

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا

محمد مرادی *^۱

(تاریخ دریافت: ۹۴/۵/۱۳، تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۲۰)

چکیده

بررسی جنبه‌های ساختاری و عناصر شاعرانه در دوبیتی‌ها، به دلیل جایگاه آن در اتصال شعر رسمی و عامه، می‌تواند برخی از ویژگی‌های متمایز این دو حوزه را تبیین کند. باتوجه به اهمیت نقش قافیه و ردیف در این قالب، در این مقاله به روش تحلیلی-مقایسه‌ای، ضمن بررسی بیش از ۳،۰۰۰ دوبیتی عامه، زوایایی چون شباهت‌ها و تفاوت‌های لفظی و معنایی و تسامح‌های مرسوم در موسیقی کناری آن‌ها، متناسب با تفاوت اقلیم، تحلیل و با ادب رسمی مقایسه شده است.

خلاف جلوه‌های جغرافیایی، روستایی، فردی و طبیعی، مباحث ایدئولوژیک، فلسفی، اجتماعی و شهری در موسیقی کناری دوبیتی‌های عامه نمود ندارد. از جنبه‌های تمایز کله‌فریادهای خراسان، نگاه نسبتاً زمینی به معشوق و اشاره مستقیم به نام زنان در جایگاه ردیف است. همچنین در شروه‌ها، اصرار بر برخی التزام‌های آوایی و همچنین استفاده از تلمیح و جناس (به‌ویژه جناس مرکب) بسامد بسیاری دارد. از تسامح‌های لفظی مرسوم در قافیه‌گزینی، شگردهایی همچون استفاده از ردیف به جای قافیه، رعایت نکردن حرف قبل از روی، تکیه بر حرف یکسان قبل از روی، استفاده از ضمائر، شناسه‌ها به جای قافیه و

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز (نویسنده مسئول)

حذف صامت میانی، ویژه شعر عامه است و در دوبیتی‌های رسمی کمتر از آن‌ها استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: دوبیتی، شروه، کله‌فریاد، قافیه و ردیف، حرف روی.

۱. مقدمه

دوبیتی از قالب‌های فرعی در زبان و ادبیات فارسی است که خلاف شعر رسمی، از دیرباز در ادب عامه و همچنین در میان شاعران محلی اهمیت داشته است و می‌توان آن را حد فاصل میان ادب رسمی و عامه دانست. جایگاه این قالب در سرایش شعر به لهجه‌ها و زبان مردم عامه به اندازه‌ای بود که بسیاری از پژوهندگان، عنوان مطلق فهلویات در ادبیات فارسی را برای آن برگزیده‌اند.

فهلوی در لغت معرب پهلوی است و از آن‌جا که برخی از فهلویات در دو بیت و با وزنی خاص سروده شده‌اند، امروزه به آن ترانه و دوبیتی گویند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۷). بهار نیز ترانه را قطعه کوچکی می‌داند که لحنی از الحان موسیقی دارد. او این دسته اشعار را فهلویات و نام ملی آن را دوبیتی می‌داند (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۶۸: ۱۳-۱۴).

در تعریف انواع ادبی، دوبیتی شعری چهار مصرعی با یک معنی مستقل است که در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور سروده شده و علت موسوم شدن آن به فهلویات، احتمالاً سرایش این گونه به زبان پهلوی و لهجه‌های مرکزی ایران همچون ری و عراق بوده است. ریشه‌های این قالب ادبی را پس از اسلام در اشعار شهید بلخی، ابوالعباس نهاوندی، بندار رازی، فرخی سیستانی، باباطاهر، همام تبریزی، صفی‌الدین اردبیلی، اوحدی مراغه‌ای، مغربی تبریزی و ... می‌توان دید (نک: رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴۵۱-۴۵۲؛ ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۲-۷۳) که به مرور در جایگاه مهم‌ترین قالب کهن شعر عامه و محلی مطرح شده است.

در کنار عنوان‌های مطلق فهلویات و پهلویات، این نوع (قالب) ادبی در مناطق مختلف ایران با نام‌هایی چون چهاربیتی (سطری)، دوبیتی، ساربونی، شروه، شربه، شلوه، شلوی (سیپک، ۱۳۸۹: ۱۲۱-۱۲۲)، بیت، بایاتی، بید، چهاربیتو، ترانه، کله‌فریاد، چهارپاره، سی‌تک، چهاردانه، چهارگانی، چهارخانه و چهارقاج، شناخته می‌شود (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۵۷).

این ترانه‌ها بیان‌کننده شوق و امید، سوز غم، تلخی یأس، سیاهی ناامیدی و خروش عصیان شاعران آن است (همایونی، ۱۳۴۵: ۳) و از نظر لفظ و معنا در کمال سادگی سروده شده و آرایه‌های تشبیهی و بدیعی به شیوه ادب عرب در آن‌ها کم است و در مجموع منعکس‌کننده طرز تفکر ایرانی است (همان، ۶۱). اهمیت دوبیتی در ادب عامه به اندازه‌ای است که پژوهشگران، آن را در کنار مثنوی یکی از دو قالب اصلی شعر عامه و جایگاه آن را معادل غزل در شعر رسمی دانسته‌اند. همچنین از میان ۳۰۲ گونه شعر عامه، ۱۰۰ گونه در این قالب سروده شده‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۶-۶۷).

نظر به اهمیتی که دوبیتی‌ها در مشخص کردن ویژگی‌های شعر عامه دارد، در این مقاله به روش تحلیلی-مقایسه‌ای، بیش از ۳،۰۰۰ دوبیتی عامه سروده شده در بحر هزج، مرسوم در اقلیم‌هایی چون فارس، دشتستان و جنوب، خراسان، کرمان، جغرافیای زاگرس و مناطق مرکزی و شمالی، از نظر نوع ردیف و قافیه بررسی شده است. همچنین ضمن معرفی ساختارهای مشترک در انتخاب ردیف و میزان تسامح در قافیه دوبیتی‌های عامه، تأثیر متغیرهایی چون اقلیم و مشخص یا گمنام بودن شاعران و نقش احتمالی راویان، گردآوران و مصححان، در بسامد و نوع تسامح‌ها تحلیل و به تمایزهای معنایی موجود در واژه‌های قافیه و ردیف، متناسب با اقلیم‌ها اشاره خواهد شد.

۲. پیشینه پژوهش

تحقیق درباره ساختار و ویژگی‌های موسیقی کناری، یکی از ضرورت‌های پژوهش در ادب عامه است؛ با این حال در پژوهش‌هایی که تاکنون صورت گرفته، تنها به اشاره‌هایی کوتاه در این حوزه بسنده شده است، از جمله در پژوهش‌های متعلق به حوزه عروض و قافیه شعر فارسی، بیشتر پژوهندگان چون شمیسا (۱۳۶۹: ۸۹-۱۰۹)، کرمی (۱۳۸۰: ۱۵۷-۱۹۴)، فضیلت (۱۳۸۲: ۱۵۷-۱۹۴)، ماهیار (۱۳۸۷: ۲۷۱-۲۹۴) و دیگران، در پیوست کتاب‌های خود به شیوه منتقدان کهن، به معرفی اصول انتخاب کلمات قافیه، معرفی حرف روی و حروف قبل و بعد از آن براساس شعر رسمی پرداخته‌اند و خروج از سنت‌های قافیه‌گزینی را زیر خط‌هایی از قبیل: اقواء، اکفاء، ایطای جلی و خفی،

شایگان، غلو، تکرار و قافیۀ معمولی طبقه‌بندی کرده‌اند. آن‌ها به ارائه‌هیچ‌گونه تعریف متمایز و جداگانه‌ای از کارکرد قافیه و همچنین ردیف متناسب با ادب عامه نپرداخته‌اند. اگرچه محققانی چون وحیدیان کامیار (۱۳۵۷) و طیب‌زاده (۱۳۸۲) به صورتی نسبتاً مبسوط به بررسی عنصر وزن در اشعار عامه پرداخته‌اند؛ اما وضعیت قافیه و ردیف در این گونه، از نظرشان مغفول مانده است. همچنین حق‌شناس (۱۳۹۰: ۲۵-۶۳) با نگاهی زبان‌شناسانه، تحلیلی نسبتاً جدید از ساختمان قافیه ارائه کرده، هرچند مباحث او نیز محدود به قافیۀ شعر رسمی است. حتی در پژوهش‌های مربوط به شعر کودک نیز که از نظر کاربرد قافیه و ردیف تا حدودی به اشعار عامه نزدیک است، به تسامح‌ها و قواعد انتخاب قافیه اشاره نشده است و کیانوش (۱۳۸۳: ۷۴)، علی‌پور (۱۳۸۳: ۶۷-۷۳) و سلاجقه (۱۳۸۷: ۴۴۵-۴۶۴)، در تحلیل چند نمونه اندک، کاربرد قافیه در شعر کودک را به شیوۀ ادبیات رسمی بررسی کرده‌اند.

معدود پژوهشگرانی به شکل گذرا، نشانه‌هایی از کارکرد قافیه در شعر عامه را بررسی کرده‌اند، از جمله شمیسا (۱۳۸۷: ۳۳۷) در حاشیۀ *بررسی سیر رباعی در ادب فارسی*، از امکان قافیه‌شدن حروف هم‌مخرج و همچنین سرایش شعر مردف غیرمقفا در دوبیتی‌ها سخن گفته و کمرپشتی (۱۳۹۰: ۴۷۹) در یادداشتی کوتاه، برخی از تمایزات قافیه‌ای را در میان شاعران محلی مازندران بررسی کرده و احمدپناهی سمنانی (۱۳۸۳: ۱۴۱-۱۴۲) پنج گونه تناسب نزدیک به قافیه را در ترانه‌های عامه نام برده است. همچنین از پژوهشگران ادبیات عامه، ذوالفقاری (۱۳۹۴) ضمن ارائه پیشنهادی پیشینه‌ای دقیق از دوبیتی در ادب فارسی و معرفی پژوهشگران و گردآوران دوبیتی‌های عامه از جمله هدایت، کوهی کرمانی، قهرمان، شکورزاده، میهن‌دوست، نیکوکار، مسعودیه، همایونی، احمدپناهی سمنانی، شعبانی، دستغیب، قربانی جویباری و راشد محصل، اقلیم‌های اصلی دوبیتی‌ها و نیز کاربرد و ویژگی‌های آن‌ها در بومی‌سروده‌های ایران را معرفی کرده است. البته به دلیل گستردگی دامنه شعر عامه و هدف متفاوت آن، در این پژوهش به صورتی کوتاه از تسامح‌های موجود در قافیه‌گزینی قالب دوبیتی از جمله قافیه‌های آوایی، یاد شده است.

تاکنون در هیچ‌یک از تحقیق‌های انجام‌شده به بررسی جنبه‌های متمایز کارکرد ردیف در ترانه‌ها و اشعار عامه توجه نشده، همچنین شگردهای متمایز شاعران، گزینش گران یا راویان اشعار در انتخاب یا خوانش قافیه شعر و تفاوت کارکرد قافیه و ردیف و معنای آن در اشعار شاعران اقلیم‌های مختلف، تحلیل نشده است.

۳. تأثیر اقلیم و میزان گمنامی شاعران بر نوع کارکرد قافیه و ردیف

در دوبیتی‌های مرسوم میان مردم اقلیم‌های گوناگون چون فارس، بوشهر و دشتستان، خراسان، کرمان، محدوده زاگرس، گیلان، مازندران و ... شیوه‌های متعددی در نوع کارکرد قافیه می‌توان دید. چنان‌که در جدول شماره ۱ مشاهده می‌شود، نخستین نتیجه‌ای که از بررسی بیش از ۳،۰۰۰ دوبیتی از اقلیم‌های مختلف ادب عامه، به‌دست می‌آید، تمایز نسبی شاعران اقلیم‌های مختلف در نوع به‌کار بردن ردیف و تسامح در استفاده از قافیه است. برای مثال، شروه‌سرایان و دوبیتی‌گویان جنوب، به‌دلیل فاصله‌داشتن با سنت شعر فارسی، کمترین اصرار را در به‌کار بردن ردیف دارند. پس از آنان، حدود ۵۰٪ از دوبیتی‌های شاعران فارس به‌دلیل استقلال نسبی ادب شفاهی و تعدد قومیت‌ها در این اقلیم، از ردیف بهره دارد.

هرچه از اقلیم‌های جنوبی به جغرافیای مرکزی (محدوده ادب عراقی) و شمال شرق (محدوده ادب خراسانی)، نزدیک می‌شویم، بر بسامد کاربرد ردیف در دوبیتی‌ها افزوده می‌شود. این نکته علاوه بر تأیید تأثیر بیشتر ادب رسمی بر شعر عامه در این اقلیم‌ها، بیانگر قدمت حضور شعر رسمی در این مناطق است و با سیر نفوذ ملاک‌های ادب رسمی در جغرافیای ایران از سمت خراسان به مرکز ایران - به صورتی که در کتاب‌های تاریخ ادبیات ثبت شده - نیز تناسب دارد.

از نظر میزان تصرف‌های آوایی گویش‌ها در کاربرد واژگان قافیه، دوبیتی‌های رایج در محدوده جنوب و زاگرس احتمالاً به‌دلیل شناخته‌شده بودن شاعرانشان، بیشترین انطباق را با ادب رسمی دارند؛ نکته‌ای که با فضای غالب سبک دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر و فایز سازگاری دارد، هرچند ممکن است تمایز این دوبیتی‌ها برآمده از تعدد روایت موجود در دوبیتی‌ها و نقش راویان در نوع خوانش آن‌ها باشد (نک: ذوالفقاری،

۱۳۹۴: ۷۳). در مقابل، بیشترین نمود آواها را در دوبیتی‌های شاعران گمنام فارس و خراسان بزرگ می‌توان دید. هرچند تأثیرپذیری شعر عامه خراسان از ادب رسمی، زمینه‌های فاصله گرفتن اشعار را از قواعد ادب عامه فراهم کرده است؛ اما میزان تسامح‌های قافیه‌ای به‌ویژه در تکرار واژه قافیه و خطای شایگان، در دوبیتی‌های این محدوده، نمودی چشمگیر دارد. از این منظر، تنوع خطاهای قافیه در شعر عامه خراسان مشابه اشعار فارس و جنوب نیست و بیشتر به شاعران محدوده مرکز ایران و زاگرس شباهت دارد.

همچنین از منظر معنایی، با وجود شباهت رایج واژه‌های ردیف و قافیه در بیشتر اقلیم‌ها، برخی از نمودهای بومی را در موسیقی کناری دوبیتی‌ها می‌توان دید؛ چنان‌که مضامین دریایی در شروه‌ها، جلوه‌های نیمه‌کوهستانی و کوهستانی در دوبیتی‌های فارس و محدوده زاگرس و حیات بیابانی در برخی از دوبیتی‌های خراسان و کرمان نمود یافته است.

جدول ۱- فراوانی قافیه و ردیف و انواع آن بر اساس اقلیم سرایش شعر عامه^۱

ردیف	اقلیم	تعداد دوبیتی	با قافیه و بی‌ردیف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف چند کلمه‌ای	قافیه آوایی و غیرخطی	تسامح و خطا در قافیه
۱	فارس	۱۳۲۶	%۴۹/۱۷	%۲۸/۴۳	%۴/۹۰	%۱۲/۴۴	%۴/۵۶	%۱۳/۸۷
۲	بوشهر و دشتستان	۱۰۳۲	%۵۷/۹۴	%۲۷/۱۳	%۴/۵۵	%۹/۰۱	%۱/۱۶	%۵/۷۱
۳	خراسان و شرق ایران	۵۶۷	%۴۱/۲۶	%۳۲/۲۷	%۷/۰۵	%۱۷/۸۱	%۵/۲۹	%۲۰/۱۰
۴	محدوده زاگرس	۳۸۸	%۳۷/۶۲	%۳۷/۶۲	%/۸۹	%۱۷/۵۲	%۱/۵۴	%۹/۰۲

علاوه بر نوع مخاطب و شیوه نقل شفاهی، از دیگر مرزهای تمایز شعر عامه با شعر رسمی، مشخص یا گمنام بودن نام شاعران آنهاست. اگر از این منظر به تحلیل نوع و کارکرد ردیف و قافیه در دوبیتی‌های عامه بپردازیم، خواهیم دید که میزان سادگی واژه‌های قافیه و تأثیرپذیری شاعران از محیط اطراف در دوبیتی‌های عامه، به مراتب بیش از شعر رسمی است و حتی میزان سادگی این اشعار، به مراتب مشخص‌تر از دوبیتی‌های شاعران مشهور ادب فارسی چون باباطاهر و فایز است؛ به‌گونه‌ای که در

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

اشعار باباطاهر (۱۳۳۱) و فایز (۱۳۷۴)، به‌ندرت قواعد قافیۀ شعر عامه را می‌توان دید و میزان تسامح در کاربرد قافیه در اشعار این دو شاعر (بر اساس آنچه در دیوان‌ها باقی مانده و نه صورت ابتدایی محتمل این سروده‌ها) بسیار محدود است.

هرچند در بررسی بیش از ۳،۰۰۰ دوبیتی که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به ادب عامه تعلق دارد، چندان تمایزی در بسامد کاربرد ردیف نمی‌توان دید؛ اما از نظر نقش موسیقایی ردیف، تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود. یکی از این تمایزها، کاربرد بسندۀ ردیف، به‌تنهایی به جای قافیه است که در اشعار شاعران گمنام نمودی نسبی دارد؛ در صورتی که این شگرد مرسوم در شعر عامه را به‌ندرت در دوبیتی‌های روایت‌شده از شاعران مشهور می‌توان دید. علاوه بر این، بسامد نمود آواها و قافیه‌های غیرخطی و همچنین نوع و تنوع تسامح‌های قافیه‌ای در دوبیتی شاعران مشهور، بسیار کمتر از دوبیتی‌سرایان گمنام است.

به نظر می‌رسد، تمایز شاعران گمنام در نوع تسامح‌های قافیه‌ای، از سویی برآمده از نوع خوانش راویان اشعار و از دیگر سو مربوط به تسلط کمتر این شاعران بر ادب رسمی و قواعد آن باشد. در مقابل، در دوبیتی‌های منسوب به شاعران مشهور همچون باباطاهر، پورفریدون، فایز، مفتون، نادم، باقر، حسینا، باکی و ... - هرچند در میان تودۀ عامه نیز خوانده شده - به‌دلیل غلبۀ نگاه مکتوب ادب رسمی و حتی نوع خوانش و نیز ثبت کاتبان، مصححان و گردآوران، بسامد تسامح‌های قافیه‌ای به تکرار قافیه و شایگان محدود شده است و نمودهای آوایی لهجه‌ها در قافیه به کمترین میزان خود در مقایسه با ادب رسمی رسیده است، هرچند هنوز برخی از جلوه‌های ادب عامه را در موسیقی این اشعار می‌توان دید.

نکته قابل تأمل این است که حتی در این نوع ترانه‌ها نیز متناسب با ذوق و نوع نگاه گردآوران، تفاوتی محسوس در میزان تسامح‌ها دیده می‌شود، برای مثال در حوزه شروه‌سرایی، با وجود موضوع واحد، بسامد خطاها و نمودهای آوایی در کتاب **ترانه‌سرایان بوشهر** از حیدر عرفان به ترتیب ۷/۰۹٪ و ۱/۰۹٪ و در کتاب **شروه‌سرایان در جنوب ایران** به کوشش علی باباچاهی ۲/۴۸٪ و ۰٪ است که این نکته، احتمالاً

برآمده از غلبه نگاه شاعرانه باباچاهی در روایت و گزینش دوبیتی‌های منسوب به شاعران جنوب است (نک: عرفان، ۱۳۷۱؛ باباچاهی، ۱۳۶۸).

هرچه از دوبیتی‌های حد فاصل ادب عامه و رسمی (اشعار باباطاهر و فایز)، به شعر رسمی نزدیک می‌شویم، از میزان تسامح‌ها و جلوه‌های آوایی کاسته می‌شود؛ تا جایی که در بیش از ۲۲۰ دوبیتی بررسی شده از شاعران معاصر از جمله اقبال لاهوری، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی، منوچهر نیستانی، سلمان هراتی، قیصر امین‌پور، علی‌رضا قزوه و ... حتی یک مورد از نمودهای آوایی و خطاهای مرسوم در قافیه‌گزینی ادب عامه را نمی‌توان دید (نک: احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۵۸۵-۵۹۰؛ ابتهاج، ۱۳۸۱: ۳۲۵-۳۳۲؛ روزبه، ۱۳۸۸: ۳۲۱-۳۲۳؛ باقری و محمدی نیکو، ۱۳۷۲: ۲۵۱-۲۵۹؛ تاکی، ۱۳۸۱: ۱۱۰-۱۳۵).

جدول ۲- فراوانی قافیه و ردیف و انواع آن بر اساس مشخص یا گمنام بودن نام شاعران

ردیف	اقلیم	تعداد دوبیتی	با قافیه و بی‌ردیف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف چند کلمه‌ای	قافیه آوایی و غیرخطی	تسامح و خطا در قافیه
۱	شاعران گمنام	۱۷۵۷	٪۴۷/۴۶	٪۲۸/۴۰	۵/۶۳	٪۱۴/۴۵	٪۶/۳۱	٪۱۵/۹۳
۲	شاعران مشخص	۱۷۶۱	٪۵۰/۸۸	٪۳۱/۵۱	۵/۳۹	٪۱۱/۱۳	٪۱/۱۹	٪۶/۱۳

از دیگر تمایزهای قافیه‌گزینی در دوبیتی‌های عامه، سادگی واژه‌ها و پرهیز از التزام‌های مرسوم در اشعار رسمی است، برای مثال از مجموع اشعار بررسی شده، تنها در مواردی انگشت‌شمار به شیوه سنت رباعی سرایان، می‌توان دوبیتی‌هایی استخراج کرد که در آن‌ها تمام مصارح مفعلاً باشد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۲۴۹؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۱). این در حالی است که در دوبیتی‌های متأثر از ادب رسمی، چون اشعار باباطاهر (نک: ۱۳۳۱: ۲۶، ۳۱، ۴۳)، بارها از این التزام استفاده شده است.

از دیگر التزام‌های مرسوم در دوبیتی‌هایی که به نحوی با ادب رسمی پیوند یافته‌اند، اصرار بر کاربرد جناس‌گون (آرایه جناس، به‌ویژه جناس مرکب، با محوریت واژه‌های قافیه است) در واژه‌های قافیه است؛ ویژگی‌ای که در دوبیتی‌های مرسوم در میان توده عامه فارس، کرمان و حتی خراسان نمود ندارد؛ در حالی که این نوع گزینش قافیه، یکی از ویژگی‌های سبکی شروه‌سرایان جنوب چون فایز، مفتون، پور نادم، ریاض و ... است (نک: فایز، ۱۳۷۴: ۲۴، ۱۰۳، ۱۱۴، ۲۴۱؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۹۹، ۱۵۹) که این نکته، می‌تواند مؤید تأثیرپذیری شاعران جنوب از برخی التزام‌های مرسوم در ادبیات بازگشت باشد:

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

دل ما را کشد گیسوت، بر سوت
هوای آن لب یاقوت، یا، قوت
دو چشمت مست بهر قتل مفتون
کشیده تیغ از ابروت بر روت

(همان، ۱۰۲)

خلاف واژه‌های قافیه در دوبیتی‌های عامه رایج در فارس، کرمان و خراسان که معمولاً ساده و با کمترین میزان هم‌آوایی هستند، در شروه‌ها، اصراری نسبی بر اتصال حروف الحاقی به پایان حرف روی و گاه، رعایت یکسانی در حروف قبل از آن دیده می‌شود که از این منظر، می‌توان شروه‌ها را متمایل به سبک اشعار رسمی دانست. همچنین خلاف دوبیتی‌های عامه - که در آن‌ها تنوع چندانی در واژه‌های قافیه دیده نمی‌شود و بیشتر واژه‌های قافیه به «الف / ر / ن» ختم می‌شود و مصوت‌های کم‌کاربرد چون ج / س / ش / ف / ق / ک / ل، در جایگاه حرف روی آن‌ها کمتر کاربرد دارد - در دوبیتی‌های شاعران مشخص سده‌های اخیر از جمله فایز، باقر لارستانی، مفتون و ...، نمود مصوت‌های کم‌کاربرد و تنوع واژه‌های ادبی‌تر چون مطرا، شیدا و خضرا، مطول، طویل، رحیل، مکین، منزل گزین، کوثرنشین (فایز، ۱۳۷۴: ۵۹، ۸۶، ۹۰)، کج و حج (باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۱۹) را با فراوانی نسبی در جایگاه قافیه می‌توان دید. همچنین نام بسیاری از شخصیت‌های تاریخی، چون بهمن، تهمتن، بیژن (فایز، ۱۳۷۴: ۲۱۳)، افراسیاب یا تلمیح‌های مذهبی و قرآنی در چارچوب واژه‌های قافیه به زبان بسیاری از دوبیتی‌ها راه یافته است (باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۱۸، ۶۹).

استفاده از واژه‌های ادبی و برآمده از متون کتبی و نه ادب شفاهی، در دوبیتی‌های مرسوم میان توده عامه، چه در فارس و چه در خراسان، کرمان، مناطق مرکزی و شمالی، بسیار اندک است؛ با این حال به‌ندرت دوبیتی‌های چون نمونه زیر را می‌توان یافت که بافت سبکی، تصویری و قافیه‌ای آن‌ها، متمایز با سنت دوبیتی‌های عامه و متمایل به سبک شاعران مشهور است:

دو زلفونت دو مار خفته بر گنج
به زیر پیرهنست یک جفت نارنج
چو ماه چارده تا رخ نمودی
سکندر مات شد چون ماه شطرنج
(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۸۱)

۲-۳. تحلیل شگردها و تسامح‌های مرسوم قافیه‌گزینی در دوبیتی‌های عامه

یکی از تفاوت‌های اصلی شعر عامه و رسمی، قواعد نسبتاً متفاوت کاربرد قافیه در این دو گونه است. چنان‌که برخی پژوهندگان ادبیات عامه اشاره کرده‌اند، در اشعار عامه

قافیه قواعد و قوانین آزادمنشانه خود را دارد (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۱۴۰) و بسیاری از ایرادهای قافیه در شعر رسمی چون: اقوا، اکفا، سناد و ایطا (ماهیار، ۱۳۸۷: ۲۸۷)، از اصول پذیرفته دانش قافیه در اشعار عامه است.

کاملترین نظریه درباره کاربرد قافیه در شعر عامه، تقسیم‌بندی است که احسان طبری ارائه کرده است. از نظر او، پنج گونه تناسب قافیه‌گون در اشعار محلی و عامه وجود دارد که عبارت‌اند از: ۱. حضور قافیه با همان تعریف ادبی و سنتی؛ ۲. قافیه به معنای ردیف؛ ۳. نوعی هماهنگی صوتی در پایان مصراع‌ها؛ ۴. سرایش شعر بدون قافیه و اکتفا به وزن؛ ۵. کاربرد ردیف و تکرار آن در جای قافیه (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۱۴۱-۱۴۲).

افزون بر تسلط اندک شاعران عامه به قواعد شعر رسمی، یکی از علل اصلی نمود تسامح در قافیه‌گزینی شعر عامه و به موازات آن دوبیتی‌ها، اهمیت موسیقی آوازی در خوانش آن‌ها و نیاز کمتر این قالب به موسیقی کناری در مقایسه با شعر رسمی است. طبق پژوهش‌های صورت‌گرفته، ۴۶٪ از دوبیتی‌های عامه رایج در ایران، با آواز و ۲۶٪ با یک یا چند ساز اجرا می‌شوند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۹).

با در نظر گرفتن مباحثی که درباره تمایز قواعد قافیه‌گزینی در شعر رسمی و عامه مطرح شد، در این بخش از مقاله، شیوه‌های مرسوم تسامح در قافیه‌گزینی دوبیتی‌ها به‌عنوان مرز پیوند شعر رسمی و عامه، از نظر خواهد گذشت و شباهت‌ها و تفاوت‌های کاربرد این قواعد در اقلیم‌های مختلف با هم مقایسه خواهد شد.

۱-۳-۲. قافیه‌شدن حروف هم‌مخرج با املائی متفاوت

یکی از قواعد دوبیتی‌های عامه، امکان قافیه‌شدن کلماتی است که حرف روی در آن‌ها با تلفظ یکسان و املائی متفاوت است. این نوع کاربرد که شاید متأثر از شعر عامه به ترانه‌های آوازی و شعر رسمی معاصر، به‌ویژه اشعار غزل‌سرایان جوان نیز راه یافته (نک: مرادی، ۱۳۸۹: ۵۰۸-۵۰۹)، از نظر بسامد، از مهم‌ترین شگردهای کارکرد قافیه در دوبیتی‌های عامه است و بیش از همه در دوبیتی‌های مرسوم در فارس و به نسبت کمتر در محدوده‌های خراسان، زاگرس و جنوب دیده می‌شود. در اقلیم فارس، از میان

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

صامت‌های هم‌مخرج، حرف «غ» و «ق» بیشترین میزان قافیه‌شدن را دارد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۵، ۲۳۷، ۲۴۳):

به قریون قد و بالای طاقت مرا کی می‌بری بر سیل باغت
(همان، ۱۶۸)

این نوع قافیه‌گزینی، به صورت موردی در دوبیتی‌های شاعران گمنام دیگر اقلیم‌ها به‌خصوص خراسان، دیده می‌شود (نک: احمدپناهی سمنانی، ۱۳۶۴: ۶۹؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۷؛ لریمر، ۱۳۵۳: ۸۲). از دیگر صامت‌های هم‌مخرج که در دوبیتی‌های رایج در بین عامه، در جایگاه روی قرار گرفته‌اند، می‌توان به قافیه‌شدن «ز» و «ض» (همایونی، ۱۳۷۹: ۳۴۰)، «ز» و «ظ» (همان، ۲۶۵)، «س» و «ث» (همان، ۳۳۶) «ص» و «س» (همان، ۱۹۵) در دوبیتی‌های رایج در فارس اشاره کرد.

علاوه‌بر صامت‌های یادشده، قافیه‌شدن «ط» و «ت»، علاوه‌بر اقلیم فارس (همان، ۲۹۱) در میان شروه‌سرایان جنوب نیز کاربرد دارد (عرفان، ۱۳۷۱: ۱۵۱). همچنین، در برخی دوبیتی‌ها، صامت‌های «ه» و «ح» در جایگاه روی قرار گرفته است (نک: باباطاهر، ۱۳۳۱: ۸۰؛ عرفان، ۱۳۵۵: ۱۳۳)؛ شیوه‌ای که در اشعار رسمی فارسی نیز نمود داشته است. به‌نظر می‌رسد کمی نمود قافیه‌های غیرخطی در دوبیتی‌هایی که شاعران مشخص دارد، از سویی به دلیل تمایل این شاعران به شیوه قافیه‌گزینی در شعر رسمی بوده و از دیگر سو با کتبی‌شدن، تصحیح و تطبیق نگارش اشعار آنان و دخالت نداشتن راویان ادب عامه در ثبت شفاهی این دوبیتی‌ها سازگار است.

۲-۳-۲. قافیه‌شدن حروف قریب‌المخرج

از تمایزات کارکرد قافیه در دوبیتی‌های عامه، بسامد قافیه‌شدن حروف قریب‌المخرج در آن‌هاست؛ نکته‌ای که شمیسا (۱۳۸۷: ۳۳۷) و ذوالفقاری (۱۳۹۴: ۶۸) به آن اشاره کرده‌اند و در ادب رسمی با عنوان عیب اکفا معرفی شده است (ماهیار، ۱۳۸۷: ۲۸۸). این شیوه را در ترانه‌های آوازی دهه‌های اخیر و تا حدودی در شعر کودک و نوجوان نیز می‌توان دید. از پربسامدترین این قاعده، قافیه‌شدن صامت‌های «ر» و «ل» در بسیاری از اشعار عامه است. این نکته تأییدکننده نزدیکی نوع تلفظ این دو صامت در بسیاری از اقلیم‌ها و امکان تبدیل این دو حرف به هم در گفت‌وگوهای زبان عامه است.

این نوع قافیه‌گزینی از دیرباز در شعرهای منتسب به گویش‌ها و ادب عامه مرسوم بوده است؛ چنان‌که نمودی از آن را در اشعار باباطاهر می‌توان سراغ گرفت:

مُو آن بحرِم که در ظرف آمدستم چو نقطه بر سر حرف آمدستم
 به هر الفی الف قافای برآیه الف قلام که در الف آمدستم
 (باباطاهر، ۱۳۳۱: ۳۷)

در دوبیتی‌هایی از فارس، کرمان، خراسان بزرگ نیز این کارکرد نمود دارد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان آن را به اقلیمی خاص از دوبیتی‌های عامه محدود دانست (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۳۴۱، ۳۲۰؛ لریمر، ۱۳۵۳، ۷۷-۷۸؛ میرنیا، ۱۳۶۹: ۴۰۸؛ احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۶۰۸؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۷۵). همچنین در دوبیتی‌های فایز و باقر لارستانی نیز این شیوه به‌کار رفته است (فایز، ۱۳۷۴: ۱۹۷؛ باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۵۶، ۵۹).

از دیگر تمایز ادب عامه، قافیه‌شدن «ن» و «م» در موارد متعدد است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۸)، با این تفاوت که در قافیه‌شدن این دو صامت، معمولاً مصوتی بلند، قبل از روی قرار می‌گیرد که ارزش آوایی زنگ قافیه را افزونی می‌بخشد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۴، ۲۳۱، ۱۹۶، ۳۲۶). این قاعده، شیوه‌ای مرسوم در اقلیم فارس است؛ هرچند در دوبیتی‌های مرسوم در مناطق مرکزی و خراسان هم به‌ندرت نمود دارد (نک: میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۴۸؛ احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۸۳، ۸۴؛ ژوکوفسکی، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

از دیگر شیوه‌های مرسوم، به‌ویژه در دوبیتی‌های شاعران گمنام فارس و تا حدودی خراسان، قافیه‌شدن مصوت‌های «د» و «ت»، «و» و «ب»، «س» و «ش»، «ز» و «س» است (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۴، ۲۱۱، ۲۳۷، ۲۷۴؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۶، ۹۳). این شیوه، در دوبیتی شاعران شروه‌سرا نمودی مشخص ندارد؛ هرچند در دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر نشانه‌هایی از هم‌آوایی مصوت‌هایی چون: «ز» و «ج»، «و» و «ب» دیده می‌شود (باباطاهر، ۱۳۳۱: ۳۵، ۴۰، ۵۱)؛ البته به نظر می‌رسد کاتبان و مصححان، به مرور زمان، تلاش کرده‌اند، تلفظ این مصوت‌ها را در اشعار باباطاهر یکسان نشان دهند.

توجه به تلفظ نزدیک در انتخاب قافیه، فقط مربوط به حرف روی نیست و گاهی در حروف ساکن قبل از آن دیده می‌شود، برای مثال در دوبیتی‌های عامه فارس و حتی تاجیکی (نک: احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۶۰۸)، «خ» و «ق» به دلیل نزدیکی آوایی با هم قافیه می‌شوند:

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

ولم حموم دراومد همچو رخشى به دور گردش دسمال نقشى
(همایونی، ۱۳۷۹: ۳۰۷)

۳-۲. رعایت نکردن مصوت یا صامت لازم قبل از روی

از دیگر قواعد قافیه‌گزینی در ادبیات رسمی، لزوم یکسانی مصوت پیش از روی است که رعایت نکردن آن عیوبی چون اقواء و گاه سِناد را سبب می‌شود (ماهیار، ۱۳۸۷: ۲۸۷-۲۸۸). در شعر عامه به‌ویژه در فارس، جنوب و گاه خراسان، این عیوب را می‌توان دید (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۶۸، ۱۹۳، ۲۱۸، ۲۲۰؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۳۳، ۱۴۲؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۵۲). در دوبیتی‌های شاعران مشخص هم به‌ندرت این تسامح جلوه یافته است:

تو را می‌بینم و می‌سوزم ای ول ز دیده اشک و خون می‌ریزم ای ول
(باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۳۷)

در بسیاری از موارد که قافیه یا بخشی از آن را افعال ماضی مختوم به «ت» یا «د» تشکیل می‌دهد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۵، ۱۸۷، ۳۰۸؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۴۸)، به‌ویژه در دوبیتی‌های فارس و دشتستان، یکسانی حرف ساکن پیش از «روی»، رعایت نشده است. در دوبیتی‌های گیلانی و خراسانی نیز، نوعی تخفیف یا تغییر در مصوت‌های پیش از روی برای نزدیک‌شدن زنگ قافیه، دیده می‌شود (میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۸۷؛ علی‌زاده، ۱۳۷۶: ۳۷، ۴۷). همچنین، برخی شروه‌سرایان چون فایز در قافیه‌هایی که رعایت مصوت ساکن پیش از روی در آن‌ها، به دشواری ممکن است، از قواعد ادب رسمی خارج شده‌اند (فایز، ۱۳۷۴: ۶۷، ۱۴۷).

۴-۳. تکیه بر حرف یکسان قبل از روی و رعایت نشدن یکسانی روی

از دیگر شگردها، رعایت نکردن یکسانی روی و تکیه بر یکسانی صامت پیش از آن است. به‌نظر می‌رسد این نوع کاربرد، به‌دلیل کمی تکیه و احتمال حذفی است که در خوانش حرف آخر قافیه وجود دارد، برای مثال در قافیه‌شدن واژه‌های «گرگ» و «برد»، «زرد» و «ترک»، «خشک» و «مشت»، نوعی سجع متوازن جایگزین زنگ قافیه می‌شود. این نوع تسامح، ویژه دوبیتی‌های کاملاً عامه است و در دوبیتی‌های بررسی‌شده از

فارس (همایونی، ۱۳۷۹: ۲۲۴، ۳۳۷) و به‌ندرت خراسان (میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۳۷) و افغانستان دیده شده است:

سر دارالامان ریگش درشت است سر زانوی یارجان نان خشک است
(احمدپناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۶۲۵)

۲-۳-۵. حذف صامت (پایانی / میانی) و سازگاری آوایی کلمات قافیه

یکی دیگر از شگردهای تقویت زنگ قافیه در دوبیتی‌های عامه، تکیه بر نوع خوانش محلی واژه‌های قافیه و بهره‌گیری از امکان حذف برخی صامت‌ها در واژه‌های قافیه است. فضیلت (۱۳۷۸: ۱۲۰)، بیت زیر از سنایی را در شمار عیوب قافیه ذکر کرده است که می‌توان آن را نمونه‌ای از این نوع تسامح‌ها دانست:

گفت ای خواجه گرچه آن سو شد نه ز بند زمانه بیرون شد
برای مثال در زبان عامه، به‌راحتی واژه‌های «الله» و «بالا» به‌دلیل امکان حذف «ه» پس از مصوت کشیده «آ»، با هم قافیه می‌شوند (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۳۳۷). البته این شگرد در ادبیات رسمی فارسی و همچنین در دوبیتی‌های شاعران معروف، نمود دارد، مانند قافیه‌شدن کلمه‌های «خدا» و «پادشاه» با حذف «ه» در شعر زیر از *اسکندرنامه* نظامی (۱۳۸۱: ۹۱۲):

خدا یا جهان پادشایی تو راست ز ما خدمت آید خدایی تو راست
در برخی از دوبیتی‌ها، این نوع کارکرد کاملاً با ادب رسمی متمایز است، برای مثال شاعر ادب عامه، با کمرنگ خواندن صامت «گ» در پایان واژه «سنگ»، آن را با «پا زن» هم‌قافیه می‌کند (همایونی، ۱۳۷۹: ۳۳۱). این نوع کارکرد را در دوبیتی زیر از ادب عامه کرمان نیز می‌توان دید:

میون خونه جارو می‌کنی ول به دیده اشک بارون می‌کنی ول
(لریمر، ۱۳۵۳: ۸۰)

دسته‌ای از این حذف‌ها را در مصوت‌های میانی واژه‌های قافیه نیز می‌توان دید، برای مثال، در ادب عامه، این قابلیت وجود دارد که واژه‌های «کفش» و «غش» با هم قافیه شود (همایونی، ۱۳۷۴: ۲۱۴)؛ یا در نمونه زیر، با حذف صامت «م» در کلمه «نومزه»، آن را به‌راحتی می‌توان با واژه‌های «روزه» و «فیروزه» در جایگاه قافیه قرار داد:

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

قسم خوردم که فردا روزه بگیرم سر دس دلم فیروزه بگیرم
قسم خوردم سر شاه ولایت اگر یارم نیایه نومزه بگیرم
(همان، ۲۵۱)

۶-۳-۲. تغییر یا تکرار قافیه در یک مصراع

از پرکاربردترین تسامح‌های مرسوم در دوبیتی‌های عامه، تغییر قافیه شعر یا رعایت نکردن آن در یکی از سه مصراع لازم است (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۶۹، ۲۷۸، ۲۸۲؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۲۳، ۲۶، ۲۸، ۴۴). این تسامح ویژه شاعران گمنام نیست و با بسامدی کمتر، در روایت دوبیتی‌های شاعرانی همچون باباطاهر و فایز نیز، دیده می‌شود (نک: باباطاهر، ۱۳۳۱: ۴۲، ۴۳؛ فایز، ۱۳۷۴: ۱۶۳، ۱۳۲، ۲۲۳):

الا دختر نمی‌گویم بدت را طلا و نقره می‌گیرم قادت را
طلا و نقره که قریب نداره به روی دیده می‌نشونم سگت را

(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۶۴)

علاوه بر این شیوه، یکی از تسامح‌های پرکاربرد به‌ویژه در دوبیتی شاعران شناخته‌شده و شروه‌سرایان، تکرار واژه قافیه در دو مصراع از دوبیتی است؛ ویژگی‌ای که از عیوب مرسوم در شعر رسمی است و بیشتر تسامح‌های شاعرانی همچون باباطاهر، فایز، باقر لارستانی، مفتون و ... در این حوزه شکل گرفته است (نک: باباطاهر، ۱۳۳۱: ۲۵؛ فایز، ۱۳۷۴: ۷۹، ۹۴؛ باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۴۰، ۴۳)؛ البته در دوبیتی‌های عامه نیز این تسامح به‌وضوح نمود دارد (میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۷، ۱۴).

۷-۳-۲. نداشتن قافیه و استفاده از ضمائر، شناسه‌ها و حروف الحاقی

این شگرد، در دوبیتی‌های بررسی‌شده، ویژه شاعران گمنام فارس و جنوب است و در دیگر اقلیم‌ها، نمودی ندارد. در این دوبیتی‌ها، شاعر معمولاً یکی از ضمائر متصل، به‌ویژه «ت» را در پایان مصراع‌ها تکرار می‌کند و از آوای آن برای پر کردن جایگاه قافیه بهره می‌گیرد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۸، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۷).

خودت ماهی قسم بر روی ماهت که من میرم به دل می‌مونه داغت
(همان، ۱۶۷)

۸-۳-۲. استفاده از موسیقی ردیف و نداشتن قافیه

آخرین شگرد مرسوم در دوبیتی‌های عامه، استفاده از زنگ ردیف به جای قافیه است. در این دوبیتی‌ها، طول ردیف، خوانش مقامی و موسیقی آوازی، آن‌ها را از قافیه بی‌نیاز کرده است. از این نوع قافیه‌گزینی، به‌فراوانی در دوبیتی‌های خراسان و فارس (نک: همان، ۱۶۸، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹؛ میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۱۳، ۴۶، ۱۲۴؛ لریمر، ۱۳۵۳: ۷۱، ۷۸) استفاده شده است:

چه سازم که دل و دلبنده من رفت صیاد و اکبر و صیدال من رفت
صیاد و اکبرن پور برادر که صیدال جوان از پیش من رفت

(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۷۳)

این تسامح، به شعر دوبیتی‌سرایان گمنام محدود نیست و در دوبیتی‌های باباطاهر، باقر لارستانی و حتی فایز به‌ندرت یافت می‌شود (باباطاهر، ۱۳۳۱: ۳۵، ۴۴؛ فایز، ۱۳۷۴: ۷۰؛ باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۱، ۲۳).

۳-۳-۳. ساخت و کارکرد ردیف در دوبیتی‌های عامه

اگر ردیف اشعار را از منظر مردف یا غیرمردف بودن، طول و اجزاء تشکیل‌دهنده و نوع کارکرد و معنا، بررسی کنیم، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان شعر رسمی و عامه مشاهده می‌شود. در این مجال با تکیه بر بسامدهای موجود در جدول شماره ۳، به تحلیل انواع ردیف و کارکردهای آن در دوبیتی‌های عامه خواهیم پرداخت.

۱-۳-۳-۳. ردیف‌های تک‌کلمه‌ای اسمی

در دوبیتی‌های عامه، میزان استفاده از ردیف‌های اسمی بسیار اندک و این نکته یکی از تمایزهای آن با ادب رسمی است. از میان شاعران رسمی، بیشترین میزان استفاده از ردیف‌های اسمی خاص نظیر «گل»، «عشق»، «سوگند»، «دریا» و ... مربوط به شاعران معاصر است (نک: روزبه، ۱۳۸۸: ۳۲۱؛ تاکی، ۱۳۸۱: ۱۲۵-۱۳۲) و این نکته تمایل نسبی دوبیتی‌سرایان معاصر را به مضمون‌گرایی و به‌ویژه تأثیرپذیری از سبک هندی تأیید می‌کند.

علاوه بر تمایز بسامدی، نوع و معنای متضمن ردیف‌ها نیز در گونه‌های دوبیتی، تا حدودی متفاوت است. علاوه بر تمایزی که در مردف یا غیرمردف بودن دوبیتی‌ها در میان شاعران مختلف وجود دارد، نوع ساخت دستوری، همچنین تعداد هجای سازنده و معنای ردیف‌ها نیز در گونه‌های دوبیتی، تا حدودی متفاوت است. در دوبیتی‌های فایز و شاعران گمنام فارس، خراسان، کرمان و جنوب، معمولاً ردیف‌های نزدیک به اسم را ضمیرهای منفصل و قیده‌های زمانی تکرارشونده، از قبیل «من»، «تو» «امشب»، «امروز» و... تشکیل می‌دهد (نک: فایز، ۱۳۷۴: ۲۲۳؛ باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۳۵، ۴۴؛ همایونی، ۱۳۷۹: ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۷۲، ۲۷۳؛ لریمر، ۱۳۵۳: ۷۵؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۴۱، ۱۵۰). این ویژگی، بیش از همه تأییدکننده غلبه فضای گفت‌وگو بین عاشق و معشوق یا حسب‌حال‌گویی در دوبیتی‌های عامه است؛ به طوری که بیش از ۸۰٪ از گونه‌های رایج در دوبیتی‌های عامه مضامین عاشقانه، سرور و شادی، خواب و سرگرمی و سوگ را در بر می‌گیرد (نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۵). خلاف فردمحوری دوبیتی‌های عامه که با سنت سبک عراقی و پیشینه ادبیات رسمی اقلیم‌های یادشده سازگاری دارد، در دوبیتی شاعران انقلاب، جمع محوری، کاربرد نمادین و نگاه ایدئولوژیک در ردیف‌هایی چون «خون»، «خونین»، «شهادت»، «سبزیم» و ... دیده می‌شود (نک: تاکی، ۱۳۸۱: ۱۲۲، ۱۲۳؛ کافی، ۱۳۸۱: ۱۱۳؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۶۸، ۱۷۱).

هرچه از ادب عامه به شعر رسمی نزدیک می‌شویم، میزان ردیف‌های اسمی خاص افزایش می‌یابد. به همین دلیل است که در برخی رباعی‌های مشکوک در *دیوان* باباطاهر، ردیف‌هایی چون «مکه»، «اولی»، «محبت»، «اساس» و ... را می‌توان دید (نک: باباطاهر، ۱۳۳۱: ۴۴، ۴۵، ۶۳، ۶۷، ۱۱۴). یکی دیگر از ردیف‌های خاص در ادب عامه را تخلص شاعران تشکیل می‌دهد که این امر را بیش از همه می‌توان در دوبیتی‌های شاعران فارس و دشتستان همچون باقر لارستانی، حسینا (باقر لارستانی، ۱۳۵۰: ۳۳؛ همایونی، ۱۳۷۹: ۳۴۴) یا شاعران گمنام چون «مهدی» می‌توان دید:

خوش از مهدی خوش از گفتار مهدی فلک بر هم زده بازار مهدی

(همان، ۳۱۸)

از نظر معنایی، دسته‌ای دیگر از ردیف‌های عامه به مکان‌های جغرافیایی هر اقلیم اشاره دارد، برای مثال در برخی دوبیتی‌ها به صورت موردی از ردیف‌هایی چون

«شیراز»، «بوشهر» و «قاین» استفاده شده است (همان، ۲۰۷؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۶۷؛ میهن دوست، ۱۳۵۵: ۳۴). همچنین دسته‌ای دیگر از ردیف‌ها در بردارنده نام، استعاره یا صفتی جایگزین معشوق است. جنبه تمایز این ردیف‌ها، این است که شاعران اقلیم‌های مرکزی و جنوبی، بیشتر تعابیر وصفی و استعاری چون «دوست»، «یار»، «دلبر» و «ول» را چه به صورت مفرد و چه ترکیبی، ردیف شعر خود قرار می‌دهند (لریمر، ۱۳۵۳: ۷۳-۷۴؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۰۲، ۱۴۴؛ همایونی، ۱۳۷۹: ۲۱۹). بعید نیست این ویژگی مربوط به نوع نگاه شاعران سبک عراقی به معشوق مقدس در این محدوده جغرافیایی باشد؛ اما شاعران گمنام خراسان، نگاهی بی‌پروا تر به معشوق دارند و شاید به همین دلیل است که در دوبیتی‌های خراسانی، بارها نام معشوقانی چون «افسر»، «مریم» و «فاطمه» در جایگاه ردیف قرار گرفته است:

خداوند مرا کن موی مریم زخم حلقه به دور روی مریم

(میهن دوست، ۱۳۵۵: ۶۵)

۲-۳-۳. ردیف‌های تک‌کلمه‌ای فعلی

در دوبیتی‌های عامه شبیه دوبیتی‌های رسمی، بیشترین ردیف‌ها از محدوده افعال تک‌کلمه‌ای انتخاب شده است. تنوع و خاص بودن ردیف فعلی در شعر رسمی سبب تمایز شعر رسمی و عامه شده است. بسامد بالای ردیف فعلی در دوبیتی‌های عامه، بیش از همه برآمده از فضای روایی و حسب‌حالی دوبیتی‌هاست؛ همچنین هرچه از مناطق جنوبی و فارس به سمت حوزه‌های نزدیک به ادب رسمی همچون مناطق زاگرس و خراسان نزدیک می‌شویم، بر بسامد ردیف‌های فعلی افزوده می‌شود. ردیف‌های فعلی در شعر عامه، معمولاً یک یا دوهجایی هستند و این نکته سادگی ساخت آوایی آن‌ها را نشان می‌دهد؛ همچنین فراوانی ردیف‌هایی از ریشه‌های «استن، نیستن، بودن، شدن، گردیدن، کردن و ...» که یا فعل‌های معین و ربطی ساده و یا افعال پربسامد ماضی و بیشتر مربوط به گذشته‌اند- بیان‌کننده تناسب آن‌ها با روایت خاطرات و شادی‌ها و اندوه‌های گذشته شاعران آن‌هاست:

فلك دیدی که با جونم چه‌ها کرد غم عالم نصیب جون ما کرد

(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۸۸)

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

در دوبیتی‌های باباطاهر، فایز و شاعران معاصر، از فعل‌هایی خاص‌تر همچون آفریدن، زدن، سوختن، تراویدن و پژمردن، استفاده شده است که تمایز نسبی شعر رسمی با عامه را در نوع ردیف‌های فعلی تأیید می‌کند:

گل عشقی ز دست باد پژمرد دلی از آتش بی‌داد پژمرد

(عرفان، ۱۳۷۱: ۱۷۱)

۳-۳-۳. ردیف‌های چند کلمه‌ای

ساختار ردیف‌های چند کلمه‌ای در دوبیتی‌های عامه ساده‌تر و تا حدودی متمایز با ادب رسمی است. مهم‌ترین تمایز دوبیتی‌های رسمی، نمود بیشتر افعال خاص در ردیف‌های مرکب است. همچنین ترکیب‌های اسمی به‌ندرت در دوبیتی‌های عامه دیده می‌شود؛ این در حالی است که در دوبیتی‌های معاصر به‌ویژه در آثار شاعران انقلابی، ردیف‌هایی چون: همه سرخ، ایهاالناس، ای دل ای دل، حجله تو و ... دیده می‌شود (نک: کافی، ۱۳۸۱: ۱۱۲-۱۱۴؛ تاکی، ۱۳۸۱: ۱۲۱-۱۲۷):

دو چشم شرمگین شد، ماه و خورشید حضوری آتشین شد ماه و خورشید

(باقری و محمدی نیکو، ۱۳۷۲: ۲۵۴)

در مجموع، شکل‌های رایج در ردیف‌های مرکب، در دوبیتی‌های عامه را به شرح زیر می‌توان طبقه‌بندی کرد:

الف) حرف ندا + اسم: از مهم‌ترین و پرکاربردترین ردیف‌های چند کلمه‌ای در دوبیتی‌های بررسی شده - که می‌توان آن‌ها را ردیف‌های «خطابی» نامید - ردیف‌هایی است که معمولاً از ترکیب نشانه ندای «ای» با یکی از اسم‌های عام ساخته شده است. از میان این ردیف‌ها، ترکیب‌های «ای دوست، ای یار، ای دل، ای گل، ای دل و ...» به دلیل غلبه فضای عاشقانه در دوبیتی‌های عامه، فارغ از منطقه جغرافیایی، کاربردی بارز دارد (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۲۲۰، ۱۷۳؛ عرفان، ۱۳۷۱: ۱۵۶؛ باباطاهر، ۱۳۳۱: ۳۴؛ فایز، ۱۳۷۴: ۹۵، ۱۹۵). البته در برخی دوبیتی‌ها، بارها شاعران از ترکیب حروف اضافه و نشانه + اسم یا ضمیر، برای ساختن ردیف‌های مرکب بهره برده‌اند (نک: باباطاهر، ۱۳۳۱: ۲۵، ۴۴؛ فایز، ۱۳۷۴: ۲۲۵، ۲۲۹).

ب) **اسم + فعل**: دسته‌ای دیگر از ردیف‌های چند کلمه‌ای، از ترکیب اسم و فعل ساخته شده است. اگر مهم‌ترین ساخت ردیف مرکب از نوع حرف ندا+ اسم، در دوبیتی‌های شاعران گمنام باشد، ساخت ردیف مرکب از نوع اسم+فعل، در دوبیتی‌های شاعران مشهور بیشترین نمود را یافته است. البته در شعر عامه هم این نوع ردیف، به فراوانی نمود دارد و افعال تشکیل‌دهنده آن بیشتر ساده و ربطی است. از میان اقلیم‌های بررسی شده، خراسان بیش‌ترین نزدیکی را از این منظر با شعر رسمی دارد:

عرق‌چین چنت گل داره یارم دوازده بند کاکل داره یارم

(میهن‌دوست، ۱۳۵۵: ۳۲)

ج) **ضمیر + فعل**: یکی دیگر از ساخت‌های ردیف دوکلمه‌ای در شعر عامه، ترکیب ضمیر و فعل است. در دوبیتی‌های عامه به‌ویژه در اقلیم فارس، معمولاً از ضمیرهای «من» و «تو» به این منظور استفاده شده است:

دو چشمونم سر کوی تو باشد دو دستم شانه موی تو باشد

(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۹۷)

د) **فعل + حرف + فعل**: در دوبیتی‌های فارس و دشتستان، به‌ندرت از ردیف‌های بیش از دو جزئی استفاده شده است؛ درحالی که در اقلیم‌های خراسان و کرمان، میزان استفاده از ردیف‌های بیش از دو جزئی افزون‌تر است. یکی از ساده‌ترین راه‌های ساخت این ردیف‌ها در ترانه‌های بررسی شده، استفاده از دو فعل و حرف عطف میانی است؛ شگردی که در فارس نمودی نسبی دارد (همان، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰). کاربرد این ردیف‌ها نیز با تجربه‌محوری، خاطره‌گویی و امکان برقراری احساس مشترک بین شاعران، راویان و مخاطبان اشعار ارتباط مستقیم دارد و معمولاً توصیف‌کننده اندوه‌گوینده و تجربه ناخوشایند پس از شادی یا وصال گذشته است.

به‌ندرت در برخی دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر، شروه‌سرایان جنوب و برخی شاعران گمنام خراسان، ردیف‌هایی دیده می‌شود که از چند جزء اسمی یا ردیف با طولی بیش از حد مرسوم ادب عامه ساخته شده است؛ همچون دوبیتی مرسوم زیر در کرمان که ردیفی تقریباً به طول یک مصراع در آن به کار رفته است و بعید نیست نقش تحریف راویان در رسیدن به وضع فعلی آن مؤثر بوده باشد:

بلند بالا که تیر کاریم زد به زیر چادر گل‌ناریم زد

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

بنایم دست استاد کمون‌دار که زیر چادر گل‌ناریم زد
(لریمر، ۱۳۵۳: ۸۰)

جدول ۳- پراکندگی قافیه، ردیف و فراوانی تسامح‌ها در گونه‌های بررسی شده

ردیف	گونهٔ دوبیتی	تعداد دوبیتی	با قافیه و بی‌ردیف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف چندکلمه‌ای	قافیهٔ آوایی و غیرخطی	تسامح و خطا در قافیه
۱	چهار لختی فارس	۹۷۹	٪۴۸/۹۲	٪۲۷/۸۸	٪۵/۱	٪۱۵/۰۱	٪۷/۳۵	٪۱۱/۲۳
۲	دوبیتی مثنوی فارس	۱۸۰	٪۵۶/۵۴	٪۲۰/۵۶	٪۴/۲	٪۲/۸	٪۷/۹	٪۱۳/۵۵
۳	حسینا	۳۰	٪۴۳/۳۳	٪۲۶/۶۶	٪۱۰	٪۱۰	٪۱۰	٪۱۳/۳۳
۴	باقر لارستانی	۱۰۷	٪۳۶/۴۴	٪۴۸/۵۹	٪۲/۸۰	٪۸/۴۱	٪۲/۸۰	٪۱۴/۰۱
۵	فایز	۳۹۰	٪۵۲/۳۰	٪۳۱/۲۸	٪۵/۶۴	٪۷/۹۴	٪۱/۲۸	٪۳/۵۸
۶	دیگر شروه‌سرایان	۶۴۲	٪۶۱/۳۷	٪۲۴/۶۱	٪۳/۸۹	٪۹/۶۵	٪۱/۰۹	٪۷/۰۹
۷	باباطاهر	۳۶۶	٪۳۷/۴۳	٪۳۷/۷۰	٪۴/۳۷	٪۱۸/۰۳	٪۰/۸۱	٪۸/۴۶
۸	خراسانی	۳۹۵	٪۳۸/۴۸	٪۳۲/۶۵	٪۸/۳۵	٪۱۸/۳۳	٪۳/۲۳	٪۱۸/۲۲
۹	کرمانی	۱۰۷	٪۵۴/۲۰	٪۲۲/۴۲	٪۵/۶۰	٪۱۴/۰۱	٪۱۰/۲۸	٪۲۸/۹۷
۱۰	تاجیک و افغان	۶۶	٪۳۶/۳۶	٪۴۳/۹۳	٪۱/۵۰	٪۱۸/۱۸	٪۱۰/۶۰	٪۱۶/۶۶
۱۱	دیگر مناطق	۱۰۰	٪۷۰	٪۱۸	٪۶	٪۶	٪۱۰	٪۱۰
۱۲	رسمی معاصر	۲۲۶	٪۴۸/۲۳	٪۳۴/۰۷	٪۱۱/۵۰	٪۱۱/۰۶	-----	-----

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، شیوه‌ها و نوع کاربرد ردیف و قافیه در بیش از ۳،۰۰۰ دوبیتی عامه و نیز نقش اقلیم، شاعران، راویان و گردآورندگان در نوع انتخاب موسیقی کناری، بررسی شد. خلاف نقش شاعران رسمی در نوع کاربرد قافیه، در دوبیتی‌های عامه شاعران مشهور یا گمنام، می‌توان نقش راویان، مصححان و گردآورندگان را در تسامح‌ها و قواعد گزینش موسیقی کناری مشاهده کرد. همچنین هرچه به شعر رسمی نزدیک

می‌شویم، علاوه بر متنوع شدن دامنه انتخاب واژه‌های قافیه و ردیف، استفاده از مصوت‌های کم کاربرد در روی و بسامد ردیف‌های خاص افزایش می‌یابد. از نظر معنایی، موسیقی کناری قافیه‌ها در اقلیم‌های گوناگون چندان تمایزی ندارد؛ با وجود این، در مقایسه با ادب رسمی، اگر نشانه‌های رویدادهای اجتماعی، جمع‌محوری و ایدئولوژی را در بسیاری از دوبیتی‌های رسمی معاصر بتوان دید، در دوبیتی‌های عامه غلبه بر فردیت، نداشتن ایدئولوژی، حسب‌حال‌سرای و حتی کم‌توجهی به فلسفه و مذهب است و تنها برخی از جلوه‌های بومی-جغرافیایی و کلیت تجربه‌های فردی شاعران در مسائلی همچون عشق، فراق، از دست دادن عزیزان و ارتباط ساده با طبیعت، در برخی واژه‌های قافیه و ردیف نمود دارد.

از تمایزهای معنایی در دوبیتی مناطق مختلف، نمود نسبی اقلیم دریایی در موسیقی کناری شروه‌های جنوب، جلوه کوهستان و قومیت‌ها در فارس و محدوده زاگرس و نمود حیات بیابانی در دوبیتی‌های کرمانی و کله‌فریادهای خراسانی است. همچنین، تأثیرپذیری نسبی ویژگی‌های ادب خراسانی در دوبیتی‌های خراسان بزرگ، سبک عراقی در دوبیتی‌های فارس و زاگرس و ادب بازگشت در شروه‌ها دیده می‌شود. از جنبه‌های تمایز دوبیتی‌های عامه در خراسان، نگاه زمینی‌تر به معشوق در مقایسه با دیگر اقلیم‌ها و در نتیجه، اشاره مستقیم به نام معشوق در جایگاه ردیف است. همچنین اصرار بر برخی التزام‌های آوایی و استفاده از تلمیح و جناس (به‌ویژه جناس مرکب)، از تمایزهای قافیه و ردیف در شروه‌هاست.

سادگی بدوی و تلاش برای رسیدن به کمترین لازمه‌های موسیقایی در شعر عامه، سبب شده است بیشتر دوبیتی‌های عامه- از آن جا که شاعران و یا حافظان شفاهی آن‌ها را با آواز می‌خوانده‌اند- در مقام آوازی، موسیقی کامل یابند و نوع خوانش و تلفظ خاص لهجه‌ها نیز قاعده‌هایی متمایز با ادب رسمی به آن‌ها ببخشد. خلاف دوبیتی‌های عامه، در دوبیتی‌های رسمی معاصر، این قواعد و تسامح‌ها به حد صفر رسیده است؛ اما در دوبیتی‌های حدفاصل شعر رسمی و عامه همچون اشعار فایز، باباطاهر و شاعران مشخص، تا حدودی نشانه‌هایی از تسامح‌های موسیقی کناری مرسوم در ادب عامه را می‌توان دید؛ هرچند بعید نیست، نگاه اصلاحی برخی مصححان، کاتبان و گردآوران

کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی

نیز، بر میزان نمود این تسامح‌ها تأثیر گذاشته باشد. در کل، شاعران یا راویان دوبیتی‌های عامه، چند شگرد متمایز با ادب رسمی در انتخاب قافیه دارند که نحوه و بسامد استفاده از آن‌ها مرز شعر رسمی و عامه را تا حدودی مشخص می‌کند. برخی از این شگردها همچون قافیه‌شدن حروف هم‌مخرج با املای متفاوت، قافیه‌شدن حروف قریب‌المخرج و تکرار یا تغییر قافیه، حذف صامت پایانی، کاربردی عام‌تر یافته است و در دوبیتی‌های بیشتر اقلیم‌ها، حتی با بسامدی کمتر در دوبیتی‌های رسمی دیده می‌شود. شگردهایی از قبیل استفاده از ردیف به جای قافیه، رعایت نکردن حرف قبل از روی، تکیه بر حرف یکسان قبل از روی، استفاده از ضمائر، شناسه‌ها به جای قافیه و حذف صامت میانی، بیشتر در دوبیتی‌های شاعران گمنام فارس، خراسان و کرمان نمود یافته و در دوبیتی‌های شاعرانی چون باباطاهر و شروه‌های جنوب کمتر از این شگردها استفاده شده است.

پی‌نوشت

۱. از آن‌جا که در ترانه‌هایی که ردیف و قافیه دارند، هم‌زمان ممکن است دو گونه از وضعیت‌های محاسبه‌شده وجود داشته باشد، برای مثال شعری هم‌زمان ردیف فعلی داشته باشد و تسامح در قافیه یا قافیه آوایی نیز از آن قابل استخراج باشد، مجموع درصد در مواردی بیش از ۱۰۰ خواهد بود.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۱). *سیاه‌مشقی*. تهران: کارنامه.
- احمدپناهی سمنانی، محمد (۱۳۶۸). *ترانه‌های ملی ایران*. بی‌جا: بی‌نا.
- _____ (۱۳۶۴). *ترانه‌های ملی ایران*. بی‌جا: بی‌نا.
- _____ (۱۳۸۳). *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.
- باباچاهی، علی (۱۳۶۸). *شروه‌سرایی در جنوب ایران*. تهران: مرکز فرهنگی و هنری اقبال لاهوری.
- باباطاهر همدانی (۱۳۳۱). *دیوان کامل*. تهران: ادب.
- باقر لارستانی (۱۳۵۰). *دوبیتی‌ها*. به اهتمام صادق همایونی. شیراز: مصطفوی.

- باقری، ساعد و محمدرضا محمدی نیکو (۱۳۷۲). شعر امروز، پژوهشی مبتنی بر مجموعه شعرهای منتشر شده (۶۹-۵۷). تهران: الهدی.
- تاکی، مسعود (۱۳۸۱). چهارجوی بهشتی، رباعی و دبیتی دوبیتی دیروز و امروز. تهران: چشمه.
- حق شناس، علی محمد (۱۳۹۰). مقالات ادبی، زبان شناختی. تهران: نیلوفر.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). «کاربرد و ویژگی‌های دویبیتی در بومی سرودهای ایرانی». ادب پژوهی. ش ۳۲. صص ۶۳-۹۵.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی. شیراز: نوید.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۸). ادبیات معاصر ایران، شعر. تهران: روزگار.
- ژوکوفسکی، والتین (۱۳۸۲). اشعار عامیانه ایران (در عصر قاجاری). به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: اساطیر.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷). از این باغ شرقی. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سپیک، ییری (۱۳۸۹). ادبیات فولکلور ایران. ترجمه محمد اخگری. تهران: سروش.
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۹). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: فردوس.
- (۱۳۸۷). سیر رباعی. تهران: علم.
- شهرانی، عنایت‌الله (۱۳۷۰). «دویبیتی‌های تاجیکی در بدخشان». ایران‌نامه. ش ۳۵. صص ۵-۱۹.
- عرفان، حیدر (۱۳۷۱). ترانه‌سرایان بوشهر یا دشتستان بزرگ. تهران: نقش جهان.
- علی‌پور، منوچهر (۱۳۸۳). پژوهشی در شعر کودک. تهران: تیرگان.
- علی‌زاده رودسری، اصغر (۱۳۷۶). ۴۰ دویبیتی به گویش شرق گیلان، رودسر. رودسر: ریسونیک.
- فایز، محمدعلی (۱۳۷۴). ترانه‌های فایز. به کوشش مهروش طهوری. تهران: قدیانی.
- فضیلت، محمود (۱۳۷۸). آهنگ شعر فارسی. تهران: سمت.
- فقیری، ابوالقاسم (۱۳۴۲). ترانه‌های محلی فارس. شیراز: بی‌نا.
- کافی، غلامرضا (۱۳۸۱). دستی بر آتش. شیراز: نوید.
- کرمی، محمدحسین (۱۳۸۰). عروض و قافیه در شعر فارسی. شیراز: دانشگاه شیراز.

- کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا _____ محمد مرادی
- کمربشتی، عارف (۱۳۹۰). «وزن و قافیه در دوبیتی‌های مازندرانی». *مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی‌سرایان ایران زمین*. یاسوج: دانشگاه آزاد اسلامی. صص ۴۷۷-۴۸۴.
- کیانوش، محمود (۱۳۷۹). *شعر کودک در ایران*. تهران: آگاه.
- لریمر، د. ل. (۱۳۵۳). *فرهنگ مردم کرمان*. به کوشش فریدون وهمن. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ماهیار، عباس (۱۳۸۷). *عروض فارسی*. تهران: قطره.
- مرادی، محمد (۱۳۸۹). *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- میرنیا، سیدعلی (۱۳۶۹). *فرهنگ مردم*. تهران: پارسا.
- میهن‌دوست، محسن (۱۳۵۵). *کله‌فریاد، ترانه‌هایی از خراسان*. تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران.
- نظامی، الیاس (۱۳۸۱). *کلیات*. به تصحیح حسن وحید دستگردی. ج ۲. تهران: نگاه.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۵۷). *بررسی وزن شعر عامیانه*. تهران: آگاه.
- همایونی، صادق (۱۳۴۵). *ترانه‌هایی از جنوب*. بی‌جا: اداره فرهنگ عامه.
- _____ (۱۳۴۸). *یک هزار و چهارصد ترانه محلی*. شیراز: کانون تربیت.
- _____ (۱۳۷۹). *ترانه‌های محلی فارس*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

