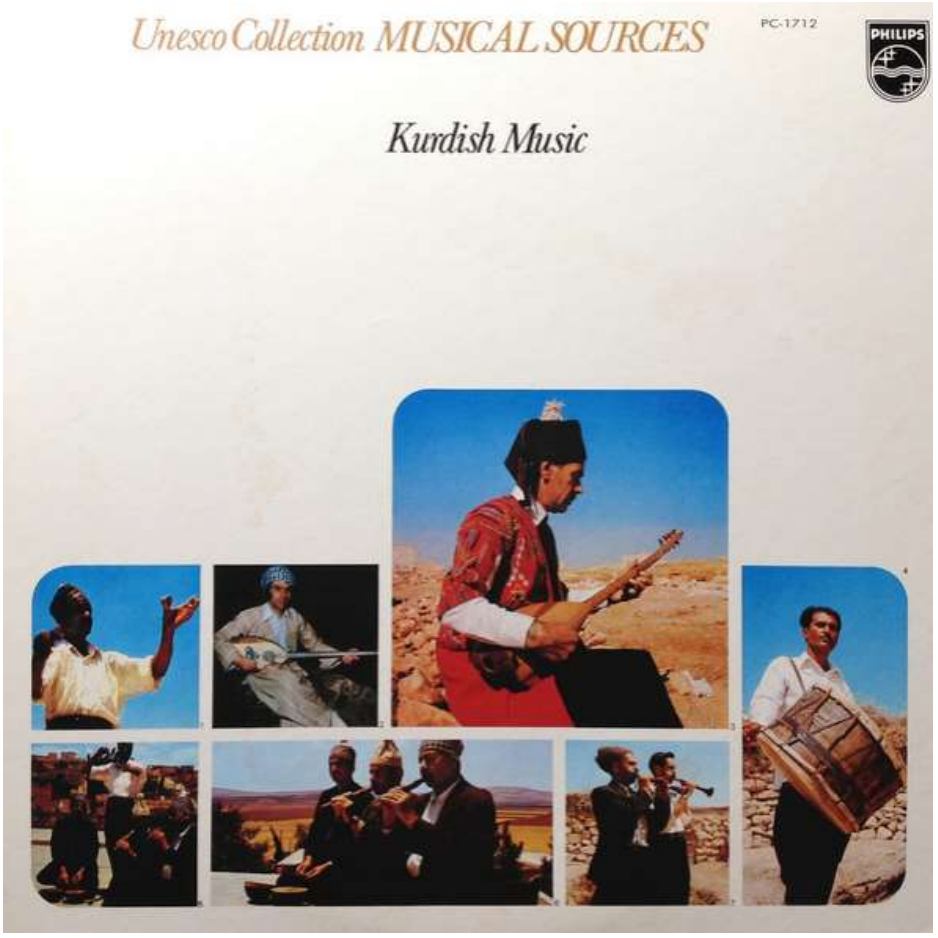
پژوهشی علمی در باره موسیقی کردی از طرف سازمان جهانی یونسکو



بازنشر و توضیحات :

فاضل اصولیان

مقدمه:

قرم بیستم، سده‌ای تلخ و سیاه است در تاریخ ملت کُرد. در این سده نه تنها کُردستان بین چهار کشور مختلف تقسیم گردید، بلکه در آن کشورهای تازه تاسیسی- که بخش های مختلف کُردستان تحت سیطره آنان قرار گرفته بود، کُردها را از هر گونه حقوق بدیهی محروم کرده بودند، تا جائیکه که در کشورهائی مانند ترکیه و سوریه نه تنها فرهنگ و زبان و موزیک کُردی بلکه حتی خود کُردبودن نیز ممنوع شده بود، در ادامه خود در سده بیستم سیاست آسیمیلاسیون و حذف کُردها بمثابه سیاست رسمی از طرف دولتهای مختلف در این کشورها پیروی میشد. این دوران در تاریخ کُردها چون عصر سیاه شناخته میشود.

در میان سالهای ۱۹۷۰-۱۹۷٤ "یونسکو (**سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی ملل متحد)**"[1] برای انجام پژوهشی- در مورد موسیقی کُردی گروهی از متخصصان و پژوهشگران خود را به جنوب شرق ترکیه (شمال کُردستان) اعزام میدارد. این گروه که از ٤-٥ نفر تشکیل شده بود برای انجام تحقیقات خود به منطقه "جزیره" میروند. در مدت زمانی که در محل بوده‌اند، با تعدادی دنگبیژ (بیت خوان)، خواننده و موزیسین کُرد ملاقات کرده و چندین ترانه و همچنین چند قطعه موزیک بدون کلام ضبط می کنند. این گروه بعدا حاصل تحقیقات خود را پس از مشورت و ارزیابی که از سوی متخصصان هنری انجام گرفته است، در سال ۱۹۷٤ در یک صفحه بزرگ موسیقی (L P) انتشار داده‌اند. همچنین خلاصه‌ای از تحقیقات خود را به زبان انگلیسی بر روی پشت جلد صفحه درج نموده اند.

این صفحه را چندین سال قبل برادرم به من هدیه داد، من هم در نظر داشتم تا در یک فرصت مناسب و در فضائی آرام و بدور از جنگ و خشونت آنرا بازنشر- نمایم. متاسفانه چنین فرصت مناسب و فضای آرام برای پخش این اثر هنری پیش نیامد. با توجه به گذشت

[1] **UNESCO** (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
یونسکو به معنی "سازمان آموزشی، علمیو فرهنگی ملل متحد" است. این سازمان یکی از نهادهای تخصصی سازمان ملل متحد است که در سال ۱۹٤٥ میلادی پس از پایان جنگ جهانی دوم تاسیس شد.

زمان و کهولت سن دیگر جایز ندانستم بیشتر از این در انتظار بمانم، لذا تصمیم گرفتم این پژوهش علمی بهمراه ترانه ها و آهنگ های ضبط شده در این صفحه را در دسترس علاقمندان فرهنگ و هنر قرار دهم.

تحقیقات انجام شده به انگلیسی- و به زبانی علمی ویژه موزیک نوشته شده است، بهمین جهت ترجمه برخی از اصطلاحات هنری آن برای من آسان نبود، هر چند از دو نفر از آشنایانی که در عرصه موسیقی فعالند و تا اندازه‌ای با اصطلاحات موزیک آشنایی دارند درخواست کمک کردم، متاسفانه کمکی دریافت نکردم. اما در اینجا فرصت را غنیمت شمرده و از دوست ارجمندی که مرا در ترجمه انگلیسی- به فارسی یاری نموده کمال سپاسگزاری را مینمایم.

بازنشر-این پژوهش، به معنی قبول و تائید کل این پژوهش از جانب من نیست، بلکه منظور من از پخش آن صرفا دو چیز است، اول: اینکه این چند قطعه موزیک و چند ترانه که یک میراث فرهنگی و هنری ارزشمند است از خاطره ها محو نگردد و به فراموشی سپرده نشود.

دوم: با توجه به اینکه این پژوهش از طرف متخصصین هنری و به شیوه‌ای علمی انجام گرفته است، امید من این است که بازنشر آن بتواند توجه علاقمندان و پژوهشگران کُرد را به خود جلب نموده، تا شاید آنان نیز ملاحظات و ارزیابیهای خود را در مورد این پژوهش بطور خاص و موزیک کُردی بطور عام نوشته و بدین ترتیب باعث توسعه و غنای تحقیقات علمی در زمینه‌ی موزیک کوردی گردد.

چند نکته کوتاه:

یکی از کاستی های این پژوهش که بنظرم واضح و مشخص میباشد، این است که این محققین پژوهش های خود را در محدوده‌ای کوچک از کُردستان یعنی فقط در منطقه "جزیره" انجام داده‌اند، اما نتیجه‌گیری های خود را چون موزیک کُردی (موزیک همه کُردستان) معرفی کرده‌اند، به جرات میتوان گفت که این پژوهش فقط قطره‌ای از دریای موسیقی کُردی را در

برگرفته است. در این پژوهش هیچگونه تحقیقی در مورد موزیک سایر مناطق کُردستان مانند "بیت بیژی/ دنگ بیژی" در منطقه سرحد (مناطق شمالی کُردستان/وان- آگری)، "حیران" که ترانه‌هائی است با سبک ویژه که مخصوص مناطق مکریان و سوران است، "هوره، مور، چمری" که ترانه‌هائی هستند با سبک های ویژه خود که بیشتر در مناطق کرمانشاه و لکستان معمول است، همچنین سیاچمانه که سبکی ویژه و بسیار قدیمی است از ترانه‌خوانی که در منطقه اورامان رایج است، ترانه‌های مناطق شهرزور و گرمیان که به شیوه "مقام" میباشد و در پایان ترانه‌ها و آهنگ های مناطق سقز و افشار (هوشار) که اغلب آنها ترانه‌هایی شاد و مخصوص رقص هستند کوچکترین اشاره‌ای به آنها نشده است.

نکته دیگری نیز که بنظرم جای تاسف دارد، اینستکه درست در زمانی که این پژوهشگران در روستاهای اطراف "جزیره" مشغول تحقیق بوده‌اند، **"شاکرو"** بزرگترین هنرمند کُرد که به "شای ده‌نگبێژان (شاه بیت سرایان/ سرآمد بیت خوانان)" مشهور است، در آنزمان هنوز در قید حیات بود و در شهرهای شمالی کُردستان زندگی میکرد، اما نه تنها هیچگونه تماسی با او گرفته نشده است، بلکه از او هم نامی برده نشده و هیچگونه ارزیابی هم از سبک هنری و آثار او ارائه نداده‌اند، این در حالی است که هرچند موسیقی کُردی در ترکیه ممنوع بود، اما "شاکرو" با شجاعت تمام و بدون توجه به ممنوعیت در محافل مختلف ترانه‌خوانی میکرد و نوارهای ضبط شده او در محافل و در خانه‌های مردم دست به دست می گشت، حتی امروزه هم با گذشت بیشتر از ٤٠ سال از مرگ او، ترانه‌هایش الهامبخش موزیسین های جوان میباشد. بهر حال من بیشتر از این در این باره نمی نویسم، انتقادات و ارزیابی های هنری بگذار بماند برای استادان و پژوهشگران عرصه موسیقی و هنر.

فاضل اصولیان

سوئد- ۲۰۲۵

موسیقی کُردی

موسیقی مقامی و بداهه سازی VI-4

ماموریت و تفسیرها: "کریستیان پوشه"[2]

ضبط: "یوخن ونزل"[3]

مجموعه یونسکو: منابع موسیقی توسط انستیتو بین المللی برای اسناد و مطلعات تطبیقی موسیقی شورای بین المللی موسیقی ادیت شده است. مدیر (سردبیر) آلین دانیلو[4]، دستیار تولید ژاک کلوارک[5].

موسیقی کُردی

موسیقی کُردی به همان خانواده‌ای تعلق دارد که موسیقی فارسی در آن قرار دارد، اما ویژگی اصلی آن همانند موسیقی هندی محرک بودن و پویش آن در محدوده‌ی اکتاو است. ساختار بنیادی آن توسعه فرم مقام است و عناصر آن حول بداهه‌سازی به شیوه‌ای پرداخته و تولید می شوند که حاصل کار ملودیک- ریتمیک بدنبال میآورد. در تولید موسیقی بداهه‌سازی از همان آغاز توازن خود را از طریق بخش پایانی تامین کرده و تعمیم میدهد. موسیقی کُردی به تنهایی نه موسیقی علمی و نه موسیقی فولکور، بلکه هر دو را همزمان با هم دارد. مانند موسیقی فارسی یک موسیقی شورانگیز و احساس برانگیز است که معولا با اندوه زدگی ژرف همراه میباشد. **هر چند این دو موسیقی با هم نزدیک هستند، اما دو جهان بسیار متفاوت هستند،** هنگامی که به آنها گوش می کنیم نباید آنها را با هم اشتباه نمائیم، موسیقی فارسی

[2] Christian Poche
[3] Jochen Wenzel
[4] Alain Danielou
[5] Jacques Cloarec

پالوده شده و آلایش یافته است، اما موسیقی کُردی بیشتر غریزی و پر از شور و خروش است.

مردمانی که امروز ما آنها را کُردها می نامیم از تبار گروه قومی هستند که در جهان باستان مادها نامیده می شدند و نقش بسیار بزرگی در ایجاد امپراتوری فارس داشتند. در کتاب آناباسیس گزنفون اشاره به مردمی بسیار جنگجو بنام کاردوخی (کُردها) دارد. موسیقی کُردها، موسیقی‌ای کهن و ریشه‌دار است که با وجود گذر زمان، توانسته اصالت خود را تا به امروز دست نخورده حفظ نماید.

کُردها در این دوره نیز مانند گذشته، در منطقه کوهستانی بنام زاگروس که دسترسی به آن چندان آسان نیست زندگی می کنند. مورخی می گوید: "کُرد را هرگز نمی توان از کوهستانها جدا کرد. آنجای که جلگه شروع می شود، او (کُرد) راه را برای عرب، فارس و ترک باز می گذارد، و از کرانه دریاچه وان تا دروازه ارمنستان عقب کشیده است". کُردها که در غرب ایران، شرق عراق، شمال سوریه و شرق ترکیه اسکان دارند در ارمنستان هم زندگی می کنند. هرچند کُرد ها مذهب خودشان، که از مزدائیزم ریشه گرفته و اکنون بنام مذهب ایزدی متمایز و شناخته مشود و مرکز آن در شهر مقدس شیخ ادی (لالش= فاضل اصولیان) در منطقه موصل عراق است، اما امروز اکثریت کُرد ها مسلمان سنی هستند. زبان آنها ریشه در گروه زبانهای هندواروپائی دارد و با زبان فارسی مدرن هم مرتبط و هم بسیار متفاوت است. دو لجهه اصلی زبان کُردی عبارتند از کرمانجی که در ترکیه، سوریه و ارمنستان و سورانی که در ایران و عراق مردم با این لهجه‌ها صحبت می کنند. مسیر زاب بزرگ، رود فرعی دجله، مرز میان مناطقی که دو لهجه بکار می روند را تعیین می کند. هم چنین باید از لهجه گورانی، گویش کُردهای زازای ترکیه هم نام برد.[6]

[6]متاسفانه چنین بنظر میرسد که محقق شناخت و یا تماسی با کُردهای شرق کُردستان (کُردهای ساکن در ایران) نداشته است، زیرا در این تحقیق هیچگونه اشاره‌ای به موسیقی وسیع و ریشه‌دار این نواحی از جمله "هوره، مور، چمری، سیاچمانه، حیران و مقام های گرمیان و شاره‌زو ر. . . " و همچنین گویشهای هورامی، کلهری و لکی و نیز آئین یارسانی و سرودها ئائینی یارسانی نیامده است. (فاضل اصولیان)

در نگاه نخست، شیوه‌ای که موسیقدان کُرد هنر خود را می سنجد برای انسان غربی واضح و مفهوم نیست، به این دلیل که مفاهیم لازم برای تعریف پدیده‌های صوتی وجود ندارد، به بیان دیگر نبودن ترمهای دقیق در پیوند با تولید هنری این شیوه موسیقی برای ناظر غربی، ریشه در آن دارد که قواعد، فرمها و سطح موسیقی در زبان کُردی با پدیده‌ای معین پیوند دارند. مفاهیم اصلی با ترمهای ساده‌ای که در زندگی روزانه بکار می روند بیان می شوند. در کُردی "موسیقی" بوسیله مفهوم "ساز"، واژه‌ی با تباری فارسی که هم موسیقی و آلات موسیقی و یا آلت معینی را منعکس مکند، منتقل می شود. اصطلاح دیگری که به همان شیوه به کار می‌رود، «تنبور» است که آن نیز به موسیقی و همچنین به یک ساز زهی خاص اشاره دارد. این واژه مدت‌هاست که موضوع بحث و جدل شدیدی بوده است: آیا منشأ این ساز دسته‌بلند را باید در هند جستجو کرد، آنچنانکه گویا نویسندگان عرب در قرن نهم آن را در لهستان ثبت کرده‌اند، و آنچنانکه گفته میشود در زبان سانسکریتی به معنای «سازی که صدا بخصوص تولید می‌کند» است؟ آیا، همان‌طور که برخی منابع ادعا می‌کنند، از سومر آمده است؟ یا میراثی از سکاها و سرمات‌ها است و در نتیجه متعلق به تمدن‌های قفقاز؟[7]

وقتی یک موزیسین کُرد درباره موسیقی صحبت می‌کند، هرگز به مفاهیمی که ما به‌خاطر دلالت‌های رسمی یا بیانی‌شان با آن‌ها آشناییم، اشاره نمی‌کند. برای انتقال مفهوم بداهه‌نوازی، او از واژه‌ای استفاده می‌کند که به معنای «کارکردن» است، به این معنا که با

[7] در نقش و نگاره هایی که از دوره‌های ایلامی و مانناپی بجای مانده اند، تصاویری از نوازندگانی با آلت موسیقی شبیه تنبور دیده میشوند. (فاضل اصولیان)

شکل ۱۴- پیکرک نوازنده ایلام با ساز زهی دسته دار با دستان و کاسه بزرگ (موزه ملی ایران، شماره موزه ۲۱۹۴)

شکل ۱۷- پیکرک نوازنده ایلام با ساز زهی دو زه به همراه گوشی و سیم گیر (موزه ملی ایران، شماره موزه ۱۳۳۷۱)

ساز «کار» می‌کند. موزیسین هائی که دارای الهام قابل توجه هستند به گونه‌ای سخن می گویند که می دانند چکار می کنند، موانع و دشواری در چهارچوب قله کوهی که باید فتح شود بیان می کنند. خلق فرم موسیقی به مثابه تیمار کردن زخم است، ایده‌ای که توسط "ریمون رویر"[8] تبیین شده است. ترانه سرایان کُرد برای نامگذاری شیوه‌ای خاصی از موسیقی و یا مقام، که نغمه هم گفته می شود، اغلب نام زنان، نام مناطق و یا قبایل بکار میگیرند. برای مثال "درسیم" که یک رقص کُردی است، اسمش را از منطقه‌ای در آناتولیا و "شیخانی" رقص معروف دیگری است که نامش را از منطقه شنگال در شمال عراق گرفته است. در برخی موارد مقام با نام یک دختر تعیین می یابد، برای مثال، مقام مریم، بر این باور قوام گرفته که خاطره مریم جوان که زمینه را برای خلق مایه اصلی این مقام و موسیقی ایجاد کرده است. در نتیجه این گونه میتوان استنباط کرد که موسیقی کُردی، مانند موسیقی هندی یا عربی از تعداد بی نهایتی از شیوه‌های (راگا یا مقام) استفاده میکند. **اما این استنباط درست نیست، در حقیقت هنر موسیقی کُردی به شکل منحصری بر یک فرم استوار است**، و این دلیلی بر دعوی باستانی بودن این فرهنگ است که پاسداری از سنت خود را بر مبنای طبقه‌بندی یگانه‌ای، که مردمان همسایه آن را کُرد خطاب می کنند، (که خصوصیات آن عبارت است از فاصله کوچک دوم که بدنبال آن بزرگ دوم میآید) متحقق کرده است، و این همان شیوه‌ای موسیقی "دورین"[9] است که توسط موسیقدان های فلامنکو در اسپانیا نواخته می شود. آیا کُرد ها بر این سبک و بر این نسبت و طبقه‌بندی آگاهی دارند؟

در چهارچوب خود موسیقی شکی در این نیست که این شیوه وجود دارد و با ١٤ پرده در تنبور نواخته می شود، نوازندگان کُرد فورا متوجه می شوند که این نوعی عزیمت از سنت خودشان است، شیوه‌ای که هیچگاه موسیقی کُردی نامیده نشده است. چیزی که کُردها همواره آن را با روح و اخلاق پیوند زده‌اند. **اظهار این که یک کُرد مقام کُردی را از چیزی که فارس آن را بنام شور و هندی به نام براوی متکامل کرده‌اند گرفته است، تنها یک حرف**

[8] Raymond Ruyer
[9] Dorian

پوچ و بی ربط است. انسان در اینجا باید بسیار دقیق باشد و بگوید مقام ابدال و یا مقام مریم، چرا که ساختار ابدال و مریم بیانگر و نشانگر شیوه‌ی موسیقی کُردی هستند.

شباهت میان کُرد و فرم "دورین" بی گمان مسئله‌ای تصادفی نیست. در این رابطه شایسته است اشاره شود که یورش "دوری"ها و اشغال "هلاس(یونان باستان= فاضل- اصولیان)"[10] توسط "دوری"ها در ۱۲۰۰ سال پیش از میلاد همزمان است با دوره‌ای که مادها ظهور کردند، که مثل "دوری"ها ریشه هند و اروپائی داشتند و از شمال آمده بودند. **[در اینجا ظهور مادها اشتباه میباشد، مادها در حدود سال ۷۰۰ ق.م به قدرت رسیدند، احتمالا منظور نویسنده "پادشاهی میتانی"ست که در میان سال های ۱۵۰۰- ۱۲۰۰ ق.م یک امپراتوری قدرتمند را در مناطقی که امروزه کُردها از شمال تا جنوب و از شرق تا غرب در آن ساکن هستند مستقر کرده بودند، و در مناطق شمال غربی با اقوام باستانی یونان هم مرز بودند، هنوز هیچگونه اطلاعی در دست نیست که میتانی ها از شمال آمده بودند، برعکس احتمال بیشتر بر این است که آنها خود ساکنان اصلی منطقه بوده‌اند = فاضل اصولیان]** آنها نیز قدرت خود را بر پایه جامعه‌ای بنیاد نهادند که فعالیت های آنان عمدتا وقف فعالیت های نظامی و جنگی بود. در نتیجه آن تعریفی که هراکلیدس پونتیکوس از نغمه "دورین"ی ارائه می دهد، مبنی بر اینکه: دارای شخصیتی است نیرومند و باشکوه، بیگانه با شادی، پر انرژی و نفی کننده سستی، یک تعریف جدی است و کاملاً با ویژگی‌های موسیقی کُردی مطابقت دارد، علاوه بر این در این موسیقی، "مدولاسیون"[11] یا تغییر از یک فرم به فرم دیگر که از عوامل اصلی غنای موسیقی‌های ایرانی، عربی و ترکی به‌شمار می‌رود، وجود ندارد. با این حال، موسیقیدان کُرد با مهارت بسیار از هنری به نام "متابوله"[12] استفاده می‌کند، یعنی هنر جابه‌جایی یا انتقال درون یک فرم. **از همین روست که این موسیقی، علی‌رغم مبتنی بودن بر عناصر بسیار ساده، به سطحی شگفت‌انگیز از پیچیدگی دست**

[10] Hellas
[11] modulation
[12] metabole

می‌یابد. هرچند که هر اشاره‌ای بر "وقفه کوچک"[13] بطور ریشه‌ای با ایده موسیقی کُردی غیرمعمول است، اما بسیار از موسیقیدانها در حقیقت آنرا بکار می گیرند. این شیوه بکارگیری ممکن است تصادفی بنظر برسد، چرا که همه چیز بستگی به منطقه‌ای دارد که موسقیدان در آنجا زندگی را بسر-برده است، هر چه انسان به دنیای عرب نزدیکتر می شود تمایل جدی انطباق با مقام بیاتی را مشاهده می کند و برای پرداختن شیوه‌ی موسیقی کُردی "هیپ-کُرد"[14] و یا اصل کُرد و یا به تعبیر دو باره‌ی هراکلیدس پونتیکوس، به "هایپودورین"[15] تبدیل می شود که دیگر به هیچ وجهی "دورین" نیست اما شباهت هایی با آن دارد.

مفهوم "موسیقیدان" در میان کُردها نیز به نظر می‌رسد تا حدی مبهم باشد. مردم می گویند که یک موسقیدان **ساززن** و یا **هنرمند** است یعنی فردی که به اجرای موسیقی با استفاده از ساز می‌پردازد. با این حال، می‌توان ادعا کرد که موسیقیدان کُرد، پیش از هر چیز، یک «راوی» است؛ زیرا حتی در غیاب کلام، روایتگری عنصر-اساسی در اجرای او به شمار می‌آید. موسیقی او حامل نوعی زبان روایی است که به‌صورت غیرکلامی منتقل می‌شود و شنوندگان با دقت و حساسیت به آن گوش می‌سپارند. آنان به گونه‌ای فعال، دگرگونی‌های احساسی و تغییرات سرنوشت شخصیت‌های درون روایت را پیش‌بینی و دنبال می‌کنند. این ویژگی، موسیقی کُردی را از یک تجربه صرفاً صوتی فراتر می‌برد و آن را به بستری برای بازآفرینی داستان‌های جمعی و فردی بدل می‌سازد. محتوی این قصه و داستانها شامل ماجراهای قهرمانان و یا عشقهای ناکام را روایت می‌کنند. گاهی اوقات حتی ممکن است موسیقیدان کُرد نقش نوعی درمانگر و یا شفابخش را ایفا کند که رنج‌ها و آلام شنونده را تسکین می‌دهد. شنونده غالبا محتوی آهنگ اجراکننده را پی گرفته و مشکلاتی را که خود از آن رنج می برد به داستانی که میشنود پیوند می دهد؛ او ممکن است زنی را که عاشقش بوده از دست داده باشد، یا ممکن است معشوقش او را رها کرده و یا ممکن است او عاشق زنی بوده باشد که به او توجه و یا حسن نظر نداشته، و غیره، در چنین بستری است که موسیقیدان کُرد وارد عمل می‌شود. او آواز سر می‌دهد و

[13] micro-interval
[14] hypo-kord
[15] hypodorian

بداهه‌سرایی می‌کند تا زمانی که شنونده‌اش آمادگی پیدا کند که با ذهنی آرام و تسکین‌یافته آن‌جا را ترک کند. در این گونه موارد موسیقی بمثابه تراپی اجتماعی کارکرد دارد. ایده کنسرت برای کُرد ها ناشناخته باقی مانده است. موسیقی در هر محیطی و در هر زمانی بوسیله گروهی از دوستان که دور یک میز در یک کافه نشسته‌اند، و یا زیر یک درخت، در یک مراسم و یا دیدار اجتماعی ساخته و پرداخته می شود. هر چه جمعیت حاضرین بیشتر، هر چه محل اجرا بزرگتر باشد، موسیقیدان ردیف های سازش را بیشتر میکند. شنوندگان با دقت بسیار گوش میدهند، هرگز عجله و شتابی در کار نیست. آوازخوانان (دنگبیژان) داستان خود را آغاز می‌کنند؛ داستان‌هایی که گاه ساعت‌ها به درازا می‌کشد.آنها افسانه‌های کهنی را بازگو می کنند که غالبا احساساتی غم انگیزانه در بر دارند و اغلب دیده می‌شود که حضار به گریه می‌افتند. **گرچه کُردها در تاریخ به مثابه جنگاورانی دلیر و بیرحم شناخته شده‌اند، اما آنان انسانهائی احساساتی و خوش قلب هستند.**

به‌طور کلی موسیقی کُردی را می توان به دو نوع تقسیم کرد. نوع اول را می توان موسیقی روزانه و یا موسیقی جشن و شادی نامید که ویژگی اصلی آن، ریتم و ملودی پرشور و ضرب‌دار آن است. سازهایی که بیشترین تناسب را با این نوع موسیقی دارند، در درجه‌ی نخست عبارتند از سورنا و "جوزله"[16](یک قره‌نی دوبل که از نی ساخته می شود).[17]

کُردها بهمراه آشوریان از برجسته‌ترین نوازندگان سورنا در خاورمیانه بشمار می‌روند. ترمهای که با این نوع موسیقی پیوند دارند عبارتند از "گووند"[18] و یا واژه‌های عربی "دباک" و یا "رقص". گووند در بنیان خود یک رقص خاص را نمایندگی می کرد، و در طول زمان همه رقصها را شامل شد. [من با این استنباط محقق موافق نیستم، زیرا واژه "گو- وند" از دو بخش تشکیل شده‌است، بخش اول "گو" که به معنی گفتن و خواندن است، و بخش دوم

[16] juzale

[17]این آلت موسیقی که در کُردی دوزه‌له یا جوزه‌له گفته میشود، فلوتی است که از دو نی ساخته میشود. از آنجائیکه واژه "نی" در کُردی "زەل" است، بنابراین این آلت را نیز دو-زه‌له (دو نی) گفته میشود، اما در برخی از گویشهای کُردی این واژه تحریف شده و "جوزه‌له "تلفظ میشود.

[18] Govand

"وند" که شکل باستانی واژه "بند" است، بند در کُردی به معنی شیعر و ترانه است، چنانچه ما همین واژه را در اصطلاح "زماوند" میبینیم که در حقیقت واژه "سما- وند" بوده است به معنی رقص و ترانه، حتی امروزه نیز در بسیاری از مناطق کُردنشین بجای ترانه واژه "بند" را بکار میبرند، اصطلاح "بەندێکمان بۆ بڵێ (یک ترانه برایمان بخوان)" در کُردی یک اصطلاح معمولی است. بنابراین واژه گو-وند یک اصطلاح کلی است به معنی ترانه خواندن = فاضل اصولیان]. دباک دلالت بر رقصی- دارد که در منطقه‌ای وسیع از یونان گرفته تا مرز فارس متداول است و در آن جفت ها، مردان و زنان دست در دست همدیگر در نیم دایره‌ای می رقصند. در حدود ۱۰۰ نوع رقص دباک ثبت شده است، و بهترین این رقصها در میان کُردان "دباک جزیره" و یا "دباک مسیوپوتامیا" است. واژه رقص همچنین هر نوع رقصیدن را در بر می گیرد. [واژه دباک در زبان کُردی هلپرکی/ داوت گفته میشود= فاضل اصولیان].

نوع دوم موسیقی کُردی را می توان موسیقی شبانه نامید. این زمانی است که بر عکس موسیقی پر سروصدای روزانه، نوازندگان و خوانندگان با بهره‌گیری از سکوت به خودشان اجازه می دهند بیانگر احساسات عمیق خلوت درونی و لحظات فوران عاطفی باشند. ویژگی برجسته این گونه موسیقی، بداهه‌خوانی‌هایی است که در مناطق کوهستانی "لاوک/لاوکو"[19] و در نواحی جلگه‌ای "لو دلال"[20] نامیده می‌شوند. واژه "لاوک/لاوکو" در اصل به معنای "محبوب" یا "یار" است، اما به تدریج به هر گونه آواز بداهه اطلاق شده است. همچنین، "لو دلال" نیز در گذشته نوعی شیوه‌ی آوازخوانی خاص به شمار می‌رفت که به مرور زمان، کارکرد آن گسترش یافته و به معنایی عام‌تر متداول شده است.

سازهایی که در خلق این فضای صمیمی و احساسی به کار می‌روند، به‌طور طبیعی و پیش از هر چیز **صدای خواننده** است که گاه با سازهایی چون **تنبور** یا **کمانچه** همراهی می‌شود. در مرتبه بعدی، **نی‌های دوتایی (پیک مانند)** برای تکمیل فضای صوتی استفاده می‌شوند.

---

[19] Lawko
[20] Lo Delal

آنچنانکه یک موسیقدان کُرد به روشنی اظهار می دارد:[21] اجرای یک ترانه، بسته به زمان، مکان و اجراکننده، همواره دچار دگرگونی است. خواندن یک ترانه در شب، با اجرای همان ترانه در روز یکسان نیست. اگر کودکی آن را بخواند، معنا و حس خاصی دارد؛ اما هنگامی که توسط یک زن اجرا شود، حال و هوای متفاوتی پیدا می‌کند. همچنین این اجرا، بسته به سن اجراکننده خواه جوان باشد یا سالمند تغییر می‌یابد. ترانه‌ای که در کوهستان اجرا می‌شود، با همان ترانه در دشت تفاوت دارد؛ چنان‌که اجرای آن در جنگل با اجرای آن در کنار دریا یکسان نیست. این تفاوت‌ها در هر بار اجرا نمایان می‌شود. چه در صبح، چه در ظهر، چه در بعدازظهر و چه در شب، یک ترانه هر بار کیفیتی تازه می‌یابد.

* * * * * * * *

تصویرهای روی جلد صفحه:

۱- رقاص با "زیل"،[22] (نوعی سنج دستی یا زنگوله فلزی است که با سر انگشتان گرفته میشود).

۲- سعید یوسف

۳- محمد علی تژو (تنبور)

٤- حسین محمد رشو (طبل)

٥- تمبلک (دو طبل کوجک/ نقاره)، سنج دستی و سورنا

[21] متاسفانه اسم این موسیقیدان نیامده است و همچنین دلایل و توضیحات لازم در این مورد داده نشده است.

[22] Zil

٦- حسین حسن ناصر (تمبلک)، احمد حسن ناصر (سورنای دوم)، حسن احمد ناصر (سورنای اول)

۷- از چپ به راست: محمداحمد رشو و هامو حسن راشو (سورنا).

عکاس: یوخن ونزل، ژاک کلوارک.

ترانه‌های موجود در طرف اول صفحه:

۱- نغمه جبلی و بنفشه

هنرمند: محمد علی تژو، آلات موسیقی: ساز میدان

هنرمند: سعید حسن، آلت موسیقی تنبور

این قطعه، روایت عشق نافرجام **جَبلی، میر منطقه هکاری** به **بنفشه، دختر فارس‌بگ** است. این داستان که با زنجیره‌ای از رویدادهای غیرمنتظره و پیچیده همراه است، قابلیت اجرا به دو شیوه را دارد: به صورت آواز خواندن و یا صرفاً بصورت سازی (بدون کلام).

فرم اجرایی این روایت مبتنی بر **بداهه‌نوازی متناوب میان دو تنبور** است. یکی از این سازها که از لحاظ ابعاد بزرگ‌تر است و صدایی بم‌تر تولید می‌کند، در اصطلاح ترکی **"میدان‌ساز "** (به‌معنای سازِ میدان یا ساز عمومی) نامیده می‌شود، که در این اجرا، توسط **محمدعلی تژو** نواخته می‌شود. تنبور دوم، که کوچک تر و با صدایی زیرتر است، توسط **سعید حسن** اجرا می‌گردد. این نوع بداهه‌نوازی از ویژگی‌های برجسته‌ی موسیقی کُردی بشمار می رود، که در آن

روند مدال "گام محور"[23] به سوی یک پایان "ملودیک-ریتمیک"[24] پیش می رود و ساختار قطعه را به گونه‌ای نظام مند به پایان می رساند.

۲- "موال"[25] و رقص بوسیله دو سورنا و یک طبل

حه‌مو حسن رشو، سورنای یکم

محمد احمد رشو، سورنای دوم

حسین محمد رشو، طبل

ایـن نمـونه از موسـیقی روزانه بـه‌طور معمـول در فضـاهای بـاز و در مناسـبت هـایی چـون جشن‌ها، مراسم عروسی یا رویدادهای اجتماعی مختلف اجرا می‌شود. معمولا اجرای آن بر عهده‌ی نوازندگان حرفه‌ای بومی روستا است. طنین این ساز (سورنا) از قدرت صوتی بالایی برخوردار است، تا جایی که شدت صدای تولید شده می‌تواند منجر به کاهش تدریجی شنوایی در میان نوازندگان حرفه‌ای آن شود.

اصطلاح **"موال** "از زبان عربی برگرفته شده و به **آوازهای غیرمتریک و فاقد وزن مشخص** اطلاق می‌شود. در پی آن، گونه‌ای از رقص اجرا می‌گردند که با ساختار موسیقی همراه اند.

نوازندگان سورنا قادرند چهار تا پنج ساعت به صورت مداوم بنوازند، بدون آنکه نیاز فوری به استراحت داشته باشند. آن‌ها از تکنیکی ویژه بهره می‌گیرند که امکان تنفس همزمان با نواختن را فراهم می‌سازد، که از جنبه‌های منحصر به‌فرد اجرای این ساز محسوب میشود.

---

[23] modal development
[24] melodic-rhythmic
[25] mwal

از جمله ویژگی‌های بارز این نوع موسیقی می‌توان به **جابجایی‌های مکرر تونیک (نت پایه)** اشاره کرد، که در ساختار آهنگ نقشی اساسی ایفا می‌کند و به موسیقی پویایی خاصی می‌بخشد.

ترانه‌های موجود در طرف دوم صفحه:

۳- موال و رقص با دو سورنا، تمبلک (نقاره) و سنج دستی

حسن احمد ناصر، سورنای اول

احمد حسن ناصر، سورنای دوم

حسین حسن ناصر، نقاره

حسین احمد ابدو، سنج دستی

فرم این مقام در این قطعه شبیه مقام پیشین است، اما شیوه اجرای آن با نوعی موسیقی شبانه خاص مرتبط است. **پیک** نوعی فلوت نی مانند کوچک است. **تمبلک** که معادل نقاره هاست، شامل دو طبل کوچک سفالی است که با پوست گوسفند یا خرگوش پوشانده شده‌اند. **زیل** نیز سنج‌های فلزی کوچکی هستند شبیه زنگوله که در میان چادرنشینهای کُرد متداول است. حنان احمد ناصر و پسرانش موزیسین‌های حرفه‌ای روستایی هستند که نقش آن‌ها ایجاد اتمسفر شادی بخش و سرزنده در جشن ها و عروسی های دهات اطراف است.

٤- لو دلال شیرن حیات

آواز بوسیله سعید حسن که تنبور می نوازد، و محمد علی تژو که نغمه را بوسیله "ساز میدان" مینوازد.

در اینجا، شاعر یا راوی داستان زنی به نام شیرین حیات را تعریف می‌کند؛ که جوانی در خواب او را می‌بیند و سپس یک بامداد با وی روبرو می‌شود. آهنگ به گویش کرمانجی است، با آوای خاص و با نغمه بیخ گلو نمونه خوبی برای شیوه‌ی موسیقی منطقه‌ای که جزیره (مسیپوتامیا) شناخته می‌شود. در واقع، این سبک به‌شدت نمایانگر ترانه‌های کُردهای عراق است.

۵- سر به هوا

سعید یوسف آنرا با تنبور اجرا می کند.

برای کُرد ها مفهوم سر به هوا نوعی بداهه‌سازی است متمایز از تقسیم عربی.نوعی ملودی فولکلوری است که دارای ویژگی‌های بومی و سبک خاص خود میباشد. این بداهه‌نوازی بر اساس مجموعه‌ای از ملودی‌های فولکلوریک کُردی شکل می‌گیرد که شامل نمونه‌هایی چون:

- لی فاطمه (ای فاطمه، نام دختری جوان)
- باوی سه‌یری (پدر سه‌یری)
- سالحو و ئومه‌ریا، (نام یک ایل یا طایفه)
- سه‌یوا حاجیا، (نام دختری جوان)

شیوه‌ی اجرایی این قطعه با پیچیدگی ها و زیبائی های خود نشاندهنده سطح بالائی از مهارت و هنر است.

لینک ترانه‌ها و موزیک در یوتوب:

https://www.youtube.com/watch?v=DcKVrst5zVA