زبان فارسی و گویش‌های ایرانی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

معرفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کُرمانجی

اسماعیل علیپور[۱] ✉

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۱/۲۶

چکیده

در این مقاله، سروده‌هایی متعلق به خانوادهٔ ادبیات شفاهی ایران از منظر برون‌متنی و درون‌متنی معرفی می‌شود. سه‌خشتی‌های کرمانجی، سروده‌هایی سه‌مصراعی‌اند که سابقهٔ آنها به ادبیات دورهٔ پیشااسلامی می‌رسد اما هنوز در شاخهٔ ادبیات شفاهی منطقهٔ خراسان سروده و خوانده می‌شوند. در زبان کرمانجی، سه‌خشتی‌ها را عمدتاً به آواز می‌خوانند و همین امر سبب افزودن پاره‌هایی بر اصل سه مصراع می‌شود. این پاره‌ها بیشتر کارکرد موسیقایی دارد و غالباً برای سازگارشدن سه‌خشتی‌ها با دستگاه‌های موسیقایی به آنها افزوده می‌شود اما غیر از این، کارکرد معنایی ـ عاطفی هم دارند. ما پس از بررسی ۳۰۴ سه‌خشتی، آنها را از جهت موسیقایی و زمینهٔ معنایی ـ عاطفی بررسی خواهیم کرد. ضمن اینکه پیش از آن نشان می‌دهیم رابطهٔ این سروده‌ها با ادبیات دورهٔ پیشااسلامی چگونه است. در بخش پیشینهٔ تحقیق و وجه تسمیهٔ این قالب نیز نشان خواهیم داد که چه تحقیقاتی در این مورد تاکنون انجام شده‌است.

واژگان کلیدی: ادبیات شفاهی، فولکلور، زبان کرمانجی، سه‌خشتی، ادبیات عهد پیشااسلامی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان ✉ esmaeilalipoor@yahoo.com

۱- مقدمه

اینکه ادبیات دورهٔ اسلامی، ارتباط منطقی و نظام‌داری با ادبیات دورهٔ باستانی ایران ندارد، تصوّر نادرستی است. به‌راحتی می‌توان گفت، ادبیات دورهٔ پیشااسلامی پس از عبور از دل «دگردیسی ژانرها»، که در سه قرن آغازین دورهٔ اسلامی اتفاق افتاد و دنبالهٔ تکمیلی آن تا حدود قرن پنجم نیز کشیده شد (زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۳۷ به بعد)، در هیأت نوینی تولّد یافت. بنابراین، ادبیات دری دنبالهٔ طبیعی ادبیات باستانی ایران است. مدارک تاریخی نشان می‌دهد که در ایران باستان، شعر در کنار موسیقی (آواها و نواها) هویّت می‌یافته و غالب شعرها سروده می‌شده‌اند تا به آواز و یا همراه با ادات موسیقی انشاد شوند. نقش موسیقی‌های بیرونی (آواها و نواها) در تکوین هویّت موسیقی درونی شعر (وزن) چندان بود که باید گفت دومی، تابعی از اوّلی بوده‌است، نه برعکس. اگر همین سروده‌ها را با آواز بخوانیم یا بشنویم احساس می‌کنیم وزنشان تابع منطق درونی خودشان است اما همین‌که آنها را به‌صورت دکلمه بخوانیم، احساس می‌کنیم در حال خواندن یک قطعهٔ منثور یا شعری با اشکالات فراوان وزنی هستیم. همین امر سبب شده برخی عروضیان و نویسندگان کلاسیک وقتی به سروده‌های ایران باستان برسند، آنها را نوعی «نثر» آهنگ‌دار تشخیص دهند که به همراه آواز خوانده می‌شده‌است (نک. رازی، ۱۳۶۰: ۹۷؛ طوسی، ۱۳۲۵: ۵؛ ۱۳۵۵: ۵۸۶؛ ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۹۷/۱؛ عنصرالمعالی، ۱۳۶۴: ۱۹۴؛ صادقی، ۱۳۷۹: ۲۳۷، ۲۴۰؛ انجوی شیرازی، ۱۳۵۱: ۴۳/۱، ۱۹۲۱/۲؛ مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۰؛ اذکائی، ۱۳۷۵: ۲۱۵؛ زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۹۳؛ ۱۳۹۱: ۱۵۵ به بعد). در دورهٔ اسلامی، شعر به‌تدریج از زیر سلطهٔ موسیقی‌های بیرونی خارج شد و با پیدایش وزن عروضی، هویّت موسیقایی مستقلی به خود گرفت.

اما سنّت همراهی موسیقی و شعر، یکباره از دامنهٔ نهاد ادبی ایران کناره نگرفت که بماند، صورت‌هایی از آن تا روزگار ما نیز حفظ شده‌است. گزارش‌های تاریخی نشان می‌دهند که رودکی چنگ نیک می‌نواخته و خود یا راوی‌اش سروده‌هایش را همراه با ساز و آواز انشاد می‌کرده‌است (نظامی عروضی، ۱۹۰۹: ۵۲). هم‌چنین فرخی سیستانی شعرهایش را به آواز می‌خوانده. برخی اشارت‌ها در دیوان حافظ نشان می‌دهد که تا حدود قرن هشتم نیز این آمیختگی شعر و موسیقی، جسته و گریخته، وجود داشته‌است. اما آن منطقه‌ای که این سنّت ادبی دیرسال توانست حضور خودش را تثبیت کند، البته حوزهٔ ادبیات غیررسمی فارسی است. از نقّالی‌ها گرفته تا سروده‌های عامیانه‌ای که به یکی از لهجه‌های غیررسمی سروده می‌شدند و پیوسته همراه با موسیقی‌های آوایی و نوایی انشاد می‌شدند. در دورهٔ کلاسیک، غیر از فهلویات، انواع دیگر شعر (حراره‌ها، سوسیوش‌ها، اورامن‌ها) نیز وجود داشته‌اند که همگی در شمار همین گروه قرار می‌گیرند. دوبیتی‌هایی که امروز در مناطق مختلف ایران توسط عامهٔ

مردم به آواز و همراه با ساز خوانده می‌شود نیز، دنبالهٔ همان سنّت ادبی دیرسال است که تا به امروز حفظ شده‌است. نکتهٔ جالب‌توجّه در این دوبیتی‌ها این است که اشکالاتی که عروضیان بر صورت نوشتاری آنها وارد می‌آورند، درواقع ویژگی این‌گونه سروده‌هاست و آن سکته‌های وزنی هنگام اجرا به صورت آواز، کاملاً برطرف می‌شود و درواقع اشکال وزنی بر این دوبیتی‌ها وارد نیست، چون آواز یکی از تمهیدات موسیقایی این سروده‌هاست و نباید آن را کنار گذاشت و گمان کرد که اشکال وزنی دارد. طبیب‌زاده (۱۳۹۱: ۶۷-۶۸) در بررسی گونه‌ای از سروده‌های شفاهی می‌نویسد: «آشفتگی در اندازهٔ مصراع‌ها و وزن این سروده‌ها، احتمالاً از آن روست که آنها را همواره به همراه موسیقی و به صورت آواز می‌خوانند، یعنی به شیوه‌ای که خواننده بتواند با بلند و کوتاه کردن طول مصوت‌ها یا هجاها، ایرادهایِ وزنی شعر را از میان بردارد. شاید بتوان اقوال ایزدی‌ها را به نوعی بازماندهٔ سنت خسروانی‌ها و خنیاگری پیش از اسلام در ایران دانست».

شاخه‌ای از این سروده‌ها، که در مناطق کردنشین خراسان متداول است، نوعی شعر کرمانجی است که در بین جامعهٔ ادبی به «سه‌خشتی» معروف است؛ سروده‌هایی سه‌مصراعی، در وزن هجایی که همراه با ساز و آواز خوانده می‌شوند و موسیقی آوایی و نوایی، بخشی از هویّت وزنی آنها را شکل می‌دهد. این نوشتار بر آن است تا ضمن بررسی پیوند این سروده‌ها با ادبیات دورهٔ پیشااسلامی، ویژگی‌های بوطیقایی آنها را نیز توصیف کند. در این تحقیق، سیصد و چهار سه‌خشتی بررسی شده‌اند.

۲- پیشینهٔ تحقیق

ظاهراً نخستین تحقیق جدّی درمورد این سروده‌ها توسط دو تن از محققان روسی انجام گرفته‌است. اولین آنها سوکرمان است که کتاب *کرمانجی خراسان* را (۱۹۸۶در مسکو) به چاپ رساند و دیگری، ایوانف، مؤلف *ترانه‌های کرمانجی* که اثرش به سال ۱۹۲۷ (۱۳۰۶ خورشیدی) به چاپ رسید. این دومی، سه‌خشتی‌ها را از میان ایلات و چادرنشینان کرمانج خراسان گردآوری کرده و در *مجلهٔ آسیایی بنگال* به چاپ رسانده‌است. پس از اینها، نوبت به ملک‌الشعرای بهار (۱۳۵۱: ۱۲۳) رسید که سروده‌های مذکور توجّهش را جلب کرده و براساس ساختار سه‌مصراعی‌شان آنها را «غزل سه‌بیتی» نامیده‌است: «یک نمونهٔ بسیار زیبا از غزل‌های هشت‌هجایی کردی که در کردستان خراسان (قسمت استوا یا قوچان حالیه) گفته شده‌است و دارای لغات کهنه و قدیمی است و ما سواد آن را از آقای ایوانف، مستشرق روسی، گرفته‌ایم یادداشت می‌کنیم و آن غزل‌ها سه‌بیتی است... سه‌بیتی هشت‌هجایی کردی:

سَر وَ دِراو، سَر وَ دِراو	sær wæ dera:v sær wæ dera:v
ژَ عشقی تَ، بومَ زِراو	ʒæ eʃqi: tæ bu:mæ zera:v
مال کِ تُنَ جان دَ گِراو.	ma:l ke toʊnæ dʒa:n dæ gera:v

ای معشوقی که رشته‌آویزهای آذین‌بسته‌ای از سکه‌های نقره بر پیشانی داری
به خاطر عشق تو، لاغر و نزار گشته‌ام
ثروتی که در بساط ندارم، اما جان خودم را در رهن تو گذاشته‌ام.

پس از اینها، توحّدی در *ترانه‌های کرمانجی خراسان* (۱۳۷۴) دویست و دو ترانه را گردآوری کرده‌است. او (همان: ۵) برای نخستین بار عنوان «سه‌خشتی» را برای این‌گونه سروده‌ها پیشنهاد می‌کند و مانند بهار آنها را سروده‌های هشت‌هجایی می‌نامد: «باید دانست که شعر و ترانهٔ کرمانجی هجایی است، که از پنج هجا آغاز و به شانزده هجا ختم می‌شود». سپاهی لائین (۱۳۷۶)، با استفاده از عنوان «سه‌خشتی»، به اشتباه آنها را «شعر عروضی در بحر هزج» معرفی کرده اما اینکه این‌گونه سروده‌ها را ادامهٔ خسروانی‌های عهد باستان دانسته، درست است. اشتباه عروضی‌دانستن از آنجا ناشی می‌شود که شباهت زیادی میان شعرهای هشت‌هجایی و بحر هزج وجود دارد (نک. زرقانی، ۱۳۹۰: ۹۹-۲۹۱). نویسندهٔ *شعر گرمانجی در موسیقی مقامی گرمانجی خراسان* (۱۳۸۹) نیز این سروده‌ها را در ذیل اشعار عروضی گنجانده‌است. آخرین اشاره به شعر کرمانجی، در مقدّمهٔ منظومهٔ چیکسای (۱۳۸۹) یافت می‌شود که شاعرش تصریح می‌کند: اساس وزن شعر کرمانجی، هجایی عددی است.

آثار دیگری هم هست که مستقیم یا غیرمستقیم به موضوع این مقاله مربوط می‌گردد. از جمله، *آسمان بی‌مرز است*، سرودهٔ اسماعیل حسین‌پور که شامل یکصد سه‌خشتی (هیلو) است. در این اثر سروده‌ها طبقه‌بندی موضوعی شده‌است: زندگی، عشق، امید، روایت نامرادی‌ها و غم قرون گذشته، یادگار اشک و امید و حسرت و آرزوها، رؤیاهای مردمی پاک و ایلیاتی، میهن‌دوستی و فداکاری و دلدادگی به یار و دیار (نک. حسین‌پور، ۱۳۸۹: ۶-۸).

ضیامجیدی و طبیب‌زاده (۱۳۹۰: ۵-۵۴) در مقاله‌ای پس از تقسیم زبان کردی به دو دستهٔ کرمانجی و پهلوانی، برای کرمانجی دو شاخهٔ شمالی یا بهدینانی و جنوبی یا سورانی را ذکر می‌کنند و از نوعی سروده به نام «اقوال» سخن می‌گویند که «سروده‌های مقدس ایزدی‌ها هستند، به گویش کردی کرمانجی... هر قول مرکب از چند بند و هر بند مرکب از چند مصراع (غالباً سه مصراع) مقفّا است. اساساً هر بند دارای قافیه‌ای خاص خود است و عامل تفکیک بندها نیز قافیه است» (همان: ۵۵). آنها (همان: ۶۳) در تکمیل گفتارشان دربارهٔ نظام موسیقایی اقوال می‌نویسند: «اکثر بندها در سروده‌های ایزدی مرکب از سه مصراع مقفّاست و تعداد

هجاهای مصراع‌ها در هر بند لزوماً مساوی نیست... اقوال ایزدی به هیچ وجه شکل منسجم و یک‌دستی ندارند و تنوع مصراع‌ها از حیث تعداد هجاها بسیار زیاد است».

در فضای مجازی نیز سیّدی‌زاده (۱۳۹۰) دربارهٔ آنچه او سه‌خشتی‌ها می‌نامد مطالبی نوشته‌است. او درون‌مایه‌های این اشعار را در چند محور اصلی خلاصه کرده و نشان می‌دهد که این سروده‌ها مشتمل بر عشقی پاک است و ضمن اینکه بیانگر حسرت‌ها و آرزوهای مردمان است، معشوق در آنها گوشه‌نشین نبوده، بلکه سردار سیاه‌چادر است و در کنار همسر به جنگ با دشمن می‌رود. سپس جلوه‌های مثبت و منفی عشق را در این سروده‌ها بررسی می‌کند. پوشیده‌داشتن عشق، دلدادگی به یار و نکوهش چندهمسری، بی‌تابی در دیدار و در فراق دلدار، وفاداری و همدلی از جلوه‌های مثبت عشق و ازدواج اجباری، فرار عاشق و معشوق، بی‌دلی عاشق و معشوق و درخواست‌های ناپسند طرفین از جلوه‌های منفی عشق در این‌گونه سروده‌هاست.

۳- وجه تسمیه و تبارشناسی

برای یافتن اجداد باستانی «سه‌خشتی‌ها» باید به سراغ ادبیات باستانی ایران در منطقهٔ غربی فلات برویم. قسمی از سروده‌های عصر پیشااسلامی، که وزن هجایی داشته و به آواز خوانده می‌شده‌است، در منطقهٔ غرب فلات ایران متداول بوده‌است. از آن جمله است خسروانی‌ها که در دربار خسرو پرویز رواج داشته‌است. این نوع شعر، «سه‌مصراعی» و دارای «وزن هجایی» بوده‌است: قیصر ماه ماند و خاقان خرشید/ آن من خاإی ابر مانإ کامغاران/ کخاهذ ماه پوشذ کخاهذ خرشید (زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۸۷). اورامن‌ها و شروه‌ها نیز دو گونهٔ دیگر از همین سروده‌های عامیانه هستند که به لهجه‌های قسمت‌های غربی و شمال غربی فلات ایران سروده می‌شده‌اند و وزنی نزدیک به بحر هزج داشته‌اند اما بی‌شک وزنشان هجایی بوده‌است نه عروضی (همان: ۲۹۲). در دورهٔ اسلامی نیز، آثاری به گویش گورانی، یکی از گویش‌های کردی منطقهٔ غرب و شمال غرب ایران، سروده می‌شده‌اند که به منابع «اهل حق» معروف‌اند؛ این سروده‌ها نیز به وزن هجایی (ده‌هجایی، هشت‌هجایی و شش‌هجایی) سروده شده‌اند. مرحوم بهار (۱۳۵۱: ۷۷، ۹۲، ۹۹- ۱۰۰) هم ضمن اشاره به وجود وزن هجایی شعر در ایران دورهٔ اسلامی، تصریح می‌کند که این نوع شعر «در میان کردان» متداول است و «از قوت تحفّظ نژاد کرد باید ممنون بود که در این مدت دراز، نگذاشته‌اند این وزن و شیوهٔ شیوا از میان برود و مانند ایرانیان به‌کلی مفتون اوزان تازه و اختراعی قرون آینده شوند». طبیب‌زاده (۱۳۸۹: ۱۱) هم از

قول کروین بروک[1] دربارهٔ قوّالانی سخن می‌گوید که سروده‌های کردهای ایزدی را یاد می‌کند؛ سروده‌هایی که همراه با ملودی اجرا می‌شوند و «از دیرباز به صورت سینه‌به‌سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌است و یادآور همان نوع اشعاری است که به گفتهٔ صاحب *تاریخ سیستان*، ایرانیان پیش از اسلام به رود بازگفتندی، به طریق خسروانی». در یکی از سه‌خشتی‌های موجود نیز تلویحاً اشاره شده که خاستگاه این سروده‌ها غرب فلات ایران و حتی آن‌سوی‌تر بوده‌است:

وَلاتی مَ اَرزِروومَ — wæla:ti: mæ ærzeru:mæ
وَ کُلووتُ، گُلوو تووم — wæ koʊlu:toʊ goʊlu: tu:mæ
هَف سالِن اَز ژ چ ووم — hæf sa:len æz ʒe dʒe wu:mæ

عزیزم، ولایت اصلی ما، ارزروم است
که پر از تپه ماهور و گل و گیاه است
هفت سال است که از او جدا و آواره گشته‌ام (حیدر کوچک اوغازی، به نقل از توحّدی، ۱۳۷۴: ۱۰۲).

علاوه بر این، در سه‌خشتی‌های فعلی آوازخوانان شمال خراسان معشوقه‌ای به نام «خجی» هست که از داستان عاشقانهٔ «خجی و سیابند»، رایج در میان کردهای کردستان گرفته شده (سنندجی، به نقل از زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۷۷) که با کوچ ایلات کرمانج به خراسان رفته‌است:

خَج کِ لَ مالَ خَجِ — xædʒ ke læ ma:læ xædʒe
اوقاتِ تالَ خَجِ — u:qa:te ta:læ xædʒe
ژَ مَ وَ قارَ خَجِ. — ʒæ mæ wæ qa:ræ xædʒe

خجی (معشوقهٔ شاعر) در خانه است
خجی اوقاتش تلخ است
خجی با من قهر کرده است.

ظاهراً پس از کوچ ایلات کرمانج(۱)، که در اوایل دولت صفوی صورت گرفت و بخشی از کردهای غرب فلات ایران به خراسان کوچ کردند (توحّدی، ۱۳۵۹: ۵)، این سروده‌ها به همراه سرایندگانشان به مناطق شمال خراسان منتقل شدند و خوشبختانه تاکنون نیز در میان کرمانج‌های خراسان همچنان سینه‌به‌سینه نقل و حفظ شده‌اند.

هرچند ادیبان کلاسیک به شاخهٔ ادبیات عامیانه ایران توجّه نداشته‌اند و به همین دلیل متأسفانه بخش عظیمی از آنها از میان رفته‌است، اما به لطف برخی مورخان و موسیقی‌دانان نمونه‌هایی از شعر عامیانهٔ دورهٔ باستان و دورهٔ کلاسیک شعر ایرانی بر جای مانده‌است (نک. زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۸۳ به بعد). اگر قرار باشد ویژگی‌های این‌گونه سروده‌ها را براساس مستندات و گزارش‌های موجود استخراج کنیم، فهرست زیر پیش روی ما قرار خواهد گرفت:

1. Kreyen Broekand

ـ خسروانی‌ها: وزن هجایی دارند، همراه با موسیقی انشاد می‌شده‌اند، نمونهٔ باقی‌مانده سه‌مصراعی و متعلق به غرب فلات ایران است.

ـ حراره‌ها: وزن بینابینی (هجایی ـ عروضی) دارند، همراه با آواز یا موسیقی انشاد می‌شده‌اند، نمونه‌های باقی‌مانده سه‌مصراعی هستند.

ـ شروه/ اورامن‌ها: وزن هجایی داشته‌اند، به آواز خوانده می‌شده‌اند، مضمون عاشقانه داشته‌اند و در غرب و مرکز فلات ایران متداول بوده‌اند.

ـ فهلویات: وزن نزدیک به عروضی دارند، به یکی از لهجه‌ها یا گویش‌های محلی سروده می‌شده‌اند (همان‌جا) (برای تفصیل بیشتر دربارهٔ وزن فهلویات، نک. طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۴-۸۶).

از روی این گزارش کوتاه می‌توان ویژگی‌های عمومی شاخهٔ شعر عامیانهٔ کلاسیک را مشخص کرد. همراهی با موسیقی‌های بیرونی، برخورداری از وزن غیرعروضی و بیان به یکی از گویش‌ها یا زبان‌های ایرانی غیرفارسی دری از جملهٔ مهم‌ترین آنهاست که تمام آنها در «سه‌خشتی‌ها» نیز وجود دارند. بر این اساس، ما آنها را به عنوان عضوی از خانوادهٔ شعر عامیانهٔ ایرانی و دنبالهٔ سروده‌های باستانی و کهن مثل خسروانی‌ها، حراره‌ها، شروه/ اورامن‌ها به شمار می‌آوریم. خاستگاه این قالب قسمت‌های غربی فلات ایران بوده و پس از مهاجرت بزرگ کردها به خراسان، این سروده‌ها نیز به همراه سرایندگانشان به قسمت شرق فلات مهاجرت کردند و اکنون در خراسان شمالی و با همان هیأت کهن خود سروده، خوانده و اجرا می‌شوند.

۴- ویژگی‌های بوطیقایی

۴-۱- بررسی ساختاری

سه‌خشتی‌ها دارای سه مصراع بوده، و بر دو گونهٔ کلّی تقسیم می‌شوند. نخست «یک‌بندی‌ها» که در یک بند و سه مصراع سروده می‌شوند و تعدادشان از نوع دوم خیلی بیشتر است و دیگر، «چندبندی‌ها» که می‌توان آنها را به‌طور قراردادی، سه‌خشتی‌های به‌هم‌پیوسته نامید. نمونهٔ زیر از نوع نخست است:

va: ʃæva:na: tʃærræ ʃæven
xæw læ tʃa:vi: mæ na:kæven
jar wætæne ra:na:kæven

وا شَوانا چَررَ شَون
خَو لَ چاوی مَ ناکَون
یار وَتَنِ راناکَون.

این شب‌ها، چه شب‌های عجیبی‌اند
خواب به چشمان ما نمی‌افتد
یار نیز تنها نمی‌خوابد.

سه‌خشتی‌های نوع دوم در دو، سه یا چهار بند سه‌مصراعی سروده می‌شوند. تعداد هجاها در این بندها یکسان نیست (مثلاً بند نخست ۸ هجایی و دو بند دیگر ۷ یا ۶ هجایی است) اما زمینه‌های معنایی ـ عاطفی و صورت‌های خیالی در آنها به‌گونه‌ای است که بر روی هم یک روایت کلی را می‌سازند. در ذیل همین چندبندی‌ها، نوع دیگری هم می‌گنجد که پس از هر بند، یک یا دو مصراع می‌آید که شبیه ترجیع‌بندهای شعر فارسی است. این نوع اخیر که می‌توانیم آنها را «سه‌خشتی‌های ترجیع‌دار» بنامیم مخصوص برخی آهنگ‌های موسیقی کرمانجی است که با دو تار نواخته می‌شوند.

۴-۲- نظام موسیقایی

نظام موسیقایی سه‌خشتی‌ها را باید از دو دیدگاه بررسی کرد: نخست به عنوان سروده‌هایی سه‌مصراعی که وزن هجایی دارند و دیگر به‌مثابه سروده‌هایی که همراه با ساز و آواز خوانده می‌شوند. هرچند نزد راویان و حافظان این سروده‌ها، عملاً جز به آواز و احیاناً همراه با ساز خوانده نمی‌شوند و اصلاً برایشان سه‌خشتی بدون آواز مفهوم روشنی ندارد اما در مقام بررسی نظری، می‌توانیم یک‌بار آنها را به‌مثابه سروده‌هایی سه‌مصراعی در نظر آوریم و یک‌بار به‌مثابه سروده‌هایی که با آواز و احیاناً ساز خوانده می‌شوند و طبیعتاً بخش‌هایی بر آنها افزوده می‌شود. توحدّی (۱۳۹۰) این تقسیم‌بندی را مطرح نکرده اما در آناتومی سه‌خشتی‌ها برای آنها سه بخش قائل می‌شود: «پایه»، که همان سه مصراع اصلی است، «حشو» و «لحن» که دو عاملی هستند که هنگام آوازخواندن به آن سه مصراع اصلی افزوده می‌شوند.

۴-۳- سه‌خشتی‌ها به‌مثابه سروده‌های سه‌مصراعی

سه‌خشتی‌ها دارای وزن هجایی هستند. در ۳۰۴ موردی که ما بررسی کردیم، نتوانستیم نظمی موسیقایی برای آنها پیدا کنیم که با دستگاه عروض سنتی یا جدید سازگاری داشته باشد. عروضی‌پنداشتن وزن سه‌خشتی‌ها یکی به علّت نزدیک‌بودن بحر هزج به برخی شعرهای هجایی است (برای آگاهی بیشتر نک. طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۳) و دیگری شاید از اینجا ناشی شده باشد که در برخی از آنها، چیزی شبیه قافیه در شعر عروضی مشاهده می‌شود. اما نباید از یاد برد که این‌گونه هماهنگی‌های پایانه‌های مصراع، ویژگی انحصاری شعر عروضی نیست. مثلاً محققان مصراع‌های مقفّا را در میان سروده‌های هشت‌هجایی بندهشن یافته‌اند (خانلری، ۱۷:۱۳۲۷) یا «در اندرزنامه‌های پهلوی نیز گاهی اشعاری مقفّا یافت می‌شود» (زرقانی، ۲۶۱:۱۳۹۰). محمدتقی بهار (۱۳۵۱: ۸۸) هم بر آن است که «سرود کرکوی» از آثار برجستهٔ

ادبی ساسانی است که با نظم هجایی و مراعات قافیه سروده شده‌است (نیز نک. رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۹۱: ۵۱۲).

نکتهٔ دیگر اینکه تعداد هجاها در سه‌خشتی‌ها همیشه یکسان نیست. در میان سیصد و چهار سه‌خشتی مورد بررسی ما، ۲۸۷ مورد، هشت‌هجایی، هفت مورد چهارده‌هجایی، سه مورد پانزده‌هجایی، چهار مورد هفت‌هجایی، یک مورد پنج‌هجایی، یک مورد یازده‌هجایی و یک مورد سیزده‌هجایی است. در ذیل برای هرکدام یک نمونه آورده‌ایم:

ـ هشت هجایی:

قانات تُننِ پ بِفرِم qa:na:t toʊnne pe beferrem
بَروَ مالی وَ بِفکِرِم bærvæ ma:li: wæ befkerem
یارِم دَوِ تَ هِلگِرِم؟ ja:rem dæwe tæ helgerem
پری برای پرواز ندارم
[تا] به سوی سیاه چادرها (منزل) شما بنگرم
آیا روزی به وصال تو می‌رسم؟

ـ چهارده هجایی:

وَ مِلواریِ را بِوِ راوِ ژَ خَوِ مَغرور
wæ melwa:ri:e ra: bewe ra:we ʒæ xæwe mæqru:r
جَفَرقُلیِ بیچارَ ایروو ژَ تَ کَتیَ دور
dʒæfær qoʊli:e bi:tʃa:ræ i:ru: ʒæ tæ kæti:æ du:r
لَ ژُنیان نَما قُوَت، لَ چاوان نَمایَ نور.
læ ʒoʊni:a:n næma: qoʊwæt læ tʃa:va:n næma:jæ nu:r
به مروارید (معشوق شاعر) بگو از خواب مغرور برخیز
جعفرقلی درمانده، امروز از تو دور افتاده‌است
نه نیرویی در زانوانش باقی مانده، نه سویی در چشمانش.

ـ پانزده هجایی:

تُ گُلی اَز غُنچَمَ اَم هَر دُ لَ باغَکِنی
toʊ goʊlî æz qoʊntʃæmæ æm hær doʊ læ ba:qækeni:
بِلبِلَک بِوِ بِخوینِ ژَ خَوِ رابِونی
belbelæk bewe bexu:jne ʒæ xæwe ra:beweni:
بارانَک شیرین بِکَ وَ پالییِ هَو کَوِنی.
ba:ra:næk shi:ri:n bekæ wæ pa:li:je hæv kæveni:
تو همچون گل و من مانند غنچه‌ام و هر دو در یک باغیم
[کاش] بلبلی آواز بخواند تا از خواب بیدار شویم
[و ای کاش] بارانی دلنشین ببارد تا هم‌آغوشی کنیم.

ـ هفت هجایی:

خَج کِ لَ بِغَ خَجِ xædʒ ke læ beqæ xædʒe

چاو قَرَمیغَ خَجِ tʃa:v qæræmi:qæ xædʒe

مَ کِریِیَ دیغَ خَجِ mæ keri:jæ di:qæ xædʒe

خجی (معشوق شاعر) در باغ است

چشمان خجی همچون قره میغ (میوه‌ای کوهستانی) سیاه است

ای خجی! من [از درد دوری تو] بسیار غصه می‌خورم.

ـ شش هجایی:

جولگِ مانه گَرمَ dʒu:lge Ma:ne gærmæ

تِرمین بَردا سَر مَ termi:n bærda: sær mæ

شوونی مَ جاجرمَ. ʃu:ni: mæ dʒa:dʒærmæ

دشت «مانه» گرم است

ترکمن‌ها بر سر ما تاخته‌اند

مکان ما «جاجرم» است.

سیزده هجایی:

اَلِ خانِ اَلِ جانِ مالی مَ کانِ؟

æle xa:ne æle dʒa:ne ma:li: mæ ka:ne?

بِهار هاتوو مالان بار کِر چوو شایجانِ

beha:r ha:tu: ma:la:n ba:r ker tʃu: ʃa:i:dʒa:ne

خادِ قِسمَتی وَ کَ دیسا برفی چییانِ.

xa:de qesmæti: wæ kæ di:sa: bærfe tʃi:ja:ne

ای خان من! ای جان من! سیاه چادر ما کجاست؟

بهار آمد و عشایر به [کوه] «شاهیجان» (شاه جهان) کوچیده‌اند

[آرزومندم] خداوند بار دیگر برف‌های کوهستان را قسمت شما کند.

ظاهراً علّت این تنوع در تعداد هجاها، این بوده که شاعر/ راوی بتواند متناسب با زمینه‌های معنایی ـ عاطفی مختلف، در تعداد هجاها تغییر ایجاد کند. از آنجا که این سروده‌ها، به آواز و احیاناً همراه با موسیقی خوانده می‌شوند، خواننده برای هم‌آهنگ شدن پاره‌های هجایی هر مصراع با دیگری، صداها را به‌گونه‌ای ادا می‌کند که تفاوت تعداد هجاها ناخوشایند به نظر نرسد. این تفاوت تعداد هجاها نیز از ویژگی‌های سروده‌های باستانی است. هنینگ نشان می‌دهد که در منظومهٔ *درخت آسوریک*، برخی ابیات ده و برخی چهارده هجا دارند. نیز در اشعار مانوی به مصراع‌هایی با حداکثر دوازده و حداقل هفت هجا برمی‌خوریم (هنینگ، ۱۹۷۷: ۳۴۹- ۳۵۶).

۴-۴- سه‌خشتی‌ها همراه با آواز و ساز

توحّدی (۱۳۹۰) در تعریف نظام موسیقایی سه‌خشتی‌ها سه عنصر پایه، حشو و لحن را تعریف می‌کند. پایه، همان بند اصلی شعر است که سه مصراع دارد. حشو (لایه) شامل نواهایی است که در میان هر مصراع و متناسب با زمینهٔ اصلی محتوای آن (شادی، غم، غربت و...) آورده می‌شود. این افزوده‌ها علاوه بر اینکه مکمّل موسیقایی مناسبی هستند، زمینهٔ عاطفی شعر را هم به خواننده منتقل می‌کنند. بدین ترتیب که در سه‌خشتی‌های شاد، «لایه‌ها» به صورت هجاهای کوتاه و با ریتم تند و ضربی آورده می‌شوند امّا در سه‌خشتی‌های غمگین، به شکل هجاهای بلند و دنباله‌دار. هر سه‌خشتی برای اینکه با آهنگ یا به صورت آواز خوانده شود، نیاز به چند «لایه» دارد. در سه‌خشتی زیر، که براساس یکی از آوازهای محلی تنظیم شده‌است، حشو یا لایه‌ها را در قلاب قرار داده‌ایم. دو مصراع پایانی نیز همان چیزی است که توحدّی آنها را لحن می‌نامد.

اَز چوچِکا [اِلی لِی، لِی لِی، لِی لِی، اَلِی لِی هوال] قانات زِررِم
ژَ آسِمین دا [چاو رَش جان، رندی] دادَ گَررِم...
تَ نَووینِم [اِلی لِی، لِی لِی، لِی لِی، اَلِی لِی، هَمدِل] دانا گَررِم
الله مَزاره، مَزاره
وا چِ روزگارَ... ؟

æz tʃu:tʃeka: [lei lei, lei lei, lei lei, ælei lei hæva:l] qa:na:t zerrem
ʒæ a:semi:n da: [tʃa:v ræʃ dʒa:n, rendi:] da:dæ gærrem
tæ næwu:jnem [lei lei, lei lei, lei lei, ælei lei hæmdel] da:na: gærrem
ælla:h mæza:ræ mæza:ræ
va: tʃe ru:zega:rʂ ?

من آن گنجشک [الا ای دوست من] پر و بال زردم
از آسمان [الا ای سیه‌چشم زیبا] سرازیر می‌شوم
تورا نبینم [ای یار همدل] برنمی‌گردم
الله مزاره، مزاره
این چه روزگار است (همان: ۱۱)

توصیف خود او (همان: ۵). چنین است: «سه مصراع نخست این ترانه‌ها، که هم‌وزن و هم‌قافیه هستند، پایهٔ کلام‌اند. خشت‌های بعدی، که معمولاً از دو تا پنج خشت هستند، لحن یا آهنگ کلام را تشکیل می‌دهند که پایهٔ کلام باید از آن پیروی کند. بنابراین، هر کلام از یک سه‌خشتی و چند آهنگ که به دنبال آن می‌آید تشکیل می‌گردد». معلوم نیست توحدّی بر چه اساسی دو مصراع افزوده‌شده به پایان شعر را «لحن» می‌نامد. این کلمه در موسیقی و عروض کلاسیک تعریف خاصی دارد که به هیچ عنوان با آنچه وی مد نظر داشته‌است

هماهنگی ندارد. اما این‌قدر می‌توان با او موافق بود که سه مصراع اصلی شعر را پایه بنامیم، افزوده‌های بین کلمات هر مصراع را، حشو یا لایه بخوانیم و افزودهٔ پایانی را که توسط آوازخوانان عوض می‌شود و هرکس متناسب با زمینهٔ روانی خود یا بافتی که سه‌خشتی در آن اجرا می‌شود، مصراع‌های افزوده به شمار آوریم.

سه‌خشتی‌ها هنگامی که به صورت آواز یا با آواز و ساز خوانده می‌شوند، چنین ساختاری دارند؛ یعنی علاوه بر پایه، حشو (لایه) و مصراع‌های افزوده نیز دارند. در حقیقت، وقتی قطعه‌ای از موسیقی نواخته می‌شود، هجاهای اصلی یک مصراع (هجاهای پایه)، به‌تنهایی نمی‌تواند فضای موسیقی را پُر کند، بنابراین خواننده با افزودن هجاهای کمکی، خلأ ناشی از کمبود هجاها را پُر می‌کند. از سوی دیگر، موسیقی نیز برمبنای همین لایه‌ها نواخته می‌شود و امتداد می‌یابد. این هجاهای کمکی، که ما به طور قراردادی آنها را «حشو» می‌نامیم، در سه‌خشتی‌های هشت هجایی، غالباً بین چهار هجای اوّل و چهار هجای دوم قرار می‌گیرند. به سه‌خشتی‌هایی که به این صورت خوانده می‌شوند، در اصطلاح «ترانه» یا «کلام» گفته می‌شود[۲].

نظام موسیقایی سه‌خشتی‌ها با «بخشی» هم ارتباط دارد. واژهٔ بخشی، صفتی است که در بین موسیقی‌دانان شمال خراسان دو معنی و کاربرد نزدیک به هم دارد. در معنی نخست، صفتی است که بر عموم نوازندگان و خوانندگان شعرهای کرمانجی اطلاق می‌شود امّا در اصل، به کسانی گفته می‌شود که سه‌خشتی‌های جدا یا به‌هم‌پیوستهٔ کرمانجی را که خودشان سروده‌اند، در یکی از دستگاه‌های موسیقی کرمانجی که با دوتار نواخته می‌شود، به آواز بخوانند. بنابراین بخشی‌ها در اصطلاح اهل موسیقی، باید هم شاعر باشند، هم خواننده و هم نوازنده (موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز) و اگر کسی جامع هر سه این ویژگی‌ها باشد، شایسته عنوان «بخشی» است.

بویس و جرج فارمر (۱۳۶۸: ۴۹) از گوسانان پارتی یاد می‌کنند که هم سرایندهٔ اشعارشان بوده‌اند و هم آنها را به آواز می‌خوانده‌اند. مطابق با گزارش *تحفهٔ ناصری در تاریخ و جغرافیای کردستان*، در این منطقه گورانی‌خوان‌هایی هستند که روایت‌های عاشقانه را به آواز می‌خوانند (سنندجی، ۱۳۶۶: بیست و هفت). خالقی مطلق (۱۳۵۷: ۵) نیز باربد، نکیسا و رامتین را در زمرهٔ گوسانان «یعنی شاعر/ نوازندگان برجستهٔ روزگار ساسانی» قلمداد می‌کند. منابع تاریخی از وجود این آوازخوانان دوره‌گرد در سبزوار، افغانستان و در میان بختیاری‌ها و بلوچ‌ها خبر می‌دهند (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۷۸). ما فکر می‌کنیم همهٔ این گروه‌ها، در امتداد همان سنّت کهنسال

روزگار پارتی قرار می‌گیرند: شاعرانی که هم آواز می‌خوانند و هم موسیقی می‌دانند. می‌توان «بخشی‌ها» را در همین گروه قرار داد که هم سه‌خشتی می‌سرایند و هم آن را با ساز و آواز اجرا می‌کنند.

۴-۵- نظام تصویرگری

از طریق بررسی خوشه‌های تصویری سه‌خشتی‌ها می‌توان پی برد که خاستگاه آنها فراز و فرود کوهستان‌ها و دشت‌های سرسبزی است که ایلات و عشایر کوچ‌نشین در آنها زندگی می‌کنند. از آنجا که سرایندگان‌شان نیز غالباً مردمانی هستند که از دانش ادبی برخوردار نبوده بلکه به همان سادگی که زندگی می‌کنند، شعر می‌سرایند، خیلی طبیعی است که اوّلاً صنعت پایه در سروده‌های آنها ساده‌ترین تمهید بلاغی یعنی تشبیه باشد و نه مثلاً استعاره و ثانیاً مبنای تشبیه‌ها نیز از نوع حسّی به حسّی باشد که هم زودیاب است و هم کاملاً عینی و محسوس. در میان سیصد و چهار سه‌خشتی‌ای که ما بررسی کردیم، نزدیک به یکصد ایماژ را استخراج کردیم که جز یک مورد تماماً تصویرهای عینی بودند؛ یعنی نود و نه درصد تصویرها عینی هستند. بنابراین می‌توانیم به‌راحتی اعلام کنیم که سادگی و وضوح دو مبنای اصلی در نظام تصویرگری سه‌خشتی‌هاست.

سه‌خشتی‌ها حتی به اعتبار زمینهٔ تصویری آنها غالباً در شمار ژانر غنایی، زیر ژانر عاشقانه‌ها، قرار دارند. بررسی ما نشان می‌دهد که ۶۷ مورد از ایماژها برخاسته از زمینهٔ عشقی هستند که از آن میان، ۵۰ مورد مربوط به معشوق و ۱۷ مورد مربوط به عاشق است. غیر از اینها، ۱۸ مورد از تصاویر مرتبط با طبیعت، هفت مورد با زندگی کوچ‌نشینی بوده، ۷ مورد هم با جنگ و غربت و اسارت پیوند دارد. این زمینهٔ تصویری، در عین حال که نشان می‌دهد این سروده‌ها تا چه حد پیوند مستقیمی با زندگی سرایندگانشان دارد، معلوم هم می‌کند که عاشقانه‌ها بیشترین سطح ایماژها را به خود اختصاص داده‌اند. این مطلب وقتی برای ما آشکارتر می‌گردد که بدانیم در موارد زیادی خوشه‌های تصویری مرتبط با طبیعت و یا کوچ‌نشینی و جنگ و اسارت نیز در حکم مقدمه‌ای هستند برای بیان یک مضمون عاشقانه. این بدان معناست که زمینهٔ غالب سه‌خشتی‌ها عاشقانه‌هاست و مضامین و زمینه‌های تصویری دیگر جنبهٔ ثانوی دارند. به عنوان مثال، اگر شاعر، در دو مصراع نخست، «قافله‌ای شتر با بارهای سیب و انار» را به تصویر می‌کشد، در مصراع سوم، آن سیب و انارها را نثار معشوق می‌کند:

دَووَ دارِن، دَووَ دارِن dævvæ da:ren, dævvæ da:ren
باری دِووَ سِوو نارِن ba:ri: devvæ sevu: na:ren
سِو نار وَ سَردا بِبارن. sev na:r wæ sær da: beba:ren
قافله شتران است، قافله شتران
بارشان سیب وانار است
سیب و اناری که بر سر [معشوق] می‌بارند.

۴-۶- زمینه‌های معنایی ـ عاطفی

مضامین محوری موجود در سه‌خشتی‌ها را می‌توان در چهار گروه طبقه‌بندی کرد: عاشقانه‌ها، پندآموز، توصیفی، شرح حال. بی‌تردید بیشترین سهم به گروه نخست اختصاص دارد. درون‌مایه‌های عاشقانه یا به هجران عاشق از معشوق مربوط می‌شود و بیان یأس شاعر/ عاشق از وصال با معشوق یا بیان بی‌وفایی‌های معشوق و یا توصیف بداقبالی خود و بازی‌های روزگار که عاشق را از معشوق دور انداخته‌است:

بِلِند فِریم اَز پَست کَتِم belend ferri:m æz pæst kætem
ژَ قِسمَتی تَ وَرکَتِم dʒæ qesmæti: tæ værkætem
سا عشقی تَ ژَ پِ کَتِم. sa: eʃqi: tæ ʒæ pe kætem
بلند پرواز کردم اما به زمین افتادم
از تقدیر و قسمت ازلی تو خارج گشته‌ام
و به خاطر عشق تو از پای افتاده‌ام.

در مقابل، گاهی عاشق/ شاعر به خود امید می‌دهد که سرانجام روزگار فراق پایان می‌یابد و او به وصال محبوب خود می‌رسد. در همین راستا قرار می‌گیرد سروده‌هایی که در آن‌ها شاعر/ عاشق دربه‌در و کوه‌به‌کوه در جستجوی معشوق خویش می‌گردد:

شَوُ رویِ لَ چییانِم ʃævou ru:je læ tʃî:ja:nem
بَرخِ رَشِ کیویانِم bærxe ræʃe ki:vi:ja:nem
وَ دَردی تَ وَ گیانِم. wæ dærdi: tæ wæ gi:ja:nem
شب و روز در کوهستان‌ها [سرگردانم]
همچون بچه‌آهویی تیره [بخت]
و فقط به واسطهٔ درد [عشق] تو زنده‌ام.

طبیعی است در کنار آن سوزوگدازهای دوران جدایی، پاره‌ای مضامین نیز مربوط به روزگار وصال باشد؛ لحظات دل‌انگیزی که عاشق/ راوی در قالب گزاره‌هایی بسیار نجیب به توصیف روزگار خوش وصال می‌پردازد. هم‌چنین باید انتظار داشت که بخشی از این عاشقانه‌ها

به توصیف زیبایی‌های معشوق اختصاص یافته‌باشد؛ انتظاری که برآورده می‌شود. این مضامین عاشقانه در عین حال که ارتباط مستقیمی با نوع زندگی کوچ‌نشینی و همیشه در سفر سرایندگان سه‌خشتی‌ها دارد، ثابت می‌کند که این‌گونه سروده‌ها نتیجهٔ تجربهٔ مستقیم خود شاعر است و چیزهایی نیست که شاعر با خواندن دیوان شاعران به دست آورده باشد. اهمیت این سروده‌ها از جمله در همین رهاماندن آن از سنّت‌های ادبی مسلّط است. نیز می‌توان درد هجران و فراق موجود در این عاشقانه‌ها را بیان رمزی و سمبلیک از دور افتادن سرایندگان سه‌خشتی‌ها از سرزمین خویش دانست؛ در این صورت معشوق دیگر نه شخص انسانی که زادگاه و محل استقرار و وطن است. با توجه به اینکه کرمانج‌ها زندگی عشایری داشته، به اقتضای تغییر فصول، محل زندگی آنها را تغییر می‌دادند، پیوسته در حال دل‌دادن به منطقه‌ای و دل‌کندن از منطقه‌ای دیگر بوده‌اند و این سروده‌های عاشقانه گزارشی نمادین است از دور شدن از وطنشان.

غربت، جنگ، کشته‌شدن و اسارت از دیگر مضامین محوری سه‌خشتی‌ها هستند؛ مضامینی که تجربهٔ زیستی آنها را در قالب گزاره‌های هنری به خواننده منتقل می‌کند. از روی همین سروده‌ها می‌توان سرگذشت تلخ قومی مهاجر را ترسیم کرد که از موطن اصلی خویش کوچانده شدند و در معرض تاخت‌وتاز ازبک‌ها، روس‌ها و ترکمن‌ها قرار گرفتند. شاید تلخی خاطرات آن روزگاران و شاید علل برون‌متنی دیگر سبب شده که متأسفانه این‌گونه سروده‌ها غالباً از میان برود. آیا کرمانج‌ها خواسته‌اند با حذف تدریجی سه‌خشتی‌هایی که چنین مضامینی داشته و حفظ شفاهی سه‌خشتی‌های عاشقانه ذهنیّت تاریخی و ضمیر جمعی خویش را از تلخ‌کامی‌ها دور بدارند یا علل دیگری در فراموش‌شدن این قسم از سه‌خشتی‌ها وجود دارد؟ حافظهٔ تاریخی مردمان دوست دارد شیرینی‌ها و لحظات روشن حیات فردی و اجتماعی را بر صفحات تاریخ ثبت کند و رنج‌ها و مرارت‌ها را به پس‌زمینه براند:

va: ʃæva:na: va: ru:ja:na: وا شَوانا وا رویانا
dæstæk a:ʃeq lexesta:na: دَستَک عاشِق لِخِستانا
kætʃek la:wek beli:sta:na: کَچِک لاوِک بِلیستانا.
این روزها و این شب‌ها
[ای کاش] یک گروه نوازنده می‌نواختند
[تا] دختران و پسران می‌رقصیدند.

بررسی مضمونی سه‌خشتی‌ها نشان می‌دهد که زمینهٔ معنایی اخیر بیشتر مربوط به روزگاری است که کرمانج‌ها به خراسان کوچ کرده‌اند و بنابراین، از نظر قدمت تاریخی و اصالت مضمون، درون‌مایه‌ها قدیمی‌تر و اصیل‌تر است.

تعداد معدودی از سه‌خشتی‌ها نیز دربردارندهٔ معانی پندی ـ اخلاقی است که ازجمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: شایسته نیست به هر معشوقی دل ببندیم. دنیا محل گذر است. نام نیک سرمایهٔ آدمی است. نیز توصیف طبیعت و زوایایی از زندگی کوچنشینی تشکیل‌دهندهٔ مضامین پاره‌ای دیگر از سه‌خشتی‌هاست.

محورهای عمدهٔ معنایی سی‌صد و چهار نمونهٔ مورد بررسی ما را در چند گروه می‌توان طبقه‌بندی کرد: دویست و چهل و دو مورد دارای مضمون عاشقانه، سی و چهار مورد توصیف طبیعت و زندگی کوچنشینی، پنج مورد جنگ و کشتار و غارت، چهار مورد مضامین پندی-اخلاقی، ده مورد شکوه از دوستان، معشوق، دنیا، بخت و فقر، شش مورد غم غربت و سه مورد اسارت. این آمار به‌خوبی زمینه‌های معنایی ـ عاطفی آنها را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. در ذیل برای هرکدام نمونه‌ای نقل می‌کنیم.

ـ مضامین عاشقانه:

کَورِ رَشووم اِشکِناندِم kævre ræʃu:m eʃkena:ndem
وَ دوو عِشقِ خُوَ گَرراندِم wæ du: eʃqe xoʊwæ gærra:ndem
لَ چوولِ رَش دا تَرکاندِم. læ tʃu:le ræʃ da tærka:ndem
سنگ سیاهی بودم که [معشوق] مرا شکست
به دنبال عشق خود آواره‌ام کرد
در صحرای سیاه عشق رهایم کرد.

ـ غربت:

چوومَ چییان چییان سار کِر tʃu:mæ tʃi:ja:n tʃi:ja:n sa:r ker
هاتِمَ جولگِ مالان بارکِر ha:temæ dʒu:lge ma:la:n ba:r ker
غَریویِ لَ مِن کارکِر. qæri:wi:e læ men ka:r ker
به کوهستان رفتم، کوهستان سرد شد
به دشت آمدم، سیاه‌چادرها کوچیدند
غربت در من اثر کرد (کارگر شد).

ـ جنگ و اسارت:

اَز قِچِک اوم چومَ چولِ æz qetʃeku:m tʃu:mæ tʃu:le
خوین دَباری ژَ هَر قولِ xu:jn dæba:ri: ʒæ hær qu:le
هیسیر کَتِوونَ ناو گولِ. hi:si:r kætewu:næ na:v gu:le
کودک بودم که به صحرا رفتم
از هر طرف خون می‌بارید
اسرا به داخل گودال آب افتاده بودند.

ـ پند آموز:

کانیی شَفتِ پِر وَ مَرخَ ka:ni:e ʃæfte per wæ mærxæ

لَ سویِ مَرخان کاروو بَرخَ læ su:je mærxa:n ka:ru: bærxæ

دَنگِ تِفِنگ مَینَ سَر خَ. dænge tefeng mæjnæ sær xæ

چشمه «شفت» پُر از درختان اُرس است

در سایه‌سار درختان اُرس بزغاله‌ها و برّه‌ها [آرمیده‌اند]

[پس] صدای تفنگ را به روی خود نیاور (باز نکن).

نکتهٔ قابل ذکر دیگر اینکه سه‌خشتی‌هایی که در جلگه‌ها و دشت‌ها سروده شده‌اند، غالباً زبان نرم‌تری نسبت به سه‌خشتی‌هایی دارند که در فضای کوهستان گفته شده‌اند. این مسأله، هم به تفاوت‌های طبیعی دشت و کوهستان، به عنوان بستر سرایش آنها، بازمی‌گردد و هم به شیوه‌های متفاوت کوچ‌نشینی در آنها که در شعر نمود پیدا کرده‌است(۳).

۵- نتیجه‌گیری

سه‌خشتی از شاخهٔ سروده‌های ایرانی و به زبان کرمانجی است. مدارک تاریخی نشان می‌دهد که این سروده‌ها دنبالهٔ شاخه‌ای از ادبیات عهد پیشااسلامی هستند که همراه با موسیقی‌های آوایی و نوایی انشاد می‌شوند و چونان اجداد باستانی آنها بیش از هرچیز دیگر به وزن هجایی نزدیک است. خاستگاه این سروده‌ها قسمت‌های غربی فلات ایران بوده اما پس از مهاجرت تاریخی کردها به نواحی شرق فلات، این شعرها نیز به همراه شاعران و راویانشان به منطقهٔ شرق و شمال شرق فلات منتقل شده‌است. از نظر ساختاری سه‌خشتی‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست، سه‌خشتی‌های سه‌مصراعی یک‌بندی و دوم، سه‌خشتی‌های سه‌مصراعی که چند بند به‌هم‌پیوسته است. مضامین عاشقانه، زمینهٔ معنایی- عاطفی نمونه‌های قدیمی‌تر و غالب آنها را تشکیل می‌دهد اما مضامین دیگری مانند غربت، جنگ و اسارت و درونمایه‌های پندآموز نیز در آنها یافت می‌شود که مرتبط با زندگی کرمانج‌ها پس از مهاجرت به خراسان است. بر این اساس، می‌توانیم آنها را در ذیل «ژانر غنایی» طبقه‌بندی کنیم. صناعت بلاغی غالب در این نوع سروده‌ها، تشبیهات سادهٔ حسی‌به‌حسی است که برخاسته از محیط زندگی کوچ‌نشینی و طبیعت ساده پیرامون ایشان می‌باشد؛ به همین جهت از نظر تمهیدات بلاغی و وزن، این سروده‌ها هیچ‌گاه تحت تأثیر شعر عربی یا وزن عروضی قرار نگرفت و بنابراین، می‌توان آنها را از بهترین نمونه‌های شعر عامیانهٔ ایرانی دانست که تبار باستانی خود را حفظ کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. کرمانجی (Kurmanji) بزرگترین شاخهٔ گروه زبان کردی است که در برخی نواحی کردنشین کشورهای سوریه، ترکیه، عراق، آذربایجان و ارمنستان، همچنین در ایران، بیشتر در مناطق غرب ارومیه و شمال خراسان و برخی نواحی پراکنده، چون زنجان و دماوند و گیلان رواج دارد و بدان صحبت می‌کنند. «سرزمین و موطن اصلی این مردمان نواحی غربی ایران باستان هم‌مرز با روم بوده و دامنه‌های رشته‌کوه‌های البرز و زاگرس و سهند و سبلان و آرارات را در بر می‌گرفته‌است» (توحّدی، ۱۳۷۴: ۳). برای آشنایی بیشتر با قوم کرمانج و زبان کرمانجی، به‌ترتیب نک. توحّدی، ۱۳۵۹: ۱-۱۳ و نیز بلو و باراک، ۱۹۹۹: ۱۳-۱۸.

۲. در کرمانجی خراسان، کلام، یک معنی عمومی دارد و یک معنی اختصاصی. در معنی عمومی، به تمام انواع شعر گفته می‌شود و در معنی اختصاصی، به سه‌خشتی‌هایی که لحن و حشو نیز داشته باشند و به صورت آواز و همراه با موسیقی خوانده شوند.

۳. در پایان بر خود واجب می‌دانم از جناب آقای دکتر سیّدمهدی زرقانی تشکر کنم که در همهٔ مراحل نوشتن این مقاله از راهنمایی ایشان برخوردار بودم.

منابع

ابن‌سینا، ا. ح. ع. ۱۴۰۵. *الشفاءالمنطق*، تحقیق و مقدمه ع. بدوی. قم: منشورات مکتبهٔ آیةالله العظمی‌المرعشی‌النجفی.

اذکائی، پ. ۱۳۷۵. *باباطاهرنامه (هفده گفتار و گزینه اشعار)*، تهران: توس.

انجوی شیرازی، ج. ۱۳۵۱. *فرهنگ جهانگیری*، به کوشش ر. عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

بلو، ژ. و و. باراک. ۱۳۸۷. *دستور زبان کرمانجی*، ترجمهٔ ع. بلخکانلو. بی‌جا: بی‌نا، (چاپ به زبان اصلی ۱۹۹۹م.).

بویس، م. و ه. جرج فارمر. ۱۳۶۸. *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمهٔ ب. باشی. تهران: آگاه.

بهار، م. ت. ۱۳۵۱. *بهار و ادب فارسی: مجموعهٔ یکصد مقاله از ملک‌الشعرا بهار*، ج۱، به کوشش م. گلبن. تهران: فرانکلین.

توحّدی، ک. ۱۳۵۹. *حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران*، مشهد: بی‌نا.

ـــــــــــــ. ۱۳۷۴. *ترانه‌های کرمانجی خراسان (۳۰۲ ترانهٔ هشت‌هجایی)*، مشهد: واقفی.

حسین‌پور، ا. ۱۳۸۹. *آسمان بی مرز است*، بجنورد: جهانی.

خالقی مطلق، ج. ۱۳۵۷. «مطالعات حماسی، حماسه‌سرای باستان». *سیمرغ*، (۵): ۳- ۲۷، تهران: بنیاد شاهنامه‌شناسی.

رازی. ش. ق. ۱۳۶۰. *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح م. قزوینی. تهران: زوار.

روشان، ح. ۱۳۸۹. *چیکسای*، ویراستهٔ گ. شادکام. مشهد: شاملو.

رضایی باغ‌بیدی، ح. ۱۳۹۱. «اوزان شعر ایران باستان». در *خرد بر سر جان*، به کوشش م. ج. یاحقی و دیگران، تهران: سخن.۴۹۳-۵۲۲.

زرقانی، س. م. ۱۳۹۰. *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، تهران: سخن

ـــــــــــــ. ۱۳۹۱. *بوطیقای کلاسیک*، تهران: سخن.

سپاهی لائین، ع. ر. ۱۳۷۶. «سه‌خشتی، شعر ویژهٔ کرمانج‌ها». *شهر*، ۴ (۲۱): ۱۵۸-۱۶۳.

سنندجی، ش. ۱۳۶۶. *تحفهٔ ناصری در تاریخ و جغرافیای کردستان*، تهران: امیرکبیر.

سیدی‌زاده، س. ا. ۱۳۹۰. جلوه‌های عشق در سه‌خشتی کردهای خراسان. در www.bojnord1400.blogfa.com آخرین به‌روزرسانی ۱۰/ ۱۳۹۱.

صادقی، ع. ا. ۱۳۷۹. *یادنامهٔ احمد تفضّلی*، تهران: سخن.

طبیب‌زاده، ا. ۱۳۸۹. «بررسی تطبیقی وزن‌های کمّی و تکیه‌ای ـ هجایی در فارسی و گیلکی». *ادب‌پژوهی*، (۱۱): ۷-۳۰.

ـــــــــــــ .۱۳۹۱. «مقایسهٔ اقوال ایزدی‌ها با کلامات یارسان در پرتو برخی سروده‌های ایرانی غربی». *ادب پژوهی*، (۲۰): ۵۳-۷۴.

ـــــــــــــ. ۱۳۹۲. «بررسی تاریخی وزن در فهلویات». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، (۳): ۵۹-۸۹.

طوسی، م. م. ۱۳۲۵. *معیارالاشعار*، تصحیح مدرّس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــــــ. ۱۳۵۵. *اساس‌الاقتباس*، تصحیح مدرّس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

ضیامجیدی، ل. و ا. طبیب‌زاده. ۱۳۹۰. «بررسی وزن اشعار عامیانهٔ فارسی براساس نظریهٔ وزنی». *ادب پژوهی*، (۱۶): ۵۹-۷۹.

عنصرالمعالی، ک. ۱۳۶۴. *قابوس‌نامه*، به اهتمام و تصحیح غ. ح. یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.

مراغی، ع. ۱۳۶۶. *جامع‌الالحان*، به اهتمام ت. بینش. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات فرهنگی.

مه‌رو، س. ۱۳۸۹. *شعر گرمانجی در موسیقی مقامی گرمانجی خراسان*، بجنورد: جهانی.

خانلری، پ. ن. ۱۳۲۷. *تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل*، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی عروضی سمرقندی، ا. ۱۹۰۹. *چهارمقاله*. به کوشش م. قزوینی. لیدن: بریل.

Henning, W. B. 1977. Selected paper. Vol.2, Acta Iranica 15, Leiden.

پرتال جامع علوم انسانی