Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.59
November-December 2024
Research Article

Imagery in Kormanji Se-Kheshties[1]

Esmaeil Alipoor * [2]

Received: 02/03/2024
Accepted: 21/07/2024

* Corresponding Author's E-mail: esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

Abstract
Se-kheshti is a type of Kormanji's poems. The aim of this research is to describe and classify the frequent image clusters and analyze their representation in the Se-kheshti. We used oral and written sources to check examples. The study follows which group of phenomena the basis of the images represented in these songs is taken from, and which image cluster these images can be classified in. The theoretical basis of this research is linguistic image and virtual image which is influenced by two types of real and virtual language use in literature. The findings of the research show that image clusters of lover and natural environment have a higher frequency. Also, the imagery in these poems is realistic and closer to the pole of description and interpretation.
Keywords: Kurmanji literature; Se-Kheshti; Literary schools; rhetoric; Imagery.

Introduction
Research Background
Sepahi Laein (1997) gives a short introduction to these poems in the article "Se-kheshti a special poem of Kormanjs". Hosseinpoor also analyzed

1. This article is taken from the research plan approved by the 259 th session of 06/10/2019 entitled Typology and Semantic Analysis of Kormanji Se-Kheshtis which was carried out with the financial support of the Research Institute of Culture, Art and Communication of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

2. Assistant Professor Department of Persian Language and Literature, University of Bojnord, Bojnord, Iran
http://www.orcid.org 0000-0001-5418-4851

Copyright: © 2024 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/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.59
November-December 2024
Research Article

Kormanji Se-kheshtis in *Diyar and Dotar* (2013). Alipoor (2015) has tried to introduce the formal and semantic system of this literary genre. The distinguishing feature of the present research compared to the previous works is that it is clear that the subject of "imagery" in the Se-Kheshtis is the main research problem. In addition, the visual clusters of these poems have been classified, examined, and analyzed based on two types of language usage in literature.

Goals, questions, and assumptions

After collecting Se-kheshtis from oral narrators, we chose imagery as the subject of our research. In the current research, the meaning of image is both the description and representation of reality which is called Mimesis and it is also a figurative language. In this study, the following questions were raised:

1. What phenomena are the basis of the images represented in these songs?
2. In the form of which image clusters can these images be classified?
3. Which image clusters have the highest frequency in Se-kheshtis?
4. Which three poles of "description", "interpretation" and "creation"? are images of the Se-kheshtis more inclined?

Our hypothesis is that due to the nomadic way of life and the lack of effective educational cultural and religious institutions, Kormanji language and literature did not have intertextual relations with neighboring languages and literatures. Therefore, the images represented in the Se-kheshtis are taken from their lifestyle and surroundings and are closer to the pole of description than towards interpretation.

Main discussion

The first features that attract attention in these songs are the imagery. Images that are often a description of the body, clothing, and beauty of the lover, the phenomena of daily life, and the surrounding rural or nomadic nature. Therefore, the images represented in the Se-kheshtis are more realistic, images that serve to describe or express romantic emotions and feelings. Taking refuge in the lap of nature, mentioning the days of youth, the glory of old age and description are the next priorities.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.59
November-December 2024
Research Article

The expression of emotions and feelings prevails over the ideological dimension in Se-kheshtis. The singers of Se-kheshti show their emotion with imagery. That is the sensory living and dynamic images around them. The aesthetic value of these images is because it is not based on the tradition of written literature and has no intertextual connection with other sources. The basic and dominant literary figure in the imagery of Se-kheshtis is simile. It is also a sensory analogy.

Poetic images are divided into two categories from the point of view of how they are connected with reality: real and unreal (virtual) images. The imaging of the first type is only a copy of its original and does exactly the work of a photographic camera. These images embody the same reality in a verbal form. Virtual images are the result of the poet's intervention in the original form of the images. These manipulations are often done with the help of rhetorical devices such as simile, metaphor, trop, and kenning. These figures which are related to the science branch of rhetorical knowledge actually enable different ways of expressing the same meaning. For him, the combination of the raw form of the phenomena and these figures is a re-creation and artistic representation that causes defamiliarization and ultimately these original and amazing images will lead to admiration and approval of the audience.

What is the purpose of the composers of Se-kheshti's imagery? There are examples where the poet presents the image with the intention of description. The purpose of the image is to draw a frame of the singer's visual or auditory perceptions and convey them to the audience. For another group of composers, presenting the image is not the goal but a means. That is, the image is a tool for emotional expression or conveying meaning.

Conclusion

The imagery in the Se-kheshtis are short expressive and as simple as the lifestyle of the speakers of Kormanj. In these images, there is no trace of common knowledge in formal. Also, there are no signs of national myths, religious figures or Qur'anic or story allusions in these songs. In the descriptive subspecies, presenting the image is the goal but in other subspecies, imagery is a tool to evoke emotions and feelings. The feeling of

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.59
November-December 2024
Research Article

empathy and oneness with nature is the basis of the nomadic and rural life of the authors of these poems and the predominance of emotions and emotional waves over the dimension of thought in Se-kheshtis is the result of the lack of connection between the speakers of Kormanji and political, educational, and religious institutions as well as the lack of intertextual connections. It is written with cultural and literary legacy.

The pictorial clusters related to the lovers and the pictorial cluster of nature landscape and the village are the most frequent images in the Se-kheshtis. Examining the imagery of Se-kheshtis based on the indicators of the three poles of description, interpretation, and creation shows that most of the depictions in traditional examples tend towards the pole of description.

References

Alipoor, E. (2015). Introducing poems from the branch of Iranian oral literature: Se-kheshtis of Kormanji. *Persian language and Iranian dialects*, *1*(1), 113-131.

Fotoohi Rudmajani, M. (2010). *Image rhetoric*. Sokhan.

Hosseinpoor, E. (2013). *Diyar and Dotar: analysis of Kormanji Se-kheshtis of Khorasan Kords*. ÆmooÆlævi.

Masih, H. (2007). *Se-kheshti: Small songs of Kormanj*. Negah.

Rostami, A. (2007). *A collection of one hundred Kormanji Se-kheshti (according to F. Rostami)*. Sokhangostar.

Tavahhodi, K. (1995). *Kormanji songs of Khorasan (202 eight-syllable songs)*. Vaqefi.

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۲، شمـارهٔ ۵۹، آذر و دی ۱۴۰۳
مقالهٔ پژوهشی

تصویرسازی در سه‌خشتی‌های کرمانجی[۱]

اسماعیل علی‌پور*[۲]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۳۱)

چکیده

سه‌خشتی گونه‌ای از سروده‌های کرمانجی است که بیش از آنکه معناگرا باشد، ساختارگراست و تصویرسازی بیشترین نقش را در شاکلهٔ این شعرها دارد. هدف پژوهش حاضر، توصیف و طبقه‌بندیِ خوشه‌های تصویریِ پُرتکرار و تحلیل چرایی و چگونگیِ بازنمایی آن‌ها در سه‌خشتی‌هاست. با وجودِ سه‌خشتی‌های مکتوبی که در دهه‌های اخیر گردآوری شده‌اند، به جهت الزام به اَصالت سروده‌ها و پرهیز از خطاهای احتمالیِ موجود، نمونه‌های مورد بررسی در این مقاله را از راویان اصلی آن‌ها شنیدیم و ثبت کردیم. با وجود این برای ارائهٔ شاهدهای مثال از منابع مکتوب نیز بهره بردیم. پرسش‌های اصلی مقاله این است: پایهٔ تصویرهای

---

۱. این مقاله، برگرفته از طرح پژوهشیِ مصوّب جلسهٔ ۲۵۹ تاریخ ۱۴/ ۰۷/ ۱۳۹۸ با عنوان *گونه‌شناسی و تحلیل معناشناختی سه‌خشتی‌های کرمانجی* است که با پشتیبانی مالی مؤسسهٔ پژوهشی فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انجام شده است.

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
*esmaeil.alipoor@ub.ac.ir
http://www.orcid.org 0000-0001-5418-4851

Copyright: © 2024 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/).

بازنمایی‌شده در این ترانه‌ها از مجموعهٔ کدام پدیده‌ها گرفته شده است؟ این تصویرها را در قالب کدام خوشه‌های تصویری می‌توان طبقه‌بندی کرد؟ مبنای نظری این تحقیق برای رده‌بندی و تحلیل تصویرسازی در سه‌خشتی‌ها، تصویر زبانی و تصویر مجازی است که متأثر از دو گونه کاربردِ واقعی و مجازی زبان در ادبیات است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که خوشه‌های تصویری عاشق، معشوق و محیط طبیعی بسامد بیشتری دارند. همچنین تصویرسازی در این سروده‌ها واقع‌گرایانه و به قطبِ توصیف و تعبیر نزدیک‌تر است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کُرمانجی، ادبیات کُردی، سه‌خشتی، بلاغت، تصویرسازی.

۱. مقدمه

کُرمانجی یکی از گویش‌های زبان کُردی است و کُردی «از زبان‌های ایرانی جدید غربی محسوب می‌شود. این زبان دارای گونه‌های متعدد و متفاوتی است. گونه‌های کردی را به دو دستهٔ کرمانجی و پهلوانی تقسیم می‌کنند؛ گونهٔ کرمانجی به دو شاخهٔ کرمانجی شمالی یا بهدینانی، و کرمانجی جنوبی یا سورانی تقسیم می‌شود» (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱، صص. ۵۴ ـ ۵۵). سرزمین نیاکانِ کُردها بخش‌هایی از غرب فلات ایران بوده است که اکنون جزئی از سرزمین‌های کردنشین سوریه، ترکیه، عراق، آذربایجان، ارمنستان و ایران است. کرمانج‌های خراسان تا پیش از حکومت صفویه در شمال غرب ایران ساکن بودند. با تشکیل حکومت شیعی صفوی و آغاز تنش‌ها در مرزهای شمال شرق ایران، سه ایلِ بزرگِ زعفرانلو، شادلو و میلانلو برای پاسداری از مرزهای ایران به خراسان مهاجرت کردند؛ این مهاجرتِ بزرگ از زمان شاه اسماعیل اول تا دورهٔ شاه عباس اول ادامه داشت (برای تفصیل مطلب، ر.ک. توحّدی، ۱۳۷۱، صص. ۱ ـ ۱۳؛ طبیبی، ۱۳۷۱، ص. ۱۶۴). در حال حاضر، کرمانج‌های ایران عموماً در بخش‌هایی از آذربایجان غربی و خراسان شمالی، و بعضاً در نقاط دیگری مانند خراسان رضوی، گیلان و دماوند ساکن‌اند.

سه‌خشتی یکی از گونه‌ها (ژانرهای) شعر کرمانجی است و دارای سه مصراعِ مقفّی است که به هر کدام از آن‌ها «خشت» می‌گویند. بیشتر سه‌خشتی‌ها راویانِ شفاهی دارند و شماری از آن‌ها در دهه‌های اخیر مکتوب شده‌اند. این سروده‌ها وزن هجایی دارند و با آواز و موسیقی انشاد می‌شوند؛ شاخص‌هایی که در سروده‌های ایران پیش از اسلام و قرن‌های نخستین هجری نیز وجود دارد (ر.ک. علی‌پور، ۱۳۹۵).

۲. پیشینهٔ پژوهش

مجموعهٔ آثار دربارهٔ سه‌خشتی‌ها را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: دستهٔ نخست آثاری هستند که فقط سه‌خشتی‌های کرمانجی را گردآوری کرده و نهایتاً مقدمه‌ای بر آن‌ها نوشته‌اند؛ به این ترتیب تاریخی: ایوانف (۱۹۲۷م) در *ترانه‌های کرمانجی* منتشرشده در «مجلهٔ آسیایی بنگال»؛ سوکرمان (۱۹۸۶م) در *کرمانجی خراسان*؛ توحّدی (۱۳۷۴) در *ترانه‌های کرمانجی خراسان*؛ رستمی (۱۳۸۶) در *مجموعهٔ یک‌صد سه‌خشتی کرمانجی* به روایت فرامرز رستمی؛ مسیح (۱۳۸۶) در *سه‌خشتی: ترانه‌های کوچک کرمانجی*؛ و جلیل و شادکام (۲۰۱۲ م) در *سه‌خشتی‌های کرمانجی*.

دستهٔ دوم آثاری هستند که علاوه بر گردآوری، رویکردِ توصیفی‌تحلیلی نیز دارند. سپاهی لائین (۱۳۷۶) در مقالهٔ «سه‌خشتی، شعر ویژهٔ کرمانج‌ها» به معرفی کوتاه این سروده‌ها می‌پردازد. حسین‌پور نیز در *دیار و دوتار* (۱۳۹۳) به تحلیل سه‌خشتی‌های کرمانجی پرداخته است. بیدکی (۱۳۹۵) تألیف و تحقیقی با عنوان *سه‌خشتی‌های کرمانجی* انجام داده است. علی‌پور (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «معرّفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کرمانجی» سعی کرده است به شناساندن بوطیقای (نظام فرمی‌معنایی) این گونهٔ ادبی بپردازد. ظاهری عبده‌وند و کریمی نورالدین‌وند

(۱۳۹۸) نیز با اینکه موضوع مقالهٔ آن‌ها مربوط به سه‌خشتی‌ها نیست، اما تصاویر و توصیف‌های پیکر معشوق را در اشعار عامیانهٔ بختیاری بررسی کرده‌اند. آخرین تحقیق از این دست، مقالهٔ «گونه‌شناسی و تحلیل معناشناختی "سه‌خشتی‌ها" بر اساس نظریهٔ ژانر» است که علی‌پور (۱۴۰۲) انجام داده است. وجه تمایز و تشخص پژوهش حاضر نسبت به آثار قبلی این است که مشخصاً موضوع «تصویرسازی» در سه‌خشتی‌ها مسئلهٔ اصلی تحقیق است. افزون بر این، خوشه‌های تصویریِ این سروده‌ها بر پایهٔ دو گونه کاربرد زبان در ادبیات، طبقه‌بندی، بررسی و تحلیل شده است.

۳. چارچوب نظری

به‌کارنبردنِ رویکردها و روش‌های نقد جدید برای ادبیات سنتی (کلاسیک) قابلیت‌های دریافتِ هنری و محتوایی متنوعی را از مخاطبان ادبی می‌گیرد؛ ظرفیت‌های متفاوتی که ممکن است افق‌های جدید و دیگرگونی از ادبیات سنتی را به روی مخاطبان بگشاید و ابعاد دیگری از آثار و گونه‌های ادبی را آشکار کند که با شیوه‌های خوانشِ سنّتی نمی‌توان به آن‌ها دست یافت.

گردآوری، طبقه‌بندی و تحلیل، سه مرحلهٔ انجامِ پژوهش حاضر بود. برای دسترسی به سه‌خشتی‌های کرمانجی، دو گونه منبع پیشِ رو داشتیم: دستهٔ نخست، منابع مکتوب بودند؛ یعنی سه‌خشتی‌هایی که پیش‌تر گردآوری، ثبت و منتشر شده‌اند. دستهٔ دوم، سه‌خشتی‌هایی بودند که هنوز بینِ گویش‌وران کرمانج به‌صورتِ شفاهی خوانده می‌شد و ثبت نشده بودند. ما از جهتِ اصالت و نداشتنِ دخالت و اشتباهِ احتمالی در ثبت و ضبط این سروده‌ها از سوی گردآورندگان، اصل را بر دستهٔ دوم گذاشتیم و نخست سه‌خشتی‌های شفاهی را مستقیماً از راویانِ محلی و بومی گردآوری کردیم؛ با وجودِ

این برای بررسی برخی نمونه‌ها به سراغِ منابعِ مکتوب هم رفتیم. در مرحلهٔ دوم، تصویرهای بازنمایی‌شده در این ترانه‌ها را به دو گونهٔ تصویر زبانی[1] و تصویر مجازی[2] تقسیم کردیم؛ «مبنای این تقسیم‌بندی دو نوع کاربرد زبان در ادبیات است؛ یکی کاربرد واقعی زبان و دیگری کاربرد مجازی» (فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۴۷). در مرحلهٔ آخر کوشیدیم تا از خلالِ رده‌بندی خوشه‌های تصویری این سروده‌ها، آن‌ها را بررسی و تحلیل کنیم. مراد از تصویر در پژوهش حاضر، هم توصیف و بازنماییِ امر واقع است که اصطلاحاً به آن محاکات گفته می‌شود و هم زبانِ مجازی است؛ «یعنی آن بخش از کاربردهای خلّاقانه و هنری زبان که از رهگذر تصرّفات خیال در زبان عادی به‌وجود می‌آید» (همان، ص. ۴۱). به این ترتیب، شاکلهٔ مقالهٔ حاضر، پاسخ به این پرسش‌هاست: پایهٔ تصویرهای بازنمایی‌شده در این ترانه‌ها از مجموعهٔ کدام پدیده‌ها گرفته شده است؟ این تصویرها را در قالب کدام خوشه‌های تصویری می‌توان طبقه‌بندی کرد؟ بسامد کدام خوشه‌های تصویری در سه‌خشتی‌ها بیشتر است؟ چرا؟ با توجه به قطب‌های سه‌گانهٔ «توصیف»، «تعبیر» و «خلق» در تصویرسازی، صُور خیالِ سه‌خشتی‌ها به کدام جانب گرایش بیشتری دارد؟ چرا؟

۴. بحث و بررسی

سه‌خشتی‌ها پیش از آنکه دیداری باشند، شنیداری هستند؛ یعنی بُعد آوایی و موسیقایی آن‌ها بر بلاغت و زمینهٔ معنایی‌شان غلبه دارد و به همین دلیل است که هیچ‌کدام از راویان و خوانندگان این ترانه‌ها، آن‌ها را بدون آواز نمی‌خواند. این ویژگی در سه‌خشتی‌ها با تعریف شعرِ غنایی سازگارتر است. «غِناء» به معنی نغمه و سرودخوانی یا آواز خوش طرب‌انگیز است. در *اقرب الموارد* به‌صورت «غُناء» ضبط شده که «به معنی

تغنی و آوازخوانی است و آن در صورتی تحقق می‌پذیرد که الحانش از شعر و همراه با کف‌زدن باشد» (دهخدا، ۱۳۸۵، ذیل «غِناء»). همچنین در *رسائل اخوان الصفاء* غِناء برابرنهادهٔ موسیقی است: «ان الموسیقی هی الغناء، و الغناء هو الحان مؤلفه» (همان). با این تعاریف، یک نکته به‌خوبی مشخص است و آن همراهی شعر و موسیقی در ادبیات غنایی است. این تعریف‌ها معادل شعر غنایی است. «همچون فارسی، در قاموس زبان‌های اروپایی نیز شعری را غنایی گفته‌اند که همراه با نوعی چنگ (lyre) اجرا می‌شده است» (داد، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۶).

صفت «غنایی» برای سه‌خشتی‌ها به معنای قاموسی غنا و معادل لاتین آن بسیار نزدیک است، زیرا چنان‌که پیش‌تر هم گفته شد، همراهی سازوآواز در این سروده‌ها ضرورتی موسیقایی است و طرف‌داران بسیاری دارد. ژانر غنایی، در کوتاه‌ترین تعریف، طبقه‌بندی متونی مشتمل بر بازنمایی هنری عواطف فردی است. «دایرهٔ این عواطف بسیار گسترده و درعین‌حال متنوع است. از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، همدردانه، خشمگینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همهٔ احساسات فردی و اجتماعی دیگر» (زرقانی، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۹).

اگر از موسیقیِ سه‌خشتی‌ها ـ که موضوع پژوهش حاضر نیست ـ بگذریم، نخستین ویژگی‌هایی که در این ترانه‌ها جلب توجه می‌کند، تصویرسازی است؛ تصویرهایی که غالباً توصیفی از اندام، پوشش و آراستگیِ معشوق، پدیده‌های زندگی روزمره و طبیعتِ روستایی یا عشایری پیرامون است. از این رو، تصویرهایی که در سه‌خشتی‌ها بازنمایی می‌شود، بیشتر واقع‌گرایانه است؛ تصویرهایی که در خدمت توصیف یا بیان عواطف و احساسات عاشقانه است.

سه‌خشتی‌های عاشقانه را از یک جهت می‌توان به دو گونهٔ داستانی و غیرداستانی تقسیم کرد. کانونِ معناییِ عاشقانه‌های غیرداستانی، شرحِ فراق و آرزوی وصال است. پناه بردن به دامان طبیعت، ذکر روزگار جوانی، شِکوه از پیری و توصیف در اولویت‌های بعدی هستند. محور معنایی نمونه‌های زیر شرح فراق و آرزوی وصال است:

هَر چِ تَ گوت مَ صَوِر کِر
Hartʃ e tæ gu:t mæ sæwer ker
تَونِ رَشِ مَ لَ دار کِر
Tævne ræʃ e mæ læ da:r ker
پوررِ رَشِ مَ گَوِر کِر[۳]
(pu:rre raʃ e mæ gæwer ker

هرچه گفتی صبوری کردم
دار سیاه قالی را بر پا کردم
گیسوان سیاهم را سفید کردم
(علی علی‌پور، قاضی سملقان[۴]

خَوَرِ مِن وَ یارِ گینِن
Xæware men wæ ja:r gi:nen
صَور و قَرارِ مِن تُنِن
Sæwr u: qæra:re men tonen
ژَ سَر کانیِ بِررَوینِن
ʒ æ sær ka:ni:e berrævi:nen

پیامی از من به معشوق برسانید
بی‌صبر و بی‌قرارم
از کنار چشمه او را به‌سوی من بیاورید
(ابراهیم علی‌پور، قاضی سملقان)

نمونه‌هایی هم هستند که زمینهٔ معنایی غالب در آن‌ها شِکوه از روزگار است:

وَرکَتِمَ زاو و چیان	به دره‌ها و کوه‌ها روی آوردم
Værkætemæ zaw o ʧi:a:n	
داگریامَ سَر کانیان	به چشمه‌سارها بازگشتم
Da:gæri:a:mæ sær ka:ni:a:n	
ژَ روزِگار دامَ گِریان	و از دست سرنوشت گریستم
ʒ æ ru:zega:r da:mæ geri:a:n	(همان)

نَ زِوِستان نَ بِهارَ	نه زمستان است و نه بهار
Næ zevesta:n næ beha:ræ	
بَرف لَ سَر مَ دَبارَ	برف بر ما می‌بارد
Bærf læ sær mæ dæba:ræ	
دَردی مِژی صَد هَزارَ	و دردهای من هزاران‌هزار است
Dærde meʒ i: sædhæza:ræ	(همان)

احساس «همدلیِ» شاعرِ کرمانج با پدیده‌های طبیعی به اقتضای زندگی عشایری و روستایی در متن و بطنِ طبیعت محسوس‌تر است. همچنین وابسته نبودن به نهادهای سیاسی، دینی، آموزشی (زاویه، خانقاه، مکتب‌خانه، نظامیه) و به تبعِ آن نبودن در حلقه‌های مذهبی، فلسفی، کلامی و... همچنین نداشتنِ روابط بینامتنی با میراثِ فرهنگی‌ادبیِ مکتوب، بُعدِ فردی‌بودنِ این سروده‌ها را تقویت می‌کند.

در سه‌خشتی‌ها بیان عواطف و احساسات بر بُعد ایدئولوژیک غلبه دارد. سرایندگان سه‌خشتی عاطفهٔ خود را با تصویرسازی نشان می‌دهند؛ یعنی همان تصویرهای حسی و زنده و پویای پیرامونشان. ارزش زیباشناختی این تصاویر بدین سبب است که بر سنّت ادبیات مکتوب استوار نیست و با منابعِ دیگر ارتباط بینامتنی ندارد. این سروده‌ها به‌سببِ

ارجحیتِ بُعد شفاهی‌شان مدت زیادی نیست که مکتوب شده‌اند. همین مقدار هم که ثبت شده است نظر کم‌تر خواننده‌ای را به خود جلب می‌کند، مگر مواردی که به قصد پژوهش باشد و پژوهشگر ناگزیر از مراجعه به منابع است. هم راویانِ بومی‌محلی (اعم از بخشی، خودبند، لولوچی، کوچه‌باغی و افراد عادی) و هم مخاطبان سه‌خشتی یا جامعهٔ ادبیِ هدف، خواندن و شنیدن این سروده‌ها را به آواز یا ترکیبی از ساز و آواز بر خوانش بدون ساز و آواز ترجیح می‌دهند، زیرا از یک‌سو، به‌سبب فقدان آموزش‌های لازم، با الفبای آوانِگار آرامی و لاتین ـ که در نوشتن متون کرمانجی استفاده می‌شود ـ ارتباط برقرار نمی‌کنند و از سوی دیگر، التذاذ هنری و ادبی که با زبانِ بدن، لحن، جلوه‌های دیداری و به‌ویژه آوا و نوایِ خنیاگرِ محلی به مخاطب منتقل می‌شود بیشتر و تأثیرگذارتر است.

آرایهٔ ادبیِ پایه و غالب در تصویرسازی سه‌خشتی‌ها تشبیه است؛ آن هم تشبیه حسی به حسی. این گونه تشبیهات ساده‌ترین نوع تشبیه هستند و درک مشبه و مشبهٌ‌به به کمک یکی از حواس پنج‌گانه صورت می‌گیرد. این نوع تصاویرِ موسوم به «تصویر سطح» «در پایین‌ترین سطح ادراک حسی قرار دارد. وقتی شاعر رابطه‌ای میان اشیا و امور حسی کشف می‌کند، درواقع تصویری می‌سازد که مقبول عقل و ادراک حسی است. چنین تصویرهایی غالباً دوبعدی‌اند ... و به‌سهولت قابل‌درک‌اند و در سطح زبان و ارتباط حسی میان واژه‌ها متوقف می‌شوند ... دو طرف تصویر از امور حسی گرفته شده و براساس رابطهٔ قیاس، شباهت، ملازمت، مقابله، تقارن، تضاد با هم پیوند می‌خورند» (فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۶۳). مانند این نمونه‌ها:

چاوِ نَ رَش کانی کانی	چشمان تو چشمه‌ای است، چشمهٔ سیاه
ʧa:ve næ ræʃ ka:ni: ka:ni:	
مِ کِلدانَک ژِرا هانی	سُرمه‌دانی برایت آورده‌ام
Me kelda:næk ʒera: ha:ni:	
چاو پِر رَشون کِل هِلنانی	چشمان سیاهت اما رنگ برنمی‌گیرد
ʧa:v per ræʃ u:n kel helna:ni:	(علی‌اصغر، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۱۵)

کوچَ باغِ وَ گُل‌بوتَ	در کوچه‌باغی که گل‌بوته دارد
Ku:ʧæba:qe wæ golbu:tæ	
زارِم گُلا اَز وَ دوو تَ	ای گل، به دنبالت زار می‌گریم
Za:rem gola: æz wæ du: tæ	
آوِ فَکِ تَ شاتوتَ	آبِ دهانت شاه‌توت است
A:ve fæke tæ ʃa:tu:tæ	(علی علی‌پور، قاضی سملقان)

از این چشم‌انداز، صور خیالِ سه‌خشتی‌ها مانند دوره‌های آغازین شعر فارسی دری است. «در شعر سبک خراسانی، تصویرهای خیالی حسی‌اند، فراوانی تشبیه حسی به حسی و توصیف‌های عینی بسیار محسوس است. تشبیه حسی بدوی‌ترین و ساده‌ترین تمرین خیال است که از سطح پوستهٔ اشیا فراتر نمی‌رود» (همان، ص. ۲۲). شکل پیشرفته‌ترِ تصویرسازی در سه‌خشتی‌ها کاربرد استعاری زبان است:

لَ دالانِ دامان هِشِن	با دامنی سبز در ایوان است
Læ da:la:ne da:ma:n heʃ en	
گُلَک وَ دو چاوِ مِشِن	گلی با دو چشم میشی است
Golæk wæ do ʧa:ve meʃ en	
تیکان و گُل قوم و خویشِن	

Ti:ka:n o gol qom o xi:ʃ en

خار و گل خویشاوندند

(رضاعلی محبی، زُو علیا)

چاوِ نَ تَ خوشِ توری

ʧa:ve næ tæ xu:ʃ e tori:

خوشهٔ انگور است چشمانت

چِ وَ رَفشِن چاو و بِری

ʧe wæ ræfʃ en ʧa:v o beri

و چه سیاه ابروانت

نِفِر دَکِم دی بِمِری

Nefer dækem de bemeri:

نفرین به آنکه جدایمان کرد

افراسیاب توپکانلو، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۷۵)

بیان عاطفی و فرایند انتقال پیام در سه‌خشتی‌ها بر زیبایی‌آفرینی ارجحیت دارد؛ ازاین‌رو، تمامی عناصر شعر در خدمت پیام‌رسانی است، به‌ویژه صور خیال. تصویرپردازی در شعر نتیجهٔ واکنش سراینده در مواجهه با پدیده‌هاست؛ یعنی بازنمایی خلاقانهٔ آنچه با حواس ظاهری یا باطنی درمی‌یابد. این شیوهٔ بیان خیالی شکل دگردیسی‌شده و جهش‌یافتهٔ صورت‌های خامی است که تقریباً برای هم‌عصران شاعر شناخته‌شده است، اما زاویهٔ دید او متفاوت می‌باشد. شاعر این تصاویر خام و ساده را می‌گیرد، اندیشه‌ها و احساساتش را در قالب آن‌ها می‌ریزد و با کشف رابطه‌های بدیع بین دال‌ها (تصاویر اولیه) و مدلول‌ها (تصاویر خلاقانه) پیام مدنظرش را به مخاطب منتقل می‌کند. در این صورت، فرایند انتقال معنا و بیان احساس لذت‌بخش‌تر، تأثیرگذارتر و ماندگارتر خواهدبود. تصاویر ساده‌ای مانند «روسری راه‌راه،» «شکر» و «روغن زرد»[۵] را در نظر بگیرید. ظاهراً ارتباط معناداری بین آن‌ها وجود ندارد، اما پردازشِ شاعرانهٔ آن‌ها در توصیف معشوق، وجهی هنری و زیبایی‌شناسانه می‌یابد:

کَونِ سَرِ تَ مَرمَرَ
Kavne sære tæ mærmæræ
آوِ فَکِ تَ شَکَرَ
A:ve fæke tæ ʃ ækæræ
شَکَر نِنَ رونِ زَرَ
ʃ ækær nenæ ru:ne zæræ

روسری‌ات مرمری است
آبِ دهانت شکر است
شکر نیست؛ روغنِ زرد است
(علی‌اصغر یاقوتی، قاضی سملقان)

وان چیانا چی یِ مَ نینِن
Wa:n ʧʃ i:a:na: ʧʃ i:e mæ ni:nen
مَرخِ چی یِ مَ هِشِنِن
Mærxe ʧʃ i:e mæ heʃ enen
کَوِ نَ وی رِند دَخینِن
Kæwe næ wi: rend dæxi:nen

این کوه‌ها کوه‌های ما نیست
اُرس کوهسار ما سبزِ سبز بود
و کبک‌هایش زیباترین آواز را می‌خواندند
(حسین خانی، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۷۷)

سه‌خشتی‌های توصیفی، پربسامدترین زیرگونهٔ این سروده‌ها از گونهٔ غنایی است.

روند تاریخی برخورد انسان با جهان در گذر زمان متفاوت است ... ما به‌طورکلی سه برخورد را می‌توانیم متمایز کنیم: توصیف، تعبیر و خلق. توصیف: همان رونویسی از طبیعت است. شاعر به گل، شبنم و نسیم به چشم سر می‌نگرد و همت ذهن بدوی او مقصور بر کشف واقعیت طبیعت است ... تعبیر: برخوردی حساس با شیء و جهان است. شاعر ذات خویش را در اشیا تعبیر می‌کند و روحیات خویش را بر آن‌ها می‌پاشد. گویی طبیعت انسانی است کمال‌یافته یا گویی شاعر ذات خویش را از خلال اشیا وصف می‌کند. این شیوهٔ رمانتیسم و سمبولیسم است. اما در فرایند خلق، شاعر جهان را به زیر سلطهٔ خویش می‌کشد و پل‌های روابط منطقی و عقلانی اشیا را منهدم می‌کند تا اشیا را کاملاً به تملک خود درآورد ...

سوررئالیسم و شیوه‌های عرفانی به این طریق به خلق هستی تازه‌ای در جهان شعری دست می‌زنند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹، صص. ۲۷ـ ۲۸).

شکل زیر نمودار نوسان تصویرسازی را روی یک محور افقی نشان می‌دهد:

اگر از برخورد نوع سوّم (خلق) بگذریم ـ که به‌سبب پیوندش با فراواقعیت در سه‌خشتی‌ها نمودی ندارد ـ بیشتر تصویرهای سنّتی سه‌خشتی‌ها در قطب توصیف قرارمی‌گیرند و به‌موجب اصلِ تکامل تدریجیِ صور خیال، هنگامی که به دوره‌های جدید نزدیک‌تر می‌شویم، حرکت صورت‌های خیالی به جانب مرکز این محور (تعبیر) بیشتر می‌شود. سه‌خشتی‌های زیر نمونهٔ آشکاری از قطب توصیف را نشان می‌دهند. نمونهٔ اول توصیف عاشقی سرگردان است که از سرنوشت شکایت دارد و می‌گرید. دومی وصف حال چوپان عاشقی است که همواره در کوهستان است. سومی توصیف عاشقی منتظر دیدار معشوق است:

وَرکَتِمَ زاو و چیان	به دره‌ها و کوه‌ها روی آوردم
Værkætemæ zaw o ʧi:a:n	
داگریامَ سَر کانیان	به چشمه‌سارها بازگشتم
Da:gæri:a:mæ sær ka:ni:a:n	
ژَ روزِگار دامَ گِریان	و از دست سرنوشت گریستم
ʒæ ru:zega:r da:mæ geri:a:n	(ابراهیم علی‌پور، قاضی سملقان)

یارِ مِن زانِ اَز شِوانِم — یارم می‌داند که چوپانم
Ya:re men za:ne æz ʃ eva:nem

لَ وَر کَریِ میانِم — با گلّهٔ میش‌ها هستم
Læ wær kæri:e mi:a:nem

دایماً لَ سَیلِ چیانِم — همواره در گردش کوهستانم
Da:i:mæn læ sæi:le ʧ i:a:nem

(قربان محمدی، قاضی سملقان)

چاو و بِری‌یان حَوالَ کَ — با چشمان و ابروانت حرف بزن
ʧ a:v o beri:a:n hæwa:læ kæ

ژَ سَر خِنِ رو وَ مَ کَ — از پشت‌بام به ما بنگر
ʒ æ sær xene ru: wæ mæ kæ

جارَک وِردا تَماشَ کَ — باری، به این‌سو بنگر
ʤa:ræk verda: tæma:ʃ æ kæ

(ابراهیم علی‌پور، قاضی سملقان)

جدول‌هایی که در ادامه خواهید دید تصویر روشنی از سیمای ظاهری و باطنی معشوق و عاشق را در سه‌خشتی‌ها نشان می‌دهد.

جدول ۱: خوشهٔ تصویری معشوق در سه‌خشتی‌ها

Table 1: visual cluster of the lover in the Se - Kheshties

ویژگی‌های اندامی	ویژگی‌های اخلاقی	ویژگی‌های زینتی / پوششی
قامت [بلند: درخت اُرس و سپیدار]	ستمگر	انگشتر
صورت [گِرد، سرخ و سفید: قوری چینی، سیب]	محبوب	النگو
شانه [چهارشانه]، کمر [باریک]	دلبر	قجری [پیشانی‌بندی با رشته‌های آویختهٔ رنگی]
خال [نشانه‌ای برای عاشق]	عصبانی	چادر [پناهِ زیبایی، کودری]

چشم [میشی، سیاه: چشم مار، سیاه‌دانه، قَره‌میغ]	شیرین‌زبان	روسری [مرمری، چهارخانه، گل‌گلی، چینی (پرنقش‌ونگار)، سفید، آبی، زرد]
ابرو [سیاه و فتنه‌انگیز]، گیسو [بافته و آویخته]	بی‌وفا	
سینه [گرد و کوچک: سیب و انار]	مجبور به اطاعت	دامن [پرنقش‌ونگار، چهارخانه، مانند گلِ پرپر (چین‌دار)، سبز، کوتاه]
لب [نازک]، دندان [ریز: دانه‌های انار]	فراموش‌کار	

سرایندگان در توصیف اندام معشوق اغلب از واژه‌های شناخته‌شده و ملموسِ پیرامونشان بهره برده‌اند. حتی رنگ‌هایی که برای توصیف پوشش او به‌کار می‌برند رنگ‌های پایه و موجود در طبیعت است. این گونه کاربردهای واژگانی نشان می‌دهد که «واژه‌ها در زبان خنثی نیستند، بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک مفاهیم و دلالت‌های ضمنی متعددی دارند» (فتوحی، ۱۳۹۲، ص. ۳۵۵).

جدول ۲: خوشهٔ تصویری عاشق در سه‌خشتی‌ها

Table 2: visual cluster of the lover in the Se - Kheshties

ویژگی‌های روحی
تنها، دور از یار، تقدیرگرا، اسیر سرنوشت، شاکی [از سرنوشت، معشوق، پدر و مادر معشوق]، هجران‌دیده، دردکشیده، گریان، ناامید، پُر از حسرت، بیمار، آواره، بدبخت، افسرده، غمگین گرفتار عشق، آرزومند وصال، وفادار، سرسپرده، ازخودگذشته، پایدار [در عاشقی]، سازگار [با بی‌وفایی معشوق]، منتظر، بی‌قرار، دل‌تنگ، صبور

به‌جز یک مورد که آن‌هم خود شاعر رنگ چشمانش را «میشی» وصف می‌کند، هیچ توصیفی از ظاهر عاشق در این سروده‌ها دیده نمی‌شود و همهٔ توصیف‌ها دربارهٔ وضعیت روحی‌اش است؛ حتی در سه‌خشتی‌هایی که بنا به نشانه‌های متنی، سرایندهٔ آن‌ها زن است، مانند:

پَزِ باوِ تَ بَلَکَ
Pæze ba:ve tæ bælækæ
گوسفندان پدرت به رنگ ابلق‌اند

لَ پاش خانیِ مَ مَغَل کَ
Læ pa:ʃ xa:ni:e mæ mæqæl kæ
آن‌ها را پشتِ منزل ما بخوابان

دیکِ بان کِر ژَورا راکَ
Di:ke ba:n ker ʒ ævra: ra:kæ
خروس‌خوان آن‌ها را راهی صحرا کن

(فاطمه فرهادی، زمان صوفی)

ناوِ یارِ مِن بَرات وو
Na:ve ja:re men bærat u:
اسم یار من برات است

لَ کِلَتَ کِر زَرات وو
Læ kelætæ ker zæra:t u:
در کلاته زارعی است

جویتَک کورِک دا خَلات وو
ʒ u:jtæk korek ker xæla:t u:
برایم هدیه‌ای فرستاده، جفتی جوراب رنگی

(دختری چادرنشین از اهالی کاویانلو، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۶۱).

پویایی زبان شاعرانه از قطب توصیف به جانب تعبیر در دو مرحله اتفاق می‌افتد. در مرحلهٔ نخست، توصیف با تشبیهات ساده صورت می‌گیرد. در مرحلهٔ بعد، تشبیهات پنهان و استعاره‌ها پررنگ‌تر می‌شود و هنگامی که زبان کارکرد استعاری می‌یابد، آن حس یگانگی با سوژهٔ توصیفی به بالاترین حد ممکن می‌رسد و این نقطه، غایتِ «تعبیر» در مواجهه و بازنمایی پدیده‌ها در شعر است. در مصراع اول سه‌خشتی زیر، چشم سیاهِ معشوق به چشم مار مانند شده است. در مصراع دوم، «سپیدار» استعاره از معشوق و «درختان» استعاره از هم‌سالان اوست. در مصراع سوم نیز «سیب» استعاره از چهرهٔ معشوق است:

چاوِ رَشِ چاوِ ماران
ʧa:ve ræʃ e ʧa:ve ma:ra:n
سیفِلدارِ تَلوَ داران
Si:felda:re tælvæ da:ra:n
سِوِ سُرِ دَستِ یاران
Seve sore dæste ja:ra:n

چشمان سیاهش چشمان مار است
مانند سپیداری میان درختان است
مانند سیب سرخی در دست معشوق است
(علی علی‌پور، قاضی سملقان)

چاوِ نَ رَش چاوِ ماران
ʧa:ve næ ræʃ ʧa:ve ma:ra:n
روِنشتی یَ لَ بِن داران
Ru:neʃ ti:æ læ ben da:ra:n
مَمِ گِللور نالی ناران
Mæme gellu:r na:le na:ra:n

چشمان تو سیاه چون چشم مارهاست
که زیر سایهٔ درختان نشسته‌ای
پستان‌هایت همچون اناری است
(محمدرحیم بخشی، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۷۹)

در نمونهٔ زیر هم، «غزال» استعاره از معشوقِ خوش‌صدایِ خوش‌سیماست. در مصراع سومِ مثال بعدی نیز، واژهٔ «دومان» (مِه) برای چشم اشک‌آلود به‌کار می‌رود. در اینجا چشم به دشتی مانند شده و مه‌آلودبودن از ویژگی‌های دشت است؛ بنابراین، با یک کاربرد استعاری مواجهیم:

لَ ناو مالان لَ ناو مالان
Læ na:v ma:la:n læ na:v ma:la:n
تِ خِجاوِ دو غَزالان
Te xeʒ a:we do qæza:la:n
لَ سَر آوِ کانیِ سالان

میان سیاه‌چادرها، میان سیاه‌چادرها
صدای دو غزال به گوش می‌آید

Læ sær a:ve ka:ni:e sa:la:n

کنارِ آبِ چشمه‌سارِ سالان[۶]

(علی علی‌پور، قاضی سملقان)

سَرِ چیان تِژِ دومان

Sære ʧi:ja:n te3 3 e du:ma:n

بلندیِ کوه‌ها مه‌آلود است

دومان ریتیَ ناو مالان

Du:ma:n ri:ti:jæ nav ma:la:n

سیاه‌چادرها را مه فراگرفته است

وَ دومانَ رَشَ چاوان

Wæ du:ma:næ rætʃ æ ʧa:va:n

چشمان سیاهش مه‌آلود است

(گلزار دلربا کیکانلو، برزنه)

باوجوداین، حتی سه‌خشتی‌سرایان معاصر[۷] نیز به میراث ادبی پیشینیان پای‌بندند و آن دایرهٔ واژگان و صور خیال را بیشتر به‌کار می‌برند، زیرا مسئلهٔ انتظار مخاطبان و پذیرش جامعهٔ ادبیِ هدف، امری گریزناپذیر است.

ارتباط عاطفی با طبیعت، نوعی مواجههٔ احساسیِ فراگیر در هنر و به‌ویژه شعر است. متغیرهای زیادی در چگونگی این رویارویی و شدت و ضعف این پیوند عاطفی تأثیرگذارند؛ منتها این نوع برخورد، به‌سبب پیوند بیشتر زندگی‌های روستایی و عشایری با محیط طبیعی، در ادبیات عامیانهٔ کلاسیک نمود بیشتری دارد. دو سراینده را با یکدیگر مقایسه کنید که یکی تمام دوران زندگی‌اش را در آپارتمانی در مرکز شهر گذرانده است و خیابان، خودرو، بازار، پارک و شهربازی پرتکرارترین تصاویر ذهنی‌اش هستند. شاعرِ دیگر ساکن روستایی در دامنهٔ جنگلی کوهستانی مرتفع و برف‌گیر است. طبیعتاً صور خیال شاعرانهٔ آن‌ها بسیار با یکدیگر متفاوت خواهد بود. این مسئله با عنوان «برون‌متن جغرافیایی» در تاریخ ادبیات مطرح می‌شود و نقشی بسزا در قوّهٔ خیال شاعر و تصویرپردازی‌های او دارد. سرایندگان گمنام سه‌خشتی‌ها اغلب زندگی کوچ‌نشینی

و گاهی روستایی داشته‌اند؛ ازاین‌رو، به‌ندرت به سروده‌هایی برمی‌خوریم که در محیط شهری سروده شده باشد و این مسئله به مقتضای شیوهٔ زندگی کرمانج‌ها بوده است.

نتیجهٔ تفاوت در اقلیم، تشخّص در تصویر است. به‌ندرت پیش می‌آید که سراینده‌ای سازندهٔ صورتی خیالی باشد که تصویر پایهٔ آن را تجربه نکرده باشد. این مسئله دربارهٔ شعر رسمی و شاعران تحصیل‌کرده، که عمدهٔ دانش بلاغی آن‌ها بر روابط بینامتنی استوار است، کم‌تر محسوس است، زیرا با تغذیه از متون پیشین، خواسته یا ناخواسته، بخشی از صور خیال شاعران گذشته برای آن‌ها تداعی می‌شود و پس از مدتی به‌مثابهٔ تجربه‌های زیسته به کار گرفته می‌شود. این مقوله دربارهٔ سروده‌های عامه متفاوت است؛ بنابراین در بررسی و تحلیل صور خیال باید این مسئله را در نظر داشت که «تفاوت جهان‌نگری و مبانی معرفتی در نگرش شاعرانه موجب تفاوت در ساختار تصویر و ماهیت و نقش آن خواهد شد» (فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۳۲). در منابع استفاده‌شده برای پژوهش پیش رو، اعم از منابع شفاهی و مکتوب، حتی یک بار هم واژهٔ «دریا» یا خوشهٔ تصویری مرتبط با آن، مانند موج و صدف و صخره و ساحل، در سه‌خشتی‌های کلاسیک به‌کارنرفته است. علت آن هم کاملاً واضح است؛ چون محیط زندگی سرایندگان آن به‌ویژه پس از مهاجرت بزرگ به خراسان فاقد دریا بوده است. همچنین در این ترانه‌ها هیچ نشانی از دانش‌های رایج مانند فقه، فلسفه، کلام، هیئت، نجوم و... که در سروده‌های رسمی متداول است، وجود ندارد، زیرا سه‌خشتی‌ها از گونهٔ ادبیات عامه است و سرایندگانشان به‌سبب نداشتن تحصیلات مکتبی و مدرَسی، ارتباط بینامتنی با منابع مکتوب ندارند. جدول ۳ چکیده‌ای از تصاویر مربوط به طبیعت در سه‌خشتی‌هاست.

جدول ۳: خوشهٔ تصویری طبیعت (بینه / روستا) در سه‌خشتی‌ها

Table 3: visual cluster of the nature (shepherd's tents/ village) in the Se Kheshties

دشت (جلگه)	کوهستان	مشترک
سِمار (رودخانه)	قله، دره، صخره، قَواخ (پناهگاه زیر صخره‌ها)	سیاه‌چادر / روستا [تنور، نان، اجاق، دار قالی]
کوچه‌باغ، گل‌بوته	یخچال‌های طبیعی	چشمه، دومان (مِه)، باران، گردباد
سپیدار	درخت [اُرس، شیلان]	گُل، گیاه، خاشاک
کبوتر	برف و سرما	پلنگ، آهو، کبک، گنجشک
باغ [باغبان، بلبل، سیب، انار]	فاصلهٔ بین عاشق و معشوق	چوپان، توبره، چوب‌دستی، گوسفند

معیارهای متنوعی برای رده‌بندی صور خیال وجود دارد. تصویرهای شاعرانه از منظر چگونگی پیوندشان با واقعیت به دو دسته تقسیم می‌شوند: تصویرهای واقعی و غیرواقعی (مجازی). تصویرپردازی‌های نوع اوّل تنها رونوشتی از اصل خود هستند و دقیقاً کار دوربین عکاسی را انجام می‌دهند. این تصاویر همان هیئت امر واقع را در قالبی کلامی مجسم می‌کنند، مانند این نمونه‌ها:

وَرکَوِنی سَرِ چیان — به بلندی کوه‌ها برویم
Wærkæveni: sære ʧi:a:n

بِدوشِنی کَرِی میان — گلّهٔ میش‌ها را بدوشیم
Bedu:ʃ eni: kæri:je mi:a:n

اَم بُخُنی مَسکِ میان — و کرهٔ تازه بخوریم
æm boxoni: mæske mi:a:n

(زهرا جمالی، کشانک)

کَچِک وَرَ بِررَوِنی
Kætʃek wæræ berræveni:
ای دختر، بیا از اینجا بگریزیم

وَ سَر چیِ بِلِند کَوِنی
Wæ sær ʧi:je belend kæveni:
به‌سوی کوه‌های بلند برویم

هَرچِ بِوِن دانَکَوِنی
Hærʧe bewen da:nækæveni:
و هرقدر صدایمان زدند، بازنگردیم
(قمر سیدی، آشخانه)

چارُخ لِ یو چارُخ لِ یو
ʧa:rox leju: ʧa:rox leju:
چاروق به پا، چاروق به پا

چارخان بِخِن وَرَ جِ یو
ʧa:roxa:n bexen wæræ ʒehu:
چاروق‌ها برکن و داخل شو

باسکِ مِ سِ تَ بالگِ یو
Ba:ske me se tæ ba:lgeju:
بازوانم را بالش سرت می‌کنم
(گل‌بی‌بی جلایر، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۸۲)

تصویرهای مجازی، حاصل دخل و تصرف شاعر در شکل اولیهٔ تصاویر است. این دست‌کاری‌ها اغلب به مددِ تمهیدات بلاغی، مانند تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه صورت می‌گیرد. این آرایه‌ها، که به شاخهٔ علم «بیان» از دانش‌های بلاغی مربوط‌اند، درواقع شیوه‌های متفاوتِ بیان معنای واحد را امکان‌پذیر می‌کنند. برایند ترکیب شکل خام پدیده‌ها و این آرایه‌ها بازآفرینی و بازنمایی هنری است که موجب آشنایی‌زدایی می‌شود و درنهایت این تصاویر بدیع و شگفت، اعجاب و تحسین و تأیید مخاطب را درپی خواهد داشت. تصویرهای زیر نمودار این ترکیب و تصرفِ هنری شاعر در طبیعتِ ابتدایی پدیده‌هاست:

۱. چاوِ رَشِ سیادانَ (tʃa:ve raʃ e si:a:da:næ) ← چشمان سیاه + سیاه‌دانه (چشمان معشوق در سیاهی مانند سیاه‌دانه است).

۲. بَرخِ رَشِ کیویانِم (Bærxe ræʃ e ki:vi:a:nem) ← عاشق + برهٔ آهو (عاشق مانند برهٔ آهویی سیاه‌بخت است).

۳. تَ خَ کِریَ کَوِ ماری (Tæ xæ keri:jæ kæwe ma:ri:) ← معشوق + کبک ماده (معشوق در زیبایی و خرامیدن مانند کبک ماده است).

۴. هِستِر لَ مِن گُررَگُررِن (Hester læ men gorrægorren) ← اشک + بارش شدید [ابر] (اشک عاشق مانند بارانی بی‌وقفه است).

۵. دِلا راوِ دِلا راوِ (Dela: ra:we dela: ra:we) ← دل + برخاستن [انسان] (دل عاشق همچون انسانی تصویر شده است که عاشق از او می‌خواهد برخیزد و به دعوای میان او با معشوق پایان دهد).

۶. رویِ دومانَ سالِ مَ (Ru:je du:ma:næ sa:le mæ) ← عمر + روز مه‌آلود (عمر انسان در ناپایداری مانند روز مه‌آلود است).

۷. دِل وَ دارَ زَمانِ مَ (Del wæ da:ræ zæma:ne mæ) ← زمانه + عاشق [انسان] (روزگار عاشق شده است).

۸. زِمانگِ پِشت وَتالوو مَ (Zema:nge peʃ t wæta:lu: mæ) ← عاشق + دره + بی‌پناه (عاشق همچون دره‌ای بی‌پشتیبان است).

۹. گُنِنِم سَر سِلِ سُرِم (Gænneme sær sele sorem) ← عاشق + گندم برشته + صفحهٔ فلزی (عاشق بی‌قرار مثل گندمی است که روی صفحهٔ فلزی بالای آتش بالاوپایین می‌پرد).

۱۰. اَز کُلینجِ ناو تِندورِم (æz koli:nʒ e na:v tendu:rem) ← عاشق + نان سوخته + تنور (عاشق هجران‌دیده مانند نانی است که از دیوارهٔ تنور کنده شده و به داخل تنور افتاده و سوخته است).

۱۱. کِرِمَ نالیِ ژَنیا چاندِ (Keremæ nali:e ʒ ænja: ʧa:nde) ← عاشق + نهال (عاشق در فراق یار همچون نهالی ناتوان است که آن را از زمین درآورده و دوباره کاشته‌اند).

۱۲. بَرفَندیلِ بِن بَرفِ مَ (Bærfændi:le ben bærfe mæ) ← عاشق + یخچال طبیعی + برف (عاشقِ اسیرِ سرنوشت مانند یخچالی طبیعی در زیر برف است که آرام‌آرام ذوب می‌شود).

۱۳. اَز کانیَک فَکِ کارِ (æz ka:ni:jæk fæke ka:re) ← عاشق + چشمه + دره (عاشق همچون چشمه‌ای در دهانهٔ دره است).

۱۴. غَم لَ دِلِ مِ خَرمانَ (Qæm læ dele me xærma:næ) ← غم + دل + خرمن (بسیاریِ غم در دل عاشق مانند خرمنی روی‌هم انباشته است).

۱۵. اَز چوچِکِ چِنگ وَ خِینِم (æz ʧu:ʧeke ʧeng wæ xi:nem) ← عاشق + گنجشک + نوک خونین (عاشق چون گنجشکی است که نوکش خونی شده باشد).

اگر بخواهیم این تصویرها را براساس چهار نوع پیوند میان ذاتِ شاعر و شیء ــ وصف، همدلی، یگانگی و حلول ــ رده‌بندی کنیم (ر.ک. فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۷۰). سه‌خشتی‌ها در فاصله‌ای میان وصف تا یگانگی قرار می‌گیرند و به حوزهٔ حلول در شیء وارد نمی‌شوند.

> در حالت وصف، شاعر هم‌سویی کم‌رنگ و ناچیزی با شیء دارد ... در این وضعیت، ذهن، در حالتی انفعالی مثل آینه، صورت شیء را بدون تصرف خیال

منعکس می‌کند ... در حالت همدلی، «من شاعر» با شیء همراه و همدل می‌شود، پیرامون آن می‌چرخد و حالت روحی خود را به شیء تسری می‌دهد ... در فرایند یگانگی، پیوند ذات شاعر و شیء بسیار قوی‌تر از حالت همدلی است. شاعر میان خود و شیء وحدت و یگانگی احساس می‌کند و اوصاف جسم و جان خویش را در شیء می‌بیند ... زبان استعاری قابلیت بسیاری برای بیان این حالت دارد ... شاعران از دو شگرد استعاری برای بیان این نوع احساس بهره می‌گیرند: یکی اندام‌بخشی (جاندارانگاری) و دیگری شخصیت‌بخشی (انسان‌انگاری) (همان، ص. ۷۰ ـ ۷۳).

در سه‌خشتی زیر، نمونهٔ کامل فرایند «یگانگی» با کمک زبان استعاری در هر سه مصراع وجود دارد:

دوتار بِویژ تو دَردِ مِن	ای دوتار، تو عاشقانه‌هایم را بازگو کن
Dota:r bewi:ʒ to dærde men	
بِوین چِ هاتیَ سَرِ مِن	ببین چه بر سرم آمده است
Bewi:n ʧe ha:ti:jæ sære men	
کَوِر دَگِرین لَ حالِ مِن	سنگ هم به حال من می‌گرید
Kæver dægi:ri:n læ ha:le men	

(علی‌اصغر یاقوتی، قاضی سملقان)

دوتار بِویژ تو دَردِ مِن ← دوتار + سخن‌گفتن [انسان] (دوتار به سخن‌گویی مانند شده که عاشق از او انتظار دارد دردهایش را بیان کند).

بِوین چِ هاتیَ سَرِ مِن ← دوتار + دیدن [انسان] (عاشق از دوتار می‌خواهد ستم‌هایی را که بر او رفته ببیند و این‌گونه با او احساس همدردی کند).

کَوِر دَگِرین لَ حالِ مِن ← سنگ + گریستن [انسان] (حال روحی عاشق آن‌قدر اندوه‌بار است که حتی سنگ‌ها نیز برای او می‌گریند).

تصویرهای شاعرانه را به اعتبار ارتباطی که با منبع ادراک دارند، به چندین گونه تقسیم کرده‌اند (ر.ک. داد، ۱۳۸۷، صص. ۱۴۰ـ ۱۴۲). از این میان، تصویرهای دیداری[۸] و شنیداری[۹] پرکاربردترین گونه در سه‌خشتی‌ها هستند. مُدرکِ گونهٔ نخست حس بینایی است و نوع دوم با حس شنوایی درک می‌شود؛ باوجوداین، نمونه‌های کاملاً شنیداری وجود ندارد و معمولاً همراه با تصویرهای دیداری بیان می‌شود، مانند این نمونه‌ها:

دَنگِ مِنُ کَتیَ نِیَ
Dænge men o kæti:jæ nejæ
کَتیَ کَورِ سَرِ رِیَ
Kæti:jæ kævre sære rejæ
کَور بِشکِن بِرا بِیَ
Kæver beʃ ken bera: bejæ

صدایم افتاده و آوایی از من برنمی‌خیزد
به درون سنگِ در مسیر افتاده است
سنگ را بشکن و بگذار صدا بیرون آید
(ابوالفضل امانی [رابط]، جُربَت)

اَز کانیَک فَکِ کارِ
æz ka:ni:jæk fæke ka:re
کَچِک تِنَ صُوِ جارِ
Kætʃek tenæ sowe ʒa:re
لَ ناو تِنَ دَنگِ یارِ
Læ na:v tenæ dænge ja:re

من چشمه‌ای در دهانهٔ دره‌ام
دخترها یک‌بار صبح به چشمه می‌آیند
در میانشان صدای یار به گوش نمی‌رسد
(حسین‌علی فرهادی، زمان صوفی)

اکنون باید به این پرسش پاسخ دهیم که هدفِ سرایندگان سه‌خشتی‌ها از تصویرسازی چیست؟ نمونه‌هایی وجود دارد که شاعر، تصویر را به‌قصد توصیف ارائه می‌دهد؛ یعنی هدفِ تصویر، ترسیم قابی از دریافت‌های دیداری یا شنیداریِ سراینده و انتقال آن‌ها به مخاطب است. در این سروده‌ها تصویرسازی هدف است و خودِ تصویر

است که ارزشِ ذاتیِ زیبایی‌شناختی دارد. این کارکرد تصویری با کارکرد دوم تصویر از نظر ایماژیست‌ها، یعنی «آفرینش تصویر برای کسب لذت زیبایی» (فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۴۰۶) همسوست. نمونه‌های زیر از این نوع‌اند:

دَووَداران دَووَداران ای شتربانان! شتربانان!
Dævvæ da:ran dævvæ da:ran

بارِ دِووَ سِو و ناران
Ba:re devvæ sev o na:ra:n

باجو هَنی دَرِ شِران
Ba:ʒ u: hæni: dære ʃ era:n

بارِ شتران سیب و انار است

[شتران را] بران تا از اینجا به دروازهٔ شهرها برویم

(فاطمه فرهادی، زمان صوفی)

آشخانَیَ آشخانَیَ آشخانه[۱۰] است، آشخانه است
A:ʃ xa:næjæ A:ʃ xa:næjæ

سیس‌بَوزِ چارشانَیَ
Si:sæ bu:ze ʧa:rʃ a:næjæ

سفیدپوستِ چهارشانه است

خالِ رویان نیشانَیَ
Xa:le ru:ja:n ni:ʃ a:næjæ

خالِ رویش نشانه است

(اسماعیل غلامی، اسلام‌آباد)

برای گروه دیگری از سرایندگان، ارائهٔ تصویر هدف نیست، بلکه وسیله است؛ یعنی تصویر ابزاری برای بیان عاطفی یا انتقال معناست. این معانی در عاشقانه‌ها اغلب شرح هجران و آرزوی وصال است. در این نوع، تصویرسازی در خدمت فکر و احساس است؛ مانند:

دارِ مَرخِ چِ گِللورَ
Da:re mærxe ʧe gellu:ræ
درخت اُرسی چه گِرد است

سینگِ یارِ ژه بِلّلورَ
Si:nge ja:re ʒæ bellu:ræ
سینهٔ یارم از بلور

حیفا وی کِ ژَ مِن دورَ
Hæjfa: wi: ke ʒæ men du:ræ
آه که دور است از من دور
(فرج‌الله جلایر، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳، ص. ۱۸)

این تصویرها، که «تصویر اثباتی» نام دارد

> نوعی معادلهٔ خردمندانه است که براساس رابطهٔ جانشینی و هم‌نشینی شکل می‌گیرد و در خدمت معنی و نظم‌دهنده به اندیشه است. تصویر اثباتی ثابت است و به یک معنی واحد تن می‌دهد و منطق زبان و الفاظ بر آن سیطره دارد (فتوحی، ۱۳۸۹، ص. ۶۰).

این دو هدف از تصویرسازی کارکردِ بازنویسی و بازآفرینی را در روایت‌های منثور دارد؛ یکی نگارش ساده است و دیگری نگارش خلاقانه. مثال‌های زیر از گونهٔ دوم‌اند:

کَورِ رَشوم اِشکِناندِم (Kævre ræʃ u:m eʃ kenandem) (سنگ سیاهی بودم که مرا شکستند)؛ آرِ دِلان (A:re dela:n) (آتش دل‌ها)؛ حَسرَت لَ دِل بو خَرمانَ (Hæsræt læ del bu: xærma:næ) (خرمنی از حسرت‌ها در دل مانده است)؛ شَلپِ هِشکِ شَمالِ مَ (ʃ ælpe heʃ ke ʃ æma:le mæ) (برگ خشکیده‌ای در بادم)؛ بِلیرِ دَست شِوِن اَزِم (Belli:re dæst ʃ even æzem) (نیِ دست چوپان منم)؛ دارِ هِشکِ بِجاخَمَ (Da:re heʃ ke beʒ a:xæmæ) (درخت خشکیدهٔ بی‌شاخه‌ام)؛ آرَک راوو ژَ ناو بِری‌یان (A:ræk ra:wu: ʒ æ na:v beri:ja:n) (آتشی از میان ابروانش برخاست).

در سه‌خشتی‌ها تعداد تصاویر نوع دوم بیشتر است. باوجوداین، تفکیک سروده‌ها براساس نوع تصویرپردازی کار دشواری است؛ زیرا صور خیال در بیشتر بندها آمیخته و متداخل است. مثلاً در نمونهٔ زیر در مصراع اول توصیف ساده به کار رفته و در مصراع دوم توصیف با تصرف شاعرانه همراه است:

چاو بِرِ رَش چاو مِشِنی — چشمان و ابروان سیاه، چشمان میشی[۱۱]
ʧa:v bere ræʃ ʧa:v meʃ eni:

شِکِل کِریِیَ قوریِ چینی — چهره‌اش را چون قوری چینی آراسته است
ʃ ekel keri:jæ qori:je ʧi:ni:

بِگری بَلان لَ خَ خِنی — وقتی می‌گرید باید فدایش شوی
Begri: bæla:n læ xæ xeni: (حاج محمد خاوری، گُلی)

در بیشتر سه‌خشتی‌های توصیفی، هدفْ توصیفِ حالتِ عاطفیِ «منِ» شاعر (عاشق)، وصف معشوق و طبیعت یا ترکیبی از آن‌هاست. بسیاری از بازنمودهای عناصر طبیعت در سه‌خشتی‌ها با جلوه‌های گوناگونِ توصیف معشوق و بیان احساساتِ عاشق آمیخته شده است:

کَونِ سَرِ تَ آوِیَ — روسری تو آبی است
Kævne sære tæ a:wi:jæ

جاییل لَ سَر تَ داوِیَ — جوانان برای رسیدن به تو می‌جنگند
ʒa:i:l læ sær tæ da:wi:jæ

مِنِ شانسِ کِ راووَیَ — معلوم نیست بخت با کدامشان یار است
Mene ʃ a:nse ke ra:wojæ

***

کَونِ سَرِ تَ مَرمَرَ — روسری تو مرمری است
Kævne sære tæ mærmæræ

آوِ فَکِ تَ شَکَرَ — آبِ دهانت شکر است
A:ve fæke tæ ʃ ækæræ

شَکَر نِنَ رونِ زَرَ — شکر نیست؛ روغن زرد است
ʃ ækær nenæ ru:ne zæræ — (علی‌اصغر یاقوتی، قاضی سملقان)

چیا سارَ جولگَ گرمَ — کوهستان سرد است و دشت گرم
ʧi:ja: sa:ræ ʤu:lgæ gærmæ

بارِش باری زَمین نَرمَ — باران بارید و زمین نرم است
Ba:reʃ ba:ri: zæmi:n nærmæ

کویِ یارِ دایَ سَر مَ — عشقِ یار بر ما چیره شده است
Ku:je ja:re da:jæ sær mæ — (همان)

۵. نتیجه

سه‌خشتی از گونهٔ سروده‌های عامه است. به اقتضای عامیانگیِ شعر، برای تأثیرگذاری بیشتر افزون بر به‌کارگیریِ آواها و نواها، کاربردِ واژگانِ محسوس و عینی در این سروده‌ها نسبتاً بیشتر است. حضور واژگان عینی، آفرینشِ تصویرهایی است که علاوه بر افزایش توانِ باورپذیری و هم‌راهیِ مخاطب در انتقال و دریافت پیام، التذاذ هنریِ بیشتری هم دارد. تصویرسازی در سه‌خشتی‌ها کوتاه، گویا و به همان سادگیِ سبک زندگیِ گویشوران کرمانج است. در این تصویرها، هیچ اثری از دانش‌های رایج در سروده‌های رسمی و فاخر نیست. همچنین نشانه‌هایی از اسطوره‌های ملی، شخصیت‌های دینی و تلمیحات قرآنی و داستانی در این ترانه‌ها وجودندارد. تصویرسازی در سه‌خشتی‌ها پیوند استواری با زیرگونه‌های آن دارد. در زیرگونهٔ توصیفی ارائهٔ تصویر، هدف است اما در زیرگونه‌های دیگر، تصویرسازی ابزاری برای

برانگیختن عواطف و احساسات است. احساس همدلی و یگانگی با طبیعت، برایندِ زندگی عشایری و روستاییِ سرایندگان این شعرهاست و غلبهٔ احساسات و تموّجات عاطفی بر بُعدِ اندیشگی در سه‌خشتی‌ها، نتیجهٔ نداشتنِ پیوندِ گویشوران کرمانج با نهادهای سیاسی، آموزشی و دینی و نیز نبودِ ارتباط‌های بینامتنی با میراثِ فرهنگی و ادبی مکتوب است.

خوشه‌های تصویریِ مربوط به عاشق و معشوق و خوشهٔ تصویریِ طبیعت، بینه و روستا پُربسامدترین تصویرهایی است که در سه‌خشتی‌ها بازنمایی شده‌اند. بررسی صُور خیال سه‌خشتی‌ها بر اساس شاخص‌های قطب‌های سه‌گانهٔ توصیف، تعبیر و خَلق نشان‌می‌دهد که بیشتر تصویرسازی‌ها در نمونه‌های سنّتی به جانبِ قطبِ توصیف تمایل دارند و با نزدیک شدن به دوره‌های متأخّر، پویایی تصویرها به جانب قطب تعبیر بیشتر است. در سروده‌های بررسی‌شده، از گونهٔ سوم (خلق) نمونه‌ای نیافتیم؛ به این دلیل که تصویرسازی‌های مبتنی بر این نوع، فراواقعی هستند و سرایندگان سه‌خشتی‌ها جهان‌بینیِ فراواقع‌گرایانه ندارند.

پی‌نوشت‌ها

1. verbal image
2. figurative image

۳. برای نوشتن به کرمانجی، بیشتر از دو الفبای لاتین و آرامی استفاده می‌کنند که هرکدام نویسه‌های ویژه‌ای دارند و خوانشِ درست آن مستلزم آگاهی از رسم‌الخط مخصوص است. با توجه به اینکه مخاطبان این مقاله ممکن است با نویسه‌های خاصِ دو الفبای مذکور، آشنایی نداشته باشند، سعی کردیم در ستون سمت راست از رسم‌الخط فارسی و الفبای آوانگارِ بین‌المللی (International Phonetic Alphabet) برای آوانگاری استفاده کنیم و در ستون سمت چپ، ترجمهٔ فارسی هرکدام را بیاوریم.

۴. قاضی، مرکز بخش سملقان از شهرستان سملقان در خراسان شمالی است. در این مقاله، نام‌هایی که بعد از سه‌خشتی‌ها درونِ دو هلال آمده است، به ترتیب نامِ راوی یا رابطِ گردآوری سه‌خشتی‌هاست و نام دیگری که بعد ویرگول هست، مکانِ روایت یا محل زندگی راویان است که عموماً از شهرستان‌های مانه و سملقان استان خراسان شمالی هستند. در برخی نمونه‌ها برای احترام به راویانی که بنا به دلایلی نخواستند نامی از آن‌ها در منابع مکتوب باشد و به جهتِ رعایت اصل امانت‌داری، نامِ رابطانی را آوردیم که سفیران فرهنگیِ ما در حفظ این سروده‌های شفاهی بودند.

۵. عصارهٔ کرهٔ حیوانی

۶. نام خاص چشمه‌ای در مسیر روستای «زَرد» به «کاستان» از توابع بخش سملقانِ شهرستان سملقان است.

۷. مؤلف *دیار و دوتار* نمونه‌هایی از این سه‌خشتی‌های معاصر را آورده است (ر.ک. حسین‌پور، ۱۳۹۳، صص. ۱۹۱ـ۲۰۴). همچنین، مجموعهٔ *آسمان بی‌مرز است*، مشتمل بر یک‌صد سه‌خشتی معاصر، از همین مؤلف است.

8. visual imagery

9. audity imagery

۱۰. مرکز بخش مرکزی شهرستان سملقان، استان خراسان شمالی.

۱۱. «رنگی بین زاغ و قهوه‌ای در چشم. رنگ سبز روشن. ماشی روشن ... اشهل. شهلا. چشمانی به رنگ چشم میش» (دهخدا، ذیل میشی).

منابع

بیدکی، ه. (۱۳۹۵). *سه‌خشتی‌های کرمانجی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

توحّدی، ک. (۱۳۷۱). *حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران*. ج ۱. ویراست ۲. ویراستار: ح. محمدی و ر. توحّدی. مشهد: کلیم‌الله توحّدی (کانیمال).

توحّدی، ک. (۱۳۷۴). *ترانه‌های کرمانجی خراسان (۲۰۲ ترانه هشت هجایی)*. مشهد: واقفی.

حسین‌پور، ا. (۱۳۹۳). *دیار و دوتار: تحلیل سه‌خشتی‌های کرمانجی کردهای خراسان*. ویراستار: گ. شادکام و ح. فریدی. قم: عموعلوی.

داد، س. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دهخدا، ع. (۱۳۸۵). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.

رستمی، ع. (۱۳۸۶). *مجموعهٔ یک‌صد سه‌خشتی کرمانجی (به روایت ف. رستمی)*. مشهد: سخن‌گستر.

زرقانی، م. (۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم به انضمام نظریهٔ تاریخ ادبیات*. تهران: سخن.

زرقانی، م.، و قربان‌صباغ، م. (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر (نوع ادبی): رویکرد تحلیلی ـ تاریخی*. تهران: هرمس.

سپاهی لائین، ع. (۱۳۷۶). سه‌خشتی، شعر ویژه کرمانج‌ها. *مجلهٔ شهر*، *۲۱* (۴)، ۱۵۸– ۱۶۳.

طبیب‌زاده، ا. (۱۳۹۱). مقایسهٔ اقوال ایزدی‌ها با کلامات یارسان در پرتو برخی سروده‌های ایرانی غربی. *ادب‌پژوهی*، ویژه‌نامهٔ زبان و گویش، ۲۰، ۵۳– ۷۴.

طبیبی، ح. (۱۳۷۱). *مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ظاهری عبده‌وند، ا.، و کریمی نورالدین‌وند، ر. (۱۳۹۸). تصاویر و توصیف‌های پیکر معشوق در اشعار عامیانهٔ بختیاری. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۲۶* (۷)، ۱۰۱– ۱۲۸.

علی‌پور، ا. (۱۳۹۵). معرفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کرمانجی. *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، *۱* (۱)، ۱۱۳– ۱۳۱.

علی‌پور، ا. (۱۳۹۸). *روش‌شناسی تاریخ ادبیات‌نگاری با رویکرد تطبیقی در ادبیات فارسی و عربی*. رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

علی‌پور، ا. (۱۴۰۲). مطالعهٔ راهبردی نظریهٔ ژانر در گونه‌شناسی سه‌خشتی‌های کرمانجی. *مطالعات هنر*، *۱* (۲)، ۵۹– ۷۶.

فتوحی رودمعجنی، م. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، م. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها. رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

مسیح، هـ (۱۳۸۶). *سه‌خشتی: ترانه‌های کوچک کرمانج*. تهران: نگاه.

References

Alipoor, E. (2015). Introducing poems from the branch of Iranian oral literature: Kormanji Se-Kheshties. *Persian Language and Iranian Dialects, 1*(1), 113-131.

Alipoor, E. (2018). *The methodology of literary history with a comparative approach in Persian and Arabic literature*. PhD thesis in the field of Persian language and literature. Zahedan: University of Sistan and Baluchestan.

Alipoor, E. (2023). A strategic study of genre theory in the typology of Kormanji Se-Kheshties. *Art Studies, 1*(2), 59-76.

Bidaki, H. (2015). *Kormanji Se-Kheshties*. Research Institute of Culture, Art and Communication.

Dad, S. (2008). *Dictionary of literary terms*. Morvarid.

Dehkhoda, A. (2006). *Dehkhoda dictionary*. University of Tehran.

Fotoohi Rudmæjæni, M. (2010). *Image rhetoric*. Sokhan.

Fotoohi Rudmæjæni, M. (2012). *Stylistics: theories, approaches and methods*. Sokhan.

Hosseinpoor E. (2013). *Diyar and Dotar: analysis of Kormanji Se-kheshtis of Khorasan Kords*. ÆmooÆlævi.

Jalil, J., & Shadkam, G**.** (2012). Sexistiyen kurmanci Xorasan. Institut für Kurdologie.

Mæsih, H. (2007). *Se-kheshti: Small songs of Kormanj*. Negah.

Magazine, 21(4), 158-163.

Rostami, A. (2007). *A collection of one hundred Kormanji Se-Kheshties (narrated by F. Rostami)*. Sokhangostar.

Sepahi Laein, A. (1997). Se-Kheshti a special poem of the Kormanjs. *Shahr*

Tabibi, H. (1992). *Basics of sociology and anthropology of tribes and nomads*. Tehran University Press.

Tabibzadeh, A. (2011). Comparison of the sayings of Yazidis with the words of Yarsan in the light of some Western Iranian poems. *Literary Studies, (special issue of language and speech), 20,* 53-74.

Tavahhodi K. (1995). *Kormanji songs of Khorasan (202 eight-syllable songs)*. Vaqefi.

Tavahhodi, K. (1992). *Kurdish historical move to Khorasan in defense of Iran's independence* (edited by H. Mohammadi and R. Tavahhodi)). Kalim-Allah Tævæhhodi (Kanimal).

Zahiri Abdovand, A., & Karimi Noor-alddinvand, R. (2018). Images and descriptions of the lover's body in Bakhtiari's folk poems. *Popular culture and literature, 26*(7), 101-128.

Zarghani, M. (2009). *Literary history of Iran and the territory of the Persian language: evolution and metamorphosis of genres until the middle of the 5th century, including the theory of the history of literature*. Sokhan.

Zarghani, M., & Ghorbansabbagh, M. (2015). *Genre theory (literary type): analytical-historical approach*. Hermes.