تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۱۲

مجله مدیریت فرهنگی
سال هشتم/ شماره بیست و ششم/ زمستان ۱۳۹۳

نقش موسیقی کردی در آیین‌های بومی – محلی کرمانشاهان

روناک احمدی پور
کارشناسی ارشد مدیریت فرهنگی دانشگاه ازاد اسلامی واحد علوم وتحقیقات تهران، ایران
ronak_ahmadi324@yahoo. com (مسئول مکاتبات)
عبدالحسین مختاباد
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه صدا و سیما
مجتبی مقصودی
دانشیار علوم سیاسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

چکیده

مقدمه و هدف پژوهش: در این مقاله به دنبال پاسخ این پرسش هستیم که آیا موسیقی و سازهای کردی در آیین‌های بومی محلی کرمانشاهان نقش داشته اند؟ یافتن پاسخ این پرسش در پرتو دانش و مبانی نظری و بررسی نظریات و دیدگاه‌های اندیشمندان و صاحبنظران علوم انسانی و نیز نقطه نظرات اساتید موسیقی میسر خواهد شد.

روش پژوهش: جامعه مورد مطالعه این تحقیق شامل ۲۲۰ تن از هنرمندان و موسیقیدانان شهر کرمانشاه می‌باشد که از بین آن‌ها به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده و فرمول کوکران ۱۴۰ نفر به عنوان نمونه پژوهش انتخاب گردید. این پژوهش برمبنای هدف، تحقیقی کاربردی می‌باشد و از نوع درجه و اهمیت میزان کنترل متغیرها میدانی، از نظر گردآوری داده‌ها پیمایشی و از لحاظ شیوه تحلیل داده‌ها از نوع تحقیقات توصیفی پیمایشی خواهد بود. در قالب روش اسنادی با استفاده از روش‌های کتابخانه‌ای و بررسی اسناد و، ابعاد مفهومی و نظری متغیرهای تحقیق از حیث نظری مورد کاوش قرار گرفته که حاصل آن دسترسی به چارچوب مفهومی می‌باشد. جامعه‌ی آماری شامل چند تن از موسیقی دانان منطقه کرد می‌باشد و ابزار مورد استفاده پرسشنامه است انجام خواهد گرفت.

یافته ها: نتایج پژوهش نشان داد که هریک از آلات موسیقی رایج در منطقه کرمانشاهان که شامل دف، دهل، طبل، دوطبل، تنبور، سرنا، دونی، شمشال است و همچنین نجوهای آیینی از جمله هووره، مووبه در آین‌های جشن، عزا و عروسی نقش بسزایی را دارا هستند.

نتیجه گیری: با توجه به یافته‌های تحقیق بطور واضح می‌توان گفت موسیقی کردی در آین‌های بومی محلی کرمانشاهان نقش بسیاری را داشته است.

واژگان کلیدی: موسیقی کردی، آلات موسیقی کردی، آیین بومی- محلی، موسیقی و آیین کردی

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

واضح است فرهنگ‌ها نه تنها در بین ملل و اقوام مختلف متفاوت هستند که در داخل یک جامعه بزرگ نیز فرهنگ‌های کوچکتر یا خرده فرهنگ‌های مختلف و متفاوتی یافت می‌شود. خرده فرهنگ‌ها هستند که اقوام و قبایل مختلف مانند کرد، لر، گیلکی و ... را از یکدیگر متمایز می‌سازد. کشور بزرگ ایران، از تنوع فرهنگی برخوردار است و خوشبختانه خرده فرهنگ‌های ایرانی در کمترین وضعیت بحرانی به سر می‌برند ولی دغدغه اصلی حفظ و تداوم وضعیت فعلی با انسجام بخشیدن به هویت و همبستگی ملی از طریق به مشارکت طلبیدن خرده فرهنگ‌ها در امور سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی در سطح خرد و کلان است. لذا تنوع فرهنگی در ایران، تهدیدی برای هویت و همبستگی کشور قلمداد نمی گردد. تحقیق در مورد آداب و رسوم مردم کرد بدون در نظر گرفتن موسیقی آنان، امری ناتمام است؛ زیرا مردم کرد، طی سالیان متمادی جهت کار، استراحت، عروسی، اعیاد و... موسیقی را به کار برده اند و این هنر با روحیات کرد تباری عجین گشته است. هر کردی موسیقی را با نوای لای لایی به جان میسپارد و ریتم را با شرکت در رقص گروهی و پایکوبی متناسب با ضرب آهنگ موسیقی رقص، درک می‌کند. مردمی که حتی برای سوگواری از این هنر بهره می‌جویند و در حقیقت از گهواره تا گور نواهای گوناگون را با جان و دل کسب می‌کنند، الزاما و باید در درجه‌ای از هنر موسیقی قرار گیرند که موسیقی همسایگان را تحت الشعاع ریتم‌ها و آهنگهای خود قرار دهد. اینگونه است که اگر موسیقی شاد مورد نیاز باشد، نواهای فولکلوریک این مردم به خدمت گرفته می‌شود و اگر موسیقی عرفانی ارج و قرب یابد، موسیقی خانقاه]های کردستان این خلا را پر می‌کند. (سلطانیان: مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی، ۱۱)

بخش اعظم موسیقی کردی، میراثی است که از گذشتگان به ما رسیده و سینه به سینه منتقل شده است . کنفوسیوس می‌گوید: " اگر می‌خواهی در سرزمینی نوع زندگی، موفقیت و پیشرفت و درجه‌ی خوشبختی و اعتبارشان را بدانی به موسیقی آنان گوش فرا ده. (شابژیری: ۱۹۸۵: ۳۷) بنابراین. با توجه به اهمیت موضوع در این تحقیق به شناخت نقش موسیقی کردی در آیین‌های بومی محلی کرمانشاه پرداخته و برای تداوم آن راهکارهایی ارائه می‌گردد.

بیان مسئله

به نظر بسیاری از صاحب نظران، فرهنگ کردها از پرمایه ترین و ناب ترین بخش‌های فرهنگ ایرانی است که بازشناسی آن هویت و وحدت ملی کشور ما را تقویت می‌کند. اگر وجوه گوناگون فرهنگ را بشناسیم یقینا یکی از آن‌ها وجه شفاهی فرهنگ خواهد بود. فرهنگ‌های شفاهی و از جمله موسیقی‌های محلی در آداب و رسوم و مناسبات اجتماعی خود معنا و مفهوم می‌یابند و در فرهنگ‌های نیمه توسعه یافته موسیقی با تمامیت زندگی روزمره پیوند دارد، هیچ آیین مهمی بی همراهی ساز و آواز برگزار نمی شود. در این فرهنگ‌ها موسیقی مهمترین عاملی است که از نقش مادی و معنوی برخوردار است. در قلمرو فرهنگ شفاهی یک اثر هنری زمانی موجودیت می‌یابد که گروهی از افراد جامعه آن را پذیرفته باشند. آن گاه که نیازهای این گروه تغییر کند، موسیقی نیز تغییر می‌یابد و بنابراین آنچه که فرهنگ شفاهی را از ادبیات متمایز می‌کند تنها تغییر و تحول آن است که محصول انتقال شفاهی است. موسیقی مناطق مختلف نیز در کنار یکدیگر نمودهای فرهنگ شفاهی، بر بستر این دگرگونی‌ها و متناسب با تاثیراتی که از مظاهر تمدن جدید می‌گیرد، دگرگون شده و بخش‌هایی از آن به کلی محو و نابود شده است. موسیقی دانان مقامی به

Archive of SID

www.SID.ir

دوران خاص و شرایط ویژه از مناسبت اجتماعی و فرهنگی تعلق داشته اند. آنچه آنها می‌نواخته و می‌خوانده اند نمایانگر این فرهنگ و مناسبات است. موسیقی آن‌ها بازتاب واقعیت یک زندگانی و یک دوران بود. لالایی‌ها، آهنگ‌های کار، برخی نیایش‌های آیینی (آهنگ‌های باران، نوروز خوانی‌ها و...) پاره‌ای از آهنگ‌های مراسم شادی و عزا و... نخستین سنگرهایی بودند که تمدن جدید آنها را فتح کردند. تلاش‌هایی که در زمان حال برای یاری رساندن به تداوم موسیقی‌های مناطق مختلف انجام می‌شود از آنجایی که از نظر تاریخی با واقعیتی سپری شده روبرو است نمی تواند به درک واقعی بسیاری از ظرایف و معناهایی که روزی در پیوند با زندگی طبیعی مردم بوده برسد.

از آنجایی که مطالعه همه خرده فرهنگ‌ها کاری بس گسترده و نیازمند صرف وقت هزینه بسیار می‌باشد، لذا مطالعه بر روی یکی از خرده فرهنگ‌ها و شناخت نقش موسیقی محلی بر آیین‌های بومی-محلی کردهای کرمانشاه نتایج واقعی تری به دست می‌دهد. لذا به دلیل علاقه و آشنایی پژوهشگر به فرهنگ کردی، در این تحقیق سعی شد با یک بررسی علمی بر پایه‌ی نظریه‌های معتبر علمی در زمینه تاریخی، فرهنگی و تمدنی به بررسی و مطالعه دقیق مولفه‌های در شاخص‌های مربوطه و میزان ارتباط و تاثیرگذاری آن‌ها پرداخت.

اهداف تحقیق

هدف اصلی در این پژوهش بررسی نقش موسیقی کردی بر آیین‌های بومی-محلی کرمانشاه می‌باشد و شش اهداف فرعی شامل :نقش موسیقی کردی در برپایی جشن ها، ، در عروسی ها، در عزاداری‌ها و همچنین نقش سازهای کردی دربرپایی جشن ها، درعروسی هاو کردی در عزاداری‌های بومی-محلی کرمانشاه می‌باشد.

سوالات تحقیق

سوال اصلی پژوهش :موسیقی کردی چگونه می‌تواند در آیین‌های بومی – محلی کرمانشاه نقش داشته باشد؟

سوالات فرعی شامل: موسیقی کردی چگونه در برپایی جشن‌های بومی-محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند؟موسیقی کردی چگونه در عروسی‌های بومی-محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند؟موسیقی کردی چگونه بر عزاداری‌های بومی-محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند؟سازهای کردی چگونه درجشن‌های بومی-محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند؟سازهای کردی چگونه در عروسی‌های بومی-محلی کزمانشاه نقش آفرینی می‌کند؟سازهای کردی چگونه در عزاداری‌های بومی-محلی کرمانشاه نقش افرینی می‌کند؟

فرضیه‌های تحقیق

فرضیه اصلی: موسیقی کردی از طریق سازهای موسیقی در جشن‌های بومی- محلی، عروسی و عزاداری‌های بومی – محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند.

فرضیه‌های فرعی:

موسیقی کردی در برپایی جشن‌ها، در عروسی‌های بومی-محلی، در عزاداری‌های بومی-محلی نقش دارد،سازهای کردی نیز در جشن ها، در عروسی‌ها و در عزاداری‌های بومی- محلی کرمانشاه نقش دارد.

ادبیات تحقیق

فرهنگ کردی و موسیقی

در بررسی پراکندگی اقوام و همچنین آثار کهن بجای مانده، قدمت حضور مردمی بنام کرد در محدوده‌ای فراتر از کردستان امروزی، امری است اجتناب ناپذیر. کردها از دیرباز فرهنگ و سنن خود را کمابیش مصون از تهاجم اقوام مختلف نگاه داشته اند،

Archive of SID

www.SID.ir

و به شهادت بسیاری از محققین و نویسندگان این بخش از کره خاکی، خواستگاه قسمت اعظم تمدن‌های امروزی است. موسیقی در دوره‌ی ساسانی، که به گواه مورخین، کرد و کردنژاد بوده اند،در موسیقی دوره‌ی اسلامی تاثیر عظیمی نموده و مسلمین، بعضی از آلات و اصطلاحات این فن را آنان اخذ کرده اند. بیان غنا و قدمت آوا و نواهای موسیقی این مردم، آشکار است آوازها و موسیقی‌هایی که سینه به سینه محفوظ مانده و زیبایی خاصی را نسبت به موسیقی ملل همجوار کسب نموده است. (نقیب سردشت: ۱۳۸۵: ۳٦)

در فرهنگنامه آمریکانا آمده است: به طور کلی موسیقی یونانی ریشه آسیایی دارد و موسیقی در یونان باستان بر پایه‌ی یک صدایی بوده است. (از فرهنگنامه‌ی امریکانا:٤١٩)

پس چنانکه فارابی گفته است؛ میتوان زادگاه هنر موسیقی علمی را مانند بسیاری دیگر از مایه‌های تمدن و فرهنگ آدمیان، در جایی جستجو کرد که میانه‌ی عرض جغرافیایی ۱۵ تا ٤٥ درجه‌ی عرض شمالی است و آن را از سرزمین هند و ایران بیرون ندانست. (امام شوشتری:۱۱)

موسیقی در سنت کردی ریشه دارد و از آن طرف ایران به خراسان آورده شده است. نادر شاه در اواسط قرن هجدهم، کردها را به خراسان کوچ داد. او میخواست تمام گوشه و کنار کشور را پر کند. (مجله آهنگ:۱۳۷۱: ۲۲٤)

موسیقی کردی را در سرتاسر مناطق کردنشین می‌توان به دو گروه موسیقی بدون ساز و موسیقی با ساز طبقه بندی کرد.

الف) موسیقی بدون ساز کردی: بدون همراهی آلات موسیقی تنها با کلام همراه است و به شکل ریتمی خوانده می‌شود و اشعار آن را مسایلی که در ارتباط مستقیم با مردم است، گزارش می‌کند. از جمله شرح حال افراد و یا توصیف مسایل عاطفی (اغلب به صورت مرثیه)، هنری، اقتصادی، سیاسی و دلبستگی به کسی یا چیزی که همگی در اشعارشان گنجانده می‌شود. به این شیوه‌ی نمایش موسیقی می‌توان به «بیت» و «حیران» و «هوره» اشاره کرد. هوره‌هایی همچون هوره‌ی ارکوزی و هوره‌ی لاواندنه وه (مرثیه) در موسیقی کردی نیز از شهرت بسزایی برخوردار است.

ب) موسیقی با ساز کردی: در موسیقی با ساز، اشعار و ترانه‌ها ریتمی تر ارائه می‌گردد و خواننده یا سراینده تلاش دارد کلام خود را با آهنگ موزون کند و از انواع ساز بهره می‌گیرد که ساخت این سازها بنابر شرایط سنتی مردم آن منطقه شکل می‌گیرد. (نقیب سردشت: ۱۳۸۵: ۱۱-۱۲)

موسیقی کردی را از نظر پیشینه و قدمت به دو گروه تقسیم کرده اند:

۱) موسیقی باستانی: که در برگیرنده‌ی هوره یا موره (لاواندنه وه) و لوره و سیاچمانه، سیاچوپی و نغمه‌های سماعی – سنتی است.

۲) ترانه‌های ملودیک: از اشعار هجایی و گاهی عروضی تشکیل یافته است مانند مقام «صمد لچکی»، مقام «ویسی»، مقام «صمد مسگری» و سایر مقامات کردی. (نقیب سردشت: ۱۳۸۵: ۱۳)

بیت خوانی، موسیقی دیگری است که در مناطق کردنشین وجود دارد. در این نوع موسیقی وزن و قافیه چندان رعایت نشده و متشکل از یک نغمه ساده است که در وصف جنگ و سرداران و شخصیت‌های ملی سروده می‌شود. حدودا دویست داستان ملی، مذهبی، حماسی و عاشقانه در ادبیات کردی از بیت خوانی وجود دارد. در مناطق مهاباد، اشنویه، سقز، بانه، بوکان، سردشت و سنندج موسیقی شکل دیگری به خود می‌گیرد، چنانکه حالت رزمی و بزمی خود را آشکار می‌سازد. (همان ماخذ، ص ۱۳،۱٤)

www.SID.ir

Archive of SID

در میان کردهای لک حوزه‌ی کرمانشاه و ایلام و لرستان نیز گونه‌ای موسیقی آیینی به نام«مور» رایج است که از ریتم‌های موزون برخوردار است و نیز شیوه‌های اصیل و کهن موسیقی کردی همچون «هوره» و «چمری» در این نواحی کاربرد فراوان دارد. در واقع می‌توان گفت که در میان سازهای ضربی (کوبهجای) دف، دهل، طاس و دو طبله، سازهای بادی، دوزله، شمشال و سورنا (تایه)، وسازهای زهی : تنبور بیشترین کاربرد را دارند.

ژان دورینگ (موسیقی دان فرانسوی) که پژوهشگر موسیقی سنتی ایران از جمله موسیقی کردنشین است بر این باور است که قدمت سازهای آرشه‌ای در ایران به حدود ۱۴۰۰ سال پیش بر می‌گردد و تصریح می‌کند که تمام سازهای آرشه‌ای از «رباب» ریشه گرفته اند. وی پیدایش و تحول سازهای آرشهای را در آسیای میانه می‌داند و می‌گوید: نخستین سازهای آرشه‌ای با موی اسب ساخته می‌شدند. او معتقد است قدیمی ترین ساز آرشه‌ای کمانچه است (که در میان کردها کاربرد فراوان دارد) که در گذشته به آن رباب گفته می‌شده است و تنوع این سازها در موسیقی سنتی ایران بسیار فراوان است و هرجا به شیوه‌ای خاص و ساختمانی متفاوت استفاده شده است. دورینگ اعتراف می‌کند که مهاجران این «ساز» را به اروپا بردند و آن را متحول کردند و نام ربک را بر آن گذاشتند، این ساز کوچک بود و بعدها با تغییر و تحولاتش که بر آن انجام شد، به ویلن امروزی تبدیل شد.

آلات رایج در موسیقی کردی

دف: یکی از سازهای کوبه‌ایدر موسیقی ایرانیاست که شامل حلقه‌ای چوبی است که پوست نازکی بر آن کشیده‌اند و با ضربه‌های انگشت می‌نوازند. این ساز از سازهای ضربی ایرانی شبیه به دایرهولی بزرگ‌تر از آن و با صدای بم‌تر است. چنانکه از کتاب‌های موسیقی و نوشته‌ها و اشعار بر می‌آید، در دوره اسلامی ایران، این ساز برای پشتیبانی از ساز و حفظ وزن به کار می‌رفته و رکن اصلی مجالس عیش و طرب و محافل اهل ذوق و عرفان بوده که تا الان هم با خواندن سرود و ترانه آن را به کار می‌بردند. در کتاب‌های لغت در معنی دف یا دایره می‌نویسند: آن چنبری است از چوب که بر روی آن پوست کشند و بر چنبر آن حلقه‌ها آویزند. در قدیم برای آنکه طنین بهتری داشته باشد روی دف پوست آهو می‌کشیدند . در قدیم دف یا دایره کوچک را که چنبر آن از رویو برنجساخته می‌شد خمک یا خمبک می‌گفتند. به دست زدن با وزن و به اصطلاح بشکن زدن هم خمک یا خمبک می‌گفتند.

دف‌هایی هم بوده که بر چنبر آن زنگ تعبیه می‌کردند و می‌نواختند. زنگ‌های دف را جلاجلمی‌گفتند. در دوره اسلامی به کسانی که دف یا دایره می‌نواختند جلاجل‌زن می‌گفتند. در ایران کهن جلاجل وسیله‌ای بیضی شکل و بزرگ بود که زنگ‌هایی بر آن می‌بستند و در جنگ‌ها به کار می‌بردند و ظاهراً صدای مهیبی داشته است. دف را که بر آن زنگوله تعبیه می‌کنند دف زنگیمی‌گویند.

کاربرد دف در فرهنگ کرد:

آنگونه که عقاید مردم نسبت به این ساز ایجاب می‌کند، آنرا صرفا در مراسم مذهبی می‌توان مورد استفاده قرار داد. در حلقه‌ی درویشها، دف و طبل را گرم کرده و سپس طبال و دف زن با ریتم‌های آرام، آنها را می‌نوازند و در میان ایشان باعث ذکرها و حرکات خفیفی در سر و گردن می‌گردد و بتدریج ریتم دف و طبل و لحن خواندن اشعار تندتر شده و چنان شوری برپا می‌کنند که درویش‌ها از خود بیخود شده و از جهان مادی بی خبر می‌گردند و با سیر در عالم خلسه، نوای حی الله و لااله الا الله و حرکت پرچم آسای گیسوان بلند ذکرکنندگان، چنان حالتی را بوجود می‌آورد که هر بیننده‌ای را مجذوب و متاثر می‌سازد.

www.SID.ir
Archive of SID

همچنین به مناسبت تولد حضرت محمد و بازگشت حجاج نیز از دف استفاده می‌کنند. (برخوردار:۱۳۵۱: ۳۹-٤۰)

آمیختگی خرافات و عقاید دینی، دیگر کاربرد دف را سبب می‌شود، آنگونه که آمده است:

مراسم ذکری که به مناسبت خسوف و کسوف منعقد می‌شد، ریشه در این باور داشت که بر اساس آن، ماه یا خورشید توسط نهنگ قورت داده شده یا جن‌ها جلوی آن را گرفتهجاند. پس مردم به پشت بامها رفته و بر تاس یا ظرف دیگری می‌کوبیدند، سروصدایی می‌کردند و آتش روشن می‌نمودند و شروع به نماز، دعا و صلوات فرستادن می‌کردند. از طرف دیگر دراویش دف زن، فریاد الله اکبر و دیگر اذکار و اوراد را سر می‌دادند تا نهنگ دست بردار شود و یا اجنه از شانه‌های هم پایین بیایند و ترس برطرف شود. (داب و نه ریتی کورده واری ناوچه‌ی گه، ۱۳۸۹، ۱۸٤)

مراسم دیگری که ریشه در گذشته‌های دور دارد، مراسم تودیع با جنازه است که در بعضی مناطق آنرا چه مه ری یا چه مه ریانه گویند که در بخش آیین‌ها مفصل به آن پرداخته می‌شود.

پس از شستشوی متوفی، مردمی که در محل اجتماع می‌کردند، مرده را به سوی قبرستان می‌بردند و در پیشاپیش جمعیت، دف زن یا دف زنانی به همراه طبال، ریتمی آرام می‌نوازند و اشعار مذهبی می‌خوانند. که هرچه که به قبرستان نزدیک و نزدیکتر می‌شوند، ریتم نوازندگی آنان تندتر می‌شود. نوازند گان تا نزدیکی‌های محل دفن، جنازه را همراهی می‌کنند.

درست است که اصوات دف و طبل می‌توانند نقش اعلام خبر مرگ کسی را به مردم در جهت شرکت در مراسم تدفین داشته باشند، اما شدت یافتن ریتم‌ها به گونه‌ای عجیب و با شکوه و در عین حال هراس انگیز، می‌تواند به اعتقادات بسیار کهن نسبت داده شود. آنگونه که از نوشتار و مراسم اهل حق پیداست، این ساز نفوذی بسیار در میان پیروان اهل حق دارد.

دهل:

دهل در زبان کردی به نامهای دهول، ده هول، ده ول، دیول، شناخته شده است. از سازهای کوبه‌ای دوطرفه در کرمانشاه است که معمولا همراهی کننده سورنا است. دهل سازی است استوانه‌ای شکل و از جنس چوب که قطر قاعده استوانه بیش از ارتفاع آن می‌باشد. دو (قاعده) رویه‌ی استوانه توسط پوست پوشانده شده است. دارای تسمه‌ای جهت آویزان کردن به شانه و ثابت نگاه داشتن دهل در هنگام نوازندگی است. تسمه به واسطه دو حلقه‌ی فلزی که در دو طرف سطح چوبی تعبیه شده است، به دهل محکم می‌گردد.

تاریخچه دهل: آنچه که از بیشتر مراجع بیگانه استنباط می‌شود، این است که قدیمی ترین کاربرد دهل، مربوط به زمان سومریان (۲۱۰۰-۱۹۵۰ ق. م) بوده است. (احمد:۹۹:۸٦) اما پس از یافتن آثار باستانی سومریان، به سنگی برمیخوریم که در بخش فوقانی آن افرادی دیده می‌شوند که به سمت جلو خم شده و با دو دست، دهل حلقه‌ای شکل بزرگی را می‌نوازند که قدمت آن تا به ۲۵۵۰ سال قبل از میلاد نیز می‌رسد. (نشریه القیثاره: ۱۹۸۱، ۲۷)

دکتر حنفی و دکتر صبحی انور رشیدی می‌گویند: دهل یکی از آلات موسیقی جنگ در سده ۱۳ م بوده و اروپاییان از جنگ‌های صلیبی آن را از شرقیان اقتباس کرده اند.

نقش ساز دهل در آیین‌های بومی-محلی کردی

با توجه به موارد متعدد کاربرد دهل در مراسم و مناسبت‌های گوناگون، در هر بخشی از کردستان، برخوردی جداگانه با این ساز می‌شود. آنگونه که در جنوب کردستان حتی در مراسم عزاداری نیز از آن بهره

www.SID.ir
Archive of SID

می‌گیرند و این با کاربرد آن در بخش‌های دیگر کردستان متفاوت است. گاه آنرا تا حدی به دیده‌ی احترام می‌نگرند و گاه کاملا علیه آن نظر می‌دهند.

کاربرد دهل و سرنا در مراسم عروسی، تقریبا در تمامی کردستان و حتی دیگر مناطق کردنشین عمومیت دارد. در عروسی‌ها از دهل و سرنا جهت رقص گروهی کردی (هه لپه رکی) که گاهی هفت شب و هفت روز به درازا می‌انجامد، استفاده می‌کردند. در قدیم الایام روز عروسی میان کردان، روزهای دوشنبه و پنج شنبه بوده است که به بیان مفصل آن اشاره خواهد شد. دهل زن و سرنا نواز از طرف خانواده‌ی داماد دعوت می‌شوند... با خواندن آواز و نواختن موسیقی، مردم جمع شده و یکی سه رچوپی را می‌گیرد و سرنا نواز و دهل زن، گرمی خاصی به مجلس می‌بخشند. (شکریه رسول: ۱۹۸۲: ٤٨-٥٠)

عزاداری: در مناطق کردنشین، دهل و سرنا نقش عمده و اساسی را در به انجام رساندن این رسم ایفا می‌نمایند. احتمالا مراسم عزاداری حسینی که در ماه محرم نزد اهل تشیع مرسوم است، برگرفته از این رسم کهن است.

نوروز: در کردستان، شب نوروز، مردم، بالاخص جوانها به ارتفاعات و بلندای کوهها و تپه‌ها رفته و پس از افروختن آتش، بدور آن، رقص و پایکوبی می‌کنند. همراهی کننده‌ی این خوشی و سرور، همان یاران کهن و دیرینه‌ی طرب و شادی، دهل و سرنا بوده اند و عمدتا نوازندگان در میانه‌ی حلقه‌ی بزم و هلهله قرار می‌گیرند. این چنین مردم، رسم پدران را با شعف و شادی در خصوص رفتن زمستان پر مشقت و آمدن بهار پربرکت جشن گرفته و یاد کاوه‌ی ظلم ستیز را زنده و جاوید می‌دارند.

جنگ: کردها به محض آنکه متوجه پیشروی دشمن از مقابل شوند، طبل و دف (دهل) را شب و روز و در هر زمان، در مکان‌های مرتفع می‌نوازند. (شوکریه، ره سول: ۱۹۸۲: ۲۵)

واضح است که این سخنان بی دلیل نبوده و از دیده‌ها و شنیده ها، تا به امروز باقی مانده است . از این سخنان نتیجه می‌گیریم که کردها، در زمان‌های قدیم، بخصوص هنگام جنگ، دهل را مانند وسیله‌ای جنگی به کار می‌بردهاند و ناگفته پیداست که سرلشکر و امیران، در آن ایام، هرگز دهل و دهل زن را از یاد نبرده اند.

ماه رمضان: برای آگاهی مردم از ساعت سحر، افطار و حتی اعلام عید فطر، دهل و سرنا نقش بسزایی داشتند. در نیمه شب، نیم ساعت قبل از سحری و عصرها نیم ساعت قبل از افطار، دهل زنها با ریتمی آرام شروع به نواختن می‌کردند و هرچه زمان به ساعت موعود نزدیکتر می‌شد، ریتم سریع و سریعتر می‌شد. در آخرین روز ماه رمضان که ماه رویت می‌شد، شب هنگام نوازندگان در خیابان‌ها می‌گشتند و با ریتمی بسیار سریع، مژده آمدن عید فطر را به مردم می‌دادند.

طبل (تاس، جام، یک تپله)

این وسیله در کردستان با چهار نام طبل، تاس، جام و یک تپله شناخته می‌شود. البته به ظرف فلزی گرد و کوچک نیز جام و یا تاس می‌گویند. با توجه به ساختمان این وسیله و قرابت شکل ظاهری آن به ظرف فلزی گود و کوچک، چنین نامی برای این ساز چنین نامی برای این ساز بعید بنظر نمی رسد. گاهی آنرا یک طبله نیز گویند که باساز دیگری به نام دوطبله اشتباه گرفته نشود و گاهی صرفا واژه طبل را بکار می‌برند که معرف یک طبله بودن آن است. این ساز عموما بهمراه دف نواخته می‌شود. (نقیب سردشت:۱۳۸۵: ۳٥٦)

تاریخچه: نام این ساز در مراجع موسیقی عربی نیامده است. (وریا احمد: ۱۹۸۹ : ٥٤) از طرفی دیگر نام تاس جزو سازهای موسیقی در اغلب متون دقیق

www.SID.ir
Archive of SID

ایران مانندمقاصدالالحان غیبی مراغه‌ای و شریفه صفی الدین ارموی و موسیقی کبیر فارابی ذکر شده است. (برخوردار:۱۳۵۱: ۴۳-٤٤)

نام جام در اشعار فردوسی نیز آمده است ولی با تاس موردنظر و معمول در کردستان مغایرت دارد. (مشحون: مقاله:۱۷)

نقش ساز طبل در آیین‌های بومی-محلی کردی

کاربرد: کاربرد طبل در خبر رسانی، از مواردی است که در کردستان رایج بوده و حتی در اطراف معرکه گیرها و پهلوانان که کاری خارق العاده انجام می‌دهند، مردم را با صدای طبل جمع می‌کرده و پس از هر تعریف و تمجیدی و شرح عملیات موردنظر، طبل را می‌نواختند. (کرد در تاریخ همسایگان، ۱۲۲-۱۳۲) از طرفی دیگر، طبل نشان اعتبار و احترام امراء در کرمانشاه بوده است و صاحب طبل و بیرق بودن، بیانگر قدرت و عظمت امیر بوده است. هرگاه که می‌خواستند به جنگ بروند، همراه با بیرق و نشان امیر و سردادن شعار و یا نطق‌های تهییج کننده، طبل، نقش روحیه بخش و تحریک کننده برای جنگ با دشمنان داشته و امیران در حملاتشان، همراهی طبل زن را فراموش نمی کردند.

با استناد به اشعار و مکتوبات و فولکلور کردی، چنین برداشت می‌شود که جهت اعلام صلح و یا تسلیم شدن به دشمن، بدنام نمودن و رسوا نمودن، ستایش و تعریف از کسی و همچنین جهت اعلام حرکت سپاهیان، از این وسیله بهره گرفته شده است. با رواج آیین اسلام و نفوذ این آیین بر زندگی اجتماعی و هنر و موسیقی این دیار،کاربرد جنگ دیگری نیز برای این ساز در نظر گرفته شد و رفته رفته طبل را نه برای جنگ‌های خارجی که برای جهاد با نفس بکار برده و در خانقاه‌ها و تکیه‌های کردستان، از آن بهره‌ی بسیار گرفتند. (هر چند که بنا به قدمت این ساز، احتمال آن می‌رود که در موسیقی عرفانی قبل از اسلام نیز دارای جایگاهی بخصوص بوده باشد.)

امروزه طبل را غالبا به همراه دف در ذکر دراویش بکار می‌برند.

در ماه رمضان، رسم بر این است که جهت بیدار نمودن مردم، برای انجام فرائض دینی و صرف سحری، طبل زن در محله‌های مختلف گشته و با ریتم خاصی به نواختن این ساز مشغول می‌گردد.

در مناطقی از کرمانشاهان، همراه با طبل زن، یک تا دو دف زن، و در برخی نواحی دیگر یک دهل زن وی را همراهی کرده و با اصوات حاصله و خواندن اشعار مذهبی، مردم را از خواب بیدار می‌نمایند.

گاهی نیز در مواقع گرفتگی خورشید یا ماه و یا وقوع سایر بلایا و سوانح طبیعی مانند سیل و زلزله، به منظور رفعخطر از این ساز استفاده می‌کنند.

دو تاس (دو تپله)

در زبان کردی به آن دو ته پله، جوت ته پله، دو تاس می‌گویند. گاهی طبل سواری و همچنین طبل نیز به همین معنی به کار برده شده است. این ساز در زبان فارسی نوبت و در عربی نقاره گویند که به معنی وقت و مرتبه است. در واقع نام کردی آن، بیانگر شکل ظاهری آن می‌باشد زیرا متشکل از دو بخش کاسه مانند است که بوسیله‌ی پوست پوشانده شده و هر کدام در حکم طبل یا تاسی می‌باشند. این وسیله به هنگام جنگ صلیبی، در سده‌ی ۱۳ به اروپا برده شده است. در تصاویر حک شده بر طاق بستان، منظره‌ی شکارگاهی دیده می‌شود که شاه بر روی اسبی سوار شده و مردی پشت سر او چتری را بر سر شاه گرفته و پس از آن، سه ردیف نوازنده دیده می‌شود. ردیف اول، دو نفر مشغول نواختن دوپله هستند و... این اثر مربوط به عصر ساسانی است. (احمد، ۱۳۸٦: ٤۹)

نقش ساز دوتاس در آیین‌های بومی-محلی کردی

www.SID.ir

Archive of SID

دو تاس را که گاهی طبل نیز گویند، عشایر منطقه در جنگ با بیگانگان یا ایلات همجوار استفاده می‌کنند و هر طایفه و ایلی، فردی بعنوان طبل چی داشت که در کمال مهارت با ریتم‌های مختلف، سوران و پیادگان جنگی را رهبری می‌کرد و با ریتم‌هایی چون لقاوکن که آغاز کار و پیام جمع به سواران بود، سواران آماده به محل اجتماع و حرکت می‌رسیدند و سپس با ریتم‌های سوار سوار، حمله و بازگشت و... وارد جنگ می‌شدند و صدای طبل در کنار پرچم در حال اهتزار ایل، نشانه در دست داشتن ابتکار عمل جنگی بود، و قطع صدای طبل و فرود پرچم، خبر از شکست و بازگشت می‌داد

تنبور

تَنبور یا طَنبور یکی از سازهای زهیاز گونه یلوتاست که در آن سیم‌ها از روی دسته‌ای بلند و کاسه‌ای عبور کرده‌است و با ضربه یانگشتان به صدا درمی‌آید. امروزه از تنبور می‌توان به ساز محلی با دسته‌ای بلندتر و کاسه‌ای بزرگتر و منحنی‌تر از سه‌تاردارای دو یا سه سیم و چهارده پرده که به فاصله اکتاودر ساز پرده‌بندی شده، تعبیر نمود. ویژگی‌های اجرایی آن در دوتارمشهود نیست. تنبور را با پنجه نوازند و این خود دلیلی است بر ارتباط خانوادگی تنبور و دوتار محلی و سه‌تار که آنها نیز با انگشت (ناخن) به صدا در می‌آیند.

تنبور در نواحی باختری ایرانبه ویژه در انجمن تنبورنوازان، قلندرانو درویش‌های اهل طریقت و اهل حقکردستانو کرمانشاهاناستفاده می‌گردد که با آن موسیقی مذهبی خود را اجرا می‌کنند و داری قداست خاص خود است.

در شمال ایران در ناحیه شمال غربی استان گیلان نوعی از تنبور به نام تنبور تالشیدر موسیقی اقوام محلی تالشبه کار می‌رود.

پس حکیمان گفته اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما

بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق
می‌سرایندش به تنبور به حلق
ما همه اجزا آدم بوده ایم
در بهشت این لحن‌ها بشنوده ایم

مولوی

بر پایه سه مجسمه کوچک بازیافت شده در خرابه‌های شوش، تنبور دارای تاریخچه‌ای مربوط به حدود ۱۵۰۰ پیش از میلاد است. تنبور زمانی در انواع کاسه گلابی شکل رایج در ایرانو سوریهساخته می‌شده سپس از طریق ترکیهو یونانبه غرب رفته و کاسه بیضیشکل آن در مصرباب شده‌است. از تنبور به سه‌تارباستانی ایرانیانتعبیر شده‌است که در زمان ساسانیان(خسرو پرویز (و قبل از آن هم به کار نواختن می‌آمده. تنبور سازنوازندگانی ایرانیان محسوب می‌شده و ابن خردادبهآوازخوانی مردم ریو طبرستانو دیلمرا با تنبورها درست شمرده، می‌گوید ایرانیان تنبور را برتر از دیگر سازها دانسته، می‌نوازند. تنبور در نوشته‌های به شکل سازی کامل و مناسب برای همراهی با آوازمعرفی گردیده و از آن به عوددسته بلند ایرانی تعبیر شده‌است.

موسیقی تنبور و آهنگ‌هایی که می‌شود با آن نواخت:

۱- کلام: که همان مقام‌های مذهبی اهل حق می‌باشند که شامل ۷۲ مقام اصلی و تعدادی غیر اصلی می‌باشد. کلام‌ها فقط مخصوص جامعه اهل حق می‌باشد و در محل مخصوصی به نام خانقاه و مکان‌های مذهبی و مقدس آنها زده و خوانده می‌شود که شامل مقام‌های بسیار کهن و اصیل و فراخی می‌باشد که جاودانه و اهورایی هستند. این مقام‌ها به صورت ضربی و وزن دار و بدون وزن و سنگین و فراخ می‌باشند تعدادی از این مقام‌ها به صورت گروهی و با دست زدن همراه و تعدادی به صورت تکخوانی اجرا می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

۲- مقام‌های قدیمی و باستانی تنبور: تنبور که طبق رسالات قدیمی همان ساز باستانی ایران است دارای مقامهای قدیمی و باستانی و با شکوهی است که بصورت سینه به سینه تا حال نقل شده است که تعدادی از آن‌ها حالت آوازی و تعدادی ریتم داروضربی می‌باشد همچنین تعدادی فقط مخصوص ساز است بدون خواندن و تعداد دیگری ساز همراه خواندن می‌باشد. اسامی تعدادی از مقام‌های باستانی و قدیمی : مجنونی، دواله، گله ویره، طرز رستم، ساروخانی، باریه، سحری، گل و خاک ...

۳- آهنگ‌هایی که آهنگسازان و اساتید فن فعلی برای این ساز ساخته و پرداخته اند: و بیشتر آهنگهای است که بر روی اشعار شاعران عارفی مانند: حافظ، سعدی، مولوی و بابا طاهر و همچنین شاعران کرد مانند مولوی کرد ساخته اند. همچنین آهنگ‌های در مدح شاه مردان حضرت علی (ع) .

٤- بداهه نوازی: بداهه نوازی یعنی نوازندگی بر اساس مقامات در این روش نوازنده تنبور با رعایت سبک تنبور و طبق ذوق و سلیقه و طراوشات ذهنی خود نغمات را به اجرا در می‌آورد.

نخستین کسی که تنبور را اختراع کرده، قوم لوط بوده اند. (منصوری :۱۳۹۰ : ۳۰)

قدیمی ترین نشانه‌ای که از وجود این ساز در مشرق زمین در دست می‌باشد، نقش‌هایی است که در تپه‌های بنی یونس و کیون جیک واقع در حوالی شهر موصل موجود است. شکل این ساز با سه تارهای امروزی، شباهت زیادی دارد . دسته‌ی آن نازک و بلند و با کاسه‌ی ظریف و مجوف آن، بسیار متناسب بوده است. تعداد سیمهای آن را نمی توان محققا تعیین کرد. همچنین نمی توان مشخص کرد که آیا گوشی و خرک داشته است یا خیر. طرز نواختن آن چنانکه از شکل معلوم می‌شود، عینا همانند نواختن تار و سه تار بوده است. (لااقل سه هزار سال از تاریخ نقش آن بر روی تخته سنگهای تپه کیون جیک می‌گذرد.) (مقاله آلات موسیقی قدیم ایران و خاورمیانه، دکتر مهدی فروغ)

در حجاری‌های آشور، سازی شبیه به تنبور مشاهده می‌شود و در تحقیقاتی که که در نینوا پایتخت آشور به دست آمده، تعداد زیادی از سازهای مختلف معمول در سه هزار سال پیش بدست نوازندگان بر تخته سنگها، نقش شده است. (پارستان و اهل حق:۱۵۸،۱۵۷)

نقش ساز تنبور در آیین‌های بومی–محلی کردی

کاربردهای مختلف این ساز در انواع گوناگون آن، نفوذ این ساز را در شیوه‌های مختلف آوازی و موسیقیایی کرد، مشخص می‌سازد. در مکتوبات آمده است که: کردان شمال آوازی دیروک را با نوای تنبور می‌خوانند. (زامدار: ۱۳۸۳: ٤۹) همچنین در مناطقی که کردان علوی ساکن می‌باشند، ساز باغله مه و دیوان مراسم مذهبی استفاده می‌کنند.

در جنوب کردستان در میان کردان اهل حق، این ساز بسیار مقدس است. اگر فردی بدون آگاهی از نواختن تنبور، صرفا جهت تفنن آن را به دست بگیرد، این عمل را خلاف و گناه می‌شمارند.

نواختن این ساز در بین علویان کوهپایه‌های زاگرس عمومیت دارد و بزرگان و مراشد این دوره، کلا از آن آگاهی دارند. (سلطانی: ۱۳۷۰: ۳٦۱)

سرنا

این وسیله به نام‌های سورنا، سرنا، زورنا و زرنا آمده است و در بعضی مناطق مانند کرمانشاه به آن ساز گفته می‌شود که هم در عروسی و هم در عزا از آن استفاده می‌شود. سور در زبان کردی به معنای قرمز و همچنین به مفهوم مهمانی بیش از معانی دیگر آن کاربرد دارد. و نا به معنی نای و نی آمده است. سرنا وسیله‌ای است چوبی که ابتدای آن استوانه‌ای و انتهای آن به صورت قیف می‌باشد. (احمد:۱۳۷۸: ۹۷)

Archive of SID

www.SID.ir

نقش ساز سرنا در آیین‌های بومی–محلی کردی

چون همراه دیرینه‌ی سرنا، دهل بوده و در مراسم گوناگون از هر دو ساز بهره گرفته اند، در بخش دهل به مراسم مورد استفاده‌ی این دو ساز اشاره شده است.

دوزله (دونی)

این ساز در زبان کردی به نام‌های دوزله، دونای، توزه له آمده است. زه ل در کردی به معنای نوعی نی است که در آب می‌روید. نامهای دوزله، جوت زه له و دونای، معرف تشکیل شدن ساز از دو عدد زه ل می‌باشد. این ساز از دو بخش نی کوتاه، همانند و قرینه هم تشکیل یافته است که از نظر اندازه و قطر یکسان و هر بخش از دو قسمت ساخته شده؛ یک قسمت آن قطورتر و بزرگتر است که توخالی است و بر روی آن ٦ حفره وجود دارد. قسمت دیگر از نی باریکی ساخته شده است که قطر آن کم و اندازه آن کوچکتر است که بر سر قسمت بزرگتر قرار گرفته و بدان پیک گفته می‌شود. در اینجا نیز مانند سرنا، تولید صدا به عهده‌ی پیک است. حفره‌های هر یک از دو لوله‌ی مشابه، در کنار هم قرار گرفته اند و انتهای تحتانی لوله‌ها، باز می‌شود. هریک از لوله‌ها دارای قمیشی یک زبانه و مستقل از دیگری می‌باشد. (منصوری ۱۳۷۸: ۵۷–۵۸) این ساز، سازی بسیار قدیمی است و از دوره‌های آغاز تمدن بین النهرین وجود داشته است. (مطالعات کردی، تحقیقات گروهی ژاپنی در منطقه کردستان). در کلده یکنوع نی مضاعف (دولوله، دوسازه) نقره‌ای نیز که دارای چهار سوراخ است، از این قبرستان (۲۷۰۰ سال پیش از تاریخ) بدست آمده است (رازانی: ص ٦٧–٦٨) از مهمترین این سازها در مصر باستان از قرن ١٦ تا ١١ قبل از میلاد، ابوای مضاعف بوده که از دو نی که با یک زاویه کنار هم گذاشته می‌شد، تشکیل می‌گشت. نی دست راست برای ادای نغمه‌ها و نواها به صدا در می‌آمد و نی دست چپ، بعنوان همراهی، همزمان با زبانه دست راستی، یک صدای ثابت را بطور دائم ابراز می‌داشت.

نقش ساز دونی در آیین‌های بومی–محلی کردی

دهل، سرنا و دونی سازهایی هستند که جنبه‌ی بزمی دارند و کلا در مراسم عروسی و عزا بکار می‌روند و دسته‌های رقصنده از زن و مرد که با محارم خود دست یکدیگر را گرفته و دایره وار به پای کوبی می‌پردازند، صدای این سازها آنها را رهبری می‌کند و در مراسم عزا، شیون مشهور چه مه ری، وسیله‌ی ساز و دهل یا دونی نواخته می‌شود. (سلطانی: ۱۳۷۰: ۳۵۸)

شمشال

شمشال که در زبان کردی به معنی درخت شمشاد هم آمده است. احتمال دارد که نامگذاری این ساز در قدیم الایام بیانگر جنس آن بوده باشد ولی آنچه را که امروز به نام شمشال می‌شناسیم، از نظر جنس با چوب درخت شمشاد سنخیتی ندارد. البته جهت بیان این ساز، نام‌های نی و قوال نیز در کرمانشاه معمول است و در میان ایزدیان به نام شباب مشهور است. معادل این ساز با اندک تفاوتی در ظاهر و صوت آن در میان ملل دیگر با اسامی زیر آمده است: قصبه یا شبابه در میان اعراب، نی در ایران، کاوال در ترکیه. (احمدوریا،۱۹۸۹ : ١٠٦)شمشال سازی است بسیار کهن که تعیین تاریخ پیدایش آن با دانسته‌های کنونی مقدور نیست. لذا تنها می‌توان قدمت آن را با ذکر آثار باستانی و برخی شواهد بیان نمود: کاوشهای باستان شناسی در دهه ۳۰ م، قبل از جنگ جهانی دوم، در منطقه‌ی «ته په گوره» واقع در ۱۵ مایلی شرق موصل و در نزدیکی روستای «به عشیقه»، منجر به کشف تعداد بسیاری وسائل ساخته شده از استخوان حیوانات گردید... در مقبره‌ای که متعلق به سال ۳۵۰۰ قبل از میلاد می‌باشد، در زیر سر استخوانهای بدن کودکی که سن آن بیش از ۱۰سال نبوده، وسیله‌ای مانند شمشال پیدا شده است. بر این

Archive of SID

www.SID.ir

باورند که این کودک، چوپان یا چوپان زاده‌ای بوده و صدای این وسیله در نظرش خوشایند بوده و به همین علت اقوام و خویشاوندان وی تصمیم به دفن آن وسیله به همراه وی گرفتند. نظیر این مورد، در شمال عراق «کردستان عراق» به وفور یافت می‌شود. در کلده، فولوتی با لوله‌ی افقی و هفت سوراخ، متعلق به دو هزار سال پیش از میلاد از قبرستانی مربوط به سال ۲۷۰۰ پیش از تاریخ کشف شده.

نسخه‌ی خطی از شرفنامه، نگاشته‌ی شرف خان بدلیسی را استاد ارجمند عبدالغریب یوسف توانست به دست آورد که در کتابخانه‌ی بودلیان آکسفورد تحت شماره ۳۱۲ محفوظ است.

نقش ساز شمشال در آیین‌های بومی–محلی کردی

کاربرد: چوپان کرد هرگز بدون شمشال نبوده و آن را در توشه‌ی خود به همراه دارد که برای چرای گله، پرواری زودهنگام، جمع آوری رمه و تفنن در کار از آن استفاده می‌کند. در میان کوه نشینان نیز بسیار از آن بهره می‌گیرند، آنگونه که شمشال نواز در هر مکانی که باشد، شب هنگام همه به دورش جمع شده و مردم آنرا به عنوان جشن به حساب می‌آورند. محمد علی سلطانی در کتاب «ایلات و طوایف کرمانشاهان»، راجع به ایلات جاف چنین می‌نویسند: «هوره و گورانی، با دف و شمشال در ورای پرده و چیخ که آوازخوانان و نوازندگان جسارت نشستن در حضور خان را نداشتند، اجرا می‌گردید و اصولا صبحگاهان با صدای روح نواز شمشال با نوای هوره سحری، از خواب بیدار می‌شدند»

در حین کوچ، از این ساز، برای توانبخشی و مقاومت راه پیمایی چهارپایان بهره می‌گیرند. شمشال صدایی گرفته و آرام دارد، بهمین جهت، آنرا در خانقاه‌های کرمانشاه، در فاصله‌ی ذکرهای دسته جمعی دراویش و به همراهی اشعار مذهبی، به کار می‌برند. و همچنین از آن در سماع دراویش و رقص‌های بزمی با نواهای متفاوت استفاده می‌کنند.

شمشال جز معدود سازهایی است که تقریبا در تمامی کردستان از آن بهره می‌گیرند و نمیتوان آن را خاص منطقه‌ای عنوان کرد. این ساز در میان تمامی کردها به دیده‌ی احترام نگریسته می‌شود. زیرا برطرف کننده‌ی بخشی از نیازهای روحی، دینی و مذهبی، طبی و کار و پرکننده‌ی اوقات فراغت و عاملی نشاط آور محسوب می‌شود. این ساز بیانگر جدایی نی از نیستان و مشوق شنوندگان به تامل و تفکر است.

موسیقی آیینی

هووره: هووره شاید قدیمی ترین و باستانی ترین آواز ایرانی باشد. هووره از ریتم آزاد پیروی می‌کند. این نوع آواز بیشتر در مناطق گوران، سنجابی، قلخانی و کلهر (از توابع استان کرمانشاه) مرسوم است. بعضی از مقام‌های هووره عبارتند از : بان بنه ای، بنیری چر، دودنگی، باریه، غریبی، ساروخانی، گل و دره، پاو موری، قطار، هجرانی، مجنونی، سحری، طرز رستم و هی لاوه. با ظهور تصوف در مناطق کردنشین، اهل سنت و جماعت، درویشان قادری، «هووره» را با جذبه و حالت گریه و استغاثه به گونه‌ای خاص خواندند و به آن رنگی عرفانی دادند که به «سوز» معروف است. هووره که در محل آن را «لووره» و «کزه» هم می‌گویند، یکی از دل انگیزترین و شایع ترین آوازهای کردی است که در بین کردها عمومیت خاصی دارد. هووره از نظر موسیقی بنا بر تحقیقات و اظهارنظر موسیقی دانان در هیچ کدام از دستگاه‌های موسیقی قرار نمی گیرد و از ریتم آزاد پیروی می‌کند. مایه و ابیات آان حرف‌های دل خواننده به صورت آهنگین است، اما با این وجود از قوانین شعری هم پیروی نمی کند. در هووره دوستی ها، عاشقی‌ها و عشق ها، جنگ ها، شرح فراق و هجران، خوشی‌ها و دردها، بحث می‌شود. اغلب

www.SID.ir

Archive of SID

افرادی که به خواندن هوره شهرت دارند، مهارت و حضور ذهن آنان چنان است که در حین خواندن جملات را در ذهن خود جور می‌کنند و می‌خوانند. هوره اغلب با صدای بم آغاز می‌شود و سپس بنابر میل و شیوه خواننده، صدازیر و بم می‌شود. موضوعات هوره مختلف است از جمله: وصف طبیعت، عشق و عاشقی، وصف معشوق، وصف جنگ‌ها و مردان جنگی، کوچ‌ها و شرح هجران، فراق‌ها و... (ماهنامه ثانویه:۷۱-۷۰)

مویه (موور یا پایه مووری)

موور یا پایه مووری نوعی آواز است که در مراسم عزاداری و سوگواری خوانده می‌شود و بدین صورت است که در مجلس عزاداری یکی از زنان با آوازی که همراه گریه و زاری است، در وصف خوبی ها، مردانگی ها، بخشش ها، جنگ‌ها و صفات خوب مرده ابیات را جور کرده و سر می‌دهد و بقیه هم همراه او به گریه و زاری می‌پردازند. اگر توسط زن اجرا شود ((موور)) که همان مویه در زبان فارسی است و اگر توسط مرد اجرا شود اغلب ((پایه مووری)) گفته می‌شود. مویه را روح الله خالقی در دستگاه چهارگانه معرفی می‌کند. (سلطانی: ۱۳۷۰: ۳۵۷)

پیشینه تحقیق

تا کنون به غیرازچند موردتحقیق در دانشگاه آزاد اسلامی و همچنین دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه تهران که در خصوص شناخت نقش موسیقی کردی بر آیین‌های بومی – محلی کرمانشاه تحقیق جامع وکاملی به منظور بررسی انجام این آیینها همراه موسیقی در داخل و خراج از کشور ارائه نشده است و فقط تعدادی تحقیق و مقاله در داخل و خارج کشور با موضوع‌های متفاوت ارائه شده است که ذیلاً مختصراً به آنها اشاره می‌گردد:

پژوهشگران داخلی

۱) پرنیان، موسی، ۱۳۷۹، فرهنگ عامه کرد. کتاب خود را جهت شناساندن فرهنگ عامه پربار و دیرینه استان کردنشین کرمانشاه انجام داده است

۲) سلطانی، محمدعلی، ۱۳۷۰، کتاب جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان (باختران) را در سه جلد تالیف نمود. در جلد اول در فصل سوم به توضیحاتی درباره‌ی آیین‌های بومی و محلی منطقه پرداخته و در فصل ۸ به طور مفصل موسیقی و سازهای این خطه را توصیف نموده است.

۳) کاظمی، بهمن، موسیقی قوم کرد، خواننده به نتیجه خواهد رسید که هر یک از مناطق کردنشین ایران، ضمن اشتراک در هویت قومی مشابه، بر گونه‌های خاص از موسیقی فولکلور تاکید دارد، به گونه‌ای که استان کرمانشاه علاوه بر وجود ترانه‌های عاشقانه‌ی منحصر بفرد خود، با گونه‌ای از موسیقی آیینی، بومی و مذهبی شناخته می‌شود.

۴) کیانی، مجید،جایگاه معنوی موسیقی در وضعیت کنونی ایران، در مقاله‌ی خود معتقد است که برای شناخت جایگاه موسیقی ایران ابتدا نیازمند مراجعه به متون قدیم موسیقی هستیم و بعد نیاز به شناخت انواع موسیقی از نظر جغرافیایی، تاریخی، فلسفی، علمی، آموزشی و کاربردی آن داریم و سپس از طریق تقسیم فلسفی آن در دو وجه موسیقی جدی بتوانیم وضعیت کنونی موسیقی ایرانی از جهت تولید و اجرا را مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم.

۵) مهدوی نژاد، محمد جواد، دستور زبان موسیقی پیشرو و بررسی نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی. اشاره دارد که موسیقی ایرانی مانند دیگر هنرهای ایرانی در طول سالیان متمادی پیوندی عمیق با فرهنگ بومی و تعلقات مذهبی و معنوی مردم ایران برقرار نموده است، پیوندی که اگر مستحکم تر از پیوند سایر

www.SID.ir
Archive of SID

هنرهای ایرانی با فرهنگ اسلامی نباشد، ضعیف‌تر هم نخواهد بود به عبارت دیگر، بسترهای معنوی دستور زبان موسیقی سنتی را تشکیل داده اند. آن چه بیش از همه چیز بر چگونگی برگشت آن تاثیر گذار بوده و خط مشی تعالی آن را تعیین کرده، حکمت و عرفان اسلامی می باشد. حکمت و عرفان اسلامی از دو جهت در شکوفایی و موسیقی مؤثر بوده‌اند، نخست آن که ارزش‌های اسلامی با ایجاد رابطه ای انسانی و معنوی میان استاد و شاگرد زمینه آموزش صحیح و کارآمد موسیقی را فراهم می آورد. دوم آن که آموزه‌های عرفانی و اسلامی توانست با هدایت موسیقی به عرصه‌های معنوی پیوندی قوی و موثر میان ارباب فن و مخاطبان عمومی فراهم آورد. این آموزه‌ها سازنده حقایقی است که می تواند در تدوین دستور زبان موسیقی پیشرو، در ایران معاصر مورد توجه و بهره برداری قرار گیرد، هرچند مفاهیم اسلامی چنان با منش و خصال ایرانی، پیوندی ناگسستنی دارد که حرکت به سوی باززنده سازی موسیقی ایرانی و دستیابی به یک موسیقی متعالی و پیشرو، جز از طریق آن ممکن نیست.

٦) فرخ،نازنین، ۱۳۹۰ در پایان نامه‌ی خود با عنوان نقش موسیقی در توسعه به این مهم پرداخته است که موسیقی با توجه به جایگاه و نقش مهمی که در زندگی روزمره ایفا می‌کند می‌تواند یکی از همان راهها باشد. موسیقی با توانایی‌هایی که دارد و انواع متعدد موسیقی محلی و فولکلور کشورمان با هدایت و برنامه ریزی آن می‌تواند نقش مهمی را در رسیدن به توسعه فرهنگی ایفا کند. نتیجه کلی که پژوهشگر به آن رسیده است این است که موسیقی، تاثیرگذار بر زندگی فردی-اجتماعی انسان، تاثیرگذار بر توسعه اندیشه انسانی، سنن فرهنگ، زبان مشترک جهانی در نیل به توسعه‌ی فرهنگی است.

۷) اسدپور، یاشار، ۱۳۹۱، در پایان نامه خود با عنوان بررسی رابطه آموزش موسیقی سنتی بر هویت ملی در صدد بوده که نشان دهد آموزش موسیقی سنتی بر هویت ملی تاثیر دارد، اما خود از این امر آگاهی دارد که موسیقی سنتی به عنوان یکی از مولفه‌های مهم در حیطه بعد زبن و ادبیات فارسی است؛ اما سعی دارد تا نشان دهد که دیگر بعدهای هویت ملی به واسطه محتوی انضمامی موسیقی سنتی ارتقا پیدا کرده و آموزش موسیقی سنتی بر دیگر بعدها هم تاثیر می‌گذارد وای تاثیر به قدری زیاد بوده که قابل توجه و خود به عنوان یک موضوع تحقیقی جدید می‌باشد. نتیجه‌ی کلی این پژوهش این است که آموزش موسیقی سنتی تاثیر بسزایی در تمامی ابعاد هویت ملی به ویژه در ابعاد اجتماعی و میراث فرهنگی دارد و اختلاف معنادار دو گروه مورد مقایسه، فرضیه تحقیق را مورد تایید قرار می‌دهد.

پژوهشگران خارجی:

ازمیان غیرایرانیانی که به طور کلیبر تاثیرات موسیقی و یا بطور خاص به موسیقی ایرانی اشاره کرده اند می‌توان به موسیقی شناسان، مردم شناسان و موسیقی شناسان قومی مانند- الن مریام، دیوید هزموند رالگو برونونتل- نام برد. از میان پژوهشگران غیرایرانی که بر فرهنگ موسیقی ایرانی تحقیقات چشم‌گیری داشته می‌توان به برنونتل استاد موسیقی شناسی قومی و مردم شناسی در دانشگاه ایلینوی، یاد کرد. وی در سال (۱۹۷۰) در تهران نزد استاد نورعلی برومند به آموزش موسیقی ایرانی و فرهنگ شناسی آن پرداخت.

از نوشته‌های او: نقش موسیقی در فرهنگ ایران (۱۹۷۵) و «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران» فرآیند تغییر (۱۹۷۸) و«ارزش‌های موسیقیایی و ارزش‌های

www.SID.ir
Archive of SID

اجتماعی، نماد در ایران» (۱۹۷۹) و همچنین به کتاب «تاثیر غرب بر موسیقی جهان» (۱۹۸۵) اشاره کرد. وی در نوشته‌های خود به نقش تاثیرگذار غرب بر موسیقی ایران تاکید دارد و مهمتر از همه پیدایش «ردیف» موسیقی ایرانی را محصول نفوذ اندیشه غرب بر موسیقی می‌داند. او همچنین از تاثیر فرهنگ غرب بر موسیقی ایران در رابطه با تاریخ و اوضاع فرهنگی و تحولات اجتماعی و دینی و فعالیت‌های گروههای موسیقی کلاسیک و دستگاهی و فولک و پاپ سخن می‌گوید.

روش تحقیق

این پژوهش برمبنای هدف، تحقیقی کاربردی می‌باشدو از نوع درجه و اهمیت میزان کنترل متغیرها میدانی، از نظر گردآوری داده‌ها پیمایشی و از لحاظ شیوه تحلیل داده‌ها از نوع تحقیقات توصیفی پیمایشی خواهد بود. در قالب روش اسنادی با استفاده از روش‌های کتابخانه‌ای و بررسی اسناد و، ابعاد مفهومی و نظری متغیرهای تحقیق از حیث نظری مورد کاوش قرار گرفته که اصل آن دسترسی به چارچوب مفهومی می‌باشد. جامعه‌ی آماری شامل چند تن از موسیقی دانان منطقه کرد می‌باشد و ابزار مورد استفاده پرسشنامه است انجام خواهد گرفت.

جامعه و نمونه آماری

جامعه مورد مطالعه این تحقیق شامل ۲۲۰ تن از هنرمندان و موسیقیدانان شهر کرمانشاه می‌باشد که از بین آن‌ها به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده و فرمول کوکران ۱۴۰ نفر به عنوان نمونه پژوهش انتخاب گردید.

روایی و پایایی تحقیق

روایی: در این تحقیق، برای بالا بردن روایی پرسشنامه از طیف لیکرت که مقیاس مناسبی برای تنظیم پرسشنامه در تحقیقات توصیفی محسوب می‌شود، استفاده شده است. در این پژوهش برای افزایش روایی محتوایی پرسشنامه از ابزارهای زیر استفاده شده است:

- مطالعه و بررسی پرسشنامه‌ها و سئوالاتی که در تحقیقات مشابه مورد استفاده قرارگرفته‌اند.
- مطالعه مقالات و کتب متعدد در رابطه با موضوع تحقیق
- مشاوره و کسب نظر افراد صاحب نظر، اساتید راهنما و مشاور و اخذ راهنمایی از آنان.

پایایی:در این تحقیق به منظور تعیین پایایی پرسشنامه، تعداد ۳۰ نفر به عنوان نمونه انتخاب و پرسشنامه در اختیار آنها قرار گرفت و سپس از روش آلفای کرونباخ استفاده گردید. این روش برای محاسبه هماهنگی درونی ابزار اندازه گیری که خصیصه‌های مختلف را اندازه گیری می کند به کار می رود.

یافته‌ها (تجزیه و تحلیل)

آمار توصیفی:

در این نوع تجزیه و تحلیل، پژوهشگر داده‌های جمع آوری شده را با استفاده از شاخص‌های آمار توصیفی، خلاصه و طبقه بندی می‌کند. درسطح توصیفی از شاخص‌های فراوانی (فراوانی،درصد فراوانی و ...) و نمودار دایره‌ایاستفاده شده است.

جدول ۲ تفکیک نمونه بر حسب متغیر تحصیلات

تحصیلات	فراوانی	درصد فراوانی
دیپلم و کمتر از دیپلم	۷۱	۴۶.۷
فوق دیپلم	۱۰	۶.۶
لیسانس	۴۵	۲۹.۶
فوق لیسانس و دکترا	۲۰	۱۳.۲
بی پاسخ	۶	۳.۹
جمع	۱۵۲	۱۰۰

www.SID.ir
Archive of SID

جدول۱ تفکیک نمونه بر حسب متغیر جنسیت

جنسیت	فراوانی	درصد فراوانی
زن	۴۰	۲۶،۳
مرد	۱۱۲	۷۳،۷
جمع	۱۵۲	۱۰۰

جدول ۳: بررسی آماره‌های توصیفی متغیر سن

میانگین	میانه	مد	انحراف معیار	کمترین مقدار	بیشترین مقدار
۴۳،۳۶	۴۲	۴۰	۱۲،۰۹	۱۹	۷۲

جدول۴تفکیک نمونه بر حسب متغیر مهارت

مهارت	فراوانی	درصد فراوانی
نوازندگی	۹۳	۶۱،۲
خوانندگی	۵۹	۳۸،۸
جمع	۱۵۲	۱۰۰

جدول ۵ بررسی آماره‌های توصیفی متغیر سابقه کار

میانگین	میانه	مد	انحراف معیار	کمترین مقدار	بیشترین مقدار
۲۳،۵۶	۲۵	۲۵	۱۱،۳۹	۳	۵۵

با توجه به جدول ۱ مشاهده می‌شود، ۴۰ نفر (۲۶،۳٪) از افراد نمونه زن می باشند و ۱۱۲ نفر (۷۳،۷٪) از افراد نمونه مرد می‌باشند. با توجه به جدول مشاهده می‌شود بیشترین فراوانی مربوط به جنسیت مذکر است. جدول شماره ۲مشاهده می‌شود، ۷۱ نفر (۴۶،۷٪) از افراد نمونه دارای تحصیلات در سطح دیپلم و کمتر از دیپیم می‌باشند، ۱۰ نفر (۶،۶٪) دارای تحصیلات در سطح فوق دیپلم، ۴۵ نفر (۲۹،۶٪) لیسانس، ۲۰ نفر (۱۳،۲٪) دارای تحصیلات در مقطع فوق لیسانس و دکترا می‌باشند. با توجه به جدول مشاهده می‌شود بیشترین فراوانی مربوط به سطح تحصیلات دیپلم و کمتر از دیپلم است و کمترین فراوانی مربوط به سطح تحصیلات فوق دیپلم می‌باشد. در جدول شماره ۳ میانگین سن افراد نمونه برابر ۴۳،۳۶ سال می‌باشد. آماره‌های توصیفی کمترین و بیشترین مقدار به بررسی کمترین و بیشترین سن افراد می‌پردازد. باتوجه به جدول شماره۴ مشاهده می‌شود، ۹۳ نفر (۶۱،۲٪) از افراد نمونه دارای مهارت نوازندگی (ساز دف، نی، سرنا و ...) می‌باشند و ۵۹ نفر (۳۸،۸٪) از افراد نمونه دارای مهارت خوانندگی می‌باشند و در جدول شماره۵ میبینید که میانگین سابقه فعالیت افراد در زمینه موسیقی برابر ۲۳،۵۶ سال می‌باشد. آماره‌های توصیفی کمترین و بیشترین مقدار به بررسی کمترین و بیشترین سابقه افراد می‌پردازد.

در خصوص بررسی سوالات پرسشنامه با توجه به کد گذاری انجام شده (خیلی زیاد ۵، زیاد ۴، متوسط ۳، کم ۲، خیلی کم ۱) میانگین پاسخگویی هر چه به عدد ۵ نزدیکتر باشد می‌توان نتیجه گرفت افراد با عامل مطرح شده در آن سوال بسیار زیاد موافق هستند و هرچه میانگین به یک نزدیک باشد، نشان دهنده عدم موافقت افراد با عامل مطرح شده در آن سوال است. میانگین در بازه ۱-۲/۳ کم، ۲/۳۱- ۳/۷ متوسط و ۳/۷۱-۵ زیاد ارزیابی میگردد.

میانگین نقش آفرینی سازهای موسیقی در آیین‌های بومی-محلی کرمانشاهان

جدول ۶ میانگین نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین ها

آیین	میانگین	میزان نقش آفرینی
جشن	۴،۵۶	بسیار زیاد
عروسی	۳،۲۹	متوسط
عزا	۳،۲۳	متوسط

با توجه به جدول ۶ مشاهده می‌شود، میانگین نقش آفرینی سازها در آیین جشن برابر ۴،۵۶ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین جشن

Archive of SID

www.SID.ir

بسیار زیاد است. میانگین نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین عروسی برابر ۳،۲۹ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین عروسی در حد متوسط است. میانگین نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین عزا برابر ۳،۲۳ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی ساز موسیقی در آیین عزا در حد متوسط است.

میانگین نقش آفرینی موسیقی‌های آیینی و نجوایی در آیین‌های بومی-محلی کرمانشاها ن

جدول ۷: میانگین نقش آفرینی موسیقی در آیین ها

آیین	میانگین	میزان نقش آفرینی
جشن	۳،۳	متوسط
عروسی	۱،۶۴	بسیار کم
عزا	۴،۱۵	بسیار زیاد

با توجه به جدول ۷ مشاهده می‌شود، میانگین نقش آفرینی موسیقی در آیین جشن برابر ۳،۳ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی موسیقی در آیین جشن در حد متوسط است. میانگین نقش آفرینی موسیقی در آیین عروسی برابر ۱،۶۴ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی موسیقی در آیین عروسی در بسیار کم است. میانگین نقش آفرینی موسیقی در آیین عزا برابر ۴،۱۵ است. بنابراین می‌توان گفت نقش آفرینی موسیقی در آیین عزا در حد بسیار زیاد است.

آمار استنباطی

بررسی نرمال بودن توزیع متغیرها

در این قسمت ابتدا به بررسی نرمال بودن متغیرهای تحقیق می‌پردازیم.

فرض صفر آزمون عبارت است از : نرمال بودن توزیع متغیر مورد بررسی

فرض مقابل عبارت است از : عدم نرمال بودن توزیع متغیر مورد بررسی

در صورتی که سطح معنی داری آزمون کمتر از ۰/۰۵ باشد فرض صفر را رد کرده و با اطمینان ۹۵٪ می‌توان گفت توزیع داده‌ها نرمال نیست. در صورتی که سطح معنی داری آزمون بیشتر از ۰،۰۵ باشد فرض صفر را می‌پذیریم و توزیع داده‌ها نرمال است.

با توجه به جدول ٤-۱۹ سطح معنی‌داری آزمون نرمال بودن متغیرهای نقش ساز در آیین جشن، نقش موسیقی در آیین جشن، نقش موسیقی در آیین عروسی و نقش موسیقی در آیین عزا کمتر از ۰،۰۵ می‌باشد بنابر این فرض صفر را رد کرده و با اطمینان ۹۵٪ می‌توان گفت توزیع متغیرهای فوق نرمال نیست. بنابراین جهت بررسی فرضیه‌های تحقیق از آزمون‌های نا پارامتریک (دوجمله‌ای) استفاده می‌نماییم. سطح معنی‌داری آزمون نرمال بودن متغیر نقش ساز در آیین عروسی و نقش

متغیر	آماره K.S	سطح معنی‌داری	نتیجه
نقش ساز در آیین جشن	۲،۳۹۱	۰،۰۰۰	Sig<0.05– رد فرض صفر- توزیع متغیر نرمال نیست.
نقش ساز در آیین عروسی	۰،۹۵۵	۰،۳۲۱	Sig>0.05– پذیرش فرض صفر- توزیع متغیر نرمال است.
نقش ساز در آیین عزا	۰،۸۰۵	۰،۵۳۷	Sig>0.05– پذیرش فرض صفر- توزیع متغیر نرمال است.
نقش موسیقی در آیین جشن	۱،۹۶۱	۰،۰۰۱	Sig<0.05– رد فرض صفر- توزیع متغیر نرمال نیست.
نقش موسیقی در آیین عروسی	۳،۳۵۱	۰،۰۰۰	Sig<0.05– رد فرض صفر- توزیع متغیر نرمال نیست.
نقش موسیقی در آیین عزا	۲،۳۶۴	۰،۰۰۰	Sig<0.05– رد فرض صفر- توزیع متغیر نرمال نیست.
نقش ساز در آیین (فرضیه اصلی)	۱،۰۳۶	۰،۲۳۴	Sig>0.05– پذیرش فرض صفر- توزیع متغیر نرمال است.

Archive of SID

www.SID.ir

تعداد	میانگین	آماره t	درجه آزادی	سطح معنی داری	فاصله اطمینان ۹۵٪ حد بالا	فاصله اطمینان ۹۵٪ حد پایین	نتیجه
۱۵۲	۶۹ .۳	۸۹۸ .۳۲	۱۵۱	۰ .۰۰۰	۷۳۷ .۰	۶۵۴ .۰	تایید فرضیه

ساز در آیین عزا بیشتر از ۰،۰۵ می‌باشد بنابراین فرض صفر را رد نکرده و با اطمینان ۹۵٪ می‌توان گفت توزیع متغیر نقش ساز در آیین عروسی و نقش ساز در آیین عزا نرمال است. بنابراین جهت بررسی فرضیه تحقیق از آزمون پارامتریک (t یک جامعه) استفاده می‌نماییم.

بررسی فرضیه‌های تحقیق

جهت بررسی فرضیه‌های تحقیق با توجه به نتیجه آزمون کلموگروف اسمیرنوف از آزمون t یک جامعه و دوجمله‌ای استفاده می‌نماییم.

فرضیه اصلی :موسیقی کردی از طریق سازهای موسیقی، جشن‌های بومی–محلی، عروسی و عزاداری‌های بومی – محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند.

در آزمون **t** یک جامعه عدد ۳ را به عنوان عدد خنثی در نظر می‌گیریم. با توجه به کدگذاری میانگین کمتر از عدد ۳ (عدم نقش داشتن) و بیشتر از ۳ (نقش داشتن) تعریف می شود. با توجه به جدول ٤-٢٦ مشاهده می‌شود مقدار آماره **t** برابر ۳۲،۸۹۸ و سطح معنی‌داری آزمون ۰،۰۰۰ می باشد. مقدار سطح معنی داری آزمون از ۰،۰۵ کمتر است و میانگین بیشتر از ۳ می‌باشد، بنابراین فرض صفر رد می‌شود و با اطمینان ۹۵٪ گفت موسیقی کردی از طریق سازهای موسیقی، جشن‌های بومی–محلی، عروسی و عزاداری‌های بومی – محلی کرمانشاه نقش آفرینی می‌کند و فرضیه تایید می‌گردد.

بررسی فرضیه‌های فرعی تحقیق

فرضیه اول: موسیقی کردی بر برپایی جشن‌های بومی–محلی کرمانشاه نقش دارد.

گروه	تعداد	احتمال مشاهده شده	احتمال مورد آزمون	سطح معنی داری
گروه ۱ (کمتر یا مساوی ۳)	۵۹	۰،۳۹	۰،۵	۰،۰۰۷
گروه ۲ (بیشتر از ۳)	۹۳	۰،۶۱		

فرضیه دوم :موسیقی کردی در عروسی‌های بومی–محلی کرمانشاه نقش دارد.

گروه	تعداد	احتمال مشاهده شده	احتمال مورد آزمون	سطح معنی داری
گروه ۱ (کمتر یا مساوی ۳)	۱۴۴	۰،۹۵	۰،۵	۰،۰۰۰
گروه ۲ (بیشتر از ۳)	۸	۰،۵		

فرضیه سوم : موسیقی کردی در عزاداری‌های بومی–محلی کرمانشاه نقش دارد.

گروه	تعداد	احتمال مشاهده شده	احتمال مورد آزمون	سطح معنی داری
گروه ۱ (کمتر یا مساوی ۳)	۸	۰،۰۵	۰،۵	۰،۰۰۰
گروه ۲ (بیشتر از ۳)	۱۴۴	۰،۹۵		

فرضیه چهارم: سازهای کردی در جشن‌های بومی–محلی کرمانشاه نقش دارد.

گروه	تعداد	احتمال مشاهده شده	احتمال مورد آزمون	سطح معنی داری
گروه ۱ (کمتر یا مساوی ۳)	۰	۰،۰۰	۰،۵	۰،۰۰۰
گروه ۲ (بیشتر از ۳)	۱۵۲	۱		

Archive of SID

www.SID.ir

فرضیه پنجم: سازهای کردی در عروسی‌های بومی- محلی کرمانشاه نقش دارد.

تعداد	میانگین	آماره t	درجه آزادی	سطح معنی داری	فاصله اطمینان ۹۵٪		نتیجه
					حد بالا	حد پایین	
۱۵۲	۳،۲۹	۷،۱۸۳	۱۵۱	۰،۰۰۰	۰،۳۷۶	۰،۲۱۴	تایید فرضیه

فرضیه ششم: سازهای کردی در عزاداری‌های بومی- محلی کرمانشاه نقش دارد.

تعداد	میانگین	آماره t	درجه آزادی	سطح معنی داری	فاصله اطمینان ۹۵٪		نتیجه
					حد بالا	حد پایین	
۱۵۲	۲۳ .۳	۸۱ .۵	۱۵۱	۰۰۰ .۰	۳۱ .۰	۱۵۳ .۰	تایید فرضیه

نتیجه‌گیری

از تحقیقات انجام شده می‌توان اینگونه نتیجه گرفت **که**موسیقی کردی و آیین‌های کردی ارتباط متقابلی با هم دارند و بدون یکدیگر بی معنا خواهند بود. میتوان تاثیر متقابل هریک از آلات موسیقی را در زندگی مردم کرمانشاهان مشاهده کرد. نقش اجتماعی موسیقی قومی در جوامع، به تبعیت از نوع نگرش به فرهنگ و هنر قومی، متفاوت است. بر اساس باورها و اعتقادات قومی، اگر توجهی به هنر موسیقی وجود داشته باشد، باید انتظار داشت که موسیقی از دوران کودکی و لالایی‌های مادرانه تا هنگام مرگ و نغمه‌های عزا با فرد همراه باشد. در چنین وضعیتی قوم مورد نظر برای هر مناسبت و آیینی موسیقی مناسبی بکار می‌گیرد. برعکس، هرگاه که باورها و اعتقادات مردم در منطقه‌ای موسیقی را مذموم بشمارند، آنگاه موسیقی قومی، جز به هنگام اضطرار، نقش کمتری ایفا می‌کند. بر این مبنا، موسیقی قومی می‌تواند در مقاطع مختلف زندگی اقوام جایگاهی را کسب کند از جمله، آمیختگی با فولکلور در قالب ترانه‌های فولکوریک در همراهی با مناسک مختلف که به شرح هریک پرداخته شد. با وجود تمامی نظریه‌هایی که در قالب‌های گوناگون از سوی اندیشمندان مختلف مطرح گردیده است، و دیدگاه هگل مبنی بر اینکه عامل اصلی تغییر و تحول جوامع انسانی، نیروهای تاریخی هستند، لیکن هرگاه پیشینه تاریخی قومی دارای قدمتی طولانی باشد و اطلاعات مربوط به رشته‌های مختلف از جمله موسیقی، پیوسته و بی هیچ گسستگی در حافظه تاریخی آن قوم باقی مانده باشد، آنگاه نمودهای فرهنگ باستانی در زندگی آن قوم بیشتر است . این امر در اکثر مناطق کرمانشاهان صادق است. اعتقاد براین است که بر این اساس احتمال گستردگی و تنوع موسیقی در آنها بیشتر از اقوام دیگر است، برخی واژه‌ها و اصطلاحات برگرفته از زبان باستانی است مانند هوره‌ها و برخی از سازهای موجود از انواع سازهای باستانی است مانند تنبور، سرنا، دهل و... تاثیر تاریخ بر موسیقی مناطق کرمانشاهان، علاوه بر رواج سازهای مختلف، در آوازها و نغمه‌های باستانی نیز نمایان است

پیشنهادهای اجرایی

۱- با توجه به تایید فرضیات این تحقیق، رسانه‌های جمعی بویژه صداوسیما میتواند تاثیر خوبی در زمینه آشنایی با فرهنگ‌های اقوام مختلف و بالا بردن سطح دانش و آشنایی مردم با جامعه بزرگ و کهن ایران داشته باشد.

۲- گسترش موسیقی اصیل از طریق صدا و سیما

Archive of SID

www.SID.ir

۳- گسترش فرهنگسرای تخصصی موسیقی
۴- گسترش آموزشگاه‌های موسیقی و جلب حمایت از وزارت ارشاد
۵- ایجاد کردن سالن‌های مجهز برای حمایت از هنرمندان
۶- حمایت از سازنده‌های سازهای ایرانی
۷- برگزاری جشنواره‌های متعدد و بالا بردن سطح کیفی جشنواره ها
۸- پشتیبانی دولت از اسپانسرها به منظور تشویق آنها برای حمایت از فعالیت‌های هنری نظیر حذف مالیات از آن کمپانی
۹- ایجاد سازمان‌های فرهنگی و هنری با هدف کشف استعدادها
۱۰- با توجه به تاثیر آموزش موسیقی سنتی بر هویت ملی آموزش و ترویج آن در مدارس به صورت یکی از درس‌های اصلی اجرا شود.
۱۱- آموزش موسیقی محلی، بومی و سنتی میتواند مانعی برای شیفته شدن مردم به نمادهای مادی و مصرفی غرب باشد تا ارزش‌های فرهنگ غرب را بدون چون و چرا قبول نکنند.
۱۲- برگزاری سمینارها و مراسمات مختلف در محوطه‌های دانشگاهی از سوی وزارت علوم و تحقیقات و آشنا شدن قشر دانشجو با سنن و آیین شهرهای مختلف.
۱۳- انسجام بخشیدن به هویت و همبستگی ملی از طریق به مشارکت طلبیدن خرده فرهنگ‌ها در امور سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی در سطح خرد و کلان جامعه.
۱۴- برگزاری کنسرت‌های محلی در مناطق مختلف ایران
۱۵- آموزش موسیقی سنتی باعث شکل‌گیری ذائقه و پسند گفتمان موسیقی ایرانی و در نهایت ترجیح دادن ابژه‌های مصرفی به کالاها و تولیدات داخلی می‌شود که به مفهوم کلمه در راستای توسعه همه جانبه فرهنگ و اقتصاد است.
۱۶- حفظ و انتقال نسل به نسل زبان‌های محلی کشور

منابع و مآخذ

۱. افشار سیستانی، ایرج، (۱۳۸۲)،کرمانشاهان و تمدن دیرینه‌ی آن، تهران: زرین.
۲. امام شوشتری، محمدعلی، ایران گهواره دانش و هنر به نقل از فرهنگنامه آمریکانا، جلد۱۳، تهران: وزارت فرهنگ و هنر
۳. برخوردار، ایرج، (۱۳۵۱)، پژوهشی در موسیقی محلی کردستان، مجله موسیقی. شماره ۱۳۵
٤. بدلیسی، شرفخان، (۱۹۸۱م)، شرفنامه، ترجمه به کردی هژار شرفکندی،، تهران :عبدالرحمان
۵. حالت،ابوالقاسم،تاریخ طبری،جلد۱۱
٦. درویشیان، علی اشرف،(۱۳٦۷)،افسانه ها، نمایشنامه‌ها و بازی‌های کردی، چاپ اول، تهران: نقش جهان.
۷. سلطانی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاه، جلد دوم، تهران : موسسه فرهنگی نشر سها
۸. سلیمی، هاشم، (۱۳۸۰)، نگاهی به فولکلور کردی، فصلنامه مطالعات ملی
۹. فرهنگ لغت آنلاین میبوسرچ
۱۰. مومنی. منصور،(۱۳۸٦) تحلیلهایآماریبااستفادهازspss. تهران:کتابنو
۱۱. نرشحی، محمدبن جعفری، (۱۳۵۱)، تاریخ بخارا، تهران:بنیاد فرهنگ ایران
۱۲. نقیب سردشت، بهزاد، (۱۳۸۵)، نگرشی بر ساز شناسی موسیقی کردی، چاپ اول تهران: توکلی
۱۳. مرکز محاسبات و فناوری اطلاعات دانشگاه اصفهان به آدرس www. Thesis. ui. ac. ir
۱٤. ویکی پدیا

Archive of SID

www.SID.ir

منابع کردی

۱. بابا حاجیانی هیوا،(۱۹۸۸) که ژال شه مال،، چاپ اول، کردستان

۲. بایزیدی، ملامحمود،(۱۹۸۲)، دابو ئه ریتی کورده کان، ترجمه رسول شکریه،بغداد

۳. چهاردهی، نورالدین،(۱۸۹۰)خاکساریه و اهل حق، چاپ اول، بغداد

٤. حسامی، کریم،(۱۹۹۱) ره وشی کوردان (میژووی ئه رده لان و بابان)، چاپ اول، کردستان

۵. ره وه شه ن (کوردستانی)، ناسر، (۱۳۸۵) ئه وین و ئاوات. چاپ اول

٦. زامدار، محمود، (۱۹۸۹)، ده روازه یه ک سوگورانی کوردی، وزارت ارشاد بغداد

۷. شاربازی، عوسمان، (۱۹۸۵)، گه نه جینه گورانی کوردی، وزارتی روشنبیری و راگه یاندن

۸. منصوری، پرویز، (۱۳۷۸)،ماهور، جلد دوم، کرمانشاه

1. Durkhimm,E,1933,The Division of Labour in Society,Newyork.
2. Kurdish Folk music from western Iran

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir