

The Trace of Creation Myth in the Dual Structure of Kurdistan's Musical Instruments

Zhila Rahmani, M.A in Art-Research, University of Guilan.

Narges Zaker Jafari, Associate Prof, Department of Music, Faculty of Art & Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran, nargeszakeri@guilan.ac.ir

Abstract

As their name suggests, dual instruments consist of two different instruments with similar shape and size. Their primary function is to produce high-pitched and low-pitched sounds simultaneously within a single musical performance. Drawing upon Claude Lévi-Strauss's theory of binary oppositions, this article examines the structure and performance practice of these instruments, explores the dynamics of male/female opposition manifested during performance, and investigates their relationship with the creation myth.

The findings reveal that the opposition embodied in these instruments appears in two forms: female/male and male/female. Since Lévi-Strauss argues that the human mind tends to organize binary oppositions by placing the more powerful and significant pole in the primary position, it may be inferred that neither the masculine nor the feminine component maintains a fixed superiority within dual instruments. Rather, the prominence of each one shift according to the role it assumes at a particular moment of performance. Beyond the historical associations and implicit meanings attached to the categories of "male" and "female," their participation in this binary relationship generates new layers of meaning.

Furthermore, the Kurdish names of these instruments start with dou- number two in English. From ancient times number two has symbolized conflict, chaos, and the restoration of order. Moreover, the earliest appearance of tanbur in the scene of creation suggests a connection between this group of instruments and the creation myth. It appears that the shifting roles enacted in the performance of dual instruments serve to resolve the existential disturbance that has afflicted humankind since the Fall.

Keywords: Binary Oppositions, Claude Lévi-Strauss, Creation Myth, Dual Instruments, Kurdish Rituals, Masculine-Feminine Opposition.

Introduction

The belief in the existence of dualities in the world is one of the ancient one, and its various examples can be identified in different cultures. The early inhabitants of the Iranian plateau also believed in the presence of two opposing forces in the world. Among the most common oppositions, which also happens to be one of the least studied, is the duality of male and female; an opposition that can be observed abundantly in nature and highlighted with the human arrival on earth after the Fall. Later on, Humans have attributed masculinity and femininity to various things based on their innate characteristics. Musical instruments are one of the examples of this kind. Masculinity and femininity are given to some instruments, not to all of them, based on the gender of the sound that they produce, the manner in which the sound is being produced, and the physical form of the instruments. This essay aims to investigate how the creation myth has shaped the dual structure of Kurdish musical instruments and also eager to determine the primary purpose underlying the formation of this kind of instruments. The initial question is also why there was a need to invent dual instruments capable of producing two distinct sounds from a single instrument.

Research Method

The present study was conducted using a qualitative approach and a descriptive-analytical method. The data were collected through both library-based research and fieldwork method. The field data were obtained through personal observations of different rituals of Kurdistan and interviews with local experts. With pondering over the necessity of the presence of producing two different sounds from a single musical instrument, this paper slope from femineity and masculinity to the relationship between man and women in real world. Binary oppositions is one of the most frequent manifestations of semiotic system in Strauss's intellectual apparatus. He considered "myth" as the smallest part of a mythological narrative. So, male/female are the mythological units that should be put side by side in the form of binary oppositions. Although each part of these elements has neutral nature outside the opposition, placing them in this equation imposes a marginal-central relationship between them.

Results

The distinctive structure of dual instruments led the people to regard one part as masculine and the other as feminine. From an acoustic perspective among the instruments that studied here in Douzala, Jouzalei-Mashka, and Tanbur—the feminine part is responsible for performing the melody, while the other component produces the drone sound. Although in Dou-Tapla it is vice versa. And there is a tendency to consider the larger drum to be masculine because it produces more stronger sound. The smaller drum considers to be feminine.

Since the system of binary oppositions provide a deeper explanation for the existence of such duality in music, this theoretical approach has been adopted in the present study. According to Lévi-Strauss's structuralism, the arrangement in the first group of instruments takes the form of a feminine/masculine opposition, whereas in Dou-Tapla it appears as masculine/feminine. Lévi-Strauss argued that the first element of any opposition possesses greater importance than the second. Accordingly, the feminine pole in the first group and the masculine pole in the second group play the primary role in sound production.

So, the superiority of neither pole in dual instruments—either feminine over masculine or masculine over feminine—is permanent. Despite the importance of the acoustic characteristics of each component, the final musical result emerges through their harmonious and aesthetically balanced combination. Thus, it can be said that the essence of this duality is revealed through the opposition between them.

This article assumes the feminine part of these instruments symbolize Eve and the masculine part as Adam; it may be suggested that the structure of these instruments represents a continuation of the ancient tradition of imitating the primordial opposition. By linking musical performance—in ceremonies involving collective participation—with the reality of human life after the Fall, this worldview is reinforced and presented as reflective of the inherently oppositional nature of existence. In other words, the creation myth has had a direct influence on the structure of these instruments. The purpose of it appears to have been the reconstruction of the condition that prevailed over humanity at the time of the Fall. Such reconstruction serves to evoke the original state of anxiety and to emphasize the necessity of cooperation and mutual assistance.

Discussion and Conclusion

The practical study of these instruments shows that after happy ceremonies; rituals are the most important positions in which Kurdish dual instruments have been used. Since both rituals are held in groups, it can be said that the need to achieve unity and cooperation are one of the obvious functions of dual instruments. It also can be said that, the structural form of the Creation Myth has a direct impact on the form of the instruments. It is happened to reconstruct the situation that prevailed Fall.

Till now, a limited number of studies have been devoted to the subject of gender in musical instruments. "A Study of the Symbolic Characteristics of Naqqare in Deylaman (Gilan Province)" (Esmailnia & Rafi'far, ۲۰۱۶) is the only research paper that have addressed dual musical instruments directly. The writers focused on symbolic dimensions of naqqare in different contexts and demonstrated its performance in different occasions.

Although four different dual instruments have maintained a continuous presence in the musical culture of Kurdistan, no specific research has yet been conducted on the concept of duality in these instruments.

رد پای اسطوره آفرینش بر ساختار دوگانه سازهای موسیقی گُردستان

ژیلا رحمانی، کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه گیلان.

نرگس ذاکر جعفری (نویسنده مسئول)، دانشیار، گروه موسیقی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران nargeszakeri@guilan.ac.ir

چکیده

سازهای جفتی آن گونه که از نامشان پیداست، از دو ساز تقریباً هم شکل و هم اندازه تشکیل شده اند و وظیفه اصلی آنها تولید هم زمان دو صدای زیر و بم از یک ساز است. به منظور بررسی ساختار و عمل کرد این سازها، نشان دادن پویایی تقابل مذکر/مؤنث در حین نواختن آنها و یافتن ارتباطی که در میان آنها و اسطوره آفرینش وجود دارد در این مقاله، از نظریه تقابل های دوگانه لوی استروس استفاده شده است. یافته ها حاکی از آن است که تقابل موجود در این سازها به دو صورت مؤنث/مذکر و مذکر/مؤنث می باشد. از آنجا که استروس عمل کرد ذهن انسان را به گونه ای توصیف می کند که قطب قدرتمندتر و با اهمیت تر هر تقابل در ابتدای این دسته بندی قرار می گیرد، می توان گفت که برتری همیشگی در سازهای دوتایی با هیچ یک از بخش های مذکر یا مؤنث نبوده است و حضور هر کدام از آنها بسته به نقشی که در لحظه ایفا می کند پررنگ یا کم رنگ می شود. منهای تداعی ها و دلالت های ضمنی خاصی که هر یک از مفاهیم زن و مرد در گذر زمان به خود اختصاص داده اند، قرار گرفتن در این رابطه دوگانه معنای جدیدی به آنها می بخشد. علاوه بر آنکه در ساختار اسمی این سازها در زبان کُردی از عدد دو استفاده شده است و دو همواره نماد کشمکش و آشوب و آرامش پس از آن بوده است، اولین حضور تنبور در صحنه خلقت نشان از پیوند داشتن این گروه از سازها با اسطوره خلقت دارد. به نظر می رسد که جابجایی های نقشی در اجرای سازهای دوتایی به واسطه پایان بخشیدن به تشویشی بوده باشد که پس از هبوط بر انسان مستولی شده است.

کلیدواژه ها: آیین های گُردستان، اسطوره آفرینش، تقابل مذکر مؤنث، تقابل های دوتایی، سازهای جفتی، لوی استروس.

۱-۱. بیان مسئله

اعتقاد به وجود دوگانه‌ها در جهان از جمله کهن‌ترین باورهای بشری است و نمونه‌های متنوعی از آن را می‌توان در فرهنگ‌های مختلف شناسایی کرد. ساکنان اولیه فلات ایران نیز به حضور دو نیروی متضاد در هستی ایمان داشته‌اند. بعدها همین اندیشه با عنوان ثنویت در آیین زردشتی دنبال شد و در زیرمجموعه صفات‌های اهورایی و اهریمنی تکثیر یافت (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱۱). از جمله عمومی‌ترین تقابل‌ها که اتفاقاً از کم‌پرداخت‌ترین آن‌ها نیز است، دوگانه مذکر و مؤنث است؛ تقابلی که تقریباً در همه موجودات زنده مشاهده می‌شود. آدمیان صفات‌های مذکر و مؤنث را بر اساس ویژگی‌های ذاتی اشیاء به پدیده‌های مختلفی از جمله زمین و ماه نسبت داده‌اند. سازهای موسیقی هم نمونه دیگری از این نگرش هستند. مبحث جنسیت در سازهای موسیقی از دیرباز مطرح بوده و بر تعدادی از سازهای تکی و جفتی دلالت داشته است (مسعودیه، ۱۳۹۶: ۳۶). علاوه بر آنکه این وجه نمادین در فرهنگ‌های مختلف به واسطه ویژگی‌های متفاوتی از جمله جنس صدا و نحوه تولید آن یا فرم ظاهری ساز به آن‌ها اطلاق یافته، استفاده از آن‌ها نیز صورت‌های گوناگونی به خود گرفته است. باین وجود در میان سازهای موسیقی و اجرام آسمانی یک تفاوت بنیادی وجود دارد و آن این است که سازهای موسیقی پدیده‌هایی آفریده دست بشر هستند و اجزای طبیعت جزئی از هستی. از سوی دیگر اولین ظهور این تقابل که به نوعی هم آن را برجسته‌تر ساخته، داستان آفرینش انسان است که در ادیان ابراهیمی و اسطوره‌های کهن با ورود یک زن و یک مرد به زمین آغاز می‌شود. زوجی که حضور آن‌ها در ادیان با نافرمانی و عصیان همراه بود، اما متضمن تداوم حیات انسان در زمین شد. در ادیان ابراهیمی آمده است که آدم و حوا پس از ارتکاب به گناه، از بهشت اخراج و به زمین فرستاده شدند. در اسطوره آفرینش ایرانی هم آمده است که پس از گذشت چهل سال از شاخه ریواسی که از نطفه گیومرث رویده بود، دو نهال پدید آمد. نهال‌ها بعدها به صورت یک زن و یک مرد تغییر شکل یافتند. در اساطیر ایرانی از این زوج با اسامی مشی و مشیانه و مهر و مهریانه نام برده شده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

مقاله حاضر درصدد است به این پرسش پاسخ دهد که چگونه اسطوره آفرینش بر ساختار دوگانه سازهای موسیقی گردستان تأثیر گذاشته و هدف اولیه از آن چه بوده است؟ یکی دیگر از سؤالات مرتبط با پژوهش حاضر این است که چه ضرورتی در ابداع سازهای دوتایی و تولید دوصدای متفاوت از یک ساز وجود داشته است؟

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. اطلاعات مورد استفاده در این مقاله به صورت کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند. اطلاعات گردآوری شده به شیوه میدانی، بر مبنای مشاهدات شخصی از آیین‌های گُرستان و گفت‌گو با آگاهان محلی به دست آمده است.

۴-۱. مبانی نظری

لوی استروس^۱ (۱۹۰۸-۲۰۰۹) به عنوان بنیان‌گذار انسان‌شناسی ساختاری^۲ دارای تألیفات متعددی است، ولی دقیق‌ترین و کامل‌ترین اثر وی در حوزه تقابل‌های دوگانه مجموعه چهار جلدی منطق اساطیر خام و پخته، از غسل تا خاکستر، سرچشمه آداب غذا/خوری و انسان برهنه است. استروس به واسطه آشنایی با تحولاتی که در حوزه زبان‌شناسی اتفاق افتاده بود و با تأثیرپذیری از یاکوبسن و به ویژه مفهوم «تمایز» در زبان‌شناسی سوسور، اصول ساختارگرایانه خود را تکوین بخشید. وی به واسطه تعریفی که در آغاز از مفهوم نظام ارائه داد، توانست توجه انسان‌شناسان را به سوی قوانین نامرئی حاکم بر سیستم‌های نشانه‌ای معطوف سازد. استروس تحلیل نظام‌های ناآگاهانه را بر نمودهای آگاهانه زبانی ارجح می‌دانست و بر همین اساس مناسبات‌های میان پدیده‌ای، جایگاه ویژه‌ای در ساختارگرایی وی پیدا کردند (Levi-Strauss, ۱۹۶۹: ۴۹). وی معتقد بود که یک نظام خویشاوندی همچون زبان، تنها در خودآگاه آدمی قرار دارد، اما بازنمایی‌هایی هم وجود دارند که ساختارهای نامرئی ذهن را آشکار می‌سازند (مور، ۱۳۹۱: ۲۸۷). چنین ساختارهایی کارکردهای اصلی ساختار ذهن را آشکار خواهند ساخت (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۸۵). استروس برای یافتن ساختارهای پنهان به مطالعه نظام‌های طبقه‌بندی، نظریه خویشاوندی و منطق اساطیر روی آورد. وی همه این نظام‌ها را به مثابه زبان، نوعی از ارتباط می‌دانست (مور، ۱۳۹۱: ۲۸۷).

از پرتکرارترین نمودهای این سیستم نشانه‌ای در دستگاه فکری استروس، مجموعه‌ای است که به شکلی بسیار ابتدایی در قالب تقابل‌های دوگانه شکل گرفته است. شیوه کار وی بدان گونه بود که پس از شناسایی و استخراج واحدهای اسطوره‌ای، آن‌ها را به صورت تقابل‌های دوگانه در کنار یکدیگر قرار دهد. در دستگاه فکری وی «اسطوراج» کوچک‌ترین بخش از هر روایت اسطوره‌ای است. با این اوصاف «زن» و «مرد» داستان آفرینش که در سازهای دوتایی به صورت «مؤنث» و «مذکر» انعکاس داده شده‌اند، اسطوراج‌های اصلی مقاله را تشکیل می‌دهند و می‌توان آن‌ها را به دو صورت تقابلی زن/مرد و مرد/زن در کنار یکدیگر قرار داد. از منظر استروس چنین ساختاری در پشت همه رفتارهای فرهنگی وجود دارد. وی معتقد بود که دسته‌بندی پدیده‌ها در قالب تقابل‌های دوگانه، پیشینه‌ای به بلندای تاریخ دارد و می‌توان آن را به عنوان نخستین تلاش انسان برای سلطه بر جهانی تلقی کرد که عملاً شناختی نسبت به

^۱. Claude Levi-Strauss

^۲ Structural Anthropology

آن نداشته است (برتنس، ۱۳۸۳: ۷۷). وی همچنین این ساختارها را منعکس کننده ساختار کلی ذهن انسان‌ها می‌داند. اسطوره شکلی از زبان است و زبان زمینه‌ای فراهم می‌سازد تا انسان خود و دنیایی را که در ذات خود یکپارچه است با تحمیل دیالکتیک‌ها، دوشاخگی‌ها یا ساختارهای دوگانه بر روی داده‌ها بشناسد (لوی استروس، ۱۳۷۶: ۱۳).

از سوی دیگر در تقابل با هم قراردادن اسطوره‌ها، امکان مطالعه در زمانی و هم‌زمانی و در نهایت تحلیل رابطه موجود در میان پدیده‌ها را فراهم می‌سازد. با آنکه هر یک از پاره‌ها در خارج از تقابل از ماهیتی خنثی برخوردار هستند، قرار گرفتن در این معادله دو گزاره‌ای ارتباطی حاشیه - مرکز بر آن‌ها تحمیل می‌سازد. این پیوستگی به گونه‌ای نظم می‌یابد که بخش اول از تقابل همواره در مرکزیت قرار گرفته و دیگری به حاشیه رانده می‌شود (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۴۹). با آنکه ارجح بودن هر یک از دو سوی تقابل، به دو صورت منطقی و غیرمنطقی امکان‌پذیر است (همان: ۱۵۱)؛ مرکز، تقابل را ثبات بخشیده و امکان تولید اضافه معنا در بافت را به حداقل می‌رساند (همان: ۱۴۹). انتظار می‌رود که تحلیل نقشی دوگانه‌های زن/مرد و مرد/زن در سازهای موسیقی بازتولید جنسیتی واقعیت اجتماعی آن‌ها و پاسخی برای بازنمایی هویت نابرابر آن‌ها در عصر حاضر باشد.

۱-۵. اهمیت و پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌های انگشت‌شماری به موضوع جنسیت در سازهای موسیقی اختصاص یافته است. محمدرضا درویشی در کتاب *دایره‌المعارف سازهای ایرانی* از ثنویت در سازهای موسیقی سخن گفته است. وی اطلاق این ویژگی‌ها را به نحوه تولید صدا در هر یک از سازها بازمی‌گرداند و به ذکر چند نمونه از آن‌ها پرداخته است (۱۳۹۰). سمبولیسم در کتاب *مبانی اتنوموزیکولوژی* هم با موضوع جنسیت در سازهای موسیقی آغاز می‌شود (مسعودیه، ۱۳۹۶). مسعودیه در این کتاب به ذکر چند نمونه از سازهای موسوم به مذکر یا مؤنث بسنده کرده است و توضیح دیگری در این باب ارائه نمی‌دهد. مقاله «پژوهشی در ویژگی‌های نمادین نقاره در دیلمان (استان گیلان)» (اسماعیل‌نیا و رفیع‌فر، ۱۳۹۵) با بررسی وجوه نمادین کاربرد ساز نقاره در موقعیت‌های مختلف نشان داده است که اجرای نقاره در موقعیت‌های مختلف معانی متفاوتی به همراه دارد. نادیده انگاشتن یکی از طبل‌های این ساز در هنگام اجرا نقاره را از موقعیت دوتایی بودن آن خارج می‌سازد. این مقاله از معدود مقالاتی است که تاکنون به بررسی سازهای دوتایی پرداخته باشند. به علاوه آنکه چهار ساز دوتایی مختلف در فرهنگ موسیقایی گروستان حضور مستمر داشته‌اند، تاکنون پژوهش خاصی در ارتباط با بحث ثنویت در این سازها صورت نگرفته است. این پژوهش در پی آن است تا با معرفی سازهایی که کل یا بخشی از آن‌ها با عنوان مؤنث یا مذکر شناخته می‌شوند، به دلایل استفاده از این گروه از سازها در موقعیت‌های خاص پرداخته و معانی نهفته در این کاربردها را آشکار سازد.

جنسیت در سازهای موسیقی

جنسیت بخشی به آلات موسیقی از موضوعاتی است که از دیرباز مطرح بوده است. در بیشتر موارد این ویژگی به منظور ایجاد تمایز آوایی در میان سازهای موسیقی و بیان تفاوت کیفیت صوتی در آن‌ها و در مواردی نیز به واسطه اندازه و شکل فیزیکی سازها به آن‌ها نسبت داده شده است. اغلب سازهایی با صدای بم، قدرت مند و خش دار را مذکر و سازهایی با صدای نرم، زیر و ملودیک را مؤنث دانسته‌اند (مصاحبه با نقیب‌سردشت، خرداد ۱۴۰۴). بر این اساس از میان سازهای رایج در گُردستان، ساز شمشال مؤنث و سُرنا و دهل مذکر در نظر گرفته شده‌اند (همان). بخش دیگری از این دسته‌بندی معطوف به سازهای دوتایی است. سازهایی که به واسطه ترکیب ساختاری خود با این نام شناخته می‌شوند. وجود دو طبل جداگانه، دو لوله صوتی هم‌شکل و دو زه سبب شده‌اند تا سازهای دوتَه‌پله (نقاره گُردی)، دوزَه‌له، جوزَه‌له‌مه‌شکه و تنبور — که در آغاز تنها دو سیم داشته است، یک پاره مذکر و یک جزء مؤنث را به طور هم‌زمان در ساختار خود حفظ کنند. علاوه بر آلات موسیقی، برای مضراب‌های دهل و دوتَه‌پله نیز جنبه‌های جنسیتی قائل می‌شوند. در نواختن ساز دهل از دو مضراب چوبی با نام‌های گُوجان و ترکه کمک می‌گیرند.^۱ دوتَه‌پله نیز با مضراب‌هایی از جنس چوب، شلاق و تسمه چرمی نواخته می‌شوند.^۲ با این وجود موضوع مورد بحث این مقاله تحلیل جنسیتی سازهای دوتایی است. تحلیل این گروه از سازها در دو حالت قابل انجام است: بررسی و مقایسه کاربردهای آن‌ها و تحلیل چرایی تولید دو صدای متفاوت از یک ساز.

۲-۱. کاربردهای موقعیتی سازهای دوتایی

اجرای سازهای دوتایی در فرهنگ گُردستان با آیین‌های متنوعی همراه شده است. با این حال همان‌گونه که از نمودار ۱ مشاهده می‌شود، جشن‌ها و مراسم شادمانی اصلی‌ترین عرصه حضور این دسته از سازها هستند. دوزَه‌له^۳ سازی است که علی‌رغم گستردگی محدودتر به نسبت سازهای دهل و سُرنا، در مراسم شادمانی برخی مناطق حضور مستمر داشته است (تصویر ۱). دوزَه‌له را اغلب با تنبک و دایره و گاه در کنار دهل و تاس می‌نوازند. قُشمه دوزَه‌له‌ای است که در مجالس شادمانی گُرمناج‌های خراسان شمالی کاربرد دارد. نواختن ساز جوزَه‌له‌مه‌شکه^۴ در مراسم عروسی و شادمانی نیز مرسوم است (تصویر ۲). ساز تنبور که در حال حاضر همچون سازی صرفاً آیینی شناخته می‌شود، تا چند دهه پیش در مجالس شادمانی نیز حضور یافته است. محی‌الدین حق‌شناس اجرای ریتم‌های شاد در جشن‌ها و مراسم شادمانی شهر سَنَدِج را به سازهای «دوتَه‌پله»، «سُرنا» و «دهل» نسبت داده است (۱۳۸۴: ۱۶۹ و ۱۷۹).



تصویر ۱. دوزَه‌کَه (عکس از نگارندگان)



تصویر ۲. جوزَه‌لَه‌مَه‌شَکَه (نقیب‌سردشت، ۱۳۸۵: ۱۶۳)

کاربرد آیینی، پس از مراسم شادمانی از دیگر موقعیت‌های مهم اجرایی سازهای دوتایی است. از میان سازهای دوتایی، تنبور^۵ و دوتَه‌پَلَه کاربرد آیینی یافته‌اند. تنبور از دیرباز در جم‌خانه‌های اهل حق حضور پررنگی داشته است (تصویر ۳). اسطوره خلقت در این آیین تنها با نواختن این ساز تحقق یافته و هر ۷۲ مقام تنبور در کتاب مقدس این آیین آمده است. جشن‌های «خاون‌کار» و «نوروز» در این آیین مقدس هستند. پیروان آیین یاری در این دو مراسم، حلقه‌های جم برگزار می‌کنند و تنبور می‌نوازند (مصاحبه با ک.م، اسفند ۱۳۹۹).



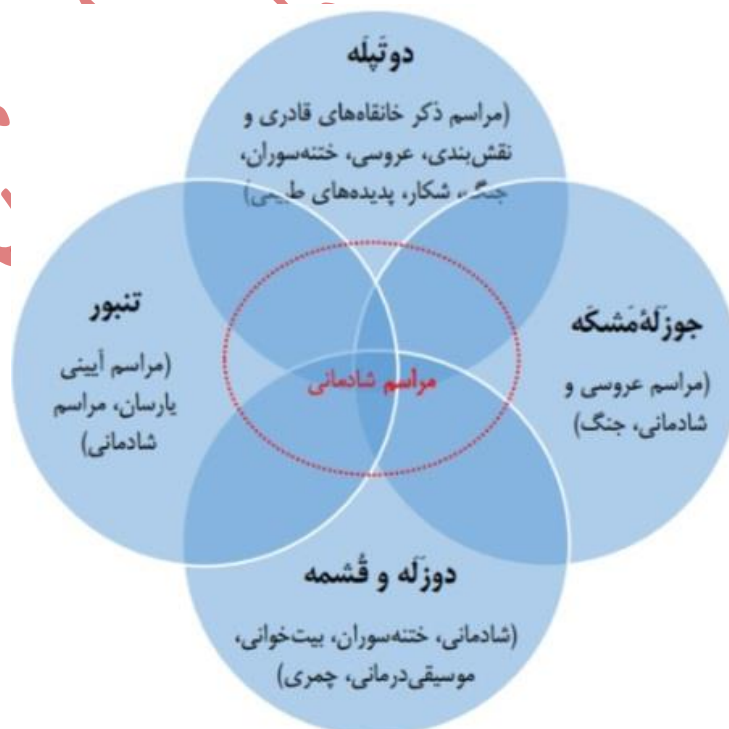
تصویر ۳. تنبور (عکس از نگارندگان)

موسیقی، کلام و سماع سه ویژگی اصلی طریقت‌های قادری و نقشبندی در گوردستان هستند. جلسات هفتگی ذکر در خانقاه‌ها و تکایا، به صورت دسته‌جمعی و با نوای دف، تاس، دوتَه‌پَلَه و شمشال همراه است (تصویر ۴). مقام‌های مشترکی برای هم‌نوازی دوتَه‌پَلَه و دف وجود دارد، هر دو ساز تا پایان مراسم به اجرای ذکرهای خانقاهی می‌پردازند اما به درستی نمی‌توان مشخص کرد که کدام یک از آن‌ها اصلی و کدام یک نقش فرعی‌تری دارد (گفت‌وگوی شخصی با احسان ملاقدیمی). در گذشته‌های نه‌چندان دور دوتَه‌پَلَه کاربرد خبررسانی نیز داشته است. از این ساز برای آگاه‌ساختن مردم از اوقات شرعی، زمان افطار و سحر و اعلام اعیاد مختلف استفاده شده است (ذکاء، ۱۳۵۶: ۳۴).



تصویر ۴. دوتَه پَله (تصویر از نگارندگان)

سازهای دوتایی کاربردهای پراکنده دیگری نیز داشته‌اند. دوتَه پَله در گذشته در جنگ‌ها، موقعیت‌های طبیعی چون خسوف و کسوف و به هنگام شکار استفاده شده است. نواختن دوزَه که هم در بیت‌خوانی‌ها، در درمان بیماری و اجرای مراسم چه‌مهر متداول بوده است. آیین چه‌مهر^۷ در کرمانشاه با نوای دهل و سُرنا و دوزَه که همراه است (نقیب‌سردشت، ۱۳۸۵: ۱۴۰؛ نصرالله‌پور، ۱۳۷۸: ۱۵۰). در بیت «قَه‌لای دَه‌دَه‌م»^۸ به کرات از ساز جوزَه که مَه‌شَکَه نام برده شده است (ئه‌حمه‌د، ۲۰۱۶: ۱۳۰). در حال حاضر بخشی‌های شمال خراسان، روایت‌گر افسانه‌ها و داستان‌های گُردی و ترکی با همراهی دوتار هستند (درویشی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).



۲-۲. تحلیل ساختاری سازهای دوتایی

نکته‌ای که در بررسی این گروه از سازها پیش از هر چیز دیگری به چشم می‌خورد، ترکیب اسمی آن‌ها با عدد دو در زبان کُردی است. «دو ته پله»، «دوزَه‌له»، «جوزه‌له مَه‌شکه» و تنبور قدیمی که امروزه در فارسی با نام «دوتار» شناخته می‌شود، از ترکیب دو + نام ساز (طبل، نی، انبان و زه) تشکیل شده‌اند. با آنکه این عدد در ظاهر، تنها واژه‌ای است که بر تعداد سازها دلالت داشته باشد، نباید از جایگاه عددی آن در جهان‌بینی‌های اسطوره‌ای غافل ماند. عدد دو، نمایان‌گر دوگانگی است که آسمان‌ها و زمین را به وجود آورده و شب و روز را آفریده است. این عدد همچنین نماد مذکر و مؤنث نیز است. از آنجا که رویکرد نمادگرایانه به سازهای موسیقی، بخشی از این سازها را مذکر و بخش دیگر آن‌ها را مؤنث می‌داند، نامیدن این سازها در ترکیب با عدد «دو» منطقی به نظر می‌رسد. با توجه به آنچه گفته شد به کاربرد تعبیر «دو» در بخش آغازین این سازها، آگاهانه بوده و عدد دو، با هدف معنویت‌بخشیدن و روحانی کردن این سازها در ترکیب اسمی با آن‌ها آمده است.

به جهت آنکه در ساختار دوتایی این سازها، یک بخش از ساز وظیفه اجرای نغمه و بخش دیگر آن تولید واخوان^۹ را بر عهده دارد، طبل بزرگ‌تر در ساز دوتَه‌پله، سیم بالایی تنبور، و نی‌های سمت راستی دوزَه‌له و جوزه‌له مَه‌شکه را مذکر و طبل کوچک‌تر دوتَه‌پله، سیم پایینی تنبور، و نی‌های سمت چپی دوزَه‌له و جوزه‌له مَه‌شکه را مؤنث در نظر می‌گیرند. اغلب آن بخش از ساز که نغمه را اجرا می‌کند، مؤنث و بخش دیگر را مذکر می‌دانند (همان: ۲۳). از آنجاکه تولید نغمه تنها در یکی از لوله‌های صوتی یا زه‌ها اتفاق می‌افتد، این بخش را مؤنث تلقی می‌کنند؛ استدلال هم آن است که چون موجود مؤنث همچون خودی را به وجود می‌آورد و او را با شیرۀ جانش می‌پروراند، وی را همواره سرچشمه حیات و نماد زایش و تولد معرفی کرده‌اند.

علاوه بر آنکه از دیرباز یک بخش از این سازها را مذکر و بخش دیگر آن‌ها را مؤنث دانسته‌اند، در اسطوره آفرینش رایج در آیین‌های یارسان و ایزدی آمده است که علی‌رغم فراهم شدن هر آنچه برای خلقت انسان لازم بود، این کار میسر نگردید تا آنکه نوای تنبور جاری گشت و روح را به پذیرش کالبد و جای گرفتن در آن مشتاق ساخت (درویشی، ۱۳۹۰: ۲۳؛ گفت‌وگو با کرین بروک، فوریه ۲۰۲۰). با استناد به آنکه الیاده معتقد بود که تقلید از هستی، منشأ اغلب آفرینش‌های بشری شده است (الیاده، ۱۳۶۲: ۳۱)، می‌توان استدلال کرد که ساختار دوتایی سازهای جفتی تقلید مستقیمی از اولین بازیگران آفرینش در هستی باشد. بر این اساس بخش مذکر ساز نماد آدم و بخش مؤنث آن نماد حوا است. داستان آفرینش، مهم‌ترین درون‌مایه اساطیری است و طبعی است که اجزای مختلف این رویداد در حوزه‌های مختلف مورد الگوبرداری قرار گرفته باشد. این استدلال با تکیه بر تعبیر دیگری که از عدد دو وجود دارد،

قابل اثبات است. عدد دو نمایانگر تضاد و تعارض موجود در میان نیروهای مختلف و همچنین آرامش و تعادل در میان آنها است (ذبیح نیاعمران و قیومی‌زاده ۱۳۹۶: ۲۹). یکی از نمودهای آغازین این نگرش هبوط انسان است. ورود آدم و حوا به زمین با تشویش و ناآرامی همراه بود. این ماجرا که در ادیان غیراسلامی و اسطوره‌های کهن شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است، با هبوط انسان به زمین پایان یافت. از این رو می‌توان اجرای هم‌زمان هر دو بخش ساز در حین اجرا و تولید هم‌زمان صدای زیر و بم، را بازتولیدی از تشویش اولیه‌ای دانست که در زمان خلقت آدم و حوا بر آنها مستولی شد، اما با نقش‌آفرینی هر دوی آنها در کنار هم، متضمن حیات ابدی انسان در زمین گشت.

بر اساس مبانی نظری استروس «آدم» و «حوا» همچون انسان برگزیده در داستان آفرینش، اسطوره‌های این واحد اسطوره‌ای را تشکیل می‌دهند و می‌توان آنها را به‌صورت تقابل‌های آدم/حوا یا حوا/آدم — و به‌عبارت دیگر زن/مرد و مرد/زن — در مقابل یکدیگر قرار داد. به حکم آنکه تقابل مذکور در فارسی معاصر به‌صورت مذکر/مؤنث رایج است، این مقاله تقابل حاکم بر سازهای موسیقی را با همین ترتیب فرض انگاشته است. بر پایه تحلیل‌های ساختارگرایانه، ذهن انسان‌ها بر پایه تداوی‌های خاصی که به درازای تاریخ حول این دو قطب شکل گرفته است، همواره تقابل نخست یا هبوط را مرجع و معتبر و دیگری را ناچیز و کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. بر این اساس طبیعتاً بخش مذکر ساز در حین اجرا، باید نقش پررنگ‌تری نسبت به بخش مؤنث آن داشته باشد. اما در عمل چنین نیست و بخش مذکر ساز تنها نقش همراهی‌کننده با بخش مؤنث را بر عهده دارد. به‌رغم تضادی که در عمل و ترتیب تقابل سازهای «دوزله»، «جوزه‌له‌مه‌شکه» و «تنبور» مشاهده می‌شود، باید گفت که واژه‌های هر دو سوی این تقابل — مذکر/مؤنث — عربی هستند و گردی آنها به‌صورت «ژن/پیاگ» به معنای — زن/مرد — رایج است. واژه «ژن» از ریشه «ژیان» به معنای زندگی گرفته شده است. منظور این نیست که در مردم‌گرد، در حال حاضر به زنانگی و مردانگی جزئی از سازهای دوتایی آگاهی و اذعان دارند. هدف از ترکیب دوگانه زبان در این مقاله این است که نشان داده شود رواج هر دو ترکیب در زبان کردی یعنی «زن/مرد» و «مرد/زن» می‌تواند نمود دیگری از فرضیه این پژوهش یعنی عدم برتری همیشگی زن بر مرد یا مرد بر زن و همکاری هر دو در نظم‌بخشیدن به جهان باشد. همان‌طور که لویی استروس نیز معتقد بود که ساختار ذهن انسان همواره به گونه‌ای عمل می‌کند که بخش اصلی‌تر و مهم‌تر را در بخش اول تقابل قرار دهد.

علی‌رغم آنکه در ساز دوت‌پله تولید صدای زیر و بم — و نه زایش نغمه و اجرای واخوان — مطرح است، برای این ساز هم جنبه‌های جنسیتی قائل می‌شوند. طبل بزرگ‌تر این ساز از آن جهت که صدای بم‌تری تولید می‌کند، همچون نماد جنس مذکر و طبل کوچک‌تر آن که صدای زیرتری دارد، به‌عنوان نماد جنس مؤنث به‌شمار می‌آید. بدیهی است که معیار اصلی تعیین جنسیت در این ساز، قدرت تولید صدا در آن است. بر این اساس به کاسه‌ای که قابلیت تولید صدای بلندتر و بم‌تری داشته باشد، مذکر و طبل دیگر را مؤنث می‌دانند. بنابراین می‌توان گفت که تقابل

درست‌تر در این ساز به صورت مذکر/مؤنث است. چنانکه در زبان کردی تقابل «پیاو/ژن» — مرد/زن — نیز وجود دارد. اعتبار هر دو فرم تقابل، زن/مرد و مرد/زن، نشان می‌دهد که برتری هیچ‌یک از این دو بر دیگری همیشگی نیست و ترجیح موقت لفظ زن بر مرد یا مرد بر زن بر اساس نقشی صورت می‌گیرد که هر یک از این دو در لحظه ایفا می‌کنند. بر اساس آراء استروس دوگانه زن و مرد بدون ارجحیت بخشیدن به هیچ‌کدام از آن‌ها، تقابلی ذاتی است و تنها از دو جنسه بودن ذات موجودات سخن می‌گوید؛ حال آنکه تقابل حاکم بر سازهای موسیقی، تقابلی فرهنگی است. علی‌رغم آنکه در بیشتر محافل روشن‌فکری دوران معاصر، از تعارض همیشگی زنان و مردان به درازای تاریخ سخن رفته است؛ تحلیل سازهای جفتی، همچون بخش پویایی از فرهنگ، نشان می‌دهد که این ادعا می‌تواند نادرست باشد.

با توجه به آن که تبادل نقشی میان هر دو قطب سبب تولید معنا می‌شود، احتمال بروز رفتارهایی بنیادی چون جدایی/پیوستگی، کشمکش/آشتی و اختلاف/اتحاد در میان آن‌ها وجود دارد. به این ترتیب تقابل موجود در سازهای دوتایی درون‌مایه اصلی اسطوره خلقت را وسعت می‌بخشد. اقتباس این زوج — آدم و حوا — در ساختار سازهای دوتایی و حضور مکرر در آیین‌های مختلف، نوعی از معاصرسازی با اسطوره آفرینش است. الیاده معتقد بود که رمز با تبدیل کردن پدیده‌های مختلف به چیزی خارج از تجربه و ادراک دنیوی، دنباله دیالکتیکی همان ظهور قداست را در پیش می‌گیرد (الیاده، ۱۳۸۹: ۴۲۰). از این رو بدیهی می‌نماید که نواختن هر باره ساز، یادآور تشویش آغازین و دمیدن جان دوباره در آن باشد.

با تقلید از این تقابل بنیادین، که در اینجا فرم ساختاری سازهای دوتایی است، تناقض‌های موجود در زندگی عادی تبدیل به نشانه شده و با ایجاد ارتباط دوسویه در میان آن‌ها به از بین رفتن این تقابل قدیمی کمک می‌رساند. از نظر استروس منطق اسطوره به گونه‌ای عمل می‌کند تا مفاهیم متضاد را آشتی دهد و تکرار دوباره آن، تناقضات بنیادین را از میان بردارد (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۳). تقابل دوگانه قطب‌های مؤنث و مذکر در این سازها با نادیده‌انگاشتن برتری هیچ یک از آن‌ها بر دیگری، سبب تعالی کشمکش بنیادین و در نهایت آشتی و پیوستگی میان آن‌ها می‌شود که در اینجا ساخت قطعه‌ای از موسیقی است. بدین ترتیب سازها با حضور مستمر خود در مراسم مختلف، شرکت‌کنندگان را هم‌عصر با هبوط ساخته و به صورتی غیرمستقیم بر نیاز به وحدت رسیدن و برقراری نظم در جهان تأکید می‌ورزند. وحدت‌های ریتمیکی ناشی از اجرای هر دو بخش مذکر و مؤنث در این سازها که ترکیبی از صدای زیر و بم است، آن‌ها را به این وحدت مفهومی نزدیک می‌سازد. استروس تقابل میان طبیعت و فرهنگ را از همه بنیادی‌تر می‌داند و فلسفه پدیدآمدن حکایت‌های اساطیری را از میان برداشتن تناقضات میان این دو به‌شمار می‌آورد (برتنس، ۱۳۸۳: ۷۸؛ ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۳).

در این پژوهش سعی شده است تا با تحلیل ساختاری سازهای دوتایی به نگرش کلی تری از مفاهیم زن و مرد در دوران باستان دست پیدا کرد. ساختار خاص این گروه از سازها سبب شده است تا از دیرباز بخشی از آن‌ها را مذکر و بخش دیگر را مؤنث بدانند. از نظر صوتی در ترکیب دوتایی سازهای مورد مطالعه این مقاله یعنی دوزه‌له، جوزله‌مه‌شکه و تنبور، بخش مؤنث به اجرای نغمه و ملودی و بخش دیگر آن تولید واخوان را بر عهده دارد. در ساز دوتَه‌پَلَه نیز به واسطه قدرت بیشتر در تولید صدا، طبل بزرگ‌تر را مذکر و طبل کوچک‌تر را مؤنث می‌دانند. از آنجا که سیستم تقابل دوتایی و الگوی تحلیلی لوی استروس ساختار عمیق‌تری از چرایی این دوتایی بودن در موسیقی ارائه می‌دهد، از این رویکرد نظری استفاده شده است. بر مبنای ساختارگرایی استروس این ترکیب در سازهای گروه اول به صورت تقابل مؤنث/مذکر و در دوتَه‌پَلَه به صورت تقابل مذکر/مؤنث می‌باشد. استروس معتقد بود که بخش نخست از هر تقابل، اهمیت به مراتب بیشتری نسبت به پاره دوم آن دارد. از این رو قطب مؤنث در گروه نخست و قطب مذکر در گروه دوم، نقش اصلی تری در تولید صدا دارند. با توجه به آنچه گفته شد برتری هیچ‌یک از این دو قطب در سازهای دوتایی - یعنی مؤنث بر مذکر و یا مذکر بر مؤنث - همیشگی نیست و علی‌رغم اهمیت ویژگی‌های صوتی هر یک از آن‌ها، ترکیب نهایی به صورتی زیبا و در هارمونی کامل با یکدیگر قرار دارند. از این رو می‌توان گفت که رمز این دوگانگی در ضدیت این دو با یکدیگر آشکار می‌شود. با توجه به آنکه این مقاله نماد حوا پنداشتن بخش مؤنث از ساز و نماد آدم پنداشتن بخش مذکر آن را فرض مقاله قرار داده است، می‌توان گفت که ساختار این دسته از سازها ادامه تبعیت از سنت قدیمی تقلید از تقابل نخستین باشد که با ارتباط دادن اجرای موسیقی - در مراسمی که همگان در آن مشارکت می‌کنند - و واقعیت زندگی انسان پس از هبوط، جهان‌بینی حاصل از آن را تکمیل ساخته و همچون ماهیت تقابلی زندگی معرفی کرده است. به عبارت دیگر اسطوره آفرینش تأثیر مستقیمی بر انتخاب فرم سازهای دوتایی داشته است و هدف از انجام آن، بازسازی دوباره موقعیتی است که در زمان هبوط بر انسان مستولی بوده است. هدف از این کار بازسازی تشویش آغازین و تأکید بر لزوم تعاون و همکاری صورت گرفته است. بررسی کاربردی این گروه از سازها نشان می‌دهد که پس از مراسم شادمانی، مراسم آیینی مهم‌ترین عرصه حضور سازهای دوتایی هستند. از آنجا که هر دو آیین به صورت گروهی برگزار می‌شوند، می‌توان گفت که نیاز به وحدت رسیدن و تعاون از کارکردهای آشکار این گروه از سازها است.

^۱ گوجان در مقایسه با ترکه ضخیم‌تر است و انتهای آن خمیده و عصایی شکل است. از ترکه برای ضربه بر رویه نازک پوست و از گوجان برای ضربه بر رویه ضخیم آن استفاده می‌شود. گوجان را عموماً برای وارد کردن ضربات محکم‌تر به کار می‌برند.

^۲ نواختن این ساز به صورت شلاقی بوده و تکنیک‌های اجرایی آن بسیار ساده است. در اجرای دوتَه‌پَلَه چند دور ایقاعی (پانزده تایی، دوازده تایی، شش تایی، و چهار تایی) به طور منظم رعایت و اجرا می‌شود.

^۳ دوزَه‌لَه رایج‌ترین ساز بادی در مناطق کُردنشین است. این ساز از دو لولَه صوتی کوتاه، باریک، و همانند تشکیل شده است. پس از انتخاب جنس لوله‌ها از نی یا استخوان، آن‌ها را به واسطه یک قطعه سیمی یا مقداری نخ به یکدیگر متصل کرده و گودی بینشان را با قیر و موم می‌پوشانند. بر روی هر کدام از لوله‌های صوتی این ساز شش سوراخ در مقابل هم تعبیه شده‌اند.

^۴ جوزَه‌لَه‌مَه‌شکَه سازی است بادی و از یک لولَه صوتی مضاعف، زبانه‌هایی یک لایه، و یک مخزن ذخیره هوا تشکیل شده است.

^۵ تنبور از خانواده سازهای زهی زخمه‌ای است. کاسه این ساز گلابی شکل بوده و دسته بلندی دارد.

^۶ دوتَه‌پَلَه سازی است کوبه‌ای و از دو کاسه با اندازه‌های متفاوت تشکیل شده است. انتهای کاسه‌های این ساز تخم‌مرغی یا کاسه‌ای شکل هستند و بر روی آن‌ها، رویه‌ای از جنس پوست گوسفند، بز و گاو کشیده می‌شود.

^۷ آیین موسوم به مرگ در کُردستان با نام چَه‌مَه‌ر شناخته می‌شود.

^۸ بیت قَه‌لای دَه‌دَه‌م به شورش خان لَه‌پَزیرین در عصر صفوی باز می‌گردد.

^۹ واخوان به نغمه همراهی کننده‌ای گفته می‌شود که یک صدا را در حین اجرا بازتولید می‌کند. این صدا اغلب نغمه مرکزی و یا نغمات مهم هر مُد در طول اجرا هستند.

منابع

- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). زبان، فرهنگ و اسطوره. تهران: معین.
- ئه‌حمده، وریا. (۲۰۱۶). نامیره‌کانی موزیکی کوردی. هه‌ولیر: زانکوی سه‌لاحه‌دین.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- استروس، لوی. (۱۳۷۶). اسطوره و معنا. ترجمه شهرام خسروی. تهران: مرکز.
- اسماعیل‌نیا، محمدرضا و رفیع‌فر، جلال‌الدین. (۱۳۹۵). «پژوهشی در ویژگی‌های نمادین تقاره در دیلمان (استان گیلان)». نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۶. صص ۱۵۴-۱۳۵.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری تهران: توس.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۳). مبانی نظریه ادبی. ترجمه محمدرضا عبدالقاسمی. تهران: ماهی.
- حق‌شناس، محی‌الدین. (۱۳۸۴). شاره‌که‌م سنه. تهران: پانیز.

درویشی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف سازهای ایران (سازهای زهی مضرابی و آرشه‌ای نواحی ایران)*. تهران: ماهور.

ذبیح نیاعمران، آسیه و قیومی‌زاده، فربیا. (۱۳۹۶). «بررسی کاربرد اعداد یک تا پنج در افسانه‌های مکتوب ایرانی». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ۵. ۱۸. صص ۳۶-۲۴.

ذکاء، یحیی. (۱۳۵۶). «آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینه آن». *هنر و مردم*، ۱۸۰. صص ۴۹-۲۹.

ضمیران، محمد. (۱۳۷۹). *گذار از جهان فلسفه به اسطوره*. تهران: هرمس.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۶). *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*. تهران: سروش.

مور، جری دی. (۱۳۹۱). *زندگی و اندیشه بزرگان انسان‌شناسی*. ترجمه هاشم آقابیک‌پوری و جعفر احمدی. تهران: جامعه‌شناسان.

نصرالله‌پور، علی اصغر. (۱۳۷۸). *سازهای گُرد*. کرمانشاه: سپهر.

نقیب‌سردشت، بهزاد. (۱۳۸۵). *نگرشی بر سازشناسی موسیقی گُردی*. تهران: توکلی.

Levi-Strauss, Claude. (۱۹۶۹). *The Raw and the Cooked*. USA: University of Chicago Press.

References

- Ahmad, Virya. (۲۰۱۶). *Amerakani Mosiqai Kurdi*. Hawler: Zankoi Salahadin.
- Ahmadi, Babak. (۱۹۹۶). *Sakhtar wa Tawile Matn*. Tehran: Markaz.
- Amouzegar, Zhale. (۲۰۰۷). *Zaban, Farhang wa Ostoure*. Tehran: Moeen.
- Bertness, Youhans Wilm. (۲۰۰۴). *Mabaniye Nazariye Adabi*. Trans by: Mohammad-Reza Abolqasemi. Tehran: Mahi.
- Darvishi, Mohammad-Reza. (۲۰۱۱). *Daeratolma'aref Sazhaiye Irani (Sazhaiye Zehi wa Arsheie Nawahiye Iran)*. Tehran: Mahour.
- Esmail-Niya, Rafi'-Far, Jalaledin. (۲۰۱۶). «Pazhoheshi Dar Wizhegiyai Namadine Naqare dar Deilamane Guilan». *Nameiey Honarhay Namayeshi*. ۱۶: pp. ۱۳۵-۱۵۴.
- Estros, loi. (۱۹۷۷). *Ostoure wa Ma'na*. Trans by Shahram Khosravi. Tehran: Markaz.
- Eliade, Mircha. (۱۹۸۳). *Chashmandazhay Ostoure*. Trans by Jalaladdin Sattari. Tehran: Tous.
- Eliade, Mircha. (۲۰۱۰). *Resale Dar Tarikhe Adian*. Trans by Jalal Sattari. Tehran: Soroush.
- Haq-Shenas, Mahiedin. (۲۰۰۵). *Sharakam Sina*. Tehran: Paniz.
- Levi-Strauss, Claude. (۱۹۶۹). *The Raw and the Cooked*. USA: University of Chicago Press.
- Mas'oudiye, Mohammad-Taqi. (۲۰۱۷). *Mabaniye Etnomouzikologi (Mousiqishenasiye Tatbiqi)*. Tehran: Sroush.
- Mor, Jery Dei. (۲۰۱۲). *Zendegi wa Andisheye Bozorgane Ensan Shenasi*. Trans by: Hashem Aqa-Beigi and Ja'far Ahmadi. Tehan: Jame'e Shenasan.
- Zabih-Niya, Asiye, Qeyyoumi-Zadeh, Fariba. (۲۰۱۷). «Barresiye Karborde A'dad Yek Ta Panc Dar Afsanehaiye Maktoubi Irani». *Pazhouhesh-haiye Adabi wa Balaqi*. ۵: ۱۸. pp. ۲۴-۳۶.

Zaka', Yahya. (۱۹۷۷). «Aieene Naqare-Koubi Dar Iran wa Pishiniyan». *Honar WA Mardom*. ۱۸۰: pp ۲۹-۴۹.

Zamiran, Mohammad. (۲۰۰۰). *Gozar az Jahane Falsafe Be Ostoure*. Tehran: Hermes.

Nasorllah-Pour, Ali-Asghar. (۱۹۹۷). *Sazhaye Kurd*. Kermanshah: Sepehr.

Naqibe-Sardasht, Behzad. (۲۰۰۶). *Negareshi Bar Sazshenasye Mousiqiye Kurdi*. Tehran: Tawakkoli.

زودایند / غیر قابل استناد