الموسيـــــقى الكرديـــــة

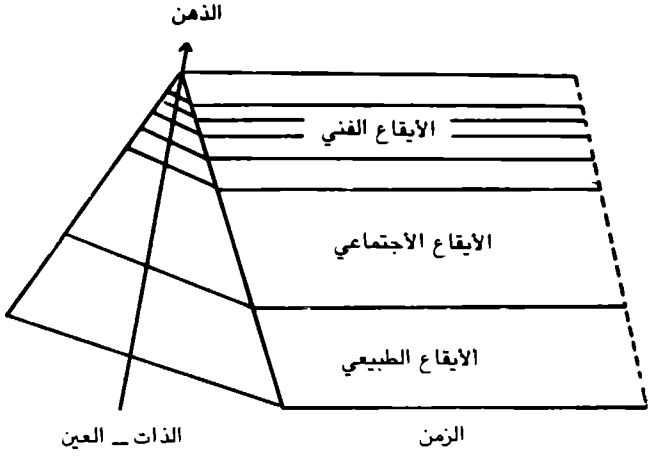
آياكو تاتسوموورا ★★

ترجمة : جلال زنكابادي .

مراجعة: وريا أحمد.

في عام ١٩٧٥، قامت هذه المجموعة (وهي المجوعة الثانية، لبحث ودراسة الموسيقى القومية، في ايران وتركيا) ببحث ميداني ، في موسيقى اكراد آذربايجان ايران.

تتميز موسيقى الكرد عن موسيقى جيرانهم في المنطقة ـ عند المقارنة بصورة بينة للغاية ، خصوصاً أن لكل الالحان التي جمعت في الريف شكلاً تناوبياً (Antiphonal) مما يعتبر ذا اهمية بالغة في الطبيعة التقليدية للموسيقى الكردية ، وفي المقدور ايضاً تمييز الالحان المؤلفة من قبل موسيقي المدن شبه المحترفين ، بواسطة البنية اللحنية (Melodic).إن هذا البحث في الموسيقى والثقافة الكرديتين يتوخى تشخيص الحس الأيقاعي (Rhythmical) في مجمل الثقافة الكردية كوعدة عضوية متكاملة ، وفي الموسيقى كظاهرة صوتية مؤشرة (أنظر شكل ١)



(١)منظور البحث:

قامت البحوث المتعلقة بالأنسان والموسيقى حتى الآن على أسلوبين: الأسلوب الاول ، وهو سيوسيولوجي ،يؤكد على الموسيقى والثقافة ،كظاهرة إجتماعية صرفة .ويمكن إشكاله في غض النظر عن الموسيقى وقيمتها كظاهرة صوتية . وهنا حيث تكون الموسيقى جزءاً من ثقافة الناس ،تكون دراسة الجوانب الثقافية الأخرى ضرورية ، لكنما الأمر يتشاكل ، إذا ما درست الموسيقى والثقافة بدون دراسة (الصوت) ، أي الموسيقى نفسها !

كما تلتبس الوسيلة والغاية !

أما الاسلوب الثاني ، فيستند على علم الموسيقى ،الذي يتناول البنية الموسيقية بالتحليل . ويتمثل إشكال هذا الاسلوب أيضاً في ميله الى نكران الموسيقى كظاهرة ثقافية مادام موضوع بحث هذا الاسلوب يتحدد في دراسة الظاهرة الصوتية وحدها ، أي دراسة الموسيقى في حدودها (الشيئية)، وليست كظاهرة إنسانية.

لاشك أن الموسيقى تنشأ ضمن تشكيلية إجتما- ثقافية معينة ، وتتحدد بها ،ولايمكن فهمها دون فهم جوانب تلك الثقافة وابعادها المختلفة كلها ، لذا فالالتباس بين الوسيلة والغاية وارد أيضاً في هذا الأسلوب .

إن إختيار أحد هذين الأسلوبين ،ليس هو بالذات موضوع بحثنا ومداره، ذلك اننا نسعى إلى تكامل افضل لعلم الموسيقى القومية ، اي أننا نسعى بالضرورة إلى إتجاه جديد ، نتوخى منه إمكانية دمج الأسلوبين السابقين معاً ، بحيث يعيننا على فهم أشمل وأفضل ، من منظور علم الجمال والقيمة الموسيقية ،وذلك ما تفتقر إليه البحوث السابقة عموماً.

لابد لهذا الاتجاه الجديد في البحث من أن يبنى على أساس العلاقة الداخلية والمنظمة (المتسقة) بين : علم الموسيقى ،علم الانسان ، علم الاجتماع ،وعلم الجمال . وربما يتجسد هذا الاتجاه الجديد ، في منحي علم الجمال الايقاع (Rhythmological) وهنا لايعنى مصطلح الأيقاع بمفهومه الضيق ، أي ليس هو الأيقاع الموسيقي مجرداً

وانما هو الايقاع بمفهومه الاشمل، اى بمثابة (اتساق الحركات) كما بينه افلاطون في كتاب (القانون).

اولاً : إن في كل ثقافة « إيقاعاً طبيعياً » يقوم على التغيرات الموسمية في البيئة. ومن الواضح طبعاً أن هذا الايقاع يتابين ويتفاوت كلياً ما بين المناطق الصحراوية ،والمناطق الحارة الغزيرة المطر ، والمناطق المعتدلة حيث يكون لكل منطقة إيقاعها المتميز عن إيقاعات سواها .ثم ان لكل ثقافة « إيقاعها الأجتماعي » الذي يتأثر بشتى الحركات في المجتمع ،إي الحركات المتجلية في البنى :الأقتصادية ، والأجتماعية ، السياسية الدينية واللغوية.لاسيما اللغوية ، إذ أن اللغة تمثل اهم عنصر في بنية « الأيقاع الأجتماعي» من حيث إرتباطها الوثيق بالمفهوم الموسيقي للأيقاع.

أما المسألة الثالثة، فهي حسية بطبيعتها؛ لتعلقها بالأصوات المحضة في البنية الموسيقية، وتتمثل في الأحساس النابع من إئتلاف العناصر البصرية وأتساقها؛ بهدف خلق الآثار الفنية، وهذا الاحساس يتكامل مع الأيقاعين الطبيعي و الأجتماعي عبر إحساس يدعى بـ «حس الأيقاع الفني». ولكن ذلك لايعنى أن في المقدور تشخيص كل إبداع فني من خلال بيئته وحدها؛

ذلك أن لحس الأيقاع الفني خصوصيته الأيجابية (الخلاقة)، فهو ليس مجرد تابع سلبي لأيقاع الحركات الطبيعية والأجتماعية. إن للأيقاع الفني علاقةً وثيقةً بموقف الفرد حيال مجتمعه، كما ان طبيعة المعيشة،

وطبيعة الفعالية الفنية، وطبيعة تفكير الفرد، تعتبر من اهم مكونات الخلق الفني، لاسيما في المجتمعات الحديثة. وهنا يجب الأنتباه الى أن حس الأيقاع الفني يتغير ويتطور تبعاً لما يستجد من المتغيرات في إيقاع الحركات الطبيعية والأجتماعية. ولا يغيب عن البال، أن للمتغيرات التاريخية أكبر الأثر، في بلورة حس الأيقاع الفني، داخل كيان اية ثقافة.

وإذا ما تبلور حس إيقاعي فني ذو خصوصية في أي مجتمع؛ فأنه سرعان ما يؤثر في البنى الأخرى. بينما يظل في إستقلال شبه تام، عن التغييرات الحاصلة، في الأيقاعين الطبيعي والأجتماعي. ولذا لابد من الأستناد على هذا البعد الثابت (اللا متغير) في ثقافة اي شعب من الشعوب: إن كانت السمات الخصوصية لموسيقاه مداراً للبحث والدراسة. ومن هذا المنطلق،

نشير - على سبيل المثال- الى «الهزاره»[1] الذين مازالوا محافظين على خصوصية موسيقاهم القومية؛ رغم فقدانهم للغتهم الأصلية، وهذا الأمر ينسحب على عدد آخر من الشعوب التي فقدت لغاتها الأصلية، بيد أنها مازالت محافظة على خصوصيات سمات موسيقاها القومية.

إن بحثاً يتناول حس الأيقاع الفني: لابد أن يراع جميع الجوانب الثابتة والمتحولة للثقافة. ومن هذا المنظور، نلمس تفاوتاً وإختلافاً ملفتين للنظر، بين حس الأيقاع الفني، عند الرعاة المسلمين، في المناطق الجافة، ونظيره، عند الكادحين البوذيين في المناطق الحارة والرطبة. وهذان بالذات (التفاوت والأختلاف) مايحددان التفاوت والأختلاف الواردين، في البنى الموسيقية، ضمن هاتين الثقافتين.

لتبيان العلاقة الأصلية ، بين دراسة الثقافة عموماً ، ودراسة الموسيقى كظاهرة خاصة .هناك سبيلان :بدراسة الحس الأيقاعي (Rhythmic Sense) المؤثر في مجمل الوضع الثقافي لدى أيّ شعب.

ثم دراسةالتطورات التأريخية المتزامنة مع تبلور هذا الحس وتحوله .

ونحن سنمضي بدورنا ، في هذا الطريق ، في تناولنا للموسيقىٰ الكـرديـة بالبحث ، علىٰ الرغم من اننا لم نحظ بدراسة الكرد انفسهم ، والذين ماكانوا موضوع بحثنا الأصلي ، اثناء قيامنا ببحثنـا الميـداني ، نظراً لعدم إستحصالنا الأذن بالأقامة في الريف الكردي لفترة كافية ،وهكذا فإن المادة التي تجمعت لدينا ، ليست بذات القدر الذي يؤهلنا لأستكمال طموح بحثنا بكل جوانبه .كما لم نستطع خلال فترة ـ مكوثنا ـ القصيرة زيارة منطقة كرمنشاه في إيران ، وشرقي تركيا ، ومع ذلك كله ، اصبح من الواضـح عنـدنا ، أن للكرد موسيقاهم الأصيلة والمتميزة .والتي تظل موضوعاً شيقاً لمزيد من البحوث في إطار « الناس والموسيقىٰ » .ورغم قلة البحوث والدراسات المتناولة للموسيقىٰ الكردية ، فقد أفادتنا في بعض نتائجها ،التي تضافرت مع بحثنا ،لأستكمال ماكنا نتوخاه . وسندرج ـ فيما يلي ـ نتائج بحثنا الذي أنجزنا القسم الأساسي منه في مدينة مهاباد .

(٢) تحليل الموسيقىٰ الكردية:

يمكن إدراج نتائج بحثنا الميداني وفق التصنيف الآتي :
١ـ الألحان ذات الصوت (الميلودي) الواحد لشبه الرحل.

٢ـ الألحـان التنـاوبيـة(Antip honal) المصـاحبـة للدبكـات والرقصات ، والتي دونت في القرىٰ.

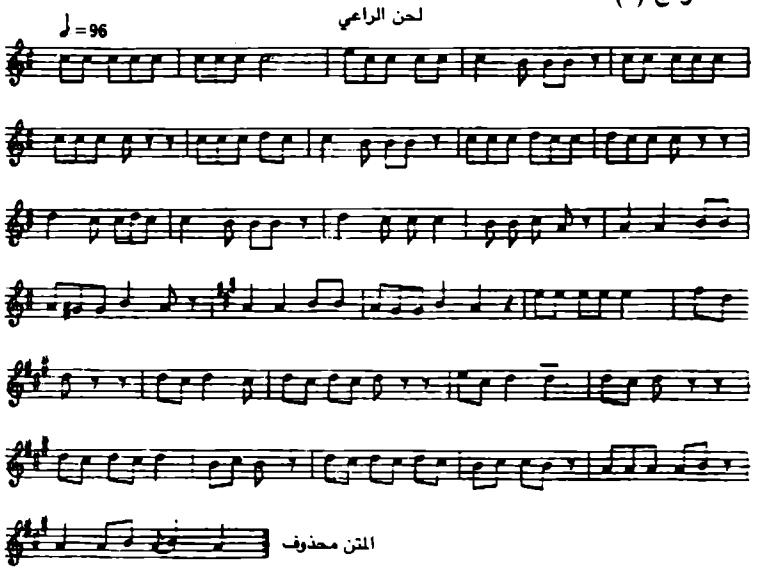
٣ـ موسيقىٰ العازفين شبه المحترفين ، والتي سجلت في مدينة مهاباد
٤ـ الأذان وتجويد القرآن .

وفي مايـلي :تحليـل موجـز ،للموسيقىٰ غير الدينية (Secular) خصوصاً صنفي (٢)، (٣)..أي الالحان ذات الميلودي الواحد، والألحـان التنـاوبية. أما الموسيقىٰ الدينية ـ بما فيها الآذان والتجويد ـفلم تدخل مدار بحثنا.

(١)الألحان ذات الميلودي الواحد:

سجلت هذه الألحان ، في مخيمين ، بالقرب من مدينة مهـابـاد (يقـع أحـدهمـا علىٰ بعـد ١٥كم ، والثاني علىٰ بعد ١٠كم ..). حيث كان الكـرد الرحـل، قد هبـطوا من سفـوح الجبـال، الى السهـول، منـذ فترة قصيرة؛ لتلافي برد الشتاء القارس هناك.

إن هذه الألحان بسيطة. وشائعة بين صبية الرعاة ولا تصاحبها أي آلة موسيقية. ويكون إيقاعها (Rhythem): ٨/٥ ،٨/٦ . بالضرب السريع نسبياً، و ب(٦/١) الصوت العالي، كما في ال(نموذج ١):

النموذج (١)

وقـد سجلنـا في مهاباد لحناً من هذا القبيل، كان عزفاً منفرداً علىٰ الناي الكردي (شمشال)، وهو فلوت للرعاة أصلاً. ويعتبـر أحد أنواع الناي الشرقي . وكان الناي الذي سجلنا عزفه، مصنوعاً باليد، ومن معدن غير مشخص، وكان العازف يميله أثنـاء عزفـه. إن صوت هذا النـاي شجي جداً يكتنفه الجفاف والأرتعاش.

(٢) الألحان التناوبية، في الأرياف:

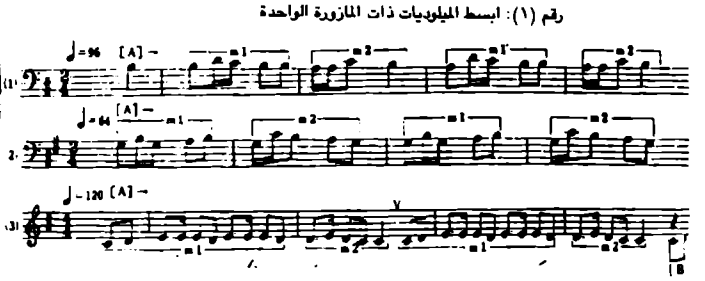
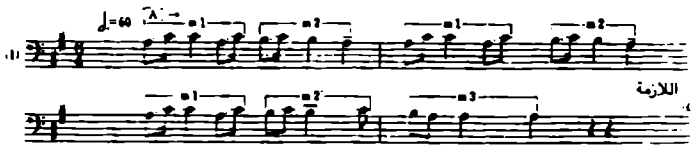
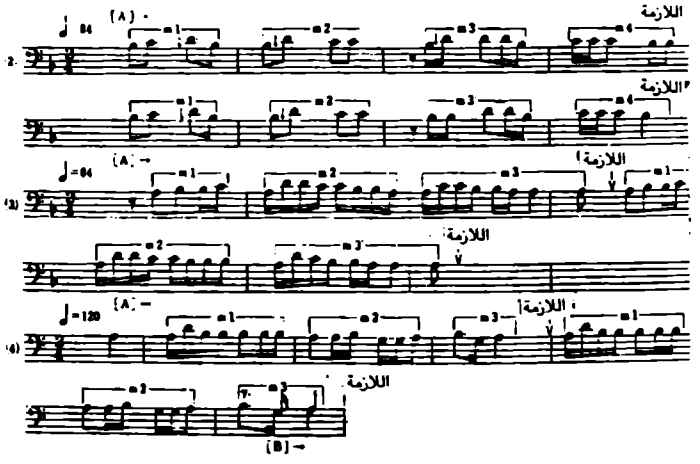
لقد زرنا الأرياف المجاورة ل«رضائيه»، والتي يسكنها:

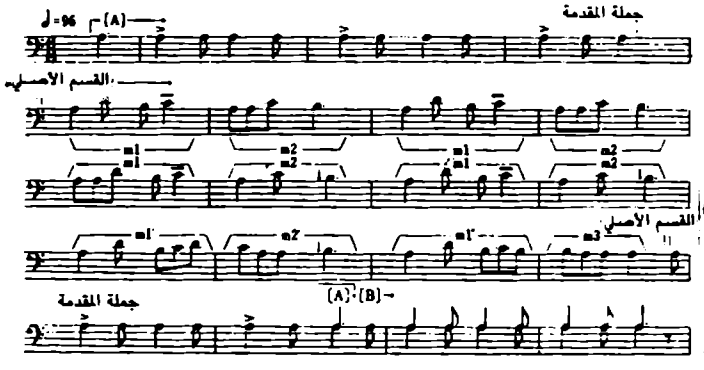
الآذريون، الأرمن، الآشويون، والكرد. فلاحظنا أن موسيقى جميع تلكم الأرياف ـ عدا الريف الكردي ـ متشابهة، وهي تعزف على الطبل و المزمار عادة. أما الكرد فلهم وحدهم موسيقاهم المتميزة، التي تتسم بألحانها التناوبية (وقد سبق للمستشرق و الباحث في القضايا الأيرانية كريستنسن أن بحث في موضوعها)[٢]. وقد تمكننا من زيارة قريتي (سيلوانا، وآن بي) الواقعتين شمالي غربي رضائية ب(٥٠)كم، واللتين تقعان عند سفوح زاگروس.

وشاهدنا قوات الدرك الايرانية متواجدة فيهما بكثافة؛ بسبب قربهما من الحدود الايرانية ـ العراقية.

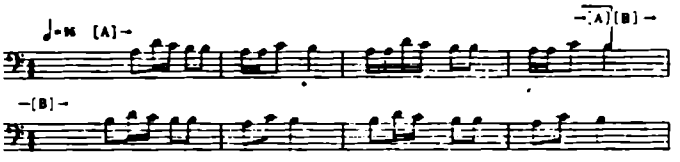
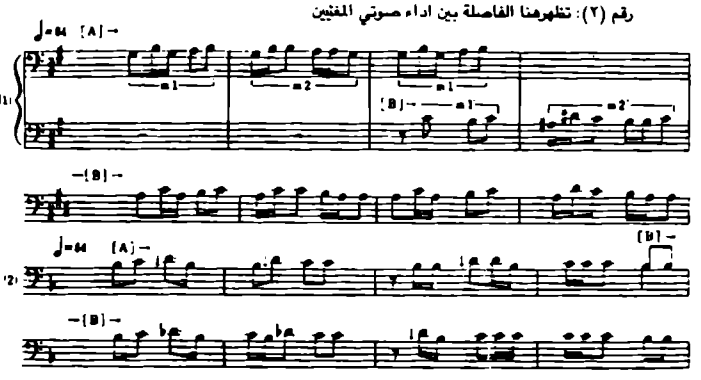
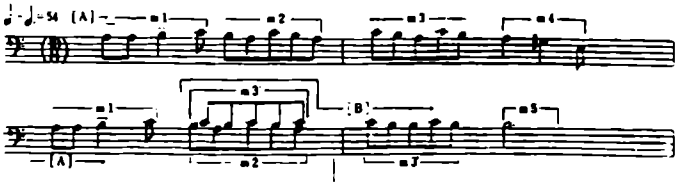
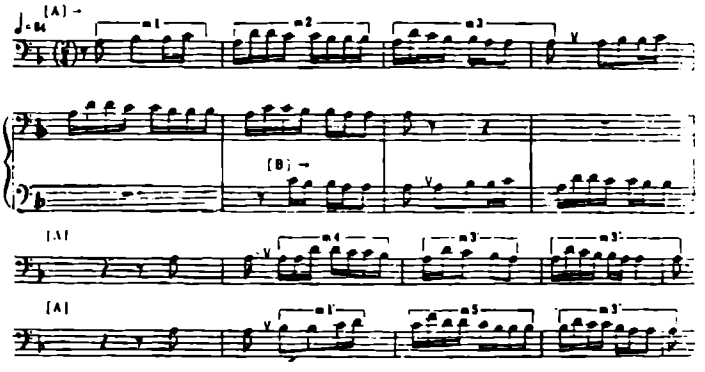
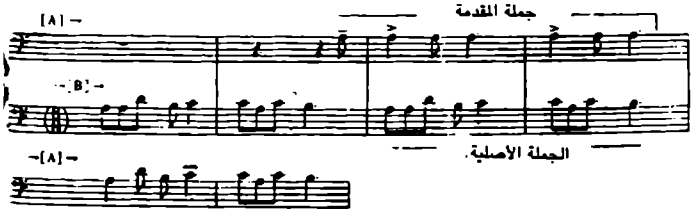
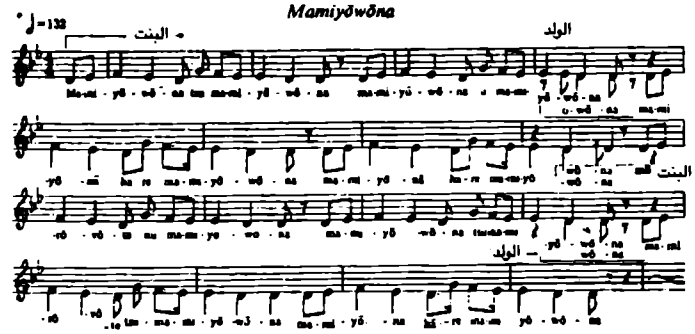
فقد عاملنا الكرد بحميمية. وعلمنا وفقاً لمعلومات مختار (سيلوانا)، أن نفوسها (٧٠٠) نسمة، وفيها (٨٠) اسرة، ومدرسة وتشمل محاصيل القريتين: القمح، الجوز، البطيخ الأحمر.. وماشابها... كما يقوم اهاليهما بتربية الأبقار والأغنام، ولاحظنا كيفية اداء الألحان التناوبية هناك بالترتيب الآتي: يشرع أحد المغنيين، مترنماً بالميلوديا المكونة من بيتين، أو اربعة أبيات شعرية بسيطة، والتي تشكل مضمون اللحن الاساسي. وتعاد هذه الميلوديا بضع مرات، عبر وزن ١/٤، تقريباً. وبينما يكرر مضمون اللحن الأساسي ـ بتكرار نفس الابيات، مشكلة اللازمة ـ ينبري مغن آخر بالغناء، وتصاحب ـ شروعه هذا ـ الجملة الأخيرة للمغني الأول. ونحاول توضيح ذلك ب(النموذج ٢) الأرقام: (١، ٢، ٣، ٤، و (النموذج ٣) الأرقام: (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

النموذج (٢)

رقم (١): ابسط الميلوديات ذات المازورة الواحدة

رقم (٢): الملوديات ذات ال (٣ أو ٤) مازورات والتي تشكل لازمة قصيرة

العلامة (=) تشير الى ان الصوت يكون اخفض مما هو مدون بالنوتة الموسيقية

رقم (٣): نموذج من الميلوديات ذات البنية المركبة نسبياً

رقم (٤): لهذه القطعة مقدمة وقسم اصلي، وتبدو وحدة اللازمة فيها بوضوح.

(m :الموتيف A : المغني الأول. B : المغني الثاني)

النموذج (٣)

رقم (١): ابسط انواع التغيير والتحويل

رقم (٢): تظهرهنا الفاصلة بين اداء صوتي المغنيين

رقم (٣) هنا يظهر الفرق بين جملتي المغنيين (وهذه القطعة، هي ذات القطعة (٣) من النموذج (٢)

رقم (٤): هنا تتنوع الميلوديا، لأن المغنيين يغيران نفس الجملة

رقم (٥): هذه هي نفس القطعة المرقمة (٤) من النموذج (٢)، عندما يشرع المغني الثاني بالاداء، قبل ماينتهي الاول من جملته الاخيرة، فيتزامن اداؤهما ويؤديان ميلوديات مختلفة

النموذج (٤) لحن الأطفال

إن ماسبق، يبين كيف أن هذا النمط، من الألحان في الموسيقى الكردية التقليدية، أصيل ومتجذر. ويتجلى هذا النمط أيضاً في الألحان الملحمية . وهو الأكثر شيوعاً، في الموسيقى الكردية التقليدية.

للكرد مايزيد على (٢٨) دبكة ورقصة. ولكل واحدة منها إيقاعها الخاص بها مع حركاتها الخاصة. أشهرها دبكة «سيهايى»، الثلاثية الخطى، التي كانت مدار بحثنا الميداني. تعتمد هذه الدبكة على حركة وئيدة من ثلاث خطوات، يؤديها الراقصون على شكل حلقة نصف دائرية، فيما تكون أياديهم متشابكة. وثمة رقصة أخرى تدعى «شيخاني»، وهي عبارة عن حركات سريعة اشبه ما تكون بالقفزات، تتسم غالبية الرقصات الكردية بالحيوية و الدينامية.

وللرقص عند الكرد اهمية فائقة عادةً.

(٣) موسيقى العازفين شبه المحترفين :

إن الموسيقى التي سجلناها في مدينة مهاباد، كانت

لعـازفين شبه محترفين. ولا حظنا أنها ذات مستوىً فني راقٍ نوعما. ولهؤلاء العازفين مجموعات، تتكون كل مجموعة من ثلاثة فنـانـين: مغن ، طبال، وعازف آلة هوائية، وغالباً ماتقوم هذه المجمـوعـات بأحيـاء الحفـلات في الأعياد والمناسبات العامة والخاصة. ويفتخر أفرادها بفنهم. وهم يستفيدون في أدائهم الفني من التقنيات الفنية الراقية. والملاحظ أن ميلوديات هؤلاء العـازفين تعود إلىٰ نفس الألحان الريفية، وقد تكامل نضجها أكثر ومع ذلك لم نلق طوال بحثنا الميداني في مهاباد شيئاً من الألحان التناوبية، التي سبقت الأشارة اليها.

يلعب المغني دوراً بارزاً في الأداء الفني لهـذه المجموعة. وهو يغني ولايعـزف علىٰ آيـة آلة..، وغـالباً مايقود المجموعة. أما أسلوب الأداء اللحني عنـدهم بسيـط وواضح، ويختلف عن الأسلوب العربي المعقد.

يستخـدم العـازفون الآلات الموسيقية الهوائية. وغالباً يستخدمون نوعين من الآلات: ال«بالبان»، وهو فلوت خشبي مكـون من نايـين أحيـانـاً. ويـؤدى العـزف عليـه عمـودياً. وال«دوزله»، وهو فلوت عمودي، مكون من أنبوبتين من عظام طائر (الشاهين).

وهناك «البلوير» الذي يشبه الفلوت الياباني (هي شي دي كي) الشـائع في منطقة (گاگاكو)، كما أنه يشبه (الريكوردر)ـ وهو فلوت هوائي انگليزى قديم ـ وما يميزالآلةالكردية هو وضع (پيك ـ زمّارة) في فوهتها العليا. ويؤدىٰ اللحن علىٰ الأقسام المتقدمة والوسطىٰ منها. وكانت هذه آلة واسعة الأنتشار فيما مضىٰ، أما الآن فيقتصر أستخـدامهـا علىٰ إيـران نوعمـا. وبخصـوص «الدوزله» نقول: انها آلة عريقة جداً.

كانت شائعة في حضارات وادي الرافدين، في العصور القديمة.

ويشاهد هذا الفلوت ذو الأنبوبتينى، في عموم المناطق الواقعة بين إيـران و البحر الأسود، وفي اليونان أيضاً. وللدوزله هيأة الكلارنيت ذات الأنبوبتينى، وتتميز بصوتها الجياش الراعش.

ولم نشاهد خلال بحثنا الميدانى ال«زرنا ـ المزمار» عند الكرد[٣]، والزرنا آلة خاصة بأقوام أخرىٰ في المنطقة. بينما شاهدنا نوعاً من الطبول، يدعوه الكرد «تپر» شبيه بالطبلة «الدربكة» الفارسية.

وهو يستخدم في أداء إيقاعات الألحان. وتكون غالبية الألحان ٣/٤، ٤/٤ بالضرب الشديد والسريع. ولاتوجد ثمة إيقاعات معقدة. ومن الطريف أننا سجلنا ضمن المجموعات لحناً يؤدىٰ بالعزف المنفرد، يفتقر الىٰ أيما إيقاع ، يمكن ضبطه أو قياسه!

للألحـان الكردية، والميلوديات، و المقامات خصوصيات واضحـة، تجسـد تفـرد المـوسيقىٰ الكـردية، وتكمن إمكانية تصنيف ميلوديات الألحان الكردية في إطارٍ بفواصل ١/٣.

أنظر بخصوص ذلك جدول (١)

ا ـ الميلوديـات المعزوفة وفق المقام الصغير. يكون النزول من نوطة (Re) إلىٰ نوطة (Si)؛ لتكوين فاصلة ثالثة ضغيرة، (١٦ قطعة).

ب ـ الميلوديات القائمة علىٰ أساس فاصلة (التيتراكورد)؛ حيث تتكون فاصلة ثالثة كبيرة، عند الصعود من نوطة الأساس إلى نوطة (mi)؛ تتكون فاصلة ثالثة كبيرة. (١٠ قطع).

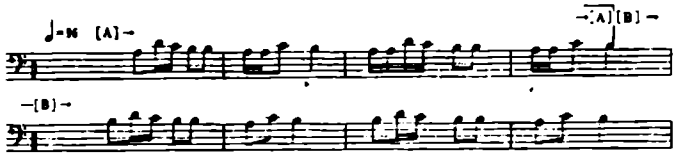
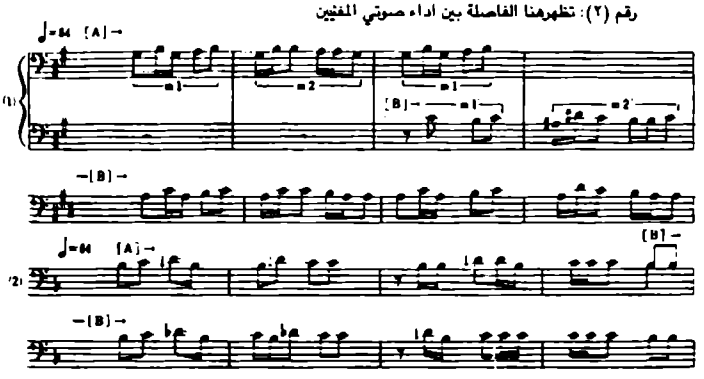
پ ـ الميلوديات القائمة علىٰ الصعود من أساس المقام، أي (mi) إلىٰ نوطة (Sol) لتكوين فاصلة ثالثة صغيرة (الترايكورد)، (قطعتان).

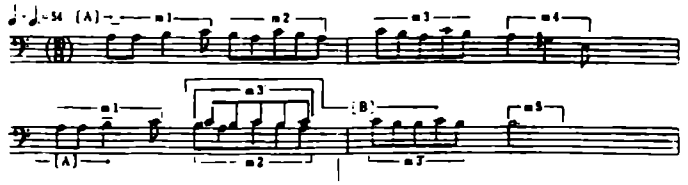
إن تركيب هذه التونات (النغمات) الثلاث كاف لصياغة قطعة.

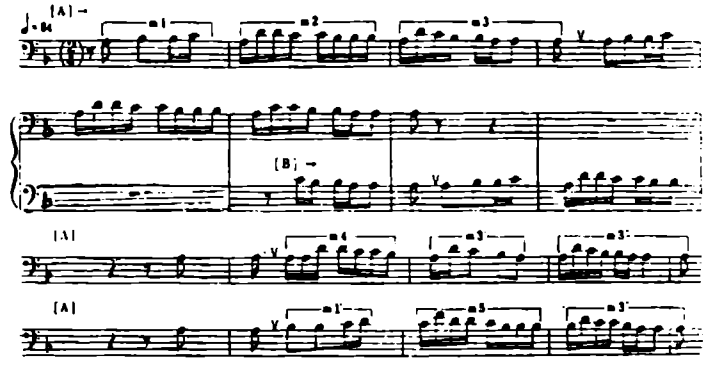
ونادراً مايزيد عدد التونات المكونة للقطعة علىٰ المركبات النغمية السداسية. وتتابع حركة الميلوديات تترىٰ لتشكل مركبات نغمية رباعية.

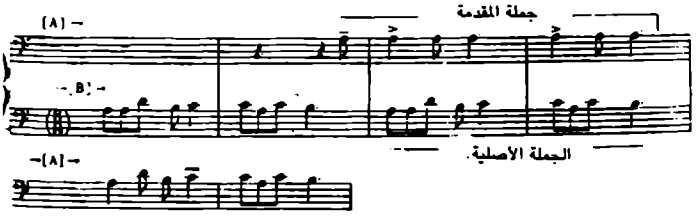
خلاصـة القول، هناك (١٦ قطعة) من ال(٢٨) قطعة، التي جمعنـاها سلالمها شبيهة بسلم المينور (المقام الصغير). وهنـاك (١٠ قطع) في المجمـوعـة (ب) منهـا (٨ قطع) تشبه أصواتها في الواقع سلم المينور؛ رغم شبه سلالمها بسلالم الميجر الكبير؛ اذ غالباً ما تبرز نغمات (Mi - Do) عند عزف هذه القطع الثمانية، ونادراً ماتكون نغمة (Sol) علىٰ هذه الشاكلة. ولهذا لاتتجلى خصوصية مقام الميجر بوضوح. حيث يقترب الأحسـاس الحـاصـل من الأحسـاس الذي تولده ميلوديات المجمـوعة (أ)، وتتداخل بسهولة ، وهناك قطعتان أخريـان في المجموعة (ب) ،لها ميلوديات تنتهي بنغمة (RE) ولها نفس حالة ميلوديات المجموعة (أ)

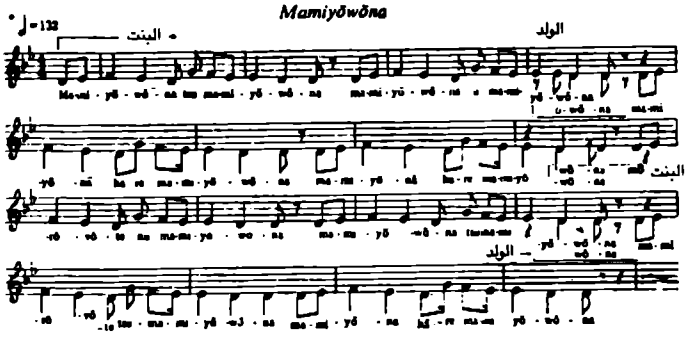
النموذج (٣)

رقم (١): ابسط انواع التغيير والتحويل

رقم (٢): تظهرهنا الفاصلة بين اداء صوتي المغنيين

رقم (٣) هنا يظهر الفرق بين جملتي المغنيين (وهذه القطعة، هي ذات القطعة (٣) من النموذج (٢)



رقم (٤): هنا تتنوع الميلوديا، لأن المغنيين يغيران نفس الجملة

رقم (٥): هذه هي نفس القطعة المرقمة (٤) من النموذج (٢)، عندما يشرع المغني الثاني بالاداء، قبل ماينتهي الأول من جملته الأخيرة، فيتزامن اداؤهما ويؤديان ميلوديات مختلفة



النموذج (٤) لحن الأطفال

إن ماسبق، يبين كيف أن هذا النمط، من الألحان في الموسيقى الكردية التقليدية، أصيل ومتجذر. ويتجلى هذا النمط أيضاً في الألحان الملحمية . وهو الأكثر شيوعاً، في الموسيقى الكردية التقليدية.

للكرد مايزيد على (٢٨) دبكة ورقصة. ولكل واحدة منها إيقاعها الخاص بها مع حركاتها الخاصة. اشهرها دبكة «سيهايى»، الثلاثية الخطى، التي كانت مدار بحثنا الميداني. تعتمد هذه الدبكة على حركة وئيدة من ثلاث خطوات، يؤديها الراقصون على شكل حلقة نصف دائرية، فيما تكون اياديهم متشابكة. وثمة رقصة أخرى تدعى «شيخاني»، وهي عبارة عن حركات سريعة أشبه ما تكون بالقفزات، تتسم غالبية الرقصات الكردية بالحيوية و الدينامية.

وللرقص عند الكرد أهمية فائقة عادةً.

(٣) موسيقى العازفين شبه المحترفين :

إن الموسيقى التي سجلناها في مدينة مهاباد، كانت

لعـازفين شبه محترفين. ولا حظنا أنها ذات مستوىٰ فني راقٍ نوعما. ولهؤلاء العازفين مجموعات، تتكون كل مجموعة من ثلاثة فنـانـين: مغن ، طبال، وعازف آلة هوائية، وغالباً ماتقوم هذه المجمـوعـات بأحيـاء الحفـلات في الأعياد والمناسبات العامة والخاصة. ويفتخر أفرادها بفنهم. وهم يستفيدون في أدائهم الفني من التقنيات الفنية الراقية. والملاحظ أن ميلوديات هؤلاء العـازفين تعود إلىٰ نفس الألحان الريفية، وقد تكامل نضجها أكثر ومع ذلك لم نلق طوال بحثنا الميداني في مهاباد شيئاً من الألحان التناوبية، التي سبقت الأشارة اليها.

يلعب المغني دوراً بارزاً في الأداء الفني لهـذه المجموعة. وهو يغني ولايعـزف علىٰ آيـة آلة...، وغـالباً مايقود المجموعة. أما أسلوب الأداء اللحني عنـدهم بسيـط وواضح، ويختلف عن الأسلوب العربي المعقد.

يستخـدم العـازفون الآلات الموسيقية الهوائية. وغالباً يستخدمون نوعين من الآلات: ال«بالبان»، وهو فلوت خشبي مكـون من نايـين أحيـانـاً. ويـؤدى العـزف عليـه عمـودياً. وال«دوزله»، وهو فلوت عمودي، مكون من أنبوبتين من عظام طائر (الشاهين).

وهناك «البلوير» الذي يشبه الفلوت الياباني (هي شي دي كي) الشـائع في منطقة (گاگاكو)، كما أنه يشبه (الريكوردر)- وهو فلوت هوائي انگليزى قديم - وما يميزالآلةالكردية هو وضع (پيك - زمّارة) في فوهتها العليا. ويؤدىٰ اللحن علىٰ الأقسام المتقدمة والوسطىٰ منها. وكانت هذه آلة واسعة الأنتشار فيما مضىٰ، أما الآن فيقتصر أستخـدامهـا علىٰ إيـران نوعمـا. وبخصـوص «الدوزله» نقول: أنها آلة عريقة جداً.

كانت شائعة في حضارات وادي الرافدين، في العصور القديمة. ويشاهد هذا الفلوت ذو الأنبوبتينى، في عموم المناطق الواقعة بين إيـران و البحر الأسود، وفي اليونان أيضاً. وللدوزله هيأة الكلارنيت ذات الأنبوبتينى، وتتميز بصوتها الجياش الراعش. ولم نشاهد خلال بحثنا الميدانى ال«زرنا - المزمار» عند الكرد[٢]، والزرنا آلة خاصة بأقوام أخرىٰ في المنطقة. بينما شاهدنا نوعاً من الطبول، يدعوه الكرد «تپر» شبيه بالطبلة «الدربكة» الفارسية.

وهو يستخدم في أداء إيقاعات الألحان. وتكون غالبية الألحان ٣/٤، ٤/٤ بالضرب الشديد والسريع. ولاتوجد ثمة إيقاعات معقدة. ومن الطريف أننا سجلنا ضمن المجموعات لحناً يؤدىٰ بالعزف المنفرد، يفتقر الىٰ أيما إيقاع ، يمكن ضبطه أو قياسه!

للألحـان الكردية، والميلوديات، و المقامات خصوصيات واضحـة، تجسـد تفـرد المـوسيقىٰ الكـردية، وتكمن إمكانية تصنيف ميلوديات الألحان الكردية في إطارٍ بفواصل ١/٣.

أنظر بخصوص ذلك جدول (١)

ا ـ الميلوديـات المعزوفة وفق المقام الصغير. يكون النزول من نوطة (Re) إلىٰ نوطة (Si)؛ لتكوين فاصلة ثالثة ضغيرة، (١٦ قطعة).

ب ـ الميلوديات القائمة علىٰ أساس فاصلة (التيتراكورد)؛ حيث تتكون فاصلة ثالثة كبيرة، عند الصعود من نوطة الأساس إلىٰ نوطة (mi)؛ تتكون فاصلة ثالثة كبيرة. (١٠ قطع).

پ ـ الميلوديات القائمة علىٰ الصعود من أساس المقام، أي (mi) إلىٰ نوطة (Sol) لتكوين فاصلة ثالثة صغيرة (الترايكورد)، (قطعتان).

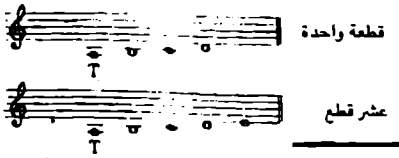
إن تركيب هذه التونات (النغمات) الثلاث كاف لصياغة قطعة.

ونادراً مايزيد عدد التونات المكونة للقطعة علىٰ المركبات النغمية السداسية. وتتابع حركة الميلوديات تترىٰ لتشكل مركبات نغمية رباعية.

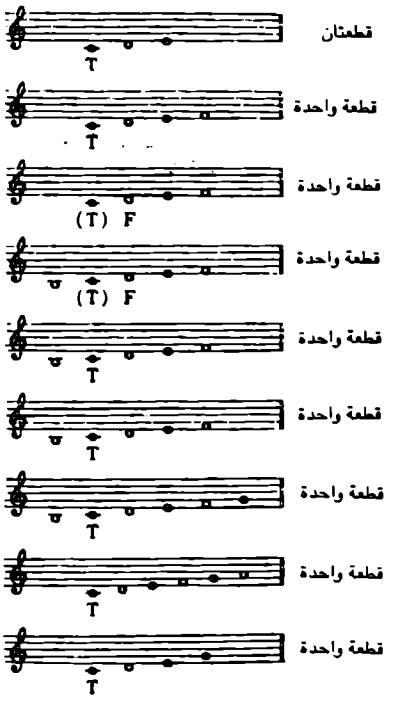
خلاصـة القول، هناك (١٦ قطعة) من ال(٢٨) قطعة، التي جمعنـاها سلالمها شبيهة بسلم المينور (المقام الصغير). وهنـاك (١٠ قطع) في المجمـوعـة (ب) منهـا (٨ قطع) تشبه أصواتها في الواقع سلم المينور؛ رغم شبه سلالمها بسلالم الميجر الكبير؛ اذ غالباً ما تبرز نغمات (Mi - Do) عند عزف هذه القطع الثمانية، ونادراً ماتكون نغمة (Sol) علىٰ هذه الشاكلة. ولهذا لاتتجلى خصوصية مقام الميجر بوضوح. حيث يقترب الأحسـاس الحـاصـل من الأحسـاس الذي تولده ميلوديات المجمـوعة (أ)، وتتداخل بسهولة ، وهناك قطعتان أخريـان في المجموعة (ب) ،لها ميلوديات تنتهي بنغمة (RE) ولها نفس حالة ميلوديات المجموعة (أ)

الجدول (١)

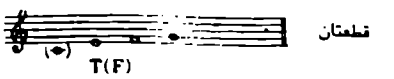
مجموعة (أ)



مجموعة (ب)

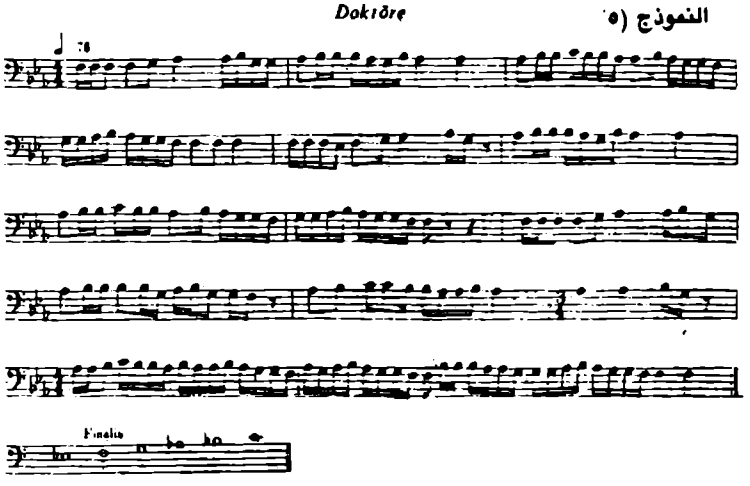
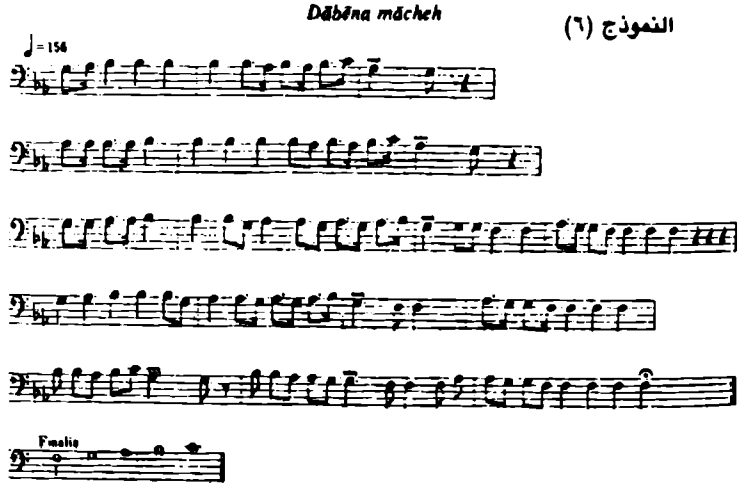


مجموعة (ب)

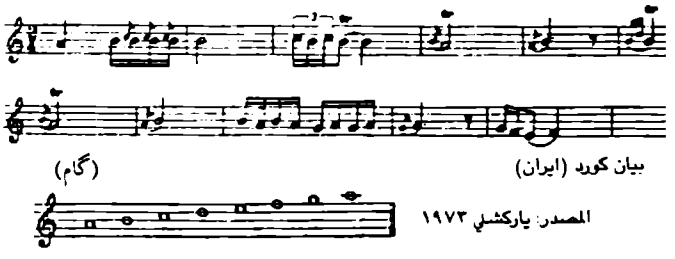
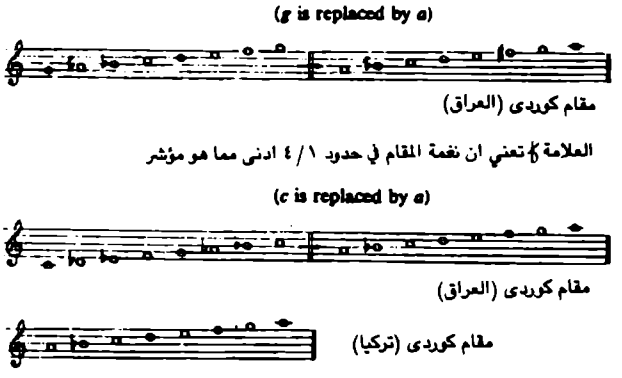


تتكون ميلوديات المجموعة (ب)من ثلاث نغمات بسيطة مكررة ، وإذ تكون لها نغمة (Do) يمكن تصنيفها عند ذاك في المجموعة (ب) .ولوجود نغمات(Mi ,Fa , SOl) يمكنها أن تكون بديلة لنغمات(Si , Do , Re) في قسم من (أ) .ولهذا يمكن إعتبارها بديلة كاملة داخل المجموعة (أ). وبشكل ملخص يجوز إعتبارها المجموعتين (ب) و(ب)بمثابة أجزاء من المجموعة (أ) .(٤).

يمكن القول جزماً ،أن للموسيقى الكردية بالاساس سلم مينور طبيعياً يشمل(La , Si , Do ,.Re ,Mi , Fa , Sol) .و تصاغ الميلوديات على فاصلات من مقام المينور .ويبدأ (Do) في بعض الأفتتاحيات من نغمة(Mi) وتستقر ميلوديتاته على درجة (Do) من المركب النغمي للميجر . وهنا يمكن الجزم ،أن للموسيقى الكردية التقليدية هذا الميل ، رغم عدم كفاية الدلائل الموجودة عنده لأثبات هذا الراي بشكل قاطع (النموذجان (٥)و(٦):

النموذج (٥)

النموذج (٦)

وهناك في الموسيقى الشرقية الأصيلة (بيات كورد)(النموذج ٧)كما أن مقامات أخرى في تركيا والعراق ، تدل اسماؤها على

أصولها الكردية (النموذج ٨):

النموذج (٧)

النموذج (٨)

وهنا يمكن طرح مسألة العلاقة بين الموسيقىٰ الكردية التقليدية والموسيقىٰ الأصيلة .

لاتـوجـد نغمات (١/ ٤)في موسيقىٰ العازفين شبه المحترفين ، امـافي المـوسيقىٰ الكـلاسكية ذات المنشأ الكردي فهي واردة احياناً .ويبدو ان دخول هذه النغمات إلىٰ الموسيقىٰ الكردية قد حدث تدريجياً بتأثير الأقوام المجاورة الأخرىٰ ، عبر السياق التاريخي لتطور الموسيقىٰ الكردية المحلية إلىٰ موسيقىٰ ناضجة اولعلهـا دخلت المـوسيقىٰ الكـرديـة بواسـطة العـازفين شبه المحترفين ،اثناء محاولاتهم التطويرية لموسيقاهم نحو الافضل (٥) . إن العـلاقـة بين الموسيقىٰ المحلية الكردية والموسيقىٰ الأصيلة الكلاسكية الشعبية في أسيا الغربية ظاهرة تستلفت النظر حقاً ، وتتطلب البحث مستقبلاً.

تشكـل المـوسيقىٰ الكردية حالة خاصةً ومتميزةً ،بما فيها من الميلوديـات الطبيعيـة، الشبيهـة بسلم المينـور ،والايقـاعات الدينامية الجياشة والالحان الجهورية الشفافة ومع ذلك فهي زاخرة بمسحةٍ من الحزن والفجيعة ،وقد إستلفتت هذه المسحة أنـظار السـواح والمستشرقـين الذين زاروا كردستان ، ومنهم (تـومـابـوا) الذي قال :«تجسـد الألحـان الكردية المتميزة ، بقـراراتها وجواباتها المتسقة، إحساساً عميقاً بالحزن بحيث لايخـطر علىٰ البـال ، أن يلازم مثل هذا الأحساس مثل هذه الالحان عند قبائل إشتهرت بالبأس والشدة»[٦]

(٣) مسائل للبحوثِ المقبلة:

للاكراد ـ بالمقارنة مع شعوب المنطقة ـ موسيقىٰ متميزة، يمكن تشخيصها بواسطة ميلودياتها الحزينة، في سلم طبيعيٍّ شبيه بالمينور، وفي شكلٍ تناوبي، وفي إيقاعاتٍ حيةٍ ودينامية. ومع ان الكرد قد دخلوا الأسلام منذ البداية، لكن الموسيقىٰ العربية لم تؤثر في موسيقاهم.

ورغم كون الكـرد من أهـل السنـة ـ الأقـل إهتمـاماً بالموسيقىٰ من سواهم الشيعة ـ الا انهم أشد تعليقاً بالموسيقىٰ، بل واكثـر تحـرراً في المـوسيقىٰ والغناء والرقص من جيرانهم الآذريين ـ الشيعة ـ المختلفين عنهم مذهبياً.

وهنا لابدَّ أن نشير إلىٰ ثلاث مسائل أساسية، تتطلب المزيد من البحث والدراسة:ـ

١ـ علاقـة السمات البارزة للموسيقىٰ الكردية بمجمل الثقافة الكردية، أي دراستها بمثابة وحدة متكاملة.

٢ـ علاقة الموسيقىٰ الكردية بموسيقىٰ الشعوب الأخرىٰ.

٣ـ التطورات المستقبلية، المحتملة، للموسيقىٰ والثقافة الكرديتين.

بصـدد المسـألة الأولىٰ، تجـدر الأشـارة الىٰ العوامل التالية، لتشخيص أبرز سمات الموسيقىٰ الكردية:

بخصـوص الأيقـاع الطبيعي للمـوسيقىٰ الكـردية، لابدَّ من القـول ، أن موطن الكـرد ،هـو العمـود الفقري لجبال آسيا الغربية. وقد ظلَّ مصوناً نوعما من أضرار الغزوات المتعاقبة، بسبب ظروف البيئة الوعرة. وبخصوص الأيقاع الأجتماعي، كان الكـرد ـ حتىٰ الماضي القريب ـ قوماً رحلاً ، وفي تشكيلاتٍ قبلية في اصل. ولما سبق اثره في أصالة موسيقاهم، علماً بأن

التأثيرات الخارجية تبدو جلية ، لكنها لم تستطع احداث تغيير أساسي في الموسيقى والثقافة الكرديتين ، ذلك أن موطن الكرد يعتبر منزوياً جداً في المنظور الجغرافي. ويبدو أن سمات الحياة الرعـويـة والبـدويـة ، قد مهّدت للطبيعة الدينامية في الحس الأيقاعي، كما صانت طبيعة المجتمع القبلي ـ بمؤازرة العوامل الأخـرى ـ سمة البساطة والحرية في الموسيقى الكردية. بينما إستحالت موسيقى ـ الشعوب الأخرى ذات الحكومات المركزية ـ فناً أشبه مايكون بالموسيقى البلاطية (الرسمية).

للمسـألة الثـانيـة جانبـان :أولاً ، مقـارنة الموسيقى الكردية بمـوسيقى الشعـوب الأيرانية لاسيما (الفرس) لصلة القرابة التـأريخية التي تربط بين هذه الشعوب. ثم مقارنة الموسيقى الكردية مع الموسيقى الشعوب القاطنة في المنطقة الممتدة، من اليونان وأوربا الشرقية، حتى آسيا الوسطى وأفغانستان ؟ذلك لأن الكرد شعب عريق ، ذو تأريخ موغل في القدم ، وعلى تماس مع الشرق والغرب ولذا فأن تحقيق مقارنة لموسيقاهم وثقافتهم على هذا النحـو، سيكـون ذا أهميـة بالغـة إذ يمكن إعتبـار الموسيقى الكردية بمثابة إحدى الثقافات الموسيقية الرئيسية الجامعة مابين السمات الاسيوية والاوربية.

امـا المسألة الثالثة، والتي تخص مستقبل الموسيقى والثقافة الكرديتين، فهي مرتبطة بطبيعة الحياة الكردية، وطبيعة تطورها التأريخي النازع نحو النضج .والكرد بطبعهم شعب حيوي، ونشط ،وقوي الشكيمة، مما يساهم كل ذلك في الذود عن أصالة موسيقـاهم.أما بخصوص بعث الهوية القومية والذود عنها ، فيمكن إعتبـار العـازفـين الكـرد بمنـزلة (العشـاق)و(المغنين الجوالين) في آذربيجان وتركيا.

يقيناً أن كثيراً من التطورات قد حدثت في الحياة الأجتماعية للكرد،في السنوات الأخيرة ، مما أثرت في مجمل الحياة الكردية ،بحيث أحدثت تغيراً طفيفاً في البنى الصوتية والموسيقية ، الى حد يمكن تلمس مؤشراتها حالياً . لكن من المحتمل جداً أن تظل المـوسيقى الكـردية محافظة على سماتها الخصوصية، مادام الكرد محافظين على خصوصيتهم الثقافية. وكل ذلك يجعل من هذا الشعب أطروحةً للبحث والدراسة، موسيقياً و ثقافياً في إطار المجتمع المعاصر المتطور ..

الهوامش والأشارات:

★ نشرت هذه الدراسة بالأنكليزية، تحت عنوان :

Music and Culture of kurds

في مجلة Senri Ethanological Studies No,5,1980

وقد أعتمدنا في ترجمتها على نصها المنشور في المجلة:

Studia Kurdica Juin 1986

والصادرة عن: The kurdish institute Paris

وقد ارتأيناعنوان (الموسيقى الكردية) لترجمتها العربية ..وقد قام الفنان وريا أحمد بمراجعتها مشكوراً ، علماً بأنه هو الذي شخص هذه الدراسة من قبل وأشار إلى ضرورة ترجمتها .كما ثبت عليها بعض الأشارات. ★★ Ayako Tatsumora الوطنية للموسيقى والفنون الجميلة ـ طوكيو.

(١) الهـزاره: قوم من اصل مغولي ، كانوا يتحدثون بالتركية ـالتي هي لغتهم.

الأصليـة ـ وقد إستقروا في أفغانستان. ورغم فقدانهم للغتهم الأصلية مازالوا محافظين على السمات الخاصة لموسيقاهم القومية.

(٢) لقـد قام Christensem كريستنس، بدراسة بنية الألحان التناوبية الكردية ، وذلك في أربع مناطق كردية ومما يستلفت ـفي عمله ـ نظرنا هو تدوينه للحن كان يؤديه عدد من الرجال والنسـوة في حفلة زفـاف ، حيث كانـوا يؤدون نفس العبـارة بالتناوب ، وفي مقاطع مختلفة.

(٣) (الزرنـا):المـزمـار ،آلة موسيقيـة شعبيـة شائعـة عنـد الكرد .ومن الغريب والطريف أنهم لم يشاهدوا(الزرنا)خصوصاً وأنه ملازم للطبل والدبكات ..

ـ وريا أحمد ـ

(٤) ثمة إلتباس بين المجموعتين (أ) و(ب)بسب تبدل موقعيها.

ـ وريا أحمد ـ

(٥) بخصوص الربع تون ،يناقض الباحث طروحاته مرتين في الفقرة السابقة، بحيث لايحتاج الى تعليق مستفيض .

ـ وريا احمد ـ

(٦) Bois J– connaissances des Kurds Sebaonan .1965

دەرهێنانی کۆنەری: محمد زادە
سەرپەرشتیاری چاپ: جەعفر قادر بەرزنجی

بەرگی یەکەم: تابلۆیەکی هونەرمەند: چەتۆ حەسەن
بەرگی دووەم: بەرهەمێکی فۆلکلۆری بەکامیرای: چەتۆ حەسەن