صفحات ۱۵ - ۲۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره۲۵، شماره۱، بهار ۱۳۹۹

ارتباط ساختاری موسیقی کردستان و موسیقی دستگاهی ایران
(مطالعه موردی آواز بیات‌کرد و خرده‌بندِ بهاره)

کژوان ضیاءالدینی

عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۶/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۲)

چکیده

یکی از موضوعات موسیقی‌شناسی ایرانی، نسبت میان موسیقی قومی و موسیقی دستگاهی است. اعتقاد بر این است که میان این دو موسیقی، ارتباط وجود دارد. یکی از نمودهای این ارتباط، نسبت میان آواز بیات‌کرد موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی قوم کرد است. موسیقی‌شناسان حوزهٔ موسیقی دستگاهی بر ارتباط این دو تأکید دارند، در حالی که درون فرهنگ موسیقی کردی زمزمه‌های نفی چنین ارتباطی وجود دارد. با این وجود، هیچکدام از اینان نتوانسته‌اند شواهد قانع‌کننده‌ای بر مدعای خود بیاورند. در این پژوهش به چرایی ارتباط بیات‌کرد و موسیقی کردستان پرداخته می‌شود و با تکیه بر مطالعهٔ تطبیقی بیات‌کرد و یکی از گونه‌های موسیقی کردستان به نام خرده‌بندِ «بهاره»، وجود نسبت خانوادگی و شباهت‌های ساختاری مُدال در بیات‌کرد و موسیقی کردستان تبیین می‌شود. این پژوهش با تأثیرگیری از شیوهٔ تحلیل مُدال معرفی شده توسط استاد داریوش طلایی، ویژگی‌های مُدال بهاره را تحلیل کرده، و سپس به مقایسهٔ بهاره و بیات‌کرد، بر اساس سه محور اشل صوتی، نقش و فونکسیون درجات، و الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی، با استفاده از سنجه‌های مربوطه می‌پردازد. مطالعهٔ تطبیقی نشان می‌دهد که این دو در واحدهای ساختاری فواصل و اشل صوتی، دانگ بندی، درجات دارای نقش و جاذبه، و الگوهای گردش نغمات مرتبط با پرورش جاذبهٔ مدال، شباهت بنیادین و کلان دارند.

واژه‌های کلیدی

بیات‌کرد، بهاره، موسیقی دستگاهی، موسیقی ایرانی، موسیقی کردستان.

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

مقدمه

موسیقی ایرانی از دو ستون عمده موسیقی اقوام و موسیقی دستگاهی متشکل شده است (حجاریان، ۱۳۸۷، ۴۲۹). ادبیات موسیقی‌شناسی ایران بر تاثیرپذیری و تاثیرگذاری صوری و محتوایی این دو، همواره تأکید داشته است. یکی از نمودهای ارتباط موسیقی دستگاهی و قومی ایران، نسبت میان آواز بیات‌کرد[1] در موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی قوم کرد است. وجود یا عدم ارتباط آواز بیات‌کرد با موسیقی قوم کرد، یکی از موضوعاتی است که در سالیان اخیر در میان موسیقی‌دانان این دو فرهنگ موضوع اختلاف است. استادان نوازندهٔ موسیقی دستگاهی ایران و برخی از مستشرقان، عموماً به وجود این ارتباط اعتقاد دارند. از دلایل این اعتقاد، وجود کلمهٔ «کُرد» در نام این آواز است، چنان‌که بیات‌کرد به معنای نوعی از «بیات» است که با قوم کرد ارتباط دارد. برونو نتل بیات‌کرد را در ردیف گوشه‌های تداعی‌گر نام اقوام و قبایل ایران آورده است (نتل، ۱۳۸۸، ۲۵۹)؛ همچنین محمدرضا لطفی، شکل بیان آواز بیات‌کرد را برگرفته از موسیقی کردهای شکاک می‌دانست[2]. اعتقاد بر این است که برجسته‌ترین برداشت موسیقی دستگاهی از موسیقی قوم کرد، در قالب آواز بیات‌کرد تجلی یافته است.

از طرف دیگر، برخی از موسیقی‌دانان معاصر کردستان بر عدم وجود ارتباط میان این دو تأکید دارند. در طبقه‌بندی مجموعه‌های اجرایی موسیقی ایرانی به هفت آواز و پنج دستگاه، بیات‌کرد جایگاهی ندارد. این آواز در نظام تقسیم‌بندی موسیقی ایرانی میان دو تلقی سرگردان است: اول بیات‌کرد به عنوان یک گوشه از دستگاه شور که به استقلال در اجرا تمایل دارد (نتل، ۱۳۸۸، ۶۹) یا «مختص‌ترین و مستقل‌ترین گوشهٔ شور» (فرهت، ۱۳۸۲، ۶۲)؛ و دوم به عنوان یک آواز مستقل که هم‌چون دشتی، ابوعطا، بیات‌ترک و افشاری از متعلقات شور است اما در ذکر اسامی آوازها از آن یاد نمی‌شود (نک. پورتراب و دیگران، ۱۳۹۱). عدم رسمیت‌بخشی بیات‌کرد به عنوان آواز مستقل، «از سویی به دلایل نمادین و از سویی دیگر به دلیل شباهت بیات‌کرد به دشتی و شور است (اسعدی، ۱۳۸۵، ۲۰)» که از جمله دلایل نمادین، تبدیل تعداد دستگاه‌ها و آوازها از دوازده به سیزده در صورت احتساب بیات‌کرد است که از آن پرهیز می‌شود (همان). با این وجود این پرسش کلیدی که «چرا و طبق کدام معیار منطقی کُرد بیات ـ که معلوم نیست چه کم از مثلاً افشاری دارد ـ جزء پنج آواز شمرده نمی‌شود؟»، بدون پاسخ قانع‌کننده باقی مانده‌اند (محافظ، ۱۳۹۰، ۱۰۶). عدم احتساب بیات‌کرد به عنوان یک آواز و مجموعهٔ اجرایی تشخص‌یافته در فهرست دستگاه‌ها و آوازها، از نظر برخی از موسیقی‌دانان کرد، به عدم پذیرش کلیت موسیقی کردی توسط موسیقی رسمی ایرانی تعمیم داده شده است. یکی از نوازندگان موسیقی کردی در گفت‌وگو با نگارنده، موسیقی دستگاهی ایران را، موسیقی مرکز ایران قلمداد می‌کرد و اذعان می‌داشت که نمودهای موسیقی کردی در موسیقی رسمی ایران وجود ندارد، چرا که نتوانسته هیچ وجهه‌ای از موسیقی کردی را در موسیقی دستگاهی بازشناسد.

با این وجود، هیچکدام از اینان نتوانسته‌اند شاهد قانع‌کننده‌ای بر مدعای خود بیاورند. در این پژوهش به چرایی ارتباط بیات‌کرد و موسیقی کردستان پرداخته می‌شود و با تکیه بر مطالعهٔ تطبیقی بیات‌کرد و یکی از گونه‌های موسیقی کردستان به نام خرده‌بندِ «بَهاره»، وجود نسبت خانوادگی و شباهت‌های ساختاری[3] مُدال در بیات‌کرد و موسیقی کردستان تبیین می‌شود. این پژوهش با تأثیرپذیری از شیوهٔ تحلیل مُدال معرفی شده توسط داریوش طلایی (نک. طلایی، ۱۳۹۵)، ویژگی‌های مُدال بهاره را بر اساس دو روایت معتبر از «محمد بیتان» و «عبدالله گلناز»[4] تحلیل کرده، سپس به مقایسهٔ بهاره و بیات‌کرد، بر اساس سه محور اشل صوتی، نقش و فونکسیون درجات، و الگوهای رفتار[5]ی گردش نغمات و سیر ملودی، با استفاده از سنجه‌های مربوطه می‌پردازد.

پیشینهٔ پژوهشی در زمینهٔ ارتباط موسیقی کردستان و موسیقی دستگاهی ایران، منحصر به مطالعهٔ مصداق‌های حضور و اجرای موسیقی دستگاهی در شهرهای کردنشین است. کاظمی (۱۳۸۹، ۳۴۲) در بررسی ترانه‌های شهری کرمانشاه، به حضور سازهای موسیقی ردیف هفت دستگاه و اجرای آواز به زبان فارسی در قالب یکی از دستگاه/آوازهای ایرانی اشاره می‌کند. بهرام ساعد (۱۳۸۹)، به مطالعهٔ شیوهٔ آوازخوانی «سید علی‌اصغر کردستانی» و نسبت عناصر روبنایی و اجراییِ موسیقی او با دیگر مکاتب آوازخوانی ایرانی پرداخته‌است (نیز نک. حاج‌امینی، ۱۳۹۰ و ضیاءالدینی، ۱۳۹۴). مصداق‌های بارز موسیقی کلاسیک ایرانی را می‌توان در مولودی‌خوانی‌ها، ذکرهای خانقاه‌ها، اذان‌ها، معراج‌خوانی‌ها، و سایر نمودهای اجتماعی موسیقی، در سنندج شنید (ضیاءالدینی، ۱۳۹۴، ۳۱). با وجود پژوهش‌هایی که حیات موسیقی دستگاهی را در کردستان تأیید می‌کنند، هیچ‌گاه موضوع خویشاوندی ساختاری موسیقی دستگاهی و موسیقی بومی کردی مورد مطالعه قرار نگرفته است. مطالعهٔ تعارض و تنیدگی لایه‌های بنیادین این دو موسیقی، یکی از محورهای پژوهش در موسیقی‌شناسی ایرانی است. تبیین تشابه ساختار این دو موسیقی یکی از وجوه ارتباط دو فرهنگ قومی و ملی، و راهگشای آگاهی ما از ریشه‌های فرهنگ و هویت ایرانی خواهد بود.

۱. خصوصیات بهاره

۱-۱. بهاره در طبقه‌بندی گونه‌های موسیقی کردستان

در میان کردهای ساکن در جنوب دریاچه ارومیه –که تحت عنوان کردهای مُکری شناخته می‌شوند - یک سنت ادبی و موسیقایی برای نقل روایت‌های داستانی به آواز رواج دارد که تحت عنوان «بیت‌بیژی (= بیت‌خوانی)» شناخته می‌شود. بیت، تحت عنوان داستان‌های حماسی، عاشقانه، اجتماعی، اخلاقی،

و عرفانی که به شکل نظم و نثراند (برخوردار، ۱۳۵۱، ۳۳)، سرودهٔ بلند تاریخی (مان، ۱۳۶۴، ۱۲۰) و یا آوازی که مضامین داستان‌های حماسی، غنایی، وقایع تاریخی و اساطیر دارد (حاج‌امینی، ۱۳۸۱، ۵۸)، معرفی شده است. فتاحی‌قاضی (۱۳۴۵) نیز، همچون حاج‌امینی، در شرح ویژگی‌های بیت، به روایتگرِ یک داستان بودنِ آن در مضمون اشاره می‌کند. اجراکنندهٔ بیت را «بیت بیژ» می‌خوانند. بیت‌بیژها علاوه بر بیت، به اجرای بند یا خرده‌بندها نیز می‌پردازند (خضری، ۱۳۹۲). بند یا خرده‌بند، منظومه‌هایی توصیفی هستند که جنبهٔ داستانی‌شان بر خلاف بیت‌ها بسیار ضعیف و ناچیز است و همچنین از لحاظ حجم کوچک‌تر از آن‌ها هستند (فتاحی‌قاضی، ۱۳۴۸، ۲۵).

بهاره در موسیقی مُکریان، همچون انواع پاییزه، ئازیزه، گَلُ، گُلِ، سحره، و غیره، جزء خرده‌بندها دسته‌بندی می‌شود (خضری، ۱۳۹۰). بهاره همچون سایر خرده‌بندها و بیت‌ها، از ساختار فرمیِ بند بند ساخته، و همچنین هر بند آن از سه بخش با عناوین سربند، بند، و ترجیع‌بند تشکیل شده است (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷). قسمت‌های سربند و ترجیع‌بند از بافت لگاتو، کشیده، و باز برخوردارند، در حالی که در قسمت میانی بند، متن اصلی با ارائهٔ پشت سر هم هجاهای متن، بافت رکتوتونو و گفتاوازی به خود می‌گیرد (همان). خرده‌بند بهاره محتوایی توصیفی و غنایی دارد (کاظمی، ۱۳۸۹، ۲۰۵) و در آن به توصیف زیبایی‌های طبیعت کردستان در فصل بهار و توأم کردن آن با حمد و سپاس خداوند و همچنین یاد مُحسنات معشوق پرداخته می‌شود (نک. متن بهاره در ضیاءالدینی، ۱۳۹۷).

۱-۲. ویژگی‌های مُدال بهاره

مُد، مفهومی موسیقی شناسی است که میان اشل انتزاعی و تعیین لحنی و ملودیک قرار می‌گیرد (پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۵). منابع قوم‌موسیقی‌شناختی امروزه مفهوم مُد را متشکل از «مجموعه عواملی چون اشل صوتی، نقش درجات و رده‌بندی کارکردیِ آن‌ها، گستره‌ی صوتی، نوع جریان، جنبش‌ها و گرایشات ملُدیک، وجود ملُدی‌های هویتی و میزان اهمیت آن‌ها، اتوس، تزیینات و حتا ساختارهای ریتمیک تعریف می‌کنند (محافظ، ۱۳۹۰، ۱۰۷)». اسعدی (۱۳۸۲، ۴۷) در صورت‌بندی مفهوم مد، آن را ترکیبی از سه عامل اشل صوتی، فونکسیون درجات یا نقش نغمات، و ملودی مدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص معرفی می‌کند. در اینجا با توجه به نوع خوانش و ساختار موسیقایی بیت‌ها و خرده‌بندها، به تحلیل سه عامل اشل صوتی، سلسله مراتب و جاذبه‌ها و نقش درجات، و الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی در خرده‌بند بهاره پرداخته می‌شود.

۱-۲-۱. اشل صوتی

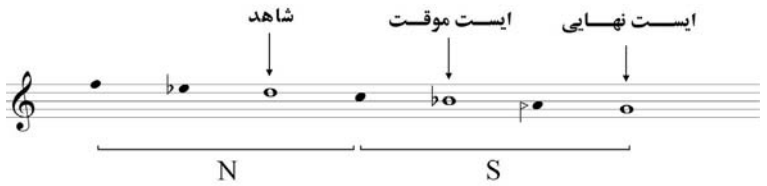
بر اساس آوانگاری‌های موجود در تصاویر ۳، ۴، و ۶، اگر تمام صداهایی که بهاره در ترکیبات مختلف از آن استفاده می‌کند را به دنبال هم از زیر به بم مرتب سازیم، آنگاه اشل صوتی به صورتی که در تصویر ۱ عرضه شده، برای بهاره قابل اطلاق است[۶].

اشل صوتی بهاره از بم به زیر از فواصل مجنّب[۷]، مجنّب، طنینی، طنینی، بقیه، طنینی ترتیب یافته است. بر اساس نظام تبیین مدال داریوش طلایی، از دو دانگ به هم پیوستهٔ شور و نوا برساخته شده است[۸]. لازم به ذکر است که در بهاره، نغمات به شکل مطلق و با بسامد ثابت ادا نمی‌شوند، بلکه ادای هر نغمه در یک دامنه و بازهٔ فرکانسی رخ می‌دهد که بستگی به نقش و محل آن نغمه در حوزه‌های جاذبهٔ مدال بهاره دارد. به عنوان مثال به ادای نت‌های ر، سی‌بمل، لا کرن، و مخصوصاً سل در آوانگاری موجود در تصاویر ۳ و ۶ توجه شود که با علامت موج[۹] نشان داده شده‌اند.

۱-۲-۲. سلسله مراتب، جاذبه‌ها، و نقش درجات

در میان نت‌های اشل صوتی بهاره، سه نت از جاذبهٔ مدال نقش برجسته‌تر نسبت به نت‌های دیگر برخوردارند و گردش نغمات و ملودی‌ها، نهایتاً به این نغمات ختم می‌شود. در بهاره جمله‌ها به ترتیب روی نت‌های ر (تصویر۳، خطوط ۱، ۳، ۴؛ همچنین تصویر ۴ خطوط ۱ تا ۴)، سی‌بمل (تصویر ۳، خطوط ۷، ۹، ۱۰؛ همچنین تصویر ۴ خط ۵ و ۶)، و سل (تصویر۶، خط ۳)، پایان می‌یابند. همچنین کشش زمانی این نت‌ها نسبت به سایر صداهای اشل بیشتر است. لازم به ذکر است که در بیت‌ها و بندهای مُکری، ارائهٔ پشت سر هم و گفتاوازیِ هجاهای متن روی یک نغمه، به تکرار و تثبیت بسامد آن در ذهن منجر، و نهایتاً سبب ایجاد تشخص و جاذبه برای آن نت می‌شود. ارائهٔ متوالی سیلاب‌های متن بهاره به

تصویر۱- اشل صوتی و وضعیت دانگ‌بندی در بهاره.



تصویر۲- سلسله مراتب و نقش درجات در بهاره.

شکل گفتاوازی روی نغمات ر، سی‌بمل، و سل انجام می‌گیرد (نک. تصاویر ۳ و ۴ و ۶)، که نشان از قرار و استحکام جایگاه آن‌ها در نظم مدال بهاره دارد. به این ترتیب عملکرد نت‌ها در گردش نغمات بهاره به ایجاد نقش شاهد برای نت دوم دانگ نوا (ر)، نقش ایست موقت برای نت سوم دانگ شور (سی‌بمل)، و نقش ایست نهایی و خاتمه برای نت اول دانگ شور (سل) می‌انجامد (نک. تصویر ۲).

۱-۲-۳. الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی

هر بندِ بهاره از سه الگوی سیر ملودی تشکیل شده است. الگوی اول، حرکت به مقصد نت شاهد (ر) است که به دو صورت انجام می‌شود. صورت اول این الگو حرکت صعودیِ سه نُته‌ی سی‌بمل، دو، ر است. این سیر را می‌توان در خط ۱ و ۳ از تصویر ۳، و خط ۱ و ۲ از تصویر ۴ دنبال کرد. صورت دوم الگوی اول، حرکت نزولی به مقصد نت شاهد است که در قالب مجموعهٔ چهارنتیِ سل، فا، می‌بمل، ر انجام می‌گیرد. این سیرِ نزولیِ مختوم به ر معمولاً بعد از صورت اول ارائه می‌شود؛ چنان که در خط ۴ و ۵ از تصویر ۳ می‌توان آن را پی گرفت.

پس از تثبیت ر به عنوان شاهد، الگوهای سیر ملودی دوم در دو مرحله محور ارائهٔ سیلاب‌ها را از شاهد به ایست موقت (سی‌بمل) می‌کشانند. انتقال محور از ر به سی‌بمل، با مکث موقت روی نغمهٔ دو در مرحلهٔ اول (خطوط ۲ و ۵ از تصویر ۳)، و به وسیلهٔ دو نوع تحریر مشخص انجام می‌شود که در آوانگاری تصویر ۳ در ادامه‌ی خط ۵ و خط ۶، ارائه شده‌اند. در پایان نیز با الگوی سیر ملودی سوم، محور گردش نغمات از ایست موقت به ایست نهایی (سل) منتقل می‌شود و فرود نهایی بهاره رخ می‌دهد (نک. تصویر ۶).

به این ترتیب، سه الگوی رفتار نغمات و سیر ملودی بهاره را می‌توان به شکل زیر خلاصه کرد:

۱. تأکید روی نغمهٔ ر به عنوان شاهد

۲. در مرحلهٔ اول تلاش برای شکستن جاذبهٔ نغمهٔ ر از طریق لغزاندنِ محور ارائهٔ سیلاب‌ها از ر به دو با استفاده از تحریر؛ و در

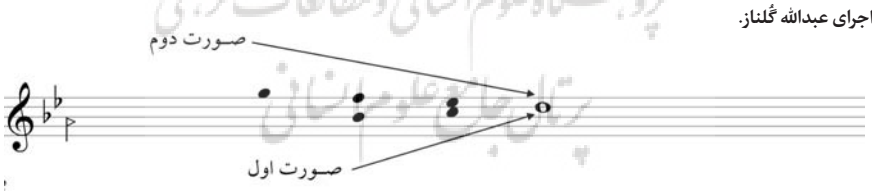
تصویر۳- آوانگاری بهاره با اجرای محمد بیتان، بخش اول.

مرحلهٔ دوم قرار نسبی روی نغمهٔ سی‌بمل به عنوان ایست موقت ۳. قرار نهایی روی نغمهٔ سل به عنوان ایست نهایی و خاتمهٔ بهاره

۴. نسبت ساختار بهاره و بیات‌کرد، شباهت‌ها و تفاوت‌های مدال

تطبیق ساختارهای سازندهٔ مدال بیات‌کرد با بهاره نشان می‌دهد که این دو، ویژگی‌های ساختاری مشترک با هم دارند. عوامل مشترک در سه زمینهٔ اشل صوتی، نقش و سلسله مراتب درجات و سیر ملودی مستتر است. بیات‌کرد در موسیقی دستگاهی ایران با دشتی همگون و نزدیک پنداشته شده است (نک. پورتراب و دیگران، ۱۳۹۱، ۲۸ و ۵۰؛ همچنین جعفرزاده، ۱۳۹۲، ۱۰۹) و این پندار تا حد زیادی به دلیل اشل صوتی و نت شاهد همسان آن‌هاست. اشل صوتی درآمد بیات‌کرد همچون درآمد دشتی و بهاره، از ترتیب بم به زیر فواصل مجنّب، مجنّب، طنینی، طنینی، بقیه، طنینی تشکیل شده است. تنها اختلاف بیات‌کرد و دشتی، در عدم وجود نت متغییر رِکُرُن در اشل صوتی بیات‌کرد است (صفوت و نلی کارن، ۱۳۸۸، ۸۹). همچنین درآمد بیات‌کرد مانند بهاره از دو

تصویر ۴- آوانگاری بهاره با اجرای عبدالله گُلناز.



تصویر۵- صورت‌های الگوی اول سیر ملودی بهاره.

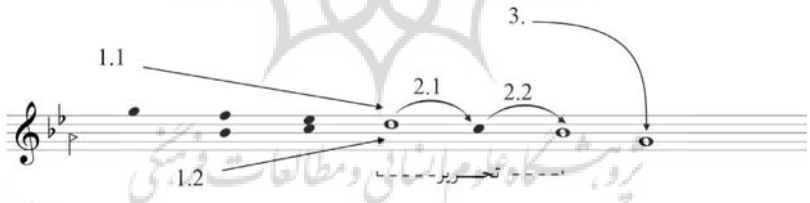
تصویر۶- آوانگاری بهاره با اجرای محمد بیتان، بخش دوم.

دانگ به هم پیوستهٔ شور و نوا متشکل شده است (طلایی، ۱۳۹۵، ۲۴). تنها اختلاف بیات‌کرد و بهاره، در نحوهٔ ادای نت‌های این اشل مشترک نمود دارد، به طوری که دامنهٔ تغییر میکروتونال بسامد در ادای موّاج نت‌های ر، سی‌بمل، لاکرن، و سل، در بیات‌کرد کمتر از بهاره است. اما در کل مصالح بنیادین اشل صوتی در دو مُد درآمد بیات‌کرد و بهاره یکسانند.

اشتراک عوامل مدال در نت‌های برجسته بیات‌کرد و بهاره نیز وجود دارد. در بیات‌کرد نیز همچون بهاره، سه نغمهٔ ر، سی‌بمل، و سل در ایجاد جاذبه‌های مدالی نقش‌آفرینی می‌کنند. نت ر در بیات‌کرد محور مرکزی ملودیک و به عنوان شاهد لحاظ می‌شود (طلایی، ۱۳۹۵، ۲۴؛ فرهت، ۱۳۸۲، ۶۲؛ وزیری، ۱۳۷۹). طلایی همچنین سی‌بمل را ایست و سل را خاتمهٔ بیات‌کرد ذکر کرده است (طلایی، همان؛ همچنین نک. پیرنیاکان، ۱۳۸۸، ۹۴ و فرهت، ۱۳۸۲، ۶۲).

همان طور که نت خاتمه در بهاره تنها در پایان بند نمود پیدا می‌کند (نک. تصویر ۶)[10]، نحوهٔ ظهور خاتمهٔ بیات‌کرد نیز صرفه‌جویانه و در پایان درآمد است. هرچند نحوهٔ ظهور خاتمه در بیات‌کرد و بهاره همسان است، اما عملکرد خاتمه در این دو متفاوت است؛ در حالی که خاتمه در بهاره فرودی درون‌ساختاری برای مُد بهاره است، خاتمه روی سل در بیات‌کرد ناظر بر روابط اندام‌واری بیات‌کرد و شور و نشانهٔ تعلق مد بیات‌کرد به آن تلقی می‌شود. در بیات‌کرد، «نه شاهد و نه ایست نقش فینال کافی و ارضاکننده به خود نمی‌گیرند و با آنکه اجرای بداهه‌سرایی در بیات‌کرد می‌تواند خیلی طولانی باشد، پایان قانع‌کننده فقط با فرود در مقام شور حاصل می‌شود (فرهت، ۱۳۸۲، ۶۳)». از دیگر اختلافات بیات‌کرد و بهاره در زمینهٔ سلسله مراتب نت‌ها می‌توان به نت آغازگر و ایست تعلیقی اشاره کرد. نغمهٔ آغازگر در بیات‌کرد درجهٔ چهارم شور (نت دو) است (مهدی برکشلی در معروفی، ۱۳۷۴، ۴۳ و فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۲۵۹)، حال آنکه بهاره با نت سی‌بمل آغاز می‌گردد (نک. تصاویر ۳ و ۹)[11]. همچنین در ردیف‌های سازی، بیات‌کرد روی نت می‌بمل ایست تعلیقی انجام می‌دهد (برای نمونه نک. خط دهم از تصویر ۱۰) در حالی که چنین ایستی در بیات‌کرد ردیف آوازی و بهاره وجود ندارد. در هر حال هرچند دلایل عملکرد درجات می‌تواند در بیات‌کرد و بهاره تفاوت داشته باشد، اما نحوهٔ ظهور، موقعیت، و زمان اعمال جاذبه‌ها و نت‌های دارای نقش برجستهٔ مدال در هر دو، و مخصوصاً میان بیات‌کرد آوازی و بهاره مشابهند.

الگوهای سیر ملودیک درآمدهای بیات‌کرد و بهاره نیز به یکدیگر شبیهند. این شباهت‌ها به چند صورت نمود می‌یابند. اولین نمود شباهت در این زمینه این است که جهت کلی و برآیند نهایی حرکات ملودی و گردش نغمات در هر دو، از زیر به بم و نزولی است. لطفی یکی از تفاوت‌های دستگاه‌ها و آوازها را، در حرکت نزولی و از زیر به بمِ آوازها می‌داند (لطفی، ۱۳۹۱) و از آن جا که بیات‌کرد در ردیف آوازها قرار دارد، جهت کلی بیات‌کرد از این نقطه نظر نزولی است. علاوه بر این، حرکت نزولی ملودی در درآمدهای بیات‌کرد در ردیف استاد دوامی (تصاویر ۸ و ۹)، میرزا عبدالله (طلایی، ۱۳۹۵، ۷۵ الی ۷۸)، میرزا حسین‌قلی (نک. تصویر ۱۱)، و هم‌چنین در بهاره‌ها (برای مثال در اجرای محمد بیتان در تصویر ۳ و ۶) قابل مشاهده است.



تصویر۷- الگوهای رفتار نغمات و سیر ملودی بهاره.

جدول ۱- تطبیق اشل صوتی، فواصل میان درجات، و دانگ‌بندی بیات‌کرد و بهاره، بر اساس اشل صوتی شور سل.

بیات‌کرد	سل	مجنّب	لاکُرُن	مجنّب	سی‌بمل	طنینی	دو	طنینی	ر	بقیه	می‌بمل	طنینی	فا	
		دانگ شور						دانگ نوا						
بهاره	سل	مجنّب	لاکُرُن	مجنّب	سی‌بمل	طنینی	دو	طنینی	ر	بقیه	می‌بمل	طنینی	فا	
		دانگ شور						دانگ نوا						

جدول ۲- تطبیق سلسله مراتب و درجات دارای نقش در بیات‌کرد سازی و آوازی و بهاره، بر اساس اشل صوتی شور سل.

نقش درجات مُد	شاهد	ایست موقّت	ایست نهایی	نغمهٔ آغاز	ایست تعلیقی
بیات‌کرد (سازی[12])	ر	سی‌بمل	سل	دو	می‌بمل
بیات‌کرد (آوازی[13])	ر	سی‌بمل	سل	دو	-
بهاره	ر	سی‌بمل	سل	سی‌بمل	-

تصویر۸- درآمد اول بیات‌کرد از ردیف عبدالله دوامی.
ماخذ: (آوانگاری مهران مشکری، ۱۳۸۲، ۱۲)

تصویر۹- جملات آغازینِ درآمد دوم بیات‌کرد از ردیف عبدالله دوامی.
ماخذ: (آوانگاری مهران مشکری، ۱۳۸۲، ۱۲)

تصویر۱۰- قسمتی از درآمد اول بیات‌کرد ردیف میرزا عبدالله.
ماخذ: (طلایی، ۱۳۸۹، ۷۵)

تصویر۱۱- قسمت اول آواز بیات‌کرد ردیف میرزا حسین‌قلی.
ماخذ: (آوانگاری داریوش پیرنیاکان، ۱۳۸۸، ۹۷)

تصویر ۱۲- قسمتی از درآمد بیات‌کرد ردیف عبدالله دوامی.
ماخذ: (آوانگاری فرامرز پایور، ۱۳۸۴، ۶۹)

دومین نمود شباهت سیر ملودیک بهاره و بیات‌کرد، در ترتیب اعمال حوزه‌های جاذبه مدال یا نغمات دارای نقش است که در هر دو از بالا به پایین تحقق می‌یابد. با مراجعه به مثال‌های ذکرشده در تصاویر ۳ و ۶ و مقایسهٔ آن با تصویر ۸، می‌توان مشاهده کرد که شاهد در بهاره و بیات‌کرد، اولین و زیرترین نت دارای نقش و جاذبه است و پس از آن به ترتیب ایست موقت، و ایست نهایی یا نت خاتمه -که آخرین و بم‌ترین نت دارای نقش و جاذبه است- تشخص می‌یابند. سومین نمود شباهت این دو، یکسان بودن الگوهای رفتاری و سیر ملودی آن‌ها است. پیش‌تر سه الگو برای سیر ملودی بهاره استخراج شد (نک. بخش ۱-۲-۳ از همین مقاله) که اولین این الگوها با مقصد نت شاهد و به دو صورت صعودی و نزولی انجام می‌شد (نک. تصویر ۵). این الگو در بیات‌کرد نیز وجود دارد. می‌توان صورت اول یا صعودی این الگو را در درآمد اول بیات‌کرد استاد دوامی (تصویر ۸، خط دوم)، میرزا عبدالله (نک. خط نهم از تصویر ۱۰)، و قسمت اول بیات‌کرد میرزا حسین‌قلی (نک. خط چهارم از تصویر ۱۱) یافت. همچنین صورت دوم یا نزولی الگو در درآمد دوم استاد دوامی (تصویر ۹)، میرزا عبدالله (نک. خط دوم و سوم از تصویر ۱۰)، و قسمت اول بیات‌کرد میرزا حسین‌قلی (نک. تصویر ۱۱) قابل پی‌گیری است. الگوهای دوم و سوم نیز در بیات‌کرد نمود برجسته دارد (برای نمونه در ردیف میرزا حسین‌قلی نک. خط چهارم از تصویر ۱۱؛ و در ردیف عبدالله دوامی نک. خط دوم، پنجم و ششم از تصویر ۱۲). قابل ذکر است که تشابه میان الگوهای ملودی بهاره و بیات‌کردِ آوازی، از نوع سازی آن بیشتر است، چرا که چابکی و تحرک در صورت عینی الگوها در نوع سازی بیشتر از آوازی است. از جملهٔ این تحرکات، می‌توان به پاساژهای میان شاهد و خاتمه (نک. خط دوم و سوم از تصویر ۱۰)، و نقش ایست تعلیقی در حرکت به سمت ایست موقت (نک. همان، خط ۱۰) اشاره کرد.

به این ترتیب، شباهت‌های کلان در الگوی رفتاری گردش نغمات و سیر ملودیک بیات‌کرد و بهاره وجود دارد. این شباهت‌ها در سه عامل جهت کلی و برآیند نهایی حرکات ملودی، ترتیب زمانیِ اعمال نغمات دارای نقش و جاذبه، و سه الگوی سیر ملودی نمود دارند.

جدول ۳- تطبیق الگوهای سیر ملودی در بیات‌کرد سازی و آوازی و بهاره، بر اساس اشل صوتی شور سل.

الگوهای سیر ملودی / مُد	الگوی سوم	الگوی دوم	الگوی اول
بیات‌کرد (سازی)	سی‌بمل **سل**	می‌بمل **سی‌بمل**	فا، دو، ر، ر، سل
بیات‌کرد (آوازی)	سی‌بمل **سل**	ر **سی‌بمل**	فا، دو، ر
بهاره	سی‌بمل **سل**	ر، دو **سی‌بمل**	فا، دو، ر

نتیجه

در این پژوهش به چرایی رابطهٔ آواز بیات‌کرد در موسیقی دستگاهی ایران و مد بهاره در موسیقی کردستان پرداخته شد. بدین منظور ابتدا خصوصیات مدال بهاره تحلیل، و سپس با تکیه بر مطالعهٔ تطبیقی بهاره و بیات‌کرد، نسبت خانوادگی و اشتراکات ساختاری مدال در این دو تبیین شد. بیات‌کرد و بهاره دارای ویژگی‌های بنیادین مشترکی هستند؛ آن‌ها اشل صوتی مبتنی بر دو دانگی شور و نوا دارند، یک شاهد و دو نوع ایست -موقت و نهایی- در مناسبات مدال آن‌ها نقش ایفا می‌کند که بر هم منطبقند، و برای پرورش جاذبه و نقش درجات مذکور از الگوهای گردش نغمات و سیر ملودی یکسانی پیروی می‌کنند. اشتراک در این ویژگی‌ها، نشان از رابطهٔ زیربنایی و ساختاری این دو نوع موسیقی دارد. در مقام مخالفت، می‌توان از تفاوت‌هایی هم‌چون تفاوت در نغمهٔ آغاز، نوع تحریرهایِ متفاوت، یا بافت مجزای شعر و تحریر در درآمد بیات‌کرد سخن به میان آورد؛ اما آنچه اهمیت دارد، شباهت‌هایی است که در ریشه‌ای‌ترین و انتزاعی‌ترین لایه‌های پیدایش این دو مُد موسیقایی به چشم می‌خورد. هرچه دامنهٔ مطالعه از زیربناهای ذهنی و انتزاعیِ ساختار، به سمت لایه‌های عینی‌تر و ملموس‌ترِ ملودیک حرکت کند، ویژگی‌های بیانیِ خاصِ فرهنگِ موسیقی و تکنیک‌های اجرایی، متفاوت‌تر خواهند شد. این تفاوت‌ها با در نظر گرفتن عوامل زبان‌شناسی و نقش آن در موسیقی، قابل توضیح است. بررسی رابطه‌های مشابه بیات‌کرد با گونه‌های دیگر موسیقی کردستان همچون حیران‌ها و لاوک‌ها می‌تواند در ادامهٔ این پژوهش و تکمیل کنندهٔ آن باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱ در موسیقی ایران بیات‌کرد را کردبیات و کردی‌بیات نیز اطلاق می‌کنند. برای نمونه نک. پایور، ۱۳۸۴، ۶۹.

۲ بر اساس کلاس‌های درس تجزیه و تحلیل ردیف استاد محمدرضا لطفی در مکتبخانه میرزا عبدالله تهران.

۳ «اگر به یک روایت موسیقی ایرانی را به دو دسته قومی و دستگاهی تقسیم کنیم و به مطالعه روابط و ساز و کار ساختارهای اجرایی آن‌ها بپردازیم، خواهیم دید که این دو گونه موسیقی هم رابطه ژنتیکی و هم رابطه اندامواری با هم دارند (حجاریان، ۱۳۸۷، ۴۲۹)». رابطهٔ ژنتیکی در تشابه و تفاضل ساختارهای سازندهٔ مُدالی هم‌چون انتظام تُن‌ها، سلسله مراتب اهمیت و نقش نغمات، سیر ملودیک و سایر ویژگی‌های کلی مدالی آن نمود می‌یابد و رابطهٔ اندامواری آن‌ها بر چگونگی هم‌نشینی مُدهای مختلف دلالت دارد (همان).

۴ هر بیت‌بیژ در روایت تعداد مشخصی از بیت‌ها و بندها تبحّر دارد (جهت اطلاع از مفهوم بیت‌بیژنک. بخش ۱-۱ از همین مقاله). برای مثال «خدر قادری» -بیت‌بیژ اهل آلان از توابع شهرستان سردشت- در روایت بیت و بندهایی چون «لیلی و مجنون»، «شَو نیوَشَو»، «آیشِ گُل»، و حیران‌ها متبحر است. هم‌چنین اجرای برخی خرده‌بندها در نواحی جغرافیایی خاصی رایج دارد. خرده‌بند بهاره بیشتر در شهرستان‌های مهاباد و بوکان خوانده می‌شود و از معتبرترین راویان آن محمد بیتان و عبدالله گلناز هستند. هر دو این بیت‌بیژان از اهالی توابع شهرستان مهابادند.

۵ کاربرد واژهٔ "رفتار" در این مفهوم از استاد داریوش طلایی است.

۶ بهاره نسبت به فیزیولوژی حنجره و کوک صدای آوازخوان می‌تواند در کوک‌های مختلفی اجرا شود. در این پژوهش برای سهولت در انتقال مفاهیم، آوانگاری و تبیین ویژگی‌های مدال بهاره، کوک تمامی بهاره‌ها همسان، و بر اساس معیار شور سُل نگاشته شده‌اند.

۷ واژه‌های مجنّب، طنینی و بقیه برای تعیین نوع فواصل دوم در فرهنگ موسیقایی مکریان کاربرد ندارد. با این حال در غیبت واژه‌های مناسب و خاص آن فرهنگ در زمینه‌ی اطلاق فواصل موسیقایی، نگارنده استفاده از این سه واژه را بر استفاده از نسبت‌های کسری مرجّح دانسته است.

۸ برای آگاهی از انواع، نقش، عملکرد و طبقه‌بندی دانگ‌ها نک. طلایی، ۱۳۹۵ و ۱۳۷۲.

۹ کاربرد علامت موج برای این منظور از استاد داریوش طلایی است.

۱۰ برخی از بهاره‌ها در آخر بندها از نت خاتمه استفاده نمی‌کنند و سیر موسیقایی‌شان روی نت ایست تمام می‌شود (برای نمونه نک. اجرای بهارهٔ عبدالله گلناز در تصویر ۴). خاتمه روی ایست سی‌بمل را در برخی اجراهای بیات‌کرد، و از جمله در درآمد دوم کردی‌بیات ردیف استاد عبدالله دوامی (مشکری، ۱۳۸۲، ۱۴) می‌توان دید.

۱۱ لازم به ذکر است که نت آغازگر در تعیین سلسله مراتب درجات مدالی، کم‌ترین نقش را ایفا می‌کند. «در تبیین نقش نغمات، نغمه‌ی شاهد مهم‌ترین نقش را در تعیین هویت مدال برعهده دارد، سپس انواع مختلف ایست و به ویژه نغمه‌ی خاتمه، نغمات متغیر فونکسیونل و در نهایت نغمه‌ی آغاز (اسعدی، ۱۳۸۲، ۵۱)».

۱۲ بر اساس ردیف سازی میرزا عبدالله (طلایی، ۱۳۸۹) و میرزا حسین‌قلی (پیرنیاکان، ۱۳۸۸).

۱۳ بر اساس ردیف استاد عبدالله دوامی (مشکری، ۱۳۸۲ و پایور، ۱۳۸۴).

فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۵)، *بروشور سی‌دی ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار*، موسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۲۲، صص ۴۳- ۵۶.

برخوردار، ایرج (۱۳۵۱)، پژوهشی در موسیقی محلی کردستان، *مجلهٔ موسیقی*، شمارهٔ ۱۳۵، صص ۳۰- ۶۱.

پاورز، هرُلد (۱۳۸۲)، مُد به عنوان یک مفهوم موسیقی شناسی، ترجمهٔ علی پاپُلی یزدی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۲۲، صص ۱۲۱- ۱۴۳.

پایور، فرامرز (۱۳۸۴)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی، به روایت استاد عبدالله دوامی*، موسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

پورتراب، مصطفی‌کمال و دیگران (۱۳۹۱)، *مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی*، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران.

پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۸)، ردیف *میرزا حسین‌قلی*، به روایت علی‌اکبر شهنازی، موسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

جعفرزاده، خسرو (۱۳۹۲)، *«موسیقی ایرانی» شناسی*، انتشارات هنر موسیقی، تهران.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۸۱)، چهار آواز در موسیقی کردستان، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۱۷، صص ۵۷-۷۸.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۹۰) موسیقی در بستر اجتماع شکل می‌گیرد، گفت و گو با کژوان ضیاءالدینی، *هفته‌نامه سیروان*، شماره ۶۵۲، ص ۸.

حجاریان، محسن (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، کتاب‌سرای نیک، تهران.

خضری، صلاح (۱۳۹۰)، بیت خوانی نماد موسیقی موکریان، گفت و گو با کژوان ضیاءالدینی، *هفته نامه سیروان*، شماره ۷۴۱، ص ۳.

ساعد، بهرام (۱۳۸۹)، *بررسی تطبیقی آواز سید علی‌اصغر کردستانی با ردیف موسیقی ایران* (نسخهٔ فتوکپی)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر.

صفوت، داریوش و نلی کارن (۱۳۸۸)، *موسیقی ملی ایران*، کتاب‌سرای نیک، تهران.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۴)، شیوه آوازخوانی علی‌اصغر کردستانی بر اساس بررسی سه آواز حجاز، سه‌گاه، و غم انگیز، مجموعه *مقالات نخستین همایش ملی پژوهشی موسیقی کردی*، دانشگاه کردستان، سنندج.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۷)، *مفهوم بند در موسیقی کردهای مکریان*، انتشارات سوره مهر، تهران.

طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، موسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

طلایی، داریوش (۱۳۸۹)، ردیف *میرزا عبدالله نت نویسی آموزشی و تحلیلی*، نشر نی، تهران.

طلایی، داریوش (۱۳۹۵)، *تحلیل ردیف براساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی*، نشر نی، تهران.

فتاحی‌قاضی، قادر (۱۳۴۵)، *منظومه کردی مهرو وفا (متن کردی و ترجمه فارسی)*، موسسه تاریخ و فرهنگ ایران، تبریز.

فتاحی‌قاضی، قادر (۱۳۴۸)، *منظومه کردی شور محمود و مرزینگان (متن کردی و ترجمه فارسی)*، موسسه تاریخ و فرهنگ ایران، تبریز.

فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۲)، *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، انتشارات معین، تهران.

فرهت، هرمز (۱۳۸۲)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، انتشارات پارت، تهران.

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

لطفی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *جزوه درسی کلاس تجزیه و تحلیل ردیف موسیقی ایران*، نوشتهٔ کژوان ضیاءالدینی، مکتبخانه میرزا عبدالله، تهران.

مان، اسکار (۱۳۶۴)، *تحفه مظفریه*، با پیشگفتار و ویرایش ماموستا هیمن، انتشارات سیدیان، مهاباد.

محافظ، آرش (۱۳۹۰)، مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۵۳، صص ۱۰۵-۱۴۲.

مشکری، مهران (۱۳۸۲)، *موسیقی آوازی ایران ردیف عبدالله دوامی*، موسسه فرهنگی سروستاه، تهران.

معروفی، موسی (۱۳۷۴)، ردیف *هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، انجمن موسیقی ایران، تهران.

نتل، برونو (۱۳۸۸)، ردیف *موسیقی دستگاهی ایران*، ترجمهٔ علی شادکام، انتشارات سوره مهر، تهران.

وزیری، علینقی (۱۳۷۹)، *تئوری موسیقی*، انتشارات صفی علیشاه، تهران.

Analyzing Structural Relationship of Dastgahi Music of Iran and Kurdistan Music (Case Study of Bayat-e-kurd and Xordeband-e-bahâre)

Kajwan Ziaoddini*
Lecturer, Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
(Received 6 Sep 2017, Accepted 22 Apr 2018)

Iranian music consists of two main ethnic and dastgahi music types. One issue in Iranian musicology is studying the relationship of these two music types. Literature concerning Iranian musicology emphasizes the content effect of these two on each other. It is also believed that there is a relationship between these two music types. One illustration of this is the relationship between Bayat-e-Kurd song in dastgahi music of Iran and music of Kurd ethnicity. Musicians in dastgahi music emphasize the relationship of it with ethnic Kurdistan music, believing that the most significant adoption of dastgahi music from Kurdistan music has manifested itself in the framework of Bayat-e-Kurd song. While, from within the culture of Kurdistan music, talks of denying such relationship from musicians and players are heard. Neither confirmers nor deniers of the relationship of Bayat-e-Kurd and ethnic Kurdistan music have not offered convincing evidences for their claims. The status of Bayat-e-Kurd in dastgahi music forum is not clear in a way that some identify it as a music mode and a “corner” in Shoor Dastgah. While, some suggest Bayat-e-Kurd as an independent song and a multimodal set like Afshari and Bayat-e-Tork. Studying contrast and complexity of fundamental layers of these two music types is a central research theme in Iranian musicology. Also, identifying structural similarity of them is one dimension of the relationship of ethnic and national culture, making the way for recognizing the roots of Iranian culture and identity. This study examines the reasons for the relationship of Bayat-e-Kurd and Kurdistan music. It also identifies the existence of a family relationship and structural similarity of modals in Bayat-e-Kurd and Kurdistan music, relying on the adoptive study of Bayat-e-Kurd and a type of Kurdistan music, named Xordeband-e-Bahâre. The more the study penetrates from the more objective and concrete melodic layers to the mental and abstract foundations of modal structure, the more common roots of ethnic and formal Iranian music will manifest. After identifying general features of bahâre in Kurdistan culture, first basic features of bahâre modal is analyzed based on two narrations from two indigenous credible narrators named Mohammad Bitan and Abdolah Golnaz under the influence of modal analysis method introduced by Master Dariush Talaei. Then, Bahare and Bayat-e-kord are compared using related measures based on three axis of acoustic module and distances of degrees, role and function of degrees and behavioral patterns of songs turn and melody trend and their similarities and differences are identified. Adoptive study shows that Bahare and Bayat-e-Kurd have common fundamental and structural features. Acoustic module of both includes two integrated tetra chords with distances of” three-fourth tone, three-fourth tone, whole tone” and “whole tone, semi tone, whole tone”. One leading tone and two types of stops- temporary and final- play a role in their modal relations and these functional notes have the same name in both. Also, developing gravity and the role of mentioned degrees follow the same three patterns of songs´ turn and melody trend. Commonality in these features show fundamental, structural, and structural relationship of these two music types.

Keywords
Bayat-e-kord, Bahare, Dastgahi Music, Iranian Music, Kurdistan Music.

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