Literary Research
Year22, NO. 88
Summer 2025

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.22.88.83

Meter and rhyme of Kurmanji Se-Kheshtis

Esmaeil Alipoor [1]

Recived:28/8/2024 ***Accepted: 13/3/2025***

Abstract

The Se-Kheshtis are the identity certificate of Kurmanji poetry; the poems of the three hemistich and rhymed that sometimes have an identical ending syllable. The basis of meter in this type of poetry is the equality of the number of syllables; so its meter is "syllabic". The main focus of the Se-Kheshtis was the areas west of the Iranian plateau that, after the great migration of the Kurmanj tribes during the Safavid period, transferred their literary heritage with them to Khorasan. The original origins of the Se-Kheshtis are traced back to pre-Islamic Persian poetry syllabic meter such as the Khosrowanis and Oramans. The purpose of this article is to show the syllabic meter and the specific rules of rhyme in these poems. The main questions of the present study are that despite some of the Kurmanji poets, test in prosodic meters and forms of quatrain, Couplet-poem, Sonnet and etc. which of the form and meter are suitable for the speaker of this language? And do rhyme rules in the Se-Kheshtis the same as the rules formal poetry or other forms? The results of the study show that syllabic Se-Kheshtis, often sung by a song or a combination of musical instrument and song are more compatible with the essence of the Kurmanji language and the musical instrument of the speakers' minds; even non-Kurmanj listeners, find them with the help of syllabic stretches that the singer creates while sung. The rhyme-making rules in the Se-Kheshtis are also different from the formal poetry and subject to the taste of the poets.

Keywords: *folk literature, Iranian poetry, Kurmanji poetry, Se-Kheshti poetry, syllabic meter in Se-Kheshti poetry.*

[1] . Assistant Professor of Persian Language and Literature, Bojnord University
esmaeil.alipoor@ub.ac.ir *ORCID: 0000-0001-5418-4851*

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

1. Introduction

Kurmanji is a prominent dialect within the Kurdish language, which itself belongs to the category of modern western Iranian languages. Se-kheshti represents a genre of Kuormanji's poems that predominantly circulate through oral tradition among Kurmanji speakers. In essence, these three-stanza poems are characterized by their syllabic structure and frequently explore themes of romance. They serve as remnants of ancient Iranian poetry from the pre-Islamic era, maintaining their distinct Iranian essence by preserving a limited influence from Persian and Arabic literature. Notably, the usage of an eight-syllable structure in Kurmanji's three-line verses holds significance.

In addition to deviating from prosodic norms, the defining feature of these songs is their folkloric nature, often performed through singing or accompanied by music. This characteristic, along with the prevailing lyrical context, serves as a distinguishing factor observed in the folk songs of pre-Islamic Iran during the Pahlavi era and beyond. While the influence of Islamic themes is also evident, what primarily unites these poems with Se-kheshti is their shared three-stanza structure and syllabic weight.

Research Question(s)

1. Despite the experimentation of some Kurmanj poets in prosodic weights and Couplets/Quatrains, Masnavis, Ghazals, etc., which poetic form and what kind of weight is more familiar to the speakers of this language?
2. Are the rhyming rules in the Se-Kheshti different from the rules of prosaic poetry or not? And if so, in what way?

2. Literature Review

There are two views about the origin of the weight of Kurmanji's Se-Kheshti: the first group believes that the weight of these poems is syllabic. The first researcher who pointed out the syllabic nature of these poems is MohammadTaqi Bahar who called Se-Kheshti eight-syllable Ghazal. Another group of researchers consider the weight of Se-Kheshti to be prosody. One believes that "from the point of view of prosody, Se-Kheshti was written in Bahr-e Hazaj" (Sepahi Laein, 1376: 158) and the other says that "the poem that has remained for Kurmanji of Khorasan since ancient times is Mosammat-e Mokhammas" (Mahroo, 1389: 41).

It seems that the weight of Se-Kheshti is subject to the prosody musical system because of their singing or a combination of music and singing; Otherwise if we are going to syllabify the stanzas of the Se-Kheshti and then want to include them in the form of one of the prosody weights we will have to justify it non-scientifically with a large number of poetic licences. In addition, since in syllabic poems the criterion of the rhythm of the stanzas is the equality of the number of syllables and the shortness and length of the syllables do not differ one should not use the authority of the poet regarding the shortness and length of the syllables.

Rhyme is not the exclusive feature of prosaic poetry. There are examples that show the presence of rhyme in the poems of pre-Islamic Iran. "One of the outstanding works of Sasanian literature which is written in syllabic order with respect to rhyme is the Song of Karkoy... This piece is a six-syllable poem" (Bahar, 1351: 88). Christian Sen also believes that "in another part of his Iranian servant, who is in the biography of a child of KeyGhobad, he found five eight-syllable stanzas in which the third and fourth stanzas have rhymes" (Khanlaree, 1327: 17). Also "among the Pahlavi edicts... there are also sometimes rhyming poems" (Zarghani, 1388: 261). Se-Kheshtis also have rhymes. It means that all three stanzas of the same stanza rhyme with each other.

Se-Kheshtis are often sung with a song or a combination of song and music, and they are oral before they are a written text; Therefore, when recording them in writing we come across different patterns of rhyme. The measure of rhyme in Kurmanji Se-Kheshtis is the phonetic form of the words, not their written form. The reason for that is the oral nature of these songs and the rules governing folk literature; Because they are often unwritten and their singing or accompanying them with music is the criterion of acceptance by the linguistic community or the target audience. For example, even though the phonemes "z" and "zh" have the same phonetic origin, it is true that they rhyme. Sometimes we come across examples where a consonant alone is the basis of rhyme and the vowel before it is not considered as a rhyme letter. In some examples, only a short vowel is the main letter of the rhyme. There are also examples where a consonant is removed from the end of a rhyming word so that the word can rhyme with other words.

3. methodology

The compilation of Se-Kheshtis and some research information has been done based on written sources and field research and interviews. The method of investigation and inference is also descriptive-

analytical. In this essay firstly it is tried to draw the structure of the Se-Kheshtis, then it is introduced as a literary genre and finally the syllabic weight and its common weight patterns are explained. In the last part the different rules governing rhyming in these poems are explained in the light of the special rules of folk poetry.

5. Results

Se-Kheshtis hold significant syllabic weight and adhere to the musical system of pre-Islamic Iranian compositions. Amongst the various syllabic configurations eight-syllable triplets are the most commonly used preserving the lineage of these poems from the pre-Islamic era while aligning harmoniously with the essence of the Kurmanji language, literary devices, and musical elements. Two primary prosodic factors shape their structure: the presence of rhyme and meter, and the affinity of syllabic weight with Bahr-e Hazaj. However, attempting to categorize and assign these triplets to specific prosodic patterns serves more as a justification rather than a persuasive argument. When exploring the hypothesis through syllabic intersections we encounter a multitude of poetic possibilities lacking scientific and logical support. It is not the poet's authority alone that determines the harmony of syllabic weight within words but rather the phonetic tension created by the singer during performance which forms an integral part of the musical fabric of these songs. The same principle applies to the rhyming of the Se-Kheshtis. In Se-Kheshtis the criterion for rhyme lies in their phonetic form rather than their written form. This explains why, contrary to the rules of rhyme in traditional prosody poetry not only words that differ in writing can rhyme with each other but sometimes even phonemes with similar phonetic origins can serve as the main elements of rhyme. Additionally it is worth noting that the short vowel "ê/ é" can also function as a significant contributor to the rhyme in Se-Kheshtis structures.

References

Bahar, MohammadTaghi (1351). *Bahar and Persian literature: a collection of one hundred articles by Malek al-Shoara Bahar*, Vol. 1, by the efforts of Mohammad Golbon, Tehran: Franklin.

Hoseinpoor, Esmaeil (1393). *Diyar and Dotar: Analysis of Kurmanji Se-Kheshtis of Khorasan Kurds*, editor: Goli Shadkam and Hasan Faridi, Qom: Amoo Alavi.

Mahroo, Siyavash (1389). *Kurmanji poetry in the traditional music of Kurmanji Khorasan*, Bojnord: Jahani.

Natel Khanlari, Parviz (1327). *A critical research on Persian prosody and the transformation of Ghazal weights*, Tehran: Tehran University Press.
Parhizi, Abd al-Khaliq (1396). *The weight of Kurdish poetry and its comparison with the weight of Persian poetry*, Tehran: Ferdows.
Roshan, Hasan (1389). *Chiksay*, editor: Goli Shadkam, Mashhad: Shamloo.
Safizadeh, Seddiq (1375). Corrector and translator, *Kalam Khazaneh or Saranjam: One of the ancient texts of Yarsan*, written by Sultan Is'haq and others, Tehran: Hirmand.
Sepahi Laein, Alireza (1376). "Seh-akhshti, a special poem of the Kermanjs". *Shahr magazine*, No 21, year 4, spring, pp. 158-163.
ShahHoseini, Naser al-ddin (1367). *Recognizing poetry*, Tehran: Homa.
Tabibzadeh, Omid (1391), "Comparison of Eizadi sayings with Yarsan's words in the light of some western Iranian poems", *Adabpazuhi: special issue of language and speech*, No 20, pp. 53-74.
Tavahhodi, Kalim Allah (1359). *Kurdish historical movement to Khorasan in defense of Iran's independence*, Mashhad: n. p.
Tavahhodi, Kalim Allah (1374). *Kurmanji songs of Khorasan (202 eight-syllable songs)*, Mashhad: Vaqefi.
Tavahhodi, Kalim Allah (1390). Mashhad: Interview. (21 Ordibehesht 1390).
Tavahhodi, Kalim Allah (1392). *Keleydar in documents and facts (Khan-e Kalmishi)*, Mashhad: Kalim Allah Tavahhodi.
Vahidian Kamyar, Taghi (1357). *Analysis of the weight of Persian folk poetry*, Tehran: Aagah.
Zarghani, Seyyed mehdi (1388). *Iranian Literary History and the Farsi Language Territory: The Evolution and Transformation of Genres to the Middle of the 5th Century, Including Theory of Literary History*, Tehran: Sokhan.

فصلنامه
سال۲۲، شماره۸۸، تابستان ۱٤۰٤، ص۸۳-۹۹
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.22.88.83

وزن و قافیهٔ سه‌خشتی‌های کرمانجی

دکتر اسماعیل علیپور[۱]

دریافت مقاله: ۱٤۰۳/٦/۷ پذیرش مقاله: ۱٤۰۳/۱۱/۲۳

چکیده

سه‌خشتی‌ها شناسنامهٔ شعر کرمانجی است؛ سروده‌های سه مصراعی موزون و مقفّی که گاهی ردیف هم دارد. اساس وزن در این نوع شعر، تساوی تعداد هجاهاست؛ بنابراین وزن آن «هجایی» است. کانون اصلی سه‌خشتی‌ها مناطقی از غرب فلات ایران بوده‌است که پس از کوچ بزرگ ایلات کرمانج در دورهٔ صفویه از آن نواحی به خراسان، میراث ادبی‌شان را هم با خود منتقل کردند. تبار اصلی سه‌خشتی‌ها به سروده‌های هجایی ایرانِ پیش از اسلام مانند خسروانی‌ها و اورامن‌ها بازمی‌گردد. هدف مقاله، نمایاندن وزن هجاییِ و قواعد خاصّ قافیه در این سروده‌هاست. پرسش‌های اصلی پژوهش این است که با وجود طبع‌آزمایی برخی شاعران کرمانج در وزنهای عروضی و قالبهای دوبیتی/ رباعی، مثنوی، غزل و... کدام قالب شعری و چه نوع وزنی برای گویشوران این زبان، مأنوستر است و اینکه آیا قواعد قافیه در سه‌خشتی‌ها همان قواعد حاکم بر شعر عروضی است یا از گونه‌ای دیگر است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد سه‌خشتی‌های هجایی که غالباً با آواز یا ترکیبی از ساز وآواز، انشاد می‌شود، با ذاتِ زبانِ کرمانجی و دستگاهِ موسیقایی ذهنِ گویشوران این زبان سازگارتر است؛ حتّی شنوندگانَ

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد – نویسنده مسئول
esmaeil.alipoor@ub.ac.ir ORCID: 0000-0001-5418-4851

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-

غیرکرمانج نیز هماهنگی موسیقایی این سروده‌ها را با کمک کشش‌های هجایی که خواننـده در هنگام خوانش ایجاد می‌کند، درمی‌یابند. قواعد قافیه‌پردازی در سه‌خشـتی‌هـا، نسـبت بـه شـعر رسمی متفاوت و تابعِ ذوق سرایندگان است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عامّه، شعر ایرانی، شعر کرمانجی، شعر سه خشـتی، وزن هجـایی در شـعر سه‌خشتی.

۱. مقدمه

با آغاز دورهٔ اسلامی، تمام ابعاد ادبیات ایرانی تحت تأثیر نفوذ زبان و ادبیات عربی قرارنگرفته و یکباره از قلمرو ادبی ایران حذف نشده‌است. تأثیرات برون‌متنی و روابط بینامتنیِ زبان بیگانه، هنگامی تأثیرگذار خواهد بود که ادبیات هر زبان در معرضِ مستقیم این متغیّرهای قرارگیرد؛ حتّی در این صورت هم، فرایند دگردیسی به شکل تدریجی اتّفاق خواهدافتاد؛ مانند تحوّلاتی که برای زبان و ادبیات فارسی در رویارویی با عربی پیش‌آمد. این تأثیر و تأثّرات برای مجموعهٔ زبان کردی بویژه گویش کرمانجی کمتر بوده‌است.

کرمانجی یکی از گویش‌های زبان کردی است. کردی «از زبانهای ایرانی جدید غربی به‌شمار می‌رود. این زبان دارای گونه‌های متعدّد 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» (طبیب‌زاه، ۱۳۹۱: ٥٤ و ٥٥). کرمانج‌ها به صورت پراکنده در مناطقی از ایران- غالباً در غرب ارومیه و شمال خراسان- و مناطق کردنشین ترکیه، سوریه، عراق، آذربایجان و ارمنستان زندگی می‌کنند.

۱- ۱ بیان مسئله

«سه‌خشتی» گونه‌ای از سروده‌های کُرمانجی است که غالباً به صورت شفاهی میان گویشوران کرمانج رایج است. در کوتاهترین تعریف، سه‌خشتی‌ها اشعاری سه مصراعی‌است که وزن آنها هجایی است و غالباً درونمایه‌ای عاشقانه دارد. این سروده‌ها

بازماندهٔ سروده‌های ایران عصرِ پیشااسلامی است که به دلیل آمیزشِ کمتر با ادبیات فارسی دری و عربی از هر نظر اصالتِ ایرانی‌اش را نگاه داشته‌است بویژه الگوهای متفاوت قافیه‌پردازی نسبت به شعر عروضی و کاربرد بیشتر وزن هشت‌هجایی در سه‌خشتی‌های کرمانجی. «دانشمندان ایرانشناس فرنگ معتقدند که وزن هشت‌هجایی یکی از اوزانی بوده‌است که در عصر ساسانیان رواجی بسزا داشته است...» (بهار، ۱۳۵۱: ۱۰۰).

ویژگی عامیانه‌بودن به علاوهٔ داشتن وزنی غیر از اوزان عروضی، هم‌چنین زمینهٔ غالب غنایی این سروده‌ها و اجرای آنها با آواز یا همراه با موسیقی از شاخصهایی است که در سروده‌های عامیانهٔ پهلوی ایران پیش از اسلام و سده‌های نخست اسلامی مانند خسروانی[۱]، حراره، شروه/ اورامن[۲]، سوسیوش و فهلویات[۳] نیز وجود دارد. مهمترین وجه مشترک این سروده‌ها با سه‌خشتی، فرم سه‌مصراعی و داشتن وزن هجایی است (برای تفصیل مطلب، ن. ک: زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۸۳– ۳۰۲).

۲– ۱ پیشینهٔ تحقیق

پژوهشهای دربارهٔ سروده‌های عامیانه سه دسته‌است: نخست آنهایی است که محور بررسی آنها سروده‌های عامیانهٔ ایرانی اعمّ از فارسی و جز آن است. ناتل خانلری (۱۳۲۷) در این زمینه اشارات کوتاهی دارد. ظاهراً نخستین تحقیقات جدّی در این زمینه را بهار (۱۳۵۱) انجام داده‌است. پس از ایشان، وحیدیان کامیار (۱۳۵۷) اختصاصاً به *بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی* پرداخته‌است. شاه‌حسینی (۱۳٦۷) ضمنِ *شناخت شعر* به پیشینهٔ سروده‌های عامیانه در ادبیات ایران باستان می‌پردازد.

دستهٔ دوم پژوهشهایی است که به بررسی ساختاری و محتوایی گونه‌هایی از شعر کردی پرداخته‌است. صفی‌زاده سروده‌هایی هجایی به گویش گورانی را یکی از گویشهای کردی منطقهٔ غرب و شمال غرب ایران معرفی می‌کند که به «منابع اهل حق» معروفند. یکی از این منابع، *کلام خزانه یا سرانجام* است که «شامل کلیهٔ متونی است که سلطان اسحاق... و یارانش در قرن هشتم هجری پدید آورده‌اند. این متون شامل سروده‌های بسیار و نیایش‌ها و ادعیه و آداب و رسوم مذهبی و مسلکی است» (صفی‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۱). از متأخران هم طبیب‌زاده (۱۳۹۱) در مقالهٔ «مقایسه اقوال ایزدیها با کلامات یارسان در پرتو برخی سروده‌های ایرانی غربی» و پرهیزی (۱۳۹٦) در *وزن شعر کردی و تطبیق آن با وزن شعر فارسی*، وزن هجایی شعر کردی را نشان‌داده‌است.

سومین دسته آثاری است که اختصاصاً به سه‌خشتی‌ها پرداخته‌است. از میان پژوهشگران کرمانج، نخستین بار توحّدی (۱۳۷٤) یادآور می‌شود که وزن سه‌خشتی‌ها هجایی است. سپاهی لائین (۱۳۷٦) و مه‌رو (۱۳۸۹) نیز معتقدند که سه‌خشتی‌ها وزنی عروضی دارند. حسین‌پور (۱۳۹۳) این مسئله را با عطف توجّه به دیدگاه‌های پژوهشگرانِ دیگر با تفصیل بیشتری مطرح کرده‌است. بیدکی (۱۳۹۵) در مجموعهٔ *سه‌خشتی‌هایِ کرمانجی* ضمن گردآوری بخشی از این سروده‌ها بوطیقای آن را معرّفی می‌کند. علی‌پور (۱۳۹۵) نیز با بررسی وزن سیصد و چهار سه‌خشتی، سعی می‌کند تا الگوی وزنی آنها را معرّفی کند.

این پژوهش به این دلیل که اختصاصاً به گونه‌ای از شعر کرمانجی رایج در خراسان پرداخته با دو دستهٔ نخست، متمایز است و از این دیدگاه، که محور بررسی آن بر وزن و قافیهٔ سه‌خشتی‌ها متمرکز است با آثار دستهٔ سوم متفاوت است. تمام این منابع به طور گذرا به هجایی یا عروضی‌بودن این سروده‌ها اشاره کرده و فاقد بحث تحلیلی در این زمینه‌اند. تنها پژوهشی که بخشی از آن به بررسی وزن سه‌خشتی‌ها مربوط است، مقالهٔ علی‌پور (۱۳۹۵) است که از جهاتی با این تحقیق تفاوت دارد. بارزترین تفاوت، افزودن بخش جداگانه‌ای با عنوان «قافیهٔ سه‌خشتی‌ها» در این پژوهش است که در آن، الگوهای متفاوتی از قافیه‌پردازی نشان داده‌می‌شود. دیگر اینکه نمونه‌های هشت‌هجایی به عنوان تنها گونه وزنی سه‌خشتی‌ها معرّفی شده‌است. تفاوت سوم، نشاندادن پیوند تاریخی سه‌خشتی‌ها با سروده‌های ایرانیِ میانهٔ غربی است.

۳- ۱ روش تحقیق

گردآوری سه‌خشتی‌ها و برخی اطّلاعات تحقیق، هم بر اساس منابع مکتوب و هم پژوهش میدانی و مصاحبه انجام شده است. شیوهٔ بررسی و استنباط نیز توصیفی-تحلیلی است. در این جستار، نخست سعی شده است ساختار سه‌خشتی‌ها ترسیم، و سپس وزن هجایی و الگوهای رایج وزنی آن تبیین شود. در بخش آخر نیز قواعد قافیه-پردازی در این سروده‌ها در پرتو قوانین ویژهٔ شعر عامیانه توضیح داده‌می‌شود.

۲. بحث وبررسی

سه‌خشتی تنها یک قالب شعر نیست؛ این سروده‌ها اصیلترین و پُربسامدترین گونهٔ ادبی در تاریخ ادبیات کرمانجی است؛ امّا علت نامگذاری آن از مقولهٔ نامگذاری بر مبنای

قالبهای شعری است که پدیده‌ای سابقه‌دار در زمینهٔ نامگذاری ژانرهاست. «در ادبیّات فارسی و عربی دو نوع طبقه‌بندی از ژانرها وجود دارد که به یکدیگر شباهت زیادی دارد به‌گونه‌ای که می‌توان از جهاتی آنها را جزء ژانرهای مشترک درنظر گرفت. نخست، طبقه‌بندی سروده‌ها براساس فرم بیرونی است. تقسیم‌بندیهایی که بر مبنای «قالب»های شعری مثل قصیده، غزل، رباعی، دوبیتی (الدّوبیتات در عربی) صورت گرفته و به همین ترتیب نیز نامگذاری شده‌است در این دسته جای می‌گیرد. در این قبیل موارد، نامگذاری نوع ادبی براساس فرم بیرونی (قالب) صورت می‌گیرد؛ امّا واقعیت این است که وقتی از ژانری مثل غزل یا قطعه سخن به‌میان می‌آید... [تفاوت آنها] تنها در فرم بیرونی (شمار بیتها و چگونگی چینش قافیه) نیست؛ بلکه غزل، فرمی نو با انگیزهٔ متفاوت در سرودن است که محتوای تازه‌ای را عرضه می‌کند؛ کارکرد جدیدی دارد و طبقهٔ مخاطبان خاصّی را پوشش می‌دهد. نامگذاری ژانرها براساس فرم را به این دلیل می‌توان پذیرفت که نامگذاری براساس محتوا و کارکرد هم پذیرفتنی است؛ مانند ژانر ستایش (مدح)، نکوهش (هجو)، مرثیه، حبسیه و... . در این موارد نیز ارائهٔ «محتوا»ی ستایشی یا رثای فرد ازدنیارفته به‌تنهایی عامل تعیین‌کنندهٔ ژانر نیست؛ بلکه مؤلّفه‌های دیگری نیز از ششگانه‌های یادشده در رده‌بندی آنها به‌مثابهٔ نوع ادبی دخیل است» (علی‌پور و دیگران، ۱۳۹۸: ۸۸ و ۸۹).

منشأ اصلی و اوّلیّهٔ سه‌خشتی‌ها مناطقی از غرب فلات ایران است که نخستین سکونتگاه گویشوران کرمانج بوده و هست. ساختار سه‌مصراعی سه‌خشتی‌ها یادگار کوتاه‌سروده‌های عامیانهٔ ایران پیش از اسلام است که نمونه‌هایی از آن حتّی در سده‌های نخست اسلامی نیز وجود دارد. «شعر زیر را ابن خردادبه به نام باربد ضبط کرده که در مدح خسروپرویز سروده شده‌است:

خاقان ماه ماند و قیصر خرشیذ
آن من خذای ابر کامغاران
کَخاهذ ماه پوشذ کخاهذ خرشیذ

(خاقان مانند ماه و قیصر مانند خورشید است، اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است؛ هرگاه بخواهد ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواهد خورشید را).

قطعهٔ زیر در توصیف نرگس نیز شاید در اصل به پهلوی بوده‌است؛ گرچه خصوصیات فارسی در آن دیده می‌شود:

نرگس اُزمُرُد دسته مروارید فَدو (= پَدو) رُسته
زرش در میان بسته»
(تفضلّی، ۱۳۹۳: ۳۱۱ و ۳۱۲).

هم‌چنین سرودهٔ سه‌مصراعی زیر که به یزید بن مفرّغ منسوب است:

«آبست نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیه روسپیذ است» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۹۰).

از این گونه شعر، نمونه‌هایی هم در ادبیات عربی هست که در دورهٔ اسلامی و به شیوهٔ شعرهای پهلوی سروده شده‌است. عرب‌زبانها از وزن «هشت‌هجایی خیلی تقلید کرده‌اند؛ از آن جمله ابونواس، شاعر معروف، قطعه‌های زیادی به این وزن دارد که مصراعهای فارسی با بیتهای فارسی نیز در بین آنها گفته‌است» (بهار، ۱۳۵۱: ۱۱۹). هم‌چنین در *ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب* نیز نمونه‌هایی[٤] از شعرهای سه‌مصراعی عربی وجود دارد:

«ماذا یُرینی اللیلُ من اَهواله اَنا ابن عَمّ اللیلِ و ابن خاله
اذا دَجا دخلتُ فی سِربالِه

یعنی شب از ترسهای خود چه چیز می‌خواهد به من نشان‌دهد. من پسرعمو یا پسرخاله شب هستم که چون تاریک شود به زیر جامه او فرومی‌خزم» (ثعالبی، ۱۳۷٦: ۹).

۱-۲ وزن سه‌خشتی‌ها

سروده‌های شفاهی و عامیانهٔ ایرانی نسبت به شعر رسمیِ مکتوب، طیف گسترده‌ای از وزنها را در بر می‌گیرد. ارتباط محدود این سروده‌ها با محیطهای آموزشی- چه در گذشته و چه در روزگار معاصر- و عدم پایبندی آنها به رعایت قواعد دست‌وپاگیر و محدودکنندهٔ شعر رسمی، ذهنیّت شاعر را برای بیان آزاد باز گذاشته‌است. بر اساس تقسیم‌بندی مؤلّف *بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی* سروده‌های عامیانه پنج الگوی وزنی دارند: هجایی؛ نیمه‌هجایی-نیمه‌عروضی؛ هجایی با رعایت وقفه میان مصرعها؛ عروضی-ضربی که تکیه در آن نقش اصلی را دارد؛ هجایی با احتمال نوعی عروضی-بودن (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۱۷و ۱۸).

دربارهٔ منشأ وزن سه‌خشتی‌های کرمانجی، دو دیدگاه وجود دارد: دستهٔ نخست معتقدند

که وزن این سروده‌ها هجایی است. نخستین پژوهشگری که به هجایی‌بودن این سروده‌ها اشاره کرده، محمّدتقی بهار است که سه‌خشتی‌ها را «غزل هشت هجایی» نامیده‌است. «یک نمونهٔ بسیار زیبا از غزلهای هشت‌هجایی کردی که در کردستان خراسان (قسمت استوا یا قوچان حالیه) گفته شده 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 دراو، سَر وَ دراو[۵]
ژَ عشقی تَ، بومَ زراو
مال ک تُنَ جان دَ گراو.

ای معشوقی که رشته‌آویزهای آذین بسته‌ای 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» (بهار، ۱۳۵۱: ۱۲۳).

پس از ایشان، توحّدی (۱۳۷٤: ۵) این مسئله را به این صورت مطرح می‌کند: «باید دانست که شعر و ترانه کرمانجی، هجایی است که از پنج هجا آغاز و به شانزده هجا ختم می‌شود».

با اینکه بر اساس طبقه‌بندی وحیدیان کامیار، حتّی در شعر عامیانهٔ فارسی- که نسبت به کرمانجی با زبان و ادبیات عربی ارتباط بیشتری داشته‌است- وزن کاملاً عروضی نیست، دیدگاه‌هایی وجود دارد که وزن سه‌خشتی‌ها را عروضی می‌دانند. یکی این است که «از نظرگاه عروض، سه‌خشتی در بحر هزج سروده شده‌است» (سپاهی لائین، ۱۳۷٦: ۱۵۸). دیگر اینکه «شعری که از قدیم برای گرمانج خراسان مانده، مسمط مخمس است» (مه‌رو، ۱۳۸۹: ٤۱). ما هم این دیدگاه را به عنوان یک فرضیه در نظر می‌گیریم و به بررسی آن خواهیم پرداخت.

ذکر دو نکته دربارهٔ این نظر ضروری است: نخست اینکه به دلیل شیوهٔ زندگی کوچ‌نشینی و در پی آن نبود آموزشهای مکتبی و مَدرسی، زبان و ادبیات کرمانجی، پیوندهای بسیار محدودی با زبان و ادبیات عربی و فارسی داشته است؛ در نتیجه عروضی‌بودن وزن سه‌خشتی‌ها نادرست می‌نماید. این مسئله حتّی در سطح نحوی، واژگانی، صور خیال و محور معنایی هم نمود آشکاری دارد. نکتهٔ دیگر هم مسئلهٔ قرابت بحر هزج با وزن هجایی (ن. ک: طبیب‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۳) است که موجب این خطای

شناختی شده‌است.

اینکه به نظر می‌رسد، وزن سه‌خشتی‌ها تابع نظام موسیقایی عروضی است به دلیل خوانش آنها به آواز یا ترکیبی از موسیقی و آواز است؛ در غیر این صورت اگر قرار باشد مصراعهای سه‌خشتی‌ها را تقطیع هجایی کنیم و بعد بخواهیم آن را در قالبِ یکی از وزنهای عروضی بگنجانیم، ناگزیر از توجیه غیرعلمی آن با شمار زیادی از اختیارات شاعری خواهیم بود. علاوه بر این چون در شعرهای هجایی، معیار موزون‌بودن مصرعها تساوی تعداد هجاهاست و کوتاهی و بلندی هجاها تفاوتی ندارد، نباید از اختیارات شاعری دربارهٔ کوتاهی و بلندی هجاها استفاده کرد (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۳۶)؛ برای نمونه به تقطیع هجایی دو سه‌خشتی زیر نگاه کنید:

وَر	کَ	تِ	مَ	چو	لِ	فَ	رَ
—	U	U	U	—	U	U	U
شَ	وِ	تی	مَ	بو	مَ	مَ	رَ
U	U	—	U	—	U	U	U
نَ	تَ	خِر	دی	نَ	مِن	بَ	رَ[۶]
U	U	—	—	U	—	U	U

وا	شَ	وا	نا	چَ	رَ	شَ	وِن
—	U	—	—	U	U	U	—
خَو	لَ	چا	وِ	مَ	نا	کَ	وِن
—	U	—	U	U	—	U	—
یار	وَ	تَ	نِ	را	نا	کَ	وِن[۷]
—	U	U	U	—	—	U	—

بر اساس تقطیع هجایی و بررسی یک‌صد سه‌خشتی، که به صورت کاملاً تصادفی از منابع شفاهی و آثار مکتوب گردآوری شد، می‌توان نتیجه گرفت که سه‌خشتی‌ها وزنی کاملاً هجایی دارند. از این تعداد، هفتادوپنج مورد هشت‌هجایی بودند. نمونه‌های دیگری که در رده هشت هجایی‌ها نمی‌گنجند، پاره‌هایی از دیگر گونه‌های شعر کرمانجی است که تنها سه مصراع از آنها باقی مانده‌است. در پژوهشی دیگر هم که دربارهٔ سیصد و چهار سه‌خشتی انجام شده ۲۸۷ نمونه هشت‌جایی به دست آمده‌است (ن. ک: علی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۲۱).

این نوع وزن، پیشینهٔ کهنی دارد؛ زیرا همان‌طور که گفته‌اند «وزن شعری در اغلب یشتها ۸ هجایی است» (خانلری، ۱۳۲۷: ١٤). سرود «آتشکدهٔ کرکوی» شش‌هجایی؛ شعر «همای چهرآزاد» هفت‌هجایی و شعر یزید بن مفرّغ و هجو اسد بن عبدالله نیز هر دو

هشت‌جایی هستند (شاه‌حسینی، ۱۳٦۷: ۱٦، ۱۷، ۱۸). همچنین نمونه‌هایی از سروده‌های هفت، نُه و دوازده‌هجایی مانی؛ هفت‌هجایی «یاتکار زریران»؛ دوازده هجایی منظومهٔ «درخت آسوریک» و سیزده‌هجایی «چامهٔ شاه‌بهرام» نیز در دست است (ن. ک: بهار، ۱۳۵۱: ۷۹- ۸۷). علاوه بر اینها «اقوال ایزدی» و «کلامات یارسان»- که به ترتیب به گویش کردی کرمانجی و کردی گورانی سروده شده‌اند- هم‌چنین *اندرز دانایان به مزدیسنان* وزن هجایی دارند (ن.ک: طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ٦۲ و ٦٤).

وجود وزن هجایی و ساختارِ سه‌مصراعی در سه‌خشتی‌های کرمانجی، نمایانگر پیوستگیِ فرمِ بیرونی این سروده‌ها با اشعار هجایی ایران پیش از اسلام است؛ چه در سه‌خشتی‌هایِ روایی چندبندی و چه در نمونه‌های یک‌بندی. در گونهٔ نخست، روایتی واحد در چند بند سه‌مصراعیِ مقفّی سروده‌می‌شود که هر بند قافیهٔ جداگانه‌ای دارد و وزنِ بندها غالباً الگوی هجاییِ یکسانی دارد؛ یعنی تمام بندها مصراعهای هفت یا هشت‌هجایی دارند. در برخی نیز ممکن است وزنِ بندها متفاوت باشد اما هر سه مصراعِ یک بند از الگوی هجایی واحدی پیروی می‌کنند؛ این در حالی است که در سروده‌های هجایی دیگر زبانهای ایرانی، علاوه بر تفاوت تعداد هجاهای هر بند نسبت به دیگر بندها، غالباً تعداد هجاها در مصراعهای یک بند نیز متفاوت است (برای نمونه، ن. ک: همان: ٦۲- ٦۵).

غلبهٔ این نوع وزن در سه‌خشتی‌ها به دلیل است که هم با ذاتِ زبان و هم با دستگاه‌ها و مقامهای موسیقی کرمانجی سازگارتر است. به دو دلیل ممکن است دستگاه موسیقاییِ ذهن خوانندهٔ غیرکرمانج، ریتم و هماهنگی وزنی سه‌خشتی‌ها را درنیابد: یکی به دلیلِ داشتن وزن هجایی این سروده‌ها و دیگر عدم تسلّط به کرمانجی؛ این در حالی است که عموم گویشوران کرمانج، حتّی بدون ساز و آواز هم، وزنِ این شعرها را براحتی تشخیص می‌دهند و با آن ارتباط برقرار می‌کنند.

شعر کرمانجی در ادبیات ایران پیش از اسلام ریشه دارد؛ یعنی هنگامی که نشانی از عروض عربی در سروده‌های ایرانی نبوده‌است. چند عامل، موجدِ هم‌آهنگی مصراعها در سه‌خشتی است: نخست، تساوی تعداد هجاها در مصراعهایِ یک بند است. دوم، تأثیر موسیقایی قافیه و ردیف است. عامل سوم، کشش‌های آوایی‌ای است که متناسب با محتوا و لحنِ شعر هنگام خوانش آنها با آواز ایجاد می‌شود. بهار (۱۳۵۱: ۷۷، ۹۲) تصریح می‌کند که «وزن شعر هجایی در میان ملل هند و اروپایی تا به امروز باقی است؛ ولی در

ایران بعد از حمله اعراب... بتدریج از میان رفتـه اسـت و جـای خـود را بـه شـعرهای عروضی داد... معذلک باز اشعار هجایی به عادت قدیم در ایران متداول بوده و می‌تـوان گفت که هنوز هم میان کردان... این رسم جاری است».

علاوه بر سه‌خشتی‌های کرمانجی، آثـار دیگـری نیـز بـه گـویش گـورانی، یکـی از گویش‌های کردی، وجود دارد که به «منابع اهل حق» معروف هستند. یکی از این منـابع *کلام خزانه یا سرانجام* است که «شامل کلیهٔ متونی است که سلطان اسحاق... و یـارانش در قرن هشتم هجری پدیدآورده‌اند و این متون شامل سـروده‌هـای بسـیار و نیایشـها و ادعیه و آداب و رسوم مذهبی و مسلکی اسـت... سـروده‌هـای ایـن کتـاب ده‌هجـایی و هشت‌هجائی و شش‌هجایی است» (صفی‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۱).

۲- ۲ قافیهٔ[۸] سه‌خشتی‌ها

قافیه، ویژگی انحصاری شعر عروضی نیست. نمونـه‌هـایی وجـود دارد کـه نشـاندهندهٔ وجود قافیه در سروده‌های ایران پیشااسلامی است. «از آثار برجستهٔ ادبیات ساسـانی کـه به نظم هجایی با مراعات قافیه گفته شده، سرود کرکوی اسـت... . ایـن قطعـه از اشـعار شش هجایی است» (بهار، ۱۳۵۱: ۸۸). کریستین سن نیز بر این بـاور اسـت کـه «در یکـی دیگر از قسمتهای بندهش ایرانی؛ که در سرگذشت کودکی کیقبـاد اسـت، پـنج مصـراع هشت‌هجایی یافته که مصرعهای سومی و چهارمی در آن میـان مقفـی اسـت» (خـانلری، ۱۳۲۷: ۱۷). هم‌چنین «در میان اندرزنامه‌هـای پهلـوی... نیـز گـاهی اشـعاری مقفّـا یافـت می‌شود» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲٦۱). در اقوال ایزدی هم که به گویش کردیِ کرمـانجی سـروده شده‌اند «هر بند مرکب از چند مصراع (غالباً سه مصراع) مقفّا است. اساساً هر بنـد دارای قافیه‌ای خاص خود است و عامل تفکیک بندها نیز قافیه است». کلامـات (سـروده‌هـای مقدس یارسان) نیز «به صورت مصراعهای مقفّا در بنـدهای گونـاگون تنظـیم شـده‌انـد» (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۵ و ٥٦). بنابراین، قافیه- چنانکه غالباً پنداشته می‌شـود- خـاصّ شـعر عربی یا وزن عروضی نیست.

یکی از وجوهِ همانندی سه‌خشتی‌ها با دیگر سروده‌های ایرانی، هماهنگی پـاره‌هـای کلام در پایانبندیِ مصراعها به کمک قافیه است به این صورت که هر سـه مصـراعِ یـک بند با یکدیگر هم‌قافیه است. در شعرهای عروضیِ فارسی، دو نوع الگوی قافیـه وجـود دارد که اصطلاحاً با عنوان قاعدهٔ اوّل و دوم معروف‌است. طبق قاعـدهٔ اوّل، هـر یـک از

مصوّتهای بلند «الف» و «واو» به تنهایی می‌توانند اساس قافیه قرارگیرد و در قاعدهٔ دوم، یک مصوّت کوتاه یا بلند با یک یا دو صامت بعد از خودش، حروف قافیه را تشکیل می‌دهد؛ با وجود این، نظام قافیه‌پردازی در سه‌خشتی‌ها مطابق با الگوهای رایج در وزن‌های عروضی نیست. واقعیت این است که «در بسیاری از اشعار عامیانه قافیه همانند قافیهٔ شعر رسمی نیست و علت این است که مردم عامی از روی اصول و قواعد مدون، شعر نمی‌گویند بلکه به سائقهٔ ذوق خود می‌گویند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۸۱ و ۸۲).

سه‌خشتی‌ها غالباً با آواز یا ترکیبی از آواز و موسیقی، انشاد می‌شوند و پیش از اینکه متنی مکتوب باشند، شفاهی هستند و راویان این سروده‌ها آنها را سینه‌به‌سینه به نسلهای بعدی منتقل کرده‌اند؛ از این رو هنگام ثبت آنها به صورت نوشتاری با الگوهای متفاوتی از پیکربندی قافیه روبه‌رو می‌شویم؛ به عنوان مثال در سرودهٔ زیر حروف قافیه در مصراع اوّل و دوم «یز» و در مصراع سوم «یژ» است:

تو که سا مِن پِر عزیزی　　تو برای من بسیار عزیزی
چما رانابَوی نالیزی　　چرا برنمی‌خیزی و نمی‌رقصی
مگر دَنگِ دل ناویژی　　مگر آوای دل را نمی‌شنوی

سنجهٔ هم‌قافیه بودن در سه‌خشتی‌های کرمانجی، ریختِ آوایی واژه‌هاست، نه صورت نوشتاری آنها. دلیل آن هم شفاهی‌بودن این سروده‌ها و قواعد حاکم بر ادبیات عامیانه است؛ زیرا غالباً غیرمکتوب هستند و خوانش آنها به آواز یا همراهیشان با موسیقی، معیارِ پذیرش جامعهٔ زبانی یا مخاطبان هدف است. در نمونهٔ یادشده هم با اینکه واج «ز» و «ژ» برونگاه آوایی یکسانی دارند، هم‌قافیه بودنشان درست است.

هم‌چنین در سه‌خشتی زیر، واژه‌های «بالا» و «حالا» به این اعتبار با «الله» هم‌قافیه شده که صورت گفتاری واژهٔ اخیر (الّلا) مدّنظر سراینده است:

«بلنـــــدبالا بلنـــــدبالا　　بلنـــــدقامت، بلنـــــد قامـــــت
دورَ بـــویَ مـــود حـــالا　　روزگار با مُـد روز سـازگار اسـت
تَ هلگـــــرِم اَز ایشـــــالا　　ان شـاء الله بـه وصـالت برسـم»
(رضاعلی محبّی، زُو علیا)

نمونه‌هایی هم هستند که به دلیل بایستگیِ موسیقیِ واژه‌ها، یک صامت از پایان واژهٔ قافیه زدوده می‌شود تا آن واژه بتواند با واژگانِ دیگر هم‌قافیه شود؛ مانند مصراع نخستِ

نمونهٔ زیر که صامت «د» از انتهای واژهٔ «بلند» حذف شده‌است تا بتواند با واژه‌های «گُلن» و «برن» در دو مصراع دیگر هم‌قافیَه باشد:

«بالَابلنـــــــد بالابلنـــــــد بلنـــــــدقامت بلنـــــــدقامت
چـــَار دورِ مَ کُلـــَلِ گُلـــن پیرامـــون مـــا پُـــر از گـــل اســـت
دلـــوَرِ مـــن کُیـــا بـــرِن دلبـــر مـــرا کجـــا بردنـــد»
(همو)

گاهی نیز با نمونه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که تکیهٔ قافیه روی صامت پایانی است و مصوّت پیش از آن در تداول عامیانه ارزش موسیقایی ندارد؛ مانند نمونهٔ زیر که در مصراع نخست و سوم، حروف قافیه «ـُل» است و در مصراع دوم، «ـل» است:

نامه شاندن لَ رِ گُل کِر نامه فرستادند و در راه گُل داد
باران باریَ نامه شِل کِر باران بارید و نامه را خیس کرد
دلِ دیان نامه کُلَ کِر نامه، دلِ مادران را زخمی کرد

نظامِ قافیه‌پردازی در سه‌خشتی‌ها تابعی از وزنِ هجایی، مؤلفه‌های گویشی، ذوق عامیانه و خوانش آنها با ساز و آواز است؛ از این رو قافیه در سه‌خشتی‌ها چهار الگو دارد که دو موردِ آن مطابق با شعر عروضی و دو مورد هم متفاوت است:

۱- ۲-۲ الگوی نخست

این الگو دقیقاً با قاعدهٔ اوّل قافیه در شعر عروضی منطبق است که بر اساس آن هر یک از مصوّتهای «الف» یا «واو» به تنهایی می‌توانند اساس قافیه باشند. در سرودهٔ زیر مصوّت بلند «الف» در واژه‌های گیا (گیاه)، چیا (کوه) و دا (فعلِ داد) به تنهایی قافیه است.

«عشـــــق‌آوات وَ گیـــــا یَ عشق‌آباد پر است از گل و گیاه
آرِ مـــــن و تَ چیـــــا یَ بین ما دو تن کوهی است بلند
تَ عُمـــــــــرِ مِ وَ بِ دا یَ دوری تو جوانی‌ام را به باد داد»
(مسیح، ۱۳۹۳: ۳۸)

در سه‌خشتی بعدی نیز مصوّت بلند «و» در واژه‌های «باوو» (پدر)، «ناوو» (نام)، «وَتالوو» (خالی) به تنهایی اساس قافیه است:

«هیتیم بِ دِ باوو مَ یتیمی بی‌پدر و مادرم
بِ سِجیل و بِ ناوو مَ بی‌شناسنامه و بی‌نامم

زِمانگِ پِشت وَتالوو مَ دره‌ای بی‌پشتوانه‌ام»
(حسن قلی‌زاده، روستای چخماقلو)

۲- ۲- ۲ الگوی دوم

شکل دیگری از قافیهٔ مصراعها با قاعدهٔ دوم شعرهای عروضی منطبق است؛ یعنی یکی از مصوّتهای کوتاه/ بلند با یک یا دو صامت پس از خودش قافیه است؛ مانند نمونهٔ زیر که مصوّت کوتاه فتحه با صامت «ز» (ـَ ز) در هر سه مصراع قافیه شده‌است:

یـــک تُ بِ دُدَیـــان اَزو عزیزم، ترانه‌ای تو بگو و دو تا من بگویم
خَـــراَو بـــم دَرَگـــزو الهی درگز خراب شود که ثروتمندها تو را از من ربودند
مـــالِ دُنَ گـــاوو پَـــزو مال و عزت دنیا به گاو و گوسفند است، نه به مردان شایسته
(محمد یگانه، به نقل از توحدی، ۱۳۷٤: ۱۱۰)

در نمونهٔ بعدی واژه‌های قافیه «اَور» (ابر)، «گور» (سفید)، صَور (صبر) هستند که الگوی قافیهٔ آن «مصوّت کوتاه ـَ + صامت + صامت» است:

«هَـــوا اَورَ هَـــوا اَورَ هوا ابر است؛ هوا ابر است
لَ خـا مَـکَ چَـک گـورَ عزیزم، آن لباسهای سپید قشنگت را مپوش که
نَ تَ دِل مـا، نَ مِـنَ صَـورَ دل از دست ما می‌برد و صبر و قرار را هم از تو می‌گیرد»
(حاج ابراهیم بارویی، به نقل از همان: ۱۰۹)

الگوی قافیه در نمونهٔ بعدی، مصوّت بلند «ی» + صامت «ن» (ین) است:

«اَل کَچـــک چادرنشـــین آهـــای دختـــرک چادرنشـــین
ژَ وَان گُـلانَ یـک بشـین از آن همه گل شاخه‌ای برایم بفرست
رو لَ مَ کِـــریَ پیشَـــین آن‌قـدر نیامـدی کـه ظهـر شـد»
(مسیح، ۱۳۹۳: ۲۳)

۳- ۲- ۲ الگوی سوم

در این الگو، یک صامت با یک مصوّت کوتاه/ بلند قافیه می‌شود. این الگوی قافیه، تحت تأثیر وزن هجایی، ویژگیهای گویشی و کاربرد واژه‌ها در تداول عامیانه است. در سرودهٔ زیر «گرَان» (وقار) با «نزان» (نمی‌داند) و «خزان» (نوجوانی) واژه‌های قافیه هستند و صامت «ن» با مصوّت کوتاه «ـِ» (نِ) قافیه شده‌است. ممکن است این‌گونه به نظر برسد که «ان» (مصوّت بلند «ا»+ صامت «ن»+ مصوّت کوتاه «ـِ») قافیه است در صورتی که در این سه‌خشتی اوّلاً خوانشِ واژه‌های قافیه بدون مصوّت کوتاهِ پایانی،

معانی آنها را تغییر می‌دهد و ثانیاً چنین فرضی طبق اصلِ اولیهٔ قافیه درست نیست؛ زیرا در واژه‌های قافیه حتّی اگر بیش از یک مصوّتِ مشترک وجود داشته‌باشد، تنها یکی به عنوان قافیه در نظر گرفته‌می‌شود.

«وَر هَـــرَ وَ گـــران — عزیزم راه برو؛ راه رفتنی باوقار و زیبایی و متانت که در شأن توست
دَردَ دلان کَـس نـزانَ — من راه‌رفتن زیبایت را بنگرم، درددلها را کسی نمی‌داند
تَ شَـوتاندم وَ خَـزانَ — تو با عشق سوزانت مرا در نوجوانی سوزاندی»
(توحدی، ۱۳۷٤: ۹۸)

الگوی هجایی قافیه در نمونهٔ زیر، صامت «ج»+ مصوّت بلند «ی» (جی) در واژه‌های «باجی»، «کُرمانجی» و زَوجی» است:

«هون دو خا نَ دو باجی نَ — عزیزم، شما دو خواهر هستید؛ دو خواهر خوب
دو قَران کُرمانجی نَ — دو قران زیبایی که دختران کرمانج بر کلاه خود می‌دوزند
یک ژَ وَ بی‌دل زَوجی نَ — حیف که یکی از شما بیدل ازدواج کرده و در عشق ناکام شده است»(همان: ۱۰٦)

٤- ۲- ۲ الگوی چهارم

در پاره‌ای نمونه‌ها تنها یک مصوّت کوتاه، حرف اصلیِ قافیه است؛ مانند نمونهٔ زیر که مصوّت کوتاه «ـَ» در واژه‌های «ر» (راه)، «د» (مادر) و «پیشِ» (جلو) حرف قافیه است:

«مالان بار کر کـوچ وَ ر کَـت — سیاه‌چادرها کوچیدند و کوچ به راه افتاد
قیـز خَملـی وَ دو د کَـت — دختر، خود را آراست و با مادرش رفت
یـار نـادانو وَ پـیشِ کَـت — یارش نادان بود و داشت جلوتر می‌رفت»
(محمد ولی‌پور، مانه و سملقان)

هم‌چنین در نمونهٔ بعدی که مصوّت کوتاه «ـَ» در واژه‌های «چَنگَ»، «مانَ» و حرف نفی «نَ» قافیه شده‌است:

«قَجَریـان وَ چَنـگَ کَ — زلـف قجـری‌ات را چنگکـی کـن
بَـر آو وَ مـانَ کَ — بـه بهانـه آب سـر چشـمه بیـا
وَ شَـو وَرَ کَـس فـام نَـکَ — شبانه بیـا، هـیچ‌کـس نخواهـد فهمیـد»
(مریم، به نقل از مسیح، ۱۳۹۳: ۲٦)

قافیه، بخشی از ساختارِ وزنی سروده‌هاست و «وزن شعر تابع ذوق و ذوق تابع عادت است و قواعد وزن حکم ازلی نیست که تخلف از آن جایز نباشد بلکه این قواعد را از عرف و عادت استنباط باید کرد. بنابراین هر چه ذوق اکثریت گروهی آن را

می‌پسندد درست است و خود قانون است و نسبت خطا به آن دادن خطاست» (ناتل خانلری، ۱۳۲۷: ۳۱).

نتیجه

سه‌خشتی‌ها وزن هجایی دارند و تابع نظام موسیقایی سروده‌های ایران قبل از اسلام هستند. سه‌خشتی‌های هشت‌هجایی، پربسامدترین طیف وزنی را در شعر کرمانجی دارند که هم بازماندهٔ تبارِ این سروده‌ها از عصر پیشااسلامی است و هم با ذاتِ زبان، دستگاه‌ها و مقامهای موسیقی کرمانجی سازگارتر است. عوامل اصلیِ عروضی پنداشتن آنها یکی وجود قافیه و ردیف است و دیگری، قرابتِ وزن هجایی با بحر هزج. سعی در گنجاندن و تطبیق سه‌خشتی‌ها با یکی از وزنهای عروضی، بیشتر جنبهٔ توجیهی دارد تا اقناعی و هنگامی که قصد اثبات این فرضیه را با تقطیع هجایی داشته‌باشیم با تعداد زیادی از اختیارات شاعری روبه‌رو خواهیم شد که پشتوانهٔ علمی و منطقی ندارد. در واقع این اختیارات شاعری نیست که هماهنگی وزنی پاره‌های کلام را ایجاد می‌کند، بلکه کشش‌های آوایی‌ای است که هنگام آوازخوانی توسط خواننده ایجاد می‌شود که بخشی از ساختار موسیقایی این سروده‌هاست. همین وضعیت دربارهٔ قافیهٔ سه‌خشتی‌ها نیز صادق است. در سه‌خشتی‌ها معیار هم‌قافیه‌بودن، صورتِ آوایی آنهاست، نه شکل نوشتاری آنها؛ به همین دلیل است که- بر خلاف قواعد قافیهٔ در شعر عروضی- نه‌تنها واژه‌هایی که از نظر نوشتاری متفاوتند، می‌توانند با یکدیگر هم‌قافیه شوند، حتّی گاهی، واجهایی با برونگاه آوایی نزدیک به هم نیز می‌توانند حروف اصلی قافیه باشند. یک توانایی دیگر در قافیهٔ سه‌خشتی‌ها نیز این است که مصوّت کوتاه «ـِ» هم می‌تواند حرف اصلی قافیه باشد.

پی نوشتها

۱. خسروانی «نوعی از سرود مسجع که باربد در مجلس خسرو گفتی» (فرهنگ رشیدی ← «خسروانی»).

۲. اورامن «نوعی از خوانندگی و گویندگی باشد که آن خاصهٔ فارسیان است و شعر آن به زبان پهلوی باشد» (برهان قاطع ← «اورامَن»).

۳. «فهلوی یعنی شعری که به زبان پهلوی و وزن دوازده هجایی باشد» (بهار، ۱۳۵۱: ۹۳).

٤. برای نمونه‌های بیشتر، ن.ک: ثعالبی، ۱۳۷٦: ۲۰، ٦٦، ۵۲۷ و ۵۳٤.

۵. شیوهٔ آوانگاری الفبای کرمانجی با گذاشتن نشانه‌هایی برای درست‌خوانی واجهای خاص، برگرفته از

الفبای آرامی است و با آنچه در این مقاله سروده‌ها را آوانگاری کرده‌ایم، متفاوت است؛ با وجود این چون خوانش آن الفبا برای خوانندهٔ غیرکرمانج دشوار است از الفبای رایج فارسی استفاده کردیم.

٦. برگردان فارسی: به دشتِ گسترده‌ای وارد شدم/ همچون خاشاکی در حال سوختنم/ نه تو [از زندگی‌ات] خیری دیدی و نه مَن بهره‌ای دیدم.

٧. برگردان فارسی: این شبها چه شبهایی هستند/ خواب به چشمانمان نمی‌آید/ یار تنها نمی‌خوابد.

٨. در کرمانجی به قافیه، «قَطَر» گفته می‌شود. مصاحبهٔ مؤلف با کلیم‌الله توحّدی، مورّخ و پژوهشگر ادبیات کرمانجی (٢١ اردیبهشت ١٣٩٠).

فهرست منابع

بهار، محمّد تقی؛(١٣٥١) ***بهار و ادب فارسی: مجموعه یکصد مقاله از ملک الشعرا بهار***؛ ج. ١، به کوشش محمّد گلبن، تهران: فرانکلین.

بیدکی، هادی؛(١٣٩٥) ***سه‌خشتی‌های کرمانجی***؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

پرهیزی، عبدالخالق؛(١٣٩٦) ***وزن شعر کردی و تطبیق آن با وزن شعر فارسی***؛ تهران: فردوس.

تبریزی، محمدحسین بن خلف؛(١٣٤٢) ***برهان قاطع***؛ به اهتمام محمد معین، ج ١ و ٢، چ دوم، تهران: کتاب‌فروشی ابن سینا.

تفضلی، احمد؛(١٣٧٦) ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***؛ به کوشش ژاله آموزگار، تهران: سخن.

توحّدی، کلیم الله؛(١٣٥٩) ***حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران***؛ مشهد: بی نا.

ـــــــــ ؛(١٣٧٤) ***ترانه‌های کرمانجی خراسان (٢٠٢ ترانه هشت هجایی)***؛ مشهد: واقفی.

ـــــــــ ؛(١٣٩٠) مشهد: مصاحبه. (٢١ اردیبهشت).

ـــــــــ ؛(١٣٩٢) ***کلیدر در اسناد و واقعیات (خان کلمیشی)***؛ مشهد: کلیم‌الله توحّدی.

ثعالبی نیشابوری، ابومنصور؛(١٣٧٦) ***ثمار القلوب فَی المضاف و المنسوب***؛ ترجمه رضا انزابی‌نژاد، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

حسین‌پور، اسماعیل؛(١٣٩٣) ***دیار و دوتار: تحلیل سه‌خشتی‌های کرمانجی کردهای خراسان***؛ ویراستار: گلی شادکام و حسن فریدی، قم: عموعلوی.

حسینی، عبدالرشید بن عبدالغفور؛(بی‌تا) ***فرهنگ رشیدی***؛ تحقیق و تصحیح: محمد عباسی، ج ١، تهران: کتاب‌فروشی بارانی.

روشان، حسن؛(١٣٨٩) ***چیکسای***؛ ویراستار: گلی شادکام، مشهد: شاملو.

زرقانی، سید مهدی؛(١٣٨٨) ***تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی***؛ تهران: سخن.

سپاهی لائین، علیرضا؛(۱۳۷٦) «سه‌خشتی، شعر ویژه کرمانج‌ها»؛ ***مجله شهر***، س ٤، ش بیست و یکم، ص ۱۵۸-۱٦۳.
شاه‌حسینی، ناصرالدین؛(۱۳٦۷) ***شناخت شعر***؛ تهران: هما، .
صفی‌زاده، صدیق؛(۱۳۷۵) ***کلام خزانه یا سرانجام: یکی از متون کهن یارسان***؛ تصحیح و ترجمه: صدیق صفی‌زاده، تهران: هیرمند، .
طبیب‌زده، امید؛(۱۳۹۱) «مقایسه اقوال ایزدی‌ها با کلامات یارسان در پرتو برخی سروده‌های ایرانی غربی»؛ ***ادب پژوهی***، ویژه‌نامهٔ زبان وگویش، ش بیستم، ص ۵۳- ۷٤.
علی‌پور، اسماعیل؛(۱۳۹۵) «معرفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کُرمانجی»؛ ***زبان فارسی و گویش‌های ایرانی***، دورهٔ ۱، ش ۱، ص ۱۱۳- ۱۳۱.
علی‌پور، اسماعیل؛ نیک‌بخت، عباس؛ شعبانزاده، مریم؛(۱۳۹۸) «تاریخ ادبیّات نویسی تطبیقی فارسی و عربی براساس الگوی انواع ادبی»، ***کاوشنامه ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۹، ش ۳۳، ص ۸۱- ۱۰۲.
مسیح، هیوا؛(۱۳۹۳) ***سه‌خشتی: ترانه‌های کوچک کرمانج***؛ چ دوم، تهران: نگاه.
مه‌رو، سیاوش؛(۱۳۸۹) ***شعر گرمانجی در موسیقی مقامی گرمانجی خراسان***؛ بجنورد: جهانی.
ناتل خانلری، پرویز؛(۱۳۲۷) ***تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل***؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
وحیدیان کامیار، تقی؛(۱۳۵۷) ***بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی***؛ تهران: آگاه.