پی‌جویی روابط بینامتنی و بیناسامانه‌ای در ترانه‌های سه‌خشتی و گلیم‌های کرمانجی شمال خراسان

صدرالدّین طاهری*
آیگین مردانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۲۱

چکیده

گونه‌های آثار هنری بومی یک قوم با وجود تنوع و گستردگی، نمایشگر زیست‌جهان پدیدآورندگانی است از یک جامعه خاص و دارای سنت‌ها و باورهای هم‌پیوند و مشترک. متن یک موقعیت پویا است که در آن به‌جای ساختارها و محصولات ثابت، فرایندها و رویه‌های ارتباطی کانون تجزیه و تحلیل هستند. هر متن یک بینامتن است که آگاهانه یا ناآگاهانه از بایگانی سترگ فرهنگ بشری وام می‌گیرد. گونه‌ای از ارتباط میان دو متن ترجمه بیناسامانه‌ای است؛ در این حالت تفسیری برای فهم معنای نشانه‌های یک نظام نشانه‌ای به‌یاری نشانه‌هایی از یک نظام نشانه‌ای دیگر صورت می‌گیرد. پژوهش حاضر با واکاوی نشانه‌شناسانه ترانه‌های سه‌خشتی و گلیم‌های قوم کرمانجی شمال خراسان، در جستجوی ارتباطات بینامتنی و بیناسامانه‌ای این دو جلوه فرهنگی قوم است. داده‌های کیفی این نوشتار به دو شیوه میدانی و اسنادی یافته‌اندوزی شده‌اند و جامعه آماری آن شامل ۲۵۰ گلیم (بیشترین تعداد در دسترس) و ۱۳۸۶ سه‌خشتی (تمام نمونه‌های برگردانده‌شده به فارسی) است. نشانه‌های موجود در هر یک از نظام‌های نشانه‌ای مورد پژوهش، شناسایی و دسته‌بندی شده و به‌صورت کمی و کیفی مورد قیاس قرار گرفته‌اند. چیدمان این نشانه‌ها در هر یک از دو سامانه دیداری و کلامی، وابستگی ژرفی با ویژگی‌های قومی، شرایط اجتماعی ـ اقتصادی، سبک زندگی و تجربهٔ دیرپای تاریخی کرمانج‌ها دارد. بدون شناخت جایگاه این نشانه‌ها و فهم لایه‌های ثانویه آنها، گشایش معنای این متون دشوار خواهد بود. نشانه‌ها در سه‌خشتی و گلیم در دو سطح صریح و ضمنی و پنج گروه نشانه‌ای جانوری، گیاهی، انسانی، اشیاء و پدیده‌های طبیعی، با یکدیگر ارتباط بینامتنی دارند و بر اساس یافته‌های این پژوهش، ورود نشانه‌ها از پیش‌متن، یعنی سه‌خشتی، به گلیم قابل ردیابی است.

کلیدواژه‌ها: ترانه‌های سه‌خشتی، گلیم‌های کرمانجی، بینامتنیت، روابط بیناسامانه‌ای

*. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول).
Email: s.taheri@aui.ac.ir
**. دکترای پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. Email: mardaniaigin@gmail.com

مقدمه

شاه عباس اول وجود کردها را در حد فاصل قلمرو ایران و عثمانی به زیان خود می‌دید و با توجه به مشکل اصلی این قوم یعنی کمبود مرتع و چراگاه (توحدی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۲۱) از یک سو و اختلافات بر سر مراتع با اقوام بومی آذربایجان از سوی دیگر آنها را کوچاند. با کوچانیدن کردها به خراسان، وی به دو هدف عمده خود رسید: نخست اوضاع خود را در شرق ایران تثبیت کرد و سپس از مزاحمت‌هایی که کردها در غرب ایران برای حکومت صفویه ایجاد می‌کردند آسوده شد (رحمتی، ۱۳۹۶: ۷). بدین‌ترتیب حدود ۵۰ تا ۶۰ هزار خانوار از کردان به خراسان کوچانیده شدند که نیاکان کرمانج‌های امروزی هستند (توحدی، ۱۳۷۱ ج ۱: ۱۰، ۴۵- ۴۵).

کرمانج‌ها، طوایف کردی که در دوره صفوی برای حراست از مرزهای ایران در مقابل ازبکان به خراسان کوچانده شده‌اند، پرچمدار بخش گسترده‌ای از ادبیات کردی هستند (طاهری و مردانی، ۱۳۹۹: ۲). پهنه مهمی از فرهنگ و هنر شمال خراسان بر آثار هنری و ادبی قوم کرمانج استوار است. پژوهش حاضر، به بررسی ارتباطات نشانه‌ای میان گلیم‌ها و ترانه‌های سه‌خشتی کرمانج‌های شمال خراسان خواهد پرداخت؛ دو گستره از فرهنگ کرمانجی که همواره دو آوردگاه اصلی پدیداری و استمرار نشانه‌های هنری این قوم بوده‌اند و مطالعه بر روی آنها می‌تواند سبب شناسایی بخشی از ویژگی‌های فرهنگی این قوم گردد.

یک سویه از این ارتباط بیناسامانه‌ای بر مجموعه سه‌خشتی‌های کرمانجی استوار است. ادبیات کردی دارای ژرفا و دیرینگی چشمگیری است و زبان کردی با ویژگی‌های خاص و تنوع گسترده خود بسیاری از گویشورانش را به سوی شاعری سوق داده است.

ترانه‌های سه‌خشتی بخشی از ادبیات شفاهی قوم کرمانج به‌شمار می‌روند. سه‌خشتی دارای وزن هجایی است، از قواعد عروضی تابعیت نمی‌کند و با سه مصراع هشت‌هجایی سروده می‌شود. واژه‌های استفاده‌شده در سه‌خشتی‌ها برگرفته از زندگی روزمره و طبیعت پیرامون سراینده آن هستند که ماهرانه و نمادین جلوه یافته‌اند و طیف گسترده‌ای از موضوعات هم‌چون باورهای دینی و قومی، پیوندهای تاریخی، آمال و آرزوها، حسرت و ناکامی، طلسم و جادو، دل‌مشغولی‌های فردی، طبیعت، کوچ‌نشینی و... را دربرمی‌گیرند. با توجه به محدودبودن قالب سه‌خشتی به سه مصراع، موضوعات به‌شکلی اشاره‌وار و نشانه‌ای بیان می‌شوند و پیام آن‌ها به یاری صناعات ادبی گوناگون و صورت‌های خیال هم‌چون تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه منتقل می‌شود (مردانی و طاهری، ۱۳۹۸: ۲۰۲). این ترانه‌ها آیینه تمام‌نمای سبک زندگی مردمان کرمانج هستند و رمزگشایی از ساختار نشانه‌ای آنها، شناخت باورداشت‌های این قوم را آسان‌تر می‌سازد. سرایندگان سه‌خشتی‌ها بدون آموختن قواعد و قالب‌های ادبی، این اشعار را در حالات و مناسبت‌های گوناگون زندگی سروده‌اند، از این‌رو حقیقی‌ترین سیمای کرمانج‌ها را می‌توان در این ترانه‌ها باز یافت.

سویه دیگر این ارتباط بیناسامانه‌ای را گلیم‌های کرمانجی تشکیل می‌دهند؛ از مهم‌ترین تولیدات خانگی این قوم که بنا بر سنت، غالباً به‌وسیله زنان و بر دارهای افقی بافته می‌شود و به‌عنوان زیرانداز، خورجین، زین و جل اسب، پرده و سفره کاربرد دارد. بافنده کرمانج بدون بهره‌گیری از نقشه، تنها با یاری ذهن خود، دست به نقش‌آفرینی می‌زند و طیف بسیار گسترده‌ای از طرح‌های جانوری، گیاهی، انسانی، اشیاء و وسایل و... را با چکیده‌نگاری و با الهام از طبیعت پیرامون، خاطرات زندگی و آگاهی‌های ذهنی، داستان‌ها و افسانه‌های قدیمی و تجربیات قومی ایجاد می‌کند.

گونه‌های هنر بومی یک قوم با وجود گستردگی و تنوع، جلوه‌گر زیست‌جهان پدیدآورندگانی دارای سنت‌های مشترک و از یک جامعه خاص است. این پژوهش با انتخاب دو گروه از آفریده‌های قوم کرمانج، که در یکی کلام بستر معنا است و در دیگری تصویر، به دنبال یافتن همبستگی‌های بینامتنی و بیناسامانه‌ای میان آنها است.

چارچوب نظری

زبان مخزن و انبار فرهنگ است (Harrof, 1962: 61). زبان در رابطه با نیروها و عوامل بیرونی همچون

بافت اجتماعی، متن‌های پیشین و فرهنگ معنای خود را پیدا می‌کند (Allen, 2000: 44). هر متن یک میان‌متن است (Leitch, 1983: 59)، متنی ایستاده در بین متن‌های دیگر (Plett, 1991: 5). بینامتنی بودن به معنای تبادل دانش، اندیشه و حتی واژگان یکسان میان متن‌های گوناگون است. این رویکرد نظری ابتدا با زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و در ادامه با مطالعات فرهنگی و هنری پیوند خورده است.

عبارت بینامتنیت را نخست نشانه‌شناس پساساختارگرای بلغارستانی ـ فرانسوی ژولیا کریستوا[1] در آثار دهه ۱۹۶۰ خود همچون باختین؛ کلمه، گفتمان و رمان[2] (۱۹۶۷) و متن محدود[3] (۱۹۶۸) به‌کار برد. پس از آن این اصطلاح به‌طور گسترده‌ای توسط منتقدان و نظریه‌پردازان ادبیات و هنر مورد بهره قرار گرفته است. بینامتنیت در ابتدایی‌ترین سطح به انتقال واژگان و اندیشه‌ها بین متن‌های گوناگون اشاره دارد. این اتصال میان آثار ادبی یا هنری همسان یا به گونه‌ای مرتبط، تفسیر مخاطب از متن را تشکیل و بازتاب می‌دهد.

مفهوم بینامتنیت کریستوا ریشه در خوانش وی از گفتگومندی میخاییل باختین[4] به‌عنوان یک بازی بی‌انتها میان متن اثر هنری و متن مخاطب دارد (Moi, 1986: 34). بنابراین، در اصل کریستوا بینامتنیت را بر نظریه چندآوایی و گفتگومندی[5] باختین بنیاد نهاده است.

باختین (۱۹۸۴: ۹۷) بر این باور بود که ویژگی مشخصه هر حرف آگاهی حاد مخاطبی است که این سخن به سویش فرستاده شده. هر سخن، پاسخ یا خطابی است به شخصی خاص و خود واکنش‌ها یا پاسخ‌های احتمالی دیگری را در پی خواهد داشت. زندگی یک واژه از دیدگاه باختین (۱۹۸۴: ۲۰۱) شامل انتقال آن از یک دهان به دهان دیگر، از یک بافت فرهنگی به بافتی دیگر، و از یک مجموعه اجتماعی به مجموعه‌ای دیگر است. برپایه نظریه گفتگومندی باختین (۱۹۹۰: ۲۸۰)، هر کلمه مستقیماً و آشکارا به سوی یک پاسخ‌ـکلمه در آینده گرایش دارد، آن پاسخ را بر می‌انگیزد، آن را پیش‌بینی می‌کند و خود را در راستای جواب ساختاربندی می‌کند.

این ایده همچنین بازتاب اندیشه‌ای است که تی. اس. الیوت[6] در سنت و استعداد فردی[7] از آن سخن می‌گوید: گذشته باید به یاری اکنون تغییر یابد، همان‌گونه که اکنون توسط گذشته هدایت می‌شود (Eliot, 1919: 36). بینامتنیت همچنین متأثر است از نظریه‌ای که ویکتور شکلوفسکی[8] در مقاله هنر به مثابه تمهید[9] بیان می‌کند: «میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است» (Shklovsky, 1917). شکلوفسکی در مثال‌هایش به نمونه‌های تأثیر و تأثرات زبان‌ها بر یکدیگر و حتی زبان ادبی بر زبان روزمره و به درهم تنیدگی آثار و زبان‌های گوناگون اشاره دارد.

به باور کریستوا (۱۹۸۰b: ۸۸-۹) گرچه باختین مفهوم گفتگومندی را مدیون هگل است، این نظریه نباید با دیالکتیک هگلی همسان گرفته شود. گفتگومندی تاکید بیشتری بر مفهوم ارتباط دارد و سویه‌های این ارتباط نه برای برتری بر یکدیگر، بلکه برای رسیدن به هماهنگی تلاش می‌کنند. در عین حال گفتگومندی دربرگیرنده گونه‌ای گسست (هم‌آوردی یا قیاس) به عنوان روشی برای تحول و دگردیسی اندیشه است. کریستوا (۱۹۸۰b: ۶۶) استدلال می‌کند که هر واژه (متن) تقاطعی از واژگان (متن‌های) دیگر است، که در آن دستکم سایه یک واژه (متن) دیگر را می‌توان بازیافت. هر متن موزاییکی از ارتباطات با متن‌های دیگر و در حال جذب و انتقال مفاهیم آنها است.

از نظر کریستوا (۱۹۸۰a: ۳۷) ابعاد بینامتنی یک متن را نباید فقط در منابع یا تأثیرات برآمده از پس‌زمینه و بافت فرهنگی جستجو کرد. بینامتنیت پیشنهادی او متن را یک موقعیت پویا می‌داند که در آن به‌جای ساختارها و محصولات ثابت، فرایندها و رویه‌های ارتباطی کانون تجزیه و تحلیل هستند (Alfaro, 1996: 268). کریستوا در سودای استحکام‌بخشی به ساختاری تحلیلی است که برپایه آن متن در فضایی فراتر از گفتمان حاضر ایجاد می‌گردد. بر این اساس نگارندگان و آفرینندگان اثر ادبی یا هنری واژگان (متن‌ها) را نه با داده‌های اصیل ذهن خود، بلکه با گردآوری، تغییر و ترکیب واژگان (متن‌های) ازپیش‌موجود بنیان می‌نهند

(Taheri, 2019: 159).

متن را نباید همچون نتیجه منفرد و مجزایی از پیکربندی خاص متغیرهای شناخته‌شده یک فرهنگ تفسیر نمود، بلکه باید به متن به عنوان موجودیتی برآمده از تأثیر سایر پیش‌متن‌ها نگاه کرد (Halliday and Hasan, 1985: 36).

تأثیر نظریه بینامتنیت بر رولان بارت[10] در مقاله مشهور «مرگ مولف»[11] (۱۹۶۸) وی آشکار است. از نظر او در هر متن این زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده؛ نوشتن راهی برای رسیدن به آن نقطه است که فقط زبان عمل و اجرا می‌کند، نه من. بارت (۱۹۷۷: ۱۵۷) می‌نویسد: متن فقط در فعالیت تولید تجربه می‌شود. به باور وی (۱۹۸۶: ۱۶۸-۱۷۰) آنچه کریستوا باژگون میسازد اقتدار، انحصار و تک‌صدایی است و به جایش او رویکردی انتقادی به ارتباطات انسانی بنا می‌کند. بارت بر تکثیر معنا تأکید دارد و هر متن را آمیزه‌ای از نوشته‌ها و نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگی می‌داند.

از دید ژرار ژنت[12] (۱۹۸۲: ۱۸) بینامتنیت گونه‌های متفاوتی دارد، همچون: کنایه، نقل قول، گرته‌برداری، سرقت ادبی، ترجمه، تقلید و هجو.

بینامتنیت ممکن است حاصل وابستگی یک متن به واژگان، مفاهیم، دلالت‌ها، رمزگان‌ها، قراردادها، اقدامات ناخودآگاه یا متن‌های پیشین باشد. هر متن یک بینامتن است که آگاهانه یا ناآگاهانه از بایگانی سترگ فرهنگ بشری وام می‌گیرد (Leitch, 2001: 21).

روابط بینامتنی را می‌توان به سه گونه بخش کرد: اجباری، اختیاری یا تصادفی. این گونه‌ها به دو عامل اساسی بستگی دارند: نیت نویسنده و اهمیت مرجع. تمایز میان این گونه‌ها نه مطلق و قطعی، بلکه شناور و متغیر است و این گونه‌ها ممکن است در یک متن همزمان دیده شوند (Marrapodi, 2004: 13).

بینامتنیت در دهه‌های گذشته محدود به مباحث رایج در تحلیل ادبیات نمانده؛ بلکه برای تفسیر آثار سینمایی، نقاشی، موسیقی، معماری، عکاسی و سایر تولیدات فرهنگی و هنری نیز به‌کار گرفته شده است. می‌توان در مورد زبان‌های سینما، نقاشی، معماری یا هنرهای دیگر سخن گفت. زبان‌هایی که دربردارنده الگوهای پیچیده رمزگذاری، رمزگشایی، کنایه، پژواک و انتقال رمزگان‌های پیشین هستند. فیلم‌ها، سمفونی‌ها، ساختمان‌ها، نقاشی‌ها و دیگر آثار دقیقاً همچون متن‌های ادبی، به‌طور مداوم با یکدیگر و نیز با هنرهای دیگر گفتمان می‌کنند (Allen, 2000: 174-5).

کریستوا درباره ارتباط بینامتنی دو اثر خلق‌شده در دو سامانه نشانه‌ای متفاوت می‌نویسد: انتقال در اینجا فرایندی دلالتی است؛ متن می‌تواند از یک سیستم نشانه‌ای به سیستمی دیگر برود، درحالی که تغییر می‌کند و با نظمی تازه بازپیرایی می‌شود. در این انتقال به همان اندازه که ترک سامانه پیشین اهمیت دارد، گذار از مسیر میانجی بین دو سامانه و ایجاد مفصل‌بندی با سامانه جدید نیز مهم است و به متن قابلیت تازه‌ای برای بازنمایی می‌بخشد (Kristeva, 1984: 60).

رومن یاکوبسن[13] این گونه از ارتباط میان دو متن را ترجمه بیناسامانه‌ای[14] می‌نامد. در این حالت، معنا از یک سامانه (نظام) نشانه‌ای به یک سامانه نشانه‌ای دیگر انتقال می‌یابد (Jakobsón, 1987: 429). تفسیرگر برای پی‌جویی این ارتباط باید نشانه‌هایی را در سامانه نشانه‌ای نخست بیابد و سپس آنها را در سامانه نشانه‌ای دوم ردیابی کند. در دو روش دیگر ترجمه (درون‌زبانی و بینازبانی) انتقال معنا در درون یک سامانه (مثلاً ادبیات) صورت می‌پذیرد، اما در ترجمه بیناسامانه‌ای جنس نشانه‌ها متفاوت می‌شوند که همین مسئله رصد ارتباطات معنایی را دشوار می‌سازد.

آثاری که در این پژوهش واکاوی شده‌اند از چنین رابطه‌ای با یکدیگر برخوردارند؛ یک سو گلیم‌های کرمانجی قرار دارند که هنرمند برای آفرینش آنها از نشانه‌های یک نظام دیداری یا تصویری بهره گرفته است، و در سوی دیگر سه‌خشتی‌ها که بنیاد شکل‌گیری آنها نشانه‌های گفتاری یا ادبی است. بنابراین قیاس میان این دو مجموعه، اساساً جستجو برای یافتن یک ترجمه بیناسامانه‌ای در درون فرهنگ کرمانجی است.

در ترجمه بیناسامانه‌ای باید به تفاوت زبان‌های کلامی که ماهیت گسسته دارند با زبان‌های شمایلی (مثل هنرها) که ماهیت پیوسته دارند توجه شود.

همچنین نباید از یاد برد که همواره در هر کنش انتقالی یا ترجمه‌ای بخشی از پیام از دست می‌رود و به مقصد نمی‌رسد (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۹).

در بررسی پیش‌رو با دو نظام متشکل از واحدهای نشانه‌ای معنادار روبرو هستیم؛ گلیم به‌عنوان یک متن دیداری متشکل از مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری است و سه‌خشتی به‌عنوان یک متن ادبی با نشانه‌های کلامی ساخته شده است. در هر یک از این نظام‌های نشانه‌ای، مجموعه عناصر در کنار یکدیگر یک کل واحد را تشکیل می‌دهند. فهم دقیق ارتباط میان این دو دسته نشانه‌ها در گرو درک تفاوت‌ها، امکانات و محدودیت‌های این دو سامانه نشانه‌ای است.

این نوشتار، نظام کلامی را پیش‌متن فرض نموده است و در جستجوی نفوذ نشانه‌های ادبی، شیوه چیدمان این نشانه‌ها و نیز برگرفتگی‌های مضمونی در گلیم به‌عنوان متن متأخر است.

روش تحقیق

این پژوهش یک موردکاوی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی و میدانی داده‌اندوزی شده‌اند. در بخش‌هایی هم‌چون پیشینه، چارچوب نظری و برگزیدن سه‌خشتی‌ها از مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای یاری گرفته شده؛ اما گردآوری تصاویر گلیم‌ها و نیز واکاوی معنایی و پی‌جویی ریشه‌های فرهنگی نشانه‌های ادبی و تصویری حاصل زندگی در میان کُرمانج‌ها و مراوده با پژوهشگران فرهنگ کُرمانج است.

هدف اصلی این مقاله یافتن ارتباطات بینامتنی گلیم‌ها و سه‌خشتی‌های مردمان کرمانج خراسان است. ترانه‌های سه‌خشتی در این قیاس پیش‌متن به‌شمار می‌روند. ادبیات شفاهی کرمانج‌ها قدمت بیشتری از فرهنگ تصویری آنها دارد و برخی از سه‌خشتی‌ها از اوایل دوره صفوی باز مانده‌اند. زبان را می‌توان همگانی‌ترین و در دسترس‌ترین نظام نشانه‌ای مردمان کوچرو قلمداد نمود. سه‌خشتی با حفظ ویژگی اختصار، دارای وجه روایی است. رویدادها در گام نخست به متون کلامی تبدیل می‌شوند و سپس به دیگر نظام‌های نشانه‌ای راه می‌یابند.

جامعه آماری سویه نخست این مطالعه بینامتنی، حدود ۱۳۸۶ سه‌خشتی را در بر می‌گیرد که از چهار کتاب منتشرشده به زبان فارسی، ترانه‌های کرمانجی خراسان (۱۳۷۴)، سه‌خشتی، ترانه‌های کوچک کرمانج (۱۳۸۶)، دیار و دوتار (۱۳۹۳) و سه‌خشتی‌های کرمانجی (۱۳۹۵) برداشت شده‌اند.

پژوهشگران گردآوری نمونه‌های سویه دوم یعنی ۲۵۰ گلیم را در سه بخش به انجام رسانده‌اند؛ ۱۱۰ نمونه از ساکنین روستاهای کرمانج‌نشین استان خراسان شمالی و به‌ویژه حوالی شهر شیروان و اسفراین (تعدد روستاهای کرمانج‌نشین در این مناطق بیشتر است)، ۳۶ نمونه از بین عشایر کرمانج و ۱۰۴ نمونه نیز از مجموعه‌های تاجران و فروشندگان فرش در بجنورد، قوچان و مشهد یافت شده است. گردآوری تصاویر گلیم‌ها با هدف هرچه غنی‌تر ساختن جامعه آماری صورت گرفته و نمونه‌های واکاوی‌شده بیشترین تعداد نمونه‌های در دسترس را در بر می‌گیرند.

پیشینه پژوهش
در حوزه بینامتنیت:

پس از نوشته‌های آغازین کریستوا و بارت، بینامتنیت در دهه‌های بعد توسط اندیشمندان مطالعات فرهنگی و هنری گسترش یافت. افرادی مانند مایکل ریفاتر[۱۵] و ژرار ژنت با بسط و توسعه این نظریه مکاتب متفاوتی در حوزه بینامتنیت ایجاد نمودند و توانستند این رویکرد را در خوانش آثار مختلف به‌کار گرفته و به یک نظریه کاربردی تبدیل کنند.

ژنت سه اثر خود با عناوین مقدمه‌ای بر سرمتنیت[۱۶] (۱۹۷۹)، الواح بازنوشته[۱۷] (۱۹۸۲) و آستانه‌ها[۱۸] (۱۹۸۷) را به این مسئله اختصاص داده است. او از اصطلاح گسترده‌تر ترامتنیت[۱۹] استفاده می‌کند که بینامتنیت را به‌عنوان یک گونه، در بطن خود دارد. ژنت کتاب *مقدمه‌ای بر سرمتنیت تاریخچه بوطیقا* را بررسی کرده و پس از نقد نظریات پرشمار این حوزه، وارد مطالعات بینامتنی می‌شود. در الواح بازنوشته او ترامتنیت را به پنج گونه اصلی بیش‌متنیت،[۲۰] سرمتنیت،[۲۱] پیرامتنیت،[۲۲]

بینامتنیت و فرامتنیت[۲۳] بخش می‌کند. کتاب آستانه‌ها نیز به توضیح پیرامتنیت اختصاص یافته است.

هاینریش پلت[۲۴] در کتاب *بینامتنیت* (۱۹۹۱) دیدگاه‌های اصلی رایج در این حوزه را تحلیل نموده است.

مایکل پین[۲۵] در کتاب *نظریه خواندن*، درآمدی به لکان، دریدا، کریستوا[۲۶] (۱۹۹۳) بخشی از مهم‌ترین دغدغه‌های کریستوا از جمله نظریه بینامتنیت را تشریح می‌کند.

گراهام آلن[۲۷] در کتاب *بینامتنیت*[۲۸] (۲۰۰۰) این مفهوم را در چارچوب تاریخی نظریه ادبی به بحث گذاشته و می‌کوشد با بررسی تطبیقی و انتقادی آثار عمده نظریه‌پردازان در حوزه بینامتنیت، کاوش ژرف‌تری در گذشته این مفهوم و نگرش دقیقی به آینده آن داشته باشد.

نوئل مک آفی[۲۹] نیز در کتاب *ژولیا کریستوا* (۲۰۰۴) به شرح آرای اساسی وی همچون بینامتنیت می‌پردازد و خلاصه‌ای از تأثیرات کریستوا را بر مطالعات ادبی، نظریه فمینیسم، نظریه سیاسی و فلسفه قاره‌ای به بحث می‌گذارد.

فرهاد ساسانی در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» (۱۳۸۴)، به مفهوم بینامتنیت و اصطلاحات مرتبط با آن در ادبیات فارسی پرداخته است.

بهمن نامور مطلق در دو کتاب *درآمدی بر بینامتنیت، (نظریه‌ها و کاربردها)* (۱۳۹۴) و *بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* (۱۳۹۵) رویکردهای رایج در حوزه بینامتنیت اشاره نموده و برابرنهادهایی کاربردی به فارسی برای اصطلاحات مطرح در این زمینه پیشنهاد داده است.

در حوزه سه‌خشتی و گلیم کرمانجی:

از شعر هجایی که سه‌خشتی از نظر قالب ذیل آن می‌گنجد محمدتقی بهار در کتاب *تاریخ تطور شعر* فارسی (۱۳۳۴)، هنگام بحث درباره قدیمی‌ترین اشعار ایران یاد کرده است (بهار، ۱۳۳۴: ۲۵).

علیرضا سپاهی لائین در مقاله «سه‌خشتی، شعر ویژه کرمانج‌ها» (۱۳۷۶) به اختصار به معرفی این نوع از ترانه‌های کردی پرداخته و تعدادی از آنها را به فارسی برگردانده است.

اسماعیل علی‌پور در مقاله «معرفی سروده‌هایی از شاخهٔ ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کرمانجی» (۱۳۹۵) حدود ۳۰۰ سه‌خشتی برگزیده را از دیدگاه وزن موسیقایی و زمینه معنایی مطالعه نموده و آنها را ذیل ژانر غنایی قرار داده است.

سید رسول موسوی حاجی و ساناز حیران‌پور در مقاله «بررسی تصویر الهه مادر در آناتولی و ردپای آن در بافته‌های کردی خراسان» (۱۳۹۰) به پی‌جویی نقش ایزدبانوان بر گلیم آناتولی پرداخته و سپس نمونه‌های مشابه این نقش را در فرش، گلیم و جاجیم کردی یافته‌اند.

تازه‌ترین اثر منتشر شده در رابطه با گلیم کرمانجی کتاب *بررسی نماد، نقوش و نگاره‌های سفره کردی خراسان* (۱۳۹۷) است. معصومه ذوالفقاری کیکانلو در این کتاب گلیم کرمانجی که مرسوم‌ترین شکل بافت آن با عنوان سفره کردی شناخته می‌شود را از نظر شیوه بافت و همچنین ویژگی‌های ظاهری نقش‌ها مورد مطالعه قرار داده است.

واکاوی عناصر بینامتنی و بیناسامانه‌ای سه‌خشتی‌ها و گلیم‌ها

با توجه به ماهیت متون مورد مطالعه در پژوهش حاضر و قرار داشتن آنها در خارج از حوزه هنر و ادبیات رسمی و تعلق به فرهنگ عامه، به‌کارگیری روش تحقیق برگزیده توسط پژوهشگران نیازمند بومی‌سازی و ایجاد تغییراتی بوده است؛ تا از سویی امکان پیاده‌سازی روشمند و اصولی این شیوه تحلیل را بر روی نمونه‌های در حال بررسی فراهم سازد و از دیگر سو، دامنه به‌کارگیری شیوه‌های گوناگونی که برای نقد و خوانش متون مختلف به‌کار می‌رود را بگسترد و امکان واکاوی‌های علمی بر روی آفریده‌هایی که خارج از چارچوب‌های متعین فرهنگ رسمی و در قالب فرهنگ عامه خلق می‌شوند را ایجاد نماید.

مقاله حاضر بر بینامتنیت بیناسامانه‌ای استوار شده

که مطالعه رابطه‌های بینامتنی متونی از نظام‌های مختلف نشانه‌ای است. پیش‌متن این پژوهش، مجموعه سه‌خشتی‌های کرمانجی است که از نشانه‌های کلامی تشکیل شده‌اند و تلاش شده حضور و امتداد آنها در گلیم‌ها که به نظام نشانه‌ای دیداری تعلق دارند ردیابی شود. پی‌جویی روابط بینامتنی آنها، در دو سطح صورت می‌پذیرد: سطح صریح و سطح ضمنی. در سطح صریح به حضور مستقیم و تجسمی نشانه‌های سه‌خشتی در گلیم اشاره خواهد شد و در سطح ضمنی برای پی‌جویی مراتب پیچیده‌تر روابط بینامتنی تلاش می‌شود.

دلالت صریح تمایل به ارایه معنای معین، ملفوظ، آشکار یا مطابق عقل سلیم، برای نشانه دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰). در مورد نشانه‌های زبانی، معنای صریح همان است که در فرهنگ‌های لغات ارایه شده است (سجودی، ۱۳۹۵: ۷۲). در سطح صریح، هر یک از متون به نشانه‌های خود تجزیه می‌شوند و سپس نوع و بسامد هر نشانه در سه‌خشتی و گلیم بررسی شده و با یافتن اشتراکات نشانه‌ای، روابط بینامتنی این دو در سطح نشانه‌ای روشن می‌گردد. در این لایه، دلالت مدنظر برای نشانه‌ها دلالت صریح است.

نشانه‌های گلیم متعلق به یک سامانه آنالوگ (پیوسته یا قیاسی) و نشانه‌های سه‌خشتی متعلق به یک سامانه دیجیتال (ناپیوسته یا رقمی) هستند و این تفاوت در فرآیند بازیابی واحدهای نشانه‌ای اهمیت بسیار دارد. گلیم به عنوان متنی دیداری دارای ساختاری است متشکل از اجزای به‌هم پیوسته که باید هر واحد نشانه‌ای را در آن در پیوستگی با دیگر عناصر شناخت. درواقع بازیابی واحد نشانه‌ای در گلیم با گسستن پیوستگی نقوش در کلیت گلیم انجام می‌پذیرد. در سه‌خشتی به‌عنوان متنی کلامی، هر واحد نشانه‌ای بیرون از ارتباط، پیوستگی و قیاس‌پذیری با دیگر عناصر خود را نشان می‌دهد. بازیابی واحد نشانه‌ای در سه‌خشتی ساده‌تر است و از طریق مجزا کردن تک‌تک واژگان از یکدیگر انجام می‌پذیرد.

بنیان نتایج حاصل از این پژوهش را ارتباط در سطح دوم، یا سطح ضمنی خواهد ساخت. این سطح در دو لایه تبیین می‌شود. آنچه لایه نخست را می‌سازد دلالت ضمنی نشانه‌ها است. دلالت ضمنی به تداعی‌های اجتماعی ـ فرهنگی و شخصی نشانه اشاره دارد. عواملی همچون طبقه، سن، جنسیت، قومیت، نژاد، ایدئولوژی و... در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند. پس از واکاوی دلالت ضمنی نشانه‌ها، حرکت و حضور آنها از سه‌خشتی به گلیم پیگیری می‌شود. در لایه بعد شیوه ترکیب‌بندی و ساختار هر یک از سویه‌های پژوهش از طریق واکاوی روابط هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌ها درون هر یک از نظام‌های نشانه‌ای و تأثیرپذیری متن دوم از پیش‌متن در چگونگی این روابط بررسی می‌شود. روابط هم‌نشینی، به روابط درون‌متنی، به دیگر دال‌ها که در متن وجود دارند مربوط است. این روابط بر اهمیت ارتباطات جزء ـ کل تأکید دارند و عناصر یک متن را به‌هم پیوند می‌زنند. روابط جانشینی، به دال‌هایی ارجاع پیدا می‌کند که در متن غایب هستند. این روابط مبتنی بر قیاس است و تحلیل آنها به تعیین ارزش یک مقوله خاص در متن کمک می‌کند.

هنگام مطالعه نشانه‌ها باید چند نکته را در نظر گرفت. نخست این‌که هر نشانه، باید به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشد و در تقابل با سایر واحدهای تشکیل‌دهنده آن نظام قرار گیرد. دوم این‌که نشانه قرار است برحسب تقابلش با سایر واحدهای تشکیل‌دهنده نظام در مفهومی غیر از خود به‌کار رفته باشد و سوم این‌که چرا از میان مجموعه نشانه‌های ممکن، یکی را انتخاب کرده‌اند و در ترکیب با سایر نشانه‌ها قرار داده‌اند (صفوی، ۱۳۹۴: ۴۹-۵۰).

سه‌خشتی فرآورده نظام نشانه‌ای زبان کُرمانجی است. بزرگ‌ترین واحد در ساختار سه‌خشتی بند است. یک بند شامل سه خشتی و هر خشتی شکل‌گرفته از یک یا چند جمله است. این جملات نیز خود از ترکیب واژگان و تک‌واژها در کنار یکدیگر ساخته شده‌اند. از این‌رو، کوچک‌ترین واحد معنادار در این ساخت، تکواژ است که به‌عنوان واحد نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود.

برای دسته‌بندی نشانه‌ها در دو نظام نشانه‌ای مورد مطالعه، توجه به ماهیت و تفاوت دو نظام بسیار اهمیت دارد. ماده اولیه مورد استفاده در ساخت نشانه در گلیم، فرم و رنگ است حال آن‌که نشانه‌های سه‌خشتی با آوا

جدول ۱. بسامد نشانه‌های هر گروه نشانه‌ای در سه‌خشتی (نگارندگان).

انسانی	جانوری	گیاهی	پدیدارهای طبیعی	اشیا
۴۹۳	۳۰۹	۲۵۸	۲۵۵	۹۴۶

جدول ۲. بسامد نشانه‌های هر گروه نشانه‌ای در گلیم (نگارندگان).

انسانی	جانوری	گیاهی	پدیدارهای طبیعی	اشیا
۷۹	۲۵۰	۸۱	۲۲۲	۲۰۵

ساخته شده‌اند. باید توجه داشت که از سویی بسیاری از نشانه‌های کلامی قابلیت تبدیل‌شدن به نشانه تصویری عینی را ندارند و از دیگر سو امکانات و شیوه‌های بیانی گوناگونی که نشانه تصویری در اختیار دارد، قابل انتقال و تطبیق با نشانه کلامی نیست. سه‌خشتی از نشانه‌های قراردادی و دلبخواهی (غیر عینی و غیر طبیعی) برای بیان استفاده می‌کند اما گلیم غالباً با نشانه‌های تصویری خود، به بازنمایی طبیعی جهان پیرامون هنرمند می‌پردازد. در واقع سه‌خشتی عرصه بروز بی‌شکل احساسات و تفکرات است و معنا در خلال زمان و با حرکت از یک نشانه به نشانه دیگر به وجود می‌آید، اما گلیم اثری است که ارجاعات نشانه‌ای را به شکلی دیداری و در فضایی ایستا چیدمان نموده و معنا را در خود محبوس کرده است. با این‌حال آنچه که بین این دو مشترک است حضور آنها در قلمرو ارجاع، بازنمایی، دلالت و معنا است. بنابراین در طبقه‌بندی نشانه‌ها، وجه ارجاعی و بازنمایانه هر نشانه در نظام نشانه‌ای و گزینش نشانه‌های مشترک در هر دو نظام مورد توجه قرار می‌گیرد و این نخستین قدم در ردیابی شباهت‌ها است.

سطح صریح

نشانه‌های به‌کار رفته در هر دو سامانه نشانه‌ای مورد پژوهش، در دلالت صریح خود در پنج گروه دسته‌بندی می‌شوند: نشانه‌های انسانی، جانوری، گیاهی، پدیدارهای طبیعی، و اشیاء. بسامد هر گروه نشانه‌ای در سه‌خشتی‌ها و گلیم‌های مورد مطالعه در جدول‌های زیر تصویر شده. این آمار به شمار نشانه‌های هر گروه اشاره دارد و نه به دفعات تکرار.

نشانه‌های انسانی سه‌خشتی‌ها در سطح صریح به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند: نشانه در گروه اول، اشاره به نام افراد یا یک شخصیت همچون یار، دختر، پسر، عروس، پدر، مادر، چادرنشین، خان، سردار، خواهر، برادر، چوپان، شتربان و... دارد و در گروه دوم اندام‌های انسان نظیر چشم، گیسو، بازو، دهان، ابرو، دست، صورت، کمر و... نقش نشانه‌ای گرفته‌اند. پرتکرارترین نشانه‌هایی که به شخصیت انسانی زنانه اشاره دارند عبارتند از: دختر در ۱۶۸ مورد، نام‌های زنانه در ۴۵ مورد، عروس در ۲۷ مورد، مادر در ۱۹ مورد، زن در ۱۸ مورد و سایر شخصیت‌ها همچون دلبر، لیلی، بانو، بیوه، خواهر، خاله، عمه، کنیز و هوو در ۲۶ مورد. بنابراین در ۳۰۳ سه‌خشتی نشانه انسانی نشانه‌ای زنانه است. نشانه‌های مردانه در قالب پسر در ۴۵ مورد، پدر در ۳۳ مورد، مرد در ۶ مورد، نام‌های مردانه در ۶ مورد، داماد در ۵ مورد، و سایر شخصیت‌ها نظیر سرباز، مجنون، برادر، شوهر، بخشی، عمو، دایی، امام، ملا و خواستگار در ۸۳ مورد و مجموعاً در ۱۷۸ سه‌خشتی وجود دارند. در گلیم هم نشانه‌های انسانی به دو شیوه نشان داده شده‌اند: بخشی از نشانه‌ها به‌صورت یک فیگور انسانی کامل و گروهی به‌شکل نقش‌های هندسی واگرفته از اندام انسانی، نظیر بازو و شانه، انگشت، یا بالاتنه دست به کمر. اما تنوع شخصیت‌پردازی در گلیم بسیار محدود است. با توجه به نوع پوشاک و استفاده از دامن، تمام نشانه‌های فیگوراتیو انسانی در گلیم‌ها نشانگر زنان هستند که در ۳۵ نمونه دیده می‌شود.

نشانه‌های جانوری استفاده‌شده در سه‌خشتی، به‌جز طوطی، همگی به جانوران موجود در اقلیم زندگی کرمانج‌ها اشاره دارند. این ویژگی در نشانه‌های جانوری گلیم‌ها نیز صادق است و به‌جز طاووس دیگر جانوران بازنمایی‌شده در محیط پیرامون این قوم زندگی می‌کنند. این نشانه‌ها در گلیم تجریدی و مسبک شده‌اند و ویژگی‌های ظاهری جانوران به اختصار نمایانده شده است. گاه کل بدن جانور و گاه بخشی از بدن او در قالب نقشی هندسی تصویر شده. نشانه‌های جانوری مشترک در سه‌خشتی و گلیم عبارتند از: شتر، بز، قوچ، اسب، عقاب، گنجشک و آهو. شتر از پرتکرارترین نشانه‌های جانوری در سه‌خشتی است و در بین ۲۵۵ سه‌خشتی که دارای نشانه جانوری هستند حدود ۵۴ نمونه دارای این نشانه هستند. در گلیم نیز این بیشینگی چشمگیر است و در بین ۲۲۲ گلیم با نقش جانوری، حدود ۵۹ نمونه نقش شتر را در خود دارند. از این‌رو شتر را می‌توان از مهم‌ترین کهن‌الگوهای جانوری قوم کرمانج برشمرد.

گروه سوم نشانه‌های مشترک بین سه‌خشتی و گلیم، نشانه‌های گیاهی است. در سه‌خشتی‌ها به گونه گل (گل محمدی، غنچه، گلنار، بنفشه و...)، درخت (اُرس، گردو، به، کاج، چنار، سپیدار و...) یا میوه (انگور، گلابی، زردآلو، انار و...) اشاره شده، اما در گلیم هر دسته نشانه گیاهی عنوانی عام دارد که بر اساس تفاوت‌های ظاهری به آنها گل، بوته و یا دار (درخت) گفته می‌شود؛ این امر را باید حاصل شیوه نقش‌پردازی کمینه‌گرای گلیم دانست. نشانه‌های مشترک گیاهی در سه‌خشتی و گلیم عبارتند از: درخت و گل. این دو نقش در هر دو متن در دسته خود پرتکرارترین هستند. در بین ۲۵۸ سه‌خشتی دارای نشانه گیاهی، ۱۵۳ نمونه به نشانه گل و ۶۷ نمونه به نشانه درخت اشاره دارند. در گلیم، از بین ۸۱ گلیم دارای نقوش گیاهی، در ۶۴ نمونه نشانه گل و در ۳۵ نمونه نشانه درخت دیده می‌شود.

چهارمین گروه نشانه‌های مشترک، پدیدارهای طبیعی هستند. این گروه در سه‌خشتی تنوع بیشتری نسبت به گلیم دارد، اما در گلیم پرتکرارتر است. در واقع در تمام گلیم‌های مورد مطالعه دستکم یک نمونه از پدیدارهای طبیعی را می‌توان باز یافت. نشانه‌های مشترک این گروه عبارتند از: چشمه، کوه، ستاره و رودخانه. در ۳۰۹ سه‌خشتی که دارای نشانه‌ای از پدیدارهای طبیعی هستند، ۱۶۴ نمونه از نشانه کوه سخن گفته‌اند. در گلیم نیز نقش کوه پرتکرارترین نشانه است و در بین ۲۵۰ گلیم، ۱۸۶ نمونه آن را بازنمایی کرده‌اند.

نشانه‌های برگرفته از اشیاء آخرین گروه نشانه‌ای مشترک بین سه‌خشتی و گلیم را شامل می‌شود. در این دسته بیشترین گوناگونی در نظام کلامی دیده می‌شود که طیف وسیعی از اشیای کاربردی همچون سیاه چادر، پوشاک، زیورآلات، لوازم پخت و پز، آلات موسیقی، خوراکی‌ها، رزم‌افزار، دار گلیم و قالی و قلم را دربر می‌گیرد. درحالی‌که تنوع اشیاء در گلیم بسیار اندک است. نشانه‌های مشترک در گروه اشیاء عبارتند از: سیاه‌چادر، شانه و گار (گوشواره). پرتکرارترین نشانه گروه اشیاء در گلیم، سیاه‌چادر است که در ۶۴ نمونه از ۷۹ گلیمی که دارای نشانه اشیاء هستند، دیده می‌شود. این نشانه در ۸۰ سه‌خشتی نیز وجود دارد و جزو پرتکرارترین نشانه‌های گروه اشیاء به‌شمار می‌رود.

همان‌گونه که اشاره شد، هم در سه‌خشتی و هم در گلیم، زن پر بسامدترین و محوری‌ترین سوژه انسانی است. یکی از موقعیت‌هایی که در سه‌خشتی در وصف معشوق زن بارها به آن اشاره شده، حضور او پیشاپیش ایل است درحالی‌که افسار شتر پرآرایه‌ای را در دست دارد و زیباییش مایه تفاخر ایل گشته. افزون بر نقش بسیار مهمی که شتر در جابه‌جایی عشایر داشته، یکی از جلوه‌های کوچ، کاروان شتر و پیشتازی دختران ایل است. وصف پیش‌آهنگی یار در زمان کوچ و دغدغه فراهم آوردن شتر برای کابین او دو شکل اصلی همراهی نشانه‌های شتر و زن در سه‌خشتی است. این توصیف به گلیم نیز راه یافته و نشانه زن که تنها فیگور کامل انسانی گلیم‌ها است، معمولاً همراه یک شتر تصویر شده (ت ۱).

ئەلێ کەچکێ شیلوارچینی/ سەرێ مەیا بووز ئەکشینی/ تو ژە هیڤێ باج ئەستینی

ای دختری که شلوار پر چین و شکن پوشیده‌ای/ و سر شتر سفید ماده را گرفته‌ای (و می‌بری)/ تو با زیبایی خود از ماه باج و خراج می‌گیری (بیدکی، ۱۳۹۵: ۹۱).

و ڕێخستیێ قەتەر دەڤە/ چاڤێ من ل هەڤ ئە/ من و تە ڤا نادن هەڤە

یار قطار شتران را به‌راه انداخته/ من و یارم خیره در یکدیگریم/افسوس که وصلمان ناممکن است (حسین‌پور، ۱۳۹۵: ۱۷۴).

شتر از پرتکرارترین نشانه‌های جانوری در سه‌خشتی است. داشتن شتر نشانی از ثروت و کامیابی است و بخشی از شیربهای (کابین) نوعروسان را تشکیل می‌دهد. شتر همچنین با آرایه‌ها و تزیینات فراوان در میانه قاب اصلی گلیم کرمانجی نیز نقش می‌شود. گاه کاروان شتر به‌صورتی ساده در بخش‌های پایین‌تر قاب اصلی نیز تصویر شده و از این طریق شتر پرتزیین میان قاب بیشتر جلوه‌گری می‌کند (ت ۲).

سیسەبۆزێ خوە خەملاند/ سەرێ مەیێ بۆز دەکشاند/ خەو لە چاڤێ مە هێرماند

سپیدرخ زیبایم که خودآرایی کرده بود/ در پیشاپیش کوچ، افسار ماده شتر سپید را می‌کشید/ خواب را از چشمانم ربود (حسین‌پور، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

دەڤەدارا، دەڤان هێی کە/ نێری قەمەر وە پیشێ کە/ شوونی یارێ لە سەر چێ کە

ای ساربان، شتران را هی کن و بران/ و شتر نر قهوه‌ای رنگ زیبا را پیشتاز قافله کن/ جای یارم را هم بر روی آن آماده کن (توحدی، ۱۳۷۴: ۵۶).

سطح ضمنی

متن دارای معنا، محتوا و هدفی مشخص است و در تعامل کامل با محیط فرهنگی و اجتماعی که در آن صورت پذیرفته قرار دارد؛ بنابراین دربر دارنده بستری معین، متشکل از سنت ادبی و فرهنگی، زبان، تمهیدات و فنون دلالت معنایی و... است. نظریه‌پردازان امروزی معتقدند متن‌ها، چه ادبی و چه غیرادبی، خالی از هر نوع معنای مستقل هستند (آلن، ۱۳۹۵: ۱۱). این سبب می‌شود اثر هنری بافتی ساده نبوده و سازمانی تشکیل‌یافته از چندین لایه باشد که معنی‌ها و نسبت‌هایی چندگانه دارد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹). معنای ضمنی نشانه‌ها متعلق به لایه‌های درونی‌تر نشانه است و به موازات دلالت‌های ارجاعی نشانه، تحت تاثیر فرهنگ و ایدئولوژی حاکم بر متن و پارادایم فکری و اخلاقی مسلط بر آن، منجر به زایش دلالت‌های جدیدتری می‌شود که خوانش آنها در گرو شناخت افق فرهنگی است که نشانه در آن شکل گرفته.

سه‌خشتی به‌واسطه نوع نظام نشانه‌ای خود و بهره‌گیری از گستره وسیع کلام، امکان به‌کار انداختن دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها را به مراتب بیش از گلیم دارد. سه‌خشتی برای تنوع بخشیدن به فضای ارجاعی نشانه امکان استفاده از فنون بلاغی گوناگون همچون تشبیه، مجاز و استعاره را دارد؛ حال آن‌که گلیم، در محیط مسبک و ایستای خود تنها به یاری مجاز و گزینش نمادین نقش‌مایه‌ها، نشانه‌هایش را از دلالت‌های ضمنی بارور می‌سازد.

نشانه‌های انسانی پربسامدترین گروه نشانه‌ای در سه‌خشتی‌ها است که با توجه به محتوای عاطفی

تصویر ۱. نقش زن در حالی‌که افسار شتر را در دست دارد (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

تصویر ۲. نقش شتر پرتزیین در میانه گلیم (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

سه‌خشتی، غالباً در خدمت بیان عاشقانه هستند. با توجه به محتوای سه‌خشتی‌ها، در ۱۰۷۴ نمونه می‌توان جنسیت شاعر را مشخص کرد. از آن میان، شمار ۲۶۹ سروده (بیش از یک چهارم) را می‌توان بارور از نشانه‌های آشکار بیان زنانه دانست. با توجه به ناشناس بودن شاعر در بیشتر سه‌خشتی‌ها، فهم جنسیت شاعر تنها از طریق تحلیل نشانه‌های کلامی و اشاراتی به احساس یا بدن شاعر در ترانه امکان‌پذیر است.

در این جامعه آماری، ۱۰۶۵ سه‌خشتی با مضمون عاشقانه سروده شده‌اند. یار، از پرتکرارترین نشانه‌های انسانی است که در ۳۰۵ سه‌خشتی وجود دارد. براساس یافته‌های موجود، نشانه یار در ۲۵۹ مورد دلالت بر معشوق زن دارد و در ۴۶ مورد توسط شاعر زن استفاده شده و به معشوق مرد اشاره دارد.

در گروه دوم نشانه‌های انسانی، یعنی نشانه‌هایی که به اندام‌های انسان اشاره دارند، چشم در ۷۸ مورد، سینه در ۴۰ مورد، گیسو، مو و زلف در ۳۹ مورد، رخسار در ۳۶ مورد، دست در ۲۸ مورد، سر در ۲۳ مورد، ابرو در ۲۱ مورد، دهان و لب در ۱۳ مورد و بازو در ۱۰ مورد، پر تکرارترین نشانه‌ها هستند. در این میان، نشانه چشم در ۵۲، سینه در ۳۷، گیسو در ۳۵، رخسار در ۳۱، ابرو در ۱۹، سر در ۱۶ و دهان و لب در ۱۳ سه‌خشتی از سوی شاعر مرد و برای اشاره به بدن معشوق زن، به‌کار گرفته شده است.

در بسیاری از سه‌خشتی‌ها اشاره به معشوق یا احساسات شاعر، نه با واژگانی صریح، بلکه با اشاراتی ضمنی انجام گرفته است. از این جمله می‌توان به کاربرد بلبل ناآرام یا مارال به‌جای شاعر، چشم غزال یا میش به‌جای چشم معشوق، نیلوفر صحرایی یا باغ گل به‌جای معشوق (زن)، گل آفتابگردان یا سپیدار به‌جای معشوق (مرد)، دیگ به‌جوش آمده یا دوتار پرده‌دار به‌جای دل پر درد شاعر، و آتش فروزان یا صحرای سیاه به‌جای عشق اشاره نمود.

نشانه‌های مردانه در سه‌خشتی گاه در غالب شخصیت‌هایی همچون شکارچی، چوپان، شخم‌زن، دروگر، ترکمن، روس، دشمن و... دیده می‌شوند و گاه به شکلی مستتر و در جایگاه شاعر، که زبان غالب سه‌خشتی را در اختیار دارد و حضور خود را در گزینش نشانه‌ها آشکار می‌سازد.

دفاع از مرزهای شمال‌خاوری ایران در برابر هجوم بیگانگان از مهم‌ترین و مستمرترین چالش‌های تاریخ پر فراز و نشیب قوم کرمانج بوده و آنها به‌ویژه از سوی ترکمنان بارها مورد یورش قرار گرفته‌اند. مرد کرمانج در این بزنگاه‌ها وظیفه مراقبت از خانواده و ایل را بر دوش داشته و این حوادث زمینه ماندگاری نام دلاورانی همچون گل‌محمد کلمیشی، ججوخان و سردار عیوض‌خان را در سه‌خشتی فراهم کرده است.

جەجۆخانە جەجۆخانە/ خانێ خانان جەجۆخانە/ دوشمەن ژە تە هەراسانە

او ججوخان است/ ججوخان خان خانان است/ دشمن از تو ترسان و هراسان است (بیدکی، ۱۳۹۵: ۱۵۰).

کل ترانه‌های بررسی‌شده	ترانه‌های سروده‌شده توسط زنان	ترانه‌های سروده‌شده توسط مردان	ترانه‌های بدون نشانه‌ای از جنسیت سراینده
۳۱۲	۸۰۵	۲۶۹	۱۳۸۶

جدول ۳. دسته‌بندی جنسیتی ترانه‌های بررسی‌شده (نگارندگان).

فەرەج خان کو نەررەشیرە/ لە ترمین گرێ دا تیرە/ ترمان کوللِ کر هیسیرە

فرج‌خان مانند نره شیران است/ ترکمنان را به گلوله بست/ و تمام آنها را اسیر کرد (بیدکی، ۱۳۹۵: ۱۹۳).

گلیم کرمانجی را فقط زنان می‌بافند و بافت آن به‌صورت سنتی (حتی پس از تجاری و کارگاهی شدن) از مادران به دختران میراث می‌رسد. از این‌رو نشانه‌های دیداری گلیم، منتخب و تراویده ذهن و اندیشه زنانه است. این بافندگان توانایی‌های پهلوانان و سرداران ایل را با نشان دادن شانه و بازوانی قدرتمند و ستبر، معمولاً در میانه گلیم، به‌عنوان نماد نیروی مردانه تصویر می‌کنند. این تنها نشانه انسانی مردانه در گلیم به نام باسک‌وپیل (بازو و شانه) مشهور است.

در شماری از عاشقانه‌های مردانه، از سر درد عشق و فراق، شاعر دست و بازو (نماد نیروی مردانه خود) را تسلیم می‌کند و از آزادی خود در می‌گذرد.

باسکوپیلێ من گرێدەن/ وەوەر زاوێ قەرەنێ دەن/ خەوەرێ، من، وە یاری دەن

ای مردم، بازو و شانه‌هایم را بسته و به اسیری ببرید/ مرا از میان دره قره‌نی ترکمنستان ببرید و بفروشید/ خبرم را به یارم برسانید که از بی‌مهری او به این حال افتاده‌ام (توحدی، ۱۳۷۴: ۲۹).

به این بازوی حمایتگر در سه‌خشتی‌های زنانه نیز به‌سان مکان امنی برای پناه بردن و آسودن زن اشاره شده است.

بەژنا بلن ئەز وە کو کم/ ئارام ئارم وە بن جلل کم/ باسکێ راستێ وە بالگ کم

قامت بلندش را به کجا برم؟/ باید به آرامی لحافی رویش بیندازم/ و بازوی راستش را بالش سر خود کنم (بیدکی، ۱۳۹۵: ۳۲۹).

در برخی از گلیم‌ها کنار نشانه باسک‌وپیل، نشانه زنانه شانه به‌صورت نقشی مکمل قرار گرفته است. شانه که ابزاری زنانه است برای پیراستن گیسوان و معمولاً نقشی برای پر کردن فضاهای خالی در حاشیه‌ها است، در این هم‌حضوری به میانه گلیم و کنار نقش باسک‌وپیل مردانه منتقل می‌شود، گویی سر زن بر شانه مرد نهاده شده (تصویر ۳).

نشانه‌های جانوری نیز در سه‌خشتی، گاه دارای معنایی ضمنی هستند و در خدمت فنون تشبیه، استعاره و مجاز و برای وصف احساسات عاشق و معشوق کاربرد دارند. این صناعت‌ها به حفظ اختصار کلامی سه‌خشتی کمک می‌کند و توصیفات عاشقانه را غنی‌تر و راز ورزانه‌تر می‌سازد. نظام نشانه‌ای زبان امکانات بیانی گسترده‌تری را نسبت به نظام دیداری گلیم برای شرح عواطف و احساسات در اختیار کاربر خود قرار می‌دهد، با این وجود گاه می‌توان چیدمانی از نشانه‌ها را در گلیم دید که آشکارا با یک روایت شاعرانه همسانی دارد. یکی از نقش‌مایه‌های جانوری که در گلیم غالباً در حاشیه و گرداگرد قاب اصلی تکرار می‌شود، نشانه شاخ قوچ یا بز نر است (ت ۴). گونه پرآرایه و مفصل این نقش، ممکن است در قاب‌های میانی گلیم نیز قرار بگیرد.

گله‌داران و جوامع اولیه دامدار در فلات ایران، قوچ را

تصویر ۳. راست: دو نمونه رایج نقش باسک‌وپیل. چپ: نقش باسک‌وپیل در کنار نقش شانه (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

تصویر ۴. نقش شاخ در حاشیه به‌صورت دو بازوی قفل‌شده (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

برتر از سایر دام‌ها به‌ویژه گوسفندان می‌دانستند. مشخصه اصلی قوچ شاخ‌های حلزونی شکل اوست (ذوالفقاری کیکانلو، ۱۳۹۷: ۱۰۰). بزکوهی را ساکنان فلات ایران ده هزار سال پیش اهلی نموده‌اند؛ از آن پس این جانور به‌عنوان پیشرو گله، نماد قدرت و مظهر فراوانی رمه و محصول، بی‌وقفه در هنر ایران نقش گردیده است. بزکوهی به سبب همسانی شاخ‌هایش به هلال ماه ستایش‌شده و او را همبسته با باران و کوهسارها دانسته‌اند. بز نر جانور قربانی‌شونده است و شاخ‌های بلندش نشان از جنگاوری و نیروی بارورکننده دارند (طاهری و مردانی، ۱۳۹۸: ۱۱۷).

نشانه شاخ به دو بازوی قفل‌شده در یکدیگر نیز شباهت دارد که نمادی از قدرت مردانه است. در سه‌خشتی هم شاعر برای توصیف بزرگی و تنومندی قوچ یا بز شاخ‌های جانور را به بازو تشبیه می‌کند.

بررەک نیری کورر و ئاسکه/ شاخله سێر بوونه باسکه/ قێلن بده م خەلاس که

گروهی بز گوش کوتاه و بوررنگ داری/ که شاخ سرشان همچون بازو شده/ کابین مرا از پول آنها بپرداز و رهایم کن (بیدکی، ۱۳۹۵: ۱۳۷).

نیری پیشیێ بەلواسکه/ شاخ کشیانه بوونه باسکه/ چه ره مێری ژنان ناس که

بز نر پیشروی گله، گوش‌هایی ایستاده دارد/ و شاخ‌هایش بلند شده همچون بازو/ تو چگونه مردی هستی؟ زنان را بشناس (بیدکی، ۱۳۹۵: ۲۱۹).

شاعر زن، گاه برای وصف بلندپروازی یا تنهایی خود در سه‌خشتی از نشانه عقاب استفاده کرده است.

ئەز تێرە کم بال تونینه/ م تو ئاپ و خال تونینه/ م برا و مال تونینه

عقابی هستم بدون بال/ نه عمو دارم نه دایی/ نه برادری و نه خانه‌ای (مسیح، ۱۳۹۳: ۶۵).

در شماری از گلیم‌ها نیز نشانه‌ای برساخته و ترکیبی وجود دارد که بالاتنه‌اش به‌سان عقاب و پایین‌تنه‌اش یادآور زنی دامن‌پوش است (تصویر ۵). به‌نظر می‌رسد نقش نمودن بن‌مایه انسان‌ـعقاب توسط زن بافنده همراستا با تلاش زن شاعر برای توصیف خود در قامت و شخصیت عقاب باشد.

ارتباط سه‌خشتی و گلیم در سطح ضمنی در میان نشانه‌های برگرفته از پدیدارهای طبیعی نیز قابل ردیابی است. کوه پرتکرارترین نشانه این گروه هم در سه‌خشتی و هم گلیم است. کوهستان‌های هزار مسجد، گلیل، شاه‌جهان، آلاداغ، قورخود و سالوک زیست‌گاه مردمان کرد خراسان را در بر گرفته‌اند. کوهسارهای پیرامون ایل افزون بر حفظ آنان در هنگام حمله دشمنان، مراتعی غنی برای چرای گوسفندان هستند و چشمه‌ساران جاری در دل آن محور زندگی کرمانج‌ها را شکل می‌دهد. تشبیه قامت بلند یار به کوه، اشاره به حفاظت درمانگرانه و مادرانه کوه از ایل و یادکرد از کوه به‌عنوان مکانی برای قرارهای عاشقانه در بسیاری از سه‌خشتی‌ها دیده می‌شود.

تصویر ۵. نقش انسان_عقاب در کنار شتر و زن پیشرو (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

سەر گولیلێ و دووەمان ئە/ روو و رووێ شاییجان ئە/ گول و گیای وان دەرمان ئە

بلندای گلیل در مه ناپیداست/ روبرویش شاه‌جهان است/ گل و گیاه این دو کوه درمان است (حسین‌پور، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

ڤان چیانا چێ مە نینن/ مەرخێ، چێیێ مە هێشینن/ کەوێنە وێ، رند دە خوینن

این کوه‌ها، کوه‌های ما نیستند/ درختان ارس کوه‌های ما سرسبز بود/ کبک‌هایش زیباترین آوازها را می‌خواندند (مسیح، ۱۳۹۳: ۷۷).

نشانه کوه در گلیم کرمانجی بیرونی‌ترین حاشیه را می‌سازد که تمام نقوش دیگر را در دل خود جای می‌دهد (تصویر ۶). جز نمونه‌هایی انگشت‌شمار، کوه همواره نقش دربردارندگی و حصارگونگی خود را در گلیم حفظ کرده است.

کرمانج‌ها نیز همچون دیگر اقوام در جشن‌ها خود را با زیورهای ویژه آذین می‌بندند. یکی از زیورهای کرمانجی گوشواره نقره‌ای به نام گار است که به دو سوی عرقچین متصل گردیده و روی آن یاشار و سربند بسته می‌شود. گار بلند و آویخته است و به‌سبب اندازه بزرگش کاملاً به چشم می‌آید. در شماری از سه‌خشتی‌ها این آرایه، مَجاز از جلوه‌گری و زیبایی یار یا به‌عنوان نشانه دارندگی او به‌کار رفته است.

ئەز قوروانە قووشە گاران/ روونشیتە لە بن داران/ جەواو نەدا مە ژە قاران

کاش قربان آن جفت گارهای یار شوم/ که زیر درختان نشسته/ و از سر قهر جواب ما را نمی‌دهد (بیدکی، ۱۳۹۵: ۳۵۰).

تأکید بر این زیور خاص در سه‌خشتی، به طراحی گلیم نیز راه یافته و به‌عنوان نشانی از دارندگی و زیبایی زنانه تصویر شده است. محل این نشانه در میانه قاب اصلی و ابعادش بزرگتر از سایر نقش‌مایه‌ها است (تصویر ۷).

تصویر ۶. نقش کوه در حاشیه بیرونی گلیم (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

تصویر ۷. نقش گار در میانه گلیم (از مجموعه گردآوری‌شده توسط نگارندگان).

نتیجه‌گیری

گلیم‌ها و سه‌خشتی‌های کرمانجی تبلور اندیشه و تجربه آفرینش‌گرانی هستند که در فرهنگ و اقلیمی مشترک پرورش یافته‌اند و زیست‌جهانی همسان دارند، بنابراین منابع الهام و روش‌های گزینش نشانه‌ها در هر دو تا حدی همسان است. با این وجود انتقال دو سویه نشانه‌ها میان سامانه گسسته ادبی و سامانه پیوسته دیداری سبب ایجاد تفاوت‌هایی در شیوه بازنمایی شده که بررسی آنها می‌تواند روش رویارویی هنرمند کرمانج را با این دو نظام نشانه‌ای آشکار سازد.

مقاله حاضر ارتباطات بینامتنی و بیناسامانه‌ای این دو مجموعه متن فرهنگی را پی‌جویی نموده است. یک سویه از این ارتباط را سه‌خشتی‌ها تشکل می‌دهند. ترانه‌هایی دارای وزن هجایی که از قواعد عروضی تابعیت نمی‌کنند و با سه مصراع هشت‌هجایی سروده می‌شوند. سویه دیگر این ارتباط گلیم است؛ مهم‌ترین دست‌بافته این قوم که توسط زنان و بر دارهای افقی بافته می‌شود و کاربردهای پرشماری دارد. ماده اولیه ساخت نشانه در گلیم، فرم و رنگ است و در سه‌خشتی آوا و کلام. بسیاری از نشانه‌های کلامی قابلیت بدل‌شدن به نشانه دیداری را ندارند و از سویی شیوه‌های بیانی نیرومند نشانه تصویری را نشانه کلامی در اختیار ندارد.

نشانه‌های به‌کار رفته در هر دو سامانه نشانه‌ای مورد پژوهش، در دلالت صریح خود در پنج گروه دسته‌بندی می‌شوند: نشانه‌های انسانی، جانوری، گیاهی، پدیدارهای طبیعی، و اشیاء.

در سطح صریح، هم در سه‌خشتی و هم در گلیم، زن محوری‌ترین و پربسامدترین نشانه انسانی است. یکی از نشانه‌های همسان در سه‌خشتی و گلیم، زنی است که پیشاپیش ایل راه می‌رود، درحالی‌که افسار شتر پرآرایه‌ای را در دست دارد. شتر از پرتکرارترین نشانه‌های جانوری در سه‌خشتی‌ها و گلیم‌ها است که مالکیت آن نشانی از دارندگی و کامیابی است.

از پیوندهای قابل مشاهده در سطح ضمنی، می‌توان به تنها نشانه انسانی مردانه در گلیم اشاره نمود به نام باسک‌وپیل (بازو و شانه) که در سه‌خشتی‌ها نیز مَجاز از نیروی مردانه کاربرد دارد. در برخی از گلیم‌ها نشانه زنانه شانه به کنار نقش باسک‌وپیل مردانه منتقل می‌شود، گویی سر زن بر شانه مرد نهاده شده است.

نشانه پرتکرار شاخ قوچ یا بز نر در گلیم به دو بازوی قفل‌شده در یکدیگر شباهت دارد که نمادی دیگر از قدرت مردانه است. در سه‌خشتی هم شاعر برای توصیف بزرگی و تنومندی قوچ یا بز شاخ‌های جانور را را به بازو تشبیه می‌کند.

شاعر زن، گاه برای وصف بلندپروازی یا تنهایی خود در سه‌خشتی از نشانه عقاب استفاده کرده است. در شماری از گلیم‌ها نیز نشانه‌ای برساخته و ترکیبی وجود دارد که بالاتنه‌اش به‌سان عقاب و پایین‌تنه‌اش یادآور زنی دامن‌پوش است.

از نشانه‌های برگرفته از پدیدارهای طبیعی، کوه

پرتکرارترین هم در سه‌خشتی و هم گلیم است. تشبیه قامت بلند یار به کوه، اشاره به حفاظت درمانگرانه و مادرانه کوه از ایل و یادکرد از کوه به‌عنوان مکانی برای قرارهای عاشقانه در بسیاری از سه‌خشتی‌ها دیده می‌شود. نشانه کوه در گلیم بیرونی‌ترین حاشیه را می‌سازد که نقوش دیگر را در دل خود جای داده.

نشانه گار (گوشواره) نیز در سه‌خشتی‌ها و گلیم‌ها، مَجاز از جلوه‌گری، زیبایی و دارندگی یار به‌کار رفته شده است.

ارتباط نشانه‌ها در این دو مجموعه متن فرهنگی از دو سامانه نشانه‌ای متفاوت، آشکار می‌سازد که نشانه‌ها از پیش‌متن (سه‌خشتی) به بیش‌متن (گلیم) راه یافته‌اند.

با وجود همسانی‌های بسیاری که نشانه‌ها در گلیم و سه‌خشتی دارند، تفاوت‌های ذاتی دو سامانه مورد بحث سبب شده تا هنرمندان با دو شیوه متفاوت به خلق نشانه‌ها بپردازند. در گفتار ادبی، هنرمند می‌تواند اشاره‌ای گذرا به نام، نشان و وصف انسان یا پدیدارها داشته باشد و آفرینش تصویر ذهنی را به مخاطب بازنهد. واژه‌هایی همچون یار، آهو یا کوهسار به تنهایی و بدون نیاز به توصیف جزءبه‌جزء، برای برانگیختن خیال شنوندگان ترانه کفایت می‌کنند و سه‌خشتی‌ها با تمایل آشکاری که به اختصار و چکیده‌سازی دارند، از این ویژگی بهره بسیار برده‌اند. این امکان برای بافنده گلیم میسر نیست و او باید تصویر مشخصی از افراد، جانوران یا اشیاء را ثبت کند. در کنار محدودیت یادشده، هنرمند بافنده این امکان را داشته است تا با بهره‌گیری از امکانات دیداری همچون رنگ، فرم، بافت، تکرار، کنتراست، تقارن و... به آفرینش هارمونی و زیبایی بپردازد؛ ابزارهایی که سرایندگان سه‌خشتی‌ها در اختیار نداشته‌اند و لاجرم به خلق ریتم آوایی بسنده کرده‌اند.

کرمانج‌های شمال خراسان، خالق آفریده‌های فرهنگی پرشمار و گوناگونی هستند، با این وجود پژوهش‌های علمی و روشمند انجام‌شده بر روی هنر و ادبیات آنها بسیار محدود و نابسنده است. پژوهش حاضر، افزون بر مطالعه دو آوردگاه فرهنگی این قوم، امکان ردیابی چارچوب‌مند روابط بینامتنی و بیناسامانه‌ای در بیرون از حوزه هنر و ادبیات رسمی را نیز مورد آزمون قرار داده است. با توجه به گستره ادبیات قوم کرمانج و نبود پژوهش‌های مکفی، این نوشتار می‌تواند زمینه‌ساز مطالعات بیشتر همچون واکاوی عناصر بینامتنی میان داستان‌های کرمانجی و دستبافته‌های این قوم گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Julia Kristeva (b. 1941)
2. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman
3. Le texte clos
4. Mikhail Bakhtin (1895-1975)
5. Heteroglossia and Dialogism
6. T. S. Eliot (1888-1965)
7. Tradition and Individual Talent
8. Viktor Shklovsky (1893-1984)
9. Art as technique
10. Roland Barthes (1915-1980)
11. La mort de l’auteur
12. Gerard Genette (1930-2018)
13. Roman Jakobsón (1896-1982)
14. Intersemiotic
15. Michael Riffaterre (1924-2006)
16. Introduction a l`architexte
17. Palimpsests: literature in the second degree
18. Seuils
19. Transtextualite
20. Hypertextualite
21. Architextualite
22. Paratextualite
23. Metatextualite
24. Heinrich F. Plett
25. Michael Payne (b. 1941)
26. Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva
27. Graham Allen
28. Intertextuality
29. Noëlle Mcafee (b. 1960)

کتابنامه

آلن، گراهام. (۱۳۹۵). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۵، تهران: مرکز.

بهار، محمدتقی. (۱۳۳۴). *تاریخ تطور شعر فارسی*. مشهد: چاپخانه خراسان.

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

توحدی، کلیم‌الله. (۱۳۷۱). *حرکت تاریخی کرد به خراسان*. جلد نخست، مشهد: ناشر مولف.

توحدی، کلیم‌الله. (۱۳۷۴). *ترانه‌های کرمانجی خراسان*. مشهد: واقفی.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا، چ۴، تهران: سوره مهر.

حسین‌پور، اسماعیل. (۱۳۹۳). *دیار و دوتار، تحلیل سه‌خشتی‌های کرمانجی کردهای خراسان*. قم: عمو علوی.

ذوالفقاری کیکانلو، معصومه. (۱۳۹۷). *بررسی نماد، نقوش و نگاره‌های سفره کردی خراسان*. بجنورد: بیژن یورد.

رحمتی، علی. (۱۳۹۶). *بررسی و شناخت ایلات و طوایف کرد در خراسان*. ج۲، بجنورد: بیژن یورد.

سپاهی لائین، علیرضا. (۱۳۷۶). «سه‌خشتی شعر ویژه کرمانج‌ها»، مجله ادبیات و زبان‌ها، ش۲۱، صص ۱۵۸ـ۱۶۳.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: علم.

ـــــــ (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی کاربردی*، ویرایش دوم، چ۴، تهران: نشر علم.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۴). *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*. چ۲، تهران: علمی.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*. تهران: شورآفرین.

طاهری، صدرالدین؛ مردانی، آیگین. (۱۳۹۸). «شمایل‌شناسی نقش‌مایه بزکوهی در سنگ‌نگاره‌های جربت»، پژوهش‌نامه خراسان بزرگ، ش۳۶، صص ۱۱۷ـ۱۳۰.

طاهری، صدرالدین؛ مردانی، آیگین. (۱۳۹۹). «پی‌جویی نشانه‌های نوشتار زنانه در سه‌خشتی‌های کرمانجی»، نشریه *زن در فرهنگ و هنر*، دوره ۱۲، ش۱، صص ۱ـ۱۷.

علیپور، اسماعیل. (۱۳۹۵). «معرفی سروده‌هایی از شاخه ادبیات شفاهی ایران: سه‌خشتی‌های کرمانجی». مجله زبان فارسی و *گویش‌های ایرانی*، سال اول، دوره اول، صص ۱۱۳ـ۱۳۱.

مردانی، آیگین؛ طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌شناختی ساختار ادبی سه‌خشتی‌های کرمانجی»، دوفصلنامه *زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی*، س۴، ش۲، صص ۱۹۹ـ۲۱۸.

مسیح، هیوا. (۱۳۹۳). *سه‌خشتی ترانه‌های کوچک کرمانج*. چ۲، تهران: نگاه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

موسوی حاجی، سید رسول و ساناز حیران پور (۱۳۹۰). «بررسی تصویر الهه مادر در گلیم آناتولی و ردپای آن در بافته‌های کردی خراسان»، دوفصلنامه *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال چهارم، شماره هفتم، صص ۲۵ـ۳۴.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

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

Alfaro, M. J. M. (1996). “Intertextuality: origins and development of the concept”. Atlantis. Vol. 18, No. 1/2, pp. 268-285.

Allen, Graham. (2000), Intertextuality. London: Routledge.

Bakhtin, M. M., Medvedev, P. N. (1978). The Formal Method in Literary Scholarship. (Trans. Albert J. Wehrle), Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bakhtin, M. M. (1984). The Problems of Dostoevsky’s Poetics. (Ed. and Trans. C. Emerson; Intr. W. C. Booth), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. M. (1990). The Dialogic Imagination. (Ed. M. Holquist, Trans. C. Emerson and M. Holquist). Austin: Universirty of Texas Press.

Barthes, R. (1968). “La Mort de l'auteur”, Mantéia, No. 5. pp. 12-16.

Barthes, R. (1977). Image - Music - Text. (Trans. S. Heath). London: Fontana.

Barthes, R. (1986). The Rustle of Language. (Trans. R. Howard). Oxford: Basil Blackwell.

Chouliaraki, L., Fairclough, N. (1999). Discourse in Late Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Eliot, T. S. “Tradition and the Individual Talent”

Press. pp. 36-63.

Kristeva, J. (1980b). Word, Dialogue, Novel, In: Desire in Language: a semiotic approach to literature and art. (Trans. T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez), New York: Columbia University Press. pp. 64-91.

Kristeva, J. (1984). Revolution in Poetic Language. (Trans. M. Waller). New York: Columbia University Press.

Leitch, V. B. (1983). Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. London: Hutchinson.

Leitch, V. B., et al. (Eds.) (2001). The Norton Anthology of Theory and Criticism. London: W. W. Norton and Company.

Marrapodi, M. (2004). Shakespeare, Italy, and intertextuality. Manchester: Manchester University Press.

McAfee, Noëlle. (2004). Julia Kristeva, London: Routledge.

Moi, T. (1986). "Introduction". In: The Kristeva Reader. New York: Columbia University Press.

Payne, Michael. (1993). Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva, Hoboken: Wiley-Blackwell.

Plett, H. F. (1991). "Intertextualities", In: Intertextuality, (Ed. H. F. Plett), Berlin: Walter de The Egoist, Vol. 6, No. 4.

Genette, Gerard. (1979). Introduction à l'architexte, Paris: Seuil.

Genette, Gerard. (1982). Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris: Seuil.

Genette, Gerard. (1987). Seuils, Paris: Seuil.

Halliday, M. and Hasan, R. (1985). Language, Context and Text: Aspects of language in a social-semiotic perspective. Oxford: Oxford University Press.

Harrof, P. B. (1962). "On Language", in: J. F. Cuber and P Harroff (Eds.), Reading in Sociology. New York: Appleton-Century-Croft.

Jakobsón, Roman (1987), "On Linguistic Aspects of Translation", in: Language in Literature, (Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy), Cambridge: Belknap Press.

Kristeva, J. (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". Critique, XXIII, No. 239. pp. 438-465.

Kristeva, J. (1968). Le texte clos. Langages. No. 12. pp. 103-25.

Kristeva, J. (1980a). "The Bounded Text", In: Desire in Language: a semiotic approach to literature and art, (Trans. T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez), New York: Columbia University