Persian Language and Iranian Dialects
9st Year, Vol. 2, No.18
Fall 2024 & Winter 2025
Review Article

DOI: 10.22124/plid.2025.28671.1688
Received: 2024/10/12
Accepted: 2025/09/06

The study of architextualite in Se-kheshti lyrics of the North Khorasan's Kurmanj

Aigin Mardani[1]

Abstract
The Kurmanj people, a branch of the Kurdish ethnic group, are mainly settled in northern Khorasan, Iran. This study investigates one of their dominant oral poetic forms, known as *Se-Kheshti* (three-line folk poems), using Gérard Genette's theory of transtextuality, with a specific emphasis on *architextuality*. The aim is to explore the structural and thematic affiliations of these poems within broader literary traditions. Drawing on approximately 1,400 translated *Se-Kheshti* texts, the research employs a qualitative, analytical-interpretive approach based on documentary sources. Structurally, the poems follow a syllabic-numerical meter, situating them within the tradition of *Pahlaviyat* - a non-aruzic poetic system - and, given their intrinsic musicality, linking them to *Khosravaniyat*. Thematically, the prominence of emotional tone, lyrical self-expression, and imaginative imagery aligns them with the genre of lyric poetry. By applying architextual analysis to a corpus of oral literature, this study contributes to the theoretical interpretation of folk poetry and highlights the deep-rooted literary and cultural significance of *Se-Kheshti* in the Kurdish poetic tradition.

Keywords: Kurmanj people, Seh-kheshti lyrics, architextuality theory, lyric

Extended abstract
1. Introduction
Among the most prevalent poetic forms in the oral literature of the Kurds of North Khorasan are *Lo* and *Seh-kheshti*. While *Lo* resembles free verse with ancient roots, *Seh-kheshti* typically follows a three-line structure, with each line containing around eight syllables and performed alongside music. This integration of rhythm and melody reflects the deep historical bond between poetry and music in Iranian cultural traditions. Despite the rise of prosodic meter in Islamic periods, syllabic forms like *Seh-kheshti* persisted, particularly in Kurdish oral traditions.

1. Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, University of Bojnord, Bojnord, Iran (**a.mardani@ub.ac.ir)**

The term "khesht" in the Kurmanji dialect means "hemistich," and *Seh-kheshti* thus refers to a three-line verse, equal in syllable count and rhyme.

Unlike quatrains or classical lyric forms, *Seh-kheshti* is a unique Kurdish form, with structural similarities to ancient *khosrowānīs* or even Japanese *haikus*. This research adopts Gérard Genette's theory of **architextuality** - a subset of intertextuality - to determine the genre classification of *Seh-kheshti* within Persian literary taxonomy. *Architextuality* refers to the abstract conventions and expectations governing literary genres. By analyzing both structural and thematic features, this study identifies the underlying "genre rules" of *Seh-kheshti* and investigates its connections to earlier poetic traditions within Persian literature.

2.Theoretical Framework

Gérard Genette introduced the concept of transtextuality to describe the various relationships a text maintains with other texts. He identified five categories: intertextuality, hypertextuality, paratextuality, metatextuality, and architextuality. Architextuality, unlike other types, focuses not on the relation between two specific texts but on a text's affiliation with overarching literary genres. It concerns the structural and thematic norms that classify texts into categories like novel, report, poem, or drama. According to Genette, these conventions shape readers' expectations and contribute to the interpretation of literary works. Architextuality thus involves analyzing how texts align with or deviate from genre-based norms that define their literary identity.

Genre theory further supports this approach. Scholars like Bakhtin, Wellek, and Warren emphasize that literary genres offer a framework for organizing content and style, shaping both the creation and interpretation of texts. Genres are not fixed; they evolve over time while retaining some stability, allowing texts to be meaningfully grouped. The distinction between genre and mode is essential: genre refers to form and content, while mode involves narrative voice or presentation. Genette considers genre a foundational component of literary systems, arguing that texts construct themselves by aligning with genre conventions. Thus, genre theory is central to understanding literary form, history, and cultural context.

3.Methodology

This research employs an analytical-interpretive approach and is categorized as developmental in purpose. Focusing on the Kurmanj community of North Khorasan, it adopts a case-study method to explore cultural features through the Seh-kheshti ballads. Gérard Genette's theory of architextuality is applied - traditionally used in written literary texts - to analyze these oral poetic forms. This methodological innovation enables the identification of genre affiliations and intertextual links within literary traditions. Data collection was conducted through library research, and the corpus includes approximately 1,400 Seh-kheshti ballads drawn from four published sources between 1995 and 2016, all in Persian and focused on Khorasani Kurmanji folk poetry.

4. Results and Discussion

This study analyzes *Seh-kheshti* ballads of Khorasani Kurmanj from two perspectives: structural and thematic, using Gérard Genette's theory of architextuality. Structurally, these poems belong to the category of syllabic meter, where the number of syllables per hemistich is constant, though syllable length may vary. Despite slight variations in syllable duration, the rhythmic integrity remains, placing *Seh-kheshti* within the lineage of *fahlaviyat* - early Iranian folk poetry composed in local dialects before the dominance of prosodic meters. Historical records suggest *fahlaviyat* had emotional power and deep roots in oral culture, especially in regions like Fahlah (ancient Media). Kurdish dialects, including Kurmanji, are linguistically connected to these early poetic traditions. *Seh-kheshti* also resembles *khosrowani*, lyrical and musical poems performed in Sassanid courts, indicating a long-standing link between syllabic poetry and music in Iran.

Thematically, *Seh-kheshti* poems belong to the lyrical genre, emphasizing emotion, individual experience, and a subjective view of the world. These ballads serve as cultural vessels, expressing love, sorrow, exile, longing, and devotional sentiments. Nature imagery is prevalent, often functioning as metaphor for human emotion. With first-person perspective and personal tone, *Seh-kheshti* poems echo the inward focus of classical lyrical poetry. About 72% of the analyzed corpus centers on themes of love and emotional longing, establishing *Seh-kheshti* as a continuation of Iran's folk and mystical poetic traditions. The brevity of the form precludes narrative development, instead concentrating on emotional intensity. Other common themes include complaints about fate (*baths al-shakwa*), expressions of suffering, or appeals to divine figures, especially Imam Reza. These features confirm *Seh-kheshti*'s position within the Persian lyrical tradition, rooted in collective memory, oral transmission, and emotional authenticity.

5.Conclusion & Suggestion

This study applies Gérard Genette's theory of architextuality to examine the position of Seh-kheshti ballads of the Khorasani Kurmanj within Persian poetic genres. Unlike previous research that relied on descriptive or ethnographic approaches, this study uses a rarely applied theoretical framework to bring deeper insight into oral and ethnic literature. Focusing on genre-based connections, the research analyzes 1,400 Seh-kheshti poems, demonstrating their use of syllabic meter rather than classical prosody. This metrical structure links them to pre-Islamic traditions such as *fahlaviyat* and *khosrowani* - forms that were musical, oral, and non-prosodic - positioning Seh-kheshti as a remnant of ancient Iranian lyrical forms rather than simply folk poetry. Thematically, Seh-kheshti aligns with early lyrical poetry like *ghazal-e-melhun*, emphasizing emotion, personal experience, and a subjective worldview. Around 70% of the poems center on themes of love and longing, with other recurring topics including prayer, exile, complaints about fate, and moral advice. The use of first-person voice and natural imagery reinforces their lyrical and pastoral nature. This study advances

theoretical understanding of Iranian oral poetry and suggests future research should explore Seh-kheshti through semiotic, narratological, and gender-focused analyses - particularly examining women's narratives and the cultural functions of these ballads in Kurmanji-speaking communities.

Select Bibliography

Bahar, M. T. *Bahar and Persian literature: A collection of one hundred articles by Malek o-Shoara Bahar* (M. Golban, Ed.) (Vol. 1). Tehran: Franklin; 1972. [In Persian]

Bidaki, H. *Seh-kheshtis of Kormanj*. Tehran: Research Institute for Culture, Art and Communication; 2016. [In Persian]

Frow, John. *Genre*. Londen & New York: Routledge; 2005.

Genette, G. *The Architext: an introduction*, jane E. Lewin (trans), university of California press, Berkeley ca and Oxford; 1992.

Genette, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press; 1997.

Genette, G. *The Architext: An Introduction*. In D. Duff (Ed.), Modern Genre Theory. London & New York: Longman; 2000, 210-218.

Lazard, G. La versification en parthe et son heritage person, *Iranian Languages and texts from Iran & Turan*, Roland E. Emmerick Memorial Volume, M. MACUCH. et al. (eds.), Wiesbaden; 2007, 161- 171.

Safi Zadeh, F. *A study on Kurdish songs*. Tehran: Iran Jam; 1996. [In Persian]

Sprague, S. *The social origins of poetry: The scope and range of the sociology of art and literature* (F. Shirvanloo, Ed.). Tehran: Toos; 1976. [In Persian]

Todorov, T. *The dialogic logic* (D. Karimi, Trans.). Tehran: Nashr-e Markaz; 1998. [In Persian]

How to cite:
Mardani A. The study of architextualite in Se-kheshti lyrics of the North Khorasan's Kurmanj. Zaban Farsi va Guyeshhay Irani. 2025; 2(18): 241-263. DOI:10.22124/plid.2025.28671.1688

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Zaban Farsi va Guyeshhay Irani (Persian Lnguage and Iranian Dialects)*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by-/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

مقالهٔ مروری

نشریهٔ علمی زبان فارسی و گویش‌های ایرانی (دوفصلنامه)

سال (دوره) نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، شمارهٔ پیاپی ۱۸

DOI: 10.22124/plid.2025.28671.1688

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶
صفحات: ۲۶۳-۲۴۱

مطالعهٔ سرمتنیت در ترانه‌های سه‌خشتی قوم کرمانجِ شمال خراسان

آیگین مردانی ✉

چکیده

قوم کرمانج، از ساکنان شمال خراسان و شاخه‌ای از قوم کرد هستند. پژوهش حاضر، به مطالعهٔ یکی از قالب‌های رایج ترانه در این قوم پرداخته و با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت و تأکید بر سرمتنیت، گونه و ژانر ترانه‌ها را مطالعه کرده‌است. داده‌های کیفی با مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی یافته‌اندوزی شده؛ حدود ۱۴۰۰ سه‌خشتی که تمامی نمونه‌های ترجمه‌شده به فارسی را دربرمی‌گیرد. سرمتنیت در سه‌خشتی، در دو وجه ساختاری و محتوایی بررسی شده‌است. در وجه ساختاری، که به ویژگی‌های وزنی نظر دارد، سرمتن سه‌خشتی، با توجه به وزن هجایی - عددی آن، به «پهلویات» و ذیل آن، با نظر به همبستگی سه‌خشتی با موسیقی، به «خسروانیات» و در وجه محتوایی، با توجه به عواملی چون غلبهٔ عاطفه و تأکید بر منِ احساسی شاعر، به «شعر غنایی» بازمی‌گردد.

واژگان کلیدی: قوم کرمانج، ترانهٔ سه‌خشتی، نظریهٔ سرمتنیت، غنایی.

استادیار گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران.

✉ a.mardani@ub.ac.ir

۱- مقدمه

رایج‌ترین قالب ترانه‌های کردی شمال خراسان، دو قالب «لـو» و «سـه‌خشـتی»[1] اسـت. «لـو» قالبی آزاد شبیه شعر نـو، ولـی کهـن‌تـر از آن و «سـه‌خشـتی» بیشـتر در قالـب سـه مصـراع هشت‌هجایی است. سه‌خشتی همراه با موسیقی خوانـده مـی‌شـود و موسـیقی بخشـی از ذات وزنی آن را تشکیل می‌دهد. ریشهٔ همراهی شعر و موسیقی به ایران باستان برمی‌گردد و اساسـا شعر در کنار موسیقی هویت می‌یافته و نقش موسیقی بیرونی (آواها و نواها) در تکـوین هویـت موسیقی درونی شعر (وزن) چندان بوده که دومی تابعی از اولـی بـوده‌اسـت و نـه بـرعکس. در دورهٔ اسلامی شعر کـم‌کـم از سـلطهٔ موسـیقی رهـا شـد و بـا پیـدایش وزن عروضـی، هویـت موسیقایی مستقل خود را یافت، ولی سنت دیرپای همراهی شعر و نـوا، در ادبیـات غیررسـمی فارسی نظیر نقالی‌ها تا سروده‌های عامیانـه‌ای کـه بـه یکـی از لهجـه‌هـای غیررسـمی سـروده می‌شد، امتداد یافت (علیپور، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

«خشتی[2]» در زبان کرمانجی[3] به معنـی مصـراع اسـت و سه‌خشـتی یعنـی سه‌مصـراعی و اطلاق آن بر ترانه‌ها و اشعاری است که از سه مصراع هـم‌وزن و هـم‌قافیـه تشـکیل شده‌اسـت (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۴۶). این نوع شعر غالبا متشکل از سه تکه با هشت هجـا و گـاه کمـی بیشتر، تا ده هجاست که هجای چهارم آن با وقفه‌ای مشخص همراه است و بـه زبـانی عامیانـه سروده و خوانده می‌شود. اشعار هشت‌هجایی سه‌مصراعی بیش از اشعار ده‌هجایی رایج اسـت و معمولا این شعرها که مادهٔ اولیهٔ «بیت»ها و «گورانی»ها را تشـکیل می‌دهـد، همـه بـا آهنـگ خوانده می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۱۴۴). محمدتقی بهار معتقد است کـه بعـد از اسـلام و حملـهٔ اعراب و با وجود جایگزین شدن وزن عروضی به جای وزن هجایی، اشعار هجـایی همچنـان در ایران متداول بوده و هنوز هم بین کردان رایج است. او به قطعهٔ کردی «هرمزگـان» بـه‌عنـوان قدیمی‌ترین شعر کردی اشاره می‌کند و آن را یکی از نفایس اشعار هجـایی شـعبه‌ای از شـعب زبان فارسی می‌داند که با وجود گذشت سیزده قرن از سرودن آن هنوز تازه و لطیف اسـت: «از قوت تحفظ نژاد کرد باید ممنون بود که در این مدت دراز نگذاشته‌اند این وزن و شیوهٔ شـیوا از بین برود و مانند سایر ایرانیان بکلی مفتون اوزان تـازه و اختراعـی قـرون آینـده شـوند» (بهـار، ۱۳۵۱: ۹۲، ۹۹- ۱۰۰).

سه‌خشتی‌های کردی شمال خراسان، با قالب موجود ترانه، رباعی و چهارپـاره تفـاوت‌هـای اساسی دارد. هرچند امروز برخی قالب‌ها نظیر «سه‌گانی»ها در عرصهٔ ادبیـات پدیـدار شـده‌اند

1. Se Kheshti
2. Kheshti
3. Kurmanji Kurdish

ولی باید پذیرفت که ترانه‌های سه‌مصراعی قالبی مختص کردهاست که می‌توان نوخسروانی‌های دیروز و هایکوهای ژاپنی امروز را نزدیک‌ترین قالب به آنها دانست. خسروانی‌ها، که در دربار خسروپرویز رواج داشته، دارای سه مصراع «هشت‌هجایی» بوده‌است. 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 وزنشان هجایی بوده‌است. در دورهٔ اسلامی نیز، آثاری به گویش گورانی، سروده می‌شده که به منابع «اهل حق» معروف‌اند و وزن هجایی داشته‌اند (علیپور، ۱۳۹۵: ۱۱۷).

این پژوهش در پی آن است که باتکیه‌بر نظریهٔ سرمتنیت ژرار ژنت، جایگاه ژانری ترانه‌های سه‌خشتی قوم کرمانج شمال خراسان را در نظام گونه‌شناسی ادبیات فارسی مشخص کند. پرسش اصلی آن است که سه‌خشتی‌های کرمانجی از منظر ساختار و محتوا در کدام گونهٔ ادبی قرار می‌گیرند و با چه سرمتن‌هایی در ادبیات فارسی ارتباط دارند؟ در پاسخ به این پرسش، چارچوب نظری پژوهش بر مفهوم سرمتنیت[1] به‌عنوان یکی از پنج گونهٔ روابط ترامتنیت[2] مبتنی است. در این نظریه، سرمتنیت به روابط میان متون و قواعدی انتزاعی اشاره دارد که متون ادبی را در یک ژانر یا نوع خاص طبقه‌بندی می‌کنند. درواقع، هر نوع ادبی، به‌مثابه مجموعه‌ای از متون با ویژگی‌های ساختاری و مضمونی مشترک، براساس قراردادها و انتظارات فرهنگیِ پذیرفته‌شده شکل می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر، در نظریهٔ ژنت، ویژگی‌های مشترک ساختاری و محتوایی آثار ادبی در یک نوع، همان «قواعد نوع» هستند که در سطح سرمتن قرار می‌گیرند (واعظزاده و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶). در این پژوهش، تحلیل ساختاری و محتوایی سه‌خشتی‌ها با هدف کشف این قواعد و سنجش ارتباط آن‌ها با سرمتن‌های پیشین در ادبیات فارسی انجام می‌شود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ فرهنگ و هنر قوم کرمانج، به‌ویژه در خراسان شمالی، مطالعات علمی و نظام‌مند بسیار اندک است و بیشتر پژوهش‌ها را بومیان انجام داده‌اند و منتشر نکرده‌اند، یا فاقد ساختار علمی معتبر هستند. این کمبود اطلاعات، روند پژوهش را با دشواری‌هایی مواجه کرده‌است. هرچند در زمینهٔ پیشینه تاریخی قوم کرمانج منابعی در دسترس است، اما در سایر ابعاد

1. Architextuality
2. Transtextualite

فرهنگی، به‌ویژه ادبیات شفاهی، با خلأ آشکاری مواجه‌ایم. در این میان، برخی پژوهشگران داخلی و خارجی به گردآوری یا تحلیل آثار شفاهی کرمانجی پرداخته‌اند.

ایوانف[1] و سوکرمان، مجموعه‌ای از ترانه‌ها، قصه‌ها و سه‌خشتی‌ها را جمع‌آوری کرده‌اند. بهار (۱۳۳۴) سه‌خشتی‌های کرمانجی را ادامهٔ سنت شعر هجایی باستان دانسته و از رواج آن میان کردهای شمال خراسان سخن گفته‌است. مکری (۱۳۲۹) نیز ریشه‌های سه‌خشتی را در شعرهای هشت‌هجایی دوران مانوی، اشکانی و ساسانی جست‌وجو کرده و از تداوم آن در ترانه‌های کردی خبر داده‌است.

فاروق صفی‌زاده از پژوهشگرانی است که به طبقه‌بندی گویش‌ها و ترانه‌های کردی پرداخته و گویش کرمانجی شمال خراسان را در گروه کرمانجی اپاختری جای داده‌است. پژوهش‌هایی نیز به‌طورخاص به سه‌خشتی پرداخته‌اند، ازجمله کارهای علیپور (۱۳۹۵) با رویکرد موسیقایی و معنایی، نیک‌بخش (۱۳۹۵) با مقایسهٔ سه‌خشتی‌ها و هایکوهای ژاپنی، و مردانی و طاهری (۱۳۹۸ و ۱۳۹۹) با تحلیل ساختاری و دلالت‌های جنسیتی سه‌خشتی‌ها. این پژوهش‌ها اگرچه پراکنده‌اند، اما نشان‌دهندهٔ اهمیت سه‌خشتی‌ها در ادبیات شفاهی کرمانجی و ضرورت ادامهٔ مطالعات علمی در این زمینه هستند.

۳- روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر، با رویکردی تحلیلی- تفسیری، ازنظر هدف در گروه تحقیقات توسعه‌ای قرار می‌گیرد. محدود کردن پژوهش به قوم کرد شمال خراسان و تلاش برای یافتن بخشی از ویژگی‌های فرهنگی این قوم (برگزینی گروهی خاص برای مطالعه)، تحقیق حاضر را در زمرهٔ تحقیقات توصیفی موردی یا ژرفانگر قرار می‌دهد. در تحلیل نمونه‌ها از نظریهٔ سرمتنیت ژرار ژنت استفاده شده‌است. این نظریه عمدتا در حوزهٔ تحلیل متون ادبی رسمی به‌کار گرفته شده و کمتر در بررسی متون شفاهی استفاده شده‌است. به‌کارگیری این نظریه برای تحلیل سه‌خشتی‌ها، نه‌تنها یک ابتکار روش‌شناختی محسوب می‌شود، بلکه می‌تواند الگویی برای بررسی دیگر شاخه‌های ادبیات شفاهی نیز باشد. تحلیل سه‌خشتی‌ها از منظر سرمتنیت، امکان بررسی پیوندهای این ترانه‌ها با گونه‌های پیشین و تعیین جایگاه آن‌ها در سنت‌های ادبی را فراهم می‌کند. روش یافته‌اندوزی در این پژوهش، مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای بوده‌است و جامعهٔ آماری حدود ۱۴۰۰ سه‌خشتی را دربر می‌گیرد که از چهار کتاب منتشرشده به

1. Vladimir Alexeyevich Ivanov (1886- 1970)

زبان فارسی، ترانه‌های کرمانجی خراسان (۱۳۷۴)، سه‌خشتی، ترانه‌های کوچک کرمانج (۱۳۸۶)، دیار و دوتار (۱۳۹۳) و سه‌خشتی‌های کرمانجی (۱۳۹۵) برداشت شده‌اند.

۴- چارچوب نظری

ترامتنیت اصطلاحی است که ژنت[1] برای توصیف روابط یک متن با متن‌های پیش از خود به‌کار می‌برد(۲) و این روابط را ذیل پنج عنوان (بینامتنیت[2]، بیش‌متنیت[3]، سرمتنیت، پیرامتنیت[4] و فرامتنیت[5]) تشریح می‌کند. سرمتنیت با دیگر گونه‌های ترامتنی متفاوت است چراکه به‌دنبال یافتن رابطهٔ میان دو متن معین نیست بلکه رابطهٔ تعلقی و گونه‌شناسانهٔ یک متن با ژانر و گونه‌ای که ذیل آن قرار گرفته‌است را بررسی و «روابط طولی و تعلقی میان یک اثر و گونه‌ای متعلق» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۸) را واکاوی می‌کند. باید توجه داشت که «سرمتن خود متن نیست بلکه مفهومی کلی است که متن‌های بیشماری را دربرمیگیرد» (همان). ویژگی پراهمیت سرمتنیت، «انتظارات مخاطب و بدنبال آن درک یک اثر» است (Genette, 1997: 4) و در کلیت خود و ابتدای امر، ارجاع به آن مقوله‌ای است که به سبب آن یک متن، ذیل دسته‌بندی عناوینی چون رمان، گزارش، شعر، مقاله و غیره قرار گرفته‌است. ژنت در کتاب «درآمدی بر سرمتنیت»[6] منظور از «سرمتن» را جوانب کلی می‌داند که یک متن را می‌سازد، مانند شکل‌های گوناگون بیان و سخن، گونه یا ژانرهای ادبی و به‌طورکلی تمام ویژگی‌های ادبی که یک متن را ذیل دسته‌ای خاص قرار داده و از سایر آثار متمایز می‌کند و درواقع این مسائل موضوع «نظریهٔ ادبی» است نه خود متن (Genette, 1986: 89- 160). هر اثر ادبی همواره با گونه‌ای خاص در ارتباط بوده و این واقعیت در همه زمان‌ها جریان داشته‌است؛ اگر چه با مرور زمان، گونه‌ها دگرگونی‌های فراوانی نیز به خود دیده‌اند که گاه به دگردیسی آنها انجامیده‌است. بین آثار یک گونهٔ خاص نیز همواره رابطه‌ای بینامتنی و بیناگونه‌ای وجود داشته‌است که تبیین سرمتنیت می‌تواند به بررسی این روابط بپردازد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۴). سرمتن، البته از ژانر کلی‌تر است، اما ژانرهای ادبی در آن اهمیت ویژه‌ای یافته‌است، چون در هر ژانر، به‌نوعی، پرسش اصلی همان «نظام متحد» عناصر سرمتن است. مقصود ژنت از سرمتن در گام نخست تدوین نظریه‌ای در باب ژانرهای ادبی

1. Gerard Genette (1930- 2018)
2. Intertextualite
3. Hypertextualite
4. Paratextualite
5. Metatextualite
6. Introduction a l`architexte

است. بااین‌حال، این مفهوم بارها کلی‌تر از ژانر است و با کمک آن می‌توان تمایزهای نوعی آثاری را که در یک ژانر دسته‌بندی شده‌اند، شناخت (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۱۹ به‌نقل از Hamburger, 1986: 29-68). «سرمتن»ها چارچوب اساسی و تقریبا ثابتی (با تحولات کند) هستند که ژانر، وجه و مضمون را در خود جای می‌دهند و بنیاد کل نظام ادبی را می‌سازند، البته باید توجه داشت که این چارچوب ویژگی ابدی و دائمی ندارد و به‌هرحال تحولات هرچند کند آن‌ها - در طی تاریخ ادبیات - منجر به تغییراتی خواهد شد (Genette, 1992: 78). ژنت معتقد است متون با قلاب انداختن به سراسر شبکهٔ سرمتنی (قراردادهای نوع) که پیرامون متن وجود دارند، تاروپود خود را می‌تنند و به خود شکل می‌دهند (آلن، ۱۳۹۵: ۱۴۶). برای رسیدن به درک روشن‌تری از سرمتن و همچنین ورود به آن، می‌بایست به دریافت روشنی از نوع، ژانر یا گونه برسیم.

۴-۱- نظریهٔ انواع

«نوع ادبی» از مسائل بنیادین در بوطیقاست. باختین[1] (۱۳۹۰: ۱۱۴) معتقد است مطالعهٔ هر اثر ادبی باید از بررسی «گونه‌های سخن» آغاز شود؛ چراکه این گونه‌ها ساختار، سبک و محتوای سخن را معنادار می‌سازند و همچون قواعد نحوی در زبان، سخن را نظم می‌بخشند. از همین رو، طبقه‌بندی آثار ادبی در چارچوب انواع یا ژانرها، ابزار تحلیل و درک متون ادبی است. شمیسا (۱۳۷۶: ۱۷) نیز تأکید می‌کند که هدف اصلی نظریهٔ انواع، طبقه‌بندی آثار براساس شکل و محتوا در دسته‌هایی محدود و مشخص است. رنه ولک[2] و آوستن وارن[3] (۱۳۷۳: ۲۶۰-۳۰۳) ژانر را «اصل ترتیب» می‌دانند که ادبیات را نه براساس زمان و مکان، بلکه براساس ساختار و سازمان شکل می‌دهد. آن‌ها تمایز نوع ادبی و وجه را نیز لحاظ می‌کنند و نوع را هم ناظر به‌صورت بیرونی (مثل قالب، وزن، ساختار) و هم به شکل درونی (مانند لحن، نگرش، مقصود و مخاطب) می‌دانند. ژانر هم به بازشناسی آثار کمک می‌کند و هم بر شیوه نگارش و خوانش تأثیر می‌گذارد. هدر دوبرو[4] (۱۳۸۹: ۹-۱۱) نیز علی‌رغم اذعان به دشواری تعریف ژانر، گونه را از حیث نظری به سه دسته تقسیم می‌کند: گونه‌های کلی مثل شعر غنایی، تراژدی و کمدی، گونه‌های جهانی مانند رمانس و شعر شبانی که از مرزهای فرهنگی فراتر می‌روند و «انواع فرعی» همچون کمدی مجلسی یا رمان آداب و رسوم که به بافتی محدود تعلق دارند.

1. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1895- 1975)
2. Wellek, Rene (1903- 1995)
3. Warren, Austin (1899- 1986)
4. Dubrow, Heather (born in 1945)

از تقسیم‌بندی‌های کلاسیک، تقسیم سه‌گانهٔ ارسطویی (حماسی، غنایی و نمایشی) معروف‌ترین است. ژنت اما این تقسیم را ناقص و برخاسته از تلفیق دو نظام دسته‌بندی افلاطونی و ارسطویی می‌داند و معتقد است که نوع غنایی اساسا در آن‌ها جایی ندارد و به اشتباه به ارسطو نسبت داده شده‌است. از دید او، باید میان ژانر (نوع) و وجه[1] تمایز گذاشت؛ وجه ناظر به شیوهٔ روایت است (مثلا روایی یا نمایشی) ولی ژانر به محتوا و صورت اثر مربوط است. به‌این‌ترتیب، حماسه ژانر است اما روایت، وجه (Genette, 1992: 71)؛ (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱). جان فرا[2] (2005: 16) نیز یکی از جامع‌ترین تعاریف را از ژانر ارائه می‌دهد: «قواعد قالبی و ساختمندی که تولید و تفسیر معنا را جهت می‌دهد». او «وجه[3]» را حالت محتوایی یا طنین یک ژانر می‌داند و «زیرگونه» را گونه‌ای فرعی با محتوایی خاص. قاسمی‌پور (۱۳۹۱: ۸۴-۸۵) نیز وجه‌های ادبی را در دو دسته تقسیم می‌کند: ۱. وجه‌هایی برگرفته از گونه‌های اصلی (مثل حماسی و غنایی)، ۲. وجه‌هایی که قالب مستقل ندارند اما از درون‌مایه‌ها و لحن‌هایی خاص شکل گرفته‌اند (مانند وجه طنزآمیز، عرفانی یا مرثیه‌ای). ژنت (۱۳۸۹: ۷۰) سه گونهٔ عام روایت، حماسه و تغزل را «سرگونه» می‌داند که دیگر انواع تجربی در زیرمجموعه آن جای می‌گیرد. این سرگونه‌ها محصول فرهنگ و تاریخ‌اند و برپایهٔ اهمیت و دامنهٔ تأثیرشان تقسیم شده‌اند.

واعظزاده (۱۳۹۳: ۱۰۲) در بررسی انواع ادبی از چهار معیار بنیادین یاد می‌کند: ۱. قراردادهای نوعی که هم نویسندگان و هم خوانندگان برای درک و تولید اثر به آنها پایبندند. ۲. بینامتنیت، متون با متون پیشین و قراردادهای نوعی رابطه دارند. این روابط به دو صورت سرمتنی (پیشینی) و زبرمتنی (تقلیدی یا تعاملی) پدیدار می‌شود. ۳. زمان‌مندی، ژانرها نیز مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی، عمری وابسته به پاسخ‌گویی به نیازهای مخاطب دارند. ۴. فرهنگ، ژانرها ساختهٔ فرهنگ‌اند. هر فرهنگ، ژانرهای خاص خود را پدید می‌آورد و حتی ژانرهای جهانی نیز در بستر هر فرهنگ، شکل و قواعد خاصی می‌یابند. با همهٔ این تأملات نظری، قدیمی‌ترین و متداول‌ترین تقسیم‌بندی ادبی، تقسیم آن به نظم و نثر است. اگرچه شمیسا (۱۳۸۶: ۸۹) آن را ابتدایی و غیرعلمی می‌داند، اما به نقش طبیعی این تقسیم در ذهن بشر اشاره می‌کند: زمانی‌که احساسات و عاطفه بر ذهن چیره‌اند، ادبیات به نظم گرایش دارد و در سیطرهٔ عقل، نثر پدید می‌آید.

1. Mode
2. Frow, John (born in 1948)
3. Facet

درمجموع، بحث نوع ادبی نه‌تنها به طبقه‌بندی متون کمک می‌کند، بلکه در درک معنایی، تولید ادبی، و حتی نقد آثار نیز نقشی اساسی ایفا می‌کند. این نظریات نشان می‌دهد که ژانر، مفهومی پویا، پیچیده و در عین حال وابسته به تاریخ، فرهنگ و بافت تولید و مصرف ادبیات است.

۴-۲- انواع در شعر فارسی

برای تقسیم‌بندی انواع شعر فارسی، معیارهای گوناگونی در نظر گرفته شده‌است. یکی از رایج‌ترین شیوه‌ها، طبقه‌بندی براساس قالب و صورت ظاهری شعر است؛ در این روش، طول وزنی مصراع‌ها و نوع قافیه، تعیین‌کنندهٔ قالب‌هایی چون مثنوی، قصیده، رباعی، ترجیع‌بند و ... هستند. این رویکرد، ریشه در سنت ادبی سامی دارد و از ادبیات عرب به شعر فارسی راه یافته‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۷). در مقابل، نوعی تقسیم‌بندی کهن‌تر نیز وجود دارد که متأثر از سنت یونانی، شعر را بر پایهٔ مضمون و بار عاطفی آن دسته‌بندی می‌کند و در میان تمام ملل کاربرد دارد (همان، ۹۹). براین‌اساس، سه نوع اصلی شعر عبارت‌اند از: حماسی (برآمده از اراده و عمل)، غنایی (برآمده از عاطفه) و تعلیمی (برآمده از عقل). شعر حماسی متکی‌بر تخیل نیرومند، ساختار روایی، و تصویرپردازی غنی است. شعر غنایی، محتوایی ساده‌تر دارد و بیان احساسات شخصی مانند شادی، غم یا خشم است. شعر تعلیمی نیز حامل مضامین اخلاقی، دینی یا فلسفی است و با نگرشی عقل‌گرا به تربیت و اندیشه می‌پردازد (پورنامداریان، ۱۳۸۶؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲).

۵- تحلیل نمونه‌ها

در این پژوهش سرمتنیت در سه‌خشتی کرمانجی در دو وجه ساختاری و مضمونی واکاوی می‌شود. در وجه ساختاری، رابطهٔ این نوع شعر با سرمتن خود براساس ویژگی‌های وزنی و در وجه مضمونی براساس محتوا و درونمایه سنجیده می‌شود.

۵-۱- سرمتنیت وزنی

«وزن نظم و تناسب خاصی است در اصوات شعر ...» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶) و براین‌اساس، چهار گونه وزن وجود دارد: وزن کمی (برمبنای امتداد زمانی هجاها)، وزن کیفی (برمبنای شدت هجاها)، وزن ضربی (براساس ارتفاع صوت یعنی زیر و بمی هجاها) و وزن هجایی یا عددی[1]

1. numerique

(برمبنای تعداد هجاها). هجا[1] یا مقطع، کوچک‌ترین واحد صوتی گفتار است (خانلری، ۱۳۶۷: ۲۷) و اساس وزن هجایی را تشکیل می‌دهد. سه‌خشتی‌ها به‌لحاظ ساختار وزنی در رستهٔ وزن هجایی قرار می‌گیرند؛ بدین معنا که تعداد هجاها در هر مصراع باید ثابت باشد، اما لزومی به برابری کشیدگی یا کوتاهی هجاها نیست (بیدکی، ۱۳۹۵: ۲۴ به‌نقل از ملاح، ۱۳۴۹: ۳۰). بنابراین، تفاوت در طول هجاها در مصراع‌ها، مانعی برای تعلق این اشعار به قالب هجایی محسوب نمی‌شود. در نمونهٔ زیر، با وجود تفاوت در کشیدگی برخی هجاها میان مصراع‌ها، نظم هجایی حفظ شده و براین‌اساس، بلندی یا کوتاهی صداها مانع دسته‌بندی سه‌خشتی در وزن هجایی نمی‌گردد.

۱) وا شَ وا نا شَ وِ قَف سِ
wɑ ʃæ wɑ nɑ ʃæ we qæf se
این شب‌ها شب‌های پاییزی است.
بو مَه کَه وو تِ ناو قَف سِ
bu mæ kæ wu te nɑv qæf se
من مانند کبک درون قفس شده‌ام.
مَ تیر نَ خار ژَ نَ فَ سِ
mæ tir næ xɑr ʒæ næ fæ se
و هنوز از نفس وجود یار سیر نشده‌ام (بیدکی، ۱۳۹۵: ۲۴).

خاستگاه وزن هجایی را می‌توان در *فهلویات* جست‌وجو کرد؛ اشعاری که با گویش‌های کهن نواحی فهله (شامل اصفهان، ری، همدان، نهاوند و آذربایجان) سروده شده‌اند و نظام وزنی آنها با عروض فارسی تفاوت دارد (خوارزمی، ۱۸۹۵: ۱۱۷). قیس رازی (۱۳۸۸: ۱۹۴) از محبوبیت این اشعار در بین مردم عراق خبر می‌دهد و به تأثیرگذاری عاطفی آن‌ها بیشتر از دیگر قالب‌های عربی و فارسی اشاره می‌کند. واژهٔ «اورامین» نیز که در برخی منابع آمده، ناظر به نوعی خوانندگی محلی با اشعاری پهلوی است (معین، ۱۳۳۲: ۱۸۲).

شفیعی کدکنی (۱۳۶۷: ۲۳۳۶) فهلویات را ترانه‌هایی فولکلور می‌داند که در قرن سوم هجری در محافل صوفیهٔ بغداد رایج بوده و شاعر مشخصی نداشته‌اند، اما زبان آن‌ها از میان لهجه‌های ایرانی، ازجمله دری و فهلویات، برآمده‌است. برخی نیز ریشه فهلویات را به زبان پارتی پیوند می‌دهند و اشعار آن را ادامهٔ سنت پارتی می‌دانند (Lazard, 2007: 161-171).

فهلویات به چهار دسته تقسیم می‌شود: ۱) فهلویات قدیم غیرعروضی، ۲) فهلویات قدیمی عروضی، ۳) فهلویات جدید، و ۴) فهلویات محلی. دستهٔ آخر، شامل اشعار ساده و شفاهی

1. Syllabe

شاعران گمنام است که وزن آن‌ها از نوع غیرعروضی است (طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۲). براین‌مبنا، سه‌خشتی‌های کردی، به دلیل ماهیت وزنی آن‌ها در این گروه جای می‌گیرند.

باتوجه به پیوند فهله با سرزمین ماد و نتایج تحقیقات زبان‌شناختی و تاریخی دربارهٔ خاستگاه کردها که ریشه در قبایل مادی و آریایی دارند (ژویس، ۱۳۷۹: ۲۹)، نسبت سه‌خشتی با فهلویات قابل اثبات است. از نظر زبانی نیز، فهلویات دربرگیرندهٔ اشعاری است که به گویش‌های غربی، مرکزی و شمالی ایران ازجمله کردی کرمانجی سروده شده‌اند.

در بررسی دقیق‌تر، سه‌خشتی را می‌توان ذیل *خسروانی‌ها* در پهلویات قرار داد؛ چراکه عمدتا با لحن موسیقایی و اجرا همراه بوده‌اند. در *برهان قاطع* خسروانی نوعی نثر مسجع معرفی شده، اما بهار (۱۳۳۴: ۱۳) آن را نوعی شعر هجایی همراه با موسیقی می‌داند که در عهد ساسانی برای مدح پادشاهان و مقامات مذهبی اجرا می‌شده‌است. او تأکید می‌کند که اعراب این اشعار را به دلیل وزن غیرعروضی، نثر پنداشته‌اند، حال‌آنکه درواقع سروده‌هایی هجایی بوده‌اند.

رابطهٔ تنگاتنگ خسروانی‌ها با موسیقی تا آنجا پیش رفته که *خسروانی* نام دستگاهی در موسیقی ایران نیز شده‌است. براساس روایات، باربد ۳۶۰ دستان برای بزم خسرو ساخته بوده که هفت‌تای آن‌ها *خسروانی* نام داشته و همراه با سی لحن و ۳۶۰ دستان دیگر، با ایام هفته، ماه و سال هماهنگ بوده‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۳۹: ۵۰۱). این اشعار با وزنی سبک و آهنگی ساده، مخصوص مجالس شاهان و اشراف بوده‌اند.

درنتیجه، سه‌خشتی‌ها نه‌تنها از لحاظ وزنی بلکه ازنظر پیوند با موسیقی، ساختار اجرایی و ریشه‌های کهن، با خسروانی‌ها و فهلویات خویشاوندی دارند و می‌توان آن‌ها را ادامهٔ سنت شعر هجایی و موسیقایی ایران باستان دانست. این پیوند، ارزش سه‌خشتی را به‌عنوان حافظ میراث ادبی و موسیقایی ایرانی، به‌ویژه در گویش کرمانجی، نشان می‌دهد.

۵-۲- سرمتنیت محتوایی

ترانه‌های سه‌خشتی بخشی از ادبیات شفاهی هستند و در زمرهٔ ابتدایی‌ترین شکل‌های شعر غنایی قرار می‌گیرند. از دیدگاه اسپرگ، ترانه‌ها و اشعار، زبان‌هایی والا برای بیان عواطف، تجربیات جمعی و اندیشه‌های فرهنگی اقوام هستند و نقش مهمی در ثبت و انتقال دانش و احساسات جمعی ایفا می‌کنند (اسپرگ، ۱۳۵۵: ۸۷). در فرهنگ‌های بومی، به‌ویژه اقوام بدوی، ارتباط عمیق با طبیعت، نقش مهمی در شکل‌گیری و محتوای ترانه‌ها دارد؛ به‌گونه‌ای که شاعر عناصر طبیعی را با درونیات خود درمی‌آمیزد و به زبان شعر درمی‌آورد (همان، ۱۳۵۵: ۸۷- ۱۱۲).

ازمنظر تاریخی، ترانه‌ها را می‌توان ابتدایی‌ترین مرحلهٔ تطور غـزل دانسـت. غـزل فارسـی در سـه مرحله تحول یافته‌است: مرحلهٔ نخست که شامل ترانـه‌ها، ربـاعی و دوبیتی‌هـای ملحـون بـوده و همراه با موسیقی خوانده می‌شده‌است؛ مرحلهٔ دوم کـه در آن وزن ایقـاعی از قالـب جـدا شـده و غزل به‌صـورت مسـتقل‌تری ظـاهر می‌شـود؛ و مرحلـهٔ سـوم کـه غـزل بـه شـکل گسـترده‌تری دربرگیرندهٔ مضامین عاشقانه، وصف طبیعت و جمال یار می‌شود و در آثار شـاعران بزرگـی چـون سعدی و حافظ به اوج می‌رسد (همایی، ۱۳۳۹: ۷۷- ۸۰).

سه‌خشتی‌ها ازنظر لحن، موضوع و مخاطب، به شعر غنـایی نزدیـک هسـتند. غـزل غنـایی محتوایی عاطفی، احساسی و غالبا عاشقانه دارد. در غرب، این نوع شعر بـه lyric شـهرت دارد و در یونان باستان با بربط (Lyre) اجرا می‌شد. در ایران نیـز ایـن سـنت را چوپانـان، عاشـیق‌ها و خنیاگران ادامه دادند. شمیسـا (۱۳۸۶: ۱۲۷- ۱۳۰) معتقـد اسـت غـزل غنـایی ریشـه در دوران مادرسالاری دارد و ابتدا برای ستایش زنـان سـروده می‌شـده و بعـدها بـه ادبیـات عرفـانی راه یافته‌است. همچنین، بسیاری از پژوهشگران ریشهٔ شعر غنایی را در ادبیات فولکلور و روسـتایی می‌دانند. در این میان، سه‌خشتی‌ها با ساختار وزنی خاص و محتوای عاشقانه، پیونـدی روشـن با سرودهای کهن پهلوی، به‌ویژه سرودهای خسروانی دارند و ادامهٔ سنت شـعرهای ملحـون در ادب فارسی محسوب می‌شوند.

شیوهٔ شکل‌گیری معنا در ذهن شاعر سه‌خشتی، غالبا ازطریق واکنش عـاطفی او نسـبت‌بـه موضوعی خاص صورت می‌گیرد و او از این راه علاوه‌بر تلاش برای انتقال موضوع مدنظرش، در پی منتقل کردن احساسات خود به این واسـطه نیـز هسـت و بـا اسـتفاده از انـواع تشـبیهات، استعاره‌ها و دیگر ابزار بیان، بـه‌دنبال تأثیرگـذاری و بـرانگیختن عـاطفی مخاطـب اسـت. ایـن موضوع مهم‌ترین دلیل برای قراردادن سه‌خشتی در گونهٔ غنایی اسـت چراکـه در شـعر غنـایی نیز احساس و عاطفه و منتقل کردن آنچه شاعر با تجربهٔ حسی و عاطفی خـود درک کـرده، بـا آرایش شعر و استفاده از صور خیال، برای ایجاد حس همزادپنداری و همراهی مخاطب با شعر، در اولویت قرار دارد. درواقع شعر غنایی، ماده ساده و محدودی دارد که عبارت است از هرگونـه احساس شادی یا غم یا خشمی که به گونـهٔ شـعر درآیـد. در چنـین اشـعاری، فـرد خویشـتن خویش را بازمی‌یابد و نداهای درونی خـویش را مـی‌شـنود (آقاحسـینی و محمـدابراهیمی، ۱۳۹۷: ۵ به‌نقل از حاکمی، ۱۳۸۶: ۴-۵ و ۱۵). در سه‌خشتی شاعر از عوامل و پدیده‌های مختلف اطرافش کـه بارزترین آنها طبیعت است بهره می‌برد تا بـا آن بـه بیـان غـم‌هـا، آلام و آرزوهـا، دلتنگـی‌هـا،

شادمانی‌ها و دیگر احساسات خود بپردازد، و هرچه در سه‌خشتی از آن سخن می‌رود در خدمت بروز حالت و احساسی از شاعر است، بنابراین طیف بسیار گسترده‌ای از موضوعات و منویات شاعر را دربردارد و این همان امکانی است که در گونهٔ غنایی به دلیل غلبهٔ عنصر عاطفه و احساس، در اختیار شاعر قرار می‌گیرد. جنبهٔ خیال‌انگیز و عاطفی سه‌خشتی، خواه دربارهٔ مهاجرت و غم دوری از وطن یا پند و اندرز یا گلایه از ازدواج اجباری یا توسل به درگاه حق، پررنگ‌ترین و شاخص‌ترین جنبهٔ آن است.

۲) بومَ کَوْرِ دور ایرَه
iɾæ doɾe kowɾe bumæ
مانند سنگ اطراف آتش شده‌ام.

سیرَه بو مَ رویِ لَ رَنگ
siɾæ bu mæ ruje læ ræŋg
رنگ رخسارم سرخ شده

ژَ عُمرِ خَ نَدیمَ خیرَه
xejɾæ nædimæ xæ omɾe ʒæ
و از عمر خود خیری ندیده‌ام (بیدکی، ۱۳۹۵: ۱۳۸).

۳) لَ سَر پِرِ لَ سَر پِرِ
peɾe sæɾ læ peɾe sæɾ læ
بر روی پل، بر روی پل

دَشَوْتییا مینا چِرِ
ʧeɾe minɑ dæʃutijɑ
مانند چراغی پرتوافشان است.

دِلِ مِن بِر ترمِن بِرِ
beɾe tæɾmen beɾ men dele
دلم را چنان ترکمنی ربود (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

۴) وَلاتِ مَ اَرزورومَه
ærzoɾumæ mæ wælate
سرزمین اجدادم ارزروم است.

کَوْ وو کَفْتَر بونَ کوومَه
kumæ bunæ kæftæɾ wu kɑw
در آنجا کبک‌ها و کبوتران زیبا گروه‌گروه گرد هم جمع شده‌اند.

اَمِ تَزَ بونی قومَه
qumæ buni tæzæ æme
عزیزم ما هر دو به تازگی با هم قوم‌وخویش شده‌ایم (توحدی، ۱۳۷۴: ۱۰۱).

آثار عاشقانه، تجسم یکی از پررنگ‌ترین روحیات انسانی است و موضوع عشق و پرداختن به غم‌ها و شادی‌هایی که مسبب آن عشق است از اصلی‌ترین موضوعات در ادبیات غنایی است. سه‌خشتی‌ها را ازنظر موضوعی می‌توان در شش گروه عشق و دلدادگی، ازدواج، جنگ و اسارت و تبعید، پند و اندرز، دعا و ستایش امامان، و کوچ جای داد. البته برخی نمونه‌ها از نظر موضوعی ممکن است ذیل بیش از یک گروه قرار گیرد. در نمونه‌های بررسی‌شده، موضوع عشق و دلدادگی حدود ٪۷۲ از سه‌خشتی‌ها، مضمون اصلی است و عاشقانه بودن، بارزترین ویژگی محتوایی این نوع شعر محسوب می‌شود.

۵) بَژْنِ یارِ دارِ بییه
bíje ˈdɑɾe jɑɾe bæʒne
قد یار همچون درخت بید است.
هِشِن دَکَ لَ هَوْلییه
hæwlije læ dækæ heʃén
که سرسبز ایستاده در میان حیاط.
قِسمَت بُیِه هَرْنی سییِه
sije hærni boje qesmæt
کاش در سایه‌اش آرام بگیرم (مسیح، ۱۳۹۳: ۹۳).

یکی از دیگر مضامین محوری در شعر غنایی توصیف طبیعت است که در کنار موضوع اصلی شعر مشاهده می‌شود و این توصیف تا حدی است که می‌توان شعر غنایی را شعری توصیفی دانست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۹). «البته وصف ممکن است مستقیم باشد و بی‌واسطه، ازطریق برشمردن اوضاع و احوال چیزها، یا غیرمستقیم و ازطریق تشبیهات و استعاراتی که بتوان بوسیله آنها اوصاف و احوال چیزها را دریافت» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۳۲). این ویژگی، با وجود محدودیت و اختصار کلامی در سه‌خشتی، به‌وفور در آن مشاهده می‌شود. شاعر سه‌خشتی در دامان طبیعت زندگی می‌کند و زیست او با آن گره خورده و این هم‌زیستی سبب تبدیل شدن طبیعت به مهم‌ترین ابزار برای ایجاد صور خیال در شعر او گشته‌است. شاعر گاه به وصف زیبایی‌های طبیعت پیرامونش می‌پردازد و گاه به مدد ذوق و قوهٔ شاعری خود، از این زیبایی‌ها برای خیال‌انگیزتر کردن توصیفات و تشبیهات شعرش بهره می‌برد و آن را در خدمت توصیف ویژگی‌های انسانی به‌کار می‌گیرد.

۶) زاوِ آوِ زاو آوِه
ʔɑve zɑve ʔɑve zɑve
در آن درهٔ آبگیر، در آن درهٔ آبگیر.

بَرفَک باری دایَه کاوِه
bærfæk bari dajæ kave
برفی باریده که تا کمر آدم است.

تِیَ دَنْگِ ناوْ زراوه
tijæ dæŋge naw zerawe
و صدای کمرباریک از آنجا به گوش می‌رسد (بیدکی، ۱۳۹۵: ۲۵۱).

۷) ژَ چیانِ دا آوِ سار ته
te sar ʔave da t͡ʃijan ʒæ
آب خنک از میان کوه‌ها روان است.

ژَ خَویران دَنَ نار ته
te nar dænæ χawiran ʒæ
و از زمین‌های ناهموار بایر بوی گلنار به مشام می‌رسد.

ژَ خُوَنگ و بِران خَشْ ته
te χæʃ beran u xowæŋg ʒæ
همان‌طور که خواهر و برادری رایحهٔ نیکی دارد (همان‌جا).

۸) بَژْنِ یارِ دارِ مَرْخِه
ˈmærxe ˈdare ˈjare bæʒne
قامت یارم همچون سرو کوهستان (ارس) است.

اَز لَ دورِ کَتْمَ چَرخِه
ʃærχeʧ kætmæ dore læ æz
من به دور آن سرو می‌چرخم.

نال گُرِ چاو لَ بَرْخِه
bærχe læ ʧʃaw gore nale
همچون گرگی که چشم به بره دارد (توحدی، ۱۳۷۴: ۳۳).

در شعر غنایی غالبا بیان شعری در خدمت ابراز عاطفه و احساس شخصی و فردی است و شاعر از آن برای بیان حس و حالی ناشی از واقعه یا مسأله‌ای در زندگی استفاده می‌کند و می‌تواند کاملا جنبهٔ شخصی به خود بگیرد. در مواردی هم که به موضوعات عامی چون مرگ، موضوعات ملی و مذهبی و ... می‌پردازد، آن را از زاویهٔ دیدی کاملا شخصی و فردی بیان می‌کند، به‌شکلی که غالبا بیان و نوع روایت او با شاعر دیگر بسیار متفاوت است (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۹). «تجلیات عاطفی شعر هر شاعری، سایه‌ای از «منِ» اوست، که خود نموداری است از سعهٔ وجودی او و گسترشی که در عرصهٔ فرهنگ و شناخت هستی دارد ...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: پانزده). در سه‌خشتی، «من» شاعر بسیار پررنگ و تأثیرگذار است و در جلوه‌های مختلف متجسم می‌شود: زمانی در غالب عاشقی در حسرت دیدار یار و زمانی به شکل عارفی

به دنبال معبود، گاه در مقام بیرقی از تجربیات و احساسات مردمان کرد و گاه بـه شـکل بیـان شخصی‌ترین تجربیات فردی. هویت انسانی در سه‌خشتی غالبـا بـا اسـتفاده از همـین منویـات شاعر و با تکیه بر ضمیر اول شخص شکل می‌یابد.

۹) اَز غَریوِ وِ یوردَمَه
æz ɣærive ve jurdæmæ
من غریب این دیار و سرزمینم.
گرفتارِ وِ دردَمَه
gereftɑre ve dærdæmæ
و گرفتار این درد جانکاه غربتم.
نَ کُشْتِمَ نَ بَرْدَمَه
næ koʃtemæ næ bærdæmæ
و این غربت نه مرا کشته و نه رهایم ساخته‌است (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۸۵).

۱۰) اَز کُو مِرِم مِ هِلینِن
æz ko merem me helinen
ای مردم من که مُردم مرا از زمین بردارید.
وَ تِ ووت کِن بِگَرینِن
wæ te vut ken begerinen
در تابوتی بگذارید و دیار به دیار بگردانید.
لَ وَر کوییندی وِ دایْنِن
læ wær kujindi ve dɑjnen
تابوتم را جلوی چادر او بر زمین بگذارید تا کشتهٔ عشق خود را به چشم ببینند (توحدی، ۱۳۷۴: ۱۶).

۱۱) لَ بیدلان گُنَه گُنَه
læ bidelɑn gonæ gonæ
ناکامان در عشق چه معصوم و بی‌گناه‌اند.
اَوْ هاتِنَ سری مَنَه
æw hɑtenæ særi mænæ
این بلاها را من نیز از سر گذرانده‌ام.
نِوِ سَری بَندِک دِنَه
neve særi bændek denæ
کاش دیگر کسی به آن مبتلا نشود (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۱۳۴).

نگاه غالب و رایج به جهان و روزگار در شعر غنایی، نگاهی نومیدانه و بدبینانه است و بـرای دنیا صفاتی چون غمگنانه بودن، نااستواری، نامهربانی و بی‌وفایی برشـمرده مـی‌شـود (پارسـاپور، ۱۳۸۳: ۱۹، ۱۰۳). این ویژگی از مواردی است که منجر به ایجاد فضایی غم‌آلـود در شـعر غنـایی

می‌شود. اساسا در بیشتر اشعار غنایی فارسی حس غم و اندوه بر شادی و سرخوشی غلبه دارد و شمیسا (۱۳۸۶: ۱۲۵) این ویژگی را لازمهٔ شعر غنایی می‌داند. تجربیاتی که کرمانجی‌ها در تاریخ بارها از سر گذرانده‌اند، نظیر کوچ و دوری از موطن اصلی، جنگ و تبعید و اسارت، زمینه‌های متعددی برای ایجاد فضایی غم‌آلود در سه‌خشتی فراهم آورده و در نمونه‌های متعدد، دنیای نامهربان و ستم آن، مسبب ناکامی‌ها و تلخ‌روزی‌های شاعر بیان شده‌است.

۱۲) دَردِ دِلِ مِ کاریَه
Dærde dele me kaɾijæ
درد دلم کاری (مؤثر) است.
غُسان جانِ مِ خاریَه
ɣosan dʒane me xaɾijæ
غصه و اندوه جانم را خورده‌است.
جَوْرِ دُنِ وَ مِ بویَه
dʒowɾe done wæ me bujæ
و ستم تمام دنیا تنها نصیب من شده‌است (بیدکی، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

۱۳) یِکِ تُو بی دُدیان اَزُ
jeke to bi dodejɑn ʔæzo
ترانه‌ای تو بگو و دو تا من بگویم.
خَراوْ بِبُو دَره‌گزُ
xæɾɑw bebu dæregezo
الهی درگز خراب بشود (که ثروتمندها تو را از من ربودند).
مالِ دُنِ گاو بَزُ
mɑle done gɑw bæzo
مال و عزت دنیا به گاو و گوسفند است، نه مردان شایسته (توحدی، ۱۳۷۴: ۱۱۰).

در شعر غنایی، غرض وصف احوالات و احساسات انسان است و هدف آن خیال‌انگیز بودن و تأثیر عاطفی داشتن؛ و مضمون در آن نه مثل درام، عمل است و نه مثل قصه، روایت (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۳۲). در معادل اروپایی اشعار غنایی که با نام لیریک خوانده می‌شود نیز نشانی از روایت وجود ندارد و شاعر تنها به ابراز احساسات و ادراکات درونی خود می‌پردازد (جواری، ۱۳۸۶: ۱۳۴-۱۳۵). این ویژگی غیرروایی بودن، خاصه در سه‌خشتی، خود را به وضوح نشان می‌دهد. کوتاه بودن سه‌خشتی مجالی برای روایت باقی نمی‌گذارد اما در این کلام کوتاه، سراینده تمام شاعرانگی خود را در خدمت بیان احساسات و ریزش درونیات خود به شعر به‌کار می‌گیرد.

یکی دیگر از جلوه‌های شعر غنایی گلایه و بث‌الشکوی است. در اشعاری با این مضمون، شاعر به شکایت از روزگار و اهل روزگار خود پرداخته‌است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۴۷). در اصطلاح ادبی بث‌الشکوی، شکایت شاعر یا نویسنده از روزگار، بخت و سرنوشت، مردمان زمانه، سختی‌های حیات، ارباب قدرت و جز این‌ها را شامل می‌شود. سرودن شکوائیه و اندوه‌نامه‌ها به ادب رسمی اختصاص ندارد و موضوع بسیاری از ترانه‌های محلی نیز شکوه از هجران و بخت و روزگار و بی‌وفایی یاران ستمکار است تاجایی‌که بخش وسیعی از این ترانه‌ها را می‌توان با عنوان کلی «شعر غم» و درونمایه‌های نامرادی و ناکامی مشخص کرد (یاحقی، ۱۳۸۴: ۷۰۷-۷۰۹). در ترانه‌های سه‌خشتی این مضامین گلایه‌ای به‌ویژه از بیدلی و بی‌وفایی معشوق و مردمانی که شاعر را در عشق تحقیر و ملامت کرده‌اند، به‌وفور دیده می‌شود و سیمای بسیاری از این اشعار را اندوهگین و غمناک کرده‌است.

۱۴) وَلاتِ مَ اَرزُروومَه
ærzoɾumæ mæ wælɑte
موطن ما ارزروم است.
وَ کولوتو گُلو تومَه
tumæ golu kulutu wæ
با تپه‌هایی پر از گیاه و گل ناب
هَف سالِنِ اَز ژی چومَه
t͡ʃumæ ʒi æz sɑlene hæf
هفت سال است که آواره‌ام (مسیح، ۱۳۸۶: ۷۶).

۱۵) مِ بَرِ خَ رو لَ چی کِر
ker tʃi læ ru xæ bære me
من رویم را به سوی کوهستان کردم.
مِ دَنگِ خَ تَلْوَ بی کِر
ker bi tælwæ xæ dæŋge me
من فریادم را با باد همسو کردم.
مِ دادِ خَ وَ خَدِ کِر
ker xæde wæ xæ dɑde me
من دادم را به خدا کردم (توحدی، ۱۳۷۴: ۹۳).

۱۶) مِ هَر چِ گووت تِ سَوْر کِر
ker sowɾ te gut t͡ʃe hæɾ me
من هر چه گفتم تو صبر کردی و بی‌وفایی نمودی.

پورِ رَشِ مِ گَوْرْ کِر
kɐ́r gowɾ mɐ́ ɾæʃe puɾe
موهای سیاهم را برایت سپید کردم.
تَ وَ حالِ مِ جَوْرْ کِر
ker dʒwoɾ mɐ́ hɑle wæ te
تو به حال من جور و ستم کردی (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

۱۷) خَلْکُ جان لِ مِ چِکِرِن
tʃɐ̀kɐ́ren mɐ́ le ʒɑn xælko
ای مردم! ببینید چه بر سرمان آوردند.
مالِ مِ لِ گان بارکِرِن
baɾkɐ́ren gɑn le mɐ́ mɑle
باروبنهٔ ما را بر گاوها سوار کردند.
ژَ وَلاتی خَ دورکِرِن
duɾkɐ́ren xæ wælɑti ʒæ
و از وطنمان دور ساختند (بیدکی، ۱۳۹۵: ۳۶۴).

راز و نیاز و مناجات با خداوند و ائمه و ابراز ارادت بـه آنـان، همیشـه بـا احسـاس و عاطفـه همراه است و این همراهی، زمینه را برای قرار گرفتن اشعاری با ایـن مضـمون در زمـرهٔ اشـعار غنایی فراهم می‌سازد. در سه‌خشتی، نمونه‌هایی وجود دارد که شاعر به درگاه خداوند و امامـان پناه می‌برد و در شعر خود از همدلی با اهل بیت سخن می‌گوید. گاهی گلایه و شـکوه خـود را از روزگار به درگاه خداوند می‌برد و گاه سخن از تسلیم امر الهی و مطیع خواست خداوند بـودن در میان است. مردم این قوم ارادت بسیاری به امام رضا دارند و در نمونـه‌هـایی از اشـعار آنـان این ارادت ابراز شده‌است.

۱۸) هَمْبَرِ مِن زَکَریایَه
zækæɾjɑjæ mɐ́n hæmbæɾe
کوه مقابل ما زکریاست.
بِنِ راستِ قدمگایه
qædɐ́mgɑje ɾɑste benɐ́
پهن‌دشت پایین کوه قدمگاه است.
دادرَسِ مِ اللایه
allɑ́hje mɐ́ dɑdɾæse
تنها دادرس ما الله است (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۷۹).

۱۹) ایمام رضا وَ گُلدسته
golʹdæste wæ ɾezɑ imɑm
حرم امام رضا گلدسته دارد.

زوار تَرِن دسته دسته
zowɑr tæɾen dæste dæste
زوار دسته‌دسته به سمتش در حرکت‌اند.
کَسِ تیدا خَد خَسته
kæse tidɑ xæde xæste
افراد داخل حرم چقدر سعادتمند و عزیز درگاه خداوند هستند (همان: ۸۵).

۲۰) ژَ مشَد وَردَکَتم
ʒæ mæʃæde wærdækætem
از مشهد بیرون می‌آمدم.
لَ گُلدَستان وَبا کَتم
læ goldæstɑn wæbɑ kætem
گلدسته‌ها را به نظاره نشستم.
ژَ بی دلی پَر داکَتم
ʒæ bi deli pæɾ dɑkætem
بیشتر دلدادهٔ زندگی‌ام شدم (همان: ۸۶).

۶- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از نظریهٔ سرمتنیت ژرار ژنت، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تحلیل ترامتنیت، کوشید تا جایگاه ترانه‌های سه‌خشتی قوم کرمانج شمال خراسان را در نظام گونه‌شناسی شعر فارسی مشخص سازد. قوت این مطالعه، به‌کارگیری یک چارچوب نظری مدرن و کمتر آزموده‌شده (سرمتنیت) در بستر ادبیات شفاهی و قومی است؛ حوزه‌ای که عمدتا در پژوهش‌های پیشین با روش‌های توصیفی یا مردم‌نگارانه بررسی شده و از عمق تبیین نظری بی‌بهره مانده‌است. در این پژوهش، برخلاف شیوه‌های مرسوم که بیشتر به طبقه‌بندی موضوعی یا موسیقایی بسنده می‌کنند، تلاش شده تا ترانه‌های سه‌خشتی از منظر «ارتباط طولی و گونه‌شناسانه» با سنت‌های ادبی گذشته بررسی شود؛ یعنی دقیقا همان مسأله‌ای که سرمتنیت به‌طور اختصاصی به آن می‌پردازد.

تحلیل ترانه‌های سه‌خشتی نشان می‌دهد که ازنظر وجه ساختاری، این قالب شعری به‌لحاظ نظام وزنی، در دستهٔ وزن هجایی (عددی) قرار می‌گیرد؛ وزنی که برخلاف اوزان عروضی، مبتنی بر شمارش هجاهاست. شواهد نظری، تاریخی و زبان‌شناختی نشان می‌دهد که این ویژگی وزن هجایی، سه‌خشتی‌ها را در امتداد فهلویات محلی، و به‌ویژه خسروانیات ساسانی قرار می‌دهد؛ سروده‌هایی که همگی دارای خاستگاه غیرعروضی، موسیقایی و شفاهی

بودند. این پیوند، سرمتنیت سه‌خشتی‌ها را با سنت‌های شعری پیشااسلامی تأیید می‌کند و نشان می‌دهد که این قالب، برخلاف تصور رایج، صرفا بخشی از ادبیات عامه نیست بلکه بازمانده‌ای از ساختارهای دیرینه شعر ایرانی است.

در وجه محتوایی، سه‌خشتی‌ها در ردهٔ ابتدایی‌ترین شکل از شعر غنایی (غزل ملحون و ترانه) قرار می‌گیرند. بررسی گسترده نمونه‌ها نشان داد که عشق و دلدادگی، مضمون غالب در این ترانه‌هاست و بیش از ۷۰ درصد از کل نمونه‌ها حول محور بیان عاطفه، اشتیاق، فراق، و ابراز شخصی احساسات شاعر شکل گرفته‌اند. پس از آن، مضامینی مانند دعا و نیایش، کوچ و تبعید، گلایه از روزگار، و پند و اندرز در مراتب بعدی قرار می‌گیرد. مهم‌ترین ویژگی مشترک این ترانه‌ها، حضور پررنگ منِ شاعرانه، نگاه فردی، و رویکرد عاطفی نسبت به جهان است؛ ویژگی‌هایی که به‌روشنی سه‌خشتی را در گونهٔ غنایی قرار می‌دهند. نکته، وفور عناصر خیال‌انگیز و طبیعت‌محور در این ترانه‌هاست که نشان از پیوند زیست شاعر با جهان اطراف و تداوم سنت‌های شبانی-عشایری دارد.

مقایسه با پیشینهٔ پژوهش‌ها نشان می‌دهد که بیشتر مطالعات پیشین، به توصیف محتوای سه‌خشتی، بررسی نشانه‌های زنانه یا گونه‌شناسی اولیه پرداخته‌اند. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر گامی نو و ضروری در مسیر تئوریزه‌کردن ادبیات شفاهی، به‌ویژه ترانه‌های اقوام ایرانی محسوب می‌شود.

پیشنهاد می‌شود مطالعات آتی، با تمرکز بر تحلیل‌های نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی و همچنین جنسیت‌محور، به لایه‌های عمیق‌تری از سه‌خشتی‌ها بپردازند. به‌ویژه، بررسی روایت‌های زنانه، سبک‌های زبانی خاص گویش کرمانجی، و کارکردهای آیینی و مناسکی این ترانه‌ها می‌تواند به بازشناسی نقش سه‌خشتی در هویت قومی، حافظهٔ فرهنگی و انتقال دانش میان‌نسلی قوم کرمانج کمک کند. همچنین، پیشنهاد می‌شود تطبیق ساختاری و محتوایی میان سه‌خشتی‌های شمال خراسان و انواع دیگر ترانه در سایر گویش‌های کردی، برای استخراج وجوه مشترک و تمایزات زبانی-فرهنگی مورد توجه قرار گیرد.

منابع

آقاحسینی حسین، محمد ابراهیمی آسیه. جایگاه تصویر در شعر غنایی (با نگاهی به منظومه‌های عاشقانه). *شعرپژوهی دانشگاه شیراز*، ۱۳۹۷، ۱۰(۴) ۳۸: ۱- ۲۲. https://doi.org/10.22099/jba.2018.26662.2786

آلن گراهام. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز. ۱۳۹۵.

احمدپناهی سمنانی محمد. *ترانه‌های محلی ایران*. تهران: مؤلف. ۱۳۶۴.
احمدی بابک. *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز. ۱۳۹۳.
اخوان ثالث مهدی. خسروانی و لاسکوی، *یغما*، ۱۳۳۹، ۱۳ (۱۰) ۴۹۹:۱۵۰- ۵۰۴.
اسپرگ س. *خاستگاه اجتماعی شعر، محدوده و گسترهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. تصحیح فیروز شیروانلو، تهران: طوس. ۱۳۵۵.
ایوانوف ولادیمیر. شعر روستایی در لهجهٔ خراسان. *ژورنال انجمن آسیایی بنگال*، ۱۹۲۵، (۲۱): ۲۳۳- ۳۱۳.
ایوبیان عبیدالله، چریکه خج و سیامند یزدان، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ۱۳۳۵، (۳۷): ۵۲- ۱۰۵.
باختین میخائیل. گفتاری در باب گونه‌های سخن، ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور. *نقد ادبی*، ۱۳۹۰، ۴ (۱۵): ۱۱۳- ۱۳۶.
بهار محمدتقی. *تاریخ تطور شعر فارسی*. مشهد: چاپخانهٔ خراسان. ۱۳۳۴.
بهار محمدتقی. *بهار و ادب فارسی: مجموعهٔ یکصد مقاله از ملک الشعرا بهار*. به‌کوشش محمد گلبن. تهران: فرانکلین. ۱۳۵۱.
بیدکی هادی. *سه‌خشتی‌های کرمانجی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات. ۱۳۹۵.
پارساپور زهرا. *مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی*. تهران: دانشگاه تهران. ۱۳۸۳.
پورنامداریان تقی. انواع ادبی در شعر فارسی. *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، ۱۳۸۶، ۱ (۳): ۷- ۲۲. https://dorl.net/dor/20.1001.1.24764175.1386.2.3.1.5
توحدی کلیم‌الله. *ترانه‌های کرمانجی خراسان*. مشهد: واقفی. ۱۳۷۴.
تودوروف تزوتان. *منطق گفتگویی*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۷.
جواری محمدحسین، حمیدی احد. سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم. *ادب پژوهی*، ۱۳۸۶، (۳): ۱۴۳- ۱۷۶. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17358027.1386.2.3.7.1
حسین‌پور اسماعیل. *دیار و دوتار / تحلیل سه‌خشتی‌های کرمانجی کردهای خراسان*. قم: عمو علوی. ۱۳۹۳.
خانلری ناتل پرویز. *وزن شعر فارسی*. تهران: توس. ۱۳۶۷.
خوارزمی ابوعبدالله محمد. *مفاتیح العلوم*. تصحیح فان فلوتن، لیدن. ۱۸۹۵.
دوبرو هدر. *ژانر (نوع ادبی)*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز. ۱۳۹۵.
ذوالفقاری حسن. انواع بومی سرودهای خراسان. *جستارهای ادبی*، ۱۳۹۵، (۱۹۴): ۱۲۷- ۱۵۴. https://doi.org/10.22067/jls.v49i3.59046
سپاهی لائین علیرضا. سه‌خشتی شعر ویژهٔ کرمانج‌ها. *ادبیات و زبانها*، ۱۳۷۶، (۲۱): ۱۵۸- ۱۶۳.
شفیعی کدکنی محمدرضا. *گزیده غزلیات شمس*. تهران: کتاب‌های جیبی. ۱۳۶۵.

شفیعی کدکنی محمدرضا. رودکی و رباعی. در *ناموارە دکتر محمود افشار، بەکوشش ایرج افشار*، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار. ۱۳۶۷.

شفیعی کدکنی محمدرضا. *انواع ادبی و شعر فارسی. خرد و کوشش*، ۱۳۹۲، (۱۱ و ۱۲): ۹۷- ۱۱۹.

شمیسا سیروس. *بیان*. تهران: فردوسی. ۱۳۷۶.

شمیسا سیروس. *عروض و قافیه*. تهران: دانشگاه پیام نور. ۱۳۸۳.

شمیسا سیروس. *انواع ادبی*. تهران: میترا. ۱۳۸۶.

صفی‌زاده فاروق. *پژوهشی دربارهٔ ترانه‌های کردی*. تهران: ایران جام. ۱۳۷۵.

صفی‌زاده فاروق. پژوهشی پیرامون ترانه «هوره». *ادبیات و زبان‌ها*، ۱۳۷۶، (۲۱): ۸۴- ۸۷.

طبیب‌زاده امید. بررسی تطبیقی وزن‌های کمی و تکیه‌ای-هجایی در فارسی و گیلکی. *ادب پژوهی*، ۱۳۸۹، (۱۱): ۸- ۳۰. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17358027.1389.4.11.1.9

علیپور اسماعیل. معرفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کرمانجی. *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، ۱۳۹۵، ۱ (۱): ۱۱۳- ۱۳۱. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.65852476.1395.1.1.7.5

قاسمی‌پور قدرت. درآمدی بر نظریهٔ گونه‌های ادبی. *ادب‌پژوهی*، ۱۳۹۱، (۱۹): ۶۳- ۸۹. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17358027.1391.6.19.3.1

مسیح هیوا. *سه‌خشتی ترانه‌های کوچک کرمانج*. تهران: نگاه. ۱۳۸۶.

مشتاق‌مهر رحمان، بافکر سردار. شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی. *ادب غنایی*، ۱۳۹۵، (۲۶): ۱۸۳- ۲۰۲. https://doi.org/10.22111/jllr.2016.2577

مردانی آیگین، طاهری صدرالدین. تحلیل نشانه‌شناختی ساختار ادبی سه‌خشتی‌های کرمانجی. *زبانشناسی و گویش‌های ایرانی*، ۱۳۹۸، ۴(۲): ۱۹۹- ۲۱۸. https://doi.org/10.22099/jill.2020.33861.1142

مردانی آیگین، طاهری صدرالدین. پی‌جویی نشانه‌های نوشتار زنانه در سه‌خشتی‌های کرمانجی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳۹۹، ۱۲ (۱): ۱- ۱۷. https://doi.org/10.22059/jwica.2020.301699.1425

مصطفوی گرو حسین. بررسی تاریخی نظام آوایی گویش کرمانجی خراسان. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، ۱۳۸۶، (۱۵۹): ۳۳- ۶۷. https://doi.org/10.22067/jls.v40i4.13170

معین محمد. *برهان قاطع*. تهران: ابن سینا. ۱۳۳۲.

مکری محمد. *گورانی یا ترانه‌های کردی*. تهران: نشر کتابخانهٔ دانش. ۱۳۲۹.

نامورمطلق بهمن. ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامه علوم انسانی*، ۱۳۸۶، (۵۶): ۸۳- ۹۸.

نامورمطلق بهمن. *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. تهران: سخن. ۱۳۹۵.

نیک‌بخش زینب. گذری بر نوخسروانی‌ها و کوته‌سروده‌های محلی. *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، ۱۳۹۵، ۲ (۲): ۱۲۲- ۱۳۳.

واعظزاده عباس، قوام ابوالقاسم، رادمرد عبدالله و صالحی‌نیا مریم. تأملی در نظریهٔ انواع در ادبیات فارسی. *نقد ادبی*، ۱۳۹۳، ۷ (۲۷): ۲۹- ۶۷. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20080360.1393.7.28.6.8

ولک رنه، وارن آوستن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی فرهنگی. ۱۳۷۳.

همایی جلال‌الدین. *صناعات ادبی*. تهران: علمی. ۱۳۳۹.

یاحقی محمدجعفر. بث الشکوی. در *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. به‌سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان ادب و زبان فارسی. ۱۳۸۴.

Frow, J. *Genre*. Londen & New York: Routledge; 2005.

Genette, G. *The Architext: an introduction*, jane E. Lewin (trans), university of California press, Berkeley ca and Oxford; 1992.

Genette, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press; 1997.

Genette, G. The Architext: An Introduction. In D. Duff (Ed.), Modern Genre Theory. London & New York: Longman; 2000, 210–218.

Lazard, G. La versification en parthe et son heritage person, *Iranian Languages and texts from Iran & Turan*, Roland E. Emmerick Memorial Volume, eds. M. MACUCH. Et al. Wiesbaden; 2007, 161- 171.

روش استناد به این مقاله:

مردانی آیگین. مطالعهٔ سرمتنیت در ترانه‌های سه‌خشتی قوم کرمانج شمال خراسان ، *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، ۱۴۰۳؛ ۲(۱۸): ۲۴۱-۲۶۳. DOI:10.22124/plid.2025.28671.1688

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Zaban Farsi va Guyeshhay Irani (Persian Lnguage and Iranian Dialects)*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by-/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.