Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 18
Autumn and Winter 2025
Research Article

Received: 19/10/2024
Accepted: 16/11/2024

* Corresponding Author's E-mail: khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

A study of the linguistic structure in Taibadi folk couplets

Fazlollah Khodadadi[*1]

Abstract
We believe that folk songs are an important part of the oral literature of any country due to their preservation of cultural-national identity and transmission of feelings and beliefs of the past, and they play an important role in cultural studies and dialectology. In fact, folk literature is a reliable source for understanding the customs and beliefs of the people of a region, including: legends, beliefs, proverbs, couplets, lullabies, stories, songs, etc. The aim of the present study is to examine the structures and processes of creating meaning in folk couplets of Taibad, and the author aims to show, in addition to the structural classification of these couplets, how meaning is created and the relationship of the verses in emphasizing a specific theme. The results of the present study show that six general structures: exclamatory, threatening, allusive, conditional, emphatic, and action are evident in the folk couplets of Taybad, and each structure includes numerous sub-sets that are formed through the creation of meaning, content, and cultural and climatic beliefs.

Keywords: Couple, content, process of creating meaning, language structure, Taybad.

1. Introduction

Folk poetry, including couplets, is in fact the living and expressive history and culture of the people who present feelings and emotions in a completely obvious and intact way. The mode of expression and the method of

1 . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran
https://orcid.org/0000-0002-3357-5906

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 18
Autumn and Winter 2025
Research Article

communication and meanings in terms of inducing others are so simple and natural that any reader can correctly understand the emotional states and internal hints of the speaker of this text (Naseh, 1994, p. 6). The couplet is the most popular form of Iranian poetry, which, due to the closeness of the cultures of the Iranian tribes and tribes, and the commonality of pains, sorrows and joys, lifestyle, means of livelihood and cultural geography, sometimes come close to each other with very minor changes, because part of the function of these couplets in the social life of Iranian peoples has similar roots (Rak, Zolfaghari, 2009, p. 149). The couplet is also called a song and it is the completed twelve-syllable poems of the Sasanian era, which were called Fahlaviyat after Islam. Fahlaviyat or Fahlavi couplets have long been a creator of passion, excitement, dance and melodiousness in the language of local singers (Razmjo, 2001, p. 41). Chaharbiti, or the local term "Charbiti," is currently used in many cities of Khorasan Razavi, including Torbat Jam, Torbat Heydarieh, Taybad, Neyshabur, Sabzevar, and Birjand, and refers to a poem that has only two verses (Rak, Bahrampour, 2019, p. 77). He believes: "We believe that chaharbiti have a long history in our popular literature, so before anything else, we must clarify that chaharbiti, or the local term "Charbiti" in the cities of Torbat Jam, Torbat Heydarieh, Taybad, Neyshabur, and... refers to a poem that has only two verses" (Bahrampour, 2015, p. 77). In justifying why these poems are called Chaharbiti in Taybad, he says: "Because the unit of meter in Persian poetry is the verse, and this type of poetry has four verses, each verse is therefore considered to be one verse. This meaning is, of course, not too far-fetched or illogical, especially since among the villagers, each line is still considered a verse" (ibid.: 77).

2.Research Question(s)

What are the types of structure and process of creating meaning in folk couplets of Taibad?

3. Literature Review

Research has been conducted on the couplet format and its structure, relying on the culture of different regions, in various forms in the Journal of Folk Literature of Tarbiat Modares University. What distinguishes a research from previous research is the use of a new method and also the change in the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 18
Autumn and Winter 2025
Research Article

geographical location of the study. Accordingly, in this research, we have examined it first from a different perspective and secondly from a different location, so that these two reasons can be considered as the reasons for the difference of this research with the research conducted in the field of folk couplets. The research is based on the cultural narratology method of the Khorasan region, relying on the folk couplets of Taybad, and the geographical location of the research was specific to eastern Khorasan and the city of Taybad.

4. Results

The results of the present study show that Taybad folk couplets, in addition to having an anthropological and cultural role, also have six general structures, and in each of these structures, the process of creating meaning is produced in one of the lyrical, moral, cultural, and climatic areas. The most important achievements of this study are as follows: Folk couplets are collective narratives that create the most meaning with the least amount of narration, and they are all understandable and simple, and the audience and the speaker can relate to them according to their own circumstances. In this format, the emphasis is on lyrical, moral, and cultural narratives. In this format, the speaker never curses his beloved, but rather warns him of a bad fate, but he bestows the worst curses on his love rival, enemy, and envious person. In the structure of couplets, the third stanza usually plays either a prominent role in the process of creating meaning or has no role at all, and if it is omitted, there is no disruption in creating the meaning of the narrative and it plays the role of adorning the speech. Six structures: exclamatory, threatening, emphatic, conditional, allusive, and action are the main structures of Taibadi couplets.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۹، شمـارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، صص ۳۳۴-۳۶۱
مقالهٔ پژوهشی

بررسی ساختار زبانی در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایبادی

فضل‌الله خدادادی* [۱]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۸ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶)

چکیده

بر این باوریم که ترانه‌های عامیانه به‌دلیل پاسداری از هویت فرهنگی ـ ملی و انتقال احساسات و عقاید گذشتگان، بخش مهمی از ادبیات شفاهی هر کشوری به‌حساب می‌آیند که نقش مهمی در مطالعات فرهنگی و گویش‌شناسی نیز بر عهده دارند. در واقع ادبیات عامیانه (فولکلوریک)، منبعی معتبر در شناخت آداب‌ورسوم و عقاید مردمان یک ناحیه است که شامل: افسانه‌ها، باورداشت‌ها، امثال، دوبیتی‌ها، لالایی‌ها، داستان‌ها، ترانه‌ها و... می‌شود. هدف پژوهش حاضر، بررسی ساختارها و فرایندهای خلق معنا در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد است و نگارنده بر آن است ضمن دسته‌بندی ساختاری این دوبیتی‌ها، چگونگی خلق معنا و ارتباط مصراع‌ها در تأکید بر یک مضمون خاص را نشان دهد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شش ساختار کلی: ندایی، تهدیدی، تلمیحی، شرطی، تأکیدی و کنشی در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد به چشم می‌خورد که هر ساختار شامل زیرمجموعه‌هایی متعدد است که به‌واسطهٔ خلق معنا، مضمون و باورهای فرهنگی و اقلیمی شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: دوبیتی، مضمون، فرایند خلق معنا، ساختار زبان، تایباد.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*khodadadi@hum.ikiu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-3357-5906

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱.مقدمه

شعر عامه و ازجمله دوبیتی‌ها، درحقیقت تاریخ و فرهنگ زنده و گویای مردمی است که احساس و عاطفه را به صورتی کاملاً بدیهی و دست‌نخورده‌ای مطرح می‌کنند. وضع بیان و اسلوب ابلاغ و معانی از جهت القا به دیگران، آن قدر ساده و طبیعی است که هر خواننده‌ای می‌تواند حالات عاطفی و اشارات درونی گویندهٔ این متن را به‌درستی دریابد (ناصح، ۱۳۷۳، ص.۶). دوبیتی مردمی‌ترین قالب شعر ایرانی است که به سبب نزدیکی فرهنگ طوایف و ایلات ایران و اشتراکات دردها، غم‌ها و شادی‌ها، شیوهٔ زندگی، ابزار معیشتی و جغرافیای فرهنگی، گاه با تغییراتی بسیار جزئی به هم نزدیک می‌شوند، زیرا بخشی از کارکرد این دوبیتی‌ها در زندگی اجتماعی اقوام ایرانی، ریشه‌های همسانی دارد (رک. ذوالفقاری و احمدی کمرپشتی، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۹). دوبیتی را ترانه نیز گویند و آن کامل‌شدهٔ اشعار دوازده هجایی روزگار ساسانیان است که بعد از اسلام آن‌ها را فهلویات نامیده‌اند. فهلویات یا دوبیتی‌های فهلوی، از قدیم در زبان خنیاگران محلی، آفرینندهٔ شور و هیجان و رقص و طرب بوده است (رزمجو، ۱۳۷۰، ص. ۴۱).

چهاربیتی یا همان لفظ محلی «چاربیتی» هم اکنون در شهرهای زیادی از خراسان رضوی اعم از تربت‌جام، تربت‌حیدریه، تایباد، نیشابور، سبزوار و بیرجند کاربرد دارد و به شعری گفته می‌شود که تنها دو بیت دارد (رک. بهرام‌پور، ۱۳۹۸، ص. ۷۷). وی معتقد است: «بر این باوریم که چهاربیتی‌ها سابقه‌ای طولانی در ادب عامهٔ ما دارند، بنابراین پیش از هر سخنی باید روشن کنیم که چهاربیتی یا همان لفظ محلی چاربیتی در شهرهای تربت‌جام، تربت‌حیدریه، تایباد، نیشابور و... به شعری گفته می‌شود که تنها دو بیت دارد» (بهرام‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۷۷). وی در توجیه این نکته که چرا این اشعار در تایباد چاربیتی نامیده می‌شوند، می‌گوید: «زیرا واحد وزن در شعر فارسی مصراع است

و این‌گونه از شعر چهار مصراع دارد، لاجرم هر مصراعی یک بیت تصور شده است. این معنا البته زیاد هم دورازذهن و غیرمنطقی نیست، خاصه اینکه در نزد اهالی روستاها هنوز هر مصراع یک بیت تلقی می‌شود» (همان، ص. ۷۷). پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی بر آن است تا به واکاوی و طبقه‌بندی ساختار و فرایند خلق معنا در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد بپردازد، لذا سؤال مهمی که پیکرهٔ پژوهش را تشکیل می‌دهد این‌گونه بیان می‌گردد که،

-انواع ساختار و فرایند خلق معنا در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد چگونه است؟

۲.پیشینهٔ پژوهش

در باب قالب دوبیتی و ساختار آن باتکیه‌بر فرهنگ نواحی مختلف به صور متعدد در مجلهٔ فرهنگ و ادبیات عامهٔ دانشگاه تربیت مدرس پژوهش‌هایی انجام شده است، منتهی آنچه باعث تمایز یک پژوهش از پژوهش‌های پیشین می‌شود، تمسک به روشی جدید و همچنین تغییر مکان جغرافیایی موردمطالعه است. بر همین اساس در این پژوهش اولاً از دیدگاه متفاوت و در ثانی مکانی متفاوت را موردبررسی قرار داده‌ایم، به‌گونه‌ای که می‌توان این دو دلیل را از ادلهٔ تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های انجام‌شده در حیطهٔ دوبیتی‌های عامیانه دانست. روش انجام پژوهش مبتنی بر روش روایت‌شناسی فرهنگی اقلیم خراسان باتکیه‌بر دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد است و مکان جغرافیایی پژوهش نیز مختص شرق خراسان و شهرستان تایباد بوده است.

در باب ادبیات عامیانهٔ تایباد پژوهش‌هایی به‌صورت کتاب انجام شده است که دوبیتی‌ها نیز مشمول بخشی از آن‌ها می‌شود. محمدناصر مودودی و زهرا تیموری (۱۳۸۴) در کتابی با عنوان *گزیده‌ای از ادبیات شفاهی تایباد*، بخشی از اثر را به

جمع‌آوری دوبیتی‌ها اختصاص داده‌اند.[۱] همچنین از این دو نویسنده کتاب دیگری با عنوان *گنجینهٔ شفاهی تایباد* (۱۳۹۱) به چاپ رسیده است که شامل بخشی از ادبیات عامیانهٔ تایباد شامل لالایی‌ها، ترانه‌ها و ... است. محمدرضا خزاعی (۱۳۸۱)، کتابی با عنوان *جهان تیغ (افسانه‌های خراسان)* به چاپ رسانده است که جلد ششم آن مختص افسانه‌های تایباد است. آثاری دیگر در قالب مقاله و پایان‌نامه نیز در موضوع ادبیات عامیانهٔ تایباد به انجام رسیده است که برخی از آن‌ها در حیطهٔ پژوهش حاضر جای می‌گیرند ازجمله: رضا صادقی (۱۳۸۶)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، تحت عنوان «بررسی فولکلور تایباد» اشاره‌ای به بازی‌ها، آداب و رسوم، ادعیه‌ها، لالایی‌ها و دوبیتی‌های تایباد داشته است. فضل‌الله خدادادی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در الف میانجی، کاف مکسور و مصدر جعلی در گویش تایبادی» به بررسی برخی ویژگی‌های گویشی این شهرستان پرداخته است. آنچه از نتایج پیشینهٔ پژوهش حاصل شد، نشانگر این است که تاکنون پژوهشی که به‌طور اخص به ساختار و مضمون دوبیتی‌های تایبادی بپردازد، شکل نگرفته است، بنابراین انجام پژوهشی از این نوع را ضروری دانستیم.

۳.چارچوب نظری

فرایند خلق معنا در هر نوع ادبی دارای ساختاری منحصربه‌فرد است، به‌گونه‌ای که کشف آن ساختار می‌تواند به‌منزلهٔ نوعی دستور زبان روایت برای آن نوع ادبی به‌شمار آید. دوبیتی چون متعلق به ژانر عامیانه و شامل چهار مصراع است، بررسی دو نکته در آن حائز اهمیت است، یکی نوع ادبی آن و دیگربار معنایی مصراع‌ها. بر همین اساس در چارچوب نظری پژوهش حاضر بر آن شدیم تا طبقه‌بندی ساختاری دوبیتی‌های تایبادی

را براساس اقلیم، باورهای مردم‌شناختی ـ فرهنگی و بسامد مضمون‌ها براساس ساختار مصراع‌های این قالب بررسی کنیم. آنچه چارچوب نظری پژوهش را قوت بخشید، تأثیر یا عدم تأثیر مصراع سوم در هر یک از ساختارهای معنایی این دوبیتی‌ها بود که در انتها به ترسیم چندین گونه ساختار در این نوع ادبی منجر شد.

۴.بحث و بررسی

۴-۱. تایباد و موقعیت جغرافیایی آن

در کتاب *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، از شهری به نام مالین سخن به میان می آید که در موقعیت تایباد کنونی بوده است: «مالین در قرن چهارم شهری آباد بود و از آنجا غله و موز و پارچه‌های فراوان صادر می‌شد. یاقوت حموی در وجه تسمیهٔ باخرز گوید اصل آن به پهلوی بادهرزه است، زیرا در آنجا باد فراوان می‌وزد» (خزاعی، ۱۳۸۱، ص. ۷. به نقل از لسترینج). شهرستان تایباد بر پهنهٔ جغرافیایی شمال شرق استان خراسان رضوی واقع شده است. مساحت تقریبی ۴۷۵۶ کیلومتر مربع از شمال به شهرستان تربت‌جام، از شرق به مرزهای سیاسی کشور افغانستان، از جنوب به شهرستان خواف و از مغرب و جنوب غربی به تربت‌حیدریه محدود می‌شود. مرکز این شهرستان، شهر تایباد و براساس آخرین تقسیمات کشوری دارای سه بخش مرکزی، باخرز و میان ولایت و چهار شهر تایباد، مشهد ریزه، کاریز و شهرک باخرز و شش دهستان است (نیک‌قدمی، ۱۳۹۵، ص. ۹).

۴-۲. دوبیتی

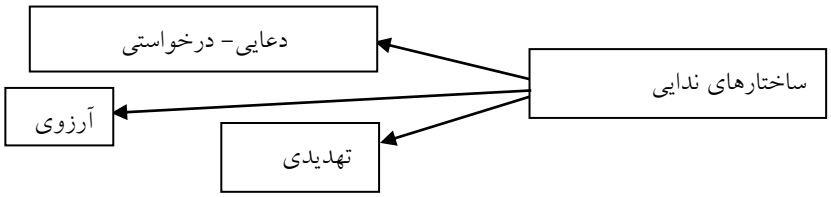
دوبیتی یکی از قالب‌های کهن شعر فارسی است. «به نظر ملک‌الشعرای بهار وزن دوبیتی از اوزان اشعار قدیم دوران ساسانی است که بعدها اصلاحاتی در آن داده شده و به

شکل قالب عروضی درآمده است» (ساعی، ۱۳۹۰، ص. ۱۴). یری سیپک در باب شعر منظوم فولکلور دوبیتی می‌گوید: «شیوهٔ نام‌گذاری این اشعار توسط مردم عادی بسیار جالب است، معمولاً آن‌ها این اشعار را فهلویات یا پهلویات می‌نامند ... این اشعار از چهاربیتی‌های مختلف تشکیل شده‌اند. مردم همچنین برای این اشعار نام‌های دیگری مانند چهاربیتی، دوبیتی و ساربونی برگزیده‌اند» (سیپک، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۱). این قالب که دارای قدمت بسیار است، از لحاظ اعتقادات عوام، فرهنگ، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی بسیار حائز اهمیت است، چراکه «کاوش و تحقیق دربارهٔ اعتقادات عوام نه‌تنها از لحاظ علمی و روان‌شناسی قابل توجه است، بلکه برخی از نکات تاریک فلسفی و تاریخی را برایمان روشن خواهد کرد» (هدایت، ۱۳۴۲، ص.۷). در ادامه بر آنیم تا به طبقه‌بندی ساختارها، مضامین و فرایندهای خلق معنا در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد بپردازیم. بر همین اساس می کوشیم با ذکر نمونه‌هایی محدود (اما دقیق) ادعاهایمان در باب ساختار و مضامین در این قالب عامیانه را صحت‌مند و علمی نماییم.

۵.بررسی ساختارها و مضامین در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد

۱-۵.ساختار ندایی

یکی از ساختارهای دوبیتی در ادبیات عامیانهٔ تایباد، ساختار ندایی است که دارای دو زیرمجموعهٔ دعایی و نفرینی است که نفرینی نیز خود دوشاخه دارد و نفرین یار ـ معمولاً بی‌وفا ـ و رقیب عشقی را در برمی‌گیرد. شکل زیر ساختار ندایی و زیرمجموعه‌های آن در ادبیات عامیانهٔ تایباد را نشان می‌دهد:



در ساختار ندایی: آرزویی، معمولاً یار (معشوق) خطاب قرار می‌گیرد و در مصراع اول این خطاب به شکل ندایی آشکار می‌شود، در مصراع دوم درخواست عاشق و آرزویی که در دل دارد مطرح می‌شود و این درخواست در مصراع سوم بسط می‌یابد و در مصراع چهارم، عاشق، درخواست‌های خود را از خدا طلب می‌کند:

نگـــــارا و نگـــــارا و نگـــــارا خِـــدِی دلبـــر بُـــرُم پـــای مـــزارا[۲]

خـــدی دلبـــر بـــرم دســـت بـــه گـــردن مـــــراد مـــــار بِـــــدِه پروردگـــــارا[۳]

(مودودی و تیموری، ۱۳۸۴، ص. ۳۵)

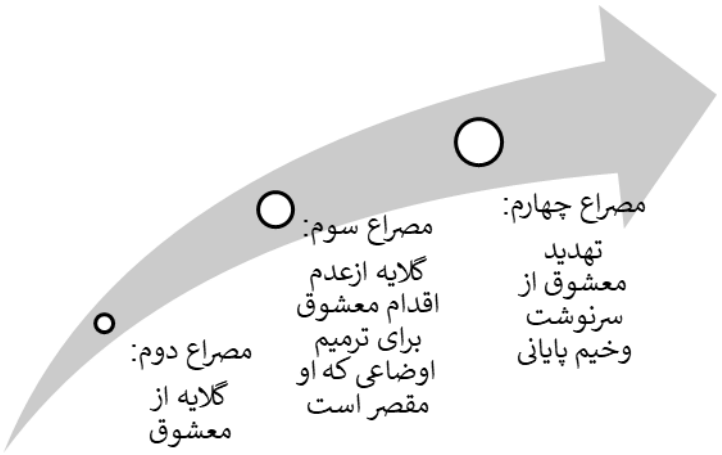
در این ساختار، مضمون و بار اصلی چهاربیتی بر محور هم‌بستگی بین عاشق و معشوق است (بیان آرزویی) دو مصراع دوم و سوم نیز بر این نکته تأکید دارد و در مصراع چهارم، عاشق، این مضمون را از قدرت لایزال (خداوند) درخواست می‌کند که خود نوعی تأکید بر مضمون اصلی روایت است.

ساختار دوم ندایی در دوبیتی‌های تایبادی، ساختار تهدیدی است که در مصراع اول معشوق را خطاب قرار می‌دهد، در مصراع دوم و سوم نکته‌ای را بیان می‌کند و در مصراع چهارم، بر حسب نکتهٔ بیان‌شده در مصراع‌های دوم و سوم، معشوق را مورد تهدید قرار می‌دهد و این تهدید ابعاد و مضامین متعددی دارد. برای مثال در این نمونه عاشق، معشوق را از سرانجام ناخوشایند بر حذر می‌دارد و به‌نوعی او را تهدید می‌کند:

نگـــــارا و نگـــــارا و نگـــــارا شکســـــتی شیشـــهٔ مهـــر و وفـــا را

شکســـتی شیشـــه را پیونـــد نکـــردی بـــه کشـــتن می‌دهـــی آخـــر تـــو مـــار را

در این ساختار، مضمون اصلی روایت، عدم وجود مهر و وفا ـ آن هم بی‌وفایی‌کردن معشوق ـ است. عاشق او را خطاب قرار می‌دهد که چرا بی‌وفایی کرده است و تازه برای ترمیم جدایی تلاشی نکرده است (مصراع سوم) و در مصراع چهارم او را تهدید می‌کند که این کار عاقبت خوبی ندارد و باعث مرگ ما خواهد شد! در این ساختار با یک فرایند افزایشی بار معنایی ـ مضمونی مواجهیم که از مصراع سوم شروع می‌شود و در مصراع چهارم به اوج می‌رسد و بیشتر جنبهٔ اعتراضی دارد:



در دوبیتی زیر نیز با خطاب قراردادن معشوق شاهد چنین ساختاری هستیم:

نگـــار نـــازنین ســـیب سردســـت غمـــانم را بخـــور کـــه رفـــتم از دســـت
غمـــانم را بخـــور مـــن هـــم غـــم تـــو میـــان مـــا و تـــو جـــادوگری هســـت

در این دوبیتی نیز مثل نمونهٔ قبلی، در ابتدا با خطاب معشوق و تعریف از وی شروع کرده است، در مصراع‌های دوم و سوم از او درخواستی دارد و در مصراع چهارم او را از پایان ناخوشایندی که نتیجهٔ یک جادو است بر حذر می‌دارد و به او هشدار می‌دهد.

سومین ساختار ندایی در دوبیتی‌های تایبادی، ساختار دعایی- درخواستی است و بسامد بالایی از آن درخواست عاشق از خداوند است که وجوه متعددی دارد. یکی از این انواع درخواست، درخواست نابودی رقیب عشقی است:

خداونـــدا مـــرا کـــن مـــوی لـــیلا زنـــم حلقـــه بـــه‌دور روی لـــیلا

خداونـــدا مـــرا کـــن خنجـــر تیـــز بخـــورم بـــه بغـــلِ شـــویِ لـــیلا[۴]

در این ساختار دو مصراع اول درخواستی معقول و پسندیده دارد و عاشق از خداوند می‌خواهد که او را همنشین معشوق گرداند، اما در دو مصراع دیگر، درخواست وی با خطاب قراردادن خداوند عوض می‌شود و او از خدا می‌خواهد تا او را خنجری گرداند و بر پهلوی شوهر (رقیب عشقی) لیلا (معشوق) فروکند!

۲-۵.ساختار نفرینی

در این ساختار، معمولاً عامل جداکنندهٔ عاشق و معشوق، مورد نفرین قرار می‌گیرد و راوی در ابتدا به بزرگان تمسک می‌جوید و ناله سر می‌دهد، در مصراع سوم معمولاً رقیب عشقی، دشمن و یا عامل جدایی عاشق و معشوق را خطاب قرار می‌دهد و در مصراع چهارم او را نفرین می‌کند:

بـــه مولانـــا[۵] روَم بـــه‌پای چـــو بنـــد[۶] زنـــم نالـــه رود تـــا خـــود دربنـــد[۷]

الهـــی هـــر کـــه مـــار[۸] از هـــم جـــدا کـــرد بـــه چشـــم خـــو ببینـــه داغ فرزنـــد

(مودودی و تیموری، ۱۳۸۴، ص. ۴۸).

در ساختار نفرینی، دو مصراع سوم و چهارم نقشی اساسی در فرایند معنا و مضمون‌سازی دارد، اینکه چه کسی خطاب قرار داده می‌شود و چگونه نفرین می‌شود

مراد گوینده است. همچنین است در دوبیتی زیر که گوینده، عامل فراق عاشق و معشوق را نفرین می‌کند که به گدایی افتد:

درختـــا در بَلَـــن سِـــیبا دِ پـــایی[۹] چـه موسـومَ کـه مـا کـردِم جـدایی؟[۱۰]

که هر که ما و تُـور[۱۱] از هـم جـدا کـرد نبینـــه نـــونِ گنـــدم بَـــم گـــدایی[۱۲]

(همان، ص. ۱۱۷).

در این نمونه نیز عامل جدایی را در مصراع سوم آورده و در مصراع چهارم او را نفرین می‌کند. گونه‌ای دیگر از ساختار نفرینی در دوبیتی‌های تایبادی به چشم می‌خورد و فرق آن با مورد فوق این است که در مصراع سوم، دشمن را نفرین می‌کند و در مصراع چهارم علت آن را بیان می‌کند:

بـــه پـــای پنجـــره آمـــد گـــل مـــن زبـــان پـــر گِلَـــه[۱۳] آمـــد گـــل مـــن

الهـــی خانـــهٔ دشـــمن بســـوزه چطـــور بی‌حوصـــله آمـــد گـــل مـــن!

(همان، ص. ۸۱).

در این ساختار تمام کم‌کاری‌های معشوق را به تأثیر از دشمن می‌داند و بر همین اساس در مصراع سوم دشمن را نفرین می‌کند و در مصراع چهارم حالت یا صفتی از معشوق را ذکر می‌کند که عامل آن دشمن است:

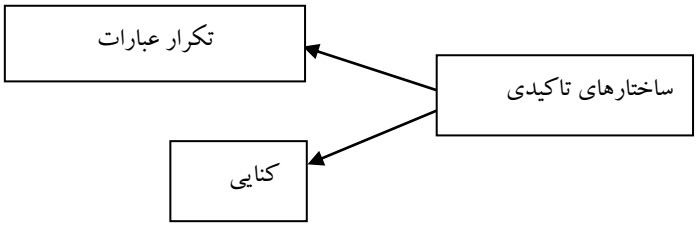
بـــه پشـــت بـــام اُلـــو[۱۴] داره گـــل مـــن نـــخ زرد ه تـــوُ[۱۵] داره گـــل مـــن

الهـــی خانـــهٔ دشـــمن بســـوزه مـــرا تنهـــا بـــه خُـــو[۱۶] داره گـــل مـــن

در دو مثال فوق علت بی‌حوصلگی و دوری یار را دشمن دانسته و او را نفرین می‌کند.

۳-۵.ساختار تأکیدی

یکی دیگر از ساختارهای دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد، ساختار تأکیدی است که دو وجه دارد: تأکید با تکرار عبارات و تأکیدی ـ کنایی.



در ساختار تأکیدی ـ کنایی، گوینده به کنایه و به‌صورت پوشیده مطلبی را بیان می‌کند و تمام مصراع‌های دوبیتی در تأکید آن مضمون دخیل‌اند، برای مثال در دوبیتی زیر، گوینده می‌خواهد مضمون «انتظار کشیدن معشوق» را بیان کند و در هر مصراع به‌صورت کنایی این مضمون را آورده است:

ستاره سر زد و بیدار بودم به‌پای رَخنهٔ[۱۷] دیوار بودم
خروس نامراد بانگ سحر زد هنوز بَم[۱۸] انتظار یار بودم

(همان، ص. ۶۴).

در این دوبیتی، سرزدن ستاره در مصراع اول نشان می‌دهد که مقدار زیادی از شب گذشته است، همچنین به‌پای رخنه دیوار بودن، کنایه از مترصد فرصت بودن برای ورود به مکانی است که دیوارهای بلند و تنها یک راه ورودی دارد و عاشق مدت‌ها در محلی از دیوار که ممکن است ورود از آن میسر باشد به انتظار فرصتی بوده است. در مصراع سوم، بانگ خروس نشان‌دهندهٔ صبحگاه و انتهای شب است که باز هم تأکیدی بر انتظار زیاد است و در مصراع آخر، گوینده خود واژهٔ انتظار را آورده است که گویای تأکیدی بر مضمون «انتظار» در روایت است. این دوبیتی در هر مصراع اشاره به یک

نکتهٔ تاریخی- فرهنگی دارد که نشانگر قدمت بالای فرهنگی و غنای معنایی دوبیتی‌هاست. «دوبیتی‌ها درحقیقت تاریخ و فرهنگ زنده و گویای مردمی است که احساس و عاطفه را به صورتی کاملاً بدیهی و دست‌نخورده مطرح می‌کنند» (ناصح، ۱۳۷۳، مقدمه).

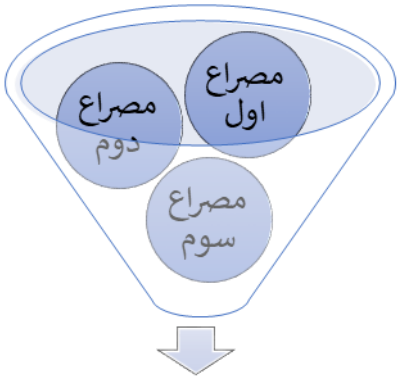
همچنین در نمونهٔ زیر گوینده به کنایه مضمون «بی‌قراری» را در هر مصراع تأکید کرده است:

سرت گردم که سر سر مـی کنـی گـل[۱۹] مثـال بـره بَـر بَـر مـی کنـی گـل[۲۰]

مثـال بـره هـای نـو رِگـایی[۲۱] دمـادم یـادِ مـادر می‌کنـ ی گـل

(همان، ص.۶۰).

در این دوبیتی نیز در هر مصراع مضمون «بی‌قراری یار» به کنایه بیان شده است. در مصراع اول، سر را مادام به اطراف چرخاندن (کنایه از بی‌قراری و انتظار)، در مصراع دوم، سروصدا کردن همچون بره، باز هم نشان‌دهندهٔ بی‌قراری است و در مصراع سوم، تشبیه یار به بره نو رگایی (تازه از مادر جدا شده)، نشان اوج بی‌قراری است و در مصراع چهارم، دمادم یاد مادر کردن، به کنایه دمادم یاد عاشق (یار) را به ذهن متبادر می‌کند. در این ساختار، تمام مصراع‌ها به‌صورت تجمیعی در اختیار یک مضمون است و بر آن صحه می گذارد، بنابراین ساختار این‌گونه دوبیتی‌ها به‌صورت ذیل قابل ترسیم است:



گونه دیگر از ساختار تأکیدی در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد، مبتنی بر تکرار واژگان یا افعال است. در این ساختار، گوینده برای تأکیدی یک حالت یا بیان نکته‌ای که ممکن است برای دیگران پوشیده مانده باشد، از تکرار استفاده می‌کند. برای مثال در دوبیتی زیر گوینده آرزوهای خود را با عبارت «چه بودی» مکرراً بیان کرده است:

به بـالای[۲۲] اسـب چـاق بـودی، چـه بـودی خِدِی[۲۳] نازک[۲۴] به باغ بودی، چـه بـودی

خـدی نـازک بـه بـاغ دسـتا[۲۵] بـه گـردن به زر شَـفتِ[۲۶] تـاک بـودی، چـه بـودی

(همان، ص. ۱۱۲).

در این دوبیتی در هر مصراع با تکرار «چه بودی» (چقدر زیبا می‌بود)، آرزوهای خود را تکرار کرده است. در مصراع اول می‌گوید: اگر من (عاشق) بر روی اسبی چاق سوار می‌شدم، چقدر زیبا بود! مصراع دوم: اگر با معشوق لاغر میان به باغ می‌رفتم، چقدر زیبا بود! مصراع سوم و چهارم با هم یک آرزو را تکرار می‌کند: همراه یار نازک میان و درحالی‌که دستم به گردنش بود، اگر زیر درخت تاکی می‌نشستم چقدر زیبا بود!

همان‌گونه که از ساختار دوبیتی فوق برمی‌آید، تمسک به تکرار عبارت باعث ایجاد نوعی تأکید در بیان مضمون گردیده است، علاوه بر ساختار فوق، ساختار تأکیدی

دیگری نیز در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد دیده می‌شود و آن تمسک به عبارت «مسلمانان نمی‌دانن، بدانن» است که گوینده می‌خواهد نکته‌ای را که فکر می‌کند مردم از آن بی‌خبرند به اطلاع عموم برساند. برای مثال در این دوبیتی:

کفـن را بـر تـنم چـاک دادن امـروز　　مـرا تحویـل بَـم[۲۷] خـاک دادن امـروز
مسـلمانان نمـی‌دانن، بـدانن　　به کرمان، قوت پـی پـاک دادن امـروز[۲۸]

(همان، ص. ۵۶).

در این دوبیتی علاوه بر تکرار «امروز» که خود مضمون خاصی دارد و روز مرگ خود را تأکید دارد، به مردم تأکید می‌کند ـ با استفاده از عبارت: مسلمانان نمی‌دانن، بدانن ـ که او انسانی ذاتاً پاک، حلال‌خور و با سابقه‌ای مبرا از آلودگی بوده است.

همچنین است در این دوبیتی:

خبـر آمـد بـه اُسـتای[۲۹] کـرده بـارِش[۳۰]　　بـرار مِـه[۳۱] بـه مِـه کـرده سـفارش
مسـلمانان نمـی دانـن، بـدانن　　به دست خُو[۳۲] بَه مه[۳۳] رَهی[۳۴] کرده کشمش

(همان، ص.۵۷).

در این دوبیتی تأکید گوینده بعد از آوردن عبارت «مسلمانان نمی‌دانن، بدانن» بر روی مضمون پیوند عاطفی بین اعضای یک خانواده است که می‌خواسته به گوش عموم برساند.

۴-۵. ساختار تلمیحی

در این ساختار، شاهد تلمیح به داستانی معروف هستیم که معمولاً در فرایند خلق معنا و تأکید مضمون نقش مهمی بر عهده دارد. گوینده با اشاره به داستانی عاشقانه، پهلوانی، دینی و حماسه، در صدد پیوند ماجرای - معمولاً عاشقانهٔ خود ـ با شخصی معروف

است یا می‌خواهد صفتی که در وجود شخصی معروف بوده است را به خویش نسبت دهد. در این روایت‌ها، تلمیح نقش‌محوری و مرکزی روایت را بر عهده دارد و بار ثقل معنا بر آن استوار است، برای مثال در این دوبیتی:

اگـــر مُـــردِم بُبُـــرِن هـــر دوتـــایِ مـــا[۳۵] بَکَـــنِن جفـــت قبـــر از بـــرای مـــا[۳۶]

بَکَـــنِن جفـــت قبـــر لیلـــی مجنـــون[۳۷] بســـوزم و بســـازم هـــر دوتـــای مـــا

(همان، ص.۳۷).

در این دوبیتی گوینده بر آن است تا وفاداری عشق بین خود و معشوق را مضمون‌سازی کند، بر همین اساس به‌صورت تلمیح به داستان لیلی و مجنون اشاره می‌کند و می‌خواهد که پس از مرگ او و معشوقش را در دو قبر کنار هم بگذارند تا وفاداری آنان اثبات شود. بر همین اساس از داستان معروف لیلی و مجنون مدد می‌گیرد و وجود لیلی و مجنون در روایت، اشتراک مضمونی روایت راوی و لیلی و مجنون را در «وفای به عهد» آشکار و تأکید می‌کند. در مصراع چهارم عبارت «سوختن و ساختن» ماجرای غم‌انگیز لیلی و مجنون را به یاد می‌آورد و راوی صبغهٔ شباهت را بیشتر وصف می‌کند.

این دوبیتی نیز چنین ساختاری دارد:

خـــدایا صـــبرم از ایـــوب بگذشـــت فـــراق یوســـف از یعقـــوب بگذشـــت

تـــنم پـــل بـــود و جـــانم کـــاروانی بیامـــد کـــاروان از پـــل بگذشـــت

(همان، ص.۴۱).

در این روایت، راوی (عاشق) بر آن است که برخی از صفات خود ازقبیل صبر را نشان دهد، بنابراین به دو داستان دینی از قرآن کریم اشاره می‌کند و شخصیت ایوب (ع) و یعقوب (ع) را که اسوهٔ صبر بوده‌اند مثال می‌آورد. دو مصراع آخر نشان می‌دهد

که گوینده تا زمان مرگ خود صبر کرده است. نقطه ثقل این روایت نیز وجود تلمیحی است که با مضمون اصلی روایت «صبر» در ارتباط است و آن را تأکید کرده است. در دوبیتی زیر نیز راوی، بی‌قراری خود در رسیدن به یار قدیمی را به فرهاد کوه‌کن تشبیه کرده است:

اگـــر یـــار قـــدیمی ر[۳۸] آورم یـــاد رگ و پیونـــد مـــن آیـــد بـــه فریـــاد
رگ و پیونـــد مـــن مانـــد کوهـــه کـــه کوههـــا را بِبُـــرَّم مثـــل فرهـــاد

(همان، ص.۴۴).

تلمیح به داستان فرهاد و شیرین در *خسرو و شیرین* نظامی دارد و گوینده بی‌قراری و قدرت خود در عشق را به کوه کندن فرهاد تشبیه کرده است و این مصراع (چهارم) نقطهٔ ثقل و محور مرکزی مضمون در روایت را برجسته کرده است.

۵-۵.ساختارشرطی

ساختار شرطی در دوبیتی‌های تایبادی، نوعی ساختار بر اساس پایان کارِ حاصل از انجام یک شرط است. به این صورت که اگر فرد خطاب قرار گرفته شرطی را انجام دهد، نتیجه‌ای حاصل خواهد شد که بسته به نوع شرط تعدد انواع دارد:

۱-۵-۵. شرطی اخلاقی به قصد رستگاری

در این ساختار در مصراع اول سخن از انجام فرضیات در عبادت است، مصراع دوم ذکر جزئیاتی از این فرایض است، در مصراع سوم شرط بیان می‌شود و مصراع چهارم جواب شرط است:

بـــرادر دیـــن و دنیـــایی بـــه جـــا کـــن نمـــــاز و روزه و ذکـــــر خـــــدا کـــــن
اگـــر مـــایی[۳۹] کـــه جنـــت را ببینـــی بـــه ناموســـای مـــردم کـــم نگـــاه کـــن

(همان، ص.۷۸).

در این دوبیتی پس از شرح اعمال و فرایض، راه رسیدن به جنت را در گروِ چشمانی پاک و ذهنی به‌دوراز آلودگی و هوس دانسته است که جواب شرط مصراع سوم است. درواقع مضمون این دوبیتی و فرایند خلق معنای آن یک صبغهٔ دینی و اخلاقی دارد که تأکید بر دوری از نفس و خواهش‌های آن را در پس‌زمینه بیان کرده است.

۲-۵-۵. شرطی عاشقانه به قصد وصال

در این ساختار، عاشق/معشوق شرط رسیدن به وصال را برای دیگری شرح می‌دهد و آن را بسیار آسان جلوه می‌دهد. به‌گونه‌ای که در مصراع سوم با بیان شرط، در مصراع چهارم نتیجه را منعکس کرده است:

ز درِ منـــــزلم گـــــاهی گـــــذر کـــــن کـــــلاه دوره دار بـــا نـــیم ســـر کـــن
اگـــر مـــایی[۴۰] نصـــیب هـــم دگـــر شـــم ســـه چهـــارهزار تمـــن[۴۱] از دل بـــدر کـــن

(همان، ص. ۷۹).

در این ساختار پس از توصیف حالات عشوه‌آمیز عاشق، شرط رسیدن به وصال را مقداری خرج و هزینه دانسته است که خیلی چیز دست‌نیافتنی‌ای نیست. درواقع مضمون این دوبیتی عامیانه این است که عروسی و وصال نباید درگیر مادیات و سخت شود، بلکه با آسان‌گیری و دوری از مادیات نیز می‌توان به وصال رسید.

۳-۵-۵. شرطی به قصد ماندگاری در عشق و وفای به آن

در این ساختار که مبتنی بر آرزوی‌های عاشق است، نتیجهٔ وصال پس از محقق شدن آن به بهترین وجه ممکن به تصویر کشیده می‌شود و عاشق (راوی) شرط می‌بنند اگر به وصال معشوق رسد، بهترین فضای عاشقانه همراه با محبت و صمیمیت را برایش فراهم خواهد کرد:

سیاهی سرمه با چو[۴۲] می‌کشم من غم تور[۴۳] با بیابو[۴۴] می‌کشم من

اگر گاهی به چنگ من درآیی مثال غنچه تور[۴۵] بو می‌کشم من

(همان، ص.۸۵).

در این دوبیتی پس از بیان غم و اندوه فراغ، عاشق به معشوق می‌گوید: اگر روزی به وصال تو رسم، همانند غنچه تو را بو خواهم کشید که کنایه از رفتار محبت‌آمیز و احترام به معشوق است. همچنین است دوبیتی زیر که عاشق از دیدار معشوق اقناع نمی‌گردد:

عرق چین قلمکار توام من به این مَلَه[۴۶] گرفتار توام من

اگر روزی دو صد بارت ببینم هنوز مشتاق دیـ دار توام من

(همان، ص.۸۷).

در این نمونه نیز عاشق، پایان وصال را همراه با شور و اشتیاق فراوان و استمرار وفای به عشق بیان کرده است.

۶-۵. ساختار بایستن و اجبار در انجام کنش توسط کنشگر

این ساختار در روایت‌شناسی مدرن به بایستگی و استمرار کنشگر داستانی در انجام یک کنش داستانی اشاره دارد که عزم و ارادهٔ او برای انجام کنش در هر شرایطی را نشان

می‌دهد و با لفظ «باید» در انجام کنش همراه است که نوعی اجبار و بایستگی را به همراه دارد. برای مثال در داستان «زنی که مردش را گم کرده بود» به قلم صادق هدایت، کنشگر زرین‌کلاه وقتی تصمیم می‌گیرد به دنبال همسرش گل ببو به مازندران برود، تلاش شوفر مینی‌بوس برای منصرف کردن وی در انجام کنش (رفتن برای یافتن همسر) نتیجه‌ای ندارد و زرین‌کلاه با قید باید این اجبار را نشان داده است: «... عوض اینکه می‌خواهی بروی شوهرت را پیدا کنی برو شهریار، حالا فصل انگور هم هست. برو پیش خویش و قوم‌هایت انگور بخور. بی‌خود می‌روی مازندران، آنجا غریب‌گور می‌شوی، آن هم با آن حواس‌جمعی که داری!

-باید بروم.

این جملهٔ آخر را زرین‌کلاه با اطمینان گفت...» (هدایت، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۷). همچنین در داستان ماهی سیاه کوچولو به قلم صمد بهرنگی، وقتی ماهی سیاه کوچولو تصمیم می‌گیرد برکه را ترک کند، با واکنش خانواده‌اش مواجه می‌شود و وقتی مادرش از او می‌پرسد واقعاً می‌خواهی برکه را ترک کنی؟ ماهی سیاه کوچولو (کنشگر) از لفظ باید در انجام کنش مدد می‌گیرد: یک روز صبح زود، آفتاب‌نزده، ماهی سیاه کوچولو مادرش را بیدار کرد و گفت: مادر من می‌خواهم چندکلمه‌ای با تو حرف بزنم. مادر خواب‌آلود گفت: بچه‌جون! حالا هم وقت گیر آوردی! حرف را بگذار برای بعد، بهتر نیست برویم گردش؟ ماهی سیاه کوچولو گفت: نه مادر، من دیگر نمی‌توانم گردش کنم. باید از اینجا بروم.

مادرش گفت: حتماً باید بروی؟

ماهی سیاه کوچولو گفت: آره مادر، **باید بروم**» (بهرنگی، ۱۳۹۸، ص. ۱۰).

این دو نمونهٔ روایت نشان‌دهندهٔ وجود بایستن و اجبار در انجام کنش‌های داستانی در هر شرایطی است. در دوبیتی‌های عامیانه نیز شاهد دو گونه بایستن و اجبار در انجام کنش اصلی توسط کنشگر (عاشق) هستیم:

۱-۶-۵. قسم به بزرگان و مقدسات

در این ساختار گوینده به جهت بایستن و اجبار عمل خود از قسم استفاده می‌کند و در مصراع سوم، کنش را بر زبان می‌آورد:

به قرآنی که خطش ناشماره[۴۷] به مولایی که تیغش ذوالفقاره
سر از سودای عشقت بر ندارم که تا دین محمد برقراره

(همان، ص.۹۸).

قسم به قرآن و شمشیر حضرت علی ع نشان می‌دهد که گوینده (عاشق) در به سرانجام رساندن عشق پایبندی و استمرار دارد و در مصراع چهارم سخن از ابدی بودن عشق از جانب وی به میان آمده است. همچنین است نمونهٔ زیر:

قسم خوردم به هر پیر و مزاره[۴۸] که غیر از تو نگیرم من نگاره
قسم خوردم که من هرگز نخندم مگر یک خندهٔ بی‌اختیار

(همان‌ها)

تکرار عبارت «قسم خوردم» نشان‌دهندهٔ اصرار گوینده بر انجام عمل روایی و پای‌بندی به آن است که در این دوبیتی اختیار نکردن معشوقی غیر از یار و نخندیدن به‌دلیل فراغ از کنش‌های بایستهٔ گوینده است.

۲-۶-۵. اصرار به وصال به هر طریقی

در این ساختار که نوع دیگری از ساختار بایستگی در انجام کنشی توسط کنشگر (عاشق) در دوبیتی‌های عامیانهٔ تایبادی است، راوی به هر طریقی اصرار بر وصال دارد و بایستن از کلام وی درک می‌شود و نشان می‌دهد که او اراده‌ای قوی و عزمی راسخ در انجام کنش روایی دارد:

اگـــر یـــارم بـــه ســـردو[۴۹] باشـــه مـــی رُم به لِک لِک[۵۰] و به دُو دُو[۵۱] باشـه مـی رُم

اگـــر گُلَـــه[۵۲] ببِـــاره مثـــل جالَـــه[۵۳] که دنیا بَم[۵۴] سَـرُم[۵۵] شُـو باشـه[۵۶] مـی رُم

(همان، ص.۶۹).

در این نمونه گوینده (عاشق)، برای رفتن به‌پیش یار از هیچ حادثه‌ای ابا ندارد. اگر یارش در دورترین جای‌ها باشد (سردو)، با هر نحوی که بتواند (آهسته یا تند)، حتی اگر تیر بر سرش ببارد و یا دنیا بر سرش شب شود، کنایه از اینکه بدترین حوادث برای او پیش آید و به دردسر افتد، باز هم به دیدار معشوق می رود. کل مصراع‌های این دوبیتی بر مضمون بایستگی کنشگر بر انجام کنش روایی و اجبار بر آن تأکید دارد.

۶. نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که دوبیتی‌های عامیانهٔ تایباد علاوه بر اینکه دارای نقش مردم‌شناختی و فرهنگی هستند، ساختارهای کلی شش‌گانه نیز دارند و در هر یک از این ساختارها، فرایند خلق معنا در یکی از حیطه‌های غنایی، اخلاقی، فرهنگی و اقلیمی تولید می‌گردد. اهم دستاوردهای این پژوهش به شرح ذیل است: دوبیتی‌های عامیانه روایت‌هایی تجمیعی هستند که با کم‌ترین میزان روایت، بیشترین معنا را خلق می‌کنند و همه‌فهم و ساده هستند و مخاطب و گوینده می‌توانند به‌مقتضای حال خود با

آن ارتباط برقرار کنند. در این قالب چربش بار روایت‌های غنایی، اخلاقی و فرهنگی است. هیچ‌گاه در این قالب گوینده معشوق خود را نفرین نمی‌کند، بلکه او را از سرنوشت بد برحذر می‌دارد، اما بدترین نفرین‌ها را نصیب رقیب عشقی، دشمن و حاسدان می‌کند. در ساختار دوبیتی‌ها معمولاً مصراع سوم یا نقشی برجسته در فرایند خلق معنا بر عهده دارد و یا هیچ نقش ندارد و اگر حذف شود، خللی در خلق معنای روایت ایجاد نمی‌شود و نقش زینت کلام را بر عهده دارد. شش ساختار: ندایی، تهدیدی، تأکیدی، شرطی، تلمیحی و کنشی از ساختارهای عمدهٔ دوبیتی‌های تایبادی هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. منبع ما در این پژوهش برای آوردن نمونه دوبیتی ها همین کتاب بوده است.

۲. همراه معشوق به مکان های زیارتی بروم.

۳. خدایا مار را به هدفمان برسان.

۴. به پهلوی شوهر لیلا برخورد کنم(یعنی خنجری باشم که به پهلوی رقیب عشقی فرو روم!).

۵. مزار بزرگان

۶. داربست

۷. اسم روستایی در تایباد

۸. من و تو را

۹. درختان در بلندی و سیب ها در پای درختان

۱۰. چه موسم است که ما از هم جدا شدیم؟

۱۱. تور را

۱۲. به گدایی افتد و حتی نان گندم هم نصیبش نگردد.

۱۳. شکوه و شکایت

۱۴. آتش

۱۵. در حال تاب دادن

۱۶. خواب

۱۷. قسمتی از دیوار بلند که امکان رد شدن از آن میسر باشد.

۱۸. به

۱۹. دور سرت بگردم که سرت را مدام به اطراف می چرخانی

۲۰. مثل بره ای بع بع می کنی

۲۱. مثل بره ای که تازه از مادر جدا شده است.

۲۲. بر روی

۲۳. همراه

۲۴. معشوق کمر باریک

۲۵. دست ها

۲۶. چوب

۲۷. به

۲۸. به کرم های زیر خاک، غذای پاکیزه ای دادند.

۲۹. اسم جایی

۳۰. باران

۳۱. برادر من

۳۲. خود

۳۳. برای من

۳۴. فرستاده

۳۵. اگر من و یار مردیم هر دوی ما را ببرید.

۳۶. برای هر دوی ما دو قبر در کنار هم حفر کنید.

۳۷. مثل قبر لیلی و مجنون در کنار هم حفر کنید.

۳۸. را

۳۹. می خواهی

۴۰. می خواهی

۴۱. تومان

۴۲. چوب

۴۳. تو را

۴۴. بیابان

۴۵.تو را

۴۶. محله یا مکان چادر زدن عشایر در کوه هنگام بهار

۴۷. بسیارو غیر قابل شمارش

۴۸. مکان های مقدس

۴۹. سرداب، از روستاهای تایباد

۵۰. آهسته و با ناز راه رفتن

۵۱. به حالت دویدن و تند رفتن

۵۲.گلوله/ تیر

۵۳. ژاله، تگرگ

۵۴. به

۵۵. سر من

۵۶. شب باشه

منابع

بهرام‌پور، غ. (۱۳۹۴)، چاربیتی، ادامهٔ سنت شعر شفاهی در ایران. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۶*، ۷۵ـ ۱۱۲.

بهرنگی، ص. (۱۳۹۸). *قصه‌های بهرنگ*. تهران: نامک.

خزاعی، ح. (۱۳۸۱). *جهان تیغ- افسانه های خراسان- تایباد*. مشهد: ماه جان.

ذوالفقاری، ح.، و احمدی کمرپشتی، ل. (۱۳۸۸). گونه‌شناسی بومی‌سروده‌های ایران. *ادب‌پژوهی*، *۷*، ۱۷۰-۱۴۳.

رزمجو، ح. (۱۳۷۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: رضوی آستان قدس.

ساعی، ا. (۱۳۹۰). *دردانه‌های غریب/ دوبیتی‌ها*. مشهد: شاملو.

سپیک، ی. (۱۳۸۴). *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمه محمد اخگری. تهران: سروش.

مودودی، م.ن.، و تیموری، ز. (۱۳۸۴). *گزیده‌ای از ادبیات شفاهی تایباد*. مشهد: ماه جان.

ناصح، م. (۱۳۷۳). *شعر دلبر. دوبیتی‌های عامیانهٔ بیرجندی*. مشهد: محقق.

نیک قدمی، ح. (۱۳۹۵). *گردآوری و توصیف گویش حسینی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه فردوسی مشهد.

هدایت، ص. (۱۳۴۲). *نیرنگستان*. تهران: امیرکبیر.

هدایت، ص. (۱۳۸۹). *زنی که مردش را گم کرده بود*. تهران: روزگار.

Reference

Bahrampour, G. (2015), Charbiti, The continuation of the tradition of oral poetry in Iran. *Popular culture and literature*, 6, 75-112.

Behrangi, S. (2019*). Behrangi's stories*. Tehran: Namek.

Khaza'i, H. (2002). *Jahan Tigh - Legends of Khorasan - Taybad*. Mashhad: Mah Jan.

Zolfaghari, H. and A. L. (2009). Native typology of Iranian poems. *Adab Pajoohi*, Vol. 7, 170-143.

Razmajjo, H. (2001). *Literary genres and their works in Persian*. Mashhad: Razwi Astan Quds.

Saei, A. (2011). *Strange pains/couplets*. Mashhad: Shamlu.

Sipek, Y. (2005). *Iranian folklore literature*. Translated by Mohammad Akhgari. Tehran: Soroush.

Maududi, M. and T.Z. (2005). *A selection of oral literature of Taybad*. Mashhad: Mahjan.

Naseh, M. (1994). *Beautiful poetry. Folk couplets of Birjandi*. Mashhad: Mohaghegh.

Nik Ghadami, H. (2016). Collection and description of the Hosseini dialect. *Master's thesis in Persian language and literature*. Ferdowsi University of Mashhad.

Hedayat, S. (1963). *Nirangestan*. Tehran: Amir Kabir.

Hedayat, S. (2009). *A woman who had lost her husband*. Tehran: Rouzegar.