / بوته بی‌شاخه و برگ / همه گل در برگل / مثل دریاست ولی / موج آن پر پر گل»
(رمل مربع محذوف) (همان: ۱۷).

در کتاب «طاق هفت رنگ» که مخاطب ۱۰ تا ۱۲ سال را شامل می‌شود، کیانوش توجه ویژه‌ای به استفاده از بحر رمل داشته است. در مجموعه «بچه‌های جهان» شاعر همچنان توجه ویژه به بحر رمل دارد؛ ۲۵ درصد از ۲۷ شعر در این بحر سروده شده و میزان اقبال شاعر به بحر هزج با ۱۸ درصد و رجز با ۱۸ درصد در رتبه دوم قرار می‌گیرد. کیانوش در مجموعه شعر «زبان چیزها» این بار با ۷ شعر از ۱۶ شعر ۴۳ درصد از سرایش را به بحر رمل اختصاص داده است که بحور هزج (با ۲۵ درصد)، مضارع، رجز و متدارک در رتبه - های بعدی قرار می‌گیرند. در بیان کلی در این چهار دفتر شعری، بحر رمل در رتبه نخست توجه شاعر قرار گرفته است و سپس بحر هزج و رجز و بعد از آن بحور سریع، متدارک، خفیف و مضارع مورد توجه شاعر با بسامد کمتر بوده‌اند.

۳. موسیقی کناری در شعر محمود کیانوش

از عوامل مهم غنا بخشی به نظام موسیقایی شعر، موسیقی کناری است. موسیقی کناری پس از وزن از مهم‌ترین عواملی است که باعث ایجاد نظم در شعر می‌شود. عنصری که با به خدمت گرفتن قافیه و ردیف شبکه موسیقایی از تناسب آوایی و صوتی را سبب می‌شود و در برجسته‌سازی کلام نقشی برجسته دارد.

۳-۱. قافیه و کارکرد موسیقایی آن

قافیه در سایه تکرار حروف یکسان در کلمات پایان ابیات حاصل می‌شود. مهم‌ترین

بخش موسیقی کناری قافیه است. «آن چه تأثیر موسیقایی کلام را بالا می‌برد، تشخص به کلمات شعر می‌بخشد، در برآورده شدن یک انتظار در پایان مصراع نقش دارد، فکر و احساس را تنظیم می‌کند، سبب استحکام شعر می‌شود، کمک به حافظه و سرعت انتقال می‌کند، سبب تناسب و قرینه‌سازی می‌شود، مفهوم را از راه آهنگ کلمات القا می‌کند، به مصراع‌ها تشخص می‌بخشد و قالب شعر را تعیین می‌کند، قافیه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۶۲). تأثیر موسیقایی قافیه در شعر کودک نیز قابل بحث و اعتناست. «کودک پیش از آن که در موسیقی کلامی یا شعر به اوزان یا بحور شعری برسد، موسیقی قافیه را می‌شناسد و برای او شعر بودن کلام به قافیه داشتن آن مشخص می‌شود» (کیانوش، ۱۳۷۹: ۵۹).

در شعر کودکان هرچه قافیه‌ها حروف مشترک بیشتری داشته باشند، مثل: بریدم، دویدم، از استحکام بیشتری برخوردارند. «قافیه‌های یک حرفی ضعیف‌ترین قافیه‌ها به حساب می‌آیند؛ به‌خصوص آنکه آن یک حرف هم از حروف اصلی کلمه نباشد؛ مثل: زیبا و را» (صادقیان و شعبانی، ۱۳۸۵: ۱۱۴).

کیانوش در کتاب «شعر کودک در ایران»، قافیه را به دو دسته فقیر و غنی تقسیم می‌کند. «بیشتر قافیه‌های یک هجایی در گروه قافیه‌های فقیر در می‌آیند؛ مثل زد، رد، بد، زر...» (کیانوش، ۱۳۷۹: ۶۶). او معتقد بود ضعف این نوع قافیه را می‌توان با آوردن ردیف جبران کرد. «شاعران بزرگ هرگاه که قافیه‌های فقیر را به کار گرفته‌اند، آن‌ها را با ردیف‌های خوشاهنگ غنی کرده‌اند» (همان: ۶۷).

برای بررسی جایگاه موسیقایی قافیه در آثار کیانوش، به ده شعر از دو مجموعه شعری او یعنی «طاق هفت رنگ» و «نوک طلای نقره‌بال» به عنوان حجم نمونه توجه کردیم که در تحقیقات دیگران به آنها پرداخته نشده است. برای مثال از ده بیت از شعر پروانه او، ۵ بیت دارای قافیه غنی است و در شعر قناری با ۴۴ بیت، بیست بیت آن دارای قافیه غنی است.

از حاصل غور در این دو مجموعه، حضور قافیه‌های غنی که دارای واژه‌هایی بیش از یک هجا بودند، کاملاً هویداست. قافیه‌های فقیر هم درصد کمتری از اشعار را به خود

اختصاص داده‌اند و غالباً در ابیاتی حضور دارند که شاعر با ردیف، بار موسیقایی ضعیفشان را جبران کرده است:

«دیدم که چشم‌هایم / دیگر نمی‌توانند / خط درشت را هم / با راحتی بخوانند»
(کیانوش، ۱۳۵۸ ب: ۷).

«ابرهای سفید شناور / قایق و کشتی آسمانند / روشن از آفتاب و خوش از باد / تا افق،
دسته دسته، روانند» (همان: ۱۸).

جدول ۲: بررسی قافیه‌های فقیر و غنی در ده شعر از مجموعه شعر طاق هفت رنگ

نام شعر	تعداد ابیات	قافیه غنی	قافیه فقیر	ردیف
پروانه	۱۰	۵	-	۲
قناری	۴۴	۲۰	۲	۱۲
پرده زرد	۸	۳	۱	۱
کبوتر یا ستاره	۶	۳	-	۱
باغ آتش	۶	۲	۱	۱
قایق و باد	۶	۲	۱	-
جویبار، رود، دریا	۳۲	۱۴	۲	۶
زبان گنجشک	۶	۲	۱	۱
قاصدک	۱۰	۵	-	۲
برف	۱۰	۵	-	۳
مجموع	۱۳۸	۶۱	۸	۲۹

جدول ۳: بررسی قافیه فقیر و غنی در ده شعر نوک طلای نقره بال برای ۶ تا ۹ سال

نام شعر	تعداد ابیات	قافیه غنی	قافیه فقیر	ردیف
درخت بیدار	۸	۴	-	-
احوالپرسی	۴	۲	-	-
های، ابرها	۸	۴	-	۱
حاجی فیروز	۱۰	۵	-	۱
هو، هو، باد	۴	۲	۱	۱
من، تو، ما	۶	۳	-	۲
گل	۴	۲	-	۲

نام شعر	تعداد ابیات	قافیه غنی	قافیه فقیر	ردیف
خواب	۶	۳	-	۲
پاییز	۶	۲	۱	۱
شب	۴	۲	۲	۲
مجموع	۹۰	۲۹	۴	۱۲

در میان اشعار نوک طلای نقره بال نیز تقریباً در هر شعر، نصف ابیات دارای قافیه غنی هستند:

«بس که خوبی، دل من / پاک دیوانه‌ی توست / دوستی با همه کس / همه جا خانه توست» (همان، ۱۳۵۶: ۴۳).

«بین آقا کلاغه / عجب جایی نشست / مگر پایش شده زخم / مگر بالش شکسته» (همان: ۵۰).

نمونه‌ای از قافیه‌های غنی از مجموعه شعری نوک طلای نقره بال که از دو هجا یا بیشتر تشکیل شده‌اند:

«در آسمان آبی / خورشید صبح خندید / هر جا نسیم آمد / عطر بهار پیچید» (همان: ۵).
«گل بازتر شد / با ناز خوابید / پروانه دورش / آرام رقصید» (همان: ۸).

۲-۳. ردیف و کارکرد موسیقایی آن

ردیف اصطلاحی در علم عروض است. «در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شود، آن ردیف است» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۹: ۱۴۵). در باب اهمیت ردیف ادیبان ویژگی‌هایی را بر شمرده‌اند؛ «ردیف باید چنان انتخاب شود که شعر بدان محتاج باشد، ممکن است چند کلمه باشد و اگر ردیف به یک معنی نباشد، پسندیده نیست» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۸۱: ۹۲). برای تقویت بُعد موسیقایی شعر و پیوندهای آوایی، ردیف از انرژی بسیاری برخوردار است.

۱-۲-۳. ردیف در اشعار کیانوش

کیانوش در بهره‌گیری از ردیف، شاعری هوشمند است؛ ردیف‌های فعلی، اسمی،

ضمیر، صفت و حرف در اشعار او به کار رفته‌اند. نکته قابل توجه در بررسی این حجم نمونه که شامل دو کتاب طوطی سبز هندی و آفتاب خانه ماست، نشان‌دهنده آن است که شاعر به استفاده از کارکرد موسیقایی ردیف در شعر کودک اعتنا داشته است.

جدول ۴: ردیف در دو مجموعه شعر کیانوش

نام کتاب	تعداد ابیات	مردف	درصد اشعار مردف
طوطی سبز هندی	۱۶۰	۴۷	۳۰
آفتاب خانه ما	۳۲۷	۹۹	۳۰

جدول ۵: انواع ردیف در شعر کیانوش

انواع ردیف	فعلی	اسمی	ضمیر	صفت	حروف	عبارات فعلی	مجموع ابیات
طوطی سبز هندی	۳۹	۵	۳	۲	-----	۱ نیم درصد	۱۶۰
آفتاب خانه ما	۹۲	۱۰	۳	۱	۱	۴ ٪۱	۳۲۷
	٪۲۴	٪۳	٪۲	٪۱	٪۱		
	٪۲۸	٪۳	٪۱	کمتر از ٪۱	٪۱		

همانطور که از یافته‌ها در جدول ۴ و ۵ برمی‌آید، بسامد ردیف فعلی در دو مجموعه شعری «طوطی سبز هندی» و «آفتاب خانه ما»، بیش از سایر انواع ردیف است. ردیف اسمی در رده دوم و ضمیر و صفت در جایگاه بعدی هستند.

ردیف فعلی

«وقتی نگاه می‌کنی / خورشید را از خجالت / خوب رو سیاه می‌کنی / هیچ می‌دانی که امروز دنیای من تو هستی؟ / دیروز را کار ندارم / فردای من تو هستی» (کیانوش، ۱۳۶۹: ۵۲).
«اما الان تو قفس / خلقت گمانم تنگ است / توی دلت می‌گویی: / دل آدم‌ها سنگ است» (همان: ۸).

ردیف اسمی

«شیرین و دلپذیر و گوارا / مانند مهربانی مادر / سرچشمه طراوت جان‌ها / مانند زندگانی مادر» (همان: ۵۱).

«از غروب این درخت سیاهی / رفته رفته بر آرد شکوفه / از هزاران هزاران ستاره / تا سحرگاه دارد شکوفه» (همان: ۶۱).

ردیف صفت

«بین چه ریختی کرده / قبای مخملش خیس / کلاه و کفش و جوراب / تمام هیکلش خیس» (همان، ۱۳۶۹: ۲۰).

«مرد تنها ستاره‌ای مرده است / در سپهر وجود سرگردان / نه مداری، نه گردشی روشن / بین بود و نبود سرگردان» (کیانوش، ۱۳۵۸ الف: ۷۲).

۳-۲-۲. ردیف‌های ایستا و پویا

«ردیف جزو تکرارهای مرئی شعر کیانوش محسوب می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۰۸). ردیف را از جهت میزان تحرک در محور موسیقایی کلام می‌توان به دو دسته پویا و ایستا تقسیم کرد. اگر واژه ردیف از خاصیت پویایی و تحرک لازم برخوردار باشد، از آن به عنوان ردیف پویا یاد می‌شود؛ کلماتی مانند: «می‌رود، می‌خورد» که تحرک خوردن و رفتن را در خود دارد؛ مانند:

«سال‌ها به من توجهی نمی‌کنند / تا که رنگ من پریده می‌شود / بر تن من از هزارها ترک / زخم‌های خشک دیده می‌شود» (کیانوش، ۱۳۵۰: ۴).

«تن خود را رها کن / دو پلک مهربان را / پناه چشم‌ها کن / در جان را به نرمی / به روی خواب وا کن» (همان: ۲۵).

ردیف ایستا نقطه مقابل ردیف پویاست؛ یعنی واژگانی که ساکن هستند و حرکت و پویایی ندارند؛ مانند: است، بود. «ردیف‌های اسمی غالباً جامد و ایستایند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۱۲)؛ مانند:

«بعضی از شب‌ها / با صدای شیرین / ساعتی می‌خواند / قصه‌های شیرین» (کیانوش، ۱۳۵۰: ۱۱).

«بیا من تختخوابم / که هستم عاشق خواب / شوم هر شب به‌هنگام / برایت قایق خواب» (همان: ۲۶).

از آمار به دست آمده از کتاب «از زبان چیزها» کیانوش به ردیف‌های پویا توجه بیشتری نشان داده و به این روش به بعد خلاقانه ابیات کمک کرده است.

جدول شماره ۶: ردیف‌های ایستا و پویا در مجموعه «زبان چیزها»

نام کتاب	تعداد ابیات	ردیف ایستا	ردیف پویا
زبان چیزها	۵۶۰	۲۶	۳۸

۴. کارکردهای ردیف در شعر کیانوش

جدا از این که ردیف به تقویت قوای موسیقایی کلام شاعر کمک می‌کند، در شعر کودک کاربرد دوگانه نیز دارد. «از یک طرف در وزن‌های کوتاه که میدان برای دوآیندن قافیه میانی تنگ است، استفاده از ردیف‌های خوش‌آهنگ، نبود قافیه میانی را تا حدودی جبران می‌کند و از طرف دیگر وزن‌های بلند که به لحاظ تعداد افعیل به مرز شعر بزرگسال نزدیک می‌شود، با آوردن ردیف در نظر کودک، کوتاه‌تر جلوه می‌کند» (دهریزی، ۱۳۹۸: ۸۹). کیانوش در مجموعه سروده‌های کودکانه‌اش، تنها به بعد موسیقایی ردیف توجه نداشته است بلکه گاه ردیف را بر مبنای موضوع شعر انتخاب کرده، گاه برای آفریدن مفاهیم جدید و گاهی برای تصویرسازی و برجسته‌سازی مضمون به کار برده است.

۴-۱. ایجاد هماهنگی با مضمون و محتوا

بایسته است که شاعر کلماتی را در جایگاه ردیف قرار دهد که به علاوه اضافه کردن به بار موسیقایی بیت، سبب اتحاد محتوا و صلابت کلام شود و در راستای هماهنگی با محتوا پیش رود؛ افکار شاعر را از پریشانی و گسست نجات دهد و به تعبیری مضمون را برجسته‌سازی کند. کیانوش در انتخاب ردیف به این هماهنگی نظر داشته است: «راست گفתי صدای بلبل بود/ پس زمستان چه شد؟ از اینجا رفت؟/ بله او را شکوفه بیرون کرد/ با زمستان سکوت و سرما رفت» (کیانوش، ۱۳۵۸ الف: ۳۶).

شاعر در این شعر، مفهوم آمدن بهار و رخت بر بستن زمستان را با آوردن کلمه «رفت»

در ابیات برجسته‌سازی کرده و انتخاب واژه ردیف به درستی در خدمت مضمون و محتوا قرار گرفته و حس گذر فصل زمستان و رسیدن بهار تقویت شده است.

در شعر «آتش روشن شو/ شب را روشن کن/ دنیای شب را/ روشن بر من کن» (کیانوش، ۱۳۶۹: ۳۰) نیز پویایی روشنایی‌بخش بودن آتش و خاصیت برانگیختگی آن با انتخاب ردیف مناسب «گن» در خدمت مضمون به کار گرفته شده است.

۴-۲. آفریدن و ایجاد مفاهیم جدید

«وقتی کلمه‌ای در ذهن شاعر به عنوان ردیف جای می‌گیرد، مضمون‌های جدیدی هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می‌زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشه شاعر تا پایان شعر به صورت تدریجی کامل می‌شود» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳). در ابیات کیانوش هم ردیف‌هایی با این کارکرد وجود دارند:

ابری سیاه از دور، آمد به سوی خورشید	ناگاه کرد پنهان، از چشم روی خورشید
کوتاه و تنگ و تاریک، شد آسمان روشن	آن جلوه‌های رنگین، رفت از جهان روشن
در باغ چشم پژمرد، گل‌های شادمانی	خاموش ماند در دل، آوای شادمانی
اما به زودی افتاد، برفی به دامن ابر	آتش گرفت و گر زد، با شعله‌اش تن ابر
آن وقت اشک سردش، باران شد و فرو ریخت	شد جسم او همه آب، از چشم‌های او ریخت...

(کیانوش، ۱۳۵۸ ب: ۳۴)

در این شعر شاعر با برگزیدن ردیف‌هایی چون «خورشید، روشن و ابر» تفکر اصلی شعر که همانا بارش باران است را گسترش بخشیده و ردیف‌ها در خدمت خیال‌انگیزی، مضامین ظریف را به ذهن شاعر متبادر کرده‌اند.

۴-۳. تصویرسازی و برجسته‌سازی مضامین

تأکید شاعر بر یک واژه که با تکرار صورت پذیرد، می‌تواند سبب ساز خلق موضوع و مضمون تازه شود. «اگر واژه یا عبارت تکرار شوند، در وسط یا اول کلام باشند، چندان جلب توجه نمی‌کند ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر و مکثی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می‌کند، تأکید و تمرکز را بر روی آن بیشتر می‌کند» (طالبیان و اسلامیت،

۱۳۸۴: ۱۵)؛ به عنوان مثال در شعر: «پیدا نیست / اینجا نیست / کو؟ کو؟ باد! / این جایم / پیدایم / هو، هو، باد! بی‌رنگی / بی‌بویی / بی‌چشمی / بی‌رویی؟ ها؟ ها؟ باد! / سر تا پا / پا هستم / در گشتم / پا، پا، باد» (کیانوش، ۱۳۵۶: ۱۳) می‌توان دید که شاعر با قافیه کردن کلمه «باد»، تأکید و تمرکز سوژه شعر را بر محور ردیف برجسته‌سازی کرده و ردیف تمرکز مخاطب را بر واژه «باد» سوق داده است.

در شعر «یک گل، ده گل، صدها گل / اینجا، آنجا، هر جا گل / دامن، دامن، فروردین / میریزد بر دنیا گل / باغ و دره پر گل شد / کوه و دشت و صحرا گل / لب‌ها را گل خندان کرد / شد از شادی لب‌ها گل» (همان: ۱۶) نیز می‌توان دید که شاعر در این قطعه، با آوردن ردیف «گل» هم به تصویرسازی زیبایی از محتوا دست یازیده و هم با تکرار کلمه ردیف، تأکید و تمرکز بر ردیف را برجسته کرده است.

نتیجه

شعر موفق کودک، شعری است که به موسیقی نزدیک‌تر شود؛ چراکه در شعر، موسیقی کلمات هدایت‌کننده معناست. صورت‌گرایان روس به درستی به اهمیت صورت و شکل شعر و به تبع آن عنصر موسیقی در شعر پی برده‌اند. شاعر با بهره‌گیری از هنر‌سازیه‌های شعری مانند وزن، قافیه و ردیف، کلام را از حجاب عادت دور می‌کند و آن را به سمت آشنایی‌زدایی سوق می‌دهد. این پژوهش بر آن بود تا با بررسی نمونه‌های از اشعار کودکانه محمود کیانوش به عنوان شاعر تأثیرگذار بر شعر کودک، در حوزه موسیقی بیرونی و وزن‌های پر کاربرد، بر گفته خود او صحنه‌گذار که بحوری مانند بحر رمل با پایه فاعلاتن و هزج با پایه عروضی مفاعیلن و رجز با پایه عروضی مستفعلن از اوزان خیزابی و خوش الحان شعر کودک هستند. از منظر بررسی موسیقی کناری و جایگاه مهم آن در موسیقایی کردن زبان شعری، در نمونه اشعار منتخب کیانوش، این نتیجه حاصل شد که این شاعر از قافیه‌های غنی بیش از قافیه‌های فقیر بهره برده و ضعف حضور قافیه‌های فقیر را با ردیف‌هایی که غالباً پویا بودند، جبران کرده است. ردیف‌ها در شعر او با کارکردهای چون کمک به مضمون‌سازی، ایجاد هماهنگی با موضوع، تصویرسازی و برجسته‌سازی مضمون در خدمت موسیقایی شدن کلام داشته‌اند. او تلاش کرده است تا از ردیف‌های پویای فعلی بیشتر از ردیف‌های صفت و اسم و حرف استفاده کند و به این وسیله به برجستگی زبان و انسجام بیت کمک کند. این دستاورد به مهم‌ترین ظرایف موسیقایی شعر که شامل موسیقی بیرونی (اوزان)، موسیقی کناری (ردیف و قافیه) است، تکیه کرد تا این نکته را ثابت نماید که این هنر‌سازها، مؤلفه‌هایی همیشگی و ماندگار برای سرایش شعر کودک هستند.

تعارض منافع: بنا بر اظهار نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع و مآخذ

- اسماعیلی، پیمان‌ه و اصغر رضا پوریان. (۱۳۹۸). «موسیقی کناری در شعر کودک». **مجله پژوهش‌های ادبی و سبک‌شناسی**. دوره ۱۰، شماره ۳۷، صص: ۳۰-۱۱.
- بشاره‌صیفی، رمضان. (۱۴۰۰). «برجسته‌سازی زبانی اشعار کودکانه محمود کیانوش». **زیبایی‌شناسی ادبی**. دوره ۱۲، شماره ۴۷، صص: ۱۰۱-۱۳۲.
- بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۸۱). **آشنایی با علم عروض و قافیه**. چاپ دوم. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
- حجازی، بنفشه. (۱۳۹۹). **ادبیات کودکان و نوجوانان**. چاپ یازدهم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حجوانی، مهدی. (۱۳۸۹). **زیبایی‌شناسی ادبیات کودک**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- دهریزی، محمد. (۱۳۹۸). **ادبیات کودک در ایران**. چاپ سوم. درسنامه دانشگاهی. تهران: قو.
- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۵). **از این باغ شرقی** (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان). تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سلدن، راما و پیتر ویدوسون. (۱۳۹۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر. تهران: بان.
- شاه‌حسینی، ناصرالدین. (۱۳۸۹). **شناخت شعر**. چاپ ششم. تهران: هما.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). **موسیقی شعر**. چاپ هفدهم. تهران: آگه.
- صادقیان، نبی‌الله و اسدالله شعبانی. (۱۳۸۵). **فعالیت‌های یاد دهی - یادگیری**. تهران: توکا.
- طالییان، یحیی و مهدیه اسلامیت. (۱۳۸۴). «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ». **پژوهش‌های ادبی**. شماره ۸، صص: ۲۸-۷.
- طاووسی، سهراب. (۱۳۹۱). **آیین صورتگری**. تهران: ققنوس.
- کیانوش، محمود. (۱۳۵۸ ج). **بچه‌های جهان**. چاپ اول. تهران: توکا.
- کیانوش، محمود. (۱۳۵۰). **زبان چیزها**. چاپ اول. تهران: رز.
- کیانوش، محمود. (۱۳۵۶). **نوک طلای نقره بال**. چاپ اول. تهران: توکا.

- کیانوش، محمود. (۱۳۵۸ الف). **آفتاب خانه ما**. چاپ اول. تهران: توکا.
- کیانوش، محمود. (۱۳۵۸ ب). **طاق هفت رنگ**. چاپ اول. تهران: توکا.
- کیانوش، محمود. (۱۳۶۹). **طوطی سبز هندی**. چاپ اول. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کیانوش، محمود. (۱۳۷۰). **باغ ستاره‌ها**. چاپ اول. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کیانوش، محمود. (۱۳۷۹). **شعر کودک در ایران**. چاپ سوم. تهران: آگاه.

References

- Bashar Seifi, R. (2021). Barjestesazi-ye zabani-ye Ash'ar-e koodakane-ye mahmood kiyanoosh. *Zibashenasi-ye Adabi*. Years 12. No. 47. Pp.101-132.
- Behzadi Andohjerdi, H. (2020). *Ashenayi Ba 'Elm-e 'Aroz va Ghafiye*. 2th Edition. Tehran: Daneshgah-e Azad Eslami, Vahed Tehran Markazi.
- Dehri, M. (2020). *Adabiyat-e Koodak dar Iran*. 3th Edition. Tehran: Ghoo.
- Esma'ili, P & A. R. poriyani. (2019). *Mosighiye kenari dar she'r-e koodak*. "Majalle-ye pazhooheshha-ye Adabi va sabkshenasi. Years 10. No. 37. Pp. 11-30.
- Hojvani, M. (2010). *Zibashenasi-ye Adabiyat-e Koodak*. Tehran: pazhooheshgah-e'olom-e ensani va motale'at-e farhangi.
- Hejazi, B. (2020). *Adabiyat-e Koodakan va Nowjavanan*. 11th Edition. Tehran: Rowshangaran va Motale'at-e zanan.
- Kiyanoosh, M. (1971). *Zaban-e Chizha*. First Edition. Tehran: roz.
- Kiyanoosh, M. (1976). *She'r-e Koodak dar Iran*. 3th Edition. Tehran: Agah.
- Kiyanoosh, M. (1991). *Bagh Setareha*. Tehran: kanoone parvaresh-e fekrkiye koodakan va nowjavanan.
- Kiyanoosh, M. (1979). *Aftab-e Khaneye Ma*. First Edition. Tehran: Toka.
- Kiyanoosh, M. (1979). *Tagh-e Haft Rang*. First Edition. Tehran: Toka.
- Kiyanoosh, M. (1977). *Nok-e Talaye Noghre Bal*. First Edition. Tehran: Toka.
- Kiyanoosh, M. (1979). *Bachehaye Jahan*. First Edition. Tehran: Toka.
- Kiyanoosh, M. (1990). *Tooti-ye Sabz-e Hendi*. First Edition. Tehran: kanoon-e parvaresh-e fekrkiye koodak va nowjavan.
- Salajegheh, P. (2006). *Az in bagh-e sharghi (Nazariyehaye Naghd-e She'r-e Koodak va Nowjavan)*. Tehran: kanoon-e parvaresh-e fekrkiye koodakan va nowjavanan.
- Selden, R & P. Widowson. (2018). *Rahnama-ye Nazariye-ye Adabi-ye Moa'ser*. Tarjome-ye 'Abbas Mokhber. Tehran: Ban.

- Sadeghiyan, N & A, Sha'bani. (2006). Fa'aliyyathaye Yaddehi-Yadgiri. Tehran: toka.
- Shafi'i Kadkani, MR. (2012). Rastakhiz-e Kalamat. Tehran: Sokhan.
- Shafi'i Kadkani, MR. (2017). Mosighi-ye She'r. 17th Edition Tehran: Agah.
- Shahhoseini, N. (1988). Shenakht-e She'r. 2th Edition. Tehran: Homa.
- Talebiyan, Y & M. Eslamiyat. (2005). Arzesh-e Chand Janebe-ye Radif dar She'r Hafez. pzhooeshhaye Adabi. No 8. Pp. 7-28.
- Tavoosi, S. (2012). Ayin-e Sooratgari. Tehran: Ghoghnoos.