صفحات ۸۱ - ۹۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸

مطالعهٔ فرم چپله‌های هورامان از منظر ارتباط کلام و موسیقی

کژوان ضیاءالدینی*

عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنر و معماری، و عضو پیوسته گروه مطالعات تاریخ و فرهنگ، پژوهشکده کردستان‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۵/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۹)

چکیده

مردم کرد در حیات خود، فرهنگ‌ها و ساختارهای موسیقایی گوناگونی را شکل داده‌اند. یکی از تأثیرگذارترین فرهنگ‌های موسیقایی کردستان، موسیقی هورامان است. فرهنگ موسیقایی این منطقه، به چارچوب جغرافیایی هورامان محدود نمی‌شود، بلکه نواحی جنوبی و غربی استان کردستان و شمال و غرب استان کرمانشاه را نیز در بر می‌گیرد. شناخت موسیقیِ بخش قابل توجهی از مناطق کردنشین، در گرو شناخت موسیقی هورامان است. این پژوهش با تمرکز بر مطالعه‌ی ارتباط واحدهای ساختاری کلام و موسیقی در یکی از گونه‌های موسیقی هورامان به نام چپله، به دنبال پاسخ به این پرسش است که رابطه‌ی میان کلام و موسیقی چپله‌ها و فرم این گونه‌ی هورامی چیست؟ به همین منظور با تجزیه و تحلیل و مطالعه اسنادی جامعه‌ی آماری شامل ۱۱۸ عدد چپله، ابتدا واحدهای کلام، الگوهای ریتمیک، و جملات ملودیک –به عنوان سه عنصر آوایی چپله- استخراج، و سپس الگوهای تلاقی و تلفیق این سه عنصر مطالعه و طبقه‌بندی شد. این پژوهش، پس از مطالعه‌ی ساختارهای فرمال کلام و موسیقی، نهایتاً از نقطه نظر ارتباط این دو، چپله‌های مورد مطالعه را در چهار فرم کلی طبقه‌بندی می‌کند که در نام‌گذاری اعتباری این نوشتار عبارتند از چپله‌های یک جمله‌ای تک خشتی، یک جمله‌ای دو خشتی، یک جمله‌ای چهار خشتی، دو جمله‌ای (بند و برگردان).

واژه‌های کلیدی

موسیقی کردستان، موسیقی هورامان، چپله، فرم، شعر ده‌هجایی.

*تلفن: ۳۳۵۶۲۸۷۹-۰۸۷، نمابر: ۳۳۶۶۴۶۰۰-۰۸۷، E-mail: k.ziaoddini@uok.ac.ir.

مقدمه

مناطق مختلف کردنشین، چه از لحاظ ساختار موسیقایی و چه از نظر عوامل فرهنگی حاکم بر آن، گوناگون است. در هورامان گونه‌ی شاخص موسیقایی سیاوچمانه است (حه‌مه باقی، ۲۰۰۹، ۲۲)؛ در حالی که این گونه، اساساً در میان کردهای مکریان وجود ندارد. در هورامان، دست زدن با گونه‌ای از موسیقی، یکی از عادات اجراکنندگان است، در حالی که در گرمیان این عمل نشانه‌ی بی‌احترامی به اجراکننده تلقی می‌شود. از این رو برای مطالعه‌ی موسیقی کردستان، پژوهش در تمامی موزاییک‌های فرهنگی کردنشین ضروری می‌نماید. یکی از این موزاییک‌ها، هورامان است. فرهنگ موسیقایی این منطقه، به چارچوب جغرافیایی هورامان محدود نمی‌شود، بلکه گریان‌های اردلان، مقام‌های مجلسی تنبور گوران، گورانی‌های گرمیان، و حتی پاش‌بندهای مکریان، ویژگی‌های مشترک قابل توجهی با موسیقی هورامان دارد. هورامان، یکی از تأثیرگذارترین موزاییک‌های موسیقایی کردستان است و شناخت موسیقی بخش قابل توجهی از مناطق کردنشین، در گرو شناخت موسیقی این منطقه است.

پژوهش‌های پیشین در حوزه‌ی موسیقی هورامان در طبقه‌بندی‌های خود از این موسیقی به تعدادی از گونه‌ها اشاره کرده‌اند[1] که چپله، یکی از این گونه‌هاست. کاظمی از چپله، سیاوچمانه، و شیخانه به عنوان «نغمه‌های منطقهٔ اورامان» نام می‌برد (۱۳۸۹، ۱۹۱). احمدی چپله را در کنار سیاوچمانه، ورده به‌زم، گریان، هوره جافی، و لای لای، یکی از «فرم»های شش‌گانه‌ی موسیقی هورامان می‌داند (۱۳۹۴، ۲۶). حاج‌امینی نیز پس از ذکر سیاوچمانه، دَرَیی، شیخانه-سوز، گوشی، یاران یاران، گَران، چَپله، و بوتور بوتور با عنوان «مفاهیم آوازهای هورامان»، چهار مفهوم آخر (و از جمله چَپله) را با عنوان «آوازهای مراسم عروسی» از سایر موارد مجزا می‌کند (۱۳۸۱ الف، ۱۷ تا ۲۰). چَپله همچون سیاوچمانه و ورده بزم و سایر مفاهیم اشاره شده، در فرهنگ هورامان به گونه‌ی موسیقایی خاصی اطلاق می‌شود.

پژوهش‌های پیشین در رابطه با چپله عمدتاً مبتنی بر توصیف ویژگی‌های کلی آن است. هنگام اجرای چپله، اجراکنندگان و حضارِ شنونده با دست زدن، سرضرب‌های وزن آن را همراهی می‌کنند[2]. چپله آوازی است که می‌تواند همراهی کننده‌ی رقص باشد (حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۲۰؛ اردلان و احمدی، ۱۳۹۲، ۹۷). وزن این گونه معمولاً ساده است (کاظمی، ۱۳۸۹، ۱۹۱) و وزن ترکیبی ندرتاً در چپله استفاده می‌شود. در توضیح ساختار فرم چپله گفته شده اشت که «معمولاً از یک جملهٔ کوتاه تشکیل می‌شود که طی چندین دقیقه با بیت‌های متنوعی، این جملهٔ موسیقایی تکرار می‌شود (همان)». حاج‌امینی نیز با استفاده از نشان‌گذاری حروفی جملات موسیقایی در آوانگاری ۱۵ عملاً همین گزاره را پیش‌تر به خط نت بیان کرده بود (۱۳۸۱ الف، ۱۱۳ تا ۱۵۰). تلاش پژوهش‌گران پیشین برای مطالعه‌ی کلیت موسیقی هورامان، به توصیف ویژگی‌های کلی موسیقی چپله انجامیده است، با این حال در ادبیات موسیقی‌شناسی ایران تا کنون فرم چپله‌های هورامی از منظر تحلیل رابطه‌ی کلام و موسیقی مطالعه نشده است.

این پژوهش با تمرکز بر مطالعه‌ی ارتباط واحدهای ساختاری کلام و موسیقی در چپله، به دنبال پاسخ به این پرسش است که رابطه‌ی میان کلام و موسیقی چپله‌ها و فرم این گونه‌ی هورامی چیست؟ به همین منظور ابتدا جامعه‌ی آماری شامل ۱۱۸ عدد چپله اجرا شده توسط راویان معاصر این گونه انتخاب شد که شامل ۱۶ چپله‌ی آوانگاری شده توسط حاج‌امینی (۱۳۸۱ الف)، یک چپله‌ی آوانگاری شده توسط احمدی (۱۳۹۴، ۶۴) و ۱۰۱ چپله‌ی آوانگاری شده توسط نگارنده است. با مطالعه‌ی اسنادی و تحلیل جامعه‌ی آماری ابتدا واحدهای کلام، الگوهای ریتمیک، و جملات ملودیک –به عنوان سه عنصر آوایی چپله- استخراج، و سپس الگوهای تلاقی و تلفیق این سه عنصر طبقه‌بندی شد. این پژوهش پس از معرفی واحدهای کلام و موسیقی، نهایتاً چپله‌های مورد مطالعه را در چهار فرم کلی طبقه می‌کند که در نام‌گذاری اعتباری این نوشتار عبارتند از چپله‌های یک جمله‌ای تک خشتی، یک جمله‌ای دو خشتی، یک جمله‌ای چهار خشتی، دو جمله‌ای (بند و برگردان).

۱. چپله در طبقه‌بندی گونه‌های موسیقی هورامان

با توجه به اسامی گونه‌هایی که در مقدمه ذکر شد و در نظر گرفتن واژه‌های دیگری چون بَرزه چر، حداقل می‌توان از ۱۲ مفهوم در هورامان یاد کرد که به گونه‌های موسیقایی تعبیر شده‌اند. برای این مفاهیم، طبقه‌بندی‌هایی صورت گرفته است. حاج‌امینی، طبقه‌بندی پنج‌گانه‌ای شامل سیاوچمانه، دَرَیی، شیخانه-سوز، گوشی، و آوازهای مراسم عروسی ارائه داده است (۱۳۸۱ الف، ۱۷ تا ۲۰). عبدی نیز با ادغام شیخانه و دریی، به چهار دسته در موسیقی هورامی قائل است: سیاوچمانه، دریی، ورده‌بزم، و چپله[3].

از لحاظ کارکردهای اجتماعیِ گونه‌های موسیقی در هورامان و حضورشان در بسترهای فرهنگی مختلف، آن‌ها را می‌توان در دو حوزه

بررسی کرد: اول موسیقی مجلسی، و دوم موسیقی مورد استفاده‌ی دراویش طریقت قادریه و دیگر مشایخ صوفیه. گونه‌های سیاوچمانه و دریی، چیله، گوشی یا ورده بزم، یاران یاران، گَران، چَپی، بُتُربُتُر در حوزه‌ی اول، و شیخانه و سوز در حوزه‌ی دوم جای می‌گیرند.

با وجود اینکه دسته‌بندی‌های مذکور اشاره‌ای به احتمال وجود سلسله مراتبی در این انواع ندارد، اما خصوصیاتی در ارتباط با ساختار موسیقایی و ذهنیت فرهنگی مرتبط با گونه‌ها وجود دارد که می‌تواند زمینه‌ی الحاق یک نگاه ارزش‌گذارانه و ایجاد نظام سلسله مراتبی در موسیقی هورامان باشد. در این زمینه حداقل به سه عامل که بالقوه می‌توانند سبب ارزش‌گذاری گونه‌ها شوند، می‌توان اشاره کرد.

اولین عامل، باور به باستانی بودن و پیشینه‌ای کهن برای گونه‌ی سیاوچمانه است. احمدی بر «باستانی بودن» سیاوچمانه تأکید می‌گذارد و ریشه‌ی آن را در الحان باستان ایران قابل جست‌وجو می‌داند (۱۳۹۴، ۱۰). حه‌مه باقی معتقد است از آنجا که کلام سیاوچمانه و آوازهای آیینی کهنی همچون گاتاها هر دو هجایی است و وزن آن به وسیله‌ی بیان موسیقاییش شکل می‌گیرد، پس سیاوچمانه «بازمانده‌ی دیرین و زنده‌ی آوازهای گاتا و اهورایی زرتشت» است که جغرافیای کوهستانی و صعب‌العبور هورامان آن‌ها را از گزند تغییر حفظ کرده است (حه‌مه‌باقی، ۲۰۰۹، ۴۴). یکی از نظریه‌ها در ارتباط با چرایی پیدایش موسیقی، احتمال تقلید انسان از صداهای طبیعی از جمله صدای پرندگان است (استور، ۱۳۸۳، ۱۲) و از طرف دیگر در سیاوچمانه، می‌توان تقلید غیرواقع‌گرایانه و نمادورانه از آواز کبک را برداشت کرد (حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۲۲). بهرامی عجولانه از این دو نتیجه می‌گیرد که سیاوچمانه ریشه در اولین صداهایی دارد که انسان از خود تولید کرده است[۴]. باور به این فرضیه که سیاوچمانه، بازمانده‌ی آوازهای باستانی و کهن است، تلویحاً از جانب جریان‌های باستان‌گرایانه‌ی کردی به یک ارزش فرهنگی تعبیر می‌شود که سیاوچمانه را در ذهنیت آن‌ها -اگر نگوییم ارزشمندتر، اما- برجسته‌تر از گونه‌های هورامی دیگر چون ورده‌بزم و چپله کرده است. این در حالی است که حتی اگر اعتبار دلایل کهن‌بودن سیاوچمانه ساقط نشود، برتری و برجسته‌تر بودن این نوع موسیقی فقط می‌تواند میان کسانی اعتبار داشته باشد که باستانی بودن یک پدیده فرهنگی را دلیلی برای فضیلت آن می‌دانند.

دومین عامل، یک ویژگی موسیقایی است. سیاوچمانه و دریی گونه‌هایی هستند که -هرچند از الگوی ریتمیک کم و بیش تکرارشونده تبعیت می‌کنند، اما- از وزن مقید به دورند و می‌توان آن‌ها را بدون وزن مقید و از نظر متریک آزاد دانست (رک. محمد شفیع خالدی کیمنه‌ای در فاطمی، ۱۳۸۴؛ و در جاوید، ۱۳۹۰، شیار ۱۱ از لوح فشرده سیزدهم). با نگاهی به سنت‌های موسیقایی منطقه، می‌توان دریافت که اکثر گونه‌های موسیقایی دارای وزن آزاد از فخامت و جدیت بیشتری نزد جامعه‌ی اجراکنندگان و شنوندگانش برخوردار است. در میان کردهای مکریان در جنوب دریاچه‌ی ارومیه «بیت» -یک گونه‌ی آوازی با وزن آزاد همراه کلامی با تم داستانی- جدی‌تر از گونه‌های با وزن مشخص چون پاش‌بند است. نزد موسیقی‌دانان گرمیانی در جنوب کردستان عراق، مقام‌های با وزن آزادی چون «الله‌ویسی» و «خاوکَر»، از گورانی‌ها که وزن معین دارند گرامی‌تر داشته می‌شوند. در آذربایجان موسیقی‌دانان موقام را که وزن آزاد دارد، با ارزش‌ترین موسیقی می‌دانند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۹۳). در موسیقی دستگاهی ایران نیز -که اتفاقاً حداقل از اواخر دوره‌ی قاجار به این سو اجراکنندگانی پرشمار در کردستان داشته است (نک. عبدی ۱۳۹۶، ۹۱ تا ۹۴)- در مقابل موسیقی ضربی که مربوط به «قال» و «محبوب افراد غافل» است، یک موسیقی جدی و غیرضربی یا با وزن آزاد وجود دارد که مربوط به «حال» است و «موجب آرامش اعصاب» (مهدیقلی هدایت به نقل از فاطمی، ۱۳۹۲، ۹۴).

اگر سیاوچمانه و دریی در زمینه‌ی برخورداری از وزن آزاد قرینه‌های هورامیِ مقام گرمیانی و بیت مکریانی و موقام آذربایجانی و آواز غیرضربی موسیقی دستگاهی ایران باشند، آنگاه چپله می‌تواند بالقوه به دلیل وزن مشخص و مقیدش یک گونه‌ی سبُک انگاشته شود؛ به خصوص که برای ابراز شادی و در همراهی با رقص جمعی نیز از آن استفاده می‌شود (احمدی، ۱۳۹۴، ۳۰). وضعیت وزن در چهار گونه‌ی موسیقایی هورامان در پیوستار زیر آمده است.

سومین عاملی که بالقوه می‌تواند منجر به ارزش‌گذاری گونه‌های هورامی شود، الزام به رعایت ظرافت‌های تعریف شده‌ای در اجرای گونه‌ی سیاوچمانه است که سبب می‌شود اجرای آن نسبت به گونه‌هایی چون ورده‌بزم و چپله سواد، آگاهی و مهارت بیشتری طلب کند. سه مورد از این ظرافت‌ها عبارت است از ارائه‌ی تزیینات و ویبراتوهای اصوات کشیده، لزوم رعایت سیر ملودیک مشخص و ثابت، و لزوم نفس‌گیری به شیوه‌ای که کمترین نیاز به نفس‌گیری مجدد در خلال اجرا پیش بیاید. در سیاوچمانه هیچ‌گاه صدایی با بسامد ثابت شنیده نمی‌شود و ادای صداها به شکل مداوم با ویبراتوهای خاصی توأم است (احمدی، ۱۳۹۴، ۳۴). سیاوچمانه فرم‌های متنوعی دارد که هرکدام از الگوی سیر ملودیک ویژه‌ای پیروی می‌کنند[۵]. اجراکننده‌ی سیاوچمانه به تحصیل سواد و توانایی اجرای انواع الگوهای سیر ملودیک این گونه نیاز دارد که فرآیند پرزحمتی است. دشواری یادگیری و اجرای ظرافت‌های سیاوچمانه، در کنار وزن آزاد و باستانی‌دانستن آن بالقوه می‌تواند این گونه را از چپله و ورده بزم برجسته‌تر، پیچیده‌تر، و جدی‌تر سازد. شاید از همین روست که در میان اشعار هورامی به سیاوچمانه سوگند یاد می‌شود: قه‌سه‌م به سه‌ئای سیاوچه‌مانه/ سوین به ئاوی سه‌ر هه‌م به چیلانه[۶] (حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۹۹).

چپله و ورده بزم در طبقه‌بندی کلی‌تر گونه‌های موسیقی کردستان می‌توانند یکی از نمودهای «گورانی» تلقی شوند. در فرهنگ واژگان موسیقی در کردستان، تعاریف گوناگونی برای گورانی آورده‌اند. از نظر صفی‌زاده، گورانی هر شعر عامیانه‌ی ده هجایی است که با ملودی ویژه خوانده شود (صفی‌زاده، ۱۳۷۶، ۱۹۸). حاج‌امینی نیز گورانی را به «آواز»هایی اطلاق کرده است که «متر (وزن) مشخص» هستند

(۱۳۸۱ب، ۶۰). گورانی می‌تواند یک عنوان عام برای طیف وسیعی از موسیقی‌های کردی باشد. گورانی در مناطق مختلف کردستان دارای نام‌های متفاوتی است و در گویش کردهای شمال کردستان ساکن در طول مرز ایران و ترکیه عنوان «ستران» و «بسته» و در گویش هَورامی (اورامی) عنوان «بزم» مرسوم است (همان). اشاره شد که چپله و ورده بزم گونه‌های آوازی هستند که از وزن مقید برخوردارند. همچنین در ادامه اشاره خواهد شد که قریب به اتفاق چپله‌ها و ورده بزم‌ها از اشعار ده هجایی بهره می‌گیرند. از این رو اگر سه شرط به آواز خوانده شدن، وزن معین داشتن، و بنا شدن بر اشعار ده هجایی را ویژگی‌های کلی فرمِ کلی‌ترِ گورانی بدانیم، چپله و ورده‌بزم نمودهای هورامیِ گورانی خواهند بود.

۲. واحدهای متریک کلام چپله

این سخن شمس قیس رازی بارها در منابع مختلف یادآوری شده‌است که خوش‌ترین اوزان فهلویات وزن هزج مسدس محذوف است که ملحونات آن را «اورامنان» خوانند، اهل دانش ملحونات این وزن را ترانه نام کرده‌اند و شعر مجرد آن را دوبیتی خوانند (از جمله نک. بینش، ۱۳۷۴، ۲۱؛ حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۴). علاوه بر این، اورامنانِ ذکر شده توسط شمس قیس، احتمالاً به واسطه‌ی تشابه لغوی، به منطقه‌ی هورامانِ کردستان مرتبط دانسته شده‌است (همان‌ها). این در حالی است که بحر هزج مسدس محذوف، یا حتی آوازی که همچون این بحر روی ساختار ریتمی «کوتاه بلند بلند بلند/ کوتاه بلند بلند بلند/ کوتاه بلند بلند»، بنا شده باشد، تا کنون در هورامان یافت نشده است[۷]. اشعار هورامی، حداقل در چپله، نه از هزج مسدس محذوف بلکه از وزن‌های هجایی تبعیت می‌کنند.

حجم قابل توجهی از کلام چپله‌های هورامی، اشعار ده هجایی هستند، به این معنی که هر بیت آن از دو مصرعِ ده هجایی ساخته شده است. کاربرد وسیع اشعار ده هجایی در هورامان به حدی است که پرهیزی، بر ده هجایی بودنِ همیشگیِ وزن شعر هورامی -در هر قالبی که باشد (فرد، دو بیتی، مثنوی بلند، غزل-مثنوی)- تأکید می‌گذارد (۱۳۸۵، ۱۲۶). ۸۴٪ از چپله‌های مورد مطالعه‌ی این پژوهش بر اشعار ده هجایی، و ۱۶٪ بر اشعار چهارده هجایی خوانده شدند[۸]. لازم به ذکر است که چپله‌های با شعرِ وزنِ چهارده هجایی در مواردی با ابیات ده هجایی ترکیب شده‌اند، به طوری که ده هجا توانسته‌اند به کمک اضافه شدن کلمات خارج از شعر، جای شعر چهارده هجایی را پر کنند (برای نمونه نک. حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۱۵). به این ترتیب چپله روی شعر ده یا چهارده هجایی خوانده می‌شود. کلام چهارده هجایی در چپله‌ها معدودند و بیشتر کلامِ چپله‌های هورامان اشعار ده هجایی هستند.

کلام چپله‌ها عموماً از پشت سر هم خواندن تک‌بیت‌ها حاصل می‌آید. این تک‌بیت‌ها، لزوماً ارتباط معنایی، یا ترتیب ثابت و مشخصی برای خوانده شدن ندارند (نک. احمدی ۱۳۹۴، ۶۳ و حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۵۱). خواننده، کلامِ موسیقی هورامی را از میان صدها تک‌بیت موجود در گنجینه‌ی وسیع فرهنگ شفاهی، و یا از سروده‌های شاعران شناخته شده‌ی هورامی چون «عبدالرحیم تاوه‌گوزی»[۹] «انتخاب» می‌کند (نک. حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۲۸ و ۱۳۹ و ۱۴۹). هر خواننده‌ی هورامی باید تعداد قابل توجهی از این تک‌بیت‌ها را به حافظه بسپارد تا حضور ذهن کافی را در تأمین کلامِ گونه‌های متنوع هورامی (از جمله چپله) داشته باشد.

بیت‌های با وزن ده هجایی، از دو مصرع ده هجایی و هر مصرع از دو واحد پنج هجایی تشکیل می‌شود (نک. جدول ۱). در این اشعار هر کدام از بیت‌های منفرد دو مصرع ده هجایی دارند، که «در وسط هر مصراع، بعد از هجای پنجم مکث و توقف کوتاهی وجود دارد» (پرهیزی، ۱۳۸۵، ۱۲۶). همچنین در مرزبندی کلماتِ این اشعار، هیچ‌گاه کلمه‌ای در آخر هجای پنجمِ مصراع ناتمام نمی‌ماند. به عنوان مثال در بیت «ئاره‌زومه‌ندیم، جه حه‌د ویه‌رده‌ن/ فراوان

جدول ۱- واحدهای هجاییِ وزن در ساختار بیت‌های ده هجایی.

بیت (۲۰ هجا)			
مصراع اول (۱۰ هجا)		مصراع دوم (۱۰ هجا)	
واحد اول (۵ هجا)	واحد دوم (۵ هجا)	واحد سوم (۵ هجا)	واحد چهارم (۵ هجا)
مثال: ئا/ ره/ زو/ مه‌ن/ دیم	جه/ حه‌د/ وی/ یه‌ر/ ده‌ن	فـ/ را/ وان/ خه‌ی/ لی	تا/ سه‌ی/ توم/ که‌ر/ ده‌ن

جدول ۲- واحدهای هجاییِ وزن در ساختار بیت‌های چهارده هجایی.

بیت (۲۸ هجا)			
مصراع اول (۱۴ هجا)		مصراع دوم (۱۴ هجا)	
واحد اول (۷ هجا)	واحد دوم (۷ هجا)	واحد سوم (۷ هجا)	واحد چهارم (۷ هجا)
مثال: ئیم/ رو/ چوو/ مه/ ئال/ یا/ وا	یا/ سه/ مه/ نم/ پی/ یا/ وا	لا/ رو/ له‌ن/ جه‌و/ بوو/ شمـ/ شیر	جه‌ر/ گوو/ مـ/ نیش/ ئه‌شـ/ کا/ وا

خه‌یلی، تاسه‌ی توم که‌رده‌ن» دو مصراع ده هجایی وجود دارد که به وسیله‌ی کج‌خط از هم جدا شده‌اند؛ مصراع‌ها نیز، با مکثی که رعایت آن پس از ئاره‌زومه‌ندیم و فراوان خه‌یلی الزامی است، به دو واحد پنج هجایی تقسیم شده است. هیچ‌کدام از کلمات ئاره‌زومه‌ندیم، جه، حه‌د، ویه‌رده‌ن، فراوان، خه‌یلی، تاسه‌ی، توم، که‌رده‌ن، بین هجای پنجم و ششم نیفتاده‌اند و به عبارت دیگر پس از هجای پنجم، کلمه‌ی ناتمامی وجود ندارد. در بیت بالا دو واحد پنج هجایی به وسیله‌ی ویرگول از هم جدا شده‌اند. بنابراین کوچک‌ترین واحد وزنی که در ساختار تک‌بیت‌های مورد استفاده در چپله ظاهر می‌شوند، واحدهای پنج هجایی است و هر بیت از چهار عدد از این واحدها متشکل است[۱۰].

در ابیات موسوم به چهارده هجایی نیز هر مصرع چهارده‌هجایی، با ایجاد مکث و وقفه پس از هجای هفتمِ مصراع، و همچنین با پرهیز از جاگیری کلمات در میانه‌ی هجای هفتم و هشتم، به دو واحد هفت هجایی (متناظر با واحدهای پنج هجایی در ابیات ده هجایی) تقسیم می‌شود (برای مثال نک. جدول ۲). عوامل موثر در تقسیم هر بیت به چهار واحد، بر ابیات دارای وزن چهارده هجایی نیز حاکم است.

واحدهای چهارگانه‌ی پنج/ هفت هجایی در چپله‌ها، الگوهای ریتمیک متنوعی می‌یابند، با این وجود همه‌ی چپله‌ها واحد پنج/ هفت هجایی را در چارچوب چهار ضرب ارائه می‌کنند (نک. جدول ۳). با مراجعه به تصاویر ۱ تا ۹ می‌توان مشاهده کرد که هر بیت، وقتی به چپله درمی‌آید، در چهار میزان چهار ضربی خوانده می‌شود و هر میزان به یکی از واحدهای پنج/ هفت هجایی اختصاص دارد. در این زمینه، تنها می‌توان از یک مثال نقض یاد کرد (ردیف ۲ از جدول ۴). در جامعه‌ی آماری مورد مطالعه، تعداد میزان‌هایی که شامل این مثال نقض می‌شوند، حدود ۰٫۷٪ از کل چپله‌ها است. بنابراین در مقایسه با فراوانیِ مثال‌های موید، می‌توان از استثنائات چشم‌پوشی کرد و به این اصل کلی رسید که در چپله همیشه هر واحد پنج/ هفت هجاییِ کلام در متر چهار ضربی گنجانده می‌شود. این متر چهار ضربی در این نوشتار به معیاری برای تعیین طول جمله‌های چپله تبدیل، و به طور اعتباری «خشت» اطلاق شده است؛ خشت در این نوشتار عبارت است از قسمتی از موسیقی چپله که از نظر کلام یک چهارم از هجاهای بیت را در بر می‌گیرد و از نظر کشش زمانی، چهار ضرب است.

تصویر ۱- آوانویسی یک بیت ده هجایی از چپله‌ای با ساختار ریتمیک و ملودیک تک خشتی.[۱۳]

۳. فرم موسیقی چپله

چپله‌ها را در وهله‌ی اول می‌توان بر اساس تعداد جمله‌هایی که ارائه می‌کنند، طبقه‌بندی کرد. از این منظر، چپله یا یک جمله‌ای است یا دو جمله‌ای.

۳-۱. چپله‌های یک جمله‌ای

حجم زیادی از چپله‌های هورامی، از یک جمله‌ی موسیقایی تشکیل شده‌اند. این جمله‌ی کوتاه در طول چندین دقیقه تکرار می‌شود (کاظمی، ۱۳۸۹، ۱۹۱) و تنها کلامِ چپله است که در هر جمله متفاوت می‌شود. در اینجا تلاش شده تا طول جمله‌ی موسیقایی تکرارشونده با عواملی چون نظم‌های زمانی و الگوهای ریتمیک، شاخصه‌های ملودیک مرتبط با نواک و چگونگی انطباق برشِ واحدهای کلام و موسیقی تعیین شود. واحد اعتباریِ خشت در تعیین اندازه طول جملات به کار برده شده است. بر این اساس، چپله‌های یک جمله‌ای از لحاظ طول جمله به انواع تک خشتی، دو خشتی و چهار خشتی قابل طبقه‌بندی شدند.

۳-۱-۱. جمله‌های تک خشتی

واحد پنج/ هفت هجاییِ شعر، هنگامی که به چپله درمی‌آید، همواره الگوی ریتمیک مشخصی می‌یابد. به عنوان مثال در چپله‌ی تصویر ۱، این الگو به صورت توالی چهار ارزش چنگ و یک سفید درآمده است[۱۱]. الگوهای ریتمیک بعضاً با جمله‌ی ملودیکی همراه می‌شوند که از لحاظ زمانی هم‌اندازه‌اند. به این ترتیب این دو، یک الگوی ریتمیک-ملودیکی تک‌خشتی می‌سازند که به تمام بیت و در نهایت تمام چپله تسری پیدا می‌کند. در چپله‌ی آوانویسی شده در تصویر ۱، خشت اول از الگوی ریتمیکی در همراهی با کلام تبعیت می‌کند که سه خشت بعدی آن را تکرار کرده است. این الگوی ریتمیک به نوبه‌ی خود، به تمام خشت‌های بیت تسری یافته است. خشت اول همچنین دارای جمله‌ی ملودیک کوتاهی است که خودبسنده است و با پایان یافتن الگوی ریتم، پایان می‌یابد. جمله‌ی ملودیک خشت اول، توسط سه خشت بعدی تکرار می‌شود و به نوبه‌ی خود به تمام بیت و در نهایت تمام چپله تسری می‌یابد. این چپله، از تکرار یک الگوی ریتمیک مشخصِ چهارضربی تشکیل شده‌است، این الگو از لحاظ ملودی خودبسنده است و شامل ۵ هجای کلام است. بنابراین برش کلام و ریتم و ملودی در این چپله بر هم منطبق است و واحد پنج هجاییِ کلام، الگوی «چهار چنگ و یک سفید»ِ ریتم، و جمله ملودیکِ در قالبِ یک خشت اندازه می‌شود. برای مثال‌های بیشتر نک. حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۲۵ و ۱۳۰ و ۱۴۰ و ۱۵۰ و ۱۵۳. در چپله‌های تک خشتی، هر بیت از لحاظ موسیقایی به چهار الگوی ریتمیک-ملودیک تکراری تقسیم می‌شود.

الگوی ریتم کلامی-آوایی در همه‌ی چپله‌ها منطبق بر پنج هجا نیست، بلکه چنین الگویی می‌تواند بدون کم و کاست در مورد اشعار چهارده هجایی نیز اتفاق بیافتد. به بیان دیگر چپله می‌تواند

تکرار یک خشتِ موسیقایی با کلامِ هفت هجایی باشد. برای مثال نک. تصویر ۲ و نیز حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۱۶ و ۱۴۶ و ۱۲۷.

تعداد صداهای الگوی ریتمیک یک خشت، همیشه با تعداد هجاهای واحد شعری (پنج یا هفت) برابر نیست، بلکه این تعداد می‌تواند با اضافه شدن هجاهای خارج از متن تغییر کند. در تصویر۳، یک چپله‌ی تک خشتی آوانویسی شده‌است که الگوی ریتم کلامی-آوایی آن شش هجا دارد: یک هجای اضافه‌ی خارج از متن اصلی و پنج هجای اصلیِ متن. برای مثال‌های بیشتر در این زمینه نک. جدول ۳ و حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۳۷، ۱۴۸.

حدود ۴۷٪ از چپله‌های هورامی -مثل چپله‌ی آوانویسی شده در تصاویر۱ و ۲- از الگوهای ریتمیک و ملودیک تک خشتی استفاده می‌کنند و واحد پنج/هفت هجاییِ کلام، الگوی ریتم، و جمله‌ی ملودی در یک خشت اندازه شده‌اند. همان‌طور که از مقایسه‌ی تصاویر۱ و ۳ می‌توان دریافت، الگوهای ریتم چپله‌های تک خشتی همگی یکسان نیستند و انواع متنوعی می‌نمایانند. با مطالعه‌ی الگوهای ریتم کلام-آوا در جامعه‌ی آماری، تعداد ۱۲ الگوی ریتمی استخراج شد که فهرست آن‌ها در جدول ۳ آمده است.

۳-۱-۲. جمله‌های دو خشتی

۳-۱-۲-۱. دوخشتی‌های ملودیک (ناقص)

در تعدادی از چپله‌ها، اگرچه الگوی ریتم کماکان در یک خشت ارائه می‌شود، اما روال مدال در پایان خشت اول هنوز ناپایدار است و پس از پایان ملودی در خشت دوم است که جمله از لحاظ نواک پایدار می‌شود. مثلاً در چپله‌ی آوانویسی شده در تصویر ۴، الگوی ریتمی همان الگوی چپله‌ی تصویر۱ است و قالب یک خشتی دارد. اما جمله‌ی ملودیک در قالب دو خشت اندازه شده است. به عبارت دیگر در این چپله هر بیت از لحاظ موسیقایی به چهار الگوی ریتمی و دو جمله‌ی ملودیک تقسیم می‌شود.

تصویر۲- آوانویسی یک بیت چهارده هجایی از چپله‌ای با ساختار ریتمیک و ملودیک تک خشتی.

تصویر۳- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار تک خشتی با حضور هجای خارج از متن در الگوی ریتم کلامی-آوایی.[۱۳]

تصویر۴- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار دو خشتی ملودیک (ناقص).

تصویر۵- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار دو خشتی ریتمیک-ملودیک (کامل).

۳-۱-۲-۲. دو خشتی‌های ریتمیک-ملودیک (کامل)

ساختار چپله‌ی مثال زده شده در تصویر۴، تنها از لحاظ ملودیک دو خشتی محسوب می‌شود، در حالی که طول الگوی ریتمیک این چپله، کماکان تک خشتی است. چپله‌هایی وجود دارند که هم از نظر جمله‌ی ملودیک و هم از نظر الگوی ریتمیک در دو خشت اندازه می‌شوند. برای مثال در چپله‌ی آوانویسی شده در تصویر۵، طول جمله‌ی ملودیک دو خشت است و الگوی ریتمی نیز از به هم پیوستنِ دو الگوی ریتمیِ تک خشتی ساخته شده است. این دو الگو می‌توانند به شکل منفرد و جداگانه، مبنای ریتمیک چپله‌ی تک خشتی باشند، چنان که آوانویسی‌های تصاویر۱ و ۳ هستند (برای مطالعه‌ی مثال دیگری در این زمینه نک. احمدی، ۱۳۹۴، ۶۴).

حدود ۴۲٪ از چپله‌های جامعه‌ی آماری پژوهش، از الگوهای دوخشتی استفاده می‌کنند. هر چند به‌صورت نظری می‌توان از ترکیب ۱۲ الگوی ریتمیِ تک خشتی موجود در فهرست جدول ۳، ۲۸۸ الگوی دو خشتیِ استخراج کرد، اما در جامعه‌ی آماری مورد مطالعه این پژوهش، عملاً تنها ۷ الگوی ریتمی دو خشتی از ترکیب الگوهای تک خشتی مشاهده شد (نک. جدول ۶). برای مثال‌های بیشتر در این زمینه نک. حاج‌امینی، ۱۳۸۱ الف، ۱۱۸ و ۱۲۱ و ۱۲۳ و ۱۳۳ و ۱۴۴.

تصویر۶- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار چهار خشتی، با ناپایداری ناشی از تنش ریتمیک.[۱۴]

تصویر۷- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار چهار خشتی، با ناپایداری ناشی از تکرار موتیف موسیقایی.

۳-۱-۳. جمله‌های چهار خشتی

چپله‌هایی در نمونه‌های بررسی شده وجود دارند که از لحاظ طول الگوی ریتم و جمله‌ی ملودی، تک خشتی محسوب می‌شوند و به عبارت دیگر، یک بیت را به چهار خشت موسیقاییِ یکسان تقسیم می‌کنند اما یک تفاوت عمده با چپله‌های تک خشتی دارند: در انتهای خشت سوم آن‌ها با اضافه شدن یک عامل موسیقایی تنش‌زا، نوعی از ناپایداری ایجاد می‌شود. این ناپایداری در خشت چهارم و قبل از پایان یافتن بیت با تکرار الگوی خشت‌های اول رفع می‌گردد و بدین ترتیب جمله‌ی چپله به چهار خشت گسترش پیدا می‌کند. عامل تنش زا می‌تواند اضافه شدن یک هجای خارج از متن (مثلاً نک. تصویر۶)، تکرار آخرین موتیف موسیقایی خشت سوم (مثلاً نک. تصویر۷) یا ایست روی نت‌های ناپایدار و تنش‌زای مُد (مثلاً نک. تصویر۸) باشد. تنش و ناپایداری ملودیک یا ریتمیک در پایان خشت سوم، طول جمله‌ی موسیقایی برخی از چپله‌ها را به چهار خشت می‌رساند.

۳-۲. چپله‌های دو جمله‌ای

گاه یک چپله می‌تواند به جای یک جمله، از ترکیب دو جمله ساخته شده باشد. برای مثال در تصویر۹، چپله‌ای آوانویسی شده است که دو جمله دارد: اول یک جمله‌ی دو خشتی که حاصل ترکیب دو الگوی ریتمیک موجود در سوم جدول ۳ (هر دو حالت سنکوپ‌دار و بدون سنکوپ) است؛ و دوم جمله‌ای تک خشتی که در هر خشت چهار هجا گنجانده شده است.

چپله‌های دو جمله‌ای مورد مطالعه‌ی این پژوهش، همگی مانند نمونه‌ی تصویر۸، از توالی یک جمله‌ی دو خشتی به عنوان جمله‌ی اول و یک جمله‌ی تک خشتی به عنوان جمله‌ی دوم تشکیل شده‌اند. جمله‌ی دوم چپله‌های دو جمله‌ای، سه ویژگی مشترک دارند: اولاً همانطور که اشاره شد در تقسیم‌بندی این نوشتار در دسته‌ی جمله‌های تک خشتی قرار می‌گیرند؛ دوماً تعداد هجاهای هر واحد آن‌ها با جمله‌ی اول تفاوت دارد؛ و سوماً برخلاف جمله‌ی اول -که هر جمله را روی بیت جدیدی می‌خواند- کلام کم و بیش ثابتی دارد. از این روست که می‌توان آن‌ها را همچون ترجیع‌بند دید و چپله‌های دو جمله‌ای را چپله‌های بند و برگردان نیز خواند.

تصویر۸- آوانویسی یک بیت از چپله‌ای با ساختار چهار خشتی، با ناپایداری ناشی از تنش مدال.

تصویر ۹- آوانویسی دو بیت از یک چیله‌ی دو جمله‌ای.

جدول ۳- فراوانی و درصد چیله‌های یک جمله‌ای تک خشتی.

ردیف	الگوی شاخص	فراوانی		درصد از کل	
۱	1 2 3 4 5	۱۰	۵۵	۸،۴	۴۶،۷
۲	+ + 1 2 3 4 5	۶		۵،۱	
۳	1 2 3 4 + 5	۱۰		۸،۴	
۴	1 2 3 4 5	۶		۵،۱	
۵	1 2 3 4 5	۲		۱،۷	
۶	1 2 3 4 5	۲		۱،۷	
۷	1 2 3 4 5	۳		۲،۵	
۸	+ 1 2 3 4 5	۴		۳،۴	
۹	1 2 3 4 5	۱		۰،۸	
۱۰	1 2 3 4 5	۱		۰،۸	
۱۱	1 2 3 4 5 6 7	۶		۵،۱	
۱۲	1 2 3 4 5 6 7	۴		۳،۵	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۴- فراوانی و درصد چپله‌های یک جمله‌ای دو خشتی.

ردیف	الگوی شاخص	فراوانی		درصد از کل	
۱		۷	۵۰	۵،۹	۴۲،۳
۲		۵		۴،۲	
۳		۲		۱،۷	
۴		۳		۲،۵	
۵		۹		۷،۶	
۶		۱		۰،۸	
۷		۲		۱،۷	
۸	دو خشتی ملودیک (معمولاً با کلمات اضافه در آخر خشت اول)	۲۱		۱۷،۸	

جدول ۵- فراوانی و درصد فرم‌های گوناگون چپله در جامعه آماری این پژوهش.

فرم	فراوانی	درصد از کل
یک جمله‌ای تک خشتی	۵۵	۴۶،۷
یک جمله‌ای دو خشتی	۵۰	۴۲،۳
یک جمله‌ای چهار خشتی	۷	۵،۹
دو جمله‌ای	۶	۵،۱
جمع	۱۱۸	۱۰۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

چپله، گونه‌ی موسیقاییِ رایج در میان کردهای هورامان است که با آواز خوانده می‌شود، کلام آن شعرهای ده یا چهارده هجایی است، وزن معین چهارضربی ساده دارد، تندای آن بین ۱۰۵ تا ۱۲۰ (آلگرو) است، اجراکنندگان و شنوندگانش، سر ضرب‌های آن را با دست زدن همراهی می‌کنند و می‌تواند با رقص همراه شود. اشعار چپله تک‌بیت‌هایی هستند که از نظر معنایی مستقلند. آن‌ها از دو مصراع و هر مصراع از دو واحد کوچک‌تر ساخته می‌شوند که به وسیله‌ی یک مکث از هم جدا می‌شوند. واحدهای کوچک‌تر اخیر می‌توانند پنج یا هفت هجایی باشند. هر کدام از این واحدهای پنج/هفت هجایی در حالت عادی در یک متر چهار ضربی خوانده می‌شود و جمله‌ی ملودیک خود را می‌یابد. در مفهوم اعتباری این پژوهش، به خوانده شدنِ یک واحد پنج/هفت هجایی در واحد متریک چهار ضربی، بر روی ملودی خاص، «خشت» گفته می‌شود. واحدهای پنج/هفت هجایی کلام و خشت‌های موسیقی چپله، به شکل متناظر عمل می‌کنند و فرم چپله به چگونگی تناسب این دو بستگی دارد. تناظر موسیقی و کلام خشت‌ها در دو وجه فرم و ریتم نمود بارز دارد. چپله‌های هورامی از جنبهٔ فرم می‌توانند از تکرار یک جمله یا ترکیب دو جمله‌ی موسیقایی به شکل بند و برگردان حاصل شوند. همچنین طول هر یک از جمله‌های چپله، بنابر تناسبات کلام و موسیقی می‌توانند تک‌خشتی، دوخشتی، یا

چهارخشتی باشد. الگوهای ریتمیک مشخص و کم و بیش ثابت موسیقایی–که در جدول ۳ و ۴ فهرست شده‌اند- ، کشش زمانی ادای هجاهای کلام چپله را تعیین می‌کنند. برخی از این الگوها، کلام را به اضافه کردن هجای خارج از شعر ملزم می‌کند (برای مثال نک. ردیف ۲ و ۳ از جدول ۳). هجایی بودن وزن کلام چپله، تا حد زیادی امکان تطبیق هجاهای متنوع کلام را در الگوهای ریتمیک از پیش تعیین شدهٔ فوق به چپله می‌دهد. به عبارتی، ادای هجا در چپله تابعی از کشش زمانیِ از پیش تعیین‌شده در الگوی ریتمیک موسیقایی‌ست. با این وجود نمی‌توان زمان طبیعی کشش و کمیت هجای کلام را در این میان کاملاً بی‌اثر و خنثی فرض کرد، چنان‌که کشش برخی از هجاها نسبت به الگوی موسیقایی، به وضوح دچار قبض و بسط می‌شود[۱۵]. رابطهٔ میان کمیت زمانی هجا به شکل طبیعی و ادای آن در قالب‌های ریتمیک موسیقاییِ چپله، و عوامل موثر در تبعیت یا عدم تبعیت کمیت‌های متنوع هجا از این الگوهای ریتمیک، می‌توانند موضوع پژوهش‌های جداگانه‌ای در ادبیات و موسیقی کردستان باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱ برای اطلاع از مفهوم مورد نظر این نوشته از گونه، نک. فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۱۲.

۲ چَپله در زبان کردی به معنی کف زدن است (شرفکندی، ۱۳۶۸، ۲۱۲).

۳ عبدی، شاهو (۱۳۹۷)، مصاحبه‌ی منتشر نشده با کژوان ضیاءالدینی: درباره‌ی گونه‌های موسیقی هورامان.

۴ بهرامی، بهمن. بی.تا. «*آواز مادر؛ ریشه مشترک هوره، مور و سیاچمانه*»، وبگاه انسان‌شناسی و فرهنگ به آدرس www.anthropologyandculture.com.

۵ عبدی، شاهو (۱۳۹۷)، مصاحبه‌ی منتشر نشده با کژوان ضیاءالدینی: درباره‌ی گونه‌های موسیقی هورامان.

۶ معنی فارسی: قسم به صدای سیاوچمانه، به چشمه‌ی سَر و چشمه‌ی چیلانه. نام‌گذاری چشمه‌ها در کردستان معمول است. سَر و چیلانه نام چشمه‌هایی در هورامان است.

۷ تنها نمونه‌ی نزدیک به هزج مسدس محذوف، دسته‌ای از چپله‌های –به تعبیر این نوشته- دو خشتیِ کامل است که در آن با اضافه شدن یک هجای خارج از متن به کلام، تعداد هجاهای هر مصرع به عدد یازده می‌رسد و صرفاً در این زمینه مشابه هزج مسدس محذوف می‌گردد (نک. تصویر ۵).

۸ در یک مورد از چپله‌های ده هجایی، یک بیت هشت هجایی به عنوان ترجیع‌بند در ترکیب با ابیات ده هجایی استفاده شده است (نک. تصویر ۸)

۹ عبدالرحیم تاوه‌گوزی، مشهور به مولوی کرد و متخلص به معدوم، عالم و عارف قرن سیزده هجری و یکی از شناخته‌شده‌ترین شاعران کردِ هورامی است که بیشتر اشعارش به زبان هورامی و به وزن ده هجایی است.

۱۰ شاید بتوان در واحدهای پنج‌هجایی، بر اساس برش کلام و هجاهای بلند (بلند از لحاظ آوایی) به الگوهای ریزتری چون ۲+۳، ۳+۲، و ۲+۲+۱ قائل شد. راستی‌آزمایی این فرضیه، به پژوهش جداگانه‌ای نیازمند است.

۱۱ در آوانویسی، الگوی ریتمیک تمام چپله‌ها در سطر آخر ذکر شده است.

۱۲ در آوانویسی‌های این نوشتار شماره‌های زیر نت‌ها، نشان‌دهنده‌ی جایگاه هجاهای اصلی شعرِ هر خشت است. این شماره‌ها می‌تواند ۵ (در وزن ده هجایی) یا ۷ (در وزن چهارده هجایی) باشد. همچنین تمامی آوانویسی‌ها از مبنای نت دو نوشته شده است.

۱۳ در آوانویسی‌های این نوشتار علامت «بعلاوه» در زیر نت‌ها، نشان‌گر جایگاه هجاهای اضافه‌ی خارج از متن اصلی است.

۱۴ منظور از تنش ریتمیک، هر حالتی از برهم خوردن الگوهای ریتمیک- متریکِ قبلاً ارائه شده در یک خشت است. تنش ریتمیک یک امر کاملاً نسبی است و باید در ارتباط با الگوی متریک-ریتمیک خشت‌های پیشین سنجیده شود.

۱۵ لازم به یادآوری است در این مقاله جهت آوانویسی چپله‌ها، از جملاتی بهره برده شده‌اند که بسط و قبض زمانی ادای هجا در آن‌ها اتفاق نیافتاده باشد.

فهرست منابع

احمدی، مهدی (۱۳۹۴)، *موسیقی هورامان*، انتشارات سورهٔ مهر، تهران.

اردلان، حمید و مهدی احمدی (۱۳۹۲)، موسیقی هورامان، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۴، شماره ۷، صص۹۱-۱۱۴.

استور، آنتونی (۱۳۸۳)، *موسیقی و ذهن*، ترجمه‌ی دکتر غلامحسین معتمدی، نشر مرکز، تهران.

بینش، تقی (۱۳۷۴)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، نشر آروین، تهران.

پرهیزی، عبدالخالق (۱۳۸۵)، *وزن شعر کردی*، کتاب زمان، تهران.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۸۱ الف)، *موسیقی کردهای هورامان*، موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۸۱ ب)، چهار آواز در موسیقی کردستان، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره ۱۷، صص ۵۷-۷۸.

حه‌مه باقی (۲۰۰۹)، *میژووی موسیقای کوردی*، ئاراس، چاپ سوم، اربیل.

شرفکندی (هه‌ژار)، عبدالرحمن (۱۳۶۸)، *هه‌نبانه بورینه*، فرهنگ کردی به فارسی، سروش، تهران.

صفی‌زاده، فاروق (۱۳۷۶)، ترانه‌های کردی، *کتاب سال شیدا*، شمارهٔ ۲، صص ۱۹۵-۲۲۲.

عبدی، شاهو (۱۳۹۶)، قطعات کردی ضبط شده در دوران قاجار و دوره‌ی دوم ضبط صفحه در ایران، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره ۷۷، صص ۷۵-۹۸.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران.

کاظمی، بهمن (۱۳۸۹)، موسیقی قوم کرد، فرهنگستان هنر، تهران.

منابع صوتی

جاوید، هوشنگ (۱۳۹۰)، *کارآواها*، شیار ۱۱ از لوح فشردهٔ ۱۳، حوزه‌ی هنری انقلاب اسلامی، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۴)، *آواهای سرزمین ایران*، شیار دوم از لوح فشردهٔ دوم، موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران.

Vol 24, No. 3, Autumn 2019

Studying the Hawrâmân Chapla Form from the Perspective of the Relationship between Music and Texts

Kajwan Ziaoddini
Lecturer, Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
(Received 12 Aug 2018, Accepted 29 Jan 2019)

Kurdish people are Arian tribes living in the west of the Iranian Plateau along Zagros Mountains. They, despite the unity of origin and language, have formed some subcultures which are distinguished with regards to language, traditional music, clothes, folklore, and social life. These subcultures are part of the criteria through which the area is divided and recognized. One of the well-known subcultures in the area is those of Hurami's whose place of living is called Hawraman. Hawraman is spread both in Iran and Iraqi Kurdistan. In Iran, it is extended from western and southwestern of Kurdistan Province to northwestern Kermanshah province while it is located in a city of Iraq called Byara. Hurami language, despite its low number of speakers, is among one of the four original Kurdish Languages. Hawraman music, due to its unique and significant characteristics, is of great prestige which is closely associated with the following: The music is completely vocal which is not accompanied by any instruments. The range of the voices used is limited to two, three or at most four. The voice is associated with vibration and sound creation in the larynx, mouth, and sinus. The features mentioned above are all crystal clear in the production of vowels. Hawraman music and its examination is of great importance as it has influenced a numerous musical forms in both southern and western parts of Kurdistan province and north and west of Kermanshah province. The music has also had an impact on some musical forms of followers of the Yarsan ritual in the Goran region, and other major cities such as Sanandaj and Kermanshah. This study examines the Chapla which is a type of Hawraman music. The main purpose of the study is to examine the influence of poems, lyrics, and music on the form of Chapla. In other words, what is the relation between lyrics or words' structure and music in Chapla and how does it influences the form. In pursuit of answering these questions, 118 unique Chapla were selected and then analyzed and transcribed so that the relation of the lyrics or words' structure and the music be revealed. After transcription of Chaplas, units of words, rhythmic patterns, and melodic sentences were extracted as the basic vocal elements of Chapla. Then, the patterns of convergence and integration of these three elements were studied and classified. According to the results, each Chapla's hemistich, based on its stress, consists of twenty or twenty eight syllable which once being sung is divided into four parts of five-syllable units if totally twenty and seven-syllable if totally twenty eight. Each of these four units, being called "khesht" in this article, is a quadruple. The inner rhythm of this quadruple is of 19 patterns. Each rhythm causes the Chaplas to be of 1, 2 or 4 "khesht". Hence, based on the relation of the lyrics and the music, the Chaplas are divided into four groups: one sentence on "khesht", one sentence two "khesht", one sentence four "khesht", and two sentences.

Keywords
Kurdistan Music, Hawrâmân Music, Chapla, Form, Ten-Syllable Poem.

*Tel: (+98-87) 33562879, Fax: (+98-87) 33664600, E-mail:k.ziaoddini@uok.ac.ir.