

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۹/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۱/۲۰

حمیدرضا اردلان<sup>۱</sup>، مهدی احمدی<sup>۲</sup>

## موسیقی هورامان<sup>۳</sup>

### چکیده

این مقاله به بررسی موسیقی «سیاوچمانه»، یکی از آوازهای باستانی هورامی (از شاخه‌های قوم کُرد)، که ریشه‌های آن در الحان ایران باستان قابل جستجو است، پرداخته است. شناخت موسیقی هورامان می‌تواند در آهنگسازی بر اساس تم‌های موسیقی این منطقه، مطالعات موسیقایی قومی و شناخت الحان کهن موسیقی ایران زمین کاربرد داشته باشد. این مقاله به طبقه‌بندی انواع «موسیقی هورامان»، آوانگاری (کاربرد برای اجرا) آواز استاد «عثمان کیمنه‌ای» و همچنین آنالیز و تحلیل آوانگاری‌ها پرداخته است. نگارندگان این مقاله یادآوری می‌کنند که «سیاوچمانه» دارای حیات معاصر است و هنوز انواع اصیل آن در برخی از نواحی کردستان خوانده می‌شود. در این پژوهش ریشه‌های تاریخی «سیاوچمانه» از نظر معنایی و از نظر نشانه‌های موسیقایی بررسی و با تکیه بر پژوهش‌های پیشین، چگونگی شکل‌گیری این موسیقی و موارد استفاده از «سیاوچمانه» نیز مورد بحث قرار گرفته است. پژوهش حاضر با توجه به پژوهش‌های پیشین، به بررسی نشانه‌شناختی، مقایسه و تحلیل نمونه‌های گردآوری شده از آن موسیقی پرداخته است. در نهایت با ارائه آوانگاری‌ها و تحلیل آنها، جمع‌بندی و نتیجه‌ی پژوهش ارائه شده است.

**کلید واژه‌ها:** سیاوچمانه، آوانگاری سیاوچمانه، فرم‌های موسیقی هورامان

<sup>۱</sup> دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: h\_ardalan@yahoo.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: mehdi ahmadiart@yahoo.com

<sup>۳</sup> این مقاله مستخرج از پایان نامه مهدی احمدی با عنوان «سیاوچمانه» به راهنمایی حمیدرضا اردلان است.

## ۱. مقدمه

برای شناخت موسیقی و فرهنگ منطقه‌ی اورامان رجوع به برخی از ویژگی‌های جغرافیایی، دینی و مذهبی، ادبیات، آیین‌هایی همچون عزاداری، شادی و رقص‌ها و ... ضروری است؛ به‌ویژه از آنجا که سیاوچمانه ویژگی‌های چند وجهی دارد این مطالعه ناگزیر است.<sup>۱</sup>

«موسیقی هورامان» آکنده از نواهای آیینی و بی‌بدیل است، نواهایی که با عدم پیچیدگی خوانده می‌شود و با چپله‌ها، نوعی دست زدن ساده و ذکر گونه، همراه است. درک این نوع موسیقی نیاز به درک محتوای آیین‌ها و ایجاد نسبت حقیقی با آن دارد.

روزی استادی از من پرسید: «عشق چیست؟»

من در جواب گفتم: «می‌گویند کلمه عشق از «عَشَق» مشتق شده است و عَشَق گیاهی است که به دور هر گیاهی می‌پیچد، از درون آن تغذیه می‌کند تا خشک شود و... و عشق در زندگی یعنی...» استاد پس از شنیدن حرف‌هایم به من گفت: «به اندازه‌ای که توضیح دادی از عشق دور شدی!» و تازه فهمیدم که آن روز استادم چه گفت! او راست می‌گفت: «عشق، عشق است» و «سیاوچمانه»، «سیاوچمانه»! برای فهمیدن عشق باید عاشق شد و برای فهمیدن «سیاوچمانه»، باید آن را خواند و خواند و خواند. این سخن دراماتیک گوشزد می‌سازد که شناخت آکادمیک از این نوع آواز باید با نوعی نسبت شهودی همراه باشد و گرنه همواره بخشی از پژوهش مستور می‌ماند.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی موضوع پژوهش حاضر پژوهش‌هایی انجام شده است: موسیقی نواحی کردستان، تحقیق و تألیف دکتر حمیدرضا اردلان، موسیقی کُردهای هورامان، بهمن حاجی امینی و هفت اورنگ، مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران، نوشته محمدرضا درویشی و بهمن بوستان و از هورامی تا ارومیه (تحقیقی در زیبایی شناسی موسیقی و شعر ایران باستان) نوشته دکتر محمدرضا ابوترابی‌ان اشاره کرد. همچنین پایان‌نامه‌ی موسیقی خانم نیلوفر کوهستانی (دانشگاه هنر تهران) و مقالاتی<sup>۲</sup> از آقای کامل صفریان و فروزان رسولی و فرزانه احمدی.

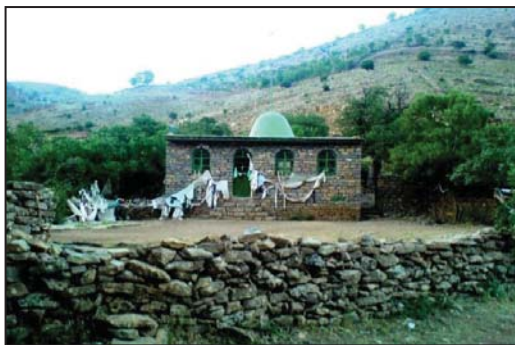
نگارنده خود قبلاً پژوهش‌هایی در این زمینه برای واحد پژوهش صدا و سیمای مرکز استان کردستان انجام داده است: «بررسی موسیقی سیاوچمانه» و «نشانه‌شناسی و معناشناسی سیاوچمانه» است که در آرشیو واحد پژوهشی صدا و سیمای مرکز استان کردستان موجود است.



موقعیت روستای اورامان تخت بر روی نقشه

## ۳. مختصری درباره‌ی «هورامان»

منطقه‌ی هورامان ناحیه‌ای کوهستانی واقع در استان‌های کرمانشاه و کردستان است و حدود جغرافیائی آن به قرار زیر است: از شمال به مریوان، از جنوب به شهرستان جوانرود، از غرب به کشور عراق و از شرق به ارتفاعات شاهو. بخش اعظم هورامان در استان کرمانشاه واقع شده است و اکنون، از نظر تقسیمات کشوری، در محدوده‌ی شهرستان پاوه قرار دارد.



مقبره‌ی پیرشالیار واقع در روستای هورامان تخت

ناحیه‌ی هورامان یکی از نواحی تاریخی است و محل جنگ‌های متعدد میان نیروهای متخاصم، از جمله در حمله‌ی اسکندر و جنگ‌های سپاه اسلام و ساسانیان، بوده است. هنوز آثاری تاریخی همچون مقبره‌ی پیرشالیار و بقایای آتشکده‌ها و آتشگاه‌ها و مقبره‌هایی همچون مقبره‌ی سید عبیدالله معروف به کوسه هجیج در این ناحیه مشاهده می‌شود.

گویش بخش اعظم مردم منطقه «هورامی» است که یکی از شاخه‌های زبان کُردی است و شباهت زیادی به زبان اوستائی دارد. بخش قابل توجهی نیز به «جافی» یکی دیگر از شاخه‌های زبان کُردی تکلّم می‌کنند. مردم هورامان از نظر مذهبی عموماً تابع دین اسلام و مذهب تسنن شاخه شافعی هستند. این وضعیت بعد از جنگ‌های ایران و عثمانی تثبیت شده است؛ با این حال طریقت‌های گوناگون مذهبی و عرفانی از جمله نقشبندینه، قادریه و غیره نیز در تاریخ هورامان نقش بازی کرده‌اند.

## هورامان از نظر لغوی

وجه تسمیه هورامان: برای کلمه «هورامان» - کردی آن «ههورامان» - تعریف‌های گوناگونی آمده است، از جمله:

- «هو» نیک، مان = ماندن و تداوم؛ = سرزمینی که نیکی در آن تداوم دارد.
- پناه گاه ابر، (هه ور = ابر، امان = پناهگاه)
- منطقه‌ای از لحاظ ارتفاع بالاتر از نواحی همجوار خود.
- شهر امان
- «هور» از کلمه «اهور» (آهر = آیر = ناگر = ایر = آتر) به معنای آتش و کلمه‌ی «امان» به معنای «پناه دادن» است که ترکیب کلی آن به معنای «محل پناه آتش» یا «پناهگاه آتش»<sup>۱</sup> است.

دکتر محمدرضا ابوترابی‌ان در مورد ریشه‌ی «هورامی» می‌گوید:

.... اگر نمونه‌های یاد شده از سوی ابن زیله را بشود جدی گرفت، «هورامی» یا به زعم او «یورمینک» (= اورامن) نوعی روش اجرای الحان سنتی است (نه راه نوازندگی)، که در آن، «اشعار آواز» با «قواعد عروض» تقطیع نمی‌شوند .... در این حال چون وزن «هورامی» غیر خفیف است، و به زعم قابوس‌نامه این وزن را برای «اهل جد» ساخته‌اند برای «مجالس طرب مناسبتی ندارد، بلکه بیشتر در مقام برانگیختن «رامش» و حرکاتی از نوع «خرامیدن» است، و چون «نوی ساز» در قید همترازی با آواز است و وزن ثابتی ندارد، اگر اجرای آواز «بدون ساز» هم باشد به لحن آسیبی نمی‌زند. (ابوترابی‌ان، ۱۳۸۵، ۳۱)

در ادامه‌ی این کتاب از این نویسند می‌خوانیم:

«با این شرح، «هرامی» به معنی رامش خوش (ریشه خرامیدن)، که در فارسی امروز «خرمی» شده است، همان «ارومی» یا دیار «ارومیه» کنونی است. سبک آواز «هورامی» نوعی تجرید هنری از تغییرات موزون «طبیعت خرم ایران زمین» است. که اختصاصاً «ملایم طبع» ایرانیان طبیعت دوست قرار گرفته است. این سبک آواز اگر چه فقط در فرهنگ آوازی مردی محفوظ

مانده است، اما درون‌مایه‌ی نسبت‌های آن همچون بناب پابرجا و استواری در «ساختار هنرهای قومی ما» می‌درخشد. امروزه، جلوه‌های تغییر شکل یافته‌ای از این «خرمی و خسروی» را در رُوشِ رامش خوش (حرکات زنجیره‌ای خرامان) و لحنِ سرودهای خوش (موسیقی آوازی کند و تند) موجود در بسیاری از آئین‌های پهلوانی و عرفانی و مذهبی ایران می‌بینیم و می‌شنویم. اما متأسفانه کمتر کسی است که به این بخش از هنرهای ملی بیندیشد، و در جهت پرورش و بالندگی آن اراده و همتی بخرج دهد» (ابوترابی‌ان، ۱۳۸۵، ۵۰-۴۹).

## شعر

در قیاس با سایر مناطق کردنشین شاید بتوان گفت که تعداد شاعران این منطقه بیشتر از سایر مناطق بوده است. مضمون شعر شاعران هورامان نیز بطور عمده عاشقانه، عرفانی و طبیعت دوستی است. از معروف‌ترین شاعران این ناحیه می‌توان به مولوی تاوگوزی، بیسارانی، صیدی هورامی، میرزا شفیع و میرزا عبدالقادر پاوه‌ای اشاره نمود. دکتر ابوترابی‌ان در کتابش به این مطلب اشاره دارد که:

«عموم مردم ایران را، از عالم و عامی، و بلند پایه و فرومایه، و به سرودن و خواندن ابیات فهلوی شادمان یافتم، و به دل و گوش سپردن به آوازهای آن حریص دیدم. گویی که هیچ نوای لطیف و تصنیف والا از شعر عربی و شعر دری و ترانه‌هایی جادویی و گوشه‌های هیجان برانگیز، برو فهلوی ایشان را چنان نمی‌جنبانید و دل و طبع ایشان را چنان به پرواز در نمی‌آورد که:

لحن اورامن و بیتِ فهلوی زخمه‌ی رود و سماع خسروی

شمس قیس رازی (۶ قرن پس از اسلام)» (ابوترابی‌ان، ۱۳۸۵، ۹)

و در ادامه می‌گوید:

«هورامی» در زبان کُردی، به یک سبک خاص «آواز خوانی» اطلاق می‌شود که ریشه در گذشته‌های بسیار دور دارد و امروزه جز اندک شماری از هنرمندان کرد زبان که آن را سینه به سینه از پدرانشان آموخته‌اند، کس دیگری نمی‌تواند به آن سبک «اجرای آواز» کند. تفاوت سبک خواندن «هورامی» با سایر سبک‌های آواز کُردی، متأسفانه تاکنون مورد بررسی جدی قرار نگرفته است، اما از آنجا که اجرای اینگونه آواز غالباً با «شعر عارفانه» و یا «سرود پهلوانی» همراه است، حدوداً می‌توان چنین استنباط کرد که وجه ممیزه‌ی این سبک در «وزن» آواز آن است که شنونده را بی‌اختیار به یاد الحان و نواهای «سماع عارفانه» یا «نرمش‌های پهلوانی» می‌اندازد.

غیر از این وزن، اجرای آواز با وزن «ثقیل» (= کند) را در فرهنگ کُردی غالباً «گورانی» می‌نامند و اجرای آوازهای طرب‌انگیز با وزن «خفیف» (= تند) را در فرهنگ کُردی غالباً با نام «سورانی» می‌شناسند. بر این اساس، «وزن هورامی» نه فقط ثقیل نیست بلکه خفیف هم نیست. یعنی، الحانی آوازی هستند که از حیث وزن «خفیف» را به همراه ثقیل می‌خوانند» (متناظر با ترکیبات کند و تند، در گره چینی) و یا از حیث نسبت جملات «نه چندان فشرده و تیز می‌خوانند و نه چندان کشیده و هموار» بلکه با نسبتی بین این دو اجرا می‌شوند (متناظر با اشعه‌ی شُل، در گره چینی). (ابوترابی‌ان، ۱۳۸۵، ۹)

قدیمی‌ترین شعر کُردی اورامانی، که به خط فهلوی و بر پوست آهو ثبت شده، در حوالی شهر سلیمانیه بدست آمده است (بهار، ۱۳۴۲، ۳۹).

هرمزگان رمان، آتران کژان	هرمز دیان رفتند، آتش‌ها کشته شد
هوشان شاوره، گوره گاوریان	خود را پنهان کردند، بزرگان آواز
زوره کره ارب، کردنا خاپور	زورگویی عرب، آن‌چه کرد ویرانی بود

گنای پاله، بشی شاره زور	در نقاط پهلوی نشین، تا برآمد شهر زور)
ژن و کنیکا، ودیل بشینا	(زنان و دخترکان، دل آزده و شیونکنان)
مردآزا تلی، ژ روی هوینا	(بر مردان آزادهی غلتان در خونشان)
روش زدوشتر، ماننه و بی دس	(روش زرتشت، بماند بی دستیار)
بزیکا نیکا، هورمز و هویچ کس	(بدینجا و آنجا، هرمزد بود و هیچکس). (همان، ۴۱)

در این قطعه شعر کُردی «هرمزگان»، که به زبان قدیم اورامانی است، نوعی قافیه مزدوج شبیه مثنوی دیده می شود، اما وزن عروضی ثابتی ندارد. زنده یاد استاد «ملک الشعراء بهار»، که این قطعه را تحت عنوان «اشعار ده هجایی کُردی» رده بندی کرده، بر آنست که شاعران کُرد اهل «کوماسی اورامان» از دیر باز تاکنون به همین «نظم ده هجایی» شعر و غزل می سرودند. به بیان ایشان این شعر قدیمی ترین شعر کُردی و یکی از نفائس اشعار هجایی در شعر ایرانی است، و وزن معتدل و متناسب و آهنگ دلنشین و لطیف آن هر شنونده را مجذوب ترجیحات و «حسن ابتدا و حسن ختام» آن می سازد، بعید نباید دانست که در مدت ۱۳ قرن که از سرودن آن می گذرد، هنوز مثل آنست که تازه گفته شده، و از قوت تحفظ نژاد کُرد باید ممنون بود که در این مدت دراز نگذاشته است این وزن و شیوهی شیوا از میان برود، و مانند سایر ایرانیان مفتون اوزان تازه و اختراعی قرون آینده شوند. (همان، ۴۱)

#### ۴. مطالعه ها و بررسی ها

##### دسته بندی موسیقی هورامان

در موسیقی محلی هورامی ها با چند نوع فرم موسیقی روبرو می شویم که به این صورت تقسیم بندی می شوند:

۱. سیاوچمانه
۲. ورده بزم (گوشی<sup>۶</sup> هم می گویند)
۳. چه پله
۴. گریان<sup>۷</sup>
۵. هوره جافی
۶. لای لای

۱. سیاوچمانه: موسیقی ای است کاملاً آوازی که دامنه ی ملودیک آن حول سه نت (سه صدا) در محدوده ی دوم کوچک و بزرگ و سوم کوچک با تحریرهای بسیار طولانی (تا انتهای توان نفس گیری خواننده!) و پشت سرهم اجرا می شود. البته صدای چهارمی هم -گاهی به صورت واخوان- استفاده می شود، و بم تر از صدای اول (پایه) است؛ و به گلیساندو و صدای نفس شدید همانند است، چون هنگام نفس گیری این صدا تولید می شود مثل این که بخواهیم آه بلند بکشیم. تأثیر و الهام از صدای پرندگان و حیوانات (مانند: کبک و بز) در غلتها و تحریرها کاملاً مشهود است.

روی این صداها، از تحریرها، گاهی ویبراتو و در برخی موارد از ترمولو و تریل استفاده می شود؛ همچنین تزئینات بسیار ریز و مشکلی به شکل گزش در آن زیاد دیده می شود. به سبب سختی تکنیکی بسیار زیاد آن، فقط عده ی کمی از خوانندگان هورامی می توانند «سیاوچمانه» را اجرا کنند. «سیاوچمانه» با توجه به این که از محدوده ی فواصلی چون دوم کوچک و دوم بزرگ و سوم کوچک تشکیل شده است احتمالاً از الحان بسیار کهن است. به عنوان مثال، فاصله ی

سوم کوچک از باستانی‌ترین فواصلی است که بشر به راحتی می‌توانست از آن استفاده کند. نمونه‌ی دیگر این فاصله به صورت بسیار واضح و مؤکد در گوشه‌ی «دیلمان» از ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی یافت می‌شود.

در «سیاوچمانه» وسعت نت‌ها به حد تتراکورد نمی‌رسد و اگر هم چنین وسعتی وجود داشته باشد در ملودی‌های جدیدتر، که کمی از آن حالت اولیه و اصیل خود دور شده‌اند، دیده می‌شود. می‌توان چنین نتیجه گرفت که در این موسیقی «مُد» تشکیل نمی‌شود و نمی‌توان برای آن مُد خاصی در نظر گرفت و یا حداقل آن را با مد خاصی تناظر داد. بدین ترتیب می‌توان دریافت که این موسیقی از کهن‌ترین الحانی است که از گذشته‌های دور تا اکنون باقی مانده است و مطالعه‌ی آن ما را به سرچشمه‌های کهن موسیقی مرتبط می‌سازد.

سیاوچمانه معمولاً توسط دو خواننده اجرا می‌شود و به صورت سؤال و جواب است. جالب این که اگر خواننده‌ای به تنهایی سیاوچمانه بخواند، خود با تغییر لحن و گردش ملودی این حالت را ایجاد می‌کند، در نمونه‌ی صوتی شماره‌ی دو این کار به صورت کاملاً واضح انجام شده است، به این صورت که: خواننده فاصله‌ی بزرگ‌تر در دو نیم جمله‌ی اول و به صورت پرش -حدوداً دوم بزرگ- را در شروع می‌خواند و در جواب فاصله‌ی کوچک‌تر -حدوداً دوم کوچک- را به کار می‌برد.



استاد عثمان کیمنه‌ای، خواننده‌ی سیاوچمانه

«سیاوچمانه» بر سه نوع است:

- اگر این فرم موسیقی آوازی هورامان در محدوده‌ی صدایی بالای خواننده باشد، به آن «بَرزَه چِر» (Barzaçr) می‌گویند؛ برز -در کردی «به رز»- به معنای بلند و «چِر» به معنای گفتن یا سرودن است. واژه‌ی «لیل» (Layl) -معمولاً با ترکیب «کنا<sup>۱</sup> لیل» یا «ناخ لیل» می‌آید- باید حتماً در شعر این آواز وجود داشته باشد، این از شرایط اصلی آواز «سیاوچمانه» است.<sup>۹</sup>
- نوع دیگر سیاوچمانه «دره‌ای» است که حول همان محور ملودیک در محدوده‌ی صوتی پایین‌تر از سیاوچمانه‌ی برزه چِر است و جالب این که دیگر واژه‌ی «لیل» در اشعار آن نیست. در ضمن سیر ملودیک بر خلاف «برزه چِر» به پایین تمایل دارد.
- نوع دیگر سیاوچمانه به «شیخانه» (Şeyxâna) یا «تصوف» معروف است و این نام‌گذاری خود توضیحی بر محتواس است چرا که همان الحان با اشعاری مذهبی، عرفانی و اسلامی در مدح بزرگان دین و طریقت خوانده می‌شود. متر ۱۰ ضربی در این نوع موسیقی بسیار

مشاهده شده است و نمونه‌ی آن هنوز در تکایای<sup>۱۰</sup> مختلف اجرا می‌شود. البته اجرای با متر آزاد، همچنان غالب است.

۲. ورد بزم: ملودی‌هایی هستند ریتمیک با تمپویی تقریباً ملایم<sup>۱۱</sup> که مناسبت‌های خاص دارند. از جمله شروع رقص جمعی (Halparke)، که در این مورد افراد حاضر در رقص آمادگی لازم را برای شروع تمپوی سریع پیدا از نظر فکری و فیزیکی می‌کنند و گاهی ساز شمشال همراه این نوع آهنگ‌ها نواخته می‌شود. دایره ملودیک این ملودی‌ها گسترده‌تر و گاهی به بیش از یک تراکورد می‌رسد.

۳. چپله (Çapla): ملودی‌هایی که با تمپوی سریع (بر گرفته از رقص) و با همراهی کف زدن (چپله) برای ابراز شادی و همراهی با دسته‌های رقص جمعی اجرا می‌شوند - در واقع، «چپله» نقش یک ساز کوبه‌ای را ایفا می‌کند. گونه‌ی دیگری در این نوع وجود دارد که به آن «نیم چپله» می‌گویند. که تمپویی آرام‌تر دارد. در ادامه دو نوع از ریتم‌نویسی «چپله» را مشاهده می‌کنید، که به صورت تکی و گروهی (حداقل دو نفر) اجرا می‌شود.



ریتم اجرای چپله در متر دو - چهار



ریتم اجرای گروهی چپله در متر دو - چهار



استاد شفیع کیمنه‌ای در حال خواندن و چپله زدن

۴. گریان: نوعی دیگر از ملودی‌ها که با همان خصوصیات ملودیک قبلی ولی با متر ترکیبی یا ۷ ضربی کند اجرا می‌شوند. این نوع، همراه با رقص اجرا می‌شود و نوعی مقدمه برای ادامه‌ی انواع رقص‌های بعدی است؛ معمولاً رقص کردی با «گریان» شروع می‌شود که ملودی‌های خاص خود را دارد. «گریان» در لغت به معنی گردش کردن، گردیدن، شدن و... آمده است؛ و اسم یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین مقام‌های موسیقی کردی است. در این مقام ده‌ها نغمه‌ی زیبا، کهن و معاصر وجود دارد که همگی از ضرب آهنگ و وزن «گریان» برخوردارند. «گریان» حالتی ملایم و سنگین دارد که در آغاز مجموعه‌ی مقام‌های جشن و سرور به اجرا در می‌آید» (اردلان، ۱۳۷۵، ۱۸).

۵. هوره (با تلفظ: هُ ر) جافی: نوعی از اجرای آوازی است که ویژگی‌هایی مشابه «سیا و چمانه» دارد، ولی گویش آن به «جافی» است و مضمون و محتوای اشعار متفاوت است و حالتی سوگوارانه در خود دارد. جالب این که «هوره» با «موره» و «لوره» ارتباط دارد. اکنون در موسیقی دستگاهی

ایرانی، در دو دستگاه سه گاه و چهارگاه، گوشه‌ای به نام «مویه» وجود دارد؛ گوشه‌های دیگری هم با اسم «پنجه مویه» و «شکسته مویه» هستند (مور، موری (موسیقی لری و...)) (اردلان، ۱۳۷۵، ۱۲/۶)، که با توجه به فواصل، گردش ملودی و اِشِل صوتی ارتباط نزدیکی با هوره دارند.<sup>۱۲</sup> اجرای «هوره» در محافل صوفیه در هورامان به «سُن» (= سوز) معروف است. (بوستان، درویشی، هفت اورنگ، ص ۱۱۱)، و گاهی به آواز دراویش گفته می‌شود (اردلان، ۱۳۷۵، ۲۹). دکتر حمید رضا اردلان در مجموعه‌ی موسیقی کردستان می‌نویسد:

«هوره» با صورت ساده و معنی عمیق‌اش صدها سال پیش از اسلام با آواز «هوره خوانان» خوانده می‌شده و گوش مردمان را در حوزه‌ی «معرفت شنیداری» اغنا می‌نموده است. برای بررسی دقیق‌تر ریشه‌ی لغت «هوره» باید به گذشته‌ی دور بازگشت، ایرانیان در اواخر هزاره‌ی دوم پیش از میلاد به ارباب انواع معتقد بودند. گروهی از ارباب انواع را «هورا» و گروهی دیگر را «دیوا» می‌نامیدند. در این هنگام، زردشت ظهور می‌کند و آیین جدیدی را بنیاد می‌نهد. زردشت، دیوها را ارواح خبیث اعلام و برای آنان رئیسی تعیین می‌کند به نام «اهرامنیو» و برای «هوره»ها نیز رئیسی تعیین می‌کند به نام «هورامزدا». در تبدیل فوق «هورا» ثابت مانده، تنها «مزدا» به آن افزوده شده است. مهرداد بهار همین ترکیب را -هورامزدا- اوستایی و تبدیل پهلوی آن را «هرمزد» دانسته، و به فارسی امروز به معنای سرور دانا نوشته است. در نهایت تبدیل «هورامزدا» به هرمز گویای این اصل زبان‌شناسی است که در متون قدیم حذف همزه‌ی مفتوح از واژه‌هایی که با آن آغاز می‌شوند معمول بوده است، مانند: «ازان» -زان»، «اگر» -گر»، «امیر» -میر» و «انار» -نار». به این ترتیب «هوره» در اصل «اهوره» یا «هورا» بوده است که «همزه‌ی مفتوح» آن حذف شده است. (اردلان، ۱۳۷۵، ۱۲-۱۱)

اردلان در جایی دیگر از همین مجموعه، در ارتباط با «هوره» می‌نویسد: «هوره آواز باستانی و به احتمال قوی مقدس بوده که به مرور زمان، مضامین اشعار آن تغییر کرده است. لحن هوره علی‌رغم تغییر مضامین اشعارش تقریباً بکر و دست‌نخورده باقی مانده است. هوره در لغت اگر چه اکنون به عنوان یک آواز معنی می‌شود اما هم‌ریشه با «اهوره» است. از آنجا که اشعار هوره هجایی است می‌توان تصور کرد که هوره در اصل ممکن است «اهوره‌خوانی» باشد. این آواز باستانی در پیدایش انواع دیگر موسیقی کردی همچون «بیت» و «چپله» مؤثر بوده و آثار آن را در تکوین «مولودی خوانی» نیز می‌توان یافت» (اردلان، ۱۳۷۵، ۴۷).

## لای لای

همان لالایی<sup>۱۴</sup> است، که تقریباً در تمام فرهنگ‌های مهم موسیقایی دنیا وجود دارد البته با ویژگی‌های منحصر به آن موسیقی؛ در اینجا هم به همین شکل، یعنی این لای لای ها در سیاوچمانه ریشه دارد.



دراویش کرد در مراسم پیر شالیار



### بررسی عناصر موسیقایی در «موسیقی هورامان»

• **فواصل:** در «سیاوپمانه» عمده حرکات فواصل حول دو یا سه صدای اصلی اجرا می‌شود که بطور مشخص دوم کوچک و بزرگ و سوم کوچک در آن شنیده می‌شود. جدا از این‌ها یک صدای دیگر هم شنیده می‌شود که از ته حلق تلفظ می‌شود و معمولاً با هجای «ه» همراه است، مثل «آه کشیدن» که همیشه ثابت نیست و در واقع مثل یک واخوان از بم‌ترین صدای خواننده به وجود می‌آید. اما ویژگی مهم آن این است که فرکانس‌ها مدام در طول اجرا سیال هستند، یعنی در یک بازه‌ی زمانی تعداد فرکانس فواصل در محدوده‌ی خاصی است که در مقایسه با بازه زمانی دیگر متغیرند؛ لطفاً به نمودار آنالیز فرکانسی نمونه‌ی صوتی شماره‌ی یک دقت کنید و تغییر فرکانس را در طول آن ببینید.

میکروتن‌ها<sup>۱۵</sup> نیز شنیده می‌شود، هم در «سیاوپمانه» هم در «ورده بزم» و «گریان» و «شیخانه» و ... البته فواصل پرده و نیم پرده‌ای که در سیاوپمانه شنیده می‌شود با «سیستم اعتدال مساوی» همخوانی زیادی ندارند، اما به سیستم‌هایی مثل «هلدر» نزدیک‌ترند؛ این فواصل نزد هر خواننده تا حدودی تغییر می‌کند و این باعث می‌شود که معیار ثابتی برای محاسبه‌ی آن‌ها نداشته باشیم، البته این بدان معنا نیست که این فواصل اشکال<sup>۱۶</sup> دارند یا محاسبه نمی‌شوند، بلکه خاصیت این نوع از موسیقی، نوعی لرزش و تلاطم در فرکانس است، به یقین می‌گویم که در «سیاوپمانه» هیچ کجا فرکانسی ثابت شنیده نمی‌شود و فرکانس صداها (نت‌ها) دائم در یک دامنه‌ی ریز در حال نوسانند.<sup>۱۷</sup> البته این به زیبایی (به برداشتی دیگر تکنیک) آن موسیقی مربوط است. مثل ویراتو، اما اینجا دیگر ویراتو، ویراتویی که می‌شناختیم نیست.

• **متر:** در «سیاوپمانه» متر آزاد و در ارتباط مستقیم با شعر است. این موضوع معمولاً برای «دره-ای» و «شیخانه» نیز صدق می‌کند. در سایر فرم‌ها مترهایی از ساده‌ها دو و چهارتایی، از لنگ‌ها پنج، هفت و ده ضربی (گاهی به خاطر تأکیدهای چهار تایی، بیست ضربی نیز در نظر گرفته می‌شود، مانند آوانگاری شماره‌ی ۵) و از ترکیبی‌ها شش، نه و دوازده ضربی بیشتر شنیده می‌شود. تمام این مترها در رقص‌ها، تکایا و خانقاه‌ها استفاده می‌شوند و دلیل آن هم همراهی بسیاری از این فرم‌ها با رقص و تأثیر گرفتن از آن است.<sup>۱۸</sup> البته بعید هم نیست که رقص‌ها متر خود را از این‌ها گرفته باشند.

• **دینامیک:** معمولاً دینامیک این جنس موسیقی اتمسفری ثابت دارد. بر اثر تمرین شنیداری (گوش‌کردن) نوعی از دینامیک سیال و نامرئی که بر حواس مخاطبان تأثیر می‌گذارد، قابل درک است، من این جنس از دینامیک را غیرفیزیکی می‌دانم. ویژگی‌های دینامیک کاربرد فیزیکی دارند و این ویژگی‌ها با معیارهای شناخته‌شده‌ی موسیقی کلاسیک غرب قابل مقایسه نیستند. به این معنا که در «سیاوپمانه» دینامیک در جاهایی جریان طبیعی و گرایش طبیعی دارد، مثل شروع و اوج گرفتن صدا که کرشندو<sup>۱۹</sup> در آن طبیعی است و در پایان که دکرشندو<sup>۲۰</sup> غیر قابل اجتناب است. البته این‌ها بسیار نرم و نامحسوس‌اند. در «موسیقی دوران باروک» دینامیک به صورت مشخص و مؤکد استفاده نمی‌شد و اگر هم تغییرهای دینامیک لحاظ می‌شد در آن صورت به حالت پله‌ای اجرا می‌شد و دارای افت و خیز زیاد ناگهانی نبود.

در فرم‌های دیگر موسیقی «هورامان» نیز دینامیک همین حالت را دارد، اما در همراهی با رقص، مانند «چپله»، نوانس خواننده بیشتر از حد معمول است و دلیل این امر آن است که خواننده می‌خواهد صدای خود را به گوش همه‌ی شرکت‌کنندگان در «هه لَپه رکئی»<sup>۲۱</sup> برساند. در برخی از تحریرها، روی هجاهای کشیده تغییرات دینامیکی مثل کرشندو و دکرشندو فراوان به گوش

می‌رسد، مانند «شیخانه» در نمونه‌ی صوتی و کادانس‌ها (منظور تحریر آخر و تنفس بعد از اتمام هر بیت است) در سیاوچمانه.

• **تمپو:** تمپوی اجرای سیاوچمانه معمولاً تفاوت چندانی با اجراهای دیگر ندارد؛ معمولاً در اجرای سیاوچمانه، تمپوی اجرای یک بیت از یک شعر با تمپوی اجرای بیت دیگر آن شعر یکسان است و معمولاً تا آخر ثابت می‌ماند. سرعت در اجرای سیاوچمانه معمولاً ثابت می‌ماند، البته چون سیاوچمانه در اجرا دارای متر آزاد است، این مقایسه در ارتباط با چند اجرا و مقایسه‌ی آن‌ها با یکدیگر قابل دریافت است. اما در فرم‌های دیگر، همچون «گریان» و «چپله»، تمپو کاملاً در ارتباط با رقص محلی است.

• **بافت موسیقایی:** موسیقی هورامی، همچون جلوه‌های دیگر فرهنگ و هنر هورامان، از موسیقی فرهنگ‌های دیگر تأثیر نپذیرفته و همچنان اصالت خویش را حفظ نموده است. این موسیقی‌های فولکلوریک دارای جمله‌هایی ساده، با وسعت صوتی محدود به فاصله سوم کوچک و در نهایت یک دانگ (تتراکورد) که بسیاری از مواقع به دانگ هم نمی‌رسد، و فرمی ترجیع‌بندی است که در اصطلاح موسیقی سترفیک<sup>۲۲</sup> نامیده می‌شود. بیشتر ترانه‌های هورامی بصورت تبادل دو گروه خواننده یا تبادل خواننده و گروه - همراه با کف زدن - خوانده می‌شود.<sup>۲۳</sup> در برخی موارد اجرای چند صدایی نیز در این موسیقی دیده می‌شود، به این شکل که پیش از پایان یافتن بند اول، گروه یا خواننده‌ی دیگر بند بعدی را از نت دیگری آغاز و تقلید<sup>۲۴</sup> می‌کند و در نتیجه چند لحظه دو صوت بطور همزمان در فواصل مختلف اجرا می‌شود. همانند سایر موسیقی‌های این منطقه نمونه‌هایی از هتروفنی<sup>۲۵</sup> نیز یافت می‌شود.

## ۶. سازهای هورامان

موسیقی سیاوچمانه بدون ساز اجرا می‌شود. از سازهای ملودیکی که به‌تازگی در منطقه هورامان نواخته می‌شوند می‌توان به «شمشال» اشاره کرد و از سازهای کوبه‌ای این منطقه می‌توان از دف و تاس نام برد. سیاوچمانه موسیقی صرفاً آوازی بوده و برای حیات خود احتیاجی به ساز نداشته است. از دلایل این امر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- گردش ملودی و فواصل سیاوچمانه به سختی با ساز قابل اجرا است (حتی گاهی به هیچ وجه قابل اجرا نیست)، زیرا دارای گیلیساندوهای بسیار طولانی (در شروع آواز سیاوچمانه) است و تحریرهای آن نیز به سختی با ساز تقلید می‌شود و دارای تلاطم‌های فرکانسی خاصی است که به سختی با ساز قابل اجراست و حتی گاهی هرگز نمی‌شود آن‌ها را تقلید کرد.
- کوک خوانندگان به صورت پله‌ای تغییر می‌کند و کار تقلید برای نوازنده سخت می‌شود. به این معنی که ملودی را به فاصله‌ای دیگر انتقال می‌دهد (معمولاً برای راحتی اجرا در محدوده‌ی صدای خود) و نوازنده دچار سردرگمی می‌شود و سازهایی مانند شمشال توانایی این انتقال را ندارند.
- زندگی در این مکان جغرافیایی انسان‌هایی ورزیده و با روحیه‌ای ساده و بی‌آلایش می‌خواهد؛ هر کجا که طبع لطیف آنان خواهان موسیقی بوده، از جمله در حین کار و ...، امکان حمل ساز نبوده است (برای مثال، در زمستان‌های سخت هورامان)، و با کم‌ترین امکانات که همان آواز و «چه پله» است طبع خود را ارضا کرده‌اند.

### شمشال

«شمشال» سازی است بادی که در عین سادگی ساختمانش، تکنیکی سخت در نفس‌گیری و اجرای فواصل دارد. فواصل این ساز در ردیف موسیقی ایرانی، عربی و ترکی به درستی نمی‌گنجد و این خود نشانه‌ی استقلال و عدم وابستگی (حداقل وابستگی تام) آن به فرهنگ‌های همسایه است. البته می‌تواند دال بر عدم تکنیک ساخت ساز مناسب هم باشد، چراکه نگارنده تا کنون ساز شمشالی که با شمشال دیگری همخوانی داشته باشد، نیافته است. یکی از سخت‌ترین تکنیک‌های این ساز<sup>۲۶</sup> نفس برگردان یا معکوس است.<sup>۲۷</sup>

### ۷. پیشنهاد

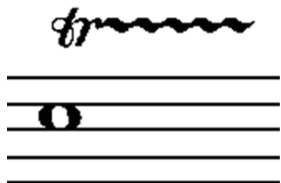
بهترین راه برای درک «سیاوچمانه» و اجرای مناسب آن توسط ساز گوش دادن به اصل آن است؛ از آنجا که این موسیقی تا کنون به صورت سینه به سینه نقل شده است، آوانگاری آن بسیار دشوار خواهد بود. در واقع، بداهه‌خوانی و بداهه‌پردازی لحن این نغمه‌ها آوانگاری آن‌ها را دشوار می‌سازد زیرا نمی‌توان اصل آن‌ها را به شکل دقیق نوشت و جالب این که این نوع موسیقی آنقدر در هم می‌پیچد که حتی گاه خود خواننده‌ی آن نیز نمی‌تواند دوباره آن را به همان شکل تکرار کند. این از ویژگی‌های هنر ناب است که تکرارناپذیر است. البته مشکل دیگر کوک صداست که دائم در نوسان است. به همین سبب و با توجه به اهمیت موضوع وفاداری به اصالت و انتقال دقیق (دست‌کم مناسب) تصمیم گرفتم تمهیدی بیاندیشم و نتیجه این شد که هر آنچه را که از چارچوب‌های ملودیک، ریتمیک و گاهی غیر ریتمیک (آوازی) و... قابل نوشتن است، بنویسم و مابقی را به عهده‌ی نوازنده (یا خواننده) بگذارم. همانطور که ردیف موسیقی ایرانی نیز بدون اجرا (نمونه‌ی صوتی) و تنها با تکیه بر نت‌نویسی و آوانگاری غیرقابل انتقال است.

اگرچه نوازنده پس از خواندن این مقاله و با گوش دادن به چند قطعه‌ی صوتی موجود در لوح فشرده به درک کامل این نوع لحن نخواهد رسید، اما باید این را پذیرفت که هدف از این پژوهش معرفی و آشنایی با موسیقی هورامان است نه تربیت نوازنده‌ای که بتواند با سازش موسیقی هورامی اجرا کند. هدف آشناکردن خواننده با چارچوب این موسیقی است و این که اگر مایل بود در راه فراگیری دقیق‌تر آن قدم بردارد، چند گام از قبل فراتر رفته باشد.

### ۸. تحلیل آوانگاری‌ها

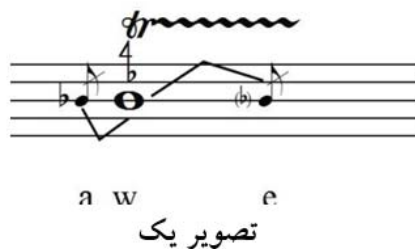
- توجه داشته باشید که آوانگاری‌ها با رویکرد قابل اجرا بودن (ساز و آواز) نوشته شده است.
- در نت‌نویسی‌ها چارچوب اصلی در هر ملودی نوشته شده است. منظور فضای ملودیک الحان است. الحان سیاوچمانه از مجموعه‌ای تیپ‌ملودی‌های تکرارشونده تشکیل شده است که هرگز نمی‌توانند بر اساس بر یک ملودی ثابت اجرا شوند. این سیال بودن ملودیک گاه در خواننده‌های مختلف مضاعف می‌شود. اما تیپ‌ملودی‌ها، بطور کلی، به لحاظ گردش فواصل، جنس اجزا (مانند تحریرها)، کشش‌ها، دینامیک و تمپو از عناصر همسان تشکیل شده‌اند و چارچوب آن‌ها در تصور ذهنی مردم وجوه تاریخی و حتی اساطیری دارد. موضوع ذهن و درک آنان تغییر اجزا نیست (نگاه کنید به آوانگاری‌های یک و دو).
  - ملودی‌ها تا پایان فرازاها و مشخص شدن گردش ملودی و چارچوب نوشته شده‌اند. زیرا در واقع، عنوان تیپ‌ملودی برای این‌گونه موسیقی حقیقی‌تر است و هرگز دو ملودی شبیه به یکدیگر اجرا نمی‌شوند و، همان‌طور که گفته شد، همواره اجزایی از صداها در حال تغییرند.

- ملودی‌ها بر اساس شیوه‌های نت‌نگاری رایج، به‌ویژه برای ساز، نوشته شده‌اند. نگارش کامل، بنا به دلایل تاریخی و حکمی، بطور مطلق ممکن نیست، از این رو نگارش همراه با گوش دادن به ملودی‌ها (تیپ‌ملودی‌ها) کامل می‌شوند.
- در اجرای اصلی (نمونه‌ی آوازی) فرکانس‌های فواصل و نت‌ها کمی جا به جا شده و در واقع کوک تغییر می‌کند، که در این نمونه‌ها با توجه به کاربرد برای اجرای سازی، از این عامل صرف نظر شده است (نگاه کنید به نمودار فرکانسی نمونه‌ی صوتی شماره‌ی یک).
- در برخی از موارد ملودی‌ها حالت رسی‌تاتیف<sup>۲۸</sup> دارند (نمونه‌ی صوتی یک و دو). این جنس آوازی با بهره‌گیری از فواصل محدود و در اغلب موارد مونوتون امکان اجرای اشعار هجایی را که خواننده در دم و کشش هوا به داخل شش‌ها اجرا می‌کند، فراهم می‌آورد.
- بنابراین بسیاری از جمله‌های سیاوچمانه‌ها واریاسیون‌های ملودیک همسان از یک ریشه هستند که به عنوان یک تیپ‌ملودی کهن در ذهن مردم آن منطقه باقی مانده است و ثبات کلی دارد. به این دلیل از تکرار بسیاری از جمله‌ها که قرابت فراوان دارند خودداری شده است و در بسیاری از موارد صرفاً شعر تغییر می‌کند و منظور ذهنی خواننده همان تیپ‌ملودی اصلی است.
- صدا در «سیاوچمانه» از کهن‌ترین حالات آوازی بشر است، به گونه‌ای که در بسیاری موارد (نگاه کنید به نمونه‌های یک، دو و سه) تقلید صدای پرندگان و حیوان‌هایی مانند کبک و بز در آن مشهود است؛ در واقع، در این نوع موسیقی تحریرها بطور کامل با الهام از طبیعت شکل گرفته‌اند و ویژگی موسیقی عقل‌گرا و شهری را ندارند.<sup>۲۹</sup> در اینجا این تحریر و غلت‌ها به شکل علامت زیر مشخص شده است.



- نمونه‌ها همراه با شعر نوشته شده است. به این صورت که ابتدا شعر با ترجمه آمده، سپس آوانگاری شده است. بررسی ارتباط میان لحن و تقطیع اشعار و گفتارهای موزون نشان می‌دهد که در سیاوچمانه دو گونه تقطیع وجود دارد؛ نخست تقطیع‌هایی که تقریباً برای همه‌ی خوانندگان به صورت یکسان اعمال می‌شود، مانند پایان واژه‌ها و عبارات، و دوم تقطیع‌هایی که در میان واژه‌ها و عبارات اعمال می‌شود. در این مورد، تقطیع‌ها بر اساس حس در لحظه و شرایط اجرا شکل می‌گیرند. به نظر می‌آید ادراک کلی خوانندگان و مردم از شعر نقش کلیدی را ایفا می‌کند و تقطیع اشعار و متن‌های موزون در یک نظام خاص ذهنی، مرتبط با عینیت‌هایی هستند که در لحظه‌ی وقوع سیاوچمانه تحقق غیرعینی دارند (اگرچه همه تجربه‌ی عینی آن‌ها را داشته‌اند). به دیگر سخن، هر آنچه در عالم واقع وجود دارد، در سیاوچمانه امری ذهنی و دوباره تعریف شده است، به شکلی که ادراک کلی بر وقوع جزئی تسلط می‌یابد. اگرچه این دلایل برای بررسی تقطیع اشعار هنوز کافی نیست اما راهگشا است (نگاه کنید به نمونه‌ی شماره‌ی دو).
- هر کجا ممکن بود، متر ذکر شده است. اما گاهی با توجه به ویژگی اجرا مشخص نشده است. برای مثال هنگامی که خواننده به دلخواه، روباتو‌هایی را اجرا می‌کند و این امر

- محاسبه‌ی دقیق متر را تقریباً ناممکن می‌سازد. زیرا در صورت درج، بسیار گنگ خواهد بود و بنابراین تلاش شده است که اگر مشخص شدن متر کمکی به درک و اجرای بهتر می‌کند، مشخص شود، در غیر این صورت از درج آن چشم پوشی شده است و متر آزاد را انتخاب کرده‌ام. گاهی هم متری را انتخاب کرده‌ام که درک راحت‌تری برای اجرا داشت (نمونه‌ی صوتی ۷). با توجه به بررسی‌های نگارنده، به نظر می‌رسد که متر معین و غیرمعین به نسبت با فیزیک اصوات یا وقوع فیزیکی آن‌ها در موسیقی سیاوچمانه در هم تنیده شده است و گاهی یکی از آن‌ها قابل تشخیص است. در مواردی هم متر میان آزاد بودن و مشخص بودن معلق است، که در این صورت قابل نگارش نیست و حتی اگر نوشته شود در اجراهای دیگر دچار تغییر خواهد شد. در حقیقت، آنچه نوشته می‌شود اصالتی لحظه‌ای دارد و قابل اعمال به کلیت سیاوچمانه نیست (نگاه کنید به آوانگاری شماره‌ی ۳).
- با توجه به این که نوع ویبراتوها و گزش‌ها را نمی‌توان بطور دقیق نوشت، در نت‌نگاری از آن‌ها صرف نظر شده (البته بجز مواردی که نوشته شده‌اند) و به گذاشتن علامت تریل با خط موج ممتد اکتفا شده است. به نظر می‌رسد برای بررسی سیاوچمانه از این منظر نیاز به وقت بیشتر و ابداع علائمی است که روشنگر جزءهای این شکل خواندن باشد.
- انتخاب سرکلیدها بر اساس کوک اجرای اصلی خواننده (تتر) بود (با صرف نظر از درج علامت اکتاو زیر کلید سل). علامت کُرُن تقریباً ربع پرده بم‌تر از نت اصلی است، و در موسیقی کُرُدی حدود ۵۰ سنت است که در برخی نمونه‌های صوتی (شیخانه، نمونه‌ی صوتی شماره ۳) مورد بررسی نیز تا حدودی به همین صورت بود.
- تمپو تا آنجا که لازم و ممکن بود، دقیق نوشته شده است.
- دینامیک‌ها نیز به دقت نوشته شده‌اند.
- گاهی ریتم‌های نمونه‌ی صوتی با ریتم آوانگاری اختلاف دارد و دلیل آن این است که خواننده در اجرا به متر و ریتم مقید نیست، بنابراین، در برخی موارد قالب‌بندی و نسبت دیرندا به یکدیگر مد نظر قرار گرفته است و، در واقع، گردش ملودی بیشتر از ریتم اهمیت داشته است (نمونه‌ی ۳ و ۴).
- در تصویر زیر، علامت تریل و خط موج نوعی لرزش و غلت صدا است که با این علامت نشان داده شده است و خط‌های شکسته، تلاطم فرکانسی و میل به پایین و بالا رفتن فرکانس را نشان داده است. در تصویر شماره دو، علامتی که روی نت «سی» (با فرض اینکه کلید سل است) قرار گرفته است، به این معناست که نت با فرکانس بم‌تر از حد معمول و در حد میکروتن اجرا می‌شود و در واقع تأثیری شبیه به «کُرُن» اما با عمق متفاوت دارد.



تصویر یک



تصویر دو

نمونه‌ی صوتی شماره‌ی یک

نوع : سیاوچه‌مانه - به‌رزه‌چر  
 عنوان: خوال‌هداو (خدایا داد، ای خدا فریاد)  
 ثانه گیانه‌که‌م مه‌که‌روو خوال‌هداو دؤ‌عای مه‌رده‌نت (ئاخ له‌یل)  
 به‌خوا هرچی ده‌ینم هه‌ن ئازیز ئای کول‌ئی، ئاخ به‌گه‌رده‌نت (ئاخ له‌یل)  
 خطاب به‌معشوق: دعا می‌کنم که بمیری هرچی دین دارم به‌گردنت.  
 لا‌که‌ره لاوه‌ خوال‌ه‌ داو بینم جه‌مینت (ئاخ له‌یل)  
 با‌فه‌له‌ک نه‌ ش‌ئوه‌ی خوال‌هداو ش‌ئوه‌ی ئاخ شیرینت (ئاخ له‌یل)  
 به‌من بنگر: نگاهت را به‌سوی من بنما تا رخسارت را ببینم.  
 از فلک می‌خواهم هرگز زیبایی نگاهت و شیرینی رخسارت را نگیرد.  
 دهرده‌ک‌ه‌ت له‌ مال‌م شای شیرین ش‌ئوه‌ (ئاخ له‌یل)  
 ش‌ئوه‌که‌ی نازداران خوال‌هداو گشتت ئاخ‌ها پ‌ئوه‌ (ئاخ له‌یل)  
 دردت به‌جانم شاه‌شیرین رخسار  
 زیبایی تمام زیبارویان به‌یک باره‌ درتوست.  
 نه‌ سأل و نه‌ مانگ ئاخ‌ خوال‌هداو نه‌ حه‌فته‌و شه‌و (ئاخ له‌یل)  
 به‌خوا نه‌ سات‌ئو ئارام، خوال‌هداو نه‌ ده‌یقه‌ی‌ئ‌ه‌و (ئاخ له‌یل)  
 نه‌ سال و نه‌ ماه، نه‌ هفته‌ و نه‌ شب  
 یک لحظه‌ و دقیقه‌ آرام و قرار ندارم از عشق تو

### سیاوچمانه

آواز: عثمان کیمنه‌ ای  
 آوانگاری : مهدی احمدی

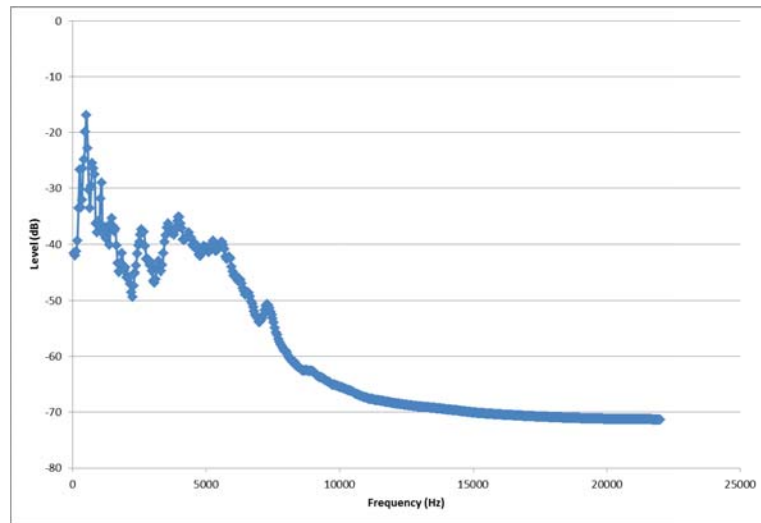
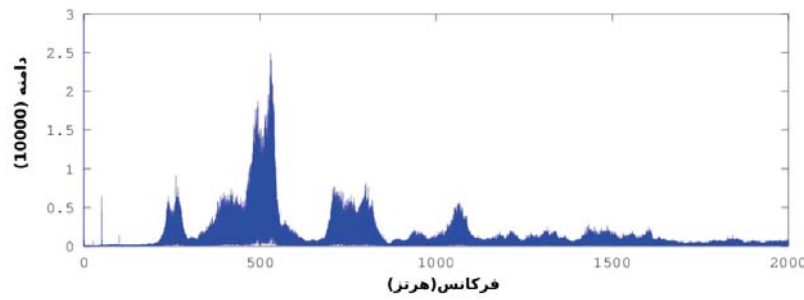
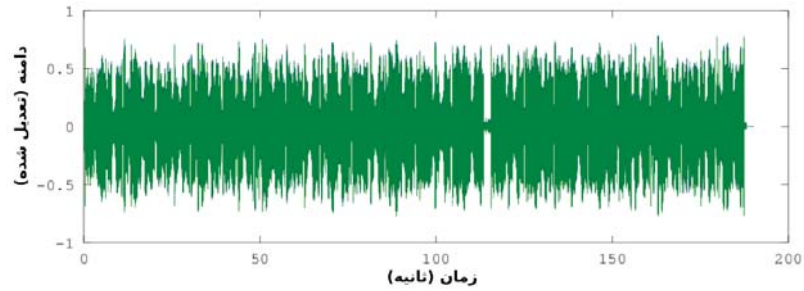
a na gia na ka ma ka ro xo la da h do a ei a w e

he ax ma dane h ax le liwo wa

bax wa har che da ne man a zi za he ko li he o ha

ax gar da ne h ax le h lay l h

نمودار فرکانسی ۳۰ از نمونه‌ی صوتی شماره‌ی یک:



نمونه صوتی شماره ۲

نوع: سیاوچه‌مانه

عنوان: ئاخ برؤ (آخ و فغان)

ئهرئ گیانه‌که‌م ور بئزه چه خه و تاچه گول‌ه‌که‌م (تو خوا له‌یل)

به‌فره‌که‌ی لای نسا ر فئئکی دل‌ه‌که‌م (تؤ خوا له‌یل)

ای جان من از خواب بیدار شو تنها گل من / تو مانند برف بلندای کوهی خنک و آرام کننده‌ی تب

و تاب دل من

جا تا که‌ی چون مه‌جنون وئلی هه‌ردان بم (توخوا له‌یل)

تا که ی زام زده‌ی دهستی یاران بم (تو خوا له‌یل)  
 تا کی مثل مجنون آواره‌ی کوه و بیابان باشم / تا کی زخم خورده‌ی دست رفیقان باشم.  
 جا یاران هامسهران رفیقان ئامان (تو خوا له‌یل)  
 جا زامانه‌ک‌هی سه‌ختم تو خوا نیه‌نشا دهرمان (تو خوا له‌یل)  
 یاران، همراهان، دوستان ای داد، ای امان / دردها و زخم‌هایم درمان ندارد.  
 ئه‌ری گیاره‌ک‌هم هه‌یات هه‌یات، دهر به‌ن دهر به‌ن (تو خوا له‌یل)  
 یاری بارشا که‌رد په‌ی چال‌ه‌وه‌ن (تو خوا له‌یل)  
 هیات هیات است، در بند در بند است (از کوه‌ها و گردشگاه‌های مشهور اورامان بخش کیمنه).  
 معشوقم کوچ کرد به (چاله و هن) از تفرجگاه‌های اورامان  
 جا کئ تا‌قه‌ت گیرؤ تا سه‌ردی پاییز (تو خوا له‌یل)  
 با کورده مال بئ‌وه کؤچه‌ک‌هی ئازیز (تو خوا له‌یل)  
 حالاچه کسی طاقت و صبر دارد تا وقت رسیدن سرمای پاییز  
 تا ایل کوردی بازگردد از سفری که کرده (بیلاق و قشلاق (مهاجرت فصلی))

### سیا و چمانه


آواز: عثمان کیمنه ای

آوانگاری: مهدی احمدی

سوال




2

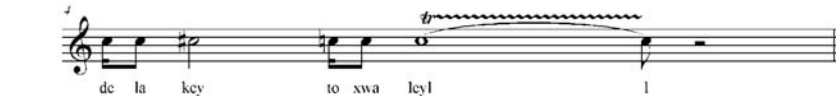


3

جواب



4



نمونه صوتی شماره ۳

نوع: ش‌ئ‌خانه

عنوان: گول‌ه‌ک‌هم عه‌لی گیان (گل من علی جان)<sup>۲۱</sup>

ئازیز که‌یفه‌ک‌هی جارنم نیبه / رووکه‌رده‌ی وه‌نه‌ی یارانم نیبه (گول‌ه‌ک‌هم عه‌لی گیان له‌یل)  
 عزیز، من دیگر شادی و میل گذشته را ندارم / توانایی دوستی و نشست با یاران را ندارم (گل  
 من علی جان لیل)<sup>۲۲</sup>  
 ئه‌ری باز ارم که‌ساس رای سه‌ودام به‌ندن / قافل‌ه‌م چه قافل‌ه‌ی قیامت له‌نگن (گول‌ه‌ک‌هم



عہلی گیان لہیل)

بازار تجارت و راز و نیازم کساد است. قافلہام از قافلہی رھروان قیامت لنگ (جا مانده) است و دورمانده.

منظور ضعیف و ذلیل نشان دادن شخصی در مقابل عظمت شیخ و طلب بخشش کردن از خداست.

شارهکھی مینام دہسہون دہسا / ہرچی رھنجم دا گردش عہبہسا (گولہکھم عہلی گیان لہیل) شہر مینام اینور و آنور است / ہرچی رنج کشیدم ہمہ بیہودہ بود.<sup>۳۳</sup> نشان از فانی بودن دنیا دارد و بیہودگی در مادیات.

دہشتی عہرفات تا جہبہل رھحمہ / گشت ہاوار ئہکھین خوایا عہفوہ (گولہکھم عہلی گیان لہیل)

از دشت عرفات تا کورہ رحمت، ہمگی طلب بخشش و رحمت از خداوند را داریم. ماشاللہ خوای چہندہ بئ باکا / شای بڑ راخ سوار، ئہسپہردہی خاکا (گولہکھم عہلی گیان لہیل)

خداوند از کسی باک و بیمی ندارد / شاہ سوار بر اسب نامدار را بہ خاک میزند. ہہر خؤم بہ سہر گرد بہ گشت کہسہوہ / ہہر چوار تہریقہت ہا بہ دہسہوہ (گولہکھم عہلی گیان لہیل)

خودم بہ قربان و سرگردت بشوم با تمامی کس و کارم برای تو کہ ہر چہار طریقت مشایخ را در دست داری.

شیخانہ

آواز عثمان کیمنہ ای  
آوانگاری: مہدی احمدی

Moderato

f a ziz ke fa key ja ra nem ni ya  
ro kar day wa ney ya ra nem ni ya  
go la kam li gian ley lel lo lay l

نمونہی صوتی شمارہی ۴

نوع: وردہ بہزم

عنوان: -

من تا ئہلفی بالآم شہرت بئ بہ وئئہی نون نہکھم / تا مؤخوو ئہعزام گشت بہ ہوون نہکھم تا قامت کہ مثل الف راست است را بہ شکل نون خمیدہ درنیاوردم / تا مخ اعضایم را بہ خون تبدیل نکنم

تا شکست نه‌دهم خانم وه شای جوانیم / په‌ر نه‌ب‌و‌عالم گشت چه به‌دنامیم  
پادشاه جوانی‌ام را شکست ندهم / تا تمام عالم را از بدنامی‌ام پر نکنم.  
تا به‌ردی نه‌لحه و گیانه‌که‌م ته‌خته‌پ‌وشی نه‌که‌م / شه‌رتن مه‌یله‌که‌ت فه‌رام‌وش نه‌که‌م  
تا دم مرگ که سنگ لحد را به سرم می‌گذارند / شرط و عهد کردم عشق و میل تو را فراموش  
نکنم.

جا گ‌وشه‌واره‌که‌ت چه گ‌وش ئاوئ‌زان (۲ بار) / خو پاییز نییهن من گ‌لام رئ‌زان  
گوشواره‌هایت از گوشت آویزان / هنوز پایین نیامده من برگ ریزان کردم (پیری زودرس از  
عشق).

ئه‌ی جا ورب‌ئ‌زه چه خو بزانه چیم ئه‌وئ / له‌گ‌ردنی زهرت خانم دوو ماچم ئه‌وئ  
از خواب بیدارشو ببین چه می‌خواهم / از گردن زیبا و زردت دو بوس می‌خواهم.  
جا دهرت له‌م‌الم نه‌ونه‌مامی ن‌و / مه‌رده‌نیم خاسته‌ره تاکوو دووری ت‌و  
دردت به جانم ای نو نهال نو / مردنم بهتر است تا دوری تو.

## ورده به زم

آواز عثمان کیمنه‌ای  
آوانگاری: مهدی احمدی

♩ = 80

ay mn ta al fi ba la t shar t be we ney no n na ka m  
ta mo xo a za m gesht ba ho n na w ka m

## نمونه‌ی صوتی شماره‌ی ۵

نوع: ورده به‌زم

عنوان: (سه‌وزنی و ت‌ئنی) یار سبزه‌ام خوابیده

سه‌وزنی‌م وت‌ئنه هه‌ر ئایش مه‌ب‌و‌وه / گ‌ه‌لاوئ‌ژ بزی و ئه‌ره‌و ب‌و وه‌ش گیان با فئ‌نکش ب‌و‌وه  
یار سبزه‌ام خوابیده بیدار و آگاه نمی‌شود / بگذار گ‌لاویژ بلند شود و بیرون بیاید تا خنک شود.  
خوا چی نه‌که‌ردام ت‌و خوا قامه‌ت وه‌ش گیان شه‌وان هام خه‌وت پ‌ئ‌چپام به‌ده‌ور بال‌ای  
له‌ولوت

کاش خداوند مرا هم خواب خواب تو می‌کرد / تا مانند پیچک به دور بلندای قدش می‌پیچیدم.  
شه‌ل‌لا له‌م دنیا ت‌ویان دا به‌من / با من له‌و دنیا د‌وزه‌خ بایه‌ج‌ئ‌م  
ای کاش در این دنیا تو را به من می‌دادند / دیگر اشکالی نداشت اگر در آن دنیا مرا به دوزخ  
می‌فرستادند.

(۴) به‌ه‌ه‌شتم ناوئ به‌جه‌ننه‌ته‌وه / بال‌ای ت‌وم ئه‌وئ به‌مه‌ینه‌ته‌وه  
بهشت و جنت را نمی‌خواهم / به‌جای آن قد و بالای تو را با تمام اتفاقات و درد سرهایش (سر  
راه این عشق) می‌خواهم.

ورده به زم

آواز عثمان کیمنه ای  
آوانگاری: مهدی احمدی

♩=80

Vocal

3 saw zem we ti ne e h har a shma mo we h

5 ga la wez bezi uo h ar ho bo wash gia n

7 ba fe ne kish bo we h ba fe ne kish bo we h

9 khowa chi na kar da m to qa mat wa sh

11 sha wan ha ma kawe t pe chya ya ma da aw r

ba la yi la la we t ba la yi la la we t

نمونه‌ی صوتی شماره‌ی ۶

نوع: چه پ‌له

عنوان: جه‌نگه

جا دلّ بیهن قازان جه‌نگه وه‌للا جه‌نگه / دهر وون ئایرگاش جه‌نگه خانم جه‌نگه  
یار هه‌ر لای ئه‌ن جه‌نگه وه‌للا جه‌نگه / دووکه‌ل یاد لاش جه‌نگه خانم جه‌نگه  
دل به مانند دیگ پخت و پز و درونم آتشکده به امید آن که دود آتش درونم به یار برسد در هر  
کجای بهشت.

باره سهر بنیه‌و به‌ین و مه‌مه‌کاو / من و ئم کئ‌شوو نازو چه‌مه‌کاو  
بیا تا سر به روی سینه‌هایت بگذارم / من خودم ناز چشم‌هایت را می‌کشم.  
نه‌زان چووزان و جه بیروونه‌وه / من کوئم ژان ئه‌کات له دهر وونه‌وه  
نادان از بیرون چه می‌داند / من کجایم به درد آمده است از درون.  
نه‌زان مه‌زان و قه‌دری جوئه‌ئر / بالاش چون عه‌رعه‌ر بر وئچش شمش‌ئر  
نادان نمی‌داند قدر جواهر را / تو که بالای همچون عرعر و ابرویی چون شمشیرداری.

جنگه  
چیله

آواز عثمان کیمنه ای  
آوانگاری: مهدی احمدی

**Allegro**

Vocal

Clap

Vocal

Clap

Vocal

Clap

Vocal

Clap

Vocal

Clap

نوع: ورده به زم  
عنوان: ئامان رابه ( امان از رابه )

خوا به توی داوه ت وخوا له یلا سهیری نه مامان / پهری من رهنگ زهردی ئامان رابه ناله ی بی  
سامان  
خداوند زیبایی نابی به تو داده که همه ی جوانان نگاهت کنند / در عوض رنگ زرد و ناله ی بی سامان  
نصیب من شده.

لایه لایه که و ت وخوا رابه و له دووره و / سه ر به گئی لگئی له ی ئامان رابه زهر دوو سووره و  
صدای خوش لای لاییت از دور می آید / که دستمال زیبایی با آویزهای رنگارنگ به سر داری.  
یاری دم نه نی و ئامان رابه شه و له ناوی دم / هیچ فایده اش نیا ت وخوا له یلا ئیشاره ت به چه م  
یاری که شبانه لب بر لب نگذارد / دیگر چه فایده دارد روزها با چشم اشاره کند.  
ئیشاره تو که رد ئه ی ه و له یلا به دهستی عنقه س / یان ی دئقت بو ئامان که ژال دوسی تازه م  
ههس

با چشم اشاره کردی به من از عمد / که مرا دق دهی چون یار تازه گرفته ای.  
جا چه و ساوه ن دیدم ت وخوا له یلا ئه شقی ت و بهره ن / هه لای مه رچه بای ئامان له یلا که سیش

## نه که ردهن

از وقتی که چشمانم از عشق تو سیر شد / دیگر روی خوشی به کس دیگری نشان نداده  
 قبیلهم پرسیاری ئامان له یلا عیب و عار نییهن / دوور بای مه یله کهت ی ئوخئی ناسک و ئنه ی پار  
 نییهن  
 از تو می پرسم چرا که پرسیدن عیب و عار نیست / چرا میل و عشق تو به من مثل پارسال نیست.

## ورده به زم

آواز عثمان کیمنه ای  
 آواگاری: مهدی احمدی

ئامان رابه

Moderato

Vocal

4 Xowa ba toy da wa tox wa lay la say ri na ma ma o n h  
 7 paray mn rang zar di a man ra be na lay be sa ma o n h  
 10 la ya la ya kaw tox wa ra be wa la do ra wa o wa h  
 sar ba gil gi lay a man ra be zar do so ra wa o wa h

## نتیجه گیری

در نهایت با توجه به مسائلی که مطرح شد و در ارتباط با پرسش‌های این پژوهش، این نکات شایان توجه و جمع‌بندی است:

سیاوچمانه: «سیاوچمانه» از الحان بسیار کهن است، فواصل موجود در «سیاوچمانه» از باستانی‌ترین فواصلی هستند که بشر به راحتی می‌توانست از آن‌ها استفاده کند.<sup>۳۴</sup> نمونه‌های کهن این فاصله‌ها را می‌توان در موسیقی‌های مشابه مشاهده کرد.<sup>۳۵</sup> وزن شعر هورامی نیز از باستانی‌ترین وزن‌هاست<sup>۳۶</sup>، که با توجه به وزن‌های «ده هجایی»<sup>۳۷</sup> اشعاری که هنگام اجرای «سیاوچمانه» خوانده می‌شوند، ارتباط آن‌ها با وزن‌های ابیات پهلوی کاملاً مشخص است؛ و به اعتقاد نگارنده باستانی‌ترین لحن آوازی موسیقی ایران زمین و، بی‌اغراق، خاورمیانه، «سیاوچمانه» است. «سیاوچمانه» بر سه نوع است:

- برز چر: سیاوچمانه‌ای که در اوج صدا و با شعر خاص خود، وجود «لیل» («لیلی») در شعر آن، خوانده می‌شود.
  - دره‌ای: سیاوچمانه که نوع شعر متفاوتی دارد و واژه‌ی «لیل» در شعر آن نیست.
  - شیخانّه (= تَصَوّف): الحان «سیاوچمانه» و «هوره» در ترکیب با اشعار مذهبی اسلامی و عرفانی چارچوب «شیخانّه» را می‌سازند.
- فرم‌های دیگر در موسیقی هورامان عبارتند از:
۱. ورد بزم: ملودی‌هایی که مناسبت‌های خاص دارند، مانند عروسی، شادی، هنگام کار و... و بر خلاف سیاوچمانه حالت ملودی‌تیپ ندارند بلکه شکل ملودی مستقل را به خود گرفته‌اند.

۲. چپله: به تغییر «ورده بزم»ها به ملودی‌هایی که با کف زدن همراه شوند و دارای تمپوی تندتری باشند، «چپله» گفته می‌شود؛ «چپله» در اغلب موارد در مجالس شادی و عروسی در همراهی با رقص خوانده می‌شود، «چپله» یک نوع فرعی نیز دارد: نیم چپله: که نسبت به «چپله» دارای تمپوی سنگین‌تری است و حالت آمادگی برای شروع «چپله» را دارد، اما گاهی به تنهایی اجرا می‌شود؛ در واقع، «ورده بزم»ی است که می‌توان با آن ضرب گرفت.

۳. گریان: نوعی از «ورده بزم» که در شروع رقص کردی (هه لپه رکی) خوانده می‌شود.  
 ۴. هُورَه جافی: صورتی دیگر از «سیاوچمانه» که در مناطق دیگر هورامان، مانند شهرستان پاوه، اطراف شهرستان کامیاران، و کرمانشاه بیشتر شنیده می‌شود، و ارتباط آن با مناجات‌خوانی‌های باستانی مشهود است.  
 ۵. لای لای: شامل اکثر فرم‌های موسیقی هورامی است. اغلب با لحنی کودکانه و آرام‌بخش برای خواباندن کودکان همراه است. گاهی انواع اصیلی از «سیاوچمانه» و «هوره» را در خود نهان دارند.

موسیقی هورامان سازی نیست و تنها آوازی است؛ زیرا برای ادامه‌ی حیات خود نیازی به ساز نداشته است. تنها سازی که با ذات موسیقی هورامی در ارتباط است و تا حدودی با اصالت این موسیقی نسبت دارد، شمشال است. سازهایی مثل دف و تاس نیز در موسیقی خانقاهی و آئینی یافت می‌شوند که احتمال می‌رود بعد از اسلام رایج شده‌اند.

بررسی ارتباط میان لحن و تقطیع اشعار و گفتارهای موزون نشان می‌دهد که در سیاوچمانه دو گونه تقطیع وجود دارد؛ نخست تقطیع‌هایی که تقریباً برای همه‌ی خوانندگان به صورت یکسان اعمال می‌شوند، مانند پایان واژه‌ها و عبارت‌ها، و دوم تقطیع‌هایی که در میان واژه‌ها و عبارت‌ها اعمال می‌شود. در این مورد تقطیع‌ها بر اساس حس در لحظه و شرایط اجرا شکل می‌گیرند. به نظر می‌رسد ادراک کلی خوانندگان و مردم از شعر نقش کلیدی را ایفا می‌کند و تقطیع اشعار و متن‌های موزون در یک نظام خاص ذهنی، مرتبط با عینیت‌هایی هستند که در لحظه‌ی وقوع سیاوچمانه تحقق غیرعینی دارند (اگرچه همه تجربه‌ی عینی آن‌ها را داشته‌اند). به دیگر سخن، هر آنچه در عالم واقع وجود دارد، در سیاوچمانه امری ذهنی و بازتعریف‌شده است، به شکلی که ادراک کلی بر وقوع جزئی تسلط می‌یابد.

## تقدیر و تشکر

با تشکر فراوان از دکتر امید احمدی، شهلا حسن زاده، مهندس فاتح احمدی، هیوا شاه محمدی، بهمن حاجی امینی.

## پی‌نوشت‌ها

۱. لازم به توضیح است که در این مقاله هر دو تلفظ «سیاچمانه» و «سیاوچمانه» به کار رفته است. در ضمن، در نوشتار کردی آن یعنی «سیاوچه‌مانه»، «ه» در «چه» و «ه» «نه» فتحه دارد.
۲. کف زدن ریتمیک (معمولاً در متر دوتایی با تمپوی سریع، برای همراهی با آواز)
۳. درباره‌ی این مقاله‌ها باید گفت که علی‌رغم داشتن مطالب مفید متأسفانه نشر معتبری ندارند. این نوشته‌ها به صورت جزوه‌های پراکنده و یا به صورت وبلاگ نوشته، در اینترنت منتشر شده‌اند و این امر آن‌ها را به لحاظ علمی و پژوهشی کم اعتبار و حتی گاهی بی‌اعتبار می‌سازد. نگارنده با ذکر بخشی از این مطالب و ذکر نام نویسنده‌ی آن‌ها سعی بر آن داشته که از مطالب مفید این مقاله‌ها (نوشته‌ها) سندی پژوهشی باقی بگذارد.

۴. در این مورد می‌توان به کوه آتشگاه اشاره کرد. این کوه در غرب و جنوب غرب شهر پاوه واقع شده و بر دامنه‌ی غربی آن شهر باینگان قرار گرفته است. بر اساس نوشته‌های تاریخی جایگاه یکی از آتشکده‌های دوره‌ی قبل از اسلام است، وجه تسمیه‌ی آن نیز گویای این موضوع هست. ارتفاع آتشکده حدود ۲۵۰۰ متر است. از فراز آتشگاه چشم‌انداز شهر پاوه (بخصوص در شب) دیدنی و جالب است.
۵. زیرا در هنگام اجرا دست را کنار گوش قرار می‌دهند. مثل هنگام قرائت قرآن و اذان. این کار صدای خواننده را تقویت می‌کند و خواننده نیز صدای خود را بهتر می‌شنود.
۶. در هورامان لهنون به جای گوشی عنوان ورد بزم رایج است (حاجی امینی، ۱۳۸۱، ۱۹).
۷. حاجی امینی با عنوان «گران» ذکر کرده است (حاجی امینی، ۱۳۸۱، ۲۰).
۸. «کنا» در هورامی اصطلاحی برای صدا زدن زن (همسر) است، شبیه به خانم.
۹. گفتگوی نگارنده با استاد عثمان کیمنه‌ای، اصیل‌ترین راوی موسیقی سیاوچمانه، سال ۱۳۹۱ شمسی، مریوان.
۱۰. محل اجرای مناسک مذهبی عرفانی در تصوف.
۱۱. در مقایسه با تمپوی رقص‌های کردی که معمولاً سریع‌اند، مثل هل‌گرتن (تلفظ لام غلیظ مثل تلفظ «ل» در الله).
۱۲. حمید رضا اردلان در موسیقی کردستان مجموعه شماره‌ی ۲ در این رابطه جدولی رسم نموده است. (اردلان، موسیقی کردستان (۲)، ۶)
۱۳. بحث در این باره نیازمند پژوهشی دیگر است که نگارنده در حال انجام آن است.
۱۴. قطعه‌ای آوازی مرسوم بین اقوام و ملل، به صورت ترانه‌ای کهن که هنگام غنودن طفل، با کلامی عامیانه و کوتاه بر زبان مادران زمزمه می‌شود (ستایشگر، ۱۳۸۵، ۳۴۲).
۱۵. Microtone
۱۶. چرا که اگر بگویم اشکال دارد، تکلیف عمق کُرُن در موسیقی ایرانی چه می‌شود؟ به نظر من این نه تنها اشکال نیست بلکه تنوع و زیبایی است، مثل اختلاف عمق کرن در «سه‌گاه» و «بیات ترک».
۱۷. نمودار فرکانسی نمونه‌ی صوتی شماره‌ی یک را در این رابطه مشاهده کنید.
۱۸. یافتن ریشه‌ی این رقص‌ها و متر آن‌ها، خود نیازمند پژوهشی جداگانه و مفصل است.
۱۹. crescendo
۲۰. decrescendo
۲۱. رقص کردی
۲۲. Strophic. چندین بند شعر، که آن‌ها را با یک ملودی واحد و مشخص می‌خوانند.
۲۳. شبیه مراسم‌های دعاخوانی که سؤال و جواب دارند، گفته می‌شود که در مراسم باستانی گاتا خوانی هم به همین صورت بوده است.
۲۴. Imitation، ارائه و معرفی یک موتیف موسیقایی به وسیله‌ی دو صدا پشت سر هم و... (ناصری، ۱۳۸۲، ۱۸۶).
۲۵. Heterophony اجرای هم‌زمان یک خط ملودی (توسط دو خواننده یا بیشتر) اما با تحریرها و تزئینات متفاوت صوتی.
۲۶. نوازنده‌های سازهای دیگر، مانند سرنا و نرمة نای نیز از این تکنیک بهره می‌گیرند، و فقط مختص این منطقه نیست.
۲۷. نگارنده خود نوازنده‌ی فلوت است و کاملاً به این مسئله آشناست.
۲۸. «Recitatif»، نوعی از آواز یا خوانندگی دیکلمه‌وار که به حرف زدن نزدیک‌تر است. در این شیوه‌ی خوانندگی اجراکننده به نوعی سخنوری و یا عبارت‌پردازی دیکلماسیون می‌رسد. رسیتاتیف یکی از عناصر سازنده‌ی اپرای قراردادی و حد فاصلی است بین دیکلماسیون و آواز یا خوانندگی (ناصری، ۱۳۸۲، ۳۰۶).
۲۹. به عنوان مثال تحریر بلبلی در موسیقی ردیفی از صدای واقعی بلبل دور است، اما در سیاوچمانه آنقدر تحریرها با صدای کبک همانندند که خود کبک نیز همراه آن می‌خواند (درمنطقه‌ی هورمان در خیلی از خانه‌ها کبک نگهداری می‌شود، همچنین در طبیعت آن نیز این پرنده فراوان است).
۳۰. شرح اعداد نمودار در یک فایل ضمیمه (Excel) پیوست مقاله است؛ تک تک نقاط از لحاظ فرکانس محاسبه‌ی دقیق شده است این محاسبات با پیشرفته‌ترین دستگاه‌های آنالیز فرکانس در کشور سوئد در دانشگاه اوپسالا به سفارش نگارنده توسط دکتر امید احمدی انجام گرفته است.
۳۱. در مدح و ستایش طریقت شیخ‌های اورامان که شیخ حسام‌الدین از همه مشهورتر است.
۳۲. در این جا منظور شیخ حسام‌الدین نقشبندی است که به (علی جان) شناخته شده است و واژه‌ی له‌یل در انتهای سیاوچمانه از قوانین اتمام آن است.
۳۳. نوع و سبکی از شعر کردی که در آن مصراع اول بیشتر جنبه‌ی هماهنگ کردن و آماده‌سازی قافیه برای مصراع بعدی را دارد، یعنی گاهی اوقات مصراع اول از لحاظ معنایی و محتوایی ربطی به مصراع دوم ندارد.
۳۴. سوم کوچک، دوم بزرگ و کوچک
۳۵. اغلب مناطق دو سویه زاگرس (کرد، گوران، لک و لر)
۳۶. برای نمونه دو بیت از قصیده‌ی ۲۵ بیتی هجایی دارای قافیه «اندر آمدن شاه بهرام ورجاوند» را می‌آورم. این قصیده در مژده‌ی ظهور موعود دین زرتشتی (شاه بهرام) وگلایه از نابودی پادشاهی ساسانی است:

کَ باوِدکَ پیگی آید از هیندُگان  
 کَ مَد آنه شهه وهرآم از دوده کیان  
 کَ پیل است هزار ابر سر آنسر هست پیلبان  
 کَ آراستگ درفش دارد پِدون هوسروان  
 (کَ بُود که پیکی آید از هِندوستان/ که آمد آن شه بهرام از دوده‌ی کیان / که پیل است هزار و بر سراسر هست  
 پیلبان/ که آراسته درفش دارد به آئین خسروان) (بهار، ۱۳۳۷، ۱۵).  
 ۳۷. بدون تردید تمامی متون باستانی ایران هجایی هستند و وزن عروضی محصول تمدن اسلامی است (ابوترابیان،  
 ۱۳۸۵).

## منابع

- ابوترابیان، محمدرضا (۱۳۸۵)، *از هورامی تا سیاوچمانه- تحقیقی در زیباشناسی موسیقی و شعر ایران باستان*، انتشارات زال.
- احمدی، مهدی (۱۳۸۷)، *سیاوچمانه*، واحد پژوهش صدا و سیمای مرکز استان کردستان، سنندج.
- احمدی، مهدی (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی و معناشناسی سیاوچمانه*، سنندج، واحد پژوهش صدا و سیمای مرکز استان کردستان.
- اردلان، حمیدرضا (۱۳۷۵)، *موسیقی کردستان*، تهران، انجمن موسیقی ایران.
- حاجی امینی، بهمن (۱۳۸۱)، *موسیقی کردهای هورامان*، مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۵)، *واژه‌نامه‌ی موسیقی ایران زمین*، انتشارات اطلاعات.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، *سبک شناسی شعر*، تهران، انتشارات فردوس.
- ملک الشعراء بهار، محمد تقی (۱۳۳۷)، *سبک شناسی (=تاریخ تطور شعر فارسی)*، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- ناصری، فریدون (۱۳۸۲)، *فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی*، انتشارات روزه.