فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ دوم- تابستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۰

تحلیل جامعه‌شناسانهٔ بازتاب آلات موسیقی محلی کردی در دیوان قانع

(ص ۸۷- ۱۱۴)

سمیرا کنعانی،[۱] محمد ایرانی[۲](نویسندهٔ مسئول)، نورالدین یوسفی[۳]

:20.1001.1.2345217.1402.13.2.4.3

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱۹

چکیده

موسیقی، آوای جدایی‌ناپذیر فرهنگ هر قوم و ملّتی است. این پدیدهٔ فرهنگی-اجتماعی به سبب ارتباط عمیق شعر و آواهای موسیقی همواره مورد توجّه شاعران بوده‌است و شاعران در کلام خود به موسیقی و آلات نواختن آن اشاره کرده‌اند. شاعران کرد زبان برای غنای آثار خود به موسیقی توجّه داشته و به شیوه‌های مختلف و رویکردهای متنوع به موسیقی محلی و آلات آن در کلام خود اشاره کرده‌اند که موجب خلق مضامین شعری، تصاویر هنرمندانه و بیان اوضاع اجتماعی عصر شاعر گردیده‌است. قانع، شاعر کرد زبان، از جملهٔ این شاعران است. دیوان وی از منابع غنی برای مطالعات جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و فرهنگ عامه به شمار می‌رود. این نوشتار می‌کوشد به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی به تحلیل جامعه‌شناسانهٔ کارکرد آلات موسیقایی در دیوان قانع بپردازد و بازتاب این آلات موسیقی را با موسیقی محلی و فولکلور منطقهٔ سراینده تبیین سازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که قانع با هدف غنی‌سازی سروده‌های خود به آلات موسیقی محلی توجّه داشته‌است. سراینده از آلات موسیقی -که اغلب آلاتی محلی هستند- علاوه بر ساخت تصاویر ادبی، بیان مفاهیم اجتماعی و وطنی، شکوه، وصف امور و غیره، در راستای بیان اوضاع حاکم بر جامعهٔ خود بهره برده‌است. قانع در دل این اشارات، به جنبهٔ ظاهری آلات موسیقی نظر داشته‌است.

کلمات کلیدی: آلات موسیقی، ادبیّات منظوم کردی، پیوند موسیقی و شعر کردی، جامعه‌شناسی، قانع، مضمون آفرینی و تصویرسازی.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
E-mail : m.kanany34@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه،ایران.
E-mail : moham.irani@yahoo.com

۳. دانشیار گروه زبان وادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
E-mail: nyouofi@yahoo.com

CC BY NC ND

Sociological analysis of the Reflection of Kurdish Folk Musical Instruments in Divan-e- Ghaneh

Samira Kanani [1]
Mohammad Irani[2]
Nouroddin Yousofi [3]

Abstract

Music is an fundamental part of the culture of any nation, and it can be clearly stated that civilized and ancient nations enjoy music in their historical and cultural background. This cultural phenomenon has always been considered by poets due to the deep connection between poetry and music, and in their words, they have referred to music and its instruments. Kurdish language poets have also paid special attention to music and its instruments for nationalistic and literary purposes; they have referred to folk music and its instruments in different ways. Ghaneh, a famous Kurdish poet, is one of them. His divan is a rich source for the study of anthropology and popular culture. This article tries to study the function of musical instruments in Divan-e-Ghaneh in an analytical-descriptive approach based on the library method to explain the reflection of these musical instruments on the local music and folklore of the poet's region. The findings show that Ghaneh paid special attention to local musical instruments to enrich his poem. The poet has used Kurdish musical instruments, which are often local instruments, for various purposes such as making literary images, expressing social and nationalistic concepts, complaining about the world, describing various matters, mere references, and so on.

Keywords: Musical Instruments, Kurdish literature, relationship between Kurdish music and poetry, Sociological, Ghaneh, Thematic creation and illustration.

---

[1]. Ph.D. student of Persian language and literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: m.kanany34@yahoo.com
[2] . Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. *(corresponding author)*
E-mail: moham.irani@yahoo.com
[3]. Associate Professor of English Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran.
E-mail: nyouofi@yahoo.com

Received: 14/ Jan/2023 Accepted: 10/Jul/2023

۱. مقدمه

موسیقی از عناصر ویژهٔ فرهنگ عامیانهٔ تمامی ملل کهن است، به‌گونه‌ای که کمتر ملّت دیرپایی را می توان یافت که در تاریخ فرهنگی و هنری خود موسیقی نداشته‌باشد. موسیقی، بخش جدایی‌ناپذیر حیات مردمان است که در بخش‌های گوناگون زندگی آن‌ها جلوه‌گر است. «مطالعات انسان‌شناسی بیانگر این واقعیت است که هیچ قوم و یا جامعه‌ای بدون موسیقی وجود ندارد» (امان الهی بهاروند، ۱۳۸۴: ۱۱۰).

موسیقی (musiqi) در لغت به معنای «هنر مرتب‌کردن اصوات با قواعد معیّن از نظر ریتم، ملودی و هارمونی، در قالب گروهی از اصوات و آهنگی مستقل از نظر سبک و شیوه است» (فرهنگ بزرگ سخن، ۱۳۸۶: ذیل «موسیقی»). واژهٔ موسیقی از کلمهٔ muse مشتق شده‌است؛ در یونان باستان خدای موسیقی و هنرهای زیبا آپولون، نُه فرشته در اطراف خود داشته‌است که هریک از این فرشتگان را موز یا موس نامیده‌اند و واژهٔ موسیقی از نام این فرشتگان مشتق شده‌است. آن‌گاه که آواهای برخاسته از گلو هماهنگی و نظم خاصی را القا می‌کنند و نتُ‌های آلات موسیقی با نظم خاصی نواخته می‌شوند، بر روح و روان آدمی تأثیرگذار خواهند بود؛ می‌توان گفت موسیقی «یکی از پیچیده‌ترین و تأثیرگذارترین عنصرهای فرهنگی به‌ویژه در جوامع سنتی و بومی است» (وجدانی ۱۳۸۶: ۱/ ۱۵). موسیقی، یار و همراه دیرینهٔ مردمان این جوامع است و ابزاری برای «بیان درد و احساسات در ارتباط با امور و پدیده‌های دینی و دنیوی می‌باشد و از این‌رو کارکردهای آن متنوع است» (امان‌الهی بهاروند، ۱۳۸۴: ۱۱۰)، در شادی آن‌ها را به وجد می‌آورد و در اندوه، تسلّی می‌دهد و بیانگر امور اجتماعی و زیستی مردم است. موسیقی قوم کرد نیز به عنوان یکی از ملل کهن ساکن فلات ایران بسیار غنی است به گونه‌ای که ردّ پای کهن‌ترین گونه‌های موسیقی آریایی را نزد مردمان کرد می‌توان یافت. «هر جامعه، موسیقی خاصی برای خود دارد که از انواع آوازها، رقص‌ها، ملودی‌ها و جمله‌های موسیقیایی ترکیب شده‌است که در آن، گروه‌های مختلفی از نت‌ها درهم‌آمیخته‌اند و واحدهایی تشکیل داده‌اند که حالت‌های گوناگونی از زندگی را پدید می آورند» (فینکلشتاین، ۱۳۶۲: ۱۶).

شعر و موسیقی همواره با هم در ارتباط‌اند، از یک سو به سبب تأثیری که موسیقی بر جسم و روح آدمی دارد و از دیگر سو به سبب ارتباط عمیق شعر و موسیقی شاعران را بر آن داشته‌است که در کلام و سروده‌های خود از این پدیدهٔ کهن و فرهنگی بهره‌گیرند. موسیقی با آلات موسیقی، معنایی عمیق‌تر به خود می‌گیرد. «ساخت سازها [هم] در ارتباط با شرایط و رسوم منطقه صورت می‌گیرد و از ارزش ویژه ای برخوردار است» (نجیب‌زاده قبادی،۱۳۹۵: ۲۲۰و۲۲۱) و همواره شاعران در سروده‌های خود با اهداف گوناگونی از آن یاد کرده‌اند؛ می‌توان گفت مضمون‌آفرینی و تصویرسازی‌های هنری با آلات موسیقی همواره در سخن‌سرایی شاعران ملل مختلف بازتاب داشته و شاعران به فراخور جایگاه اجتماعی و شیوهٔ شاعری خود به آن توجّه کرده‌اند اما شاعران تنها به مضمون‌آفرینی و تصویرسازی بسنده نکرده و به یاری

همین آلات موسیقی، جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشند به‌گونه‌ای که خواننده به یاری این اشارات می‌تواند به شناختی از جامعهٔ شاعر دست یابد. موسیقی از حیث محتوایی شدیداً تحت تأثیر محیط طبیعی، نوع معیشت و آداب و سنت است. «موسیقی ... اندیشه را مجسم می‌سازد. این اندیشه‌ها از نوع اندیشه‌هایی نیستند که در هر رسالهٔ علمی یافت می‌شوند. بلکه اظهار نظرها یا تفسیرهایی دربارهٔ جامعه‌اند و نشان می‌دهند که زیستن در این جامعه چه معنایی دارد» (فینکلشتاین، ۱۳۶۲: ۱۲).

در پژوهش حاضر، نویسندگان به تحلیل بازتاب آلات موسیقی در کلام «قانع» پرداخته‌اند. از آنجا که ارتباط ادبیات و جامعه امری اجتناب‌ناپذیر است، اشارات شاعر به پدیده‌های گوناگون گامی برای بیان اوضاع اجتماعی جامعهٔ عصر شاعر است و موسیقی از این قاعده مستثنی نیست؛ قانع «با نشان دادن ویژگی‌های جامعهٔ عصر خویش و انتقاد از آنچه در جامعه می‌گذرد، ویژگی‌های جامعه در ابعاد گوناگون را به مردم نشان می‌دهد و نواقص، مشکلات و کمبودهای عصر خویش را بیان می‌کند» (خیرخواه، ۱۳۸۸: ۲). قانع، شاعری آزاداندیش، آزادی‌خواه و منتقد است که به بیان اوضاع جامعهٔ خود می‌پردازد. از رنج و اندوه مردمش به ستوه آمده و ظلم حکام وقت را تاب نمی‌آورد، گاه مستقیم و گاه در لفافهٔ اشاره به آلات موسیقی، ظلم، نابرابری، خرافه‌پرستی، نظام طبقاتی و غیره را به باد انتقاد می‌گیرد. گاه روحیهٔ مبارزه‌طلبی مردم هم‌عصر خود را نشان می‌دهد و گاه نگاه عارفانهٔ عرفای زمان به موسیقی را بیان می‌کند. قانع، شاعر مردم است. او از میان مردم برخاسته، با آنان نشست و برخاست کرده‌است، به خوبی اوضاع جامعه، مشقت و آرامش، شادی و اندوه مردم خود را می‌شناسد، او آنچنان مردم خود را دوست می‌دارد که آرامش خود را بدون جمع نمی‌پذیرد و رفاه فردی به‌دور از رفاه جمعی را نمی‌پسندد. لذا همواره برای مردم خود می‌سراید و فریادش فریاد دادخوانهٔ میهنش است. با شادی مردم شاد است و در مجالس عروسی آنان با وجود شخصیت دینی‌اش، رهبری گروه رقص را با دستمال چوپی برای ساعتی به عهده می‌گیرد و از اندوه و فقر آن‌ها زبان به شکوه می‌گشاید. او در سروده‌های خود ۸۳ بار به ۲۰ آلت موسیقی با هدف ساخت تصاویر ادبی، بیان مسائل اجتماعی و وطن‌پرستی اشاره کرده‌است. قانع در دل تمامی اشارات، به جنبهٔ ظاهری آلات موسیقی نظر داشته‌است. شاعر ضمن اشاره به ابزار مادی موسیقی، نوای حاصل از آن، ساخت تصاویر ادبی، انتقاد از اوضاع عصر خود و غیره به‌گونه‌ای جامعهٔ خود را به مخاطب معرفی می‌کند و شیوهٔ زیستن در جامعهٔ خود را نشان می‌دهد و در دل اشارات خود، آداب و رسوم و فرهنگ مردم عصر خویش در سور و سوگ‌ها، طبقات اجتماعی، باورهای دینی و خرافات مردمان عصر، اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه، اوضاع اجتماعی دوران و غیره را با موسقی، آلات موسیقی، تکرار نوای حاصل از نواختن آلات موسیقی و غیره بیان می‌کند.

۱-۱. شرح حال قانع

شیخ[۱] محمد فرزند شیخ عبدالقادر در سال ۱۳۱۸هـ .ق در یکی از روستاهای شهرزور، منطقه‌ای وسیع میان حلبچه و سلیمانیه در کردستان عراق، متولد شد. در کودکی به سرپرستی سید محمد چوری به مکتب رفت و در دوازده سالگی برای کسب علم، راهی شهرهای کردستان شد. بیشتر وقت خود را صرف خواندن علوم ادبی و شعر کرد. او اشعاری وزین به دو زبان کردی و فارسی با مضامین وطن، ظلم‌ستیزی، انتقاد از اوضاع سیاسی-اجتماعی روزگار خود، وصف طبیعت بکر کردستان، وصف آداب و رسوم کهن کردی و غیره سروده است. او در سال ۱۳۸۵ هـ .ق. در روستای پنجوین عراق دار فانی را وداع گفت.(نک. روحانی، ۱۳۸۲: ۲ / ۴۰۲-۴۰۳).

۱-۲. اهمیت پژوهش

موسیقی، کاربرد فراوانی در آثار شاعران ملل گوناگون دارد. پژوهشگران مختلفی به مطالعهٔ اهمیت موسیقی پرداخته‌اند امّا طبق بررسی‌های انجام شده از سوی نویسندگان جستار حاضر، پژوهشی در مورد به‌کارگیری آلات موسیقی در اشعار قانع و بررسی جامعه‌شناسانهٔ آن صورت نگرفته است لذا این مطالعه می‌کوشد با بررسی دیوان وی، جایگاه موسیقی در اشعار این شاعر و کارکرد آلات موسیقی با رویکرد جامعه‌شناسانه را مشخص نماید. چنین تحقیقی می‌تواند راه را برای پژوهش‌های مشابه در دیوان شاعران اقوام مختلف هموار سازد و منجر به شناخت بیشتر فرهنگ اقوام مختلف و جایگاه موسیقی در میان آنان و شناخت اوضاع اجتماعی اقوام مختلف در دوره‌های گوناگون گردد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

۱. شناخت قانع نسبت به آلات موسیقی و به‌کارگیری آن‌ها در سروده‌هایش به چه میزان است؟
۲. جلوه‌های آلات موسیقی در کلام قانع چه کارکردهای هنری و ادبی دارد؟
۳. قانع چگونه با به‌کارگیری آلات موسیقی به بیان اوضاع جامعهٔ خود پرداخته‌است؟

۱-۴. اهداف پژوهش

۱. بررسی میزان به‌کارگیری آلات موسیقی در کلام قانع در راستای شناسایی میزان آگاهی این شاعر از موسیقی.
۲. بررسی کارکردهای هنری و ادبی آلات موسیقی در شعر قانع.
۳. شناخت اوضاع جامعهٔ قانع با بهره‌گیری از آلات موسیقی.

۱-۵. پیشینهٔ پژوهش

برای بررسی جامعه‌شناسانهٔ موسیقی در ادبیات کردی، نویسندگان جستار حاضر، پژوهش چندانی مشاهده نکردند؛ امّا دربارهٔ خود موسیقی، آلات آن، پیشینه و اصطلاحات آن می‌توان به پژوهش‌های ذیل اشاره کرد:

کریمیان سردشتی و نقیب سردشتی(۱۳۸۵) به بررسی موسیقی و نظرهای ارائه شده دربارهٔ آن، ارتباط قوم کرد با موسیقی، سازهای مختلف و تشریح آن‌ها پرداخته‌اند. صفی‌زاده(۱۳۷۸)، پس از ذکر مطالبی راجع به ریشه و نژاد کرد و زبان کردی، از ترانه‌ها و انواع موسیقی و رقص کردی سخن گفته‌است که در این کتاب اشاره‌ای بس جزیی به برخی آلات موسیقی در اشعار شاعران کرد –که قانع نیز یکی از آنان است– شده‌است. پیربال(۲۰۱۰)، تاریخ ترانه و موسیقی کردی را بررسی کرده‌است. محه‌مه‌د حه‌مه باقی(۲۰۰۲)، سازها و انواع موسیقی رایج در میان کردها را با استناد به شواهد مکتوب و باستان‌شناسی بیان می‌کند.

۱-۶. روش پژوهش

پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی– توصیفی و با روش کتابخانه‌ای با رویکرد جامعه‌شناسی انجام شده‌است. نویسندگان ابتدا تمامی آلات موسیقی به‌کار رفته در دیوان قانع را گردآوری نموده و آن‌ها را به ترتیب حروف الفبا ذکر کرده‌اند. سپس برای هر عنوان، مثالی در پیوند با آن آورده و در ذیل هر نمونه ـ با توجه به اهداف پژوهش ـ توضیح و تحلیلی درخور نوشته‌اند. نگارندگان این پژوهش از دیوان قانع(۱۳۹۳)، چاپ هشتم، گردآوردهٔ برهان قانع، بهره برده‌اند و در ارجاع به ابیات، به ذکر شمارهٔ صفحه بسنده کرده‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بربط

بربط را همان عود دانسته‌اند.

چ خۆشه ده‌ف و به‌ربوت و هه‌لهه‌له چ خۆشه سه‌دای شیوه‌ن و وه‌لوه‌له (۳۴۶).

či xoše daf û barbut û helhela či xoša sadây šiwan û welwela

برگردان: چه زیباست دف و بربط و هلهله / چه زیباست صدای شیون و ولوله.

قانع پس از طلب باده از ساقی، از او می‌خواهد با نواختن موسیقی، خاطرات گذشته را برای او تداعی کند. او از میان آلات موسیقی صدای دف و بربط را صدایی خوش می‌خواند. قانع با اشاره به این دو

ابزار موسیقی، رواج این دو آلت موسیقی در عصر خود را نشان می‌دهد. از سوی دیگر همراهی دف و بربط با شیون و ولوله، خاطرات تلخ گذشتهٔ شاعر را تداعی می‌کند اما تلخی خاطرات گذشته در مقابل اندوه کنونی جامعهٔ شاعر -که مردم در فقر به سر می‌برند- مطلوب و خواستنی است. «در دوره‌هایی که جامعه دچار بحران شدید می‌شود مردم با حسرت، از گذشته‌های ظاهرا دلپذیر یاد می‌کنند»(آریان پور، ۱۳۵۴: ۱۰۷). شاعر ضمن اشاره به بربط، با همراه ساختن این آلت موسیقی با دیگر آلات و اصطلاحات موسیقی تناسب یا شبکهٔ معنایی برقرار کرده‌است.

۲-۲. تاس(طاس)

تاس، سازی از خانواده آلات کوبه‌ای است، با پیشینه‌ای کهن که از دوران هخامنشیان تا به امروز روند تکامل را طی کرده‌است(نک. نصراله‌پور: ۱۳۹۶، ۳۵۷).

دەفیش بە پەو پەو پەو پەو و تاسیش بە زڕ زڕ زڕ زڕۆ

دەمانچە بە تەق تەق تەق تەق و تفەنگ بە توو تو توو توتوو(۲۱۸)

dafiš ba paw paw paw paw û tâsiš ba zirr zirr zirr zirr û	damânča ba taq taq taq taq û tifang ba tû tû tû tu tû

برگردان: دف با صدای پو پو پو پو و تاس با صدای زر، زر، زر، زرو / تپانچه با صدای تق، تق، تق، تق و تفنگ با صدای تو، توو، توتوو، توتوو.

قانع مردم وطنش را به شادی می‌خواند و با تکرار صدای چندین ابزار موسیقی، صدای هیاهوی کودکان و مردمان و صدای شلیک اسلحه - که در مراسم شادی رایج بوده‌است- این مجلس شادی و غوغای آن را به تصویر می‌کشد. مردم کرد در سخت‌ترین شرایط حیات، موسیقی و رقص را از برنامهٔ حیات خود نزدوده‌اند. قانع هم از یک مراسم شادی در روستای خود یاد می‌کند که چون از رفتن اندوه از دل سخن می‌گوید؛ اشاره به یک جشن ملی و میهنی چون نوروز یا یک پیروزی در نبرد دارد. این بیت صرفاً به نام تاس و صدای آن اشاره دارد. واج آرایی و واژه‌آرایی تکرار صدای تاس بر موسیقی لفظی کلام افزوده است و خواننده در شادی و هیجان این سرور با شاعر همراه می‌شود. تکرار این نام‌آوا با ضرب‌آهنگ شاد با مضمون شاد شعر و حالت روحی شاعر هماهنگ است. شاعر در این بیت، شادی مردمان کرد و آلات موسیقی به کاررفته در مراسم شادی کردان را نشان می‌دهد.

۲-۳. تبل (طبل)

طبل از سازهای کوبه‌ای است که با تفاوت‌های اندکی در سراسر کشور ما متداول است(وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «طبل»).

گاهێ سەری لە هیچەوە ئەیداتێ تەخت و تاج　　گاهێ سەری لە تاجەوە بە تەپڵی درِاو ئەکا(۴۳)
gâhe sari la hičawa aidate taxt û taj　　gâhe sari la tajawa ba taplli dirrâw akâ

برگردان: گاه سری را از هیچ به تاج و تخت می‌رساند /و گاهی سری را از تاج و تخت به طبل دریده می‌رساند.

شاعر تمام کارهای دنیا را از گردش روزگار و چرخش چرخ کهن‌سال فلک می‌داند و بر این باور است که گاهی کسی را از هیچ به اوج قدرت می‌رساند و گاهی صاحب قدرت را به حضیض ذلّت می‌نشاند. در مصراع دوم «سر از تاج به تبل پاره رسیدن» کنایه از «از عزّت به ذلّت رسیدن و اوج رسوایی و حقارت» است. باور و جهان‌بینی تقدیرگرایی شاعر در این بیت دیده می‌شود که این اندیشهٔ شاعر بیانگر اندیشهٔ مردم عصر اوست.

من بە هیوا بووم کە تەپڵی شادمانیم لێ بدەن　　چەندە مئیوسم لە حاڵی خۆم کە بۆچ دەنگی نەهات(۸۱)
min ba hiwâ bûm ka tapllî šâdimânim le bidan　　čanda maeusim la hâlli xom ka boč dangi nahât

برگردان: من امیدوار بودم طبل شادمانی برایم نواخته شود / آه! چه‌قدر ناامیدم، چرا صدایش درنیامد؟

قانع در انتظار گشایش برای گرفتاری‌های مردم وطنش است. گوش به زنگ است که صدای نواختن طبل شادی را بشنود؛ امّا به سبب نشنیدن صدای طبل، ناامید می‌گردد و امیدش به حل مشکلات مردمانش به ناامیدی بدل می‌گردد. این سروده، مفهومی اجتماعی- وطنی دارد و قانع برای بیان امیدواری خود به گشایش اجتماعی وطنش از اصطلاح کوفتن طبل شادی استفاده کرده‌است و برای بیان ناامیدی از گشایش، از نیامدن صدای این طبل سخن می‌گوید. شاعر در این سروده، از درد ترس و گرسنگی که ناشی از فقر اقتصادی و نبود امنیت اجتماعی است و از به نتیجه‌نرسیدن انتقادها و سخنانش شکوه سر می‌دهد. «طبل شادی، طبلی است که در جشن و سرور و شادی نوازند»(همان، ذیل «طبل شادی»). در این بیت، هم به رسم طبل‌کوفتن در مراسم شادی و مژده‌دادن اشاره کرده و هم اوضاع نامطلوب زندگی مردم خود را -که امیدی برای تحول در آن نمی‌بیند- به تصویر کشیده‌است.

یەکەم شا دیوکس دانیشت لە سەر تەخت　　بۆ خۆشی و شادی کوتای تەپڵی بەخت(۵۰۶).
yakam šâ dyuks dâništ la sar taxt　　bo xoši w šâdi kutây taplli baxt

برگردان: نخست شاه دیوکس بر تخت پادشاهی نشست / و برای خوشی و شادی طبل بخت را نواخت.

شاعر چگونگی بنیان‌گذاری «شهرزور» را بیان می‌کند. پس از آنکه دیوکس -به عنوان اولین پادشاه ماد- بر تخت نشست، طبل بخت را برای شادی و خوشی می‌نوازد. قانع در این بیت، به دو امر تاریخی اشاره می‌کند؛ نخست دیوکس را نخستین پادشاه ماد معرفی می‌کند و سپس از طبل‌کوفتن در دربار

پادشاهان یاد می‌کند. «آنگاه که دیاکو، نخستین پادشاه ماد، بر تخت پادشاهی نشست ،موسیقی‌نوازان به نواختن کوس و شیپور پرداختند...» (محمد حمه‌باقی، ۲۰۰۲: ۱۰۳). این بیت نشان می‌دهد که قانع به نواختن طبل در دربارها برای شادی و بر تخت نشستن آگاه بوده‌است و آن‌گاه که از بر تخت‌نشستن نخستین پادشاه ماد یاد می‌کند؛ به رسم کهن نواختن طبل در دربار پادشاهان هم اشاره می‌کند، گویی می‌خواهد پادشاهان ماد را از بنیانگذاران این رسم کهن معرفی کند. از سوی دیگر، بخت را به طبلی مانند کرده‌است که در هنگام شادی آن را می‌نوازند. این تشبیه، هم خوشبختی شاه ماد و هم افشای خوشبختی را به تصویر می‌کشد زیرا در آن زمان، اخبار و رویدادها را با طبل کوفتن به مردم اعلام می کردند. شاعر در این بیت به پیشینهٔ تاریخی حکومت کردها اشاره و به رسم اجتماعی طبل‌کوفتن در دربارها، طبل‌کوفتن به هنگام شادی و طبل‌کوفتن جارچی‌ها اشاره کرده‌است.

۲-۴. تار

«تار، سازی است از دسته‌آلات موسیقی سیمی مضرابی» (وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «تار»). نگارندگان از مردمان محلی شنیده‌اند که تار را به‌طور کلی برای آلات موسیقی زهی به کار می‌برند.

نەسیمی سوبحدەم هەڵکا لە بادی نەوبەهارم چی

نالّەی درونم بێ لە دەنگی عوود و تارم چی(۳۲۱).

nasimi subĥdam hallkâ la yâdi nawbahârim či

nâllay darûnim be la dangi 'ûd û târim či

برگردان: چون نسیم صبحگاهان بر من می‌وزد، باد نوبهاران را می‌خواهم چه‌کار؟/ وقتی نالهٔ درونم هست، نوای عود و تار را می‌خواهم چه‌کار؟

قانع خریدار نقد است، او بر این باور است نسیم صبحگاهان را داشته‌باشد، نیازی به باد بهاری ندارد تا زمانی که نالهٔ درونش می‌خروشد به نوای عود و تار محتاج نیست و به گونه‌ای مضمر با تشبیه تفضیلی نالهٔ درون خود را بر صدای آلات موسیقی ترجیح می‌دهد. شاعر، تار را به رسم مردمان خود به معنای تمام آلات موسیقی به‌کار برده‌است و نالهٔ خود را از صدای تمامی آلات موسیقی برتر می‌داند. او در این سروده، ریاکاری زاهدان عصر خود را به نمایش می‌گذارد و با برتری‌دادن دل بر تمام ظواهر عبادی، این اندیشهٔ ظاهرپرستی و ظاهربینی آنان را مورد انتقاد قرار می‌دهد. این امر نشان می‌دهد که در عصر شاعر، زاهدنماها دین را وسیله‌ای برای فریب و انحراف مردم جامعه قرار داده‌اند، حال شاعر نالهٔ درونی و ایمان قلبی را بر ایمان پر سر و صدای لفظی ترجیح می‌دهد و هیاهوی پوچ ظاهریون را به باد انتقاد می‌گیرد.

۲-۵. تنبک

دِمَک، تُمبَک، تُنبَک که امروزه آن را ضرب می‌گویند. از دسته آلات ضربی است...(وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «دمبک»).

بو ڕێگەڕەو بەرقی فەلەک وشتر زمان و دەم دەڵەک

لولاقی ڕانی وەک دەمەک ئوترۆمۆبیلی ڕەگوزەر(۱۱۹).

bo ṛegarra w barqi falak wištir zemân û dam dallak	lolâqi ṛâni wak demak utromobili ṛâguzar

برگردان: در راه‌رفتن چون برق فلک، با زبانی چون زبان شتر و دهانی چون دهان روباه/ و رانی بسان تنبک، چونان خودرویی تیزرو.

قانع در آرزوی داشتن الاغی خوب است که استخوان ساق پایش چونان تنبک باشد. شاعر در این بیت به شکل ظاهری تنبک نظر داشته‌است و با آن تصویری ادبی ساخته‌است. واج‌آرایی واج «ک» صدای سمّ الاغ در هنگام دویدن و صدای زیر کوفتن تنبک را نیز تداعی می‌کند. شاعر در این سروده به صوفیان دروغین و خان‌های ظالم عصر خود اشاره می‌کند و بدین شیوه، هم آن‌ها را توصیف می‌کند و هم اوضاع جامعهٔ خود را نشان می‌دهد.

۲-۶. تنبور

سازی بسیار قدیمی است که بر اساس شواهد به دست آمده قدمتی دیرینه دارد، هرچند نمی‌توان زمان دقیق اختراع آن را تعیین کرد؛ امّا زمان اختراع آن به قرن‌ها قبل از ظهور اسلام می‌رسد(نک. نصراله پور،۱۳۹۶: ۱۷)، به همین سبب است که تنبور را «ساز باستانی ایران» می‌دانند.

تەموورەی نا ڵە و کەمانچەی گر یان	دەهۆڵی حەسرەت عوودی ئەلفوغان (۳۸۳)
tamûray nâlla w kamânčay giryân	daholli ĥasrat 'ûdi alfuγân

برگردان: تنبور ناله و کمانچهٔ گریان/ دهل حسرت، عود الفغان.

واژهٔ تنبور، مرکّب از تار+ مور است که تار به معنای آلات موسیقی زهی و مور به معنای شیون و فغان است. شهرزاد قاسم بر این باور است که تنبور از آغاز پیدایش مخصوص کردان بوده‌است(نک. محمدی حمه‌باقی،۲۰۰۲: ۵۶). قانع از درد درون خود ناله سرمی‌دهد. نوازندگان را فرا می‌خواند تا برای اندوه دل او بنوازند. شاعر در این بیت، از یک سو ناله، گریه، حسرت و فغان را به آلتی از آلات موسیقی مانند می‌کند و از دیگرسو از تنبوری سخن می‌گوید که با ناله نواخته می‌شود. ترکیب «تنبور ناله» تناسب معنایی نالهٔ درونی و معنای لغوی تنبور را القا می‌کند. قانع با به‌کارگیری تنبور، ضمن بیان اندوه خود تصویری ادبی

نیز ساخته است و به سبب تناسب میان چند آلت موسیقی، بر موسیقی معنوی کلام نیز افزوده است. قانع برای وطنش اندوهناک است، وطن او تحت سلطهٔ حکام ظالم عصر است؛ کدخدایان و کار به دستان محلی هم تحت سیطرهٔ همان ستمگران، گامی برای بهبودی شرایط مردم برنمی‌دارند، آزادی خواهان و مبارزان یا در زندان به سرمی‌برند یا آواره از وطن‌اند و او در پی همدم و همرازی است که با او آهنگ اندوه برای وطن را سر دهد و تنبور، نالهٔ او را بر زبان آورد.

۲-۷. چغانه

چغانه که در زبان کردی به آن «چەقەوانە» می‌گویند، مانند قانون از سازهای ضربی و بازمانده از دوران ساسانیان است.

مەکر و ئەفسوونی ئەم و ئەو لە نەزەر ما هیچە
بۆقی نەی دەنگی دمەک ساز و چەقانم گەرەکە (۲۶۰)

boqi nay dangi demak sâz û čaqânim garaka	makr û afsûniwa û ma la nazarmâ hiča

برگردان: مکر و افسون نزد من هیچ است/ نای خوش‌آوا و تنبک و بانگ چغانهT آرزوی من است.

شاعر، ضمن اشاره به آلت موسیقی چغانه به‌طور مضمر صدای فریبای محبوب را به صدای نی، تنبک، ساز و چغانه مانند کرده‌است. بر اساس شکل ظاهری چغانه که «چوبی بوده‌است مانند مشتهٔ حلاجان که سر آن را شکافته، جلاجل و زنگوله‌هایی چند بر آن نصب کرده‌اند...»(وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «چغانه»)، شاعر از یک سو صدای محبوب و از سوی دیگر صدای حاصل از تکان‌خوردن زیورآلات آویخته بر محبوب را به صدای چغانه مانند کرده‌است و خواننده به‌سادگی میان صدای چغانه و صدای جیرنگ‌جیرنگ زیورآلات بانوی کرد، تناسب برقرار کرده و نوای چغانه و زیورآلات را احساس می‌کند. شاعر در این سروده نیز به ریاکاری زاهدان ریایی اشاره می‌کند و آن‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. او از بیان حقایق جامعهٔ خود باکی ندارد و خرافات عصر و ریاکاری دین‌نماها را در سروده‌های خویش بیان می‌کند.

۲-۸. چنگ

چنگ از جمله آلات موسیقی ایرانی است که «چه بسا کهن‌ترین ساز زهی ایران باشد»(همان: ذیل «چنگ»). این آلت موسیقی در میان هنرمندان کرد، سازی محبوب است.

چ خۆشە سەدای مووزیک و چەنگ و نەی
چ خۆشە من و ساقی و یار و مەی (۳۴۶)

či xoša min û sâqî û yâr û may	či xoša sadây mûzik û čang û nay

برگردان: چه زیباست آوای موسیقی و چنگ و نی/ چه زیباست بزم من و ساقی و یار و می.

این بیت از ساقی‌نامهٔ قانع است. شاعر در این بیت، صدای چنگ را همپای صدای نی توصیف می‌کند و با همراه ساختن موزیک، چنگ و نی، میان آن‌ها تناسب برقرار کرده و بر موسیقی معنوی کلام افزوده است. تناسب میان واژگان «آوا، موزیک، چنگ و نی» غوغای میخانه را به تصویر می‌کشد، نواختن ساز زهی چنگ با تارهای ابریشمی بهتر از هر آوای‌افزار دیگری، غوغای میخانه را به تصویر می کشد.« ... چنگ‌نوازان، تارها را به صدا در می‌آورند و می‌خوانند، دلنگرانی را دور بینداز و در شادی هایت غوطور شو. تا روزی بیاید که بر زمین کناره بگیرد، آن که سکوت را دوست می‌دارد. پس صدای چنگ برای انسانی که جز خوشبختی ناپایدار این جهانی را نمی‌شناسد، به معنی جست‌وجوی خوشبختی است» (فرهنگ نمادها، ۱۳۸۴، ذیل «چنگ»). قانع با رفتن به میخانه در جست‌وجوی شادی برآمده و خوشبختی را می‌طلبد، گویی در دنیای حقیقی خود نشانی از خوشبختی برای خود و مردمش نمی‌بیند و در میخانه‌ها با نوای چنگ در جست‌وجوی آن است.

۲-۹. دایره

دایره، سازی از آلات ضربی است که در تمامی مناطق کردستان معمول است(وجدانی،۱۳۸۶: ذیل «دایره»).

بەندی تەرازوی زینەتم بڕیا	دایەرەی مەجلیس یارانم درِیا(۴۰۹)
bandi tarâzûy zinatem birryâ	bâyaray majlis yârânim dirryâ

برگردان: بند ترازوی زینتم پاره شد/ دایرهٔ مجلس یارانم پاره شد.

قانع، نخست به وصف بهار می‌پردازد و پس از آن خود را بداقبال می‌داند؛ زیرا بند ترازوی زینت و دایرهٔ مجلس یارانش پاره شده‌است. دایره در این بیت ایهام دارد و دو معنی شکل هندسی مدّور و آلت موسیقی دایره را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. دایره را اگر به معنای شکل هندسی مدّور بپذیریم، پاره شدن دایرهٔ مجلس یاران کنایه از پراکنده‌شدن جمع دوستان و تنهایی قانع است؛ امّا اگر معنای آلت موسیقی دایره را بپذیریم، « پاره‌شدن دایرهٔ مجلس یاران » کنایه از رسوایی و پراکندگی است. واج آرایی واج‌های «د،آ، ی، ر» ضمن افزونی موسیقی کلام، هم آلت دایره و هم شکل مدّور دایره را تداعی می‌کند. اجتماع وطن‌خواهان و دوستان قانع از هم گسسته شده‌است و بار دیگر قانع و دیگر وطن‌خواهان به سبب ظلم حکام وقت، آواره و پراکنده گشته‌اند.

۲-۱۰. دف

آلتی دارای چنبر چوبی است و پوستی نازک بر یک طرف آن کشیده شده‌است و با انگشت، تمام طول انگشت و گاهی کف دست نواخته می‌شود(نک. نصراله‌پور، ۱۳۹۶). دف در میان کردها مقدّس است و شهر سنندج به شهر دف مشهور گشته‌است.

دەف و کەشکۆڵ و کەڵپۆس و لەسەر ئادابی شەیدایی

لە هەرد و دەشت و کۆساریّ بنالّینم بە تەنیایی (۶۱)

daf û kaškoll û kallpos û lasar âdâbi şaydâyi

la hard û dašt û kosâre binâllenim ba tanyâyi

برگردان: دف و کشکول و پوستین و آداب شیدایی / همی نالم به دشت و کوه و کوهستان به‌تنهایی.

قانع به وطن‌پرستی خود افتخار می‌کند و از راهی که برگزیده، خشنود است. با خود نجوا می‌کند که چونان درویش بی‌مأوا دف و کشکول به دست گیرد و راه شیدایی را در پیش گیرد. قانع دف و کشکول و پوستین را -که سه ابزار درویشی در دوران قانع بوده‌اند- با هم همراه می‌کند. این بیت نشان می‌دهد که دف از آلات موسیقی مخصوص درویشان و سازی عرفانی است. در این بیت، ارتباط موسیقی و آلت موسیقی دف در باورهای عرفانی و دینی عصر شاعر به خوبی نمایان است. قانع به‌گونه‌ای مضمر، تنهایی خود را در عشق وطن به تنهایی درویشی که راه سلوک در بیابان را در پیش گرفته‌است، مانند می‌کند.

دوێنێ دەرویّشێ وتی: کەف بە دەف و دەف بە تەرەب

دەبە دەب دەب دەبە دەب دەب دەبە دەب

دەفم هەڵگرت و بە حەی حەی دەستی شێخم ماچ کرد

وتم لێدەن بە عموومی لە مەقامی دەبە دەب(۷۵).

dwene darweše witi kaf ba daf û daf ba tarab

dab dab dab daba dab dab daba dab

dafîm hallgirt û ba ĥay ĥay dasti šexim mâč kird

witim ledan ba 'imûmi la maqâmi daba dab

برگردان: دیروز درویشی گفت: کف به دف و دف با طرب / دب دب دب دب دب دب دب.

دف را برداشتم و با حی‌حی دست شیخ را بوسیدم / گفتم اکنون همگی بنوازید در مقام دب دب.

قانع به‌شدّت با آداب درویشی (عرفان دروغین) جامعهٔ خود مخالف است و آن‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد. او به دنبال وطن‌پرستانی است که برای آبادانی وطن، آستین همت بالا زنند. حال قانع با درویشی که در

حال دف‌زدن است به گفتگو می‌نشیند و هر چه قانع از وطن‌پرستی سخن می‌گوید، درویش فقط نوای دف را تکرار می‌کند. این تکرار نوای دف، غفلت دراویش و مشایخ عصر قانع را به تصویر می‌کشد که تنها در اندیشهٔ منافع خود هستند. تکرار «ده‌ب» که با جنبش لب‌ها همراه است، ذکر لسانی بدون همراهی دل دراویش را به ذهن متبادر می‌کند. قانع در پایان، از بیداری درویش‌ها عاجز می‌گردد و آن‌ها را رها می‌کند. واج‌آرایی «د، ه، ب» و واژه‌آرایی «ده‌ب» بر موسیقی لفظی کلام افزوده‌است. آن‌گاه هم که قانع دف را می‌گیرد و با ذکر «حه‌ی حه‌ی» دست شیخ را می‌بوسد؛ به‌وضوح، رسوم درویشی و خانقاهی را به تصویر می‌کشد. این بیت قانع، نواختن دف با کف دست را نیز نشان می‌دهد.

دەرویّش تو دینت بەرز کەرو دەفت　　بگرە کەمەی دەف بە هێزی کەفت(۳۸۲).
darweš tû dinit barz karo dafit　　bigra kamay daf ba hezi kafit

برگردان: درویش تو را به دینت سوگند که دفت را برگیر / وآن‌گاه به‌کار بگیر برای گرفتن چنبر دف، نیروی کَفَت را.

شاعر از درون خود می‌نالد و خواهان همدردی دلسوز است که با او غم دل بگوید. درویش را به دینش سوگند می‌دهد که دف را بلند کند و آن را در کف بگیرد و بنوازد. گرچه قانع به شدّت با آیین درویشی عصر خود مخالف است امّا درویشان پاکباز و خاکساری را که در راه وصال، بادل می‌کوشند، می‌پسندد و دف‌نوازی آن‌ها را همدردی با خود می‌داند که اندوه درون را بیان می‌کند و تسکین می‌دهد. در اینجا به کەمه یا چنبر دف ـ که بخش فیزیکی دف است ـ و به نواختن دف با کف دست اشاره دارد. واج آرایی واج «ف» و «ـَـ» به گونه‌ای، واژهٔ دف و نوای آن را تداعی می‌کند. شاعر در این بیت، با دیدگاهی پسندیده به دف می‌نگرد، جانب انصاف را رعایت می‌کند و درویشان پاکباز را می‌ستاید. این امر نشان می‌دهد که در کنار دین‌نماهای دروغین، عرفا، مشایخ و دیدن‌داران حقیقی و راستین نیز در جامعهٔ شاعر بوده‌اند که مثل خود او برای رهایی مردم از چنگ استبداد وخرافات کوشیده‌اند.

نە ساردیت و نە گەرمیت　　نە بەرگە دەف نەچەرمی(۵۶۳)
na sârdit û na garmit　　na barga daf na čarmit

برگردان: نه سردی و نه گرمی / نه پوست دفی و نه چرمی.

شاعر به جنبهٔ فیزیکی و ظاهری دف و پوستی که بر روی دف می‌کشند، اشاره می‌کند. شاعر با این بیت و دیگر ابیات شعرش، لحاف کهنهٔ خود را توصیف می‌کند که فقر خود و مردم عصر خود را به تصویر می‌کشد. او با این توصیف، اوضاع اقتصادی جامعه را نشان می‌دهد که چگونه مردمش از ابتدایی‌ترین امکانات زیستن بی‌بهره هستند.

۲-۱۱. دهل

دهل یکی از قدیمی‌ترین آلات ضربی موسیقی بومی ایران است که اغلب با سرنا نواخته می‌شود(وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «دهل»). در نقوش به‌جامانده در طاق‌بستان، در کنار تصاویر دیگر سازها تصویر نوعی طبل کمربندی دیده می‌شود که به احتمال زیاد، همان دهل است که نوازندگان به هنگام نواختن، آن را به کمر می بسته‌اند(نک. نصراله‌پور، ۱۳۹۶: ۲۷۵). از دهل برای آگاه‌کردن مردم از حوادث مختلف، آماده‌باش برای جنگ و مراسم جشن و عزا هم استفاده می‌شده‌است. دهل در میان کردها جایگاه ویژه‌ای دارد.

ئاوازی دەهۆڵ دەنگی لە دوور خۆشە کە نیشە

ڕۆژگار لە گەڵت نایە و زەماوەنی کەریشە(۲۰۵)

âwâzi daholl dangi la dûr xoša ka niša	ṛojgâr lagallit nâya û zamâwani kariša

برگردان: آوای دهل شنیدن از دور خوش است / روزگار با تو نمی‌سازد و عروسی خر است.

قانع در این بیت، علم و هنر را چنان صدای دهل می‌داند که از دور صدایش خوش است و با داشتن آن‌ها روزگار بر وفق مراد نمی‌گردد و تنها نادانان در شادی به سر می‌برند. قانع به ضرب‌المثل مشهور «آوای دهل شنیدن از دور خوش است» اشاره کرده و آن را تمثیلی برای علم و هنر قرار داده‌است. در این بیت، ضمن اشاره به این مثل معروف، از آلت موسیقی دهل نیز یاد کرده‌است و به گونه‌ای مضمر علم و هنر را به دهل مانند کرده‌است. دهل یا همان طبل توخالی، مشبهٌ‌بهی برای علم و هنر است. انسان عالم و هنرمند از شادی، مقام و به‌طورکلی زندگی آسوده به دور است و حیاتش از آسایش تهی است. قانع این تشبیه را از خشم و برای انتقاد از اوضاع جامعهٔ روزگار خود ساخته‌است؛ زیرا علم و هنر در جامعهٔ عصر شاعر ارج و ارزشی ندارد.

کاکەی دەهۆڵ کوت دەهۆڵ لە سەر دڵ	ئەو لە زۆرناچی چاکتر دێتە کوڵ
بە بێ پێ وتن ســـا تف لە گۆ چان	گرمەی دەهۆڵی ئەگاتە ئاسمان (۳۵۳)
kâkay dahollkut daholl la sar dill	ew la zorrnači čâktir deta kull
ba be pewitin sâ tif la gočân	girmay daholli dagâta âsmân

برگردان: مرد دهل‌نواز، دهل بر روی سینه[از صمیم دل] بهتر از نوازندهٔ سرنا، سازش را به جوش و خروش درمی‌آورَد.

بدون گفتن، چوگان را محکم بگیر / تا صدای دهلت به آسمان برسد.

در مصراع نخست، از قرارگرفتن دهل بر روی دل یا شکم دهل‌نواز سخن گفته‌است که این امر تصویر طبل یا دهل کمربندی را که در نگاره‌های طاق‌بستان دیده شده‌است به تصویر می‌کشد. نوازنده، دهل را بر کمرش بسته و شاعر هم آن را بیان می‌کند که این امر گویای ماندن بقایای کهن دهل در این سرزمین

است. در مصراع دوم بیت دوم نیز با به‌کارگیری اغراق، شدّت صدای دهل را وصف می‌کند که به آسمان می‌رسد. واج آرایی واج ثقیل «ل» در بیت نخست، نوای ثقیل دهل را در ذهن تداعی می‌کند. شاعر، رسم برپایی مراسم رقص و شادی در روستا، آلات موسیقی مورد استفاده در این مراسم و نحوهٔ نواختن آن را به تصویر می‌کشد و بدین ترتیب آداب و رسوم فرهنگی مردم عصر خود را نشان می‌دهد.

۲-۱۲. رباب

رباب از سازهای قدیمی ایرانی است. واژهٔ رباب نزد اعراب، گویای چند ساز زهی آرشه‌دار بوده‌است که نوعی از آن به رباب ملی اعراب تبدیل شده بود و به همین سیاق، ایرانیان رباب خود را کمانچه می نامیدند» (وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «رباب») بنابراین، رباب ایرانی همان کمانچه است.

عاشق به مەی و زەمزەمە و عوود و ڕوبابن دەرهەق بە فەقیرانی وەتەن پڕ لە عیتابن(۱۶۸)

ášiq ba may û zemzema û 'ûd û ṛubâbin dar haq ba faqirâni watan pirr la 'îtâbin

برگردان: عاشق می و زمزمه و عود و رباب هستند / و نسبت به فقیران وطن، زبانی پرعتاب و سرزنشگر دارند.

شاعر در این سروده به انتقاد از ستمگران حاکم بر جامعهٔ خود و مرفّهان پرداخته‌است. این ظالمان در مجالس باده‌نوشی خود عود و رباب می‌نوازند و شیفتهٔ صدای آن هستند. «طبقهٔ ممتاز جامعه‌ها در بیشتر دوره‌های تاریخ کوشیده‌اند تا به شیوه‌های گوناگون، امتیازات خود را به رخ مردم بکشند» (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۱۰۹)، این طبقه نسبت به درد و رنج مردم بی‌تفاوت‌اند و قانع این بی‌تفاوتی توأم با ظلم را که به نظام و فاصلهٔ طبقاتی جامعه دامن می‌زند مورد انتقاد قرار داده‌است. قانع به رسم موسیقی‌نوازی در مجالس و مهمانی حکام و ثروتمندان نیز اشاره دارد. عود صرفاً به عنوان یک آلت موسیقی در این بیت آمده‌است.

۲-۱۳. زرنا(سرنا)

«زرنا یا سرنا به نام‌های زورنا، سورنای، شاه نای، سرنا، کرنا و... هم خوانده شده‌است» (وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «سرنا»). این ساز در میان کردها جایگاه ویژه‌ای دارد و همراه دیرینهٔ غم و شادی مردمان کرد است. در عروسی‌ها با نوایی شاد و در عزا با نوای سنگین چمری نواخته می‌شود.

هەرگیزاو هەرگیز خەیاڵی ژینی سەربەستی مەکەن تف لە عیلم و زانیاری بێنێ و زۆڕنا لێ بدەن (۱۴۱)

hargîzâw hargîz xayâlli jini sarbasti makan tif la 'îlm û zânyâri bene û zûrrnâ le bidan

برگردان: هرگزا هرگز، در اندیشهٔ استقلال نباشید / بیایید از علم دوری جویید و زرنایی بنوازیید.

شاعر با زبانی طنزآمیز، علم و هنر را سرزنش و جهل و نادانی را توصیه می‌کند. او مخاطبان خود را از علم برحذر می‌دارد و آن‌ها را دعوت می‌کند که به جای علم و دانش سرنا بنوازند. سرنا در این بیت صرفاً به عنوان یک آلت موسیقی که تنها ابزاری برای سرگرمی است، آمده‌است و مجازاً تمامی آلات موسیقی را که با هدف سرگرمی نواخته می‌شوند در برمی‌گیرد. بی‌توجهی حکام وقت و مردم عصر شاعر به دانایان و اندیشمندان، سبب بیزاری شاعر از علم و هنر گشته است. وی بدین‌شیوه بی‌توجهی به علم و هنر در عصر خود را به تصویر می‌کشد و اوضاع جامعهٔ خود را منعکس می‌کند.

خەیاڵم وایە زوڕنایەک لە سەر شاخ و چیا لێدەم

قۆڵی بێ عاری هەڵماڵم لە بەزمی بێ حەیا لێدەم(۱۶۷)

xayâllim wâya zûrrnâyak lasar šâx û čyâ ledam

qolli be 'arî hallmâllim la bazmi be ĥayâ le dam

برگردان: در این اندیشه‌ام که سرنایی در کوهسار بر فراز قله‌ها بنوازم / آستین بی‌عاری بالا زنم و بی‌پروا و بی‌حیا بنوازم.

شعر فوق از اشعار عاشقانه-عارفانهٔ شاعر است. قانع در خیال خود در اندیشهٔ نواختن سرنا در قله هاست، آن هم به سبکی توأم با بی‌حیایی؟! بی‌حیایی، کنایه از بی‌توجّهی به مشکلات راه عشق و نواختن در قله‌ها نمادی از رسیدن به سرمنزل مقصود است. سرنا همراه همیشگی و دیرینهٔ آدمی در تمامی جنبه-های حیاتش بوده‌است. قانع در جامعه‌ای پرورش یافته که تفکرات دینی و عرفانی در آن به‌وفور رواج داشته‌است و از آنجا که شاعر، پروردهٔ جامعهٔ خود است و جامعه نیز مواد و زمینهٔ لازم را برای شناخت این اندیشه در اختیارش قرار داده‌است؛ خواه ناخواه تحت تأثیر این افکار قرار گرفته است و اوضاع دینی جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد تا جایی که گاه منتقد تیززبان ریاکاری‌ها و خرافات می‌شود و گاه عاشق اندیشه‌های عرفانی.

منیش وەک قانعی ئەمڕۆ لە گردی مامەیارەی خۆم

ئەبێ زوڕنایی خۆشبەختی بە شەوقی پادشا لێدەم(۱۶۷)

miniš wak qani'î emrro la girdi mâmayârai xom

abe zûrrnâyi xošbaxti ba šawqi pâdišâ ledam

برگردان: من هم مثل قانع، امروز بر تپهٔ مامه‌یارهٔ خودم / باید به شوق پادشاه سرنای خوشبختی بنوازم.

این سروده، رنگ و بوی عرفانی دارد. می‌توان گفت شاعر از یک سو خوشبختی را به سرنا مانند کرده است که می‌خواهد آن را بنوازد و از سوی دیگر می‌توان آن را اضافهٔ اقترانی دانست و گفت سرنایی که همراه با خوشبختی نواخته می‌شود. قانع از حضور بر تپهٔ «مامه‌یاره» که یکی از تپه‌های بسیار مشهور کردستان است سخن می‌گوید که این امر رنگ و بویی وطنی هم به شعر داده‌است. نواختن سرنا از شوق

پادشاه، نواختن سازهایی چون دهل و سرنا در دربار پادشاهان به گاه جنگ، اعلان خبر، سه نوبت و پنج نوبت کوفتن و غیره را هم به ذهن متبادر می‌کند. نواختن موسیقی به یاد پادشاه اشاره به یادگار خوش موسیقی از عالم الست دارد که در آغاز روح در جسم آدمی حلول نمی‌کرد، خداوند به بنیامین، بزرگ فرشتگان امر کرد موسیقی بنوازد که با نواختن موسیقی روح در جسم آدم حلول کرد. حال قانع به یاد پادشاه می‌خواهد بنوازد(نک. معینیان، ۱۳۹۰: ۸۲). در این بیت نیز بازتاب تفکرات و باورهای عرفانی مردم عصر شاعر را می‌توان دید.

سەد ساڵ سیر بخوا یا زوڕنا لێدا — کەس گوێی ناداتێ لە شار و دێدا(۴۶۱)
sad sâll sir bixwâ yâ zûrrnâ ledâ — kas gwey nâdâte la šâr û dedâ

برگردان: [استعمارگر] صدسال سیر بخورد یا سُرنا بنوازد/ کسی از شهری و روستایی نگاه سوی او نیندازد.

قانع به استعمار انگلیسی‌ها در کردستان اشاره می‌کند و بر این باور است که اکنون کردها آگاه شده‌اند و به استعمارگران توجهی ندارند. سیرخوردن کنایه از سخن ناخوشایند و زننده و سرنانواختن کنایه از سخنان دلپذیر و خوشایند است. به‌کارگیری ترکیبات سیرخوردن و نواختن سرنا،بوی ناخوشایند سیر هنگام نواختن سرنا را هم به ذهن متبادر می‌کند و با کنایه، فریبنده‌بودن کار استعمارگران را هم به تصویر می‌کشد. این بیت، ستم بیگانگان در جامعهٔ کردستان و تلاش مردم کرد برای رهایی از چنگال استبداد را نشان می‌دهد و قانع با ساخت این تصویر (سیرخوردن و دمیدن در سرنا) منفور بودن استعمارگران و آزار آنان را به مردم گوشزد می‌کند.

۲-۱۴. ساز

ساز در اصطلاح موسیقی به دو معنا است: نخست به کلیّهٔ آلات موسیقی اطلاق می‌گردد؛ دوم، هم‌آهنگ کردن نوای آلات موسیقی است(وجدانی،۱۳۸۶: ذیل «ساز»).

لە عیلمی بادەنۆشی تێپەڕیم بۆ زاریی و شیوەن

بە ئوستادی کەمانچە و عوود و تار و ساز و نەی کردم(۱۷۷).

la îilmi bâdanoši teparim bo zârii û šiwan — ba ustâdi kamânča û 'ûd û târ û sâz û nay kirdim

برگردان: از علم باده‌نوشی فراتر رفتم به سوی زاری و شیون/ به استاد کمانچه و عود و تار و ساز و نی بدلم کرد.

موسیقی یکی از اهداف خود را دوری از عالم جسم و مادیات معرفی می‌کند. قانع هم برای بیان باورهای عرفانی جامعهٔ خود از آلات موسیقی بهره گرفته‌است. با این بهره‌گیری، به تفکرات عرفانی رایج درعصر خود به‌ویژه لزوم پیر و مرشد در طی سلوک عرفانی اشاره کرده‌است. در این شعر، پیر خراباتی با اشاره به جام باده، قانع را به دریای معرفت راهنمایی می‌کند. اکنون قانع از علم باده‌نوشی گذر کرده و راهی دریای زاری و شیون گشته است که این زاری و شیون حاصل معرفت به صفات جمال و جلال الهی است. این معرفت، قانع را به استاد عود بدل کرده‌است. وجود پیر خراباتی قانع را به وجد می‌آورد و با زخمهٔ پیر تارش به‌نوا می‌گردد. در این بیت، موسیقی وسیله‌ای برای بیداری دل و عروج سالک است. ساز در این بیت به هر دو معنای متداول آن به کار رفته است؛ هم به معنای عام هر نوع آلت موسیقی که شاعر با کنار هم قرار دادن نام چند آلت موسیقی میان آن‌ها تناسب برقرار کرده‌است و هم به معنای سازکردن و هماهنگ‌کردن نُت‌های موسیقی. «ساز» و «ساز کردن» در زبان کردی هنوز هم به معنای آماده کردن و هماهنگ ساختن به‌کارمی‌رود.

۲-۱۵. سنتور

سنتور یکی از سازهای قدیمی ایرانی است. این ساز از دسته سازهای زهی با مضراب چکش است(همان:ذیل «سنتور»).

زامداری خەم و میحەنەتی ئەییامە هەناوم	سەمتورە برا دەنگی دڵی پڕ لە زووخاوم(۱۶۸)
zâmdâri xam û miĥnati ayyâma hanâwim	samtûra birâ dangi dilli pirr la zûxâwim

برگردان: توانم از غم و اندوه زمان، زخمی است / صدای دل پر اندوهم نوای سنتور است.

قانع از اندوه درون خود می‌نالد و از نامرادی و نامردی روزگار شکوه سر می‌دهد. صدای دل پراندوه خود را به سنتور که اغلب آوایی غمگنانه دارد مانند می‌کند. شاعر با مانند کردن صدای دل خود به سنتور، ضمن اشاره به آلت موسیقی سنتور با ساخت این تصویر ادبی بر بلاغت کلام خود افزوده‌است و اندوه درون را به مخاطب القا می‌کند. شاعر اندیشهٔ تقدیرگرایی و تأثیر فلک بر سرنوشت انسان‌ها را – که باور رایجی در میان مردم کرد بوده‌است– در این سروده بیان می‌کند.

۲-۱۶. شمشال

به‌صراحت می‌توان گفت یکی از اصلی‌ترین و ماناترین آلات موسیقی در کردستان، شمشال است. «شمشال در واقع شکل تکامل‌یافتهٔ نی چوپانی است و تقریباً در تمام نقاط ایران دیده می‌شود. این ساز

در بین مردمان مناطق کردنشین رواج بیشتری دارد که شاید بتوان گفت علّت آن همخوانی صدای این ساز با آهنگ‌های کردی است» (نصراله‌پور، ۱۳۹۶: ۲۳۱).

دەنگی شمشاڵ وخرۆشی دەف بگاتە هەر دڵێ

حاسڵی کەشف القبورە ڕۆشنە زومرەی عەزاب(۷۴)

dangi šimšâll û xiroši daf bigâta har dille

ĥâsilli kašfulqubûra ṛošina zumray 'ezâb

برگردان: صدای شمشال و خروش دف به هر دلی برسد [آن را بیدار می‌کند] / [حتی برای مردگان هم] نتیجهٔ آن کشف‌القبور(شکاف قبر) است و عذاب گروه بدکاران هم به روشنایی تبدیل می‌شود.

شاعر از وطن خود سخن می‌گوید و آن را می‌ستاید. او بر این باور است که خروش شمشال و دف به هر دلی برسد نتیجهٔ آن نور و روشنایی می‌گردد. صدای شمشال و نی حتّی اگر به دل مردگان هم برسد، قبرهایشان از شدت شور و شوق شکافته می‌شود و عذاب برای اهل عذاب به نور و روشنایی بدل می گردد. مراد از صدای دف و شمشال، صدای دف و شمشالی است که در کردستان نواخته می‌شود و هر شنونده‌ای را صاحبدل و بیدار می‌کند. «نی یا نای یا شمشال همواره دارای ارزش معنوی خاص در بین اقوام و ملل مختلف بوده‌است» (همان: ۲۳۲). شاعر با همراهی دف و شمشال ضمن اشاره به این دو آلت موسیقی، عرفانی‌بودن شمشال را هم بازگو می‌کند؛ این دو از سازهای معنوی کردستان هستند. قانع، عرفانی‌بودن این ساز و کاربرد آن در مجالس سماع عرفای عصر خود را بازگو می‌کند.

هەڵپەڕکێ‌کەر بە تەپ تەپ و شومشاڵ بە هاژە هاژە هاژ

گۆرانی بێژ بە وەی وەی وەی، سەرچۆپی کێش بە هو هو هوو(۲۱۸)

hallparrkakar ba tap tap û šimšâll ba hâja hâja hâj

gorânibej ba way way way, sarčopikeš ba hû hû hû

برگردان: رقاص با صدای تپ‌تپ [پاهایش] و شمشال، با نوای هاژه هاژه هاژه/ خواننده با وه‌ی وه‌ی وه‌ی گفتن و سرپرست گروه رقص با هو هو هو.

شاعر به وصف مراسم رقص و سور پرداخته و نوای تولیدشده از شمشال را تکرار می‌کند. وی در این بیت، ضمن اشاره به ساز شمشال و با تکرار نام‌آوای «هاژه» بر موسیقی لفظی کلام افزوده‌است و خواننده، نوای شمشال و شادی شاعر را درک می‌کند. از سوی دیگر، کاربرد شمشال در مجالس رقص و شادی را هم یادآور می‌شود. عرفانی‌بودن شمشال و دف، مانع کاربرد آن در مجالسی غیر از مجالس معنوی نگشته‌است. در جامعهٔ شاعر، مجالس جشن و سرور پابه‌پای مجلسِ سماع عرفانی مبارک است.

شمشاڵێکی زەرد لە تۆی پشتێنی　　مەر چاک تێفکری ئەرنا ناییبینی(۳۶۲)
šimšâlleki zard la toy pišteni　　mar čâk tefikri arnâ nâybini

برگردان: شمشالی زرد لای شال کمرش [قرار دارد] / مگر خوب دقت کنی وگرنه آن را نمی‌بینی.

فصل بهار است و قانع گذرش به کوهستانی افتاده‌است که چوپانی، کپنک(kapanak) بر تن از آنجا می‌گذرد و در شال کمرش، شمشال زردرنگی گذاشته که گویی آن را پنهان کرده و تنها با دقّت زیاد قابل مشاهده‌است. همان‌گونه که گفته شد شمشال، شکل تکامل‌یافتهٔ نی چوپانی است. «افلاطون که بسیاری از آلات موسیقی را غیرضروری می‌دانست، نی را برای چوپانان که در روستاها نواخته می‌شد، مجاز دانسته است» (رحمانیان، ۱۳۹۰: ۳۰). برای پیشینهٔ تعلق نی به چوپانان «کاوش‌های باستان‌شناسی ... منجر به کشف تعداد بسیاری وسایل ساخته از استخوان حیوانات گردید... که در مقبره‌هایی که متعلق به سال ۳۵۰۰ق.م. می‌باشد، در زیر استخوان‌های بدن کودکی که سن آن بیش از ده سال نبود، وسیله‌ای مانند شمشال پیدا شده‌است که بر این باورند که این کودک، چوپان یا چوپان‌زاده‌ای بوده‌است و صدای این وسیله در نظرش خوشایند بوده‌است» (احمدی‌پور و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۰۰-۱۰۶). در این بیت نیز قانع به چوپانی‌بودن ساز شمشال اشاره کرده‌است. جامعهٔ عصر شاعر، جامعه‌ای دامپرور و کشاورز است و قانع ضمن اشاره به این امر، به پیشینهٔ چوپانی‌بودن شمشال هم -که بقایای آن هنوز در میان کردها دیده می‌شود- اشاره کرده‌است. در این بیت، ساختار طبقاتی جامعه که هر طبقه آلتی از آلات موسیقی را به خود اختصاص داده‌اند به‌وضوح دیده می‌شود.

نەوی لە شمشاڵ لە هەوای هەی دڵ

هەی دڵ هەی نامەرد هەی نازک وەک گوڵ(۳۶۲)
nawî la âimšâll la hawây hay dill　　hay dill hay nâmard hay nâzik wak gull

برگردان: نی را در دست گرفت و آهنگ ای دل را نواخت / ای دل، ای نامرد، ای نازک چون گل.

این بیت، موسیقی و نوایی را که چوپان با شمشال نواخته‌است بازگو می‌کند. شاعر با ذکر دل و شمشال بر بعد معنوی این ساز اشاره کرده‌است که دل می‌تواند دلی سرشار از عشق آسمانی یا زمینی یا آمیخته‌ای از هر دو باشد. واژه‌آرایی حاصل از تکرار «هەی»، غم عشق در دل شاعر را بیان کرده و بر موسیقی لفظی کلام افزوده‌است. قانع و چوپان گفتگویی را آغاز می‌کنند که در آن از عشق به وطن سخن می گویند. این امر روحیهٔ وطن‌پرستی و آزادی‌خواهی تمام مردم از همهٔ طبقات جامعه را بازگو می‌کند.

گوێ لە شمشاڵ بگرە چۆن هاوار ئەکا　　تێ ئەگەی هاوار لە دوری یار ئەکا (۵۶۹)
gwe la šimšâll bigra čon hâwâr akâ　　te agay hâwâr la dûri yâr akâ

برگردان: گوش کن به نوای شمشال که چگونه فریاد می‌کند / متوجه خواهی شد که از دوری یار، بیداد می‌کند.

شاعر، شمشال را انسانی فرض کرده که از دوری یار در ناله و فغان است. این بیت، یادآور نی‌نامهٔ مولاناست. شمشال قانع هم مانند نی مولانا از دوری و جدایی شکایت می‌کند. این تک‌بیت قانع از ابیات عرفانی اوست و جایگاه عرفانی این ساز در میان کردها را نشان می‌دهد. نی به مقام فنا رسیده‌است، حال از دوری یار در فغان است و این‌گونه اسرار عشق و دلدادگی را برملا می‌کند. «نی سمبل و مظهر روح پاک و بالارونده به سوی حضرت الوهیت است» (نصراله‌پور، ۱۳۹۶: ۳۳۳).

۲-۱۷. عود

عود از آلات زهی است. «این ساز، صدایی بم و دلنشین دارد. صدای عود کمی خفه و نرم و غم‌انگیز ولی نسبتاً قوی است» (منصوری، ۱۳۸۴: ۲۶). پیربال در کتاب «میژوی گورانی و موسیقای کوردی» آورده است: «عود و ساز از همان آغاز تمدّن خوریان –دو هزار سال قبل از میلاد مسیح– در کردستان، از وان تا کردستان عراق امروز به‌کار می‌رفته‌است. باستان‌شناسان با کشف آلت عودی در «نووزی» نزدیک کرکوک، پایتخت کهن خوریان، حقیقت این سخن را اثبات کردند» (پیربال، ۲۰۱۰: ۸).

تۆیش پڵاو و گۆشت خۆت و میوانت	کورسی و مۆبیله بۆ دیوه‌خانت
.....	لێده‌ن له بەزمی شادی و عوود و تار (۱۲۷).
kursi û mobila bo diwaxânit	toyš pillâw û gošt xot û miwânit
ledan la bazmi šâdi û 'ûd û târ	.....

برگردان: هم برای تو پلو و گوشت هست هم برای میهمانت / مبلمان و صندلی هم ارزانی خانه‌ات.

... / در بزم شادی و عود و تار بنوازید.

شاعر در این بند، حکّام عصر خود را مرفّهان بی‌دردی می‌داند که در ناز و نعمت زندگی می‌کنند و مردم را به بردگی می‌گیرند. در بند پایانی که به آلت موسیقی عود اشاره کرده‌است دو مفهوم خبری و پرسشی دارد؛ نخست این که ای مرفّهان، اکنون که اسباب شادی شما فراهم است پس موسیقی شاد با آلت عود و تار بنوازید. در حالت دوم می‌توان آن را به صورت پرسشی هم معنا کرد؛ یعنی می‌خواهید در بزم شادی و عود و تار بنوازید؟ و مفهوم کلّی ابیات را این‌گونه بیان کرد که این مرفّهان، اکنون که مال و مکنت فراوان دارند می‌خواهند در بزم شادی و عود و تار بنوازند و رعایا را از یاد ببرند؟ به طور کلّی شاعر در این مصراع با اشاره به آلت موسیقی، آن را یکی از اسباب رفاه و آسایش حیات می‌داند که در اختیار بزرگان و مرفّهان بوده‌است و در شادی‌ها آن را می‌نواخته‌اند. «از دوران‌های کهن تا به امروز، به‌کارگیری آلات

موسیقی در میان ثروتمندان و حکام به عنوان هنری باارزش و بلندپایه برای ادای احترام به مهمان و تدارک تشریفات رواج داشته است» (محمد حمه باقی، ۲۰۰۲: ۱۰۴) که قانع در سروده‌های خود به این رسم دیرینه اشاره می‌کند و همچنین نشان می‌دهد که «هنر خواص(طبقهٔ مرفه) از واقعیت و زندگی عملی به دور است و برخلاف آن، هنر عوام واقع‌گرای است و با عمل زندگی سازگاری دارد» (آریان‌پور،۱۳۵۴: ۱۳۳)، مرفهان تنها در پی شادی خود هستند و از وطن و رنج مردم فارغ‌اند.

سـواره به زرمه زرمه زرم منالْ به قیژه قیژه قیژ

عودیش به دی دی دی دی دی خۆشی بخاته دلْ هەموو(۲۱۸).

swâra ba zirma zirma zirm minâll ba qija qija qij	'ûdiš ba ba di di di di di xoši bixâta dill hamû

برگردان: سوار با صدای زرمه زرمه زرم پاهای اسبش و کودکان با صدای غیژه غیژه غیژ/ عود با صدای دی دی دی دی دی، شادی به دل جملگی آوردند.

شاعر صدای تولیدشده از ساز عود را تکرار می‌کند و واج‌آرایی حاصل از تکرار این نام‌آوا بر موسیقی لفظی کلام افزوده‌است. در جامعهٔ عصر شاعر، مردم در شادی و اندوه، در رنج و آرامش، در جنگ و صلح همراه و همدل یکدیگرند. آن‌گاه که جشن و شادی در منطقه یا روستایی برگزار می‌شود تمام مردم در این شادی سهیم می‌شوند و عمومیت شادی را در واژه‌های به‌کار رفته در شعر می‌توان دید.

تۆ له داخی هەڵپەڕین و من له داخی عوود و تار

ئەشکی خوێنین دابڕێژین هەر وەکوو هەوری بەهار(۲۳۴)

to la dâxi hallparrin û min la dâxi 'ud û târ	aški xwenin dâbirrejin har wakû hawrî bahâr

برگردان: تو از اندوه رقصیدن، من از اندوه عود و تار/ خون بگرییم هر دو چون ابر بهار.

این بیت از اشعار وطنی شاعر است که در آن می‌گوید: ای وطن، من و تو با هم ناله سر دهیم، تو از شدّت اندوه رقصیدن جوانان روستا و من از شدّت اندوه عودنوازی جوانان شهر که هر دو از وطن و میهن‌پرستی غافل گشته و به عیش و نوش روی آورده‌اند.

عود آلتی است که اغلب برای سرگرمی نواخته می‌شود. نگاه قانع به رقص و موسیقی در این بیت نگاهی منفی است و از فعل جوانانی که رقص و موسیقی را پیشهٔ خود کرده‌اند و از وطن غافل گشته‌اند، اندوهگین است. قانع با موسیقی و رقص مخالف نیست؛ بلکه آن را وقتی وسیله‌ای برای عیش و نوش و اسباب غفلت مردم باشد، رنج‌آور و منفور می‌داند. شاعر از اوضاع جامعهٔ خود نگران است و بی‌توجهی و بی‌خیالی جوانان سرزمینش را نسبت به وطن و غرق در عیش‌ونوش شدن تاب نمی‌آورد. شاعر بدین

گونه اوضاع عصر خود را به تصویر می‌کشد و «نشان می‌دهد شرایط اجتماعی چه اندازه در روحیه و منش افراد مؤثر است و چگونه باعث به‌وجودآمدن هجران‌ها، سردرگمی‌ها و آشفتگی‌های روحی و فکری می‌شود» (نارویی، ۱۳۹۱: ۵۰) تا بدان‌جا که سبب غفلت جوانان از وطن و آزادی‌خواهی می‌شود.

خوّت له من باشتر ئەزانی باوی زۆرداریت نەما
عوودەکەیی ئەمڕۆ سبەینێ شۆڕشی نالّینتە(۲۹۵)

xot la min bâštir azâni bâwi zordârit namâ 'udakay emrro sibayne šorriši nâllinita

برگردان: بهتر از من می‌دانی که دوران ستمت نمانده‌است / فردا عود نوازی امروزت ناله و فغان می‌گردد. شاعر حاکمان ستمگر را با فراخواندن مظلومان به دادخواهی تهدید می‌کند. به آن‌ها گوشزد می‌کند که دنیا متحول شده و دوران تجاوز آن‌ها دیگر گذشته‌است و نوای عود شادی آن‌ها به‌زودی به ناله و فغان تبدیل خواهد شد. موج وطن‌پرستی در جامعهٔ شاعر برخاسته است و او امیدوار است که به زودی ستم ظالمان عصر پایان خواهد یافت و آزادی و عدالت، جامعه را فراخواهد گرفت.

۲-۱۸. کمانچه

«به کمانچه «کمان کوچک» می‌گویند. عدّه‌ای کمانچه را نوعی رباب می‌دانند. در منطقهٔ کرمانشاه به کمانچه (موکش / موی‌کش) و در لرستان (تال) گفته می‌شود» (وجدانی،۱۳۸۶: ذیل «کمانچه»).
«پروفسور کیرتیساگ... ریشهٔ کمانچه را به کردها می‌رساند و می‌گوید: مکان ظهور کمانچه، شمال غربی ایران است و کردها این آلت موسیقی را ساخته‌اند» (محمّمد حمه‌باقی، ۲۰۰۲: ۱۱۳).

پیانو به دن دان دن دن و کەمانچە بە جی جی جی جی جی (۲۱۸)
pyâno ba din dân din din û kamânča ba ji ji ji ji ji

برگردان: پیانو با صدای دین‌دان‌دین‌دین و کمانچه با آوای جی‌جی‌جی‌جی‌جی.
شاعر صدای حاصل از کمانچه را تکرار می‌کند و این تکرار نام‌آوا بر موسیقی لفظی کلام افزوده است. شاعر در این بیت نیز از شادی عمومی در جامعهٔ عصر خود یاد می‌کند.

۲-۱۹. نقاره

نقاره از جمله سازهای کوبه‌ای است و در اغلب مناطق ایران کاربرد دارد(وجدانی، ۱۳۸۶: ذیل «نقاره»).

سا بدەنە یەک بە زمی نەقارە ئارامتان نەبێ سوبح و ئێوارە(۳۸۳)
sâ bidana yak bazmi naqâra ârâmtân nabe subĥ û ewâra

برگردان: بزم نقاره‌نوازی‌ای ترتیب بدهید / و از صبح تا سرشب بی‌وقفه بنوازید.
شاعر در این سروده از اندوه دل خود سخن می‌راند و تمامی آلات موسیقی را به همراهی با خود می‌خواند. او خواهان نواختن نقاره می‌گردد تا بی‌امان بنوازد، شاید اندوه دل پردردش اندکی کم شود. گویی موسیقی درمانگر دل پردرد اوست. «کوس و نقاره را معمولاً صبح، ظهر و شام و نیز هنگام جنگ و صلح و غلبه بر دشمن و جشن‌ها، عیدها و غیره می‌نواختند» (طهماسبی،۱۳۸۰: ۹۶)، شاعر در این بیت، به نواختن نقاره در صبح و شام، گوشهٔ چشمی داشته‌است.

۲-۲۰.نی

نی، قدیمی‌ترین ساز بادی است. «از دسته سازهای محلی است و تقریباً در تمام نقاط ایران معمول است» (منصوری، ۱۳۸۴: ۶۳). نی در میان کردها جایگاه ویژه‌ای دارد و قانع با دو نام نی و شمشال از این آلت موسیقی یاد کرده‌است.

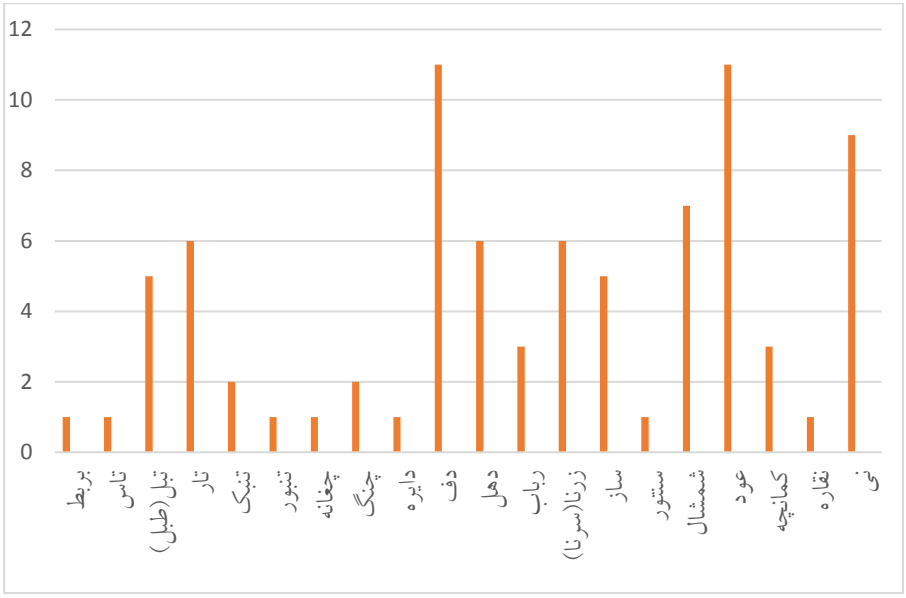
هەرگوێیە پڕ ئەبێ لە سەماعی ڕوباب و نەی — هەرنەفسە زل ئەبێ لە شەرارت و هاریيە(۲۵۷)
har gweya pirr abe la semâ'î ṛabâb û nay — har nafsa zil abe la šrârat û hâriya

برگردان: گوش است که از صدای رباب و نی پُر می‌شود / و نَفس است که از شرارت و مردم‌آزاری، گُنده می‌شود.
این بیت نشان می‌دهد که در مجالس شادی و سرور از آلت نی استفاده می‌شده‌است. گوش با شنیدن نوای نی و رباب متنبّه می‌گردد و به وجد می‌آید، نفس آدمی با موسیقی گمراه نمی‌گردد بلکه با شرارت و مردم‌آزاری است که گمراه می‌شود. شاعر در این بیت از موسیقی دفاع می‌کند و در مقابل مخالفان موسیقی چنین پاسخی می‌دهد. قانع در این بیت، به دو دیدگاه رایج عصر خود دربارهٔ موسیقی اشاره کرده‌است؛ دیدگاهی که به شدت با موسیقی مخالف است و دیدگاهی دیگر که آن را جایز می‌داند و قانع موسیقی را می‌پسندد و مردم آزاری را منفور می‌داند. این سخن قانع، مردم‌آزاری خان، آقا، مشایخ و دیگر مرفهان جامعه نسبت به طبقهٔ پایین را بیان می‌کند.

گوێم گرت کەوتە سەر بەزم و شۆڕی نەی — چۆپی چەمەری مەقامی وەی وەی (۳۶۳)
gwem girt kawta sar bazm û šorri nay — čopi čamari maqâmi way way

برگردان: گوش کردم و در سرم بزم و شور نی افتاد / چون نواگر در مقام چمری نوای وی‌وی را نواخت.
این بیت به تعلق ساز نی به چوپانان و کاربرد آن در آهنگ‌های غمگین نیز اشاره دارد. نی هم در مراسم شادی نواخته می‌شود هم در مراسم اندوه و چمری. قانع به این کاربرد دوگانهٔ نی در جامعهٔ عصر خویش اشاره کرده‌است.

نمودار بسامدی بازتاب آلات موسیقی در دیوان قانع



۳. نتیجه‌گیری

قانع، شاعر توانمند کردزبان که دیوانش منبعی برای مطالعات مردم‌شناسی و فرهنگ عامه است در کلام خود به آلات موسیقی توجّه خاصی داشته و به انواع آلات موسیقی در کلام خود اشاره کرده‌است. قانع ۸۳ بار به بیست آلت از انواع آلات موسیقی اشاره‌کرده‌است. بسامد به‌کارگیری آلات موسیقی در اشعار قانع بدین صورت است که تاس، نقاره، چغانه، دایره، تنبور، بربط و سنتور هر کدام یک بار، عود و دف هر کدام یازده بار، طبل و ساز هر کدام پنج بار، زرنا، دهل و تار هر کدام شش بار، تنبک و چنگ هر کدام دو بار، کمانچه و رباب هر کدام سه بار، شمشال هفت و نی نه بار به کار رفته‌است.

قانع دو دیدگاه مثبت و منفی خود نسبت به موسیقی را در ضمن اشاره به آلات موسیقی به مخاطب نشان می‌دهد. او اغلب نگاهی مثبت و خوشبینانه به موسیقی دارد. قانع در دل اشارات خود به آلات موسیقی اوضاع جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد و کلامش را انعکاسی از رخدادها و وقایع عصر خویش ساخته است. آن‌گاه که موسیقی صرفاً وسیله‌ای برای سرگرمی است و موجب غفلت مردم از اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره می‌شود؛ نزد قانع منفور است و موسیقی و مردم غفلت‌زده را به باد انتقاد می‌گیرد. این امر نشان می‌دهد که در عصر شاعر، عده‌ای موسیقی را وسیله‌ای برای عیش و نوش و تجمل‌گرایی قرارداده‌اند. قانع با نظام تکیه‌داری و خانقاهی عصر خود به شدت مخالف است و عرفان

دروغین رایج در میان درویشان ریاکار را مایهٔ گمراهی مردم می‌داند و با بهره‌گیری از آلات موسیقی به انتقاد از این نظام منفور می‌پردازد، البته جانب انصاف را هم نگه می‌دارد و عرفان حقیقی و درویشان و مشایخ پاکباز را با به‌کارگیری همین آلات موسیقی می‌ستاید و بدین شیوه این دو بعد از عرفان جامعهٔ عصر خود را نشان می‌دهد. قانع برای انتقاد از این نظام، در کنار دیگر آلات موسیقی، از دف بیشتر از دیگر آلات بهره گرفته‌است.

در عصر قانع موسیقی در میان مرفهان و بزرگان به وفور رواج داشته‌است و اساس مجالس بزم و مهمانی‌های آنان است که با اشاره به همین آلات موسیقی، صاحب‌منصبان ظالم عصر خود را سرزنش می‌کند.

قانع در دل ابیاتش از کاربرد هر یک از آلات موسیقی در جامعه در مراسم شادی، عزا، سماع درویشان، مهمانی‌های بزرگان و غیره یاد می‌کند.

قانع در ساخت تصاویر ادبی نیز از آلات موسیقی بهره می‌گیرد و به گونه‌ای مضمر به نوای حاصل از آلت به کار رفته در تصویر ادبی اشاره می‌کند و در دل آن، شکل ظاهری آن آلت موسیقی را برای مخاطب تداعی می‌کند. وی با اشارات خود، سازهایی را که در عرف جامعه به طبقهٔ خاصی تعلق دارند یادآور می‌شود؛ مانند تعلق دف به درویشان و تعلق شمشال به چوپانان.

قانع به طور کلی با اشاره به آلات موسیقی، ضمن اشاره به آلات گوناگون موسیقی محلی به ساخت تصاویر ادبی، افزونی موسیقی لفظی و معنوی شعر، بیان مفاهیم اجتماعی- وطنی، شکوه از روزگار، انتقاد از نظام تکیه‌داری و خانقاهی دوران خود، ظلم‌ستیزی، تلاش برای بیداری مردمان و شکوه از جهل و غفلت آن‌ها، بیان مفاهیم عرفانی و به طور کلی بیان اوضاع جامعه بهره گرفته‌است. او گاه آلات موسیقی را چون یاری همدم و موافق می‌داند که در اندوه و شادی، آن‌ها را به نواختن می‌خواند. قانع با اشاره به آلات موسیقی در موقعیت‌ها و جایگاه‌های گوناگون، حیات اجتماعی مردم عصر خود را به تصویر می‌کشد و خواننده می‌تواند مردم جامعهٔ عصر شاعر، آداب و رسوم و فرهنگ آنان را بشناسد. رقص و پایکوبی در سورها را با آهنگی شاد و تکرار نوای آلات موسیقی نشان می‌دهد. او که به انتقاد از جامعهٔ عصر خود روی می‌آورد و ستم حکام وقت را تاب نمی‌آورد؛ با به‌کارگیری همین آلات موسیقی، آن‌ها را از ستم برحذر می‌دارد و بدین شیوه، اوضاع جامعهٔ خود را نشان می‌دهد. قانع با اشاره به آلات موسیقی، تکرار نوای حاصل از آن‌ها، تصویرسازی و غیره، اوضاع جامعهٔ خود و آداب و رسوم مردم عصر خود را به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب، اندیشه‌ها، باورها و واکنش خود را در برابر مسائل گوناگون و اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی عصر خویش بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- شیخ در فرهنگ کردی به معنای «عارف» است.

منابع

- آریان‌پور، امیر حسین(۱۳۵۴). اجمالی از جامعه‌شناسی هنر. چاپ سوم. تهران: انجمن کتاب دانشجویان.

-آلن گرابن، ژان شواله(۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.

-احمدی‌پور، روناک، مختاباد، عبدالحسین، و مقصودی، مجتبی (۱۳۹۳). نقش موسیقی کردی در آیین‌های بومی-محلی کرمانشاهان. مدیریت فرهنگی، ۸(۴)، ۹۵-۱۱۵.

-امان الهی‌بهاروند، اسکندر(۱۳۸۴). موسیقی در فرهنگ لرستان. چاپ اول. تهران: افکار.

-انوری، حسن(۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. جلد هفتم. چاپ اول. تهران: سخن.

خیرخواه، سعید(۱۳۸۸). ادبیات و جامعه(خاستگاه اجتماعی ادبیات). اندیشه‌های ادبی، ۱(۲)، ۲۱-۳۷.

-رحمانیان، آرین(۱۳۹۰). فلاسفه و موسیقی یونان باستان تا نیچه. چاپ اول. تهران: متن.

-روحانی، بابا مردوخ(۱۳۸۲). تاریخ مشاهیر کرد. به کوشش محمد ماجد مردوخ روحانی. جلد دوم. تهران: سروش.

-صفی‌زاده، صدیق (۱۳۷۷). تاریخ موسیقی کردی. چاپ اول. تهران: بهنام.

-صفی‌زاده، فاروق(۱۳۷۵). پژوهشی دربارهٔ ترانه‌های کردی. چاپ اول. تهران: جام.

-طهماسبی، طغرل(۱۳۸۰). موسیقی در ادبیات. چاپ اول. تهران: رهام.

-فرهاد، پیربال(۲۰۱۰). میژوی گورانی و موسیقای کوردی. هەولیر(اربیل): ئاراس.

-فینکلشتاین، سیدنی(۱۳۶۲). بیان اندیشه در موسیقی. ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی. چاپ اول. تهران: نگاه.

- قانع، محمد(۱۳۹۳). دیوانی قانع. کوکردنەوەی بورهانی قانع. چاپی هەشتەم. تاران: پانیز.

-محەمەد، حەمەباقی(۲۰۰۲). میژوی موسیقای کوردی. چاپی دووهەم. هەولیر(اربیل): ئاراس

-معینیان، پریسا(۱۳۹۰). بازتاب موسیقی در آثارعطار. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد: دانشگاه سمنان.

-منصوری، پرویز(۱۳۸۴). سازشناسی. چاپ چهارم. تهران: زوار.

- نارویی، فاطمه(۱۳۹۱). تحلیل جامعه‌شناختی زمان‌های احمد محمود. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

-نجف‌زاده قبادی، امیدعلی(۱۳۹۵). مردم‌شناسی قوم لک. چاپ اول. تهران: واژگان.

-نصراله‌پور، علی اصغر(۱۳۹۶). ساز آوای کرد. چاپ اول. کرمانشاه: دیباچه.

-نقیب سردشت، بهزاد، و کریمیان سردشتی، نادر(۱۳۸۵). نگرشی بر سازشناسی موسیقی کردی. چاپ اول. تهران: توکلی.

-وجدانی، بهروز(۱۳۸۶). فرهنگ جامع موسیقی ایرانی. جلد ۱و۲. چاپ اول. تهران: گندمان.