تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۲/۰۳

محمداشکان نظری[۱]

بررسی مفهوم و ساختار مُدالِ مقام در موسیقی کردستان عراق (تجزیه‌وتحلیل دو مقام اللهوَیسی و آی آی)

چکیده

موسیقی مقامی جدی‌ترین گونهٔ موسیقی، و مقام، مهم‌ترین مفهوم موسیقایی در میان کُردهای عراق است. این مفهوم در موسیقیِ بسیاری از کشورهای خاورمیانه با تعاریف و معانیِ مختلفی وجود دارد. پژوهشِ حاضر، تلاشی در جهت پی‌بردن به مفهوم و ساختارِ موسیقاییِ مقام در کردستان عراق است. مسئلهٔ اصلیِ تحقیق، پرسش از ساختار مُدال و بنیادهای تئوریک مقام‌های موسیقیِ کُردی است. هدف اصلی مقاله، تبیین مبانی نظری این موسیقی بوده و به همین جهت، ابتدا از طریق مطالعهٔ پیشینهٔ پژوهش و حضور در محل و انجام مصاحبه با موسیقی‌دانان منطقه و سپس با تجزیه‌وتحلیل مُدال و واسازی ساختاری مقام‌ها سعی شده تا مفهوم مقام و بنیان‌های نظری آن بررسی و تبیین شوند. نتایج حاصله نشان می‌دهند که مقام در کردستان عراق در دو مفهوم اساسی به‌کار می‌رود: اولین و عمومی‌ترین مفهوم آن، اجرای آوازی یا سازی، با وزن آزاد و دومین کاربرد آن به‌عنوان مُد است. سه عنصر اساسیِ اشل صوتی، نقش درجات و ملودی‌مُدل در هویت‌بخشیِ مقام‌ها نقش اساسی دارند. این در حالی است که مُد در میان موسیقی‌دانان کردستان، بیشتر به اشل صوتی اشاره دارد. درواقع، موسیقی‌دانانِ منطقه، تنها عنصرِ هویت‌بخشِ مُد یا مقام‌ها را اشل صوتی می‌دانند.

واژه‌های کلیدی: کردستان عراق، موسیقیِ مقامی، مقام، مُد، ساختار مُدال.

[۱] کارشناس ارشد رشتهٔ اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران.
E-mail: ashkannazari01@gmail.com

مقدمه

پرسش از سیستم و ساختار موسیقیِ هر مردمی، شاید از اولین و اساسی‌ترین پرسش‌های موسیقی‌دانان و پژوهشگران در برخورد با آن موسیقی باشد. موسیقی مقامیِ کُردها تاکنون به صورت جدی مورد تجزیه‌وتحلیل ساختاری قرار نگرفته و ویژگی‌های مُدال آن تبیین نشده‌اند و شاید به همین دلیل است که در معادلات موسیقاییِ منطقه (حوزهٔ موسیقی ایرانی-عربی-ترکی)، جایگاه ویژه‌ای برای آن در نظر گرفته نمی‌شود. کُردها، در مناطق مختلف، گونه‌های موسیقایی متفاوت و متعددی دارند. یکی از اساسی‌ترین پرسش‌ها این است که آیا هیچ‌کدام از این موسیقی‌ها به حدی جدی نیستند که بتوان آن را با موسیقی دستگاهیِ ایران و یا موسیقی کلاسیکِ ترکیه و عرب مقایسه کرد؟ پس از کنجکاوی‌ها، مطالعه و مصاحبه‌های مختلف، می‌توان به این نتیجه رسید که جدی‌ترین موسیقی میان کُردها، موسیقی مقامی بوده که مهم‌ترین مرکز رشد آن، کردستان عراق است. در این مرحله، یعنی پس از شناخت جدی‌ترین گونهٔ موسیقایی، پرسش از سیستم و ساختار آن، اولین و مهم‌ترین پرسش موسیقایی محسوب می‌شود. این پرسش‌ها را این‌گونه می‌توان مطرح کرد: مقام‌های کُردی کدام‌ها هستند؟ اساساً مفهوم مقام در میان کُردها چیست؟ آیا مفهوم مقام معادل مفهوم مُد است؟ ساختار مُدال مقام‌ها به چه صورت است؟

در این مقاله به بررسی مفهوم و تجزیه‌وتحلیل ساختارِ مُدالِ مقام‌ها می‌پردازیم. درواقع، مفاهیم نظام کنونیِ موسیقیِ مقامی کردستان عراق، مورد تبیین و تحلیلِ نظری و ساختارشناختی قرار می‌گیرند. اهمیت این موضوع در ارتباط علم و عمل نهفته است. علم و عمل همیشه مکمّل هم و در کنار یکدیگر بوده‌اند و یا حداقل می‌توان گفت باید باشند. کنارهم‌قراردادن علم و عمل در حوزهٔ موسیقی، از بزرگ‌ترین معضلات موسیقی کُردها بوده و هست، و حداقل در دو سدهٔ اخیر، مصداقی جدی برای ایجاد این ارتباط نمی‌توان یافت. در دو دههٔ اخیر، تلاش‌هایی در این زمینه صورت گرفته، که هم بسیار اندک هستند و هم توسط تجددگرایانی انجام شده‌اند که برای تبیین مباحث نظریِ موسیقی مقامیِ کُردی، به معیارهای فرهنگ و نظام موسیقاییِ غرب متوسل شده‌اند. در این پژوهش، برای اولین‌بار سعی می‌شود با آوانگاری و واسازی ساختاریِ مقام‌ها و تحلیل موسیقی‌شناختی بر مبنای تجزیه‌وتحلیل ساختارهای مُدال، به برخی واقعیت‌های نظریِ موجود در این نظام موسیقایی پی بُرد.

روش تحقیق

مقالهٔ حاضر، تحقیقی کیفی است که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. روش جمع‌آوری داده‌های کیفی شامل مشاهده، مصاحبه، جمع‌آوری متون موجود، استخراج داده‌ها از متون مختلف و خلق و جمع‌آوری تصاویر بوده است.

اقامت در محل: نگارنده در سفرهای متعدد به کردستان مجموعاً بیش از شش ماه در این منطقه حضور داشته و با ایجاد ارتباط با بسیاری از شهروندان و اساتید موسیقی مقامی سعی شده تا به جزئیات بیشتری از ویژگی‌های موسیقایی و طرز تلقی‌های مصاحبه‌شونده‌ها پی برده شود.

مصاحبه: نگارنده در پژوهش خود با افراد بسیاری از قبیل موسیقی‌دانان و افراد غیر موسیقی‌دان به مصاحبه پرداخته است. گاه برخی از افراد چندین بار مورد مصاحبه قرار گرفته‌اند.

مشاهده: نگارنده در مشاهدات خود با حضور در بسیاری از مجالس و مراسمِ منطقهٔ مورد تحقیق، اطلاعات بسیاری را در زمینهٔ موسیقی مقامی کسب کرده است.

تجزیه‌وتحلیل ساختاری: نمونه‌های صوتی که مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته‌اند به دو بخش تقسیم می‌شوند: نمونه‌هایی که توسط نگارنده با حضور در محل ضبط شده‌اند و نمونه‌هایی که از قبل وجود داشته‌اند.

نمونه‌های موسیقایی، ابتدا آوانگاری شده و سپس با توجه به ویژگی‌های مُدال، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته‌اند. با بررسی نغمات به‌کاررفته در هر مقام، اشل صوتی آن به دست آمده و درجات اصلی و فرعی مشخص و انواع فواصلِ موجود در اشل صوتی محاسبه شده‌اند. نقش نغمات از جمله نت‌های آغاز و پایان، بالاترین و پایین‌ترین نغمه، نغمه‌های میانی، نغمه‌های متغیر، نغمه‌های شاهد و ایست و نغمات استراکتوری بر اساس آوانگاری‌ها از هم تفکیک شده‌اند.

بنیادهای نظری موسیقی مقامی کردستان عراق

در این بخش سعی می‌کنیم تا به تبیین موسیقی‌شناختیِ جنبه‌هایی از بنیادهای نظریِ موسیقی مقامیِ کردستان عراق از منظری پدیدارشناختی بپردازیم. منظور از بررسیِ پدیدارشناسانه، توصیف و تبیینِ پدیده‌ها از راه مواجههٔ مستقیم با آن‌ها است. درواقع، در این رهیافت، به شناخت و بررسی مفاهیمِ موسیقی مقامیِ کردستان، آن‌گونه که هستند، می‌پردازیم. به این منظور، قطعاتی را از کارگان موسیقیِ مقامی مورد استفاده قرار می‌دهیم که مورد تأییدِ همهٔ اساتید این موسیقی قرار گرفته‌اند.

برای توجیه تحلیل‌های ساختاری و موسیقاییِ بحث، لازم است ابتدا مفهوم «مُد» را شرح داده و عناصر سازنده و هویت‌بخش آن را توضیح دهیم. مهم‌ترین عنصر موسیقاییِ مورد نظر در مقالهٔ حاضر، مفهوم «مُد» است. این مفهوم از یک قرن قبل از میلاد، در موسیقی مورد استفاده قرار گرفته (مسعودیه، ۱۳۹۰، ۱۴۴) و تا امروز در دوره‌های تاریخی و مناطق مختلفِ جغرافیایی، مفاهیم متفاوتی را به خود اختصاص داده است. «واژهٔ مُد، بنیادی‌ترین مفهوم در توضیح مؤلفهٔ فضایی‌ـصوتیِ موسیقی به شمار می‌رود» (کُردمافی، ۱۳۸۸، ۲۰). «مؤلفهٔ فضایی‌ـصوتی، معطوف به فضای صوتیِ حاصلِ امتزاج گروهی از اصوات با ساختاری ویژه از لحاظ ابعاد و روابط میان آن‌ها می‌باشد» (اسعدی، ۱۳۸۰، ۶۰). مفهوم مُد را می‌توان از پیچیده‌ترین مفاهیم فرهنگی در جهان دانست. این واژه که به‌عنوان مفهومی موسیقایی از یک قرن پیش از میلاد وجود داشته، در طول تاریخ و در حوزه‌های جغرافیاییِ مختلف، معانی متعددی را در بر گرفته است.

> *این مفهوم در موسیقی، مقوله‌ای جهان‌شمول است. اما به‌هرروی، از آنجا که موسیقی‌ها در فرهنگ‌های متفاوت، تعاریف خاصِ خود را دارند و هر فرهنگی هم برای بیان اندیشه و احساس قومی، مُدهای خاصی را در تاریخ فرهنگ خود ساخته تا به‌طور سیستماتیک از سامانهٔ مُدهای اقوام دیگر متفاوت باشد، بعید نیست که سیستم‌های مُدالی در قلمروهای فرهنگی ویژهٔ خود تعریف خاص خود را از مُد داشته باشند (حجاریان، ۱۳۹۳، ۱۶۲).*

حجاریان برای مفهوم مُد، به غیر از عوامل موسیقایی، جنبه‌های فرهنگی را نیز در نظر می‌گیرد. همان‌طور که گفته شد، مُد، از پیچیده‌ترین مفاهیم فرهنگی در جهان است و از این رو، بیان مفهوم آن در چند جمله امکان‌پذیر نیست. این مفهوم، ترکیبی از عوامل متعددِ موسیقایی و فرهنگی است و به همین دلیل، در هر جامعه‌ای می‌تواند عناصر تشکیل‌دهندهٔ متفاوتی را به خود اختصاص دهد. به هر روی نمی‌توان منکر شد که برخی از این عناصر در جوامع مختلف می‌توانند مشترک باشند.

> *تا اواسط قرن ۱۸ مُد در زبان‌های اروپایی، به مجموعهٔ درجات یک اشل صوتی، با ساختار ویژهٔ ابعاد و روابط میان درجات اطلاق می‌شد که در آن یک درجهٔ اصلی نقش حاکم را ایفا می‌کند. طبق این تعریف، مُد یک اشل صوتی است با یک تُنیک [...] گام‌ها (یا مُدهای) ماژور، مینور و همچنین مُدهای به‌اصطلاح کلیسایی، نمونه‌های عینی این مفهوم هستند. در این مفهوم برای اولین‌بار کاربری اصطلاح مُد به پدیده‌ها و اجراها در سایر فرهنگ‌های موسیقایی وارد شد (پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۱).*

پاورز در مباحث خود در زمینهٔ تفهیم اصطلاح مُد، به سیرِ تاریخیِ تحقیقات در این زمینه و مسیر درک اختلاف میان مُد در مفهوم اروپایی و مُد در مفهوم شرقی، اشاره می‌کند.

> *شناخت فضای مبهم بین مُد به‌عنوان یک اشل صوتیِ نسبتاً نامتمایز و لحنِ نسبتاً متعین به یکی از موضوعات مورد علاقهٔ دانشِ موسیقی‌شناسیِ اروپا در قرن حاضر تبدیل شده است که در ابتدا به‌عنوان نتیجهٔ تحقیقات منسجمی که در مورد موسیقی یهودیت و مسیحیتِ شرقی صورت گرفت، نمودار گشت. یک سال پیش از آغاز جنگ جهانی اول مقاله‌ای اثرگذار توسط بندکتین ژانن و پویاد در نشریهٔ Oriens Christianus تألیف و منتشر شد که به‌طور بنیادی حوزهٔ فهم نسبت به آنچه که به‌عنوان مُدال شناخته شد را گسترش داد:*
> *مُدالیتهٔ یک جزءِ موسیقایی، اساساً از طریق ترتیب فواصل در اشل صوتی، مشخص می‌شود. اما هنگامی که ترتیب فواصل برای چندین مُد یکسان است، راه‌های تجربی دیگری برای تشخیص مُدالیتهٔ یک ملودی بخصوص وجود دارد: بازگشت فرودهای معین، یا فرمول‌های ملودیک معین، فراوانیِ درجاتِ غالبِ معین و درنهایت نُت پایانی (به نقل از پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۳).*

در مقالهٔ ژانن و پویاد، برای اولین‌بار به موارد دیگری به غیر از اشل صوتی، به‌عنوان عناصر تشکیل‌دهندهٔ مُد و هویت مُدال اشاره شده است. بعدها مَنتِل هود، عناصر سازندهٔ مُد را چنین معرفی می‌کند: یک اشل صوتیِ فاصله‌دار، سلسله‌مراتب اصوات اصلی، استفاده از اصوات تزیینی و ارتباطات برون‌موسیقایی (به نقل از همان، ۱۲۵).
پاورز اشاره می‌کند که مقام در کشورهای عرب‌زبانِ حوزهٔ شرقیِ مدیترانه به اصطلاحی فنی برای اطلاق به «موجودیت‌های مُدال» تبدیل شده است، و در تعریف موجودیت مُدال اضافه می‌کند که در فرهنگ‌های موسیقاییِ عرب، تُرک و ایرانی موجودیت‌های مُدال از تعداد محدودی از درجاتِ یک اشل صوتی تشکیل شده‌اند. این درجات، خود از یک پس‌زمینهٔ جامع که متشکل از مجموعه اصوات موجود در سیستم است، استخراج می‌شوند (همان، ۱۲۶).

> *اشل جامع اصوات در موسیقی عرب استعداد آن را دارد که منشأ شکل‌گیری تعداد کثیری از تشکل‌ها یا اشل‌های خاص باشد. اصوات تشکیل‌دهندهٔ هریک از این تشکل‌ها، جوهر و خمیرمایهٔ یک ملودی بخصوص را می‌سازند. روابط میان فواصل که اصوات را در توالیِ طبیعی آن‌ها از یکدیگر جدا می‌کند شکل فیزیکی این جوهر یا خمیرمایه را به‌وجود می‌آورد و چگونگی سیر ملودیک اصوات، اصواتی که اشل صوتی را تشکیل می‌دهند، اصل حیات‌بخشی را شکل می‌دهد که به آن فرم، زندگی می‌بخشد. هرکدام از این تشکل‌ها که از اصواتی ساخته شده‌اند که برطبق روابط ملودیکِ از پیش‌تعیین‌شده‌ای به یکدیگر مرتبط می‌شوند و سیرِ ملودیکِ از پیش‌تعیین‌شده‌ای نیز بر آن‌ها حاکم است (به‌نقل از همان، ۱۲۶).*

درنهایت، با توجه به توضیحات پاورز و نظریات دیگر موسیقی‌شناسان، می‌بینیم که تعاریف ارائه‌شده از مُد تنوع زیادی دارند. اما سه مؤلفهٔ اساسی در توضیح موسیقی‌شناختیِ تشکیل مُد، اجتناب‌ناپذیر هستند: اشل صوتی، نقش (فونکسیون) درجات و ملودی‌مدل. «این سه مؤلفه چنان درهم آمیخته‌اند که تفکیک آن‌ها به‌سادگی امکان‌پذیر نیست» (کُردمافی، ۱۳۹۰، ۴۸). به همین دلیل است که پاورز مُد را در طیفی پیوستارگونه با دوقطب متعین (ملودی) و منتزع (اشل صوتی) تعریف می‌کند (به‌نقل از اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۶-۴۷). نقش نغمات و اشل صوتی را به لحاظ اهمیت، در تمام موسیقی‌ها می‌توان یکسان تلقی کرد اما نظام‌های مُدالِ گوناگون، میزان وابستگی متفاوتی به ملودی‌مدل دارند (کُردمافی، ۱۳۹۰، ۴۸).
موسیقی‌دانان کُردِ عراق در زمینهٔ نگاه به مقام به‌عنوان مُد، در سه مورد، تعریفی متفاوت از تعاریف رایج

در حوزهٔ موسیقی‌شناسی دارند. اول اینکه تنها سلول مُدال در این موسیقی را تتراکورد می‌دانند که به تأثیر از موسیقی عرب آن را جنس می‌گویند؛ دوم، تعریف گام اکتاوی برای مقام‌ها و لازم‌دانستن آن برای تشکیل یک مُد بوده و سومین مورد را می‌توان درنظرنگرفتَن نقش نغمات و ملودی‌مدل دانست. البته در مصاحبه‌هایی که نگارنده با موسیقی‌دانانِ منطقه داشته است، مفهوم «لحن» بارها توسط موسیقی‌دانان به کار گرفته شده اما هیچ‌کدام تعریف مشخصی از لحن نداشته و نمی‌توان این مسئله را شناختی آگاهانه و دانش‌محور بر مقولهٔ ملودی‌مدل و اهمیت آن در تشخُّص مُد دانست.

باید اضافه کنیم که تتراکورد (جنس) تنها سلول مُدال در موسیقی مقامی کردستان عراق نبوده و سلول‌های بزرگ‌تر و کوچک‌تری نیز وجود دارند. گسترهٔ صوتیِ مقام‌ها لزوماً یک اکتاو نبوده و برخی بیشتر و یا کمتر هستند. به غیر از اشل صوتی، دو عنصر فونکسیون درجات و ملودی‌مدل، نقشی اساسی در هویت‌بخشی به مفهوم مُد دارند که البته به‌نظر می‌رسد، در پیوستارِ اشل صوتی ـ ملودی‌مدل، مفهوم مُد در موسیقی مقامی، به انتهای ملودی‌مدل نزدیک‌تر است.

مقام را می‌توان ملودی‌مدل‌هایی دانست که براساس زیربنایی مُدال سازماندهی شده‌اند. در میان مقام‌های کردستان عراق، برخی از مقام‌ها درواقع سیکل و چرخه‌ای چندمُدی دارند. مقام اللهوَیسی مقامی است که از سه مُدِ متفاوت تشکیل شده است و اجرای آن با مُد اول شروع شده و پس از مُدِ سوم و فرود به مُد اول، پایان می‌پذیرد و کامل می‌شود. مقام قطاروخاوکَر نیز از دو مُد تشکیل شده است. پس از اجرای مُد دوم، ملودی دوباره به مُد اول بازمی‌گردد. اینکه یک مقام دو مُدی را سیکلیک بدانیم جای تأمل دارد، اما به هر حال، این مقام، بیش از یک مُد را در خود جای دَاده است.

در مورد مقام‌های چند مُدی می‌توان دو گونه مُد با نام‌های مُد مبنا و مُد اولیه در نظر گرفت: تعاریف این دو شکل از مُد بر اساس تعاریف دکتر هومان اسعدی در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک ایران (اسعدی، ۱۳۸۵) ارائه می‌شوند چراکه این شکل از مُدها را در موسیقی مقامی کردستان عراق نیز می‌توان دید.

نقش نغمات

نقش نغمات یا فونکسیون درجات در شکل‌گیری ساختار مُدال، اهمیت ویژه‌ای دارد. «سلسله مراتب نغمه‌ها اعتبار ماهوی تُن‌ها نسبت به یکدیگر را نمایان می‌سازد. تُن‌ها در بیان مُدالی خود نسبت به یکدیگر تفوق و تقدم خاصی دارند [...] طبیعتاً تُن هسته‌ای که مرکزیت دارد و همه تُن‌ها به گرد آن می‌گردند، بالاترین نقش را در سلسله‌مراتب تُن‌ها دارد» (حجاریان، ۱۳۹۳، ۱۶۶).

مفهوم مقام در کردستان عراق

برونو نتل موسیقی‌شناس برجستهٔ آمریکایی در ذیل مدخل مقام در دانشنامهٔ بریتانیکا اصطلاح مقام را این‌گونه تعریف می‌کند: «مقام اصطلاحی در موسیقی خاورمیانه و بخش‌هایی از شمال آفریقا است که به مجموعه‌ای از عناصر مشخصهٔ ملودیک، موتیف‌ها و الگوهای سنتی ملودیک مورد استفاده در موسیقی این مناطق اطلاق می‌شود. مقام اصلی‌ترین مفهوم ذهنی و عملی ملودیک در موسیقی خاورمیانه است [...] این مفهوم در موسیقی ترکیه، آذربایجان و آسیای مرکزی نیز وجود دارد و تشابهاتی با مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی و راگا در موسیقی هندی دارد» (Nettle, 2007).

اصطلاحِ مقام در کردستانِ عراق در سه مفهوم اساسی به کار می‌رود. اولین و فراگیرترین کاربردِ آن، به‌عنوانَ اجرای آوازی و سازیِ با وزن آزاد است. موسیقی‌دانان، هرگونه اجرای با وزن آزاد را مقام می‌نامند. این شیوهٔ کاربرد در موسیقی ایرانی نیز دیده می‌شود. در موسیقیِ کلاسیکِ ایران نیز، برای

اجراهای با وزن آزاد، از اصطلاح آواز استفاده می‌شود. حال آنکه این اصطلاح، در سُنت و نظام موسیقی دستگاهی، مفاهیم دیگری را نیز در بر می‌گیرد. مردم، بیشترین استفاده را از این مفهوم دارند. در تمامیِ مناطق کردستان عراق، مفهوم مقام در میان مردم، بیشتر به همین شیوهٔ اجرا اشاره دارد. دومین کاربردِ واژهٔ مقام در میان موسیقی‌دانان، به‌عنوان مُد دیده می‌شود. اینجا اما چالش‌برانگیزترین نوع کاربردِ واژهٔ مقام است چراکه در ذهنِ موسیقی‌دانان، مُد، مفهومی اکتاومحور است، به این معنی که همهٔ مقامات باید به لحاظ صوتی، یک اکتاو را تشکیل دهند، در غیر این صورت نباید آن را مقام دانست. بر این تعریف، دو ایرادِ بنیادی وارد است: اول اینکه برخی از مقامات، گسترهٔ صوتیِ کمتر و یا بیشتر از یک اکتاو دارند. نکتهٔ جالب این است که خودِ موسیقی‌دانان، با وجود ارائهٔ چنین تعریفی، باز، این مُدها (مُدهایی که کمتر و بیشتر از یک اکتاو هستند) را مقام می‌دانند. ایراد دوم، همانا درنظرنگرفتنِ عوامل مهم دیگری همچون فونکسیون درجات و ملودی‌مُدل در تعریف و هویت‌بخشی به مفهوم مقام یا مُد است. این شیوهٔ بازتعریفِ مقام، شاید ریشه در تأثیرات موسیقی و دیدگاه‌های غرب‌گرایانهٔ اعراب در مورد مفهوم مُد و مقام دارد. برخی از مقامات کردستان عراق، هم از لحاظ نام و هم از لحاظ اشل صوتی، مانند مقامات عربی هستند، اما با شنیدن آن‌ها، خیلی زود به تفاوت میان نوع کُردی و عربی پی می‌بریم. پس، یکی از بزرگ‌ترین ایرادات وارده بر نظریه‌هایِ ــ عموماً شفاهی ــ موسیقی‌دانانِ کردستان عراق را می‌توان بی‌توجی به مفهوم موسیقی‌شناختی مُد دانست. مفهوم مقام گاهی اشتباهاً به‌عنوان ژانر نیز به کار می‌رود. بسیاری از موسیقی‌دانانِ این منطقه نیز به این امر واقف هستند و این‌گونه کاربردِ واژهٔ مقام را اشتباه تلقی می‌کنند. لاوِک و حَیران، دو ژانرِ اجراییِ موسیقیِ مردمی در کردستان عراق هستند. حَیران، بیشتر مربوط به منطقهٔ گرمیان و سورانی‌زبانان است و لاوِک، بیشتر در مناطق کُرمانجی‌زبان رواج دارد. این دو ژانر، امروزه، گاهی در اجراهای کلاسیکِ موسیقیِ مقامی نیز دیده می‌شوند. اما به هر صورت، این دوگونهٔ موسیقایی، نه اجراهای با وزن آزاد (این دو ژانر به صورت موزون اجرا نمی‌شوند اما نمی‌توان آن‌ها را وزنِ آزاد نیز محسوب کرد چراکه روابط ریتمیکِ درونیِ پیچیده و قاعده‌مندی دارند) تلقی می‌شوند و نه به‌هیچ‌وجه مفهوم مُد را تداعی می‌کنند. از همین رو می‌توان کاربرد واژهٔ مقام را برای دو ژانر لاوِک و حَیران اشتباه دانست. حال آنکه این واژه با چنین مفهومی، زیاد نیز مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. مفاهیم نمادینی از قبیل ارتباط موسیقی و مقام‌ها با ایّام هفته و ساعات روز، در موسیقی کردستان عراق نیز، مانندَ بسیاری از مناطقِ دیگر جهان اسلام دیده می‌شود که در توضیح هریک از مقامات، به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

تجزیه‌وتحلیل مُدال مقام‌ها

مقام اللهوَیسی

مقام اللهوَیسی مهم‌ترین مقام در موسیقی کُردستان عراق محسوب می‌شود. کُردهای عراق، این مقام را کامل‌ترین مقام می‌دانند. اجرای این مقام توانایی زیادِ یک خواننده را می‌طلبد. در زمینهٔ جنبه‌های نمادینِ مقام‌ها باید اشاره کرد که اللهوَیسی را مرتبط با مذهب و دین می‌دانند. به همین دلیل اجرای این مقام در تکایا بسیار دیده می‌شود. استاد شکر خیاط در مورد ارتباط این مقام با ساعات شبانه‌روز به نگارنده چنین می‌گوید: «اجرای این مقام در ساعات شب حس بهتری دارد و دلنشین‌تر است». این مقام از سه مُدِ متفاوت تشکیل می‌شود. اولین مُد را می‌توان مُد مبنا[1] و مُدهای بعدی را مُد اولیه[2] محسوب کرد. هرکدام از این سه مُد نام ویژهٔ خود را دارند. موسیقی‌دانان کردستان، این سه بخش را پرده می‌نامند. مُد (یا پردهٔ) اول، نهاوند نام دارد. مُد دوم را عجم می‌گویند و مُد سوم را محیّر می‌نامند.

طرح سیکلیک مقام اللهوَیسی:

گسترهٔ صوتی یا گام بالفعل مقام اللهوَیسی:

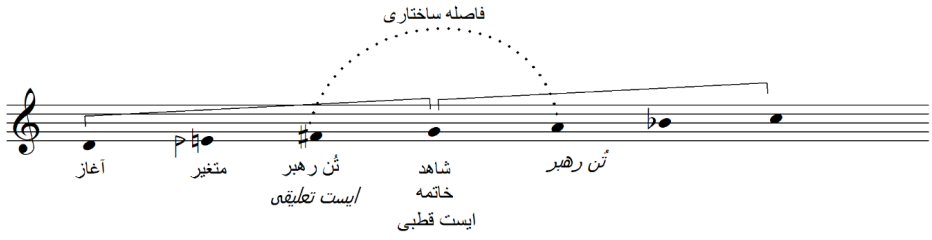
پردهٔ نهاوند

اجرای استاد علی مَردان

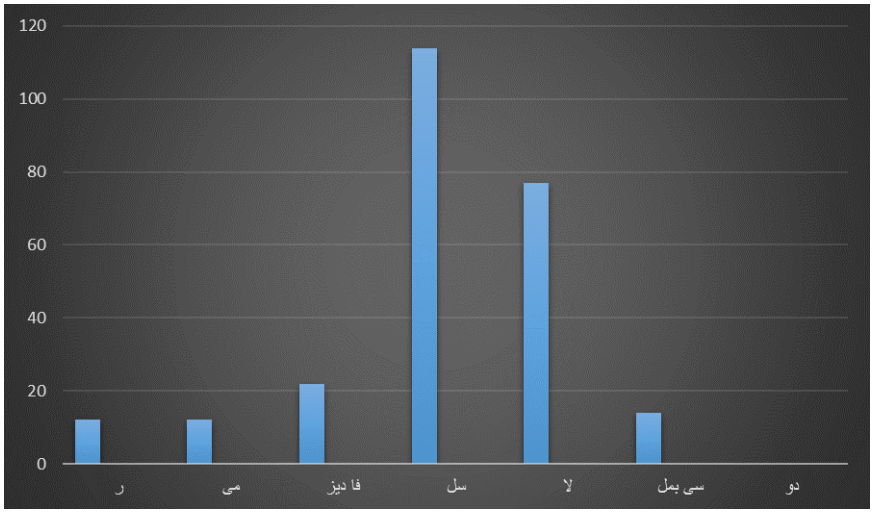
اولین منطقهٔ مُدال در این مقام، پردهٔ نهاوند است. گسترهٔ صوتیِ این مُد از هفت صدا تشکیل می‌شود که البته درجهٔ هفتم، خیلی کم مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین، گام بالقوهٔ آن متشکل از دو دانگ پیوسته است. ملودی، همیشه در این مُد، با پَرِشِ چهارم درست آغاز می‌شوَد. حرکت از درجهٔ آغاز، با یک پرش به نتِ «سل» می‌رود. درجهٔ چهارم بالایِ آغاز یَعنی نت «سل» با تأکیدِ بسیار، به‌عنوان شاهد، مرکز حرکت ملودی است و می‌توان آن را مرکزَ مُدال نامید. با اینکه حرکت ملودی از نت «ر» آغاز شده و به نت «سل» می‌رود اما گردش ملودی در این محدوده انجام نمی‌شود. گردش ملودی درواقع بین درجهٔ سوم پایینِ خاتمه یعنی «می بکار»، درجهٔ دوم زیرِ خاتمه که «فا دیز» است، شاهد یا همان خاتمه یعنی صدایَ «سل» و دوم بالایِ خاتمه یعنی «لا» صورَت می‌گیرد. درجهٔ سومِ زیرِ خاتمه، «می»، در جملات فرودی به کار می‌رود و درجات بالاتر یعنی سوم و به‌ویژه چهارم بالا که در این اجرا به‌ترتیب «سی بمل» و «دو» هستند، کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. درنتیجه، فاصلهٔ دَوم زیرِ خاتمه و تا دوم بالایِ خاتمه («فادیز» تا «لا») را می‌توان محدودهٔ اصلی تحرک ملودی محسوب کرد. بَا وجود اینکه پرش اَز صدای آغاز به خاتمه صورت می‌گیرد و این دو نغمه نقش فونکسیونل و ساختاری دارند اما واقعیت این است که ملودی در این فاصله و فعالیت نمی‌پردازد و نغمهٔ آغاز به غیر از حضور کوتاهی در جملات آغازین، نقشی ساختاری در سیر حرکت ملودی ایفا می‌کند. درنتیجه، فاصلهٔ ساختاری[۳] با آنچه که در این مقام وجود دارد منطبق نیست. چراکه فعالیت ملودی بین دو نغمه است که هیچ‌کدام نقش ساختاری در هویت مدال ندارند و درواقع نغمهٔ میانی آن‌ها است که اهمیت فراوانی دارد. چراکه بیشترین تحرک ملودی در این فاصله صورت می‌گیرد. درجهٔ سوم پایینِ شاهد، درجهٔ متغیر این مُد محسوب می‌شود. حرکت ملودی هرگاه پایین‌رونده و به سمت درجهٔ آغازَ باشد ــ که به‌ندرت اتفاق می‌افتد ــ این درجه یعنی «می» به‌صورت کرون استفاده می‌شود و هرگاه این حرکت به سمت نت شاهد یعنی «سل» باشد، نتِ «می»، بکار می‌شود. نت آغاز، که یکی از محورهای دانگ اول است تقریباً هیچ‌گاه به‌عنوان ایست به کار نمی‌رود. البته این نکته را نباید فراموش کرد که این مسئله امری غیر ممکن نیست، اما فرود و ایست روی این درجه خیلی کم اتفاق می‌افتد و هیچ‌گاه به‌عنوان فرود نهایی استفاده نمی‌شود. گویی مهم‌ترین نقش این درجه، فقط به‌عنوان آغاز است.

گاه روی درجهٔ دوم پایین یعنی «فا دیز» ایست می‌شود. این ایست، از نوع تعلیقی است چراکه انتظار حل‌شدن را به‌وجودَ می‌آورد. شاهد، که مهم‌ترین و پرکاربردترین درجهٔ مُد محسوب می‌شود به‌عنوان ایست قطبی و نیز ایست قطعی یا خاتمه نیز به کار می‌رود. تُن رهبر[۴]، بیشتر، درجهٔ دومِ پایین یعنی «فا دیز» است اما گاهی درجهٔ دومِ بالا نیز به‌عنوان تُن رهبر به کار می‌رود.

طرح کلی ساختار مُدالِ پردهٔ نهاوند:



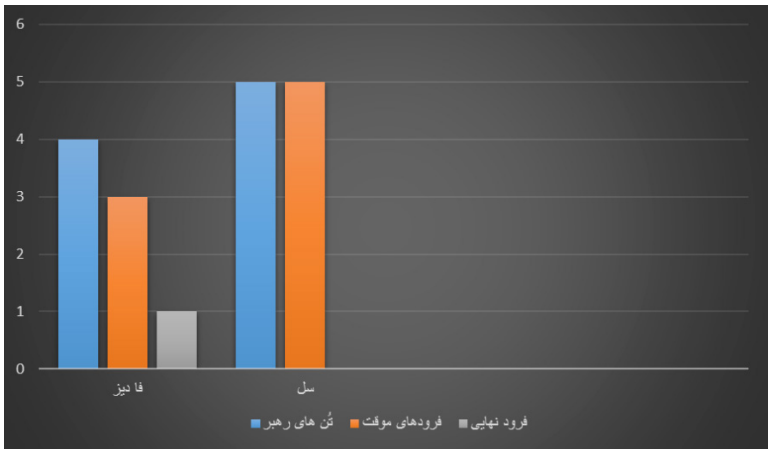
نمودار فراوانی نغمه‌ها:



همان‌طور که در جدول فراوانی صداها مشاهده می‌شود، صدای «دو» یعنی چهارم بالای خاتمه، تقریباً به کار نرفته است. این صدا خیلی کم مورد استفاده قرار می‌گیرد و اساساً بیشترین فرآز ملودی تا صدای «سی بمل» است. نمای حرکت ملودی به صورت قوسی بوده و حرکتی رفت‌وبرگشتیِ سینوسی دارد. ملودی همیشه از چهارم پایینِ خاتمه آغاز شده و با یک پرش چهارم درست به تُنِ مرکزیِ ملودی (شاهد) رسیده و در آنجا حرکَت خود را به‌صورت سینوسی و رفت‌وبرگشتَی بین درجهٔ سومِ پایین (می بکار) به‌عنوان پایین‌ترین صدا و سومِ بالا (سی بمل) به‌عنوان بالاترین صدا ادامه می‌دهد.

جملات فرودی به دوَ صورت هستند. جملاتی که از درجات زیرِ خاتمه، به سمت بالا و درجهٔ خاتمه حرکت می‌کنند و جملاتی که از بالای خاتمه و به سمت پایین می‌آیند. بیشترِ فرودها از بالا به سمت پایین هستند. فرود قطعی و نهایی، حرکتی از پایین خاتمه به سمت آن است. درجات دومِ بالا و پایینی خاتمه، تُن‌های رهبر هستند.

نمودار فراوانی تُن‌های رهبر و فرودها:

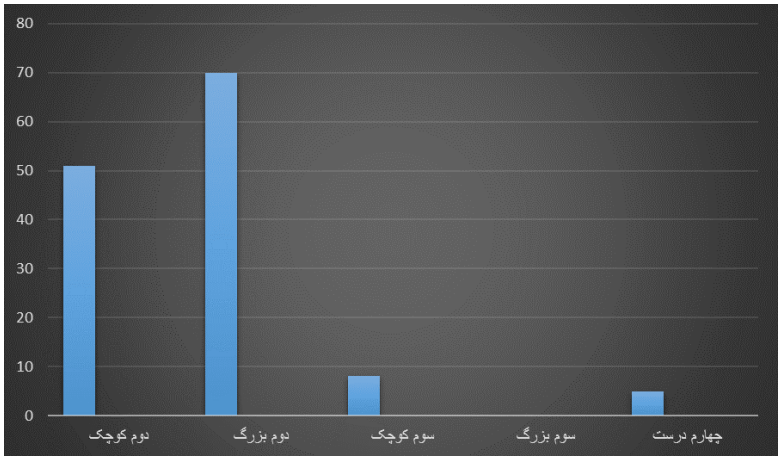


فواصل مورد استفاده در این مُد بیشتر به‌صورت متصل هستند و فواصل منفصل به غیر از جملات آغازین و گاه در حرکت‌های پایین‌رونده از سوم بالا به سمت خاتمه، به کار نمی‌روند. ساختار فواصل مُد نهاوند عبارتند از مجنب، بیش‌طنینی، بقیه، طنَینی، بقیه و طنینی: ۴-۲-۴-۲-۵-۳. اما به‌دلیل استفادهٔ زیاد از صدای «می بکار» و استفادهٔ کم از «می کرون» در اجرای مقام، فواصل مجنب و بیش‌طنینی، خیلی کم شنیده می‌شوند.

جدول فواصل:

دانگ اول	دانگ دوم	ساختار کلی
مجنب	طنینی	مجنب
بیش‌طنینی	بقیه	بیش‌طنینی
بقیه	طنینی	بقیه
		طنینی
		بقیه
		طنینی

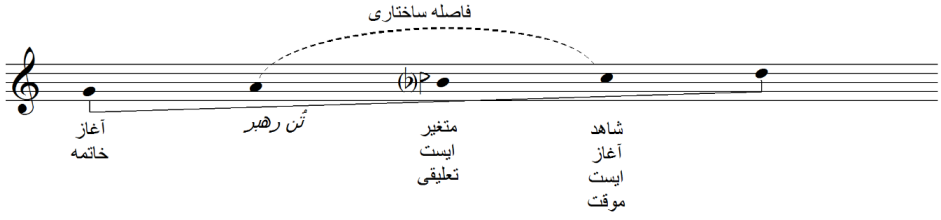
نمودار فراوانی فواصل:



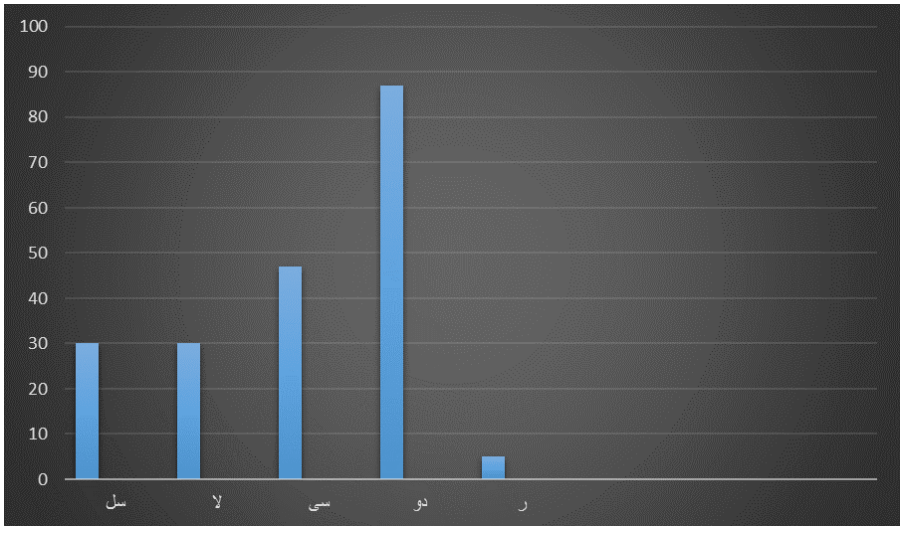
پردهٔ عجم

پس از فرود قطعی در پردهٔ نهاوند که روی صدای «سل» است. مُد بعدی که عجم نام دارد با پرشِ چهارم درست از «سل» (خاتمهٔ نهاوند) به «دو» (چهارم بالا) آغاز می‌شود. این مُد را مُد اولیه می‌نامیم چراکه محدودهٔ مُدال با تغیر فواصل و نت‌ها تغییر می‌کند. محدودهٔ تحرک ملودی از صدای «سل» (خاتمهٔ مُد مبنا) تا صدای «ر بکار» (پنجمی بالای خاتمه) است. نت «سی» (سوم بالا) کرون می‌شود و مرکز شاهد عوض شده و از «سل» در مُد مبنا به صدای «دو» تغییر یافته و به چهارمِ بالا می‌رود. ملودی حول محور این صدا می‌چرخد. در اینجا شاهد و صدای خاتمه یکی نیستند. صدای خاتمه نت «سل» یعنی همان خاتمهٔ مُد مبنا است. نت «دو» ایست قطبی بوده و جمله‌ها گاه روی این صدا که یکی از قطب‌های فاصلهٔ ساختاری است ایست می‌کنند. سوم بالای خاتمه ایست تعلیقی است؛ و صدای «سل» نیز در فرودهای اصلی و به‌عنوان ایست قطعی، به کار می‌رود. در جمله‌های فرودی، صدای «سی» (سوم بالا) از کرون به بمل تبدیل می‌شود، پس می‌توان این نت را متغیر دانست. سیر نغمگی و نمای ملودی مانند مُد مبنا شکلی قوسی و سینوسیِ رفت‌وبرگشتی دارد. دومی بالای خاتمه به صورت قطعی در بیشتر فرودها نقش تُن رهبر را دارد. بیشترین تحرک ملودی بین صداهای «لا» (دوم بالا) و «دو» (شاهد جدید) است. در نتیجه، فاصلهٔ ساختاری در این مُد فاصلهٔ بین این دو صدا است. بیشترین فراز ملودی، پنجم بالا (صدای «ر») بوده و پایین‌ترین صدا، خاتمه است. فرود نهایی درواقع با اشاره به مُد مبنا صورت می‌گیرد. صداهای خاتمه و شاهد، هر دو می‌توانند به‌عنوان آغاز به کار روند.

طرح کلی ساختار مُدال پردهٔ عجم:



نمودار فراوانی نغمه‌ها:

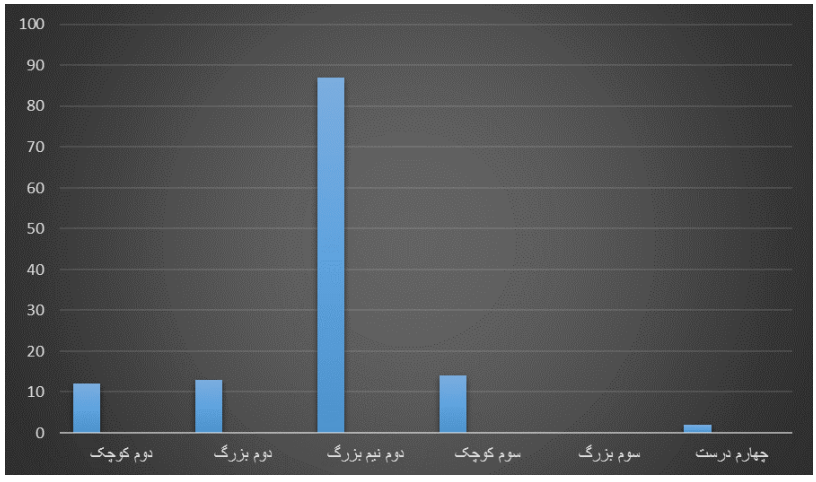


فواصل به‌کاررفته در پردهٔ عجم عبارتند از طنینی، مجنب، مجنب و طنینی: ۴-۳-۳-۴ که نسبت به مُد مبنا متفاوت بوده و همین مسئله به‌علاوهٔ تغیر نقش درجات و نیز نوع گردش ملودی، این مُد را متفاوت از مُد مبنا جلوه می‌دهد. حرکت ملودی و استفاده از فواصل، به‌صورت متصل بوده و پرش‌ها و فواصلِ منفصل به‌ندرت دیده می‌شوند. در ابتدای ملودی، پرشِ چهارم درست، از نغمهٔ خاتمه به نغمهٔ شاهد معمولاً دیده می‌شود. پرش‌های کوچکِ سوم نیز، گاهی دیده می‌شوند که معمولاً در جملات فرودی وجود دارند.

جدول فواصل:

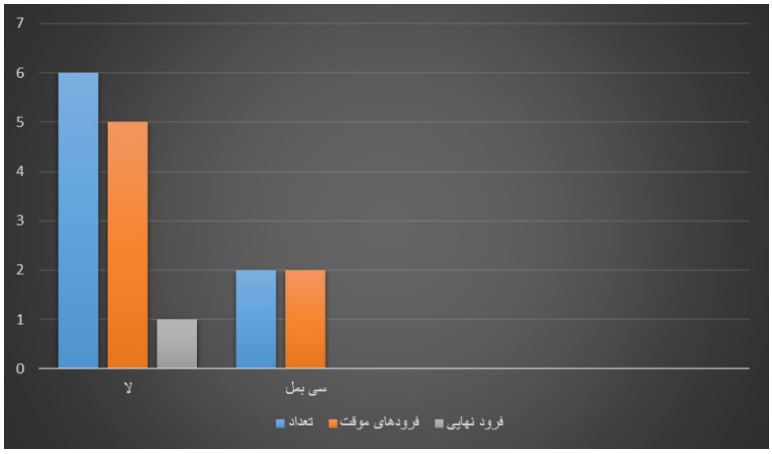
بالارونده	پایین‌رونده
طنینی	طنینی
مجنب	طنینی
مجنب	بقیه
طنینی	طنینی

نمودار فراوانی فواصل:



تقریباً تمامی فرودها از بالای خاتمه به سمت آن حرکت می‌کنند. تُن رهبر به عنوان صدای قبل از خاتمه در بیشتر موارد دوم بالا است و برخی مواقع با پرش سوم کوچک از سوم بالا به صدای خاتمه فرود صورت می‌گیرد. درنَتیجه، هم دوم بالا و هم سوم بالا را می‌توان تُن رهبر مَحسوب کرد. پنجمی بالای خاتمه که بیشترین فراز ملودی محسَوب می‌شود خَیلی کم به کار می‌رود اما معمولاً در اجراهای سازی (در این اجرا نیز در قسمت‌های جواب آواز) به‌عنوان متغیرِ تزیینی استفاده می‌شود و گاهی به‌صورت بمل‌شده برای تزیین ملودی استفاده می‌شود.

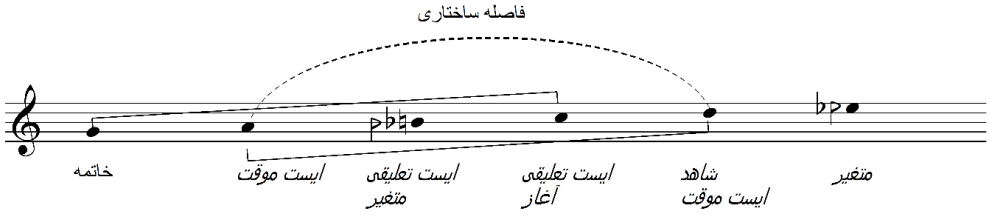
نمودار فراوانی تُن‌های رهبر و فرودها:



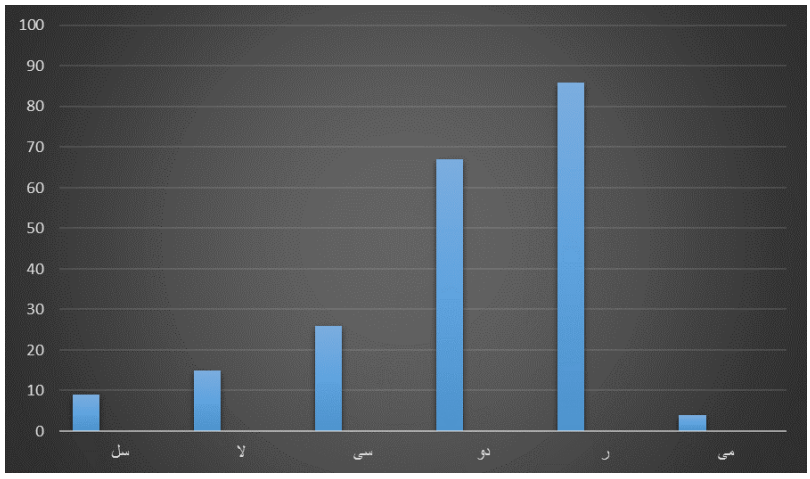
پردهٔ محیّر

پس از پردهٔ محیّر، ملودی بالاتر رفته و مرکز مُدال نت «ر» یعنی پنجم بالای فینال مُد مبنا می‌شود. در مُد جدید، صدای آغاز، چهارم بالا و شاهد، پنجمی بالا است. سوم بالا یعنی نت «سی» به‌طرز جالبی، در این مُد، در هر سه حالت خود یَعنی بکار، کرون و بمل به کار می‌رَود و متغیر محسوب می‌شود. ششم بالا نیز به دو صورت کرون و بمل استفاده می‌شود و این درجه نیز متغیر است. پنجم و دوم بالا هردوَ، ایست قطبی بوده و سوم و چهارم بالای خاتمه نیز به‌عنوان ایست‌های تعلیقی استفاده می‌شوَند. ایست نهایی و خاتمه صدای «سل» است گه معمولاً در قسمت‌های پایانی، فرود روی آن انجام می‌شود. فرود نهایی در این مُد با اشاره و برگشت به پردهٔ عجم صورت می‌گیرد. دوم بالا را می‌توان تُن رهبر برای فرود نهایی در نظر گرفت. تحرک ملودی بین درجات دوم تا پنجم بالا استَ و بنابراین فاصلهٔ میان این دو درجه، فاصلهٔ ساختاریِ مُد محیّر محسوب می‌شود. نمای ملودیَ، این‌بار نیز به صورت قوسی بوده و شکلی سینوسی دارد. هرگاه ملودی حرکتی بالارونده دارد، دوم بالا به‌صورت بکار و ششم بالا به‌صورت کرون ارائه می‌شوند. در حرکت‌های پایین‌رونده، سوم بالا بهَصورت کرون و درنهایت بهَصورت بمل ارائه می‌شود و ششمِ بالا یعنی صدای «می» نیز بمل می‌شوَد.

طرح کلی ساختار مُدال پردهٔ محیّر:

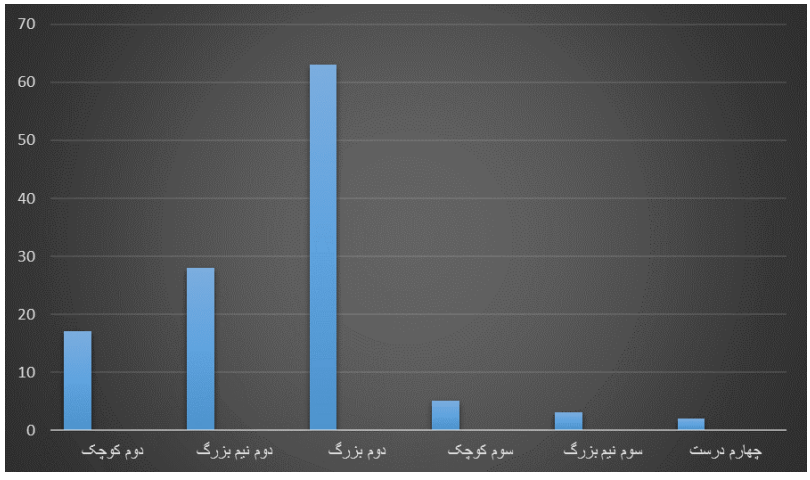


نمودار فراوانی نغمه‌ها:



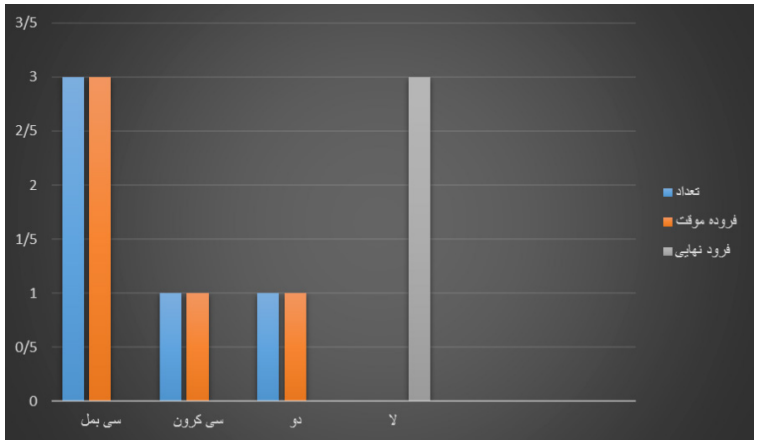
با وجود اینکه دو صدای «دو» و «ر» (چهارم و پنجم بالا) تقریباً از لحاظ فراوانی نزدیک هم هستند اما نمی‌توان برای این مُد محور شاهد در نظر گرفت و پَنجم بالا مرکز شاهد است.
فواصل موجود در پردهٔ محیّر بیشتر از پرده‌های قبلی بهَصورت متصل هستند و فواصل منفصل به‌ندرت دیده می‌شوند. ساختار فواصل این مُد در حالت بالارونده عبارت است از طنینی، مجنب، مجنب، طنینی و مجنب.

نمودار فراوانی فواصل:



در مُد محیّر، فرودها همیشه از بالا به‌سمت صدای خاتمه هستند. دوم بالا را (به غیر از فرود نهایی) می‌توان قطعی‌ترین ایست دانست. از این رو می‌توان فرود روی این صداَ را ویژهٔ مُد محیّر دانست، حرکت ملودی به‌سمت این صدا همیشه از بالا به پایین است و فرود نهایی روی صدای «سل» که خاتمهٔ مُد مبنا است نیز همیشه به‌صورت پایین‌رونده، از بالا شروع می‌شود. یکی از تفاوت‌های این مُد با دو مُد قبلی در مقام اللهوَیسی، فیگورهای فرودی است، چراکه در مُدهای قبلی، فرودها می‌توانند با حرکتی بالارونده و از صدای پایینِ خاتمه شروع شوند اما در محیّر هیچ‌گاه این اتفاق نمی‌افتد. در پایان به یکی از تصنیف‌های مقام اللهوَیسی به‌نام «راستَی خیابان» اشاره می‌کنیم که در فضای مُدالِ دو مُد عجم و محیّر قرار دارد. در این تصنیف یکی از ویژگی‌های مقام اللهوَیسی یعنی استفاده از هرسه حالتِ سومِ بالا به‌خوبی دیده می‌شود.

نمودار فراوانی تُن‌های رهبر و فرودها:



مقام آی آی:

(اجرای استاد شُکر خیاط برای نگارنده)

مقام آی آی یکی دیگر از مقامات موسیقی کُردهای عراق است. استاد شُکر خیاط در مورد مقام آی آی چنین می‌گوید:

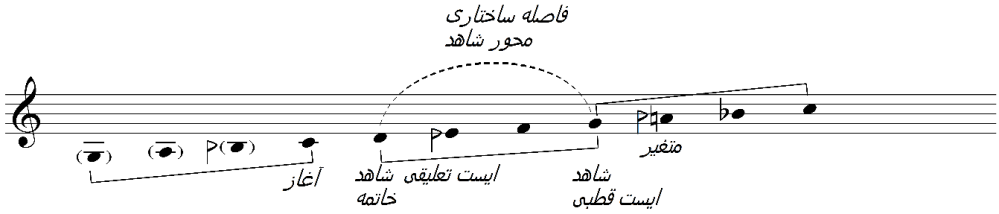
«مقام آی آی یکی از مقام‌هایی است که می‌توان آن را از حوزهٔ مقاماتِ وابسته به مقام بیات دانست. مقام‌هایی چون آی آی، سفر و هیجرانی مقام‌هایی هستند که همه زیرمجموعهٔ مقام بیات هستند» (خیاط، ۱۳۸۵). به‌نظر می‌رسد که این مقام درواقع نوعِ کُردیِ مقام بیات است. مقام بیات یکی از مهم‌ترین مقامات موسیقی کلاسیک عراق محسوب می‌شود.

گسترهٔ صوتی یا گام بالفعل مقام آی آی:

مقام آی آی از دوم زیر فینال، با صدای «دو» آغاز شده و با حرکتِ دوم بزرگ روی فینال می‌آید. نت «ر» در جملات آغازَین، نقش شاهد را دارد و نیز خاتمهٔ نهاییِ مقام محسوب می‌شود. شاهد در این مقام ابتدا نت «ر» یعنی همان خاتمه و سپس چهارم بالای آن یعنی نت «سل» است. نمی‌توان هیچ‌کدام از این درجات را بااهمیت‌تر دانست و درنتیجه بَه‌کاربردن اصطلاح محور شاهد برای این مقام صحیح‌تر می‌نماید. درواقع محور شاهد دو درجهٔ خاتمه و چهارم بالای آن یعنی صدای «ر» و «سل» (در این اجرا) با فاصلهٔ چهارم درست است. فاصلهٔ ساختاری نیز فاصلهٔ بین این دو صدا است و بیشترین تحرک ملودی در این فاصله صورت می‌گیرد. چهارمِ بالا که یکی از محورهای فاصلهٔ ساختاری است به‌عنوان ایست قطبی

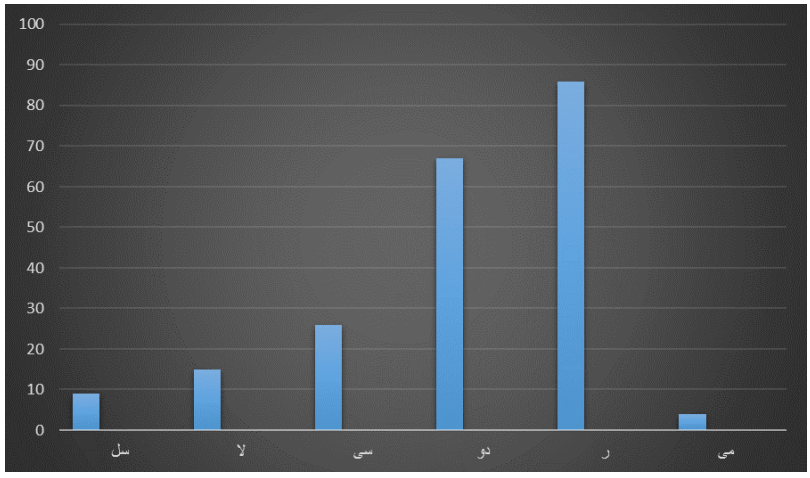
نیز به کار می‌رود. دوم بالای خاتمه، گاهی ایست تعلیقی است و ملودی ایست‌های کوتاهی روی آن دارد. پنجم بالای فینال گونه‌ای از متغیر محسوب می‌شود. هرگاه ملودی موقتاً و به‌صورت اشاره به این درجه می‌رسد به صورت کرون ظاهر شده و هرگاه جدی‌تر و به‌عنوان صدای اصلی و غیرتزیینی به کار می‌رود، بکار می‌شود. دوم، سوم و چهارم پایین خاتمه در برخی اجراها به کار می‌روند. ششم بالا کمتر از پنجم بالا استفاده می‌شود و هفتم بالا به‌ندرَت شنیده می‌شود. اشل صوتی مقام از سه دانگ متفَاوت تشکیل می‌شود. دانگ اول که پایینِ خاتمه قرار می‌گیرد همان‌طور که گفتیم کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. دانگ میانی، محور اصلی تحرکَ ملودی محسوب می‌شود. فراز ملودی در محدودهٔ دانگ سوم است. بیشترین فراز ملودی، هفتم بالای خاتمه، در دانگ سوم است.

طرح کلی ساَختار مُدال مقام آی آی:



نمای ملودی شکلی رفت‌وبرگشتی دارد، ملودی از صدای خاتمه به سمت بالا می‌رود و سریع به این صدا بازمی‌گردد. این سیر، تقریباً در تمام طول اجرای مقام وجود دارد.

نمودار فراوانی نغمه‌ها:

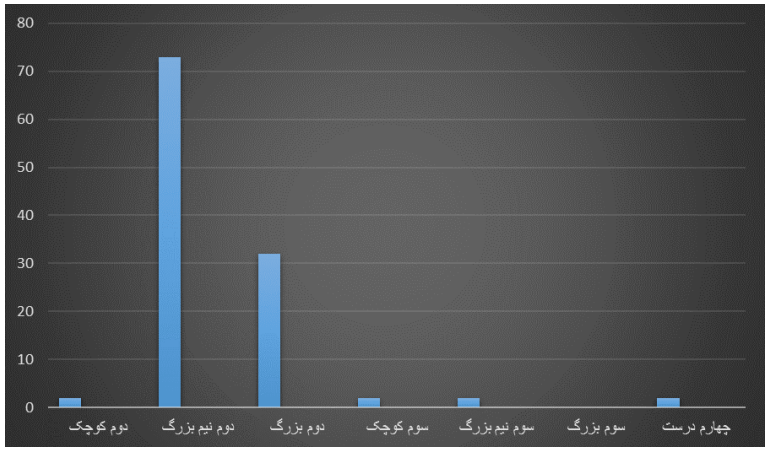


فواصل، به طور کلی به‌صورت متصل بوده و پرش یا فواصل منفصل تقریباً وجود ندارند. ساختار فواصل در کلِ گسترهٔ صوتی مقام آی آی به‌ترتیب دانگ‌ها عبارتند از: طنینی، مجنب، مجنب (دانگ اول) یک فاصلهٔ طنینی میان دانگ اول و دوم؛ مجنب، مجنب، طنینی (دانگ دوم)؛ طنینی، بقیه، طنینی (دانگ سوم). به طور پیوسته: طنینی، مجنب، مجنب، طنینی، مجنب، مجنب، طنینی، طنینی، بقیه و طنینی.

جدول فواصل:

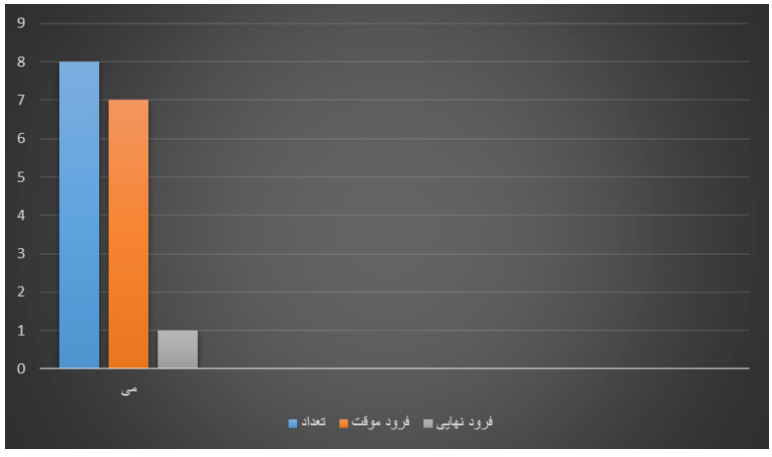
دانگ اول	فاصله میان دانگ اول و دوم	دانگ دوم	فاصله میان دانگ دوم و سوم	دانگ سوم	ساختار کُلّی
طنینی	طنینی	مجنب	-	طنینی	طنینی
مجنب		مجنب		بقیه	مجنب
مجنب		طنینی		طنینی	مجنب
					طنینی
					مجنب
					مجنب
					طنینی
					طنینی
					بقیه
					طنینی

نمودار فراوانی فواصل:



تُن رهبر همیشه دوم بالای خاتمه است. صدای آغاز هیچ‌گاه به‌عنوان تُن رهبر به کار نمی‌رود. درنتیجه جملات فرودی از بالای خاتمه آغاز می‌شوند و سیری پایین‌رونده دارند.

نمودار فراوانی تُن‌های رهبر و فرودها:



نتیجه

موسیقی مقامیِ کردستان عراق، به‌شکلی، در تمامی مناطق کُردنشین وجود دارد اما مهم‌ترین مرکز رشد آن کردستان عراق است. این موسیقی درواقع جدی‌ترین شکل موسیقایی فرهنگ کُرد است. یکی از عوامل مهم در روند کلاسیسیزه‌شدن یک موسیقی همانا مُدون‌شدن مبانی نظری آن موسیقی است. در پژوهش حاضر، از لحاظ ساختاری، برای اولین‌بار سعی شد تا بنیان‌های نظری این موسیقی بدون تأثیرپذیری از مفاهیم غربی و یا عربی و تُرکی، واسازی و مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرند تا قدمی باشد در جهت پی‌بردن به واقعیت‌های نظریِ این موسیقی.

مناطق مُدال

به لحاظ ساختارشناسیِ مناطق مُدال، در موسیقی مقامی کردستان عراق، می‌توان دو گونه مُد را از هم تفکیک کرد. ساختار برخی از مقام‌ها به‌صورت یک مجموعهٔ چند مُدی و طرحی سیکلیک بوده که بر اساس زیربنای مُدال و منطقی خاص سازماندهی شده‌اند و برخی از مقام‌ها تک مُدی هستند.

آنچه که مُدهای مبنا نامیدیم درواقع مُدهای پایه‌ای در طرح چرخه‌ایِ و سیکلیک مقام‌ها بودند که پس از مُدگردی، کُلیت مقام با فرود به این مُد شخصیت یافته و به پایان می‌رسد. مقام اللهوَیسی از این ساختار پیروی می‌کند. مقام اللهوَیسی که کُردهای عراق آن را مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مَقام خود می‌دانند از سه مُد متفاوت تشکیل شده است که مُد مبنای آن نهاوند نام دارد. در این مقام هنگام فرودهای نهایی به مُد مبنا، شکلی دورگه و ترکیبی از مُدهای مبنا و مُد آخر در چرخه دیده می‌شود که خود می‌تواند با گسترش فضای صوتی و توجه بیشتر به آن‌ها ساختار مُدال جدیدی را ایجاد کنند.

در مورد نام مُدهای مبنا باید اشاره کرد همان‌طور که گفته شد، از نظریات دکتر هومان اسعدی برداشت شده است. از آنجایی که مخاطب این مباحث نظری اساساً مردم کُرد و موسیقی‌دانان کُرد هستند و نیز هدف از نگارش آن، کاربرد عملی است، به نظر می‌رسد استفاده از یک واژهٔ کُردی که چنین مفهومی را داشته باشد عملی‌تر جلوه می‌کند. از این‌رو برای اصطلاح مُد مبنا، مُد بنه‌مایی را پیشنهاد می‌کنم که معنای پایه، مبنا و اساس را دارد.

مناطق مُدال اولیه، فضاهای صوتی‌ای هستند که پس از مُدِ مبنا، از طریق مُدگردی به مجموعه‌ای جدید با نغمه‌های جدید، نقش درجات متفاوت و ملودی مُدل مستقل ایجاد می‌شوند. در مقام اللهوَیسی دو مُد اولیه با نام‌های عجم و محیر وجود دارند که به‌ترتیب در ساختار چرخه‌ای مقام، اجرا شده و نهایتاً به مُد مبنا (بنه‌مایی) فرود می‌کنند.

مفهوم اولیه هنگامی معنا می‌یابد که ثانویه‌ای نیز وجود داشته باشد. این اصطلاح از نظریات دکتر هومان اسعدی در مورد ساختارهای تئوریک موسیقی کلاسیک ایرانی وام گرفته شده است. در موسیقی مقامیِ کردستان عراق که مُدهای ثانویه وجود ندارند، بهتر است از اصطلاح دیگری به‌جای مفهوم اولیه استفاده کنیم که فعلاً نگارنده پیشنهاد خوبی برای آن ندارد و به‌ناچار از همین واژه استفاده می‌کنیم.

ملودی‌مدل

ملودی‌های مقام‌های بررسی شده، درواقع، ملودی‌مدل‌هایی هستند که بر اساس آن‌ها بداهه‌پردازی و یا آهنگ‌سازی صورت می‌گیرد. اگر موسیقیِ کنونی ایران را موسیقی‌ای آوازمحور تلقی کنیم (به این معنی که بداهه‌پردازی‌های با وزن آزاد از خلق و اجرای آثار آهنگ‌سازی شده با اهمیت‌تر هستند) در مقابل، موسیقی مقامی کردستان عراق، بیشتر بر آثار آهنگ‌سازی‌شده تأکید دارد. از همین‌رو، حوزهٔ خلاقیت در اجراهای بداهه و وزن‌آزاد، محدود شده و اساساً این ملودی‌مدل‌ها هربار در اجراهای آوازیِ پیش از

تصانیف، عیناً تکرار می‌شوند. بدیهی‌ست که با چنین نگاهی، نمی‌توان بر این موسیقی و موسیقی‌دانان آن نقدی جدی وارد کرد چراکه ساختار فرمالِ اجرای این موسیقی، بداهه‌محور نبوده و اساساً نیازی به گسترش حوزه‌های بداهه و وزن‌آزاد ندارد. از دیدگاهی دیگر، می‌شود چنین فرض کرد که این موسیقی، به دلایل سیاسی و اجتماعی و نیز موسیقایی، در زمینهٔ بداهه‌پردازی رشد نکرده و این، درنتیجهٔ محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی و در پی آن، محدودیت در حوزهٔ خلاقیت است و نه ساختار فرمال درونی آن. از این رو می‌توان عدم گسترشِ ملودی‌مدل‌ها و نبود خلاقیت در اجراهای مختلفِ مقام‌ها را نقدی جدی بر این موسیقی و موسیقی‌دانانِ آن دانست.

فرودها

فیگورهای فرودی در این موسیقی، فیکس نبوده و درواقع سیرِ کلی ملودی و تُن رهبر در این زمینه اهمیت دارند. با عوض‌کردن سیرِ ملودیک و تُن رهبر در هنگام فرود، فضای مُدال تا حدی، هویت خود را از دست می‌دهد. از این رو در موسیقی مقامی، نه فیگورهای فیکسِ فرودی بلکه ساختار کلی حرکتِ ملودی و تُن‌های رهبر اهمیت دارند.

آوانگاری شمارهٔ یک: مقام الله وَیسی

2
24
30
31
34
38
41
42
43
47
پرده دوم: عجم
48
54

55
57
58
59
61
64
65
66
70
74
پرده ی سوم: محیر
75

4

آوانگاری شمارهٔ دو: مقام آی آی
(اجرای استاد شُکر خیاط برای نگارنده)

پی‌نوشت‌ها

۱. مُد آغازین و اصلی در این سیکل است و هویت مقام با آن مشخص می‌شود و پس از مُدگردی، چرخه، با بازگشت به این مُد کامل می‌شود.

۲. مُد اولیه دراین سیکل، مُدی است که درآن، اشل صوتیِ متفاوتی نسبت به مُد مبنا معرفی می‌شود و طبیعتاً نقش نغمات نیز تغییر می‌کند.

۳. «یکی از مفاهیم مرتبط با تشخیص مُدها در موسیقی ایرانی مفهوم فاصلهٔ ساختاری است. فاصلهٔساختاری می‌تواند چارچوب اصلی یک سلول مُدال را نشان دهد و نیز دامنهٔ نسبی تحرکات ملودی در بستر نغمگی را مشخص کند»

(کُردمافی، ۱۳۸۸، ۲۳). آنچه که کُردمافی در مورد اهمیت فاصلهٔ ساختاری در تعیین هویت مُدها در موسیقی ایرانی می‌گوید را می‌توان به موسیقی‌های دیگر خاورمیانه تعمیم داد، چراکه در این حوزهٔ جغرافیایی، تقریباً در تمام مناطق، عناصر سازنده و هویت‌بخش مُدها یکسان هستند. مسعودیه در مورد فاصلهٔ استروکتوری (ساختاری) چنین می‌گوید: «فاصلهٔ استروکتوری فاصلهٔ بین دو صدای اصلی است که نقاط اتکاء یا عطف ملودی را تشکیل می‌دهند. هریک ازاین دو صدا می‌تواند به‌عنوان نت فوقانی یا تحتانیِ فاصلهٔ استروکتوری برداشت گردد» (مسعودیه، ۱۳۹۰، ۱۵۲).

«بنابراین، قطب‌های این فاصله، ویژگی فونکسیونل نیز دارند [...] فاصلهٔ ساختاری، بُعدی است میان دو نغمه که حداقل یک‌سوم کوچک باهم فاصله دارند و قابلیت پرش میان آن‌ها وجود دارد» (کُردمافی، ۱۳۸۸، ۲۳).

۴. تُن رهبرَ در موسیقی کلاسیک غرب، نتِ درجهٔ هفتم است که به آن سانسیبل می‌گویند. این نت در موسیقی غرب فقط در یک مکان کارکرد خود را نشان می‌دهد اما در مُدهای شرقی [...] نت رهبر در یک مُد در جاهای متفاوت کارکرد خود را نشان می‌دهد. در مُدها یک تُن هسته‌ای وجود دارد که تمام تُن‌های مُد، گرد محور آن می‌چرخند. تُنی که پیش از فرود به این تُن هسته‌ای وارد شود تُن رهبر نامیده می‌شود. درکُل هر نتِ ماقبل آخر، در سیستم‌های مُدال شرقی، می‌تواند نت رهبر نامیده شود. تعدد تُن‌های رهبر نقش تعیین‌کننده‌ای در شناختِ ماهیت مُدها دارد (حجاریان، ۱۳۹۳، ۱۶۷).

درنهایت، در تبیین نقش نغمات، شاهد، مهم‌ترین نقش را در تعیین هویت مُدال برعهده دارد، سپس نغمهٔ خاتمه و انواع ایست، نغمات متغیر و درنهایت، نغمهٔ آغاز.

برای موسیقی‌دانانِ کردستان عراق، به نظر می‌رسد که اهمیت نقش نغمات خیلی روشن نیست. آن‌ها در تعیین هویت مُدالِ مقام‌ها اساساً به بسیاری از موارد دقت نمی‌کنند. یکی ازاین موارد، نقش نغمات است. تنها نغمه‌ای که از آن سخن می‌گویند نغمهٔ استقرار بوده که به معنی ایست است.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۷۸). «شش مقام به‌عنوان یک سیستم موسیقایی». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۶، ۹-۳۹.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۰). «از مقام تا دستگاه». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۱۱، ۵۹-۷۵.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۰). «نکاتی دربارهٔ ذیلی بر مقالهٔ از مقام تا دستگاه». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۱۲، ۶۳-۷۹.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی». *فصلنامهٔ ماهور*، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، ۴۳-۵۶.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۵). *مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران: بررسی تطبیقی ردیف*. تز دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
- بوستان، بهمن و درویشی، محمدرضا (۱۳۷۱). «موسیقی مقامی ایران: خراسان، کردستان، کرمانشاهان، گیلان». *ادبستان فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۳۸، ۷۳-۷۷.
- پاورز، هَرولد (۱۳۸۲). «مُد به‌عنوان یک مفهوم موسیقی‌شناختی». *فصلنامهٔ ماهور*، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، ۱۲۱-۱۴۳.
- پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۷۸). «ویژگی‌های حوزه موسیقی تُرک، عرب و ایران از نظر موسیقی‌شناسی تطبیقی». *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ ۷۶، ۲۷۲-۲۸۴.
- تژده، مریم (۱۳۸۴). «مقام در موسیقی ایرانی». *فرهنگ و آهنگ*، شمارهٔ ۶، ۵۲-۵۳.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*. تهران: انتشارات نیک.
- حجاریان، محسن (۱۳۹۳). *مکتب‌های کهن موسیقی ایرانی*. تهران: انتشارات گوشه.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰). «مفهوم مقام در موسیقی نواحی ایران». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۱۳، ۲۹-۳۸.
- ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۸۶). «جایگاه مقام در موسیقی کلاسیک ایران». *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ ۷۲، ۲۰۱-۲۰۷.
- زارعی، محمد (۱۳۸۹). *ترجمهٔ بخش مقامات از کتاب موسیقی العربیه نوشتهٔ دکتر صالح المهدی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه تهران، تهران.
- شیلوآح، امنون (۱۳۹۲). «مفهوم عربیِ مُد». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۶۲، ۲۷-۴۹.
- قاسم‌حسن، شهرزاد (۱۳۸۴). «مقام عراقی و انتقال آن». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۲۷، ۳۹-۵۰.
- کُردمافی، سعید (۱۳۸۸). «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوهٔ مُدال در موسیقی کلاسیک ایرانی». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۴۶، ۱۹-۷۴.

- کُردمافی، سعید (۱۳۹۰). «بررسی امکانات ترکیب واحدهای نغمگی و ملایمت آکوستیکی آن‌ها در موسیقی ایران». *تاریخ علم*، شمارهٔ ۱۰، ۱۰۹-۱۳۱.
- کُردمافی، سعید (۱۳۹۰). «نگاهی به مفهوم تئوریک جموع ناقصه در رسالات موسیقایی مکتب منتظمیه»، *فصلنامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۴۴، ۴۷-۵۴.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۱). «مفهوم مقام در رسالات و نُسَخ خطیِ فارسیِ موسیقی». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۱۸، ۳۴-۳۵.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۹۰). *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*. تهران: انتشارات سروش.
- المهدی، صالح (۱۳۸۶). «سُنت موسیقی عرب». *آیینه میراث*، شمارهٔ ۳۶ و ۳۷، ۲۲۵-۲۴۱.
- وان درلیندن، نیل (۱۳۸۵). «مقام در موسیقی عراق». *مقام موسیقایی*، سال نهم، شمارهٔ ۳۶، ۴-۹.

منابع کُردی

- حەمەباقی، محەمەد (۲۰۰۹). میژووی موزیکی کوردی، دەزگای موزیک و کەلەپووری کورد، هەولیر.
- حەمەباقی، محەمەد (۲۰۱۱). موزیک و گورانی کوردی، دەزگای موزیک و کەلەپووری کورد، هەولیر.
- رەووف، سەلاح (۲۰۰۹). پولینکردنی فورم و پەیژەکانی موسیقای کوردی، انتشارات سەردەم، سلیمانی.
- قەرەداغی، زوزک (۲۰۱۳). موزیکی کوردی: هزر، رخنه، لیکولینەوە، انتشارات کارو، هەولیر.

منابع لاتین

- Nettle, Bruno (2007), *Maqam,* Encyclopedia britannica, Online version, https://www.britannica.com/art/maqam-music

منابع صوتی

- مردان، علی، یادگاریه‌کان، مجموعهٔ ۱۰ سی‌دی، سلیمانیه، انستیتو فرهنگ کرد.

Received: 2017/01/07
Accepted: 2017/02/21

A Study of the Concept and Modal Structure of the Maqam in the Music of Iraqi Kurdistan; An Analysis of Two Maqams of Allahwaysi and Ay Ay

Mohammad Ashkan Nazari, MA in Ethnomusicology, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Maqam Music is the latest form and of greatest conceptual importance among Iraqi Kurds. The notion comes and is defined in different versions across Middle East nations. It has, indeed, been represented in a variety of forms depending on historical eras and geographical contexts. In some periods, it has served as the most significant, most common and most fundamental musical concept across the Muslim world. As members of that Middle East community, Kurds have been no exception with regard to employing the concept of Maqam Music. In fact, among Iraqi Kurds, Maqam is considered as the most recent musical genre and concept. The present paper is in a way the first of its kind to have made a serious effort to dig in the roots of Maqam Music in Iraqi Kurdistan in accordance with the region's cultural and musical criteria. The research, however, refrains from taking a historical approach, offering no room to the evolutionary process of Maqam formulating among the Kurds. Rather, the order of that music as it is known today has come under the spotlight. The main question the paper deals with is the modal structure and the theoretical roots of Maqams in Kurdish music. Thus, it seeks to elucidate the theoretical bases upon which this type of music has grown in Iraqi Kurdistan. To do so, the researcher has tried to initially touch upon a review of the related literature, followed by a field study combined with interviews involving local musicians and experts and later an analysis of the modals and a deconstruction of the Maqams, all aimed at offering a full portrayal of the concept of Maqam and its fundamental theories. The paper, therefore, is a qualitative research making use of the descriptive–analytical method. Data collection has been carried out based on observation, interviews and compiling details from a wide variety of textual sources not to mention visual references. The results gained by the study brought the researcher closer to the idea that the concept of Maqam in Kurdistan has two fundamental and key application: The primary and most common one is singing or instrumental performance with a free rhythm, while the second one is the modal form. The three fundamental elements of the vocal scheme, the role of the levels and the model melodies play a key part in creating the identity of Maqam works. Among Kurdistan musicians, the concept of mode refers more to a vocal scheme. As a matter of fact, the local musicians have little clear understanding regarding the elements which constitute the identity of the modes of Maqam (except for the vocal scheme). When it comes to modal structures, Maqams are divided into two major categories: those which incorporate more than one mode with a cyclic pattern and a certain specified order. In other words, as the final mode is performed, a particular Maqam in question loops back into the first mode. The second category, however, covers Maqams which consist of merely one single and unique mode.

Key words: Iraqi Kurdistan, Maqam Music, Maqam, Mode, Modal Structure