

سفرنامه

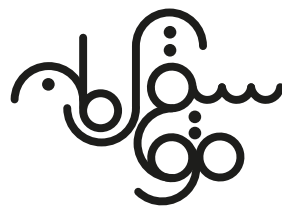
# سالنامه موسیقی کرمان

جلد اول

به کوشش شهاب جعفری



نشر، نشر ذکاام  
۱۴۰۱



## سالنامه موسیقی کرمان



اشارات، مرزآکام

عنوان و نام پدید آورنده: سالنامه موسیقی کرمان/ به کوشش  
شهاب جعفری گوهری؛ نویسندگان امید آزادگان... [و دیگران].

مشخصات نشر: کرمان: هنر دژآکام، ۱۴۰۱ -

مشخصات ظاهری: ج.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۱-۱ - دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۲-۸؛ ج. ۱

وضعیت فهرست نویسی: فیپا

یادداشت: نویسندگان امید آزادگان، عبدالرضا اوحدی، سیاوش

برهانی، سیدفواد توحیدی، شهاب جعفری، مهناز دژآکام، ...

موضوع: موسیقی -- ایران -- کرمان (استان) -- مقاله‌ها و  
خطابه‌ها

Music -- Iran -- Kerman (Province) -- \*Addresses, essays,  
lectures

شناسه افزوده: آزادگان، امید، ۱۳۶۳ -

شناسه افزوده: جعفری، شهاب، ۱۳۷۰ -، گردآورنده

رده بندی کنگره: ML۳۴۴/۸

رده بندی دیویی: ۷۸۹/۹۵۵

شماره کتابشناسی ملی: ۸۸۱۲۱۲۱

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا

به کوشش: شهاب جعفری ۱۳۷۰-

طراح جلد و گرافیک: سروش شفیعی صفحه آرا: سروش شفیعی

چاپ اول: بهار ۱۴۰۱

لیتوگرافی؛ چاپ و صحافی: کهربا

تیراژ: ۲۰۰ قیمت: ۱۳۰/۰۰۰ تومان

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۱-۱

شابک دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۲-۸

مؤلفان این شماره (به ترتیب حروف الفبا):

آزادگان . امید، اوحدی . عبدالرضا، برهانی . سیاوش

توحیدی . سیدفواد، جعفری . شهاب، دژآکام . مهناز

رسانه موسیقی کرمان . (رسام)، طالب زاده . مصطفی

غیبی . آریابرن، نکویی . مسعود

آدرس: کرمان، بلوار امام رضا حدفاصل

بحرالعلوم و بلوار شیراز، پ ۹۷

@dezhakamart.pub

تلفن: ۰۳۴۲۸۱۲۴۲۱ - ۰۹۳۵۶۸۲۳۳۶۹

تمامی حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد به هر شکلی بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

# ◉ مؤلفان این شماره ◉

## امید آزادگان

دکترای مهندسی عمران، دانشجوی پداگوژی  
موسیقی در دانشگاه بین المللی موسیقی و  
هنرهای نمایشی وین، مدرس ویلن و ویولا و  
موسس خانه موسیقی سپهر.

## عبدالرضا اوحدی

دکترای زبان و ادبیات  
انگلیسی، آهنگساز، نوازنده و مدرس گیتار  
الکتریک، مدرس دانشگاه.

## سیاوش برهانی

نوازنده و مدرس تار و سه تار، آهنگساز و مولف  
موسیقی.

## سیدفواد توحیدی

نوازنده، آهنگساز، مولف، مدرس موسیقی و  
پژوهشگر موسیقی نواحی.

## شهاب جعفری

کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه  
تهران، نوازنده و مدرس ویلن و کلارینت،  
نویسنده، مترجم و مدرس دانشگاه.

## مهناز دژاکام

کارشناسی ارشد مدیریت هنر (Art Mb)، نوازنده  
و مدرس پیانو، مدیر مسئول آموزشگاه موسیقی  
و مرکز مهارتی کاردانش دژاکام، مدیر انتشارات  
هنر دژاکام و پیشکسوت موسیقی بانوان

## رسانه موسیقی کرمان. (رسام)

رسانه موسیقی کرمان (رسام) از اردیبهشت ماه  
هزار چهارصد، در بستر فضای مجازی شبکه  
اینستاگرام، با هدف تعامل و گفت و گو با  
هنرمندان موسیقی با اولویت استان کرمان، و با  
نگاهی نقادانه نسبت به مسائل مرتبط با این  
حوزه تشکیل شد و ضمن گفت و گوهای  
هفتگی (لایو) با هنرمندان رشته های مختلف  
به نشر آثار هنرمندان و بررسی مسائل روز  
موسیقی ایران و استان کرمان می پردازد.

## مصطفی طالب زاده

کارشناس ارشد نوازندگی ساز  
جهانی (ویولا)، مدرس ویلن، ویولا و  
سلفژ، مدیرمسئول آموزشگاه موسیقی همساز.

## آریا برزن غیبی

دانشجوی کارشناسی ارشد موسیقی شناسی  
(اتنوموزیکولوژی) دانشگاه هنر تهران، نوازنده پیانو  
و مدرس دانشگاه.

## مسعود نکویی

دکترای مدیریت اجرایی (گردشگری  
موسیقی)، آهنگساز، رهبر گر و ارکستر، نویسنده و  
مدرس دانشگاه.

# فهرست مطالب

## مقالات

- کاربرد و کارکرد موسیقی در فرهنگ جامعه زرتشتیان کرمان | آریابرن غیبی..... ۱۰
- گونه‌شناسی موسیقی قومی کرمان | شهاب جعفری..... ۲۳
- تحلیلی جامعه‌شناختی از لالایی‌های کرمان | شهاب جعفری..... ۵۱
- هویت ایرانی در بازی‌های محلی کرمان به زبان موسیقی | مسعود نکویی..... ۶۸
- کارآواهای آکاپلای کرمانی آئینه تمام‌نمای هویت ایرانی | مسعود نکویی..... ۷۹
- نگاهی تطبیقی به واسونک‌های شیراز و آبادون‌های سیرجان | شهاب جعفری..... ۹۲
- تحلیل جامعه‌شناختی متون آوازی سوگ آواهای کرمان | شهاب جعفری..... ۱۰۶
- نگاهی به سازهای موسیقی استان کرمان | سید فواد توحیدی..... ۱۱۹

## یاد بزرگان

- نگاهی به زندگی و شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی | سیاوش برهانی..... ۱۴۵
- اسطوره گیتار الکتریک کرمان: همایون مجدزاده | عبدالرضا اوحدی..... ۱۵۵

## گفت‌وگو

- گفت‌وگو با خانم دکتر لیلی افشار | رسانه موسیقی کرمان (رسام)  
به بهانه ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی گیتار کلاسیک به همت آموزشگاه موسیقی بتهوون..... ۱۹۶
- گفت‌وگو با جناب آقای بردیا کیارس | رسانه موسیقی کرمان (رسام)  
به بهانه ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی ویولن کلاسیک به همت آموزشگاه موسیقی اخلاقی..... ۲۰۱
- مدرس‌ه گیتار بتهوون | شهاب جعفری  
گفت‌وگو با جناب آقای محمد خسروی دانش..... ۲۰۵

## گزارش

- چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران-کرمان | رسانه موسیقی کرمان (رسام)..... ۲۱۰
- گزارشی از نحوه شکل‌گرفتن تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام | مهناز دژاکام..... ۲۱۴
- چهارفصل (فستیوال هنر جوان و یولن) | امید آزادگان..... ۲۱۸
- نگاهی به رستیتال پیانو و ویولا وحید وردی و مصطفی طالب زاده و آنالیز فرمال  
سونات ویولا شماره ۲ برامس | مصطفی طالب زاده..... ۲۲۷

**مقدمه** | در سالی که گذشت، جهان مانند سال گذشته درگیر بیماری منحوس کرونا بود؛ کرونا درس‌های زیادی برایمان داشته است که بسیاری‌شان ما را نسبت به سبک زندگی و بسیاری امور اجتماعی آگاه می‌سازد. اما از نظر موسیقی به باورم درسی از آن گرفتیم که بهایش بسیار زیاد است. کرونا یادمان داد که کار جمعی و مشارکتی بس دشوار است و مشارکت در اجرای موسیقی از دشوارترین کارهای ممکن است. بسیاری از روانشناسان و جامعه‌شناسان، همه‌گیری و دنیاگیری فعلی را با وضعیت جنگ مقایسه کرده‌اند. هنوز پژوهشی جامع در باب امکانات و ابزار مختلف برای مواجهه با قرنطینه و دورنشینی ندیده‌ایم که نشان دهد که چه راه‌هایی برای مقابله بهتر است یا چه عواملی وضعیت را آسان‌تر می‌کند. اما با مشاهده‌ای عینی می‌توان گفت که اکثر کسانی که با موسیقی سرکار دارند، روحیه‌ای سالم‌تر دارند و شاداب‌ترند.

با انتشار نخستین شماره‌ی سالنامه موسیقی کرمان - که اینک پیش‌روی شماسست - برگ دیگری بر کارنامه‌ی کم‌شمار مقالات و کتاب‌های ویژه‌ی موسیقی کرمان افزوده شد. سالنامه موسیقی کرمان مجموعه‌ای است که به بررسی و تجزیه و تحلیل موسیقی کرمان می‌پردازد در این شماره در بخش مقاله‌ها آقای غیبی در مقاله اول به کاربرد و کارکرد موسیقی در فرهنگ جامعه زرتشتیان کرمان پرداخته است. نگارنده در این مقاله، نخست اشاره‌های کوتاه به قوم زرتشتیان و تاریخ موسیقی در فرهنگ و مراسم آیینی این قوم دارد، سپس به بررسی ادبی ساختار متن کتاب گات‌ها و نمونه‌های ضبط شده از خوانش آن می‌پردازد. در قسمت بعد نگاهی کوتاه به موسیقی اجرای نمازهای دینی، ترانه‌های مذهبی-آیینی و جشن‌ها دارد و در پایان به اختصار به بررسی جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان می‌پردازد و سعی دارد بتواند نقش موسیقی را به عنوان یک محرک فرهنگی در راستای ترویج و انسجام فرهنگ زرتشتی در بین پیروان این دین بررسی کند و ارتباط متن ترانه‌ها با آموزش‌های دینی و باورهای مذهبی را بیابد. در مقاله‌ی دوم شهاب جعفری گونه‌شناسی موسیقی قومی کرمان را براساس نظریه‌ی چرخه‌ی حیات (کودکی، بلوغ، نوجوانی و جوانی، مراسم مذهبی و آیینی، سوگ) موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی بررسی کرده است. مقاله سوم با نگاهی جامعه‌شناسانه به لایه‌های کرمان در صدد پاسخگویی به چند سؤال طراحی شده است: اول؛ لایه‌های

رایج در کرمان حاوی چه مضامینی در باب زنان و خانواده است؟ دوم؛ وضعیت زنان در خانواده به چه صورتی ترسیم شده است؟ سوم؛ کارکرد لایه‌های به عنوان گونه‌ای از شعر زنانه چیست؟ درمقاله چهارم و پنجم آقای نکویی به ارائه و تحلیل چند بازی کودکان و کارآوا کرمانی پرداخته است و آنها را از نظر گردش ملودی، تنظیم و حرکت گذاری کرده است. مقاله ششم در چهار بخش به هم‌پیوسته به ترتیب زیر نگاشته شده است: ارائه تعریفی مستند از واسونک‌ها و آبادون‌ها با توجه به ریشه واژه و تعبیر فرهنگ‌های لغت و گفته‌های مردم‌شناسان بومی و غیربومی، بررسی موقعیت‌های اجرایی آن به عنوان یک کارگان زنانه، بررسی فنی ملودی‌ها، ریتم و اشعار این گونه موسیقایی و در نهایت جعفری به کمک نظریه اشاعه‌گرایی بررسی کرده است که واسونک و آبادون دارای ساختار مشابه و مشترک هستند. درمقاله هفتم جعفری به بررسی و تجزیه و تحلیل مفاهیم به کار رفته در سوگ آواهای کرمان و پاسخ به این پرسش است که مفاهیم استخراج شده، از حیث معنایی و محتوایی، از چه تنوع و گستردگی برخوردارند و اینکه علت این تفاوت‌های معنایی در چیست؟ پرداخته است. آقای توحیدی در مقاله هشتم به بررسی سازهای موسیقی کرمان در گروه‌های خود صدا، پوست صدا، زه صدا و هوا صدا پرداخته است.

در بخش یاد بزرگان آقای سیاوش برهانی نگاهی به زندگی و شیوه تارنوازی استاد داریوش برهانی داشته‌اند. و آقای اوحدی به بیوگرافی، نوازندگی و شیوه تدریس، اجراهای زنده و آلبوم‌های استاد همایون مجدزاده پرداخته‌اند.

در بخش گفت و گو رسانه موسیقی کرمان (رسام) با خانم لیلی افشار و آقای بردیا کیارس به بهانه حضور مجددشان در کرمان برای برگزاری کلاس مصاحبه کردند و شهاب جعفری به بهانه برگزاری بیست و یکمین دوره از مسابقات مجازی گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون با آقای محمد خسروی دانش به گفت و گو نشسته است.

در بخش گزارش نیز رسانه موسیقی کرمان (رسام) مروری به چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران داشتند. خانم مهناز دژاکام گزارشی از نحوه شکل‌گیری تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام ارائه دادند. آقای آزادگان به معرفی فستیوال هنرجویان ویلن (چهار فصل) و اهداف آن پرداختند و آقای مصطفی طالب زاده مروری به برگزاری رسی‌تال پیانو و ویولا (به نوازندگی وحید وردی و مصطفی طالب زاده) داشتند و در ادامه به آنالیز فرمال سونات ویولا شماره ۲ برامس پرداخته است.

مطالبی که در سالنامه موسیقی کرمان چاپ می‌شود بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آنها است. سالنامه در ویرایش مطالب آزاد است. آماده سازی این مجموعه در راستای ادای بخش اندکی از دین من به فرهنگ موسیقی شهرم، کرمان انجام شد. امیدوارم این تلاش مفید بوده و مورد استفاده‌ی اساتید و هنرجویان واقع شود و گامی در راه اعتلای سطح آموزشی-پژوهشی موسیقی کشورمان باشد.

شهاب جعفری

پژوهشگر موسیقی و مدرس دانشگاه

زمستان ۱۴۰۰



مقالات

## کاربرد و کارکردِ موسیقی در فرهنگِ جامعه زرتشتیان کرمان آریابرن غیبی

**مقدمه** | موسیقی قوم زرتشتیان شامل چهار دسته اصلی می‌شود: ۱. موسیقیِ سرودهای گات‌ها (نوشته‌های اشوزرتشت، پیامبر زرتشتیان) ۲. موسیقیِ اجرای نمازهای دینی و بخش‌های اوستا (متون مذهبی و دینی زرتشتیان) ۳. موسیقیِ مذهبی و آیینی ۴. موسیقیِ جشن‌ها و شادمانی. پیروان دین زرتشتی در طول تاریخ ۳۷۰۰ ساله این دین، این چهار دسته بندی اصلی موسیقی را، که در بالا گفته‌شد، در برگزاری مراسم دینی خود استفاده کرده‌اند.

حال سوال اساسی این است که نقش این موسیقی و ترانه‌ها در این آیین چیست؟ آیا این موسیقی فقط برای شادمانی و تفریح هست یا اینکه کارکرد و کاربرد دیگری دارد؟ آیا متون مذهبی زرتشتیان دارای ساختار ادبی خاصی است و آیا موسیقی خاصی بر آن منطبق است؟ آیا دسته‌های گوناگون موسیقی باعث انسجام دین و فرهنگ می‌گردد؟ آیا این موسیقی می‌تواند در راه آموزش‌های موارد دینی کمکی بکند؟ آیا این موسیقی به انسجام حیات فرهنگی کمکی می‌کند؟

در ایران، پژوهش‌های فراوانی درباره موسیقی آیینی و مذهبی در طی دهه‌های اخیر انجام شده است، اما شوربختانه هیچ پژوهشی درباره موسیقی قوم زرتشتیان در ایران صورت نگرفته است. رایومند میرزا در رساله دکتری اتنوموزیکولوژی خود که تحت عنوان «خانه سرود، ساختار موسیقی در اجرای نماز زرتشتیان» در دانشگاه لندن در سال ۲۰۰۴ ارائه و منتشر شد، به بررسی ساختار خوانش و اجرای نماز زرتشتیان می‌پردازد. میرزا در این رساله، ابتدا بندهایی محدود و معین از کتاب گات‌ها و اوستا را مشخص می‌کند، سپس خوانش آن را توسط چندین موبد (روحانی دین زرتشتی) ایرانی و هندی ضبط و نت‌نگاری می‌کند، در ادامه ساختار موسیقی این سرودها و نحوه خوانش آنها را بررسی و با هم مقایسه می‌کند. ایشان در رساله دکتری خود ترانه‌ها و موسیقی مذهبی و آیینی زرتشتیان را بررسی نکرده است (Mirza, 2004).

نگارنده در این مقاله، نخست اشاره‌های کوتاه به قوم زرتشتیان و تاریخ موسیقی در فرهنگ و مراسم آیینی این قوم دارد، سپس به بررسی ادبی ساختار متن کتاب گات‌ها و نمونه‌های ضبط شده از خوانش آن می‌پردازد. در قسمت بعد نگاهی کوتاه به موسیقی اجرای نمازهای دینی، ترانه‌های مذهبی- آیینی و جشن‌ها دارد و در پایان به اختصار به بررسی جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان می‌پردازد و سعی دارد بتواند نقش موسیقی را به عنوان یک محرک فرهنگی در راستای ترویج و انسجام فرهنگ زرتشتی در بین پیروان این دین بررسی کند و ارتباط متن ترانه‌ها با آموزش‌های دینی و باورهای مذهبی را بیابد. برای رسیدن به این مهم، ابتدا موسیقی و ترانه‌های موجود در این قوم جمع‌آوری، ضبط و بررسی شده و سپس در رابطه با جایگاه آن، با افراد مسئول در زمینه دینی فرهنگی مصاحبه شده است.

### تاریخ موسیقی و قوم زرتشتیان

دین زرتشتی، اولین دین یکتاپرستی جهان، در حدود ۳۷۰۰ سال پیش از میلاد مسیح در فلات ایران پایه‌گذاری شد. این دین تا زمان انقراض سلسه ساسانیان، دین رسمی کشور ایران بود. پس از حمله عرب‌ها به ایران، تعدادی از پیروان این دین به کشور هندوستان رفته و گروهی با نام پارسیان هند را تشکیل دادند. زرتشتیان باقی‌مانده در ایران، سرگذشت و تاریخی بسیار دردناک و سخت در طی قرن‌ها داشتند و از یک اکثریت، به یک اقلیت در زمان حال رسیدند (زرین کوب، ۲۵۳۶). در قرن اخیر، اکثر پیروان ایرانی

این دین در شهرهای تهران، یزد و کرمان ساکن هستند (نمیرایان، ۱۳۸۷). زرتشتیان روزانه در پنج‌گاه نیایش و نماز می‌خوانند. نمازهای روزانه شامل بخش‌هایی از کتاب اوستا می‌باشد که با آوا و لحنی خاص خوانده می‌شود. همچنین در مراسم و آیین دینی، اوستاهای بایسته مخصوص آن آیین با لحن خاص خود خوانده می‌شود. آیین مخصوص در گذشتگان، گهنبارخوانی، گواه‌گیرون، جشن‌های ماهیانه و مراسم سدره‌پوشی (جشن تکلیف زرتشتیان)، جزو این دسته آیین می‌باشند (مهر، ۱۳۸۸).

دین زرتشتی، از دین‌های شاد جهان می‌باشد و پیروان این دین سالیانه بیشتر از بیست جشن مذهبی و ایرانی برگزار می‌کنند که در این میان می‌توان به جشن‌های نوروز، مهرگان، تیرگان، یلدا و جشن سده اشاره کرد (سروش‌پور، ۱۳۹۷). در دین زرتشتی، هر ماه سی روز دارد که این سی روز اسامی ویژه‌ای دارند و نام دوازده ماه سال در دل این سی ماه وجود دارد. در هرماه، یک روز وجود دارد که در آن اسم روز و اسم ماه برابر است، زرتشتیان در آن روز یک جشن با نام آن ماه برگزار می‌کنند، به عنوان نمونه جشن فروردین‌گان، جشن اردیبهشت‌گان، جشن خردادگان و غیره (مهر، ۱۳۸۸). بر طبق گفته‌ها، از آغاز این دین تا کنون، همیشه برگزاری این جشن‌ها همراه با موسیقی، سرود و نیایش همگانی بوده‌است. ولی شوربختانه حجم بسیار زیادی از این تاریخ و موسیقی نابود شده و از آن چیزی در دست نیست. در زمان حال نیز این جشن‌ها با موسیقی همراه است که می‌توان ریشه این موسیقی را تا ابتدای قرن اخیر پیگیری کرد (همان).

### بررسی ادبی سرودهای کتاب گات‌ها

کتاب آسمانی زرتشتیان، کتاب گات‌ها، سروده اشوزرتشت اسپنتمان، می‌باشد. این کتاب در دل کتاب اوستا جای گرفته است. کتاب اوستا از پنج بخش تشکیل شده است: «یسنا، یشته‌ها، وندیداد، ویسپرد و خرده اوستا». کتاب اوستا شامل مطالب گوناگونی از قبیل گفته‌های دینی، تاریخی، جغرافیایی، داستانی، گاهشماری، بهداشتی، پزشکی، دادگری، کشور داری و آبادانی است. گفتنی است که کتاب اوستا نخست در زمان هخامنشیان تدوین شد و در کتابخانه‌های بزرگ آنان نگهداری می‌شد، اما شوربختانه کلیه کتابخانه‌ها و کتاب‌های آن دوران، در تاخت و تاراج اسکندر مقدونی برباد رفت. باز در دوره اشکانی گردآوری کتاب اوستا از نو آغاز گردید و این کار تا زمان انوشیروان در دوران ساسانیان ادامه یافت. در این دوره کتاب اوستا دارای بیست و یک جلد یا نسک

بود. پس از حمله اعراب و تغییر دین رسمی در کشور ایران، قسمت‌های زیادی از کتاب اوستا از بین رفت و اکنون فقط حدود یک سوم از بیست و یک نسک اوستا برجامانده است (جعفری، ۱۳۵۹).

بخش اول کتاب اوستا، کتاب یسنا، دارای ۷۲ سرود یاهات می‌باشد که شامل نیایش‌ها و سرودهای مذهبی است. کتاب گات‌ها، در دل یسنا جای دارد و دارای ۱۷ هات می‌باشد که به پنج بخش تقسیم بندی شده است، «اهنودگات، اشتودگات، سپنتمدگات، وهوخشترگات و وهیشتنوایش گات». گات‌ها کهن‌ترین نوشت‌هایی است (حدود ۳۷۰۰ سال پیش) که از ایرانیان به جای مانده و به صورت منظوم و دارای نظم هجایی می‌باشد و هر کدام از پنج بخش آن، یک نظام هجایی مخصوص و مشخص دارد و ملاک تقسیم بندی گات‌ها، براساس همین نظام هجایی ویژه آن می‌باشد (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۱۰-۸). اولین بخش گات‌ها، اهنودگات، دارای هفت هات می‌باشد (هات‌های ۲۸ تا ۳۴) که همه این هات‌ها دارای یک نظام هجایی مخصوص و مشخص هستند. هر هات، دارای تعدادی بند یا پاره می‌باشد که تعداد آن از ۱۱ تا ۱۵ بند است و تمام این بندهای موجود در اهنودگات سه بیتی هستند و هر بیت دارای ۱۶ هجا می‌باشد که مصرع اول هر بیت شامل ۷ هجا و مصرع دوم شامل ۹ هجا می‌باشد (همان).

دومین بخش گات‌ها، اشتودگات، دارای چهار هات می‌باشد (هات‌های ۴۳ تا ۴۶) که همه این هات‌ها دارای نظام هجایی مخصوص خود هستند و هر هات آن دارای ۱۱ تا ۲۰ بند می‌باشد که کلیه این بندها دارای نظام پنج بیتی هستند. هر بیت از ۱۱ هجا تشکیل شده که ۴ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار می‌گیرد (همان).

سومین بخش گات‌ها، سپنتمدگات، دارای چهار هات می‌باشد (هات‌های ۴۷ تا ۵۰) که همه این هات‌ها نیز شامل نظام هجایی مخصوص خود هستند و هر هات آن دارای ۶ تا ۱۲ بند می‌باشد که کلیه این بندها دارای نظام چهاربیتی هستند. هر بیت از ۱۱ هجا تشکیل شده که ۴ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار دارد (همان).

چهارمین بخش گات‌ها، وهوخشترگات، دارای تنها یک هات (هات ۵۱) می‌باشد که این هات دارای ۲۲ بند است که همه این بندها دارای نظام سه بیتی هستند. هر بیت دارای ۱۴ هجا می‌باشد که ۷ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار دارد (همان).

آخرین بخش گات‌ها، وهیشتنوایش گات، نیز دارای تنها یک هات (هات ۵۳) می‌باشد که این هات دارای ۹ بند است که همه این بندها دارای نظام چهار بیتی هستند. مصرع‌های

اول در دو بیت اول دارای ۷ هجا و مصرع‌های دوم این دو بیت دارای ۶ هجا می‌باشد. بیت‌های سوم و چهارم سه مصرع دارند و مصرع‌های اول و دوم آنها دارای ۷ هجا و مصرع‌های سوم دارای ۵ هجا می‌باشد (همان).

### دلایل موجود برای احتمال خوانش گات‌ها با موسیقی

۱. کتاب گات‌ها با خط دین دبیره نوشته شده است، خط دین دبیره یکی از کامل‌ترین خط‌های دنیا می‌باشد که شامل ۴۸ حرف است و تنها ۱۴ حرف صدادار دارد. نکته مهم این است که در خط دین دبیره برای هر مصوت دو حرف یا نماد وجود دارد که یکی به حالت کوتاه است و دیگری به حالت کشیده می‌باشد. یعنی در خط نوشتاری، کشیده و یا کوتاه بودن هریک از مصوت‌ها مشخص گردیده است و این بدین معنا است که در این خط نوشتاری، آوا و موسیقی و ریتم خوانش کلام دارای اهمیت و ارزش بوده و به گونه‌ای می‌توان گفت که این خط، تا حدودی توان ثبت وزن و ریتم موسیقی را داشته است. پس گات‌ها دارای وزن و ریتم و موسیقی خاصی بوده که برای نوشتن آن از این خط استفاده شده است.

۲. روح الله خالقی در کتاب نظری به موسیقی، در بخش دوم-فصل اول، ایرانیان در دوران باستان را دارای موسیقی و آشنا به موسیقی می‌داند و با استناد به کتاب و گفته‌های دو تاریخ نگار باستانی، هرودوت (تاریخ نگار یونان باستان) و زنون (فیلسوف و تاریخ نگار یونان باستان) نوشته است که ایرانیان در آن موقع (دوران هخامنشیان) موسیقی مخصوصی برای تشریفات مذهبی داشته‌اند و شاید سرودی که هرودوت به آن اشاره می‌کند از سرودهای کتاب اوستا باشد «در قسمتی از کتاب هرودوت نوشته شده است که در مراسم مذهبی ایرانیان، یک از موبدان حاضر می‌شود و یکی از سرودهای مقدس مذهبی را می‌خواند» (خالقی، ۱۳۹۴: ۶). در جایی دیگر از این کتاب استاد خالقی به نقل از نوشته‌های زنون در مورد شخصیت کوروش می‌نویسد که ایرانیان برای جنگ موسیقی و سرود و آهنگ خاصی داشته‌اند و کوروش به فرمانده‌های سپاه خود گفته است که هر زمان صدای شیپور و طبل بلند شد و من سرود جنگ را خواندم، شما بی درنگ جواب مرا بدهید و به همراه من سرود را بخوانید. استاد خالقی با استناد به این مطالب افزودند که قطعاً ملت و فرهنگی که برای جنگ، موسیقی و آلات موسیقی مخصوص دارد، پس بی‌شک برای موقع فراغت و تفریح نیز موسیقی دیگری دارند و موسیقی مذهبی و دینی نیز در این فرهنگ رواج داشته است (همان: ۸-۵).

۳. دکتر کتایون نمیرانیان (استادیار بخش زبان‌های خارجی و زیانسناسی، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه شیراز) در مقاله ای با عنوان آرایه‌های ادبی در گات‌ها، به بررسی آرایه‌های ادبی گات‌ها پرداختند و در پایان تعداد زیادی آرایه ادبی برای متن کتاب گات‌ها مشخص کردند که این نکته ثابت می‌کند که گات‌ها سرود و شعر است و می‌توانسته دارای موسیقی، ملودی و وزن خاصی باشد (نمیرانیان، ۱۳۸۸). همچنین در گفت و گو با دکتر نمیرانیان ایشان فرمودند که: وزن شعر گات‌ها، وزن شعر باستان هند و اروپایی هست و با وزن کتاب ودا هندیان یکی است. همچنین گفتند که اگر به گوش کسی متن کتاب گات‌ها شعر گونه و وزن دار نمی‌آید به دلیل این است که گوش ما به شعرهای هزاره اخیر عادت کرده و دنبال ارکان تشخیصی هستیم که در هزاره اخیر رسم شده است و وزن شعر عروضی عربی می‌باشد (که بسیار دقیق است). در زمان ایران باستان، تعریف شعر گونه‌ای دیگر بوده است (نمیرانیان، ۱۳۹۹).

۴. به گفته موبد پدram سروش پور (در دین زرتشتی به روحانیان دینی، موبد گفته می‌شود)، عضو انجمن موبدان ایران، در دو قرن اخیر گات‌ها و اوستا توسط موبدان با صوت و آوای خاص و ثابتی خوانده می‌شود و دارای موسیقی مخصوص به خود می‌باشد و طبق گفته ایشان، این آوا و ملودی خوانش گات‌ها، به صورت شفاهی و سینه به سینه از موبدان قرن‌های پیش به موبدان دو قرن اخیر رسیده و امکان دارد که رگه‌هایی از موسیقی دوران باستان گات‌ها در این خوانش کنونی باشد. زیرا ایرانیان و موبدان همیشه و در زمینه‌های مختلف از روش انتقال سینه به سینه و نسل به نسل استفاده کرده‌اند و در امانت و نگهداری اصل مطلب همیشه کوشا بوده‌اند (سروش پور، ۱۳۹۹).

۵. در گفت و گو با دکتر پیروز ارجمند، ایشان فرمودند که نوای خوانش گات‌های ایرانیان و پارسیان هند، ملودی و آهنگ خاصی دارد و این آهنگ خوانش، شبیه به شروه خوانی می‌باشد. شروه خوانی یک نوع اجرای موسیقی آوازی در مقام دشتی است که در آن اشعار باباطاهر، اشعار بخشو و اشعار دو بیتی محلی با نوای ساز نی اجرا می‌گردد. بر اساس تحقیقات و گفته‌های دکتر پیروز ارجمند، در شروه خوانی یک ملودی ساده تکرار شونده وجود دارد که بر روی آن تحریرهای ویژه و مختص اجرا می‌گردد و به صورت جواب و آواز با همراهی ساز نی می‌باشد که ساز نی جواب آواز را در فاصله چهارم و یا پنجم درست می‌نوازد. طبق مطالعات انجام گرفته شروه خوانی در استان‌های کرمان، بوشهر، فارس، هرمزگان، خوزستان و بلوچستان رواج دارد ولی در جنوب استان کرمان

پراکندگی و تنوع بیشتری دارد. به گفته دکتر ارجمند، انحنای ملودی در شروه خوانی، شباهت زیادی به گات‌هاخوانی دارد و بر اساس این مطالب می‌توان نتیجه گرفت که در قدیم رابطه ای بین گات‌هاخوانی زرتشتیان و شروه خوانی بوده است (ارجمند، ۱۳۹۹).

### نگاهی به موسیقی اجرای نمازهای دینی

مراسم دینی زرتشتیان همیشه همراه با مراسم اوستاخوانی توسط موبدان می‌باشد. این اوستاخوانی با آوا و لحنی خاص اجرا می‌شود که بسته به نوع مراسم و ویژگی‌های مذهبی آن، متن و لحن خوانش متفاوتی دارد (فروهری، ۱۳۹۹).

نمازهای بایسته روزانه، در پنج گاه اجرا می‌شوند: «هاون، رَپیتون، اوزیرن، ائیوی سُروترم و اوشه‌هئین». جشن‌های ماهیانه همیشه اوستای مخصوص خود را دارند. اوستا خوانده شده در این مراسم، با اوستای خوانده شده در نمازهای روزانه متفاوت می‌باشد. در فرهنگ دین زرتشتی پنج چهره (دوره) مراسم گهنبار مرسوم است که این مراسم با اوستاخوانی ویژه‌ای به نام گهنبارخوانی همراه است. جشن سدره‌پوشی، جشن سده، جشن نوروز نیز دارای اوستاخوانی‌های ویژه خود هستند. در دین زرتشتی برای آمرزش و شادی روح درگذشتگان تا سی سال پس از تاریخ فوت مراسم دینی برگزار می‌گردد (شهمردان، ۱۳۴۹). این مراسم همواره دارای اوستاخوانی‌های مخصوص به خود می‌باشد. در زیر نمونه نت‌نگاری شده اوستای آتش‌نمایش که توسط موبد پرویز مالی خوانده شده است، به عنوان نمونه نشان داده شده است (Mirza, 2004).

**Atash Niyayesh - Mobed Mali**

Original pitch      Opening Lines

1 Ba Na- me Ahur- maz- de bakh- sha- yun- dehe, bakh- sha- yash- ga- re meher- bun.

2 Ne- ma- se- te A- tarsh Maz- Dao Ahura- he hu- dhao ma- rish- ta ya- za- ta. Koha- o- thra A- lu- re Maz- dao.

3 A- shem Vo- lu Va- hush- tem as- ti Ush- ta as- ti Ush- ta ah- ma- i Hyata- sha- i Vahush- ta- i a- shem.

4 Fra- va- ra- ne maz- da- yas- no Za- ra- thush- trish vi- i- dae- vo a- lu- ra- t- kae- sho

5 Ai- wi- sru- thren- a- i ai- bi- gay- a- i a- shao- ne a- sha- he rath- we,

6 yni- na- i- cha vah- ma- i cha khsh- na- o- thraj- cha fra- sas- traye- cha.

شکل ۱: نت نگاری اوستای آتش نیایش توسط موبد پرویز مالی (همان: ۱۲۷)

### نگاهی به موسیقی مذهبی، آیینی و جشن‌های زرتشتیان کرمان

موسیقی همیشه بخش مهمی از جشن‌ها و مراسم مذهبی زرتشتیان و ایرانیان بوده است. این نکته را می‌توان از نوشته‌های تاریخی و اسناد باستان‌شناسی متوجه شد. ولی شوربختانه هیچ نوشته مکتوبی از نوع و لحن این موسیقی باقی‌نمانده است. در قرن اخیر، زرتشتیان ایران همیشه دربرگزاری جشن‌ها و مراسم خود از موسیقی به عنوان یک عامل مهم فرهنگی استفاده کرده‌اند.

زرتشتیان کرمانی تمام جشن‌های دینی را به صورت دسته جمعی برگزار می‌کنند.

آغازگر این مراسم، خوانش بندهایی از سرودهای گات‌ها با صدا و آوای خوش بدون همراهی ساز می‌باشد. همچنین در ادامه سرودهای از پیش ضبط شده ملی‌میهنی و آیینی مذهبی پخش می‌گردد و باشندگان با آن همخوانی می‌کنند. در بخش دیگری از این جشن‌ها، گروه‌های موسیقی، به اجرای موسیقی کلاسیک و پاپ ایرانی می‌پردازند. در برخی از گردهمایی‌های پیروان دین زرتشتی، ترانه‌های خاصی خوانده می‌شود که با سازهای ریتم نواز همراهی می‌شوند.

ترانه «منم یه زرتشتی» یکی از ترانه‌های مهم زرتشتیان است که در اکثر مراسم زرتشتی بعد از سرود ملی پخش می‌شود. ملودی و ریتم این ترانه را همه زرتشتیان بلد هستند و هنگام پخش آن، با آن همخوانی می‌کنند. متن و ملودی این ترانه ریشه‌ای قدیمی دارد ولی در سالیانی پیش به صورت حرف‌های بازخوانی و ضبط گردیده است. در متن این ترانه، به اصول اولیه و مهم دین زرتشتی، به گفته‌های اشوزرتشت و به آرمان‌های اصلی دین زرتشتی اشاره می‌شود. متن این ترانه در زیر آماده است:

منم یه زرتشتی، نژادم ایرانی- به تن کنم سدره، به روی آن کشتی- ببین چه گفت زرتشت، بزرگ آریایی- همیشه اندیشه، تو گفت و هر کاری- همیشه نیکی باد، نشان زرتشتی- منم اوستا خوان، فدا کنم این جان- برای دین پاک، که هست اهورایی- (اشم وهو خواندی، یتا اهو خواندی- یعنی اشوجویی، رهِه بهی پویی) ۲- رسی به هر راهی، تویی که آزادی- که برگزینی راه، تو خود یکی شاهی- بکن ز خود خوشنود، اهورمزدایی- همینه فر خود، به جان ما آری- (که تا بنا سازی، جهان زیبایی) ۲ (فرهادی، ۱۳۹۹).

زرتشتیان برای بیشتر جشن‌های خود ترانه مخصوصی دارند که برخی از این ترانه‌ها در زمان حال نیز خوانده و استفاده می‌شوند. یکی از جشن‌های بزرگی که زرتشتیان در سراسر جهان برگزار می‌کنند، جشن زایش اشوزرتشت، پیامبر بزرگ ایرانی، است که در روز ششم فروردین برگزار می‌گردد. در این روز هم پیامبر دین زرتشتی به دنیا آمده است و هم در سن سی سالگی در این روز به پیامبری برگزیده شده است. این جشن با نام جشن زایش زرتشت و یا جشن ششم فرودین در بین زرتشتیان خوانده می‌شود. زرتشتیان کرمان یک ترانه مخصوص برای این جشن دارند که هر ساله در این جشن می‌خوانند. شاه‌بهرام پارسا، موزیسین و رهبر گروه کر زرتشتیان کرمان، درباره قدمت این ترانه می‌گوید:

از زمان کودکی (پهلوی دوم) این ترانه را به یاد دارم و یادم هست که همیشه در جشن زایش زرتشت این ترانه را می‌خواندند. گاهی توسط گروه‌های کر بزرگ، گاهی با نوای ساز دف و عربونه، گاهی با صدای تار و تنبک و گاهی نیز با همراهی نواختن دست. بزرگان اون زمان بچگی ما می‌گفتند که این ترانه آنها نیز در کودکی می‌خواندند و زمان کودکی آنها به اواخر دوران قاجار می‌رسد (پارسیا، ۱۳۹۹).

پس طبق گفته‌های پارسیا، حداقل تاریخ این ترانه و ملودی آن به دوران اواخر قاجاریه می‌رسد. در این ترانه نیز به آموزش‌های دین زرتشتی، اصول و اعتقادات دینی، پایه‌های اساسی دین و فرهنگ، وقایع تاریخی و همچنین شادباش جشن نوروز و سال نو پرداخته می‌شود. متن این ترانه در زیر آماده است:

شد فروردین به به، بس دلنشینی به به- ایران شد از نسیمش، خُلد به برین به به- ساقی بیار آن آب و آتش کن زِ چَرخُشت، جامی بنوش آن جرعه‌ای بر یاد زرتشت- اکنون نمی‌دانی مگر فصل بهار است، جامی کرم فرما که دل‌ها بی‌قرار است- (هست این بهار شیرین، از یادگار دیرین- کس نمی‌کند فراموش، آئین شت زراثشت) ۲- ای ملت دیرین، بنگر در این آئین- اندرز آسمانی، اندر اوستا بین- گفتارنیک کردار نیک اندیشه‌نیک، هرکس که دارا باشد او را پیشه نیک- دارندگان این جهان یزدان پرستند، باشند از این یاران ما هر جا که هستند- (تا گردش جهان است، دوران آسمان است- کس نمی‌کند فراموش، آئین شت زراثشت) ۲- ای زاده سیروس، ای پور کیکاوس- دیگر مشو هراسان، دیگر مخور افسوس- بگرفته اهریمن به لب از حیرت انگشت، لرزد چو بید از اقتدار شت زراثشت- همواره ما از شر دشمن در امانیم، در راه ایران قوی و پایداریم- (تا گردش جهان است، دوران آسمان است- کس نمی‌کند فراموش، آئین شت زراثشت) ۲ (همان).

نوع دیگری از موسیقی که در مراسم زرتشتیان در دهه‌های اخیر مرسوم است، موسیقی کلاسیک و پاپ ایرانی است (فرهادی، ۱۳۹۹). در بیشتر گردهمایی‌ها و جشن‌های زرتشتیان، یک گروه موسیقی به اجرای موسیقی روز می‌پردازد. این موسیقی گاهی موسیقی کلاسیک ایرانی می‌باشد که شامل تصنیف‌های ماندگار موسیقی کلاسیک ایرانی است و گاهی نیز شامل موسیقی پاپ و مردم‌پسند ایرانی است که طیف وسیعی

از این موسیقی را شامل می‌گردد. در بین زرتشتیان کرمان، چندین گروه بزرگ موسیقی فعالیت دارند که در سطح استانی و کشوری نیز دارای آوازه و شهرت می‌باشند. همچنین در برخی از مراسم، از گروه‌های بزرگ غیر زرتشتی برای اجرای برنامه در بین زرتشتیان دعوت می‌شود.

### جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان

موسیقی جایگاه بسیار ویژه‌ای در بین زرتشتیان دارد. شاید بتوان گفت در بین هنرهای مختلف، موسیقی بیش‌ترین اهمیت را در مراسم زرتشتیان دارد. همانطور که در طول این پژوهش بررسی شد، در همه مراسم زرتشتیان، موسیقی به نوعی دخیل است، پس حتماً این نقش پررنگ موسیقی، دلایل و اهمیت خاصی داشته و این امر می‌تواند دلیلی بر کارکرد و کاربرد موسیقی در فرهنگ زرتشتی باشد.

یکی از مهم‌ترین دلایل و کاربردهای خوانش گات‌ها و اوستا با آوای خوش و لحن و ملودی خاص، این است که همچون شعر و ترانه، این متون مذهبی در یاد و خاطره تثبیت می‌گردند و در انتقال سینه به سینه آن، اشتباه و یا تغییری صورت نمی‌گیرد. همانطور که شعر با جزئیات در یاد و خاطره ثبت می‌گردد و ملودی آن باعث می‌شود که متن شعر یادآوری شود، ملودی و قالب خاص متون مذهبی زرتشتیان نیز باعث می‌شود که این متون بدون تغییر در یاد و ذهن ثبت گردد و بدون تغییر یادآوری شود. ذهن انسان متن نوشتاری را به سختی می‌تواند با جزئیات کامل ثبت کند اما متن شعر و ترانه، به دلیل دارا بودن اجزای ریتمیک، قافیه و ملودی، با ریزترین جزئیات ثبت و بدون تغییر یادآوری می‌شود (سروش‌پور، ۱۳۹۹).

در ترانه‌های مذهبی و آیینی، آموزش‌های دینی و فرهنگی بسیار زیاد دیده می‌شود. این آموزش‌ها شامل اصول پایه و اساسی دینی، باورهای دینی، اسامی مهم دینی و تعلیمات دینی می‌باشد. کارکرد و کاربرد این ترانه‌ها، آموزش تعلیمات دینی، تحکیم نگرش دینی، تبیین جایگاه دین در زندگی و تثبیت پایه‌های دینی در ذهن مخاطب است. تکرار مرتب یک آهنگ و ترانه، باعث می‌شود تا مفهوم متن آن در ضمیر ناخودآگاه تثبیت بشود و این یکی از کارکردهای مهم موسیقی مذهبی می‌باشد (نیکدین، ۱۳۹۹). در همه فرهنگ‌ها و ملل جهان، وجود عناصر وحدت بخش، به روشنی دیده می‌شود. عناصری همچون سرود و پرچم ملی، از این قبیل هستند. موسیقی مذهبی نیز گاهی

چنین جایگاهی پیدا می‌کند و یک موسیقی و ملودی خاص، یک عنصر وحدت بخش می‌شود و این باعث انسجام و یکپارچگی در آن فرهنگ یا قوم می‌گردد. موسیقی گاهی می‌تواند یک عنصر هویت ساز باشد. ترانه «منم یه زرتشتی» یک عنصر وحدت بخش و هویت ساز در بین زرتشتیان است.

### نتیجه‌گیری

۱. با توجه به مواردی که به آن در این پژوهش اشاره شد، می‌توان نتیجه گرفت که زرتشتیان در تمام طول تاریخ حیات دینی خود، متون مذهبی را با موسیقی اجرا می‌کردند و خوانش گات‌ها و اوستا دارای موسیقی و لحنی خاص بوده است.

۲. موسیقی در بین زرتشتیان جایگاه ویژه‌ای دارد و جایگاه آن فقط برای لذت و تفریح نیست. این موسیقی کارکرد و کاربرد خاصی دارد که در هر بخش متفاوت است.

۳. موسیقی گات‌ها و متون مذهبی، کمکی شایان به نگهداری و انتقال آن در بین نسل‌ها کرده است. در فرهنگ ایرانی، انتقال سینه به سینه، یکی از پرستفاده‌ترین روش‌های انتقال بوده است و این نکته که متون مذهبی زرتشتیان دارای نظم و قاعده خاصی بوده، باعث شده است تا بدون هیچ تغییری در طول تاریخ حرکت کند و به نسل‌های بعد برسد.

۴. موسیقی یک عنصر هویت ساز انسجام دهنده می‌باشد و برخی ترانه‌های قوم زرتشتیان این ویژگی را دارند. ترانه «منم یه زرتشتی» یکی از پرستفاده‌ترین ترانه‌های این قوم می‌باشد که همیشه باعث یکپارچگی، انسجام و هویت این قوم شده است.

۵. متن برخی ترانه‌های قوم زرتشتیان دارای آموزش‌های دینی فرهنگی است. این ترانه‌ها در کنار ویژگی‌های دیگری که دارند، باعث تثبیت این تعلیمات دینی در ذهن و ناخودآگاه مخاطب می‌شوند.

۶. هنر موسیقی، جایگاه بالاتری نسبت به دیگر هنرها در حیات فرهنگی اجتماعی قوم زرتشتیان دارد.

۷. اجرای موسیقی کلاسیک و مردم پسند ایرانی در مراسم زرتشتیان، باعث حضور پررنگ‌تر جوانان این قوم در مراسم مذهبی می‌شود و این امر باعث می‌شود که جوانان از سخنرانی‌ها و دیگر بخش‌های دینی مراسم نیز بهره‌مند شوند.

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۳). شعر در ایران پیش از اسلام، تهران: مطه‌وری.
- ارجمند، پیروز (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- پارسیا، شاه‌بهرام (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- جعفری، علی‌اکبر (۱۳۵۹). ستوت یسن گات‌های اشوزرتشت اسپنتمان و سرودهای وابسته به آن، تهران: فروهر
- خالقی، روح‌الله (۱۳۹۴). نظری به موسیقی، ج ۲، تهران: صفی‌علیشاه.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۲۵۳۶). دو قرن سکوت، تهران: جاویدان.
- سروش‌پور، پدram (۱۳۹۷). پژوهشی در دین و فرهنگ زرتشتی، تهران: فروهر.
- سروش‌پور، پدram (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- شهردان، رشید (۱۳۴۹). خُرده اوستا، تهران: فروهر.
- فروهری، هومن (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- فرهادی، نسرين (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- مهر، فرهنگ (۱۳۸۸). دیدی نو از دینی کهن-فلسفه زرتشت، تهران: جامی.
- نمیرانیان، کتایون (۱۳۸۷). زرتشتیان ایران پس از اسلام تا امروز، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- نمیرانیان، کتایون (۱۳۸۸). «آرایه‌های ادبی گات‌ها»، مجله آموزش مهارت‌های زبان دانشگاه شیراز، س ۴، ش ۵۸.
- نمیرانیان، کتایون (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- نیکدین، فرزاد (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- Mirza, Raiomond (2004). The House Of Song - Musical Structures In Zoroastrian Prayer Performance, PhD thesis, University Of London.



بر این اعتقادند که بارزترین نشانه‌ی قومیت و به‌ترین وسایل شناسایی خصلت‌های یک ملت، فرهنگ بومی آنها است. در این پژوهش تلاش می‌شود با روش توصیفی و رویکرد طبقه‌بندی بر اساس نظریه‌ی چرخه‌ی حیات (کودکی، بلوغ، نوجوانی و جوانی، مراسم مذهبی و آیینی، سوگ) موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی به تقسیم‌بندی و گونه‌شناسی موسیقی قومی کرمان هرچند مجمل اشاره شود.

### پیشینه‌ی پژوهشی

در مورد موسیقی نواحی کرمان می‌توان به کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان (۱۳۹۷) و آلبوم‌های «کویرانه‌ها» و «باغ آوا» که به کوشش فؤاد توحیدی (۱۳۹۷-۱۳۸۴) منتشر شده‌اند و پژوهش‌های انجام‌گرفته توسط احمدرضا مؤید محسنی (۱۳۴۷) و محمدرضا درویشی (۱۳۷۵) اشاره کرد.

### روش پژوهش

در پژوهش حاضر داده‌ها با روش اسنادی و تکیه بر مطالعه‌ی کتاب‌ها، مقالات و مطالعات میدانی به‌دست آمده است و با روش توصیفی و رویکرد طبقه‌بندی بر اساس نظریه‌ی چرخه‌ی حیات و موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی و ماده‌ی صوتی (سازی، آوازی، موسیقی دارای متر و بدون متر) تقسیم‌بندی شده‌اند.

### تقسیم‌بندی موسیقی قومی استان کرمان بر اساس نظریه‌ی چرخه‌ی حیات

چرخه‌ی حیات در واقع به فرایند رشد و نمو یک موجود زنده، از مرحله‌ی تولد تا مرگ با شروع دوران جدیدی از زندگی اطلاق می‌شود. بر این اساس یک موجود زنده‌ی متولدشده، رشد نموده به مرحله‌ی بلوغ رسیده و پس از گذران دوره‌ی کهنسالی با مرگ از بین خواهد رفت. تعمیم فرایند چرخه‌ی رشد و نمو موجودات زنده به سایر مقوله‌های اجتماعی و اقتصادی و اکولوژیکی از سابقه‌ی زیادی در بین صاحب‌نظران علوم اجتماعی

برخوردار است. مطالعه‌ی موسیقی بر پایه‌ی این نظریه برگرفته از موضوعات مطرح‌شده توسط برونو نتل است. بر این اساس موسیقی قومی کرمان را به چهار بخش اصلی کودکی، بلوغ، نوجوانی و جوانی، مذهبی و آیینی و سوگ تقسیم‌بندی کرده و هر یک را به اجمال توصیف خواهیم کرد.

### بخش کودکی:

موسیقی متعلق به نخستین دوره از حیات انسان، ترانه‌های کودکان و لالایی‌ها است.

### ترانه‌های مادران، لالایی

لالایی‌های کرمان، مانند دیگر لالایی‌های ایرانی ویژگی‌های مشخصی دارند که از نظر موسیقایی در هر منطقه، تحت تأثیر اقوام ساکن آن حوزه و موسیقی یا مدهای مورد توجه آن حوزه قرار دارند برای مثال «لالایی‌های مناطقی از شهرستان بم و زرن در دشتستانی، ناحیه‌هایی از جیرفت و رودبار در شوشتری و قسمت‌هایی از منوجان در ماهور اجرا می‌شود» (توحیدی ۱۳۹۷: ۱۸). مضمون اشعار لالایی‌ها بیشتر درددل‌های مادران با فرزندان خود است. به‌طور کلی هیچ ناحیه‌ای در استان کرمان وجود ندارد که لالایی در آن اجرا نشود. «این لالایی‌ها را می‌توان بر اساس گویش اشعار و فرم‌های اجرایی به قسمت‌های مختلفی تقسیم کرد. برای مثال اشعار لالایی‌های اطراف رودبار به علت روحیه‌ی جنگاوری و حماسی منطقه، بیشتر به موضوع رزم و دلاوری می‌پردازد» (توحیدی ۱۳۹۷: ۱۹) ولی در بین عشایر منطقه‌ی بافت، موضوع اشعار بیش‌تر به کوچ و غربت و انتظار می‌پردازد. رایج‌ترین قالب لالایی در کرمان دوبیتی<sup>۱</sup> است. دوبیتی شعری یازده هجایی مرکب از چهار مصراع است که همه بر یک قافیه جز مصراع سوم که آوردن قافیه در آن اختیاری است در کنار آن می‌توان به برخی مثنوی‌های<sup>۲</sup> نه‌چندان بلند و گاه ترکیبی فرد از مصراع‌هایی نظیر سه مصراعی و پنج مصراعی اشاره کرد. ساختار این

---

۱. لالا لالا گلی دارم به گاچو (گهواره) بلبلی دارم / به گاچو بلبل باغی که از گل بهتری دارم

Le la lala goli daram Be ga co bolboli daram Be ga co bolbole baqi Kea z gol behtari daram

۲. اولا لالا گل آلو عزیزم مست خوابالو / به خواب جونم بکن لالا به غربت می‌روی فردا

Ola lala gole allo Azizam maste khabalo Be khab jonam bekon lala Be ghorbat miravi farda

لالایی‌ها از تکرار پایه‌ی مفاعیلُن در مصراع‌های متوالی به‌وجود آمده است که دوبار یا بیشتر تکرار می‌شود.

للا<sup>۳</sup> لالا گل خشخاش بابات رفته خدا همراهش / بابات دیرو سفر رفته که ا ما بی خبر رفته

### ترانه‌های کودکان

ترانه‌های کودکان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد، نخست ترانه‌های بدون بازی، ترانه‌هایی که کودکان خودشان می‌خوانند و یا به آنها یاد می‌دهند و دوم ترانه‌های در بازی که شامل ترانه‌های متن بازی و پیرامون بازی می‌باشد.

#### ترانه‌های بدون بازی کودکان

ترانه‌هایی که کودکان با خود زمزمه می‌کنند، اغلب نغماتی است که به‌طور شفاهی و غالباً از دیگر کودکان یاد گرفته یا به گوششان رسیده است. بعضی از این ترانه‌ها برداشتی آزاد از ترانه‌های ساخته‌شده توسط بزرگسالان است که کودکان با اندکی دست‌کاری آنها را می‌خوانند. البته این دست زمزمه‌های کودکانه را نمی‌توانیم الزاماً جزو آوازهای کودکان قرار بدهیم، اما به هر حال جزو آوازهایی هستند که بیشتر کودکان کرمانی آنها را می‌شناسند. در بسیاری موارد سراینده‌ی این شعرها مشخص نیست اما مضمون آنها به زندگی روزمره، شیطنت‌های کودکانه و مضامینی از این دست ارتباط پیدا می‌کند.<sup>۴</sup>

#### ترانه‌های همراه با بازی کودکان

دسته‌ی دوم از کارگان آوازهای کودکان، ترانه‌هایی هستند که کودکان در هنگام بازی‌های حرکتی و معمولاً به شکل دسته‌جمعی آن را می‌خوانند. این آوازا دارای مضامین گوناگون از مسائل اساطیری و باورهای ایرانیان گرفته تا مسائل روزمره‌ی زندگی است. در اینجا به دو نمونه از این آوازهای همراه با حرکات و بازی اشاره می‌کنیم.

---

۳. Le lala gole xasxas      Babat rafte xida hamras      Babat diro safar rafte      ke a  
ma bixabar rafte

۴. رفتم به باغ کاکا چیندم انار کاکا / کاکا به سر رسیده چاقوی کمر کشیده

Raftam be baghe I kaka      cindam anar I kaka      kaka be ser rasida      caqu I  
kimir kasida

رفتم به باغ پسته مندلی خوان نشسته / سنگی زدم به دوشش مرواری ریخت تو کوشش(دامن،  
دامنش)

Raftam be bagh I pista      Mandili xan nisista      Sangi zidim be dusis      mur-  
wari rixt tu kusiss

اَتَلک تی تَتَلک: بچه‌ها به‌طور نیم‌دایره روی زمین می‌نشینند و پاهای خود را دراز می‌کنند. یک نفر از آنها شعر می‌خواند و با هر ضرب به نوبت روی پای بچه‌ها می‌زند. هنگامی که با آخرین ضرب شعر دستش روی پای زده شد بچه آن پای خود را جمع می‌کند و بازی ادامه می‌یابد تا فقط یک پا باقی بماند.

اتلک<sup>۵</sup> تی تتلک پنجه پشیمان شکر (صحیح: پنجه بشه مال شکرک) / احمدک، جون پدر، برو به جنگ شونه سر

شونه سر غوغا شد، مشت راستش واشد /عباس کجا؟ تو باغچه. چی می‌چینه؟ آلوچه

ور دخترن خونه، ور پسرورن کوچه / دسمال شاه سوخته شده، آب طلا ریخته شده

جمو جمو هویزه: بچه‌ها پنجه‌های خود را مشت می‌کنند و مشت خود را روی هم سوار می‌نمایند. بچه‌های که مشت‌هایش روی همه قرار دارد دست بالایی خود را باز می‌کند و با کف آن دست روی مشت خود مالیده و می‌خواند: «غلغلک، زیپل زیپل حنایی، ننه پیرزالو، سرگریز کو، گو گوساله فنگلی، انگشتر بازی و . . . . . از جمله ترانه‌های کودکان‌های هستند که در هنگام بازی خوانده می‌شود» (لرمیر ۱۳۹۵: ۷۸).

### بخش نوجوانی، بلوغ و جوانی

میلر نیوتون در کتاب *نوجوانی* «نوجوانی را دوره‌ی فرایندهای رشدی انتقال از کودکی به بزرگ سالی می‌داند» (نیوتون ۱۹۹۵: ۲۵). این فرایندها جنبه‌های گوناگونی دارند. اول، رشد و نمو سازمان عصبی مغز که نمود آن در تحول فرایندهای شناختی، عاطفی و رفتارها مشاهده می‌شود. دوم، رشد فیزیکی که شامل رشد اندازه‌های بدنی و تغییر

Atelak ti titilak panja pisiman I saker      ahmadak jun I pidar buro be jang I o  
sunasar

Sunasar yoya sud, must I rastis wa sud      abbas kuja? Tu bayca. Ci micina aluca  
Ver duxterun I xana ver piserun I kuca      dasmal I san suxta suda/ ab I tila  
rixta suda

۶. جمو جمو هویزه بابام رفته ببیزه / آورده مرغ ریزه مرغک روونه می‌شه دلم دیونه می‌شه/  
بحق شاه مردون دست بلا بگردون

Jimu jimur haviza      babam rafta bibiza      awurde mury I riza      muryak  
rawuna mise      dilam diyuna mise      be haqq I sah I merdun      dasate bala  
bigerdun

در نیم‌رخ جسمی است. سوم، رشد نظام جنسی یا تولید مثل، شامل جسمی و رفتاری؛ چهارم، رشد احساس «خود» به عنوان یک بزرگ سال یا یک انسان مستقل و خود راهبر؛ پنجم، کسب موقعیت بزرگ سالی در گروه اجتماعی یا فرهنگ؛ ششم، رشد کنترل رفتاری خود در تعامل با جامعه. در خصوص طول دوره‌ی نوجوانی اتفاق نظر کاملی بین روان‌شناسان وجود ندارد. آنان طول این دوره را از سیزده تا چهارده سال دانسته‌اند. اما در آثار جدید روان‌شناسی معمولاً سنین ۱۱ تا ۱۳ و ۱۸ تا ۲۰ سالگی را دوره‌ی نوجوانی به حساب آورده‌اند. واقعیت این است که آغاز، پایان و طول این دوره در دختران و پسران جوامع مختلف و طبقات گوناگون اجتماعی متفاوت است. با ورود به این دوران، یادگیری یک مهارت، پیشه و کار آغاز می‌شود. در سبک زندگی بومی اقوام ایرانی - در اینجا کرمان، معمولاً هر فرد از سنین نوجوانی در پی یافتن پیشه‌ای برای آینده‌ی خود خواهد بود. هر چند در شیوه‌ی نوین زندگی شهری احتمالات یافتن یک شغل به‌طور کلی تغییر کرده اما در شکل حیات بومی، این احتمالات بسیار مشخص و تعریف‌شده‌تر از امروز بود: کشاورزی، دامداری، قالببافی و غیره، شغل‌هایی در انتظار نسل جوان برای ادامه‌ی حیات اقتصادی به‌شمار می‌آمدند. هر یک از این مشاغل، آوازا و موسیقی خاص خود را داشته که در اینجا پس از شرحی مختصر از مفهوم کار به این نغمات اشاره خواهیم کرد.

ارتباط موسیقی و کار به عنوان فعالیتی با هدف تولید و ارائه‌ی خدمت، موضوعی است که احتمالاً بسیار قدیم‌تر از آن است که ما امروز با آن آشنا هستیم. برخی پژوهشگران معتقدند که «اولین اصوات، حرکات و رفتار موزون که باعث پیدایش ترانه و حتی ابزار موسیقی شد در مراحل اولیه‌ی حیات توسط انسانهایی پدید آمد که به‌طور گروهی کارهای سخت و سنگین را انجام می‌دادند» (جاوید ۱۳۹۶: ۴۶).

### ترانه‌های کار

زنان و مردان استان متناسب با کار و پیشه‌ی خود آوازا و ترانه‌هایی را زمزمه می‌کنند که این ترانه‌ها و آوازا را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست آنهایی که جنبه‌ی کاری دارند و نبود آنها باعث اخلاص در کار می‌شود. مانند نقش‌خوانی در قالبباف‌خانه‌ها، مقام‌های ساربانی، ملخ‌زنی، اعلان فوت، بیدار کردن مردم هنگام سحر،

دور کردن حیوانات وحشی و جمع‌آوری نذورات. دوم ترانه‌ها و آوازهایی که همراه با کاری یا برای رفع خستگی و دلتنگی خوانده می‌شوند مانند ترانه‌ها و آوازهای کوچ، ترانه‌های مخصوص کاشت و برداشت محصول، آوازهای چوپانی، گرتی‌خوانی و کار پشه‌بندزی، ترانه‌های پته‌دوزی، شیرینی‌پزی و غیره.

## دسته‌ی اول

موسیقی قالیباف‌خانه<sup>۷</sup>، مجموعه‌ای است از میراث شفاهی هنرمندان قالیباف، که نسل به نسل منتقل شده و هنوز هم در مراکز قالیبافی استان کرمان خوانده می‌شوند. در گارگاه‌های قالیبافی یک نفر به نام نقش‌خوان با توجه به نقش و رنگ، جملاتی را ادا می‌کند و بافندگان او را همراهی می‌کنند. نقش‌خوانی به عهده‌ی یکی از استادان و پیش‌کسوتان کارگاه قالیبافی است. اکثر نقش‌خوان‌ها دارای صدایی رسا و خوش هستند و گاهی در بین نقش‌خوانی به خواندن آوازهای غریبی می‌پردازند.

نغمات ساربان‌ی و بعضی از نغمات چوپانی: در سابق، کاروان‌های شتر، حمل و نقل کالا و همچنین مسافران را در استان و خارج از آن به عهده داشتند. معمولاً ساربان‌ها برای هدایت و جمع کردن شترها و گوسفندان با نی محلی «رُ»ها (مقام‌ها)، آوازها و ملودی‌هایی را اجرا می‌کردند. «که از مهم‌ترین آنها می‌توان به اُشترقطار، اُشتر مرو، اُشترخزو، اُشتررو، اُشترخجو، گله‌رو و گله‌هی اشاره کرد که هر کدام از این ملودی‌ها کاربرد خاص خود را داشته است. برای مثال، نغمه‌ی اُشتر مرو برای آوردن شترها برای خوردن آب بوده است. و نغمه‌ی خجو برای جمع کردن شترها. در ضمن ساربانان سازی به نام جوغ را روی شتر می‌نواختند» (توحیدی ۱۳۹۷: ۳۲).

ملخ زنی: در دو فرسنگی جنوب شرقی کرمان و در مسیر راه کرمان- ماهان، به روستای حسین‌آباد می‌رسیم. در این منطقه هنگامی ملخ‌ها به مزارع حمله می‌کرده‌اند.

۷. اولش دوغی جاخو، لاکی پیش اومد، لاکی جاخو آخرش هم پیش اومد، شد، چهرهای پیشرفت، دوغی سه تا تار و یکی سر، بچنین هی جاخو، چیندم، آخر پیش اومد، بیشتر پیشرفت شد. سرش جاخو رفت، جاخوپن وش یکی جاخو، یوشکی دو تا سنجتی نو، دوشکی، دوغی جاخو، دوتا هم سورمه ای، پیش سه تا لاکی سر، سره جاخو دوباره دارچینی، دودوش قهوه ای، پیش اومد، سنجتی آخرش جاخو، چاره او شکی پیش اومد و . . .

«روستائیان در کنار کشتزارها خندقی به طول مزارع و به عرض ۷۵ تا ۱۰۰ سانتی‌متر حفر می‌کردند و به همگان از بزرگ و کوچک و زن و مرد با نواختن دهل وهای و هوی کردن، ملخ‌ها را سوی خندق می‌راندند تا ملخ‌ها در خندق بیفتند و سپس روی آنها خاک ریخته و زنده به گور می‌کردند» (فرهادی ۱۳۹۵: ۵۱).

آواهای اعلان، اعلان فوت و عزاداری: «سفید مهره» نوع خاصی از بوق صدفی است که در گذشته، برای خبر کردن مردم از واقعه‌ای مثل حمله‌ی راهزنان استفاده می‌شد. هم اکنون این ساز در مراسم عزاداری و در بعضی از نقاط استان برای اعلام فوت اشخاص به کار می‌رود، به طوری که برای اعلان فوت سه‌بار در این ساز می‌دمند و تمامی اهالی شهر یا روستا از واقعه آگاهی می‌یابند. سفید مهره در مناطقی مانند چترود، سیرچ، ده زیار، دُران، جوشون، شهداد، گودیز، و همچنین روستاهای دُران نواخته می‌شود. این ساز در بین اهالی از حرمت خاصی برخوردار است «و حتی بعضی از بومیان بر این باورند که دور کردن سفید مهره از شهر یا روستا برای اهالی بدیمن است. در بعضی از نواحی استان به این ساز گوش‌ماهی هم گفته می‌شود. بعضی از پژوهشگران ریشه‌ی این ساز را در کشور هندوستان می‌دانند» (توحیدی ۱۳۹۷: ۳۵).

بیدار کردن مردم هنگام سحر: «چیلک» نوعی پیت حلبی است که با چوب نواخته می‌شود. از این ساز در بعضی از روستاهای رفسنجان و در مراسم مذهبی استفاده می‌شده است. در مناطقی از استان هم از این ساز برای بیدار کردن مردم در سحرهای ماه مبارک رمضان استفاده می‌شده است. در حال حاضر این ساز از حلب‌های روغن ساخته می‌شود که به وسیله‌ی طناب به شانه یا گردن نوازنده آویخته می‌شود.

دور کردن حیوانات وحشی و جمع‌آوری نذورات: «شاخ نفیر» (بوق شاخی) سازی است بادی از جنس شاخ بز نر که توسط قلندران و دراویش دوره‌گرد استفاده می‌شود. در گذشته از این ساز در مسیر سفرها و برای دور کردن حیوانات وحشی و ترساندن آنها استفاده می‌شده است. ولی در حال حاضر از آن برای باخبر کردن اهالی محله‌ها، برای کمک و جمع‌آوری نذورات استفاده می‌کنند.

## دسته‌ی دوم

ترانه‌ها و آوازهای کوچ: این ترانه‌ها در بین عشایر استان رواج دارد و در هنگام کوچ با توجه به نوع گویش و فواصل موسیقایی رایج در بین افراد عشایر خوانده می‌شود. گاهی به همراه خواندن ترانه از ساز نی و گاهی سُرنا و دُهل بهره می‌برند.

ترانه‌های مخصوص کاشت و برداشت محصول، آوازهایی که موقع کاشت خوانده می‌شوند به دو نام معروف هستند: آوازهایی که در مناطق سردسیر خوانده می‌شوند به «بالاؤلاتی» و آوازهایی که در مناطق گرمسیر خوانده می‌شوند به «گودی» مشهورند. اکثر کشاورزان در حین کار این آوازهای محلی را می‌خوانند و گاهی در هنگام کارهای دسته‌جمعی کسی که خوش‌صداتر است، می‌خواند و بقیه گوش می‌دهند. در هنگام چشم خرم و همچنین جشن کاکل معمولاً نوازنده‌ها به پای زمین‌های کشاورزی می‌آیند و به نوازندگی می‌پردازند. این نوازنده‌ها معمولاً کولی هستند. آواز دیگری به نام سرآوردی در مناطق جنوبی و در هنگام کشت خوانده می‌شود؛ آورد به معنای انتهای زمین کشاورزی است. افراد کشاورز در هنگامی که با گاو از چاه آب می‌کشند یا در هنگام شخم زدن زمین، ترانه‌هایی را اجرا می‌کنند؛ آنها در مناطق جنوبی استان، در رودبار و منوجان ساکنند. «کُرتی‌خوانی» آوازهای غم‌انگیزی هستند که در هنگام کشاورزی خوانده می‌شوند، کُرت به معنای زمین کاشته‌شده از محصول است. هم‌اکنون کُرتی‌خوانی، مقامی است که همراه نی، سرنا یا چنگ اجرا می‌شود.

آوازهای چوپانی: به آوازهایی که چوپان‌ها معمولاً برای رفع دلتنگی می‌خوانند کُردی‌خوانی گفته می‌شود (کُرد به معنای چوپان است). در حال حاضر این آوازها در تمام نواحی استان و حتی در بین افراد دیگر نیز رواج دارد. ساز اصلی چوپان‌ها نی است که در نقاط مختلف استان به آن نی کردی، نی شش بوق (شش‌بند)، نی یک بوق و در جنوب استان «زال» گفته می‌شود. از مهم‌ترین آوازها و نغمه‌هایی که توسط چوپان‌های استان اجرا می‌شود، می‌توان به غریبی، سرکوهی، گردو زَبَرکو، «رُ» یِ بلوچی، «رُ» یِ رمزون، بالایی، سرحدی، گیسکو، ایل کوچ و... اشاره کرد.

کُرتی‌خوانی، «کُرت» به معنی زمین کاشته‌شده از محصول است و کُرتی‌خوانی، آوازهای غم‌انگیزی است که در حین کشاورزی خوانده می‌شود. اکنون کُرتی‌خوانی، مقامی است که به همراه نی، سرنا یا چنگ خوانده می‌شود.

## ترانه‌های شادمانی

معمولاً در اقوام ایرانی مرحله‌ی بعد از بلوغ و نوجوانی و با ورود به جوانی و یادگیری مهارت و داشتن شغل ازدواج است. در زندگی قومی و روستایی معمولاً ارتباط تنگاتنگی بین کار و ازدواج وجود دارد. ازدواج یکی از سه مرحله‌ی اساسی در حیات زیست فرهنگی انسان است. «از دو جنس مخالف در شبکه‌ای از حقوق و الزامات مشترک، که در هر فرهنگی نسبت به فرهنگ‌های دیگر متفاوت است، به یک‌دیگر وابسته می‌شود» (ریویر ۱۳۷۹: ۱۰۰). «ازدواج پیوندی بین یک زن و مرد به‌طوری که بچه‌های متولدشده از زن به عنوان فرزندان مشروع هر دوی والدین شناخته شوند» (گارسون ۱۹۵۱: ۱۱۱).

ترانه‌های شادمانی: این ترانه‌ها در تمام مناطق استان، البته با ملودی‌ها و ترکیب‌های سازی مختلف اجرا می‌شود. به‌طور کلی به گروه‌های نوازنده‌ی شادایانه در استان کرمان، ساز و دهلی، لوطی و مطرب و سوری گفته می‌شود. مقام‌ها و ترانه‌ها در اصطلاح محلی استان به «رُ» (ro) به معنی راه و در بعضی مناطق به «بحر» معروفند. مشهورترین «رُهای» شادمانی عبارتند از: خیلون یا مردم‌خوانی، سرآسیابی، نون پزون و قربونی، عاروس کشون، شست گل داره حنا، حنابندون، پا آتشی، سرتراش، سرا یا سریو بنگال، شکرپاره‌کنی، ای یار مبارک، در حمومی، اجاق بوس، بیرقی، آبادون، روونی، سرسر، پیشواز، یار پشه بند، پا تختی، هلوهالو، مبارکی، زیارتی، دُرو، عرب، شهنازی، بندری، افشاری، رنگ، اباذری، مونه تک، نباتم، سرصندوقی بجار، سرریزون، شیرعلی مردون، بیات، یه رو، فلک، پای لنگو، پیرن خریدم، تو تنگ حنایی جانم، گودی، داد ای دسته گل، شینکم گِته، مریلا، شیرین سبزه، شینک زرین، یُ بارونک، عَلمون، داد ای دسته گل، نازی به نازت، نازی گلو، نوروزی، گردشی، هم دار، آسیکی، غربالی، پای جم فاریاب، پای جم جیرفت، چاردار، گل پی کُنارم، پا آتشی. این رُها بیشتر با ساز سُرنا نواخته می‌شود. تقریباً در تمام نواحی استان کرمان سُرنا حضور پررنگ‌تری نسبت به سایر سازها دارد. برای همین در اصطلاح محلی «ساز» و به نوازنده‌ی آن «سازی» گفته می‌شود. سازهای دیگری که در اجرای مقام‌های شادایانه استفاده می‌شوند. کرنا، دایره، دُرک، تمبک محلی، جاریگ، چو غرو، کوزک، جره، نقاره، نی مشکی، تمپو، چنگ (قیچک محلی)، چنگ قطی و پروتی. در این قسمت به معرفی تعدادی از ترانه‌های شادایانه می‌پردازیم:

خیلیون<sup>۸</sup> ( مردم‌خوانی): بعد از مراسم خواستگاری و تعیین روز عروسی، گروهی از طایفه‌ی عروس و داماد که بیش‌تر آنها دختران و پسران جوان به همراه چند تن از بزرگترهای فامیل هستند، برای دعوت از مهمان‌ها به در خانه‌ها می‌روند و گروهی با زدن دایره و خواندن شعر، آنها را همراهی می‌کنند.

سرآسیابی، نون‌پزون و قریونی<sup>۹</sup>: این ترانه‌ها وقتی خوانده می‌شود که خانواده‌ی داماد برای گرفتن آرد به آسیاب می‌روند تا با آن نان مراسم عروسی را تهیه کنند؛ بعد از تهیه‌ی آرد و نان هم گوسفندانی را سر می‌برند تا از گوشت آنها برای مراسم استفاده کنند.

عاروس کشون<sup>۱۰</sup>: در این مراسم دو تن از بزرگان فامیل، دست‌های عروس را می‌گیرند و یک نفر هم آینه‌ای بزرگ را جلوی وی می‌گیرد تا او پشت سر خود را هم در آینه ببیند. گروهی از زنان هم پشت سر عروس به راه می‌افتند و اشعاری را به‌صورت ترانه و معمولاً همراه با ساز دایره می‌خوانند.

شست گل داره حنا<sup>۱۱</sup>: پیش از حنابندی داماد و شستن دست و پای او برای حنا کردن، این ترانه خوانده می‌شود. این ترانه در مناطق منوجان، کهنوج، عنبرآباد، جیرفت، قلعه گنج، و رودبار، کاربرد دارد. سازهای همراه: سُرنّا، دُهل و جُره.

حنابندون<sup>۱۲</sup> (حنابندی): این ترانه توسط زنان و دختران هنگام حنا بستن بر دست و پای عروس و داماد اجرا می‌شود. گاهی به‌صورت نمادین دست و سر کودکان را نیز حنا می‌کنند. سازهای همراه: سُرنّا، دُهل، و جره، یا چنگ و تمپک، یا چنگ قطی و تمپک.

۸. آی خانوم‌ای پاشنه طلا، آی پا گذارید عیش ما / عاروس ما گل دسته‌ی، کاریش ندارین خسته‌ی / من به دوماد گفته ام، تنها به باغ نو مرو، / گل به دسمال، زر به کیسه، پیش نومزدت برو / اسب کردند آورده ام، از پای روز آورده ام / قوما عروس باشن خبر، خیلیون به روز آورده ام

۹. چشم خوشه ابرو خوشه، کمند رندی می‌کشه / من بنازم شست داماد، قوچ کوهی می‌کشه

۱۰. عروسم خورده کاری داره امروز، به دل میل جدایی داره امروز / عروس را می‌برن چادر

ندارم، اگه زورم رسه کی می‌گذارم

۱۱. شست گل داره حنا، یار بوی گلاب از تو می‌یا / شینک خوب داره دو تا، یار بوی گلاب از

تو می‌یا

۱۲. دوماد حنات می‌بندیم، ور دست و پات می‌بندیم / اگه حنا نباشه، تُنگ طلّات می‌بندیم، /

سرتراش<sup>۱۳</sup>: قبل از این که داماد را برای حمام کردن به سرچشمه یا قنات ببرند، موی او را کوتاه می‌کنند. در هنگام انجام دادن این مراسم ترانه‌های می‌خوانند. سازهای همراه: سرنا، دهل و جره، یا چنگ و تمپک، یا چنگ قُطی و تمپک، یا یَروتی و تمپک.

سَر اُ (سَر آب)، «سَریو بَنگنال»<sup>۱۴</sup>: بعد از مراسم سرتراش، داماد را سر آب می‌برند و حمام می‌کنند. به آهنگی که در حین این مراسم اجرا می‌شود، سَر اُ گفته می‌شود که در نواحی جنوبی استان به آن «سَریو بَنگنال» می‌گویند. سازهای همراه: چنگ و تمپک یا سرنا، دهل و جره، یا دهل خالی به همراه کف زدن، یا به همراه ضربه زدن به حَلَب یا دباله، در برخی نقاط رسم بر این است که بعد از حمام کردن، لباس نو بر داماد می‌پوشانند و لباس‌های قبلی او را به نوازندگان می‌بخشند.

شکرپاره‌کنی<sup>۱۵</sup> و ای یار مبارک<sup>۱۶</sup>: در مناطق جنوبی استان بعد از پوشیدن لباس‌های نو توسط داماد، گروهی شروع به پخش نقل و شیرینی می‌کنند که به این مراسم «شکرپاره‌کنی» گفته می‌شود. سازهای همراه عبارتند از: چنگ و تمپک، یا سرنا و دهل و جره. ترانه‌ی ای یار مبارک درست بعد از مراسم شکرپاره‌کنی اجرا می‌شود. بعد از این که داماد لباس‌های خود را پوشید، او را سوار بر اسب و برای دعا به سمت زیارتگاه می‌برند. در این فاصله مردان و زنان با هم ترانه می‌خوانند و دهل و سرنا با آنها همراهی می‌کنند. در سیرجان و ارزوئیه و بافت ترانه‌ی یار مبارک با اشعاری دیگر خوانده می‌شود که شبیه واسونک‌های استان فارس می‌باشد.

۱۳. ای دِلَاکِ سر تراش، یا سر خوبیش بتراش / الله داداش به گرو، یار سر جلدیش بتراش / این جا که سر می‌تراشیدن، نقل و نبات می‌پاشیدن.

۱۴. سَریو بَنگنال یُ به گوال مَین، شیری نازا کن نازی به قربون / الله بَخرم ساخت کرمان، شیری نازا کن نازی به قربون.

داریم داماد را سر رودخانه‌ای می‌بریم که گنال‌ها (کبوترهای چاهی) آب می‌خورند. داماد ناز می‌کند و ما به قربان نازش می‌رویم. گردنبند الله بخرم که ساخت کرمان باشد. داماد ناز می‌کند و ما به قربان نازش می‌رویم.

۱۵. شکرپاره‌کنی خَلکن بنوشن، خوشن ساعتی که شیری رخت آپو / مبارک باشه این رختون شیری، خوشن ساعتی که شیری رخت آپو.

شیرینی پخش کنید که مهمان‌ها بخورند، خوشا ساعتی که داماد رخت دامادی به تن

۱۶. ای یار مبارک مبارک بادا، ای جون شری سلامت بادا / رَخْتَن خریدم مبارک بادا، ای

در حمومی (ای حموم درآرین)<sup>۱۷</sup>: این ترانه برای آوردن عروس از حمام و در ورودی حمام اجرا می‌شود و خانم‌ها در حال خواندن به کف زدن، دایره زدن و کَلِّلو کشیدن (کَل کشیدن و هلهله) مشغول می‌شوند. همچنین این ترانه بعد از این که داماد می‌خواهد از حمام بیرون بیاید، خوانده می‌شود. در بافت، بردسیر و سیرجان به این مراسم «در حمومی» گفته می‌شود و معمولاً از ساز دایره استفاده می‌شود. در مناطق جنوبی (منوجان، کهنوج، عنبرآباد، جیرفت، رودبار، بافت، بردسیر و سیرجان) به این مراسم «ای حموم در آرین» گفته می‌شود و به جای ساز دایره از سرنا و دهل، جُره، یا چنگ و تمپک استفاده می‌شود.

اجاق بوس<sup>۱۸</sup>: این مقام توسط یکی از خانم‌ها و برای بردن عروس از خانه‌ی پدر خوانده می‌شود. رسم بر این است که نانی به کمر عروس می‌بندند و عروس قبل از رفتن از خانه‌ی پدر، باید اجاق و تنور خانه‌ی او را ببوسد که نشان از حق‌شناسی و حرمت وی به پدر است.

بیرقی<sup>۱۹</sup>: معمولاً درختی را جلوی خانه‌ی داماد می‌گذارند و روی آن را با بافته‌ها و پارچه‌های رنگی (بیشتر سبز رنگ) تزیین می‌کنند، بر بالای شاخه‌ها هم یک سیب و دو انار می‌بندند. به این درخت، بیرق داماد و در برخی نواحی «طراده» می‌گویند.

آبادون<sup>۲۰</sup> (آوادون): یکی از مشهورترین آوازهای مراسم شادمانی در استان کرمان «آبادون» است. این آوازها در مراسم عروسی خوانده می‌شود و مجلس عروسی هم بشارت‌دهنده‌ی شروع و آباد شدن یک زندگی جدید است. طرز اجرای آبادون‌ها به این صورت است که گروهی از زنان یا دختران روبه‌روی هم می‌نشینند و معمولاً یکی از دست‌ها را مانند قاریان، کنار گوش می‌گذارند و شروع به خواندن آوازهای گروهی به نام آبادون می‌کنند. معمولاً یکی از خوانندگان شروع می‌کند و بقیه بلافاصله با او هم صدا می‌شوند و در آخر هر جمله نت انتهایی را با هم و به‌صورت طولانی می‌کشند و با یک سکوت جمله‌ی بعدی آغاز می‌شود.

۱۷. عروس ورخیز که وقت رفتنت شد، که مادرشوت به جای مادرت شد.

۱۸. عروس که کردم خبرت، نونی ببند و کمرت / امرو پسین می‌برنت ببوس اجاق پدرت /

۱۹. آی گل نما، آی گل نما، بیرق دوماد می‌نما.

۲۰. این قدر راه اومدم تا سیل (دیدن) گل یک جا کنم / این قدر امشو که داری، من چطو سودا کنم. / سوزنت باریک باریک، هم قد عروس ما / رخت بدوزه، طرح کرمون، گل پسند عاروس ما.

سر صندوقی<sup>۲۱</sup> (بجار): این ترانه وقتی اجرا می‌شود که مهمان‌ها متناسب با موقعیت مالی خود، پولی را به عروس و داماد هدیه می‌کنند. معمولاً وقتی که فرد جمع‌کننده جلوی مهمان‌ها قرار می‌گیرد، جمعیت فریاد می‌زند: ابوالشاد، دادم بده. در مناطق جیرفت، کهنوج و عنبرآباد وقتی داماد را برای حمام کردن می‌برند. قبل از اینکه سر صندوق لباس داماد را باز کنند، ترانه‌ی سر صندوقی را به همراه دهل، سرنا، و جره می‌خوانند.

سر<sup>۲۲</sup> ترانه‌های است که بعد از پایان گرفتن مراسم عروسی و برای به حجله بردن خوانده می‌شود؛ به این صورت که بزرگان فامیل دست داماد را گرفته، نوازنده‌ها را بلند می‌کنند و در مسیر تا محل حجله می‌خوانند. چنگ و تمپک یا ساز و دهل می‌زنند تا به محل حجله برسند؛ آنجا نماز می‌خوانند و سر عروس را به سر داماد می‌کوبند و آنها را دست‌به‌دست می‌کنند. این مراسم در مناطق منوجان، کهنوج قلعه گنج، رودبار، عنبرآباد و جیرفت کاربرد دارد.

پاتختی، حجله رَوون و حجله گشون: در مراسم پاتختی با خواندن ترانه و دایره زدن به شادمانی می‌پردازند. حجله رَوون وقتی است که عروس و داماد را به حجله می‌برند و حجله گشون وقتی خوانده می‌شود که عروس و داماد بعد از سه روز از حجله بیرون می‌آیند. در این مراسم بیشتر از دهل و سرنا استفاده می‌شود.

### بخش مراسم مذهبی و آیینی

«دین موثرترین عامل تحولات روحی و اجتماعی در بستر زمان و حقیقی‌ترین واقعه‌ی تحقق‌یافته در عرصه‌ی تاریخ بشری است» (رشیدوش ۱۳۹۸: ۷۱). برگزاری مراسم مذهبی و آیینی یکی از مهم‌ترین خصوصیات جوامع انسانی است که اجرای آن از زمانه‌های کهن تا به امروز استمرار داشته است. موسیقی مراسم مذهبی در استان کرمان شامل مداحی، مولودی‌خوانی، چاووش‌خوانی، تعزیه‌خوانی، پامنبری‌خوانی، روضه‌خوانی، مناجات‌خوانی، پیش‌خوانی، سحری‌خوانی و نوحه‌خوانی می‌باشد. که از بین آنها مولودی‌خوانی، تعزیه‌خوانی و چاووش‌خوانی از اهمیت بیشتری برخوردارند. ترانه‌های آیینی ترانه‌هایی هستند که در مراسم آیینی اجرا می‌شوند، مانند نوبت‌نوازی، وردخوانی،

۲۱. سر صندوق باز کنین، رختای دوما در کنین.

۲۲. ای یارم ای یار همی که یَحْتَنَم، دست و پا تو جمع کن همی که یَحْتَنَم.

ترانه‌های مربوط به جشن سده، تندرستون، ترانه‌های مربوط به آیین طلب باران (شابارون، گل‌گشنیزو و تالو و لوک بازی)، باران‌بندی، بادبندی و بادگردانی، بادخواهی، اسب‌بازی، کشتی، کلیدزنی، الله‌رمضونی، نوروزخوانی، جشن چهارشنبه‌سوری، شب یلدا، سرچراغ، موسیقی صوفیانه و قلندری، موسیقی زورخانه و منظومه‌خوانی.

### موسیقی مذهبی

مولودی‌خوانی: مولودی‌خوانی از رسم‌های کهن کرمانیان به شمار می‌آید. این مراسم بیشتر توسط صوفیه و دراویش نعمت‌الهی کرمان در خانقاه‌ها و به میمنت ولادت امامان و همچنین اقطاب و عرفا برگزار می‌شود. سازهای مورد استفاده در مولودی‌خوانی نی، تاس، سنج، دپ و سه‌تار است. و خوانندگان به خواندن ترانه‌های عرفانی می‌پردازند؛ سایر صوفیان هم با کف زدن و دم گرفتن به شادی و سماع می‌پردازند.

تعزیه‌خوانی<sup>۲۳</sup> ( شبیه‌خوانی): تعزیه‌خوانی نیز در استان کرمان به‌صورت بکر و شاخص اجرا می‌شود. مهم‌ترین مناطق تعزیه در استان کرمان، ننیز، رابر، هوتک، خانوک، چترود، سیرجان، نودژ و جوپار است. در مراسم تعزیه، خوانندگان با صدای بسیار رسا و دلنشین و با تسلط کامل بر گوشه‌هایی از موسیقی ردیفی ایران، اشعار خود را می‌خوانند. ریتم‌ها و ملودی‌ها با توجه به اسناد موجود بیش از ۱۵۰ سال دست‌نخورده باقی مانده است. ریتم‌ها گاهی دوضربی و گاهی سه‌ضربی ساده است. در سیرجان نقش‌آفرینان به‌طور دسته‌جمعی یا تک‌خوانی، قطعاتی را با صدای خوش و محزون همراه با نوای سرنا اجرا کرده، سازهای تعزیه در گذشته دهل، سرنا و نی محلی بوده است. هنوز هم در مناطقی، تعزیه با دهل، سرنا و در شهداد و دران به همراه نقاره و سفید مهره انجام می‌شود.

---

۲۳. پرسیدم از هلال چرا قامت خم است، آهی کشید و گفت ماه محرم است/ گفتم که چیست ماه محرم به ناله گفت، ماهی که خلق جمله افلاک در هم است.

چاووش خوانی<sup>۲۴</sup>: در حال حاضر آن چه که در مراسم چاووش خوانی در استان کرمان شناخته می‌شود، عبارت است از مشایعت یا استقبال از زائران اماکن مقدسه، با لحن و آوازی به ویژه که از جوهره‌ی موسیقی ردیفی برخوردار است. چاووش خوانی غالباً حالت تک‌خوانی دارد. گاهی نیز ممکن است به صورت گفت‌وگوی منظوم درآید. چاووش خوانی در مناطق مختلف استان برگزار می‌شود. در مناطقی از جمله روستای دُران، چاووش خوانی را به همراه ساز سفید مهره اجرا می‌کنند.

### موسیقی مراسم آیینی

نوبت‌نوازی: مراسم نقاره‌نوازی (نوبت‌نوازی) به صورت روزانه و در دو نوبت (قبل از طلوع آفتاب و هنگام غروب) اجرا می‌شود. در زمان گذشته این مراسم در تمام ایران انجام می‌گرفته، ولی با آمدن رادیو و سایر رسانه‌ها نقش آن کمرنگ شده و اکنون فقط در چند جای ایران باقی مانده است. در یکی از امام‌زاده‌های شهداد به نام امام‌زاده زید، مراسم نقاره‌نوازی هم اکنون نیز انجام می‌شود. در اصطلاح محلی به این نقاره‌ها «طبل امام‌زاده» می‌گویند و دلیل اجرای آن را یادآوری شکوه و معنویت امام‌زاده می‌دانند. در روستای دُران هم از نقاره در مراسم عزاداری و همچنین برای نوبت‌نوازی استفاده می‌شود. قطعه‌ی سلام بر خورشید که در نقاره‌نوازی امیرآباد شول سیرجان اجرا می‌شود، یادآور نوبت‌نوازی در این منطقه است. از آن جایی که آنها در هنگام طلوع و غروب خورشید ساز می‌زدند، نام آن را سلام بر خورشید نهاده‌اند. شاید ریشه‌های این رسم به قبل از اسلام و آیین مهرپرستی (میترائیسم) بازگردد. در شهر کرمان هم دو محل برای نقاره‌نوازی وجود داشته است، یکی در دامنه کوه نقاره‌خانه (محله‌ی شاهزاده محمد) و دیگری بالای سر در بازار وکیل.

وردخوانی: در بعضی از منشعبات ایل قرایی (در اصطلاح محلی قره‌ای) فردی که به آن مُلا گفته می‌شود، با کوبیدن سازی به نام چوسر به زمین (در ریتم‌های نامشخص) به خواندن دعاها و وردهایی می‌پردازد. به عقیده‌ی آنها این کار باعث دور کردن شیاطین و ارواح خبیث و نیروهای فراطبیعی از جسم و روان افراد تسخیرشده می‌شود. می‌توان

۲۴. شکر الله شد نصیبم مشهد شاه رضا، یافتم بوی بهشت از مرقد شاه رضا / داد توفیقم

خداوند کریم ذولجلال، توتیای چشم کردم خاک ایوان طلا/ بود خالی جای یاران جملگی از مرد و زن، در حریم کعبه‌ی سلطان علی موسی الرضا.

وردخوانی را نوعی جادوی پزشکی نامید. چوسر (چوب سحر) چوبی است به ارتفاع بیش از دو متر که با زنگوله، خرمهره، قفل، دعا نوشته، طلسم، پارچه‌های رنگی، مهره سبز، پر و خرده فلز، تزیین شده است. تکنیک اجرایی چوسر به این صورت است که مُلا یا نوازنده، دسته‌ی چوسر را در یک دست می‌گیرد و پایه‌ی آن را به‌طور نامنظم به زمین می‌کوبد؛ به این ترتیب زنگ‌ها و زنگوله‌ها و اشیای آویخته‌شده به صدا در می‌آیند. و صدای زنگوله دیگری که در دست دیگر نوازنده تکان داده می‌شود نیز به چوسر افزوده می‌شود.

ترانه‌های جشن سده<sup>۲۵</sup>: مراسم جشن سده از سنت‌های قدیم خاص کرمان است. در شهر کرمان برگزاری مراسم بدین گونه است که پنجاه روز قبل از عید نوروز در محله‌ی باغچه‌ی بوداغ‌آباد، جشنی از طرف زرتشتیان کرمان ترتیب داده می‌شود و رسماً از رجال و شخصی‌ها دعوت می‌کنند و با شیرینی و میوه از آنها پذیرایی می‌شود. در سابق همراه این مراسم سرنا، دهل و دایره می‌نواختند، ولی در چند سال اخیر بیش‌تر از دف استفاده می‌شود.

آیین تندرُستون: مردم کرمان هر ساله جشن با شکوه سده را پنجاه روز پیش از نوروز برگزار می‌کنند. و در چله‌ی نوروز (نهم اردیبهشت) نیز جشن کهن دیگری را به نام «تندرستون» برگزار می‌کنند. تندرستون در دامنه‌ی شیوشگان، واقع در پشت پارک پردیسان، در هم‌جواری قلعه‌ی دختر و در پای کوه در محلی به نام تندرستان برگزار می‌شود. مردم کرمان در چله‌ی نوروز، آیین تندرستون را با سفره انداختن، آش پختن، ندی دادن، نواختن انواع ساز و آرزوی سلامتی و گشایش بخت دختران برگزار می‌کنند و به شادی می‌پردازند.

ترانه‌های آیین طلب بارون<sup>۲۶</sup>: این آیین‌ها با تفاوت‌هایی و به نام‌های «شبارون»، «تالو»، «گل گشنیزو» و «لوک‌بازی» در مناطق مختلف استان برگزار می‌شود. گل گشنیزو عروسکی است پارچه‌ای که فردی به در پلاس عشایر می‌برد و صاحب پلاس به روی عروسک آب می‌پاشد تا خداوند هم برای آنها باران بفرستد. یکی دیگر از این آیین‌ها به این صورت است که در زمان خشکسالی فردی به نام شبارون که استخوان‌های حیوانات را با نخ‌هایی به هم متصل کرده و روی شانهِی خود انداخته، ترانه‌هایی را می‌خواند و مردم

---

۲۵. آی سده سده سده، صد به غله پنجه به نوروز / زنون بی شو، چله به در شو، زنون شو دار به غم گرفتار /

۲۶. ای خدا بارون بده، بارون بی پایون بده / ارزن به مرغ دارون بده، گندم به مال دارون بده / ای خدا بارون بده، کره به میش دارون بده.

را دور خود جمع می‌کند و از نان و شیرینی که قبلاً آماده کرده (معمولاً کماچ) به چند نفر از مردان می‌دهد؛ درون یکی از تکه‌های شیرینی یک شیء (مهره، چوب یا سنگ) جاسازی شده است که این شیء به هر کس رسید، او را به درخت می‌بندند تا دیگران او را آن قدر کتک بزنند تا خداوند به حال او رحم کرده و باران بفرستد. در این هنگام یک نفر ضامن او می‌شود و درخواست مهلتی مثلاً یک هفته‌ای می‌کند تا خداوند باران بفرستد، و گرنه اهالی او را کتک خواهند زد. در برخی نقاط این فرد از بین سادات انتخاب می‌شود تا خداوند مهر بیش‌تری به او داشته باشد.

مراسم لوک‌بازی: شخصی را به نام لوک (شتر مست) می‌آوردند به تنش لباس‌های رنگارنگ متعددی می‌پوشانند. زنگوله‌ای به گردنش آویزان می‌کردند تا به شکل شتر دربیاید. طبل و دهل می‌کوبیدند و به هر خانه که می‌رسیدند جار (صدا) می‌زدند. های لوک اومد/ لوک ما لوکه هزار/ خیمه زده در مرغزار/ الله خدا بارون بده/ ارزن به مرغ دارون بده/ الله خدا بارون بده. اهالی خانه هم ظرف آبی بر سر لوک می‌ریختند و چون در زمستان باد سرد می‌وزید، با این کار ترحم خدا را جلب می‌کردند. این کار تا چهار شب ادامه داشت، شب چهارم هر خانه به آنها کاسه‌ی آرد و ارزن می‌داد و با آن کماچی درست می‌کردند، داخل آن مهره‌ای می‌پردازیم؛ مهره، داخل کماچ هر کس بود، او را می‌زدند تا باران بیارد و کسی ضامن می‌شد که او را کتک نزنند و اگر باران نمی‌آمد، ضامن را کتک می‌زدند؛ این ضمانت تا وقتی طول می‌کشید که باران بیاید.

کلید زنی: کلید زنی در شب بیست و هفتم ماه رمضان برگزار می‌شود. در این رسم همه بیشتر بیوه زنان، زنان بدون فرزند و دختران دم‌بخت شرکت می‌کنند. هر زن حاجت‌مندی «کمویی» برمی‌دارد و در آن یک آئینه و یک سورمه‌دان و مقداری نبات می‌گذارد و به در خانه‌های محله می‌رود. کلیدزن‌ها آن‌چنان رویشان را محکم می‌پوشانند که کسی آنان را نمی‌شناسد. در خانه هر کس که می‌رسند با کلید چوبی که همراه دارند با ریتم‌های مشخصی به کمو یا در خانه می‌کوبند. زن صاحب‌خانه با شنیدن صدای ریتم کلید زن، در را باز می‌کند و بدون سؤال، برای روشنایی و باز شدن گره از کار کلید زن‌ها به آئینه نگاه می‌کند، مقداری از نبات داخل کمو را در دهان می‌گذارد و از سورمه‌دان به چشمش می‌کشد. زنان عقیده دارند هر کس از سورمه‌دان به چشمش بکشد، شب عید حضرت فاطمه به چشم او سورمه می‌کشد و روشنایی ابدی به او می‌بخشد. بعد از سورمه کشیدن،

مقداری خوراکی و پول و اگر فصل انار باشد، دانه‌ای انار در کمو می‌ریزند؛ عقیده دارند انار و خوراکی‌هایی که کلیدزن‌ها جمع می‌کنند، خاصیت بسیار دارد و هر حاجت‌مندی بخورد حاجتش برآورده می‌شود.

الله رمضونی<sup>۲۷</sup>: از دیگر سرگرمی‌های بچه‌ها و جوانان در شب‌های ماه رمضان، خواندن اشعار «الله رمضانی» است. برای اجرای این رسم جوانان و بچه‌های هر محل با تشکیل گروه‌های پنج تا ۱۰ نفره از شب اول ماه رمضان، بعد از افطار، به در خانه‌ها می‌روند و اشعار الله رمضانی می‌خوانند و هدایایی مثل پول یا یک خوردنی جمع‌آوری می‌کنند و آخر سر بین خود تقسیم می‌کنند و به خانه‌هایشان باز می‌گردند.

منظومه<sup>۲۸</sup>: به مثنوی‌های بلند داستانی، حماسی، عاشقانه و تمثیلی گفته می‌شود که در سرتاسر نقاط کشور رایج بوده و هست. «سنایی» و «نظامی» بنیان‌گذاران منظومه‌سرایی هستند. به استناد گفته‌ی بیشتر اساتید فرهنگ‌پژوه، خواجهی کرمانی بعد از نظامی، هم در منظومه‌های عرفانی و هم عاشقانه، موفق‌ترین منظومه‌سرای کشور بوده است. در کرمان علاوه بر منظومه‌های خواجه و تعدادی شاعر کلاسیک کرمانی، منظومه‌های بسیاری در استان خوانده می‌شوند. به‌طوری که تنوع منظومه‌خوانی در استان کرمان از تمام نقاط کشور بیشتر است. از منظومه‌های رایج در استان کرمان به «خرم و زیبا»، «نیک بخت و بد بخت»، «کلو»، «فتنه خونریز»، «سبزه و پری»، «کامران و جنگجو»، «اصلی و کرم»، «باقر و گل اندام»، «حیدربیک و ماه صنم‌بر»، «نارنج و ترنج»، «سنگین دل»، «عارف و ماه»، «محمد گله دار»، «مادر و فضل الله» و غیره اشاره کرد. اکثر منظومه‌ها به همراهی یک ساز محلی اجرا می‌شوند، چون ساختار موسیقایی منظومه‌خوانی به‌صورت آوازی و متر آزاد است. سازهای همراه، متناسب با این که در چه منطق‌های اجرا شود متفاوت هستند. در برخی نقاط به همراه «زال» (نی محلی)، در برخی نقاط «سرنا» و در بعضی نقاط به همراه «قیچک» محلی که در جنوب کرمان به «چنگ» و در منطقه‌ی بافت، «خبر» و در ارزوئیه به «چگر» مشهور است، اجرا می‌شود. در قلع گنج هم منظومه‌ها با ساز «چنگ قُطی» اجرا می‌شوند. فواصل موسیقایی و گردش‌های ملّیدیک متناسب با

۲۷. ما از اون بالای بالا اومدیم، ما از اون صندوق اعلا اومدیم/ تو صندوق پر از نقش و نگار،

کبوتر پر می‌زند فصل بهار.

۲۸. نه از سعد و نه مَحَرَم گله دارم، خجالت از شه بنگاله دارم / شه بنگاله و سلطان ملک شاه، دگر هم زاده و سعد . سپه دار.

منطقه‌ی اجرا متفاوت است.

شاهنامه‌خوانی: این آواز معمولاً در مراسم شه شه گن (به معنای شب ششم تولد نوزاد) و شب‌نشینی‌های خوانین و بزرگان اجرا می‌شود. معمولاً خواندن اشعار شاهنامه با سازهایی از قبیل زال، چنگ، چنگ قُطی و یروتی همراه می‌شود.

موسیقی زورخانه: وجود زورخانه‌های زیاد در استان کرمان، نشان از اهمیت این ورزش در بین مردم استان دارد. کُباده چهارصد ساله‌ی زورخانه‌ی عطایی کرمان و همچنین عکس‌های موجود از ورزشکاران و مرشدهای قدیمی به همراه تنبک زورخانه در سازمان اسناد ملی استان، از قدمت این ورزش در کرمان حکایت دارد. در نقاشی‌های قدیمی سقف چهارسوق بازار کرمان و همچنین سر در حمام گنجعلی‌خان کرمان، افرادی در حال انجام دادن حرکات ورزش باستانی به همراهی ضرب زورخانه دیده می‌شوند.

### بخش سوگ

مراسم سوگواری در هر جامعه به مناسبت مرگ فردی از خانواده اجرا می‌شود که نحوه‌ی اجرای آن به عواملی از قبیل نقش اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، اعتقادی و غیره‌ی فرد متوفی در جامعه، شرایط سنی و جسمی شخص متوفی، نحوه و چگونگی مرگ شخص متوفی، ضوابط و دستورالعمل‌های اعتقادی، نگرش و طرز تلقی جامعه از مرگ بستگی دارد. مرگ را می‌توان تغییر از حالتی به حالت دیگر تلقی کرد که اجباری بوده و در اختیار انسان نیست. در این بخش به معرفی موسیقی‌های سوگواری در استان کرمان می‌پردازیم. سوگ‌آواهای استان کرمان به چند دسته تقسیم می‌شوند: شرمه، غریبی‌خوانی، خرمی، بیابونی، فارغونی، سرکوهی، بالایی، گودی، حاجی‌آبادی، دشتی، بالاولاتی، سوغونی، کهنویی، سرحدی، سرآوردی، سالک، کسرکندی، رودباری، دهو، جزوناتی، مورک‌خوانی، کُناَر زنگیان، مُجیران، لاله کَلْمُرز، سرچاهی، روی قهر و آشتی. سوگ‌آواها در تمام مناطق استان با اشعار و فرم‌های آوازی متفاوت و همان‌طور که ذکر شد به همراه نی محلی، چنگ و سرنا اجرا می‌شوند. این آواها ناله‌هایی است از دل که هر شنونده‌ای را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

شرمه: نوعی موسیقی است که نوازندگان محلی در اطراف سیرجان با نی چوپانی اجرا می‌کنند و دارای متر آزاد است. این آواز که غالباً با اشعار فایز دشتستانی و باباطاهر عریان خوانده می‌شود، از هر لحاظ یادآور آوازهای دشتستانی متداول در جنوب ایران است.

خرمی: از انواع آوازهای متداول در منطقه‌ی کهنوج کرمان است که از متر آزاد برخوردار بوده و در برخی حالات با آواز کردی (چوپانی) مشابهت دارد. این مقام توسط یکی از اساتید بزرگ موسیقی کهنوج به نام خرمی، اجرا و ثبت شده است.

غریبی‌خوانی<sup>۲۹</sup>: هم در بعضی مناطق استان به آن «چاربیتو» می‌گویند، از مقام‌های اصیل و بکر ایرانی است. به گفته‌ی محمدرضا درویشی، روستاهای کرمان از خاستگاه‌های اصلی و ناشناخته‌ی شروه‌خوانی مناطق جنوب به‌خصوص بوشهر بوده است. به گفته‌ی ایشان، شواهد زنده‌ای در دست است که شروه ابتدا در کرمان و مناطق دیگری که پارسیان اصیل می‌زیسته‌اند رواج داشته و اکنون هم به نام غریب‌خوانی رایج است.

دهو<sup>۳۰</sup> ( لیکو): از کوتاه‌ترین سروده‌های شفاهی ایرانند. دهوها در نواحی رودبار زمین ( جنوب کرمان) همراه با سازهایی مثل چنگ، زال، چنگ قُطی، یروتی و سرنا خوانده می‌شود. محتوای دهوها را بیشتر درد و غم‌های عاشقانه، جوان مرگی و سوگ، فراق و هجران، درد و دوری از سرزمین مادری و توصیف محبوب تشکیل می‌دهد. دهو به معنای دلتنگی است. دهوها معمولاً چهار کلمه‌ای و پنج هجایی هستند. دهوها به انواع زهیرکی، تسکین، دیکن و دهو زهرا تقسیم می‌شوند. زهیروکی<sup>۳۱</sup>، نوعی دهو و آواز غمگینی است که در استان کرمان و شهرستان‌های منوجان، قلعه گنج و رودبار اجرا می‌شود. این آواز بیش تر با همراهی نی محلی (زال)، قیچک محلی ( چنگ)، سرنا، یروتی و چنگ قُطی اجرا می‌شود. مقام تسکین نوعی دهوست که در جنوب کرمان اجرا می‌شود. این مقام در نواحی جنوبی با نی و چنگ و چنگ قُطی اجرا می‌شود. دیکن، به دهو در مناطق کهنوج و فاریاب، دیکن گفته می‌شود، با اندکی تفاوت در شیوه‌ی اجرا. دهو زهرا: زهرا یکی از

۲۹. غریبی ناله‌های زار داره، غریبی درد دل بسیار داره / غریبی می‌کنه بنیاد ما را، به پای گلشنش صد خار داره.

۳۰. مودُن شُلِیت ( شلال موهایت)، ووست کنم سیلت ( بگذار ببینمت) / هوا بهارن ( هوا بهاریه)، چشمم گهارن ( چشمم نگهبان) / تا زنده هستم،

سلام ت ارسُتُم ( دعا گوی توام)، جنگل پیچاکی ( جنگل انبوه پیچک).

۳۱. پُشت مدّه غیزی، جَگرِمه سوزی / دَم دَم بیومِن، خواوَم حرومن.

با من قهر نکن و نرو، جگر من را می‌سوزانی / صبح داره می‌شه، و خواب بر من حروم شده.

همسران کامران از حاکمان قلعه گنج بوده است که کامران بعد از مدتی او را رها می‌کند. دھو زهرا، نوعی غریبی است که در فراق او و از زبان زهرا خوانده می‌شده است.

مورک خوانی<sup>۳۲</sup> ( مورکن): نوع خاصی از سوگ‌آوای مناطق جنوبی استان است که معمولاً بالای جنازه توسط زنان و دختران و در ماتم از دست‌رفتگان خوانده می‌شود. مورک‌خوانی معمولاً به صورت دسته‌جمعی اجرا می‌شود. در جیرفت به مورک، مور گفته می‌شود.

کهنویی<sup>۳۳</sup>: آوازی است با اشعار عاشقانه که به همراه نی، سرنا و چنگ اجرا می‌شود. این آواز اصالتاً مربوط به کهنوج است و در استان‌های سیستان و بلوچستان و هرمزگان نیز رایج است.

### موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی

مردم ساده و پرتلاش که در کوه و دشت به سادگی زندگی می‌کنند، به دلیل انس بدون واسطه با طبیعت، از تمام مظاهر زندگی پیرامون خود متأثر می‌شوند و متناسب با درک و اندیشه‌های خود نسبت به آنها واکنش‌های بی‌ریا نشان می‌دهند. اعتقادات، روحيات، ارزش‌ها و باورهای این مردم به وضوح در رفتار، گفتار، عادات، سنن و هنرهای آنها متجلی است. قصه‌ها، شعرها، آوازاها و نغمه‌های آنها به راحتی و روشنی پرده از راز درون و ویژگی‌های عاطفی آنها برمی‌دارد. و در میان تمام عناصر فرهنگی، موسیقی بومی و قومی بیش از بقیه، بیان‌کننده‌ی ارزش‌ها و باورهای یک ناحیه است. در زندگی قومی موقعیت باعث خلق اثر موسیقایی می‌شود. به‌طور کلی موقعیت‌های کاربردی موسیقی قومی کرمان را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: لالایی، بازی کودکان، کار، جشن و شادی، مذهب، آیین و سوگ.

۳۲. ماری بخوا زبونم ( مار زبانم را بزند)، تمری بخوا دندونم ( کرمی دندانم را بخورد) / که نُم تبیرم به مورکن ( که نام تو را در مورک ببرم).

۳۳. چشمت به من و دلت ز جای دگر است، آن جا که تو دل داده ای ما را خبر است / آن جا که تو دل داده‌ای ما را غم نیست، ما مرغ پرندهایم و درخت از ما کم نیست.

| موقعیت‌های کاربردی | توضیحات                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| لالایی‌ها          | لالایی‌های کرمان، مانند دیگر لالایی‌های ایرانی ویژگی‌های مشخصی دارند که از نظر موسیقایی در هر منطقه، تحت تاثیر اقوام ساکن آن حوزه و موسیقی یا مدهای مورد توجه آن حوزه قرار دارند.                                                                                                                          |
| بازی کودکان        | ترانه‌های شفاهی کودکان که در بازی خوانده می‌شود دارای مضامین گوناگون است از مسائل اساطیری و باورهای ایرانیان گرفته تا مسائل روزمره زندگی                                                                                                                                                                   |
| کار                | زنان و مردان استان متناسب با کار و پیشه‌ی خود آوازها و ترانه‌هایی را زمزمه می‌کنند که این ترانه‌ها و آوازها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست آن‌هایی که جنبه‌ی کاری دارند و نبود آن‌ها باعث اخلاص در کار می‌شود. دوم ترانه‌ها و آوازهایی که همراه با کاری یا برای رفع خستگی و دل‌تنگی خوانده می‌شوند. |
| جشن و شادی         | این ترانه‌ها در تمام مناطق استان، البته با ملودی‌ها و ترکیب‌های سازی مختلف اجرا می‌شود. به‌طور کلی به گروه‌های نوازنده‌ی شادمانه در استان کرمان، ساز و دهلی، لوطی و مطرب و سوری گفته می‌شود.                                                                                                               |

|       |                                                                                                                                                                                 |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| مذهّب | موسیقی مراسم مذهبی در استان کرمان شامل مداحی، مولودی خوانی، چاووش خوانی، تعزیه خوانی، پامنبری خوانی، روضه خوانی، مناجات خوانی، پیش خوانی، سحری خوانی و نوحه خوانی می باشد.      |
| آیین  | ترانه های آیینی ترانه هایی هستند که در مراسم آیینی اجرا می شوند، مانند نوبت نوازی، ورد خوانی، ترانه های مربوط به جشن سده، تندرستون، ترانه های مربوط به آیین طلب باران و ...     |
| سوگ   | سوگ آواها در تمام مناطق استان با اشعار و فرم های آوازی متفاوت به همراه نی محلی، چنگ و سرنا اجرا می شوند. این آوازا ناله های است از دل که هر شنونده ای را تحت تأثیر قرار می دهد. |

جدول شماره ۱: موقعیت های کاربردی موسیقی قومی کرمان

### تقسیم بندی بر اساس ماده ی صوتی

صدا یا صوت یا موج صوتی، از انواع انرژی است که از تحرک ذرات ماده به وجود می آید؛ به این گونه که یک ذره با حرکت (برخورد) خود ذره ای دیگر را به حرکت در می آورد و به همین ترتیب است که صوت نشر می یابد. داده های صوتی موسیقی قومی کرمان را می توان به دو گروه کلی سازی و آوازی و موسیقی دارای متر و بدون متر تقسیم کرد.

| موسیقی سازی | موسیقی آوازی | موسیقی دارای متر | موسیقی بدون متر |
|-------------|--------------|------------------|-----------------|
|-------------|--------------|------------------|-----------------|

|                        |                                               |                                           |                                               |
|------------------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| لالایی‌ها              |                                               | لالایی‌ها                                 |                                               |
| ترانه‌های<br>بدون بازی | ترانه‌های بازی                                | ترانه‌های کودکان                          |                                               |
|                        | موسیقی قالیباف‌خانه                           | موسیقی قالیباف‌خانه                       |                                               |
|                        | نغمات ساربانی                                 | نغمات ساربانی                             | نغمات ساربانی                                 |
|                        | ترانه‌های ملخ‌زنی                             | ترانه‌های ملخ‌زنی                         | ترانه‌های ملخ‌زنی                             |
|                        | آواهای اعلان                                  |                                           | آواهای اعلان                                  |
|                        | بیدار کردن مردم<br>هنگام سحر                  |                                           | بیدار کردن مردم هنگام<br>سحر                  |
|                        | دور کردن حیوانات<br>وحشی و جمع‌آوری<br>نذورات |                                           | دور کردن حیوانات<br>وحشی و جمع‌آوری<br>نذورات |
|                        | ترانه‌ها و آوازهای<br>کوچ                     | ترانه‌ها و آوازهای<br>کوچ                 | ترانه‌ها و آوازهای کوچ                        |
|                        | ترانه‌های مخصوص<br>کاشت و برداشت<br>محصول     | ترانه‌های مخصوص<br>کاشت و برداشت<br>محصول | ترانه‌های مخصوص<br>کاشت و برداشت<br>محصول     |
| آوازهای<br>چوپانی      | آوازهای چوپانی                                | آوازهای چوپانی                            | آوازهای چوپانی                                |

|           |                             |                             |                             |
|-----------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
|           | نوبت نوازی                  |                             | نوبت نوازی                  |
| وردخوانی  | وردخوانی                    | وردخوانی                    | وردخوانی                    |
|           | ترانه های جشن<br>سده        | ترانه های جشن<br>سده        |                             |
|           | آیین تندرستون               | آیین تندرستون               | آیین تندرستون               |
|           | ترانه های آیین طلب<br>بارون | ترانه های آیین طلب<br>بارون | ترانه های آیین طلب<br>بارون |
|           | کلید زنی                    |                             | کلید زنی                    |
|           | ا. . . . . رمضونی           | ا. . . رمضونی               |                             |
|           | شاد آواها                   | شاد آواها                   | شاد آواها                   |
|           |                             | منظومه خوانی                | منظومه خوانی                |
| سوغ آواها | سوغ آواها                   | سوغ آواها                   | سوغ آواها                   |
|           | موسیقی صوفیانه و<br>قلندری  | موسیقی صوفیانه و<br>قلندری  | موسیقی صوفیانه و<br>قلندری  |

|                |                |                |  |
|----------------|----------------|----------------|--|
| موسیقی مذهبی   | موسیقی مذهبی   | موسیقی مذهبی   |  |
| موسیقی زورخانه | موسیقی زورخانه | موسیقی زورخانه |  |

جدول شماره‌ی ۲: تقسیم‌بندی موسیقی قومی کرمان براساس ماده‌ی صوتی (سازی، آوازی، موسیقی دارای متر، موسیقی بدون متر)

## نتیجه گیری

در این مقاله به فرهنگ موسیقایی استان کرمان از تولد تا مرگ پرداخته شد. موسیقی استان کرمان سرشار از مضامین حماسی، اعتقادی، اجتماعی و توصیفی است و احساسات و ارزش‌های اخلاقی- انسانی را تبلیغ می‌کند. لالایی‌ها، ترانه‌ها، سوگ‌آواها، موسیقی صوفیانه، مذهبی و زورخان‌های از انواع موسیقی قومی کرمان است. در این پژوهش با روشی توصیفی و رویکرد طبقه‌بندی تلاش شد براساس نظریه‌ی چرخه‌ی حیات (کودکی، بلوغ، نوجوانی و جوانی، مراسم مذهبی و آیینی، سوگ) موسیقی موقعیتی و غیرموقعیتی به تقسیم‌بندی و گونه‌شناسی موسیقی قومی کرمان هرچند مجمل اشاره شود. نتایج پژوهش گویای آن است که در زندگی قومی ارتباط مستقیمی بین چرخه‌ی حیات «تولد تا مرگ» و موسیقی وجود دارد و در زندگی قومی موقعیت باعث خلق اثر موسیقایی می‌شود. به‌طور کلی موقعیت‌های کاربردی موسیقی قومی کرمان را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: لالایی، بازی کودکان، کار، جشن و شادی، مذهب، آیین و سوگ.

## منابع

- احمد پناهی، محمد. ۱۳۸۳. *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.
- اسدی گوکی، محمدجواد. ۱۳۷۹. *فرهنگ عامیانه‌ی گلبافت*. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- توحیدی، سید فؤاد. ۱۳۹۷. *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان*. کرمان: سوره‌ی مهر.
- جاوید، مجید. ۱۳۸۱. *کرمان در یک نگاه*. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- درویشی، محمدرضا. ۱۳۸۴. *دایره‌المعارف سازهای ایران*. جلد اول. تهران: ماهور.
- صفا، عزیز الله. ۱۳۹۰. *تاریخ جیرفت و کهنوج*. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- علیمرادی، منصور. ۱۳۹۴. *اشعار و ترانه‌های شفاهی مردمان حوزه‌ی هلیل‌رود*. جلد اول. تهران: فرهنگ عامه.
- محبوب، محمد جعفر. ۱۳۸۲. *ادبیات عامیانه‌ی ایران*. تهران: چشمه.
- موید محسنی، مهری. ۱۳۸۱. *فرهنگ عامیانه‌ی سیرجان*. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

## منابع شنیداری

- توحیدی، فؤاد. ۱۳۸۴-۱۳۹۷. *کویرانه‌ی ۱-۱۱*. کرمان: حوزه‌ی هنری. سی دی.
- . ۱۳۹۵. *باغ آوا*. کرمان: حوزه‌ی هنری. سی دی.
- ثابت‌زاده، منصوره. ۱۳۸۵. *موسیقی رقص‌های شرق کرمان*. تهران: ماهور. سی دی.

## تحلیلی جامعه‌شناختی از لالایی‌های کرمان شهاب جعفری

**مقدمه** | در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامه<sup>۱</sup>، ترانه‌ها جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند. آنها آفریده ذهنی توده مردم بوده، در میان آنان شکل گرفته، به کمال رسیده و مطابق با فرهنگ‌ها، اقوام، زبان‌ها و متناسب با شرایط اجتماعی دگرگونی‌هایی را پذیرفته‌اند (جمالی، ۱۳۸۷). ترانه‌های عامیانه دارای ویژگی‌هایی هستند که به آنها برجستگی می‌بخشد، از یک سو به سبب سادگی بیان و روانی کلام به آسانی قابل فهم اند و از سوی دیگر، به دلیل آن که در آغوش مردم رشد و تحول یافته‌اند، پیوند مستقیم و نزدیکی با تمامی شئون زندگی مردم دارند و به تعبیری واقع‌گرا هستند و شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مردم هر منطقه را منعکس می‌سازند (سادات اشکوری، ۱۳۷۷: ۶۴ به نقل از جمالی، ۱۳۸۷ و وجدانی، ۱۳۸۷). لالایی‌ها یکی از انواع ترانه‌های عامیانه هستند که اغلب توسط زنان سروده و خوانده می‌شوند. در لغت‌نامه دهخدا در تعبیر واژه «لالایی» آمده است «صوتی است که بدان طفل را در گهواره خوابانند. آواز نرم مادران و دایگان برای خوابانیدن کودک» (دهخدا، ۱۳۷۷). این واژه در فرهنگ‌های مختلف به شکل‌های مختلفی شامل «لالایلائی، لالا، لالای، لولو، لالبی، نینا، نانا، بوبو، دودو» نیز آمده است (احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

لالایی‌ها در گذشته بسیار رایج بوده‌اند و به دلیل کارکردهای که داشته‌اند سال‌های طولانی در میان اقوام و فرهنگ‌های مختلف حفظ شده‌اند. کارکرد ظاهری لالایی، آرام کردن و خوابانیدن کودکان بوده که این کارکرد توسط ملودی و ریتم آرام لالایی انجام می‌شده است، اما به نظر می‌رسد در بسیاری از جوامع سنتی، لالایی‌ها، کارکردهای دیگری نیز داشته‌اند. به طور کلی، لالایی‌ها را می‌توان دارای دو بخش ساختار و محتوا دانست که به تعبیر عده‌ای از اندیشمندان (دل‌گیودیک<sup>۲</sup>: ۱۹۸۸) ساختار و ریتم و آهنگ آن متعلق به کودک و محتوای آن متعلق به مخاطبانی مانند شوهر، برادر، پدر و حتی سایر زنان بوده است. ژوکوفسکی (۱۳۸۲: ۱۱۷) معتقد است که «اشکال لالایی، همه جا از ساده‌ترین ناله‌های غمانگیز و غیر منظوم که رنگ اندیشه‌های فرو خورده زن را به خود گرفته‌اند به وجودآمده‌اند» لذا بررسی محتوا و کارکرد لالایی‌ها می‌تواند به درک بهتر وضعیت زنان در جوامع کمک کند.

مطالعه لالایی‌ها از چند جهت دارای اهمیت است. اول؛ لالایی‌ها، بخش مهمی از میراث فرهنگ شفاهی هر کشور است که زنان در آفرینش و انتقال آن به نسل بعدی، نقش اصلی را عهده‌دار هستند و از این بابت با تمام اشکال ادبیات شفاهی تفاوت پیدا می‌کند (وجدانی، ۱۳۸۷)؛ دوم؛ لالایی‌ها در طی قرون متمادی از لایه‌های ذهن و زبان توده مردم متأثر گردیده، لذا آیین تمام نمای بسیاری از جنبه‌های واقعی زندگی اجتماعی هستند و از آن جا که زنان سراینده فیالبداهه لالایی‌ها بوده‌اند، بسیاری از شرایط و مؤلفه‌های زندگی آنها در این اشعار انعکاس یافته است. از این رو می‌توان با تجزیه و تحلیل محتوا و مضامین لالایی‌ها به درک ساختار ذهنی زنان و آمال و آرزوهایشان و همچنین وضعیت آنها در خانواده و اجتماع نائل گردید. در نهایت به نظر می‌رسد مطالعه منطق‌های لالایی‌ها می‌تواند در درک تأثیر فرهنگ و زندگی اجتماعی بر مضامین لالایی‌های آن منطقه مفید واقع شود.

## اهداف و سؤالات پژوهش

این پژوهش با هدف پاسخگویی به چند سؤال طراحی شده است: اول؛ لالایی‌های رایج در کرمان حاوی چه مضامینی در باب زنان و خانواده است؟ دوم؛ وضعیت زنان در خانواده به چه صورتی ترسیم شده است؟ سوم؛ کارکرد لالایی‌ها به عنوان گونه‌ای از شعر زنانه چیست؟

## پیشینه پژوهش

تحقیقات اندکی در باب تحلیل لالایی‌های ایران و بویژه استان کرمان انجام شده است. از جمله: توحیدی (۱۳۹۷) در کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان به لالایی‌های کرمان پرداخته است. جمالی (۱۳۸۷) در بخشی از کتاب خود با عنوان «لالایی در فرهنگ مردم ایران به ساختار، کارکرد و مضمون لالایی‌ها اشاره می‌نماید، وی، مضامین لالایی‌ها را در سه دسته آورده است: دسته اول؛ شامل بیان گلایه‌ها و دردها، دسته دوم؛ آرزوها و آمال مادرانه سلامتی و تندرستی فرزند و بزرگ شدن و ازدواج کردن او، دعا کردن و... و دسته سوم؛ مضامین سیاسی و اجتماعی. حسینی (۱۳۸۲) در پژوهشی با عنوان «لالایی‌های مخملین؛ نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی» مضامین لالایی‌ها را شامل موارد زیر می‌داند: آرزوها و آرمان‌های مادرانه، مانند بزرگ شدن، سواد آموختن، قرآن خواندن، همسرگزیدن فرزند، بازگشت پدر از سفر، بیان دردها و رنج‌ها و خستگی‌های مادر، تشبیه کودک به گل‌های گوناگون، دعوت کودک به خواب و... .

وجدانی (۱۳۸۷) در مقاله خود با عنوان «لالایی، موسیقی نقش آن در انتقال فرهنگ شفاهی» سعی نموده است تا ضمن اشاره به نقش مادران در انتقال فرهنگ شفاهی به نوزادان، مفاهیم موجود در لالایی‌ها را نیز مطرح نماید.

عمرانی (۱۳۸۱)، در کتابی با عنوان «برداشتی از لالایی‌های ایران» مضامین لالایی‌ها را با تأکید بر چند داستان خاص بررسی کرده است، مضامین لالایی‌های مطرح شده به صورت کلی شامل محبت مادر، جنسیت کودک، طبیعت و محیط زندگی، مسایل اجتماعی و اقتصادی و اشارات تاریخی می‌باشد.

جمالی سوسفی (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان «نگاهی به لالایی‌های کرمان» به بررسی ساختار ادبی لالایی‌ها، درونمایه و ساختار معنایی، بررسی عناصر اصلی بکاررفته در لالایی‌ها و بسامد آنها نیز پرداخته است.

مطالعه پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که پژوهشگران غالباً به جمع‌آوری و دسته‌بندی موضوعی لالایی‌ها پرداخته‌اند و کمتر آنها را به صورت اجتماعی مورد تحلیل قرار داده‌اند. این پژوهش ضمن استفاده از دستاوردهای پژوهش‌های پیشین به مطالعه و تحلیل محتوای لالایی‌های کرمان از دیدگاه جامعه‌شناسی پرداخته است.

### مبانی نظری پژوهش

امروزه لالایی‌ها به عنوان بخش مهمی از فولکلور، جایگاه خاصی را در بررسی‌های فمینیستی به خود اختصاص داده‌اند. موی<sup>۳</sup> (۱۹۹۷) فمینیسم را به عنوان نوع خاصی از گفتمان سیاسی، شکل انتقادی و عملکرد نظری برای مقاومت در برابر پدرسالاری<sup>۴</sup> و جنسگرایی<sup>۵</sup> معرفی می‌کند. در گذشته نظریه‌ها و رهیافت‌های فمینیستی ارزش زیادی برای فولکور قائل نبودند و آنها را ابزاری برای تحت سلطه درآوردن افراد می‌دانستند، اما در سال‌های اخیر از زاویه دیگری به آنها توجه کرده و به درک اهمیت آنها پی برده و به مطالعه‌شان پرداخته‌اند (استولتج<sup>۶</sup>، ۱۹۸۸؛ میلز<sup>۷</sup>، ۱۹۹۳) به طوری که گروهی از محققان این حوزه به نام فولکور یست‌های فمینیست<sup>۸</sup> شهرت یافته‌اند. این گروه از فمینیست‌ها با توجه به ارتباط نزدیک فولکور با زندگی روزمره و تجربیات افراد، آن را به عنوان منبعی مهم از واقعیت‌های حاکم بر زندگی افراد و به خصوص زنان میدانند، یکی از مقولات بنیادین که با ظهور فمینیسم، در مطالعات آنها مرکزیت یافته، مفهوم جنسیت است. این مفهوم در حوزه مطالعات فولکور نیز مورد توجه قرار گرفته است. آنها جنسیت را به عنوان یک مقوله بنیادین از تجربه میدانند و معتقدند که زنان از طریق شعرهایشان،

۳. #3. Toril, Moi

۴. Patriarchy

۵. Secism

۶. Stoejtje B

۷. Mills, M

۸. Feminist Folklorist

خودشان و تجربیات شان را بویژه در ارتباط با مادری و همسری نشان می‌دهند (پاپکه<sup>۹</sup>، ۲۰۰۸: ۴۳). این گروه از محققان، این سؤال را مطرح می‌کنند که از تجربه زنان چه چیز می‌توان یاد گرفت (لوین<sup>۱۰</sup>، ۱۹۹۳؛ لنسر<sup>۱۱</sup>، ۱۹۹۳؛ کیز<sup>۱۲</sup>، ۱۹۹۳). فمینیست‌ها به تجربه، اظهاراتو تعابیر زنان در همه اشکال آن برای ارزیابی واقعیت‌های زندگی آنها در فرهنگ‌ها و زمینه‌های مختلف قومی توجه می‌کنند. این محققان، با تمرکز بر تجربه زنان، عرصه‌هایی را که قبلاً نادیده گرفته می‌شدند، مورد کاوش قرار می‌دهند. بعلاوه آنها رهیافت‌های نظری و روش شناختی جدیدی را توسعه دادند که عملکرد مطالعات فولکور را گسترش می‌داد (کوسالئوس<sup>۱۳</sup>، ۱۹۹۹). یکی از این حوزه‌های نظریه انتقادگرایی ادبی فمینیستی<sup>۱۴</sup> است. بنا به تعبیر لیتگلوس<sup>۱۵</sup> (۲۰۰۷ به نقل از ناوار<sup>۱۶</sup>، ۲۰۰۷)، انتقادگرایی ادبی فمینیستی رهیافتی است به ادبیات که به دنبال آن است تا متنهایی را که از سلطه مردانه حمایت می‌کند با دیدگاهی انتقادی و با استفاده از آگاهی فمینیستی تصحیح و یا تکمیل نماید. این رهیافت، متن ادبی را در زمینه اجتماعی خود قرار می‌دهد و رشته‌های مختلفی را به کار می‌گیرد تا دیدگاهی را فراهم نماید که نسبت به مسأله فمینیست حساس باشد. بنابراین نظریه‌های فمینیستی در این باب تلاش می‌کنند تا این بازنمایی را از دیدگاه زنانه درک نمایند و ادبیات زنان را به عنوان استراتژی‌هایی در شرایط اجتماعی خاص مطرح نمایند (موی، ۱۹۹۷: ۲۴۶).

گروهی از نظریه‌پردازان به ترانه‌های زنانه به مثابه وسیله‌ای جهت کسب قدرت نگریسته‌اند. طرفداران این دیدگاه معتقدند که زنان با خواندن اشعار و ترانه‌ها به دنبال کسب قدرت و اختیار در جامعه‌ای هستند که به آنها و نوشته‌های آنها توجه نمی‌شود. در چنین زمینه اجتماعی، میزان ارتباطات ادبی پایین بوده و انتقادات فرهنگی و تحرکات سیاسی نیز به طور موثر و کارآمد توسط نوشته‌ها انجام نمی‌شود و خواندن و یا اجرای شفاهی ترانه‌ها و اشعار کارایی بیشتری دارد و به منزله استراتژی جایگزین نگریسته می‌شود.

Paple, R. ۹

Levin, Judith. ۱۰

Lanser, Susan. ۱۱

Keyes, Ch. ۱۲

Kousaleos, N. ۱۳

Feminist Literary Criticism. ۱۴

Litgloss. ۱۵

Nawar, N. ۱۶

(هوگان<sup>۱۷</sup>، ۲۰۰۸). اندیشمندان با مطالعه ترانه‌های محلی (گونه‌ای فولکور) ضمن توجه به تجربیات زنان، به بررسی شیوه‌های مقابله در برابر پدرسالاری نیز پرداخته‌اند. جوسف<sup>۱۸</sup> (۱۹۸۰: ۴۱-۴۳) معتقد است که ساختار ترانه‌ها، استراتژی‌هایی را می‌سازد و به عنوان حربه‌ای به زنان کمک می‌کند تا در جامعه مردسالار، صدایی داشته باشند و کنترلی بر زندگی شان کسب نمایند. در واقع این ترانه‌ها خروجی یا مفری است که زنان می‌توانند شرایط موجود و یا عقاید قالبی مردان را در باب خودشان مورد انتقاد قرار دهند. وی معتقد است که هر چند ترانه‌ها ممکن است به عنوان مکانیسم‌هایی برای کسب قدرت توسط زنانی که آنها را می‌خوانند قلمداد شود، اما آنها هرگز به منبع اصلی بیقدرتی و ضعفشان که همان نهادهای مردسالاری و ازدواج است، حمله نمی‌کنند.

### روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی<sup>۱۹</sup> با رویکرد استقرایی انجام شده است. روش نمونه‌گیری، نمونه‌گیری نظری و واحد تحلیل «تم» بوده است. دو تم اصلی در این پژوهش مورد نظر بوده که شامل کارکرد لالایی‌ها در روابط زن و شوهر و در روابط مادر و کودک می‌باشد. لذا در انتخاب لالایی‌ها تنها لالایی‌هایی انتخاب شده‌اند که دربردارنده این دو تم بودند. لالایی‌های مورد استفاده، توسط محققان به صورت میدانی و با مصاحبه حضوری جمع‌آوری گردیده‌اند. سپس، لالایی‌های جمع‌آوری شده به دفعات مورد مطالعه قرار گرفتند، کدگذاری شدند و چندین کد تحت یک مفهوم دسته‌بندی شد و تمام مفاهیم استنتاج شده یادداشت گردید. سپس مفاهیمی که مضمون مشترکی را در برداشت تحت یک مقوله دسته‌بندی شد و در نهایت آن مقوله مورد تحلیل قرار گرفت.

### مفاهیم لالایی‌ها

لالایی‌ها علاوه بر کارکرد آشکار خود، کارکردهای پنهانی نیز دارند که در این قسمت سعی بر آن است که ضمن ترسیم وضعیت زنان، بیشتر بدانها پرداخته شود. در این مقاله، جهت بررسی لالایی‌ها، دو تم اصلی برای آن در نظر گرفته شد اول: کارکرد لالایی‌ها

Higan, B. ۱۷

Joseph, T. ۱۸

Qualitative Content Analysis. ۱۹

برای زن به عنوان همسر، دوم: کارکرد لالایی‌ها برای زن به عنوان مادر. قبل از پرداختن به این دو تم اصلی به شکل غالب خانواده و وضعیت زنان در خانواده با توجه به اشارات موجود در لالایی‌ها پرداخته می‌شود.

### شکل غالب خانواده<sup>۲۰</sup>

با توجه به مضامین موجود در لالایی‌های ایران تا حدودی می‌توان به ساختار غالب خانواده در مناطق مختلف پی برد. در بیشتر لالایی‌های ایرانی و مخصوصاً لالایی‌های کرمان، پدر در خانه حضور ندارد و معمولاً هم به سفرهای طولانی رفته است. به همین دلیل، قسمت عمده‌ای از سال و حتی چندین سال، فضای خانه، خالی از حضور پدر بوده است. لذا ساختار غالب خانواده در کرمان با دوره‌های حضور و غیاب پدر توأم بوده است.

### وضعیت زنان در خانواده و تقسیم کار جنسی و سنتی<sup>۲۱</sup>

عدم حضور پدر در خانواده و سفر رفتن وی به منظور کار یا تجارت حاکی از آن است که تأمین اقتصادی خانواده بر عهده مردان بوده و زنان به مدیریت منزل و پرورش و تربیت فرزندان مشغول بوده‌اند. البته مضامین لالایی‌ها حکایت از آن دارد که زنان علاوه بر مدیریت منزل به دامداری و چوپانی نیز می‌پرداخته‌اند. کاربرد مفاهیم گله ایشم گله گوسفندان چوپانی، نشان می‌دهد که دامداری در کرمان رواج داشته است و زنان در امر دامداری و چوپانی مشارکت داشته‌اند

---

۲۰ لالالالا گل خشخاش / بابات رفته، خدا همراهش  
لالالالا گل نعنّا / باوات رفته شدم تنها  
لالالالا گل پسته / بابات بار سفر بسته  
لا لا لا گل لیمو / باوات رفته، همین امرو  
لالالالا گل اوشم / باباش رفته همراهی ایشم

۲۱ لالالالای روزم / چروَنم گل‌های اندر پلندی  
که تا گرگان نگیرن گوسفندی / لالالالای روزم

## ۱- کارکردهای لالایی‌ها در روابط زن و شوهر

نتایج تحلیل محتوا نشان می‌دهد که لالایی‌ها علاوه بر کارکرد ظاهری خود (که خوابانیدن و پرورش کودک است) کارکردهای پنهانی نیز داشته‌اند که در این جا به آنها اشاره می‌شود

### -دعای سلامتی زن برای شوهر<sup>۲۲</sup>

البته بیان اصطلاح دوری عاطفی زن و شوهر در این مقاله به معنای این نیست که آنها همدیگر را دوست نداشته‌اند بلکه بیشتر بیان کننده فاصله‌ای است که فرهنگ جامعه بین آنها ایجاد کرده است. عشق و دوست داشتن شوهر توسط زن را علاوه بر این که در بیان عاشقانه لالایی‌ها می‌توان ملاحظه کرد، در دعای سلامتی زن برای شوهر نیز به طور مستمر مطرح می‌گردد.

### - بیان خواسته‌ها و آرزوها<sup>۲۳</sup>

به نظر می‌رسد بیان مستقیم خواسته‌ها از طرف زن در جامعه باب نبوده است. لذا بیان غیرمستقیم خواسته‌ها و آرزوها در قالب لالایی از سیاست‌ها و تاکتیک‌های زنانه بوده است. این خواسته‌ها و آرزوها هم شامل آرزوها و خواسته‌های زن برای خودش و هم برای فرزندش است.

۲۲ لالالا گل قالی / بابات رفته که جاش خالی  
لالالا گل خشخاش / بابات وقته، خدا همراهش

۲۳ لالایت می‌کنم دستی، برایت می‌خرم اسبی / که اسب تو سیا باشه، نگهدارت خدا باشه  
لالالا تو لالا کن، همیشه رو به الا کن / کَرَم کرده به ما داده، خدا روزی به ما داده  
لالای لالای خدای من، خدای مشگل گشای من / خدا بشنو صدای من، صدای پردعای من  
نصیب و قسمتّم از کربلا کن، لالالای روزم / به حق گمز سبز محمّد، که هر کس مطلبی  
داره ادا کن

از آن جا که بسیاری از والدین و به خصوص مادران کاستی‌ها و آرزوهایی دست یافته خود را برای فرزندان شان آرزو می‌کنند، لذا می‌توان از خلال آرزوهای مادران برای فرزندان‌شان، به آرزوهای خودشان نیز پی برد. یکی از عمومی‌ترین و فراوان‌ترین آرزوهایی که مادران برای فرزندان‌شان مطرح می‌کنند سوادآموزی<sup>۲۴</sup> است، این آرزو که همواره به تعبیر مختلفی بیان شده است حکایت از بی‌سوادی مادران و آرزومندی آنها برای تحصیل دارد که در شرایط خاص جامعه برایشان امکان‌پذیر نبوده است

### - بیان اعتراض<sup>۲۵</sup>

یکی دیگر از کارکردهای لالایی‌ها، بیان اعتراض منفعلانه زنان به شرایط موجود است. از آنجا که سراینده لالایی‌ها زنان بوده‌اند می‌توان با تأمل در مضامین لالایی‌ها به عمق اعتراض و اندیشه آنان پی برد. زنان در جامعه‌ای که فاقد قدرت اجتماعی‌اند و در فضای بسته حاکم بر جامعه، جایی برای اعتراض ندارند، مجبورند زخم‌هایشان را به جای فریاد، با آهنگ حزنانگیز لالایی‌ها اظهار دارند. لذا به نظر می‌رسد لالایی‌ها منتقل کننده اعتراض‌های زنان نیز بوده‌اند. یکی از شواهد این ادعا اعتراض‌های منفعلان‌های است که زنان در بیشتر لالایی‌های ایرانی و به خصوص لالایی‌های کرمان فریاد می‌کنند و آن نگرانی همیشگی آنها از مسأله ازدواج مجدد شوهرانشان است. این نگرانی همواره همراه آنان بوده و از این مسأله بشدت رنج می‌برند. توجه به عکس‌العمل اعتراضی کاملاً منفعلانه آنها یعنی غصه خوردن و از غصه مردن به خوبی شرایط بی‌قدرتی و ناتوانی آنها در جامعه را باز می‌تاباند.

در این لالایی نکته ظریفی نهفته است و آن این است که لالایی فوق، خطاب به فرزند

---

۲۴ لالالا تو لالا شو، برو مکتب تو ملا شو / که ملایی تو پیرش کن، خط قرآن نصیبش کن

۲۵ لالالا گل زیره باوات رفته زنی گیره / کنیزی و تو می گیره، ننه ت ای غصه  
میمیره

لالا لالای لالایی امان از جبر دنیایی / لالا لالای گل دسته باوات دل را به غیر بسته

دختر خوانده شده است. از این مسأله دو نکته برداشت می‌شود. اولاً به نظر می‌رسد مادر، به دلیل تشابه جنسیت، احساس نزدیکی بیشتری با دخترش کرده و وی را بیشتر غم خوار و دلسوز خود می‌داند و ثانیاً؛ مادر می‌داند که به دلیل تشابه مشکلات مرتبط با جنسیت، دخترش نیز در آینده مشکلاتی مشابه را تجربه خواهد کرد لذا با بیان مشکل خود به دخترش به او می‌فهماند که آینده برای او نیز به عنوان یک زن، توأم با نگرانی است. یکی دیگر از مضامین اعتراضی زنان اعتراض و شکایت از جامعه و شرایط زمانه و اطرافیان است.<sup>۲۶</sup>

### – تخلیه و سازگاری روانی<sup>۲۷</sup>

مضامین لایایی‌ها نشان می‌دهد که به دلیل ساختار خاص خانواده و تقسیم کار جنسی موجود و عدم حضور مرد در خانه، وظایف زنان دو چندان شده و مجبور بودند به تنهایی بار زندگی را به دوش کشند و مشقت‌های بسیاری را متحمل شوند و لذا زمزمه لایایی‌ها مجالی بوده که در آن، تنهایی و بی‌کسی و نداشتن همراه و همراهی در زندگی خود را بارها و بارها فریاد کنند. از آن جا که دلتنگی، تنهایی و بی‌کسی یکی از مضامین عام بیشتر لایایی‌های ایرانی است به نظر می‌رسد که این تنهایی و بی‌کسی تنها به دوری جغرافیایی زن از شوهر مربوط نباشد بلکه اشاره به وضعیت زنان در جامعه و خانواده و دوری روانی و عاطفی زن از شوهر و اطرافیان دارد. لذا یکی از کارکردهای لایایی‌ها برای زنان تخلیه

۲۶. لالالا گل نعنای، که تا خورشید میاد بالا / در این کوچه نری تنها، سرت را می برن از را (راه).

شبی رفتم به مهمونی، سرم بشکست و پیشونی / خداوندا تو می دونی، گنا کردم به نادونی  
لالی لالای گل‌ها از این کوچه نرو تنها / که مردم شبفته و شوخن سر رو دم برند از راه.

۲۷. الالالا گل لاله، پلنگ بر کوه می ناله / پلنگ پیر صدساله، به مثل من نمی ناله  
لالالا به گل مونی، به یاقوت و به دُر مونی / لالالای لب بومی، تو درد من نمی‌دونی.  
امیرالمومنین قربان نامت، خودم جاروکش و رود و غلامت / امیرالمومنین دردم دوا کن، مقام و منزلت در کربلا کن.

که لالات می کنم زنده بمونی / به بالای سرم قرآن بخونی

روانی بوده است، استفاده از مفاهیم «بیکسی»، «بیهمدمی» «تنهایی» و... نشان دهنده فشارهای روانی زیادی است که زنان در خانواده و جامعه متحمل می‌شده‌اند. از آن جا که «مضامین لالایی‌ها بیشتر شکل گله و شکایت و آرزو و برنامه‌ریزی برای آینده کودک دارد باعث تخلیه روانی زنان شده و تأثیر آرام بخشی بر آنها داشته است، روانشناسان نیز معتقدند «خواندن» و «حرف زدن» از مسایل و مشکلات، انسان را تسکین می‌دهد» (عمرانی، ۱۳۸۱).

## ۲- کارکردهای لالایی‌ها در روابط مادر و کودک

### - اظهار عشق به فرزند<sup>۲۸</sup>

یکی از عمده‌ترین مضامین لالایی‌ها، عشق مادر به فرزند است که در جای جای لالایی‌ها به اشکال مختلف مطرح گردیده است، تشبیه کودک به انواع گل‌ها، قربان صدقه‌های مادر، آرزوها و دعا‌های وی برای فرزندش، همه بیانگر عشق مادر به فرزندش است.

### - توجه به جنسیت<sup>۲۹</sup>:

زنان در بیان لالایی‌ها به جنسیت فرزندان نیز توجه می‌کردند و متناسب با آن لالایی می‌خواندند. کلمه «رود» از کلمات رایج در لالایی‌های کرمانی است و در گویش محلی به فرزند می‌گویند و ظاهراً دختر یا پسر بودن آن مهم نبوده اما بیشتر در مفهوم فرزند پسر

---

۲۸. لالالا گل زدم / نبینم داغ فرزندم  
لالالا گل پونه / لالالا گل خشخاش / لالالا گل دشتی / لالالا گل الو / لالالا گل اوشن /  
لالالا گل زیره / لالالا گل نرگس و...  
لالالای گلی دارم به گارچوک (گهواره) بلیلی دارم.  
لالالا که لالاتم خورم قریون خواباتم / لالالا که لالاتم اسیر قد و بالاتم.  
۲۹. لالا لالای گل اوشن، چراغ حجله ات روشن / که روشنایی برا رودم، که تاریکی بش دشمن.  
( پسران )  
لالالا به گل مونی، به یاقوت و به دُر مونی. ( دختران )  
لالایت می کنم دستی، برایت می خرم اسبی / که اسب تو سیا باشه، نگهدارت خدا باشه. ( پسران )  
لالا لالا که لالاتم، اسیر قد و بالاتم ( دختران )  
لالایت می کنم باوات بیایه، که تا دستات همه نقره نمایه ( دختران )

کاربرد دارد. هر چند کلمه رود (فرزند) معنایی دو پهلو دارد اما توجه به مضامین موجود در لالایی‌ها و نشانه‌هایی که در آن وجود دارد می‌تواند به ما بفهماند که این لالایی برای پسران گفته شده است یا برای دختران. مضمون لالایی‌ها اگر توصیف چشم و ابرو و لعب و قد فرزند باشد. با توجه به این که توصیفات ذکر شده معمولاً برای دختران به کار می‌رود به نظر می‌رسد این لالایی برای دختران خوانده شده است. در عوض، لالایی زیر که به مراسم خواستگاری اشاره کرده است، خطاب به پسر خوانده می‌شود. در برخی از لالایی‌ها، بعضی کلمات مطرح شده‌اند که به راحتی مخاطب آن، تشخیص داده می‌شود مثل لالایی‌هایی که کلمه کنیز (برای دختر) و غلام (برای پسر) آورده شده است. پیدا کردن این نشانه‌ها می‌تواند به ما در درک و مقایسه لالایی‌هایی که برای دختران خوانده شده و لالایی‌هایی که برای پسران خوانده شده یاری رساند. مادران بعضی از آرزوها را برای دختران و بعضی دیگر را برای پسران مطرح می‌کنند. مقایسه مضمون لالایی‌هایی که به تفکیک برای پسران و دختران خوانده می‌شود به خوبی نشان دهنده آن است که مادر برای آینده پسرش برنامه‌ها دارد اما در مورد دخترش این گونه نیست. این مسأله حکایت از معلوم بودن و قابل پیشبینی بودن آینده پسران و مبهم بودن آینده دختران دارد. البته بعضی از آرزوهای مادران هم برای فرزند دختر و هم برای فرزند پسر به طور مشابه تکرار می‌شود. خدمت به ائمه و اهل بیت آنها از آن جمله است.<sup>۳۰</sup>

### - برقراری رابطه عاطفی با کودک<sup>۳۱</sup>

همانطور که گفته شد به دلیل عدم حضور همیشگی مردان کرمانی در خانه، طبیعی است که کودک و مادر متقابل انس بیشتری با یکدیگر برقرار می‌سازند تا جایی که مادر

۳۰. لالایت می‌کنم صد ساله باشی / کنیز حضرت معصومه باشی

لالایت می‌کنم تا زنده باشی / غلام حضرت معصومه باشی

۳۱. لالالا گلم باشی / انیس و مونسم باشی

که لالات می‌کنم زنده بمونی، به بالای سرم قرآن بخونی  
لالالا گل دشتی، همه رفتن تو ور گشتی

در نبود شوهر، کودکش را همدم و موس خود می‌داند.

اینگونه از لالایی‌ها علاوه بر وجود رابطه عمیق عاطفی مادر و کودک، نشان دهنده نوع نگرش به کودک نیز هستند، نگرش به کودک هم به عنوان انیس و مونس مادر و پرکننده تنهایی‌های او و هم به عنوان عصای روزگار پیری مطرح شده است و این همه، نشان دهنده تنهایی مادر و نگرانی او از آینده است. مادران همیشه نگران از دست دادن فرزند (به واسطه ازدواج) و دوری از وی و تنهایی مضاعف هستند نداشتن آینده‌ای مطمئن و نگرانی از بر باد رفتن زحماتی که مادر برای فرزند خود (به عنوان تنها همدم و مونس تنهایی) می‌کشد از مضامینی است که در لالایی‌ها دیده می‌شود و در این منطقه به دلیل غیبت‌های طولانی پدر و نگرانی از ازدواج مجدد وی و احساس تنهایی و بی‌کسی مادر تشدید شده است.<sup>۳۲</sup>

### – تربیت دینی کودک<sup>۳۳</sup>

بعضی از لالایی‌های کرمان حاوی مضامین دینی است. وجود این لالایی‌ها به چند نکته اشاره دارد: اولاً: بافت اجتماعی موجود بافتی مذهبی بوده است؛ ثانیاً: مادران و به عبارتی زنان دارای اندیشه‌هایی دینی بوده‌اند. ثالثاً: پرورش دینی فرزندان یکی از اهداف آرزوهای مادران بوده است. نگرش مادران به الگوهای دینی زندگی فرزندان، بخش مهمی از مضامین لالایی‌ها را به خود اختصاص داده است. لذا می‌توان یکی دیگر از کارکردهای لالایی‌ها برای مادران را پرورش دینی فرزندان دانست.

---

۳۲. مو لالات می‌کنم خوابت نمیا / بزرگت می‌کنم یادت نمیا

گل سرخ منی زنده بمونی / ز عشقت می‌کنم من باغبونی  
تو که تا غنچه‌ای بویی نداری / همین که گل شدی از دیگرونی

۳۳. للالالا تو لالا شو، برو مکتب تو ملا شو / که ملایی تو پیرش کن، خط قرآن نصیبش کن.  
لالالالای علی اکبر، علی اولاد پیغمبر، علی نشسته، به رو ممبر / که پیغمبر دعا می‌ک (می‌کرد) علی شکر خدا می‌ک.

لالالالا گل جوشن گهی تاریک گهی روشن / به تاریکی چش یعقوب، که چشم یوسفم روشن.  
امیرالمونین قربان نامت / خودم جارو کش و رودم غلامت.  
امیرالمونین دردم دوا کن / مقام و منزلت در کربلا کن.

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش تحلیل محتوای لالایی‌ها در دو تم اصلی مورد بررسی قرار گرفتند. در تم نخست: کارکرد لالایی‌ها برای زنان به عنوان همسر مورد بررسی قرار گرفت و در تم دوم: به کارکرد لالایی‌ها برای زنان به عنوان مادر پرداخته شد و در نهایت هشت مفهوم (کارکرد) بیان خواسته‌ها و آرزوها، آرزوی سلامتی برای شوهر، بیان اعتراض، تخلیه و سازگاری روانی برقراری رابطه عاطفی با کودکی به عشق به کودک، تربیت دینی، نگاه جنسیتی به فرزند مطرح شد. همه این مفاهیم با توجه به جوهره اصلی آن، تحت یک مقوله هسته با نام لالایی به مثابه رسانه‌ای زنانه جای می‌گیرد.

با توجه به شکل خانواده و تقسیم کار جنسیتی مطرح شده در لالایی‌ها و مطابقت آن با زمینه اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری لالایی‌ها می‌توان زنان را در شرایطی محدود و درگیر نقش‌های تفکیک شده و سنی در جامعه مردسالار تجسم نمود. لذا لالایی‌ها در چنین شرایطی علاوه بر کارکرد آشکار خود که خوابانیدن کودک است. کارکردهای پنهانی نیز برای زنان داشته است. از آن جا که در شرایط حاکم بر جامعه گذشته (مردسالاری و جامعه سنتی)، زنان در عرصه عمومی، قدرت و مشارکت اجتماعی پایینی داشته و لذا عرصه‌ای برای ابراز وجود، اعتراض علنی و بیان خواسته‌ای خود نداشته‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد اولاً، لالایی‌ها برای زنان فضا و عرصه‌ای بوده است که به بیان اعتراض خود به مسائل موجود و شرایط زمانه بپردازند. ثانیاً، لالایی‌ها به دلیل آن که، گاه در حضور دیگران خوانده می‌شدند، به زنان این فرصت را می‌داده است تا به طور غیر مستقیم به بیان خواسته‌ای خود بپردازند، بدین طریق، در حالی که ظاهراً مخاطب لالایی‌ها کودک است اما در باطن، حرف‌هایی را به دیگران و مخصوصاً شوهر منتقل می‌سازند. بنابراین دومین کارکرد لالایی‌ها این بوده است که شرایطی برای گفت و شنود و بیان خواسته‌ها و به عبارت بهتر تسهیل روابط، مهیا می‌ساخته است. سوم، از آن جا که مضامین لالایی‌ها بیشتر شکل «درد و دل» به خود گرفته است لذا فضایی برای تخلیه رفتار ساختاری و روانی موجود فراهم می‌آورده است. در مورد فرزندان نیز همانطور که مطرح شد لالایی وسیله‌ای برای بیان عشق و پیوند عاطفی مادر به کودک و گوشزد کردن دلوآپسی‌ها و خواسته‌ای مادر از کودک و منتقل کننده پیام‌های مذهبی (تربیت دینی به آنها بوده است.

بنابراین با استناد به نوع کارکردهای لالایی‌ها برای زنان، که بیشتر حکم انتقال دهنده یا پیام رساننده را دارند، می‌توان تمام مفاهیم مطرح شده (کارکردها) را در یک مقوله هسته (لالایی به مثابه رسانه‌ای زنانه) گنجانده و لذا می‌توان گفت که لالایی‌ها بیش از آن که ملودی خواب‌آوری برای کودکان باشند، حکم رسانه‌ای را داشته‌اند که زنان در شرایط بسته حاکم بر جامعه مردسالار از طریق آن پیام‌های (اعتراضات خواسته‌ها، آرزوها، حرف‌ها و...) خود را به سایرین منتقل می‌کرده‌اند. اما امروزه با تغییر شرایط اجتماعی و فرهنگی زنان و مادران، لالایی‌ها کارکرد خود را اندک اندک از دست داده‌اند. با وجود آن که امروزه هنوز هم مردسالاری کم و بیش بر جامعه حاکم است، اما از یک سو تغییر شرایط حاکم بر روابط درون خانواده‌ها و از سوی دیگر تغییر شرایط حاکم بر جامعه امکانات و فرصت‌های متفاوتی را برای زنان ایجاد کرده و به آنها امکان مشارکت در حوزه‌های مختلف را داده است و با گسترش تکنولوژی‌های ارتباطی و اطلاعاتی مانند تلویزیون، روزنامه‌ها و مجلات، اینترنت و موجب گردیده تا ابزارها و راهبردهای زنان برای اعتراض و بیان خواسته‌ها و به طور کلی انتقال پیام‌ها، عوض شده و به شیوه جدیدتری به بیان خواسته‌ای خود اقدام نمایند. به نظر می‌رسد از بین رفتن این کارکرد مهم، به بیابالی لالایی‌ها در میان زنان منجر شده و سایر کارکردهای آن را از جمله کارکردهایی که برای کودکان و ارتباط مادران با آنها داشته، نیز تحت‌الشعاع خود قرار داده است. لذا امروزه جز در بعضی روستاها و جوامع سنتی، بندرت مادری برای فرزندش لالایی می‌خواند.

از آن جایی که جوامع بشری در حال دگرگونی هستند، لالایی‌ها نیز به عنوان بخشی از فرهنگ مردم دچار تغییر یا فراموشی می‌شوند. لالایی‌ها هم جزء ادبیات کودک و هم جزء ادبیات بزرگسالان یا به عبارت بهتر ادبیات زنانه محسوب می‌شوند، بدین ترتیب، هم برای زنان و هم برای کودکان دارای کارکردهایی بوده‌اند. اما آن چه اتفاق افتاده، این است که لالایی‌ها بخش عمده‌ای از کارکرد خود را که به زنان بر می‌گردد از دست داده‌اند، لذا کارکرد کودکان لالایی‌ها با شکلی جدید سعی در حفظ خود دارد اما به دلیل عدم کارکردش برای زنان و جایگزینی کارکردهای آن توسط شیوه‌های جدید و امروزی، در میان آنها رنگ باخته است، رواج سی‌دی‌ها و نرم‌افزارها و تلفن‌های گویایی که برای کودکان قصه و لالایی می‌خواند و درون مایه‌های لالایی‌های عصر جدید که بیشتر کودکان است، همگی به خوبی نشان دهنده تغییر در این حوزه هستند.

- احمد پناهی، محمد (۱۳۸۳) *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران: سروش.
- جمالی، ابراهیم (۱۳۸۷) *لالایی در فرهنگ مردم ایران*، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
- توحیدی، فواد (۱۳۹۷) *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، کرمان: سوره*.
- حسنلی، کاووس (۱۳۸۲) «لالایی‌های مخملین؛ نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی»، *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان* سال اول، صص: ۸۰-۶۱.
- دهخدا، علیاکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران، جلد سیزدهم.
- عمرانی، ابراهیم (۱۳۸۱) *برداشتی از لالایی‌های ایران*، تهران: پیوند نو.
- وجدانی بهروز (۱۳۸۷) «لالایی، موسیقی: نقش زن در انتقال فرهنگ شفاهی»، *کتاب ماه هنر*، شماره آبان ۱۳۸۷، صص: ۹۸-۱۰۴.
- Del Giudice, Luisa** (1988). *Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby, Oral Tradition*, 3(3): -270-293.
- Hogan, Brian** (2008) "Gendered Modes of Resistance: Power and Women's Songs in West Africa" *Pacific Review of Ethnomusicology*, Vol. 13 (Fall 2008).
- Joseph, Terri Brint** (1980) "Poetry as Strategy of Power: The Case of Ruffian Berber Women" *Sings* 5(3): 418-434.
- Keyes, Cheryl L.** (1993) "We're More than a Novelty, Boys": Strategies of Female Rappers in the Rap Music Tradition, In *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, ed. Joan Newlon Radner, pp. 203-20. Urbana: University of Illinois Press.

**Kousaleos, Nicole** (1999) "Feminist Theory and Folklore", *Folklore forum*, 30:1/2, 19-50.

**Lanser, Susan.** (1993) "Burning Dinners: Feminist Subversions of Domesticity", In *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, ed. Joan Newlon Radner, pp. 36-53. Urbana: University of Illinois Press.

**Levin, Judith** (1993) "Why Folklorists Should Study Housework", In *Feminist Theory and the Study of Folklore*, Eds, Susan Tower Hollis, Linda Pershing, and M. Jane Young, pp. 285-96 Urbana: University of Illinois Press.

**Mills, Margaret** (1993) "Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty Year Trajectory toward Theory", *Western Folklore* 52:157-83.

**Moi, Toril** (1997) "Feminist, Female, Feminine" in *Feminisms*, Ed. Kemp. Sandra and Judith Squires, Oxford University Press.

**Nawar, Najifa** (2007) "Women in Ballads: A Comparative Study of the Chittagong and Mymensingh Gitikas", A Thesis of BRAC University.

**Papke, Renate** (2008) *Poems at the Edge of Differences: Mothering in New English Poetry by Women*, Erschienen im Universitätsverlag Göttingen.

**Stoeltje, Beverly J.** (1988) "Introduction: Feminist Revisions", *Journal of Folklore Research*, 25(3): 219-41.

## هویت ایرانی در بازی‌های محلی کرمان به زبان موسیقی

مسعود نکویی

**مقدمه |** بازی‌های محلی کرمان یادگار بازی‌های ایرانیان دوران پارینه سنگی تا امروز است که پیشینه برخی از این بازی‌ها حدود ۱۱۰۰۰ سال می‌باشد. در سرزمین کهن ایران که اقوام بیشماری در آن ساکن شدند، بازی‌های محلی جزو کار و فعالیت روزانه به شمار می‌رفت و بسیاری از کارآواها فرم بازی نیز به خود گرفتند. این بازی‌ها تا دو دهه پیش بصورت جدی در محله‌ها و منازل و محافل سرگرمی مردم بود تا اینکه به دورانی رسیدیم که با هجوم بازی‌های مجازی و رایانه‌ای و تلفن همراه و . . . بازی‌های کهن ایرانی نفس‌های آخر خود را می‌شمرند و در حال فراموشی هستند. سیستم‌های هوشمند رایانه‌ای و تکنولوژی‌های همراه با امکانات ارتباطات و بازی‌های مجازی، عرصه را بر بازی‌های اصیل ایرانی تنگ نموده‌اند و از کودکان ما انسان‌هایی کم‌هوش و مصرف‌گرا و کم‌تحرك ساخته‌اند. بازی‌های واقعی با رویکرد گروهی و رقابت‌ها و فداکاری‌ها و روحیه یاری و یابوری و افزایش قدرت محاسبات و تصمیم‌گیری محیط حقیقی و در کوتاه‌ترین زمان ممکن، کودکان و نوجوانان را برای زندگی واقعی آماده می‌سازد.

این بازی‌ها با فرم و حرکات نمایشی و اجرای قوانین بازی در حین آواز همراه است تا کودکان بتوانند مهارت‌های متنوعی را بطور همزمان کسب نمایند و آنها را به اجرا درآورند. در کرمان بسیاری از بازی‌ها بخشی از آواهای کار و زندگی هستند که در محیط کار اتفاق می‌افتند و این بازی‌ها در هنگام انجام کار و یا به وقت استراحت انجام می‌شوند. در ادامه به ارائه و تحلیل چند بازی کودکانه و بررسی آنها از نظر گردش ملودی، تنظیم و حرکت گذاری خواهیم پرداخت تا بیش از پیش با ساختار آنها آشنا شویم.

### آشنایی با شیوه پژوهش و تنظیم آثار:

هر بازی بر اساس خاستگاه فرهنگی و شعری و حرکتی آن پژوهش و تنظیم شده است. حفظ اصالت‌های ملودیک در کنار تنظیمی که به طراوت ملودیک آسیب نرساند و آن را از موسیقی آن قوم و ملت دور نکند از ویژگی‌های این بازسازی موسیقی و حرکت است. استفاده از حرکات‌های متناسب با ضرباهنگ هر قطعه و ایجاد حرکات‌های متناسب با موسیقی کنترپوانتیک و استفاده از سوژه‌ها و کنترسوژه‌های متناسب با آنها، از ویژگی‌های منحصر بفرد تولید این آثار است.

در این گونه آثار باید توجه شود که هارمونیک صدادادن این آثار آنها را از اصالت ایرانی آن دور می‌کند و رنگ و طعم کلاسیک به خود می‌گیرد. در این حالت این نوع تنظیم‌ها مانند حل المسائل موسیقی هستند و تمام ایده‌ها شبیه موسیقی غربی و کلاسیک می‌شوند و تمام نقش‌ها از ابتدا لو می‌روند و هیچ جذابیتی برای مخاطب نخواهند داشت.

در تنظیم آثار کتاب‌های پخ و آشق تاکید بر اصالت ملودی، تنظیم به شیوه‌های کنترپوانتیک، هم‌فُنیک با ملودی اصیل، پلی فُنیک و هِتِرُفُنیک و گاهی با همراهی آکوردهای کوارتال و سِکندال و کمتر بصورت تریاد استفاده شده است و در موارد مورد نیاز بصورت تَتی و اُنِیسن صورت گرفته است تا با دقت از مصالح هارمونی و کنترپوان برای این آثار استفاده شود.

مورد قابل اهمیت دیگر در تنظیم بازی‌های محلی کرمان، توجه به لهجه و گویش‌های متنوع این سرزمین فرهنگی است. اکسنت یا همان لهجه در واقع بیانگر تفاوت تاکیدهاست

و این مقوله ادبیاتی به بخش اتنیک مربوط می‌شود. درواقع، زمانی که از زبان مشترکی استفاده می‌کنیم، تفاوت لهجه‌ها از جابجایی تاکیدها و دیرندهای هجاها و گلیساندوها و پرتامنتوها و استکاتوها و گردشند و دکرشند قابل لمس است. وقتی همه این عوامل بعنوان ابزارهای تغییر لهجه در کنار هم قرار گیرند و در تنظیم آثار استفاده شوند می‌توانند به خلق آثار اتنیک نزدیک به فرهنگ واقعی آن منطقه منجر شوند.

در اکثر مواقع آهنگسازان و تنظیم کنندگان فکر می‌کنند که هر چه آثار را به سمت موسیقی غربی ببرند علمی تر و قابل قبول تر است در صورتی که چنین نیست زیرا به قدری از اصالت خود دور می‌شوند که حتی مخاطبان غربی و جهانی هم آن را بعنوان آثار اصیل ایرانی نخواهند پذیرفت.

### شرح آثار:

در مثال‌های این گفتار دو اثر "تشله" و "دکی کتو" انتخاب شده که علاوه بر پارتیتور تکنوازی و تکخوانی ساده، ارکسترال ساده و همچنین پارتیتور کُرال آکاپلای آن نیز آورده شده است. دلیل این تفکیک، کارکرد هر یک برای منظوری مشخص است. برای تکنوازی و تکخوانی ساده علاوه بر سادگی ریتم، به سادگی سرکلید برای نواختن با سازهای بلز و فلوت ریکورد نیز توجه شده است. در نسخه ارکسترال ساده، علاوه بر سادگی ملودیک، به ساختارهارمونیک و کنترپوانتیک نیز توجه ویژه‌ای صورت گرفته تا ضمن بیان کامل منظور ملودیک و هارمونیک، ساختار هجاوندی و ادبیاتی و جمله بندی آن اثر نیز حفظ شود و صدمه نبیند. نسخه کُرال پلی فنیک آکاپلا هم که ابتدا مبتنی بر ادبیات و سپس موارد تنظیم و بخش بندی آن است.

### تُشله بازی :

تشله ، تيله / سپری ، جگری / تیر ، مایه / حلیسِ مرغی / تِفُو ، قاق / جَری ، برزی / لب پر ، ریزو / یه پری ، دِ پری / موشو ، لمپا / شیشا زنگی / فله پی سوز / ناخون تلنگی / روفو ، لیسو / دولخ ، بازی / زمینِ خاکی / جاتون خالی / ت ت تق / سر چنگو / تشله بازی / تشله بازی /

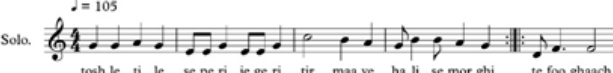
## شرح بازی:

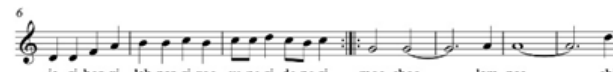
تشله بازی نوعی تپله بازی است که تپله‌های آن کروی و از جنس شیشه هستند که داخل بعضی از آنها پره‌های مختلف و رنگی وجود دارد. این تشله‌ها در چراغ‌هایی بود که با انعکاس و انکسار، نور را مضاعف می‌کردند و به خانه‌ها روشنی می‌بخشیدند. بچه‌ها صبر می‌کردند تا این چراغ‌ها خراب شوند تا بتوانند تشله‌ها را از داخل آن بردارند. معمولاً سه تشله که در آن پره وجود نداشت و کمی بزرگتر از بقیه بود با ارزش تر بود و همه برای بردن آن تلاش می‌کردند و یک پری و دوپری و سه پری به ترتیب به تعداد پره‌ها ارزش داشتند و جگری نیز ارج و قرب خاصی داشت. این بازی یک میدان و یک مایه داشت که کمی گودتر از سطح زمین بود، زمین آن از خاک نرم بود و بازیکنان با گرفتن یک تشله با دو انگشت یک دست و قراردادن انگشت کوچک روی زمین (در جایگاهی که تشله بود) و با ضربه زدن بصورت تلنگی با انگشت سبابه دست دیگر تشله را به سمت تشله حریف شلیک می‌کردند و یک ضربه به تشله می‌زدند و سپس تشله را به مایه می‌فرستادند. هر نفر که تپله و مایه را درست انجام می‌داد همان تپله بازی شده را می‌برد. . .

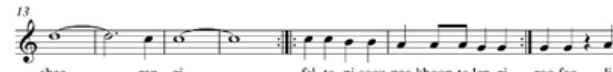
تکنوازی ساده برای بلز و فلوت ریگردر:

### Toshleh

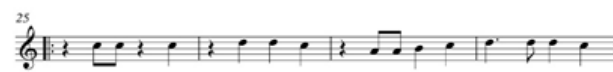
$\text{♩} = 105$

Solo. 

6 

13 

20 

25 

# ارکسترال برای سازهای کودکانه:

## Toshleh

$\text{♩} = 105$

Ins1.  $\text{tosh le ti le se pe ri je ge ri tir maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

Ins2.  $\text{tosh le se pe ri je ge ri tir maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

Ins3.  $\text{tosh le maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

6.  $\text{ja ri bor zi, lab par ri zoo ye pe ri de pe ri moo shoo lam paa}$

12.  $\text{shi shaa ran gi, fel te pi sooz naa khood te len gi}$

18.  $\text{paa shi shaa ran gi, fel te pi sooz naa khood te len gi}$

24.  $\text{shi shaa ran gi i, fel te pi sooz naa khood te len gi}$

30.  $\text{roo foo li soo oo oo doo lakh baa zi i i i i, ze mi ne khaa ki,}$

36.  $\text{shargh shargh targh targh shargh shargh targh targh ze mi ne khaa ki,}$

42.  $\text{roo foo li soo oo oo doo lakh baa zi i i i i che to che to}$

48.  $\text{jaa toon khaa li, te te tagh ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

54.  $\text{jaa toon khaa li, te te tagh ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

60.  $\text{jaa toon khaa li, te te tagh ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

# آکاپلا پلی فُنیک:

## Toshleh

$\text{♩} = 105$

Soprano.  $\text{tosh le ti le se pe ri je ge ri tir maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

Alto.  $\text{tosh le se pe ri je ge ri tir maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

Bass.  $\text{tosh le maa ye ha li se mor ghi te foo ghaach}$

6.  $\text{ja ri bor zi, lab par ri zoo ye pe ri de pe ri moo shoo lam paa shi}$

12.  $\text{ja ri bor zi, lab par ri zoo ye pe ri de pe ri moo shoo lam paa shi}$

18.  $\text{ja ri bor zi, lab par ri zoo ye pe ri de pe ri moo shoo lam paa shi}$

24.  $\text{naa khood te len gi roo foo li soo oo oo doo lakh baa zi i i i i,}$

30.  $\text{naa khood te len gi shargh shargh targh targh shargh shargh targh targh}$

36.  $\text{naa khood te len gi roo foo li soo oo oo doo lakh baa zi i i i i}$

42.  $\text{ze mi ne khaa ki, jaa toon khaa li, te te tagh}$

48.  $\text{ze mi ne khaa ki, jaa toon khaa li, te te tagh}$

54.  $\text{che to che to jaa toon khaa li, te te tagh}$

60.  $\text{ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

66.  $\text{ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

72.  $\text{ser chen goo tosh le baa zi tosh le baa zi}$

## تحلیل و آنالیز اثر:

این قطعه بصورت دوضربی ساده و در گام دو ماژور ساخته و تنظیم شده و بر اساس محتوای آن و نوع بازی، با ابزارهای متنوع ریتمیک و کلامی وهارمونیک تنظیم شده است. از آنجا که بهتر است قطعات کرال ایرانی را تنها با تریادهای موسیقی غربی تنظیم نشوند در بخش آلتو، با استفاده از فواصل گامهای پنتاتونیک و درجات فواصل زوج کوارتال و سِکُندال و با واخوانهای باس به این اثر کودکانه در ساده‌ترین حالت، رنگ و طعمی خاص ببخشد و آن را از حالت کلاسیک غربی خارج نماید. ضدضربهای متوالی باس و آلتو، ایده‌های شانتره سپران را به گونه‌ای حمایت می‌کنند که به نظر نمی‌آید این قطعه تنها از سه بخش تشکیل شده و در فرازهایی از قطعه انگار چهار صداست! ضمن اینکه همراهی باس بعنوان بازگردان یا اوستای بازی گاهی مستقل و گاهی همراه با خطوط شانتره و حمایت کننده است. استفاده از ضد ضربهای آلتو بصورت نام آوا در جریان فرایند بازی توسط سپران آکوردها را سبک تر و ریتمیک تر نشان می‌دهد و به آلتو شخصیت مستقل می‌بخشد. حرکت کاننیک از کلمه "موشو" از سپرانو شروع می‌شود و سپس با اوستای بازی (باس) از درجه پنجم به سوم و سپس در آلتو به تُنیک منتقل می‌شود و این انتقال با کشدن نتهای بخش‌ها حالتی پدال گونه به خود می‌گیرد.

دکی کتو :

شعر: محلی کرمان - مسعود نکویی

دکی کُتو/ کُت ور کُتو/ یه چش بدر/ یه چش وتو/ دکی چلیک/ چشما هلیک/ پا ور فرار/ شد ورقرار/ دستار گرف رو چشماش/کتو شِدَن پُش پلکاش/ چشماش شدن بیدارباش/ دکی کتو ور بجاش/دکی کتو چیترو چیت/ کت ور کتو چیترو چیت/ چشما هلیک چیترو چیت/ پلکا وتک چیترو چیت/ گُردام پکید چیترو چیت/ زانوم جکید چیترو چیت/ حیرون شدم چیترو چیت/ دکی کتو چیترو چیت/.

شرح :

بازی توسط بزرگترها برای سرگرم کردن کودکان انجام می‌شود. هدف از دکی نمایان شده چهره و کتو پنهان شدن چهره است. بزرگترها دست‌ها را جلوی صورت می‌گیرند و

ناگهان دست‌ها را برمی‌دارند و کودک می‌خندد. برای پنهان شدن از دیوار، پارچه، دست و... استفاده می‌شود.

## تکنوازی ساده برای بلز و فلوت ریگدر

### Daki kotoo

$\text{♩} = 130$

Solo

da ki ko too kot var ko too, ye chesh be dar ye chesh ve too da ki che lik

6

chesh maa ho lik, paa var fe raar shod var ghe raar das taar ge ref roo chesh maash,

11

ko too she dan posh pel kaash chesh maash she dan bi daar baash, da ki ko too

16

var ba chaash da ki ko too chi te ro chit, kot va ar ko too chi te ro chitchesh maa ho lik

22

chi te ro chit, pel kaa aa ve tak chi te ro chit gor de aam po kid chi te ro chit,

27

zaa noo oom je kid chi te ro chit hey roon she dam chi te ro chit,

31

da ki che lik chesh maa ho lik, paa var fe raar shod var ghe raar

# ارکسترال برای سازهای کودکانه:

## Daki Kotoo

Soprano. *mf* da ki ko too *p* kot var ko too, *mf* ye chesh be dar

Alto. *mf* da ki ko too, *mf* ye chesh be dar

Bass. *mf* o se laam aay *mf* se laam joon se laam

*f* ye chesh ve too *f* das taar ge ref *mf* roo chesh maash, ko too she dan

*f* das taar ge ref *mf* roo chesh maash, ko too she dan

*f* ye chesh ve too *mf* da ki *f* ko too *mf* da ki

*mf* posh pel kaash *f* da ki ko too *mf* chi te ro chit, *f* kot va ar ko too

*mf* posh pel kaash *f* da ki ko too *f* chi te ro chit,

*mf* ko ko too *f* hey *f* te ro chi chi chi chit

**Daki Kotoo**

The musical score for 'Daki Kotoo' is presented in three parts: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are in Persian and are written below the musical notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *mp*, *p*). The lyrics are as follows:

**Soprano:**  
 da ki ho too, kot var ho too, ye chesh be dar  
 da ki ho too, ye chesh be dar  
 ye laam any, ye laam joon, ye laam  
 ye chesh ve too, das saar ge ref, roo chesh maan, ko too she dan  
 das saar ge ref, roo chesh maan, ko too she dan  
 ye chesh ve too, da ki ho too, ko too da ki  
 pooh pol kaash, da ki ho too, chi te ro chit, kot va ar ko too  
 pooh pol kaash, da ki ho too, chi te ro chit, kot va ar ko too  
 ko too hey, te ro chi chi chi

**Alto:**  
 chi te ro chit, gor de aam po kid, chi te ro chit, zaa noo oom je kid  
 chi te ro chit, gor de aam po kid, chi te ro chit, zaa noo oom je kid  
 te ro chi chi chit, te ro chit, da da ki  
 chi te ro chit, hey roon she dan, chi te ro chit, da ki i ko too oo, chi te ro chit  
 chi te ro chit, hey roon she dan, chi te ro chit, p mf f chi te ro chit  
 te ro chit, chi te ro chit, da ki i ko too oo, chi te ro chit

**Bass:**  
 te ro chi chi chit, te ro chit, da da ki  
 chi te ro chit, hey roon she dan, chi te ro chit, da ki i ko too oo, chi te ro chit  
 te ro chit, chi te ro chit, da ki i ko too oo, chi te ro chit

## تحلیل و آنالیز اثر:

در این اثر تاکید بسیار زیادی روی لهجه و پاسخ‌های باس به سُپران و آلتو است. این پاسخ‌ها گاهی بصورت ضدضرب‌های استکاتو و گاهی بصورت همراهی پدال گونه است. همراهی آلتو گاهی با فواصل سوم و گاهی پدال‌های نیم جمله‌ای و گاهی با حرکات ملودیک با پرش‌های بلند و پنتاتونیک است تا بیش از پیش این موسیقی را تنالیته‌گریز کند و مدال بودن خود را حفظ نماید. این قطعه ابتدا در مد ماژور و از جمله سوم به بعد به فریژین تغییر مد می‌دهد و در پایان با کادانسی هارمونیک در فریژین به تثبیت می‌رسد. این موسیقی سه بخشی آکا‌پلا با گفتگویی سه طرفه به بافتی مشترک و یدکست می‌رسد و اگر چه به واسطه سنکپ‌ها و ضد ضرب‌ها از یکنواختی خارج می‌شود اما به واسطه خلوت بودن فضای هارمونیک آن سوژه اصلی بازی و کلام مستتر نمی‌شود و با بیانی کامل توسط خط شانتره پیش می‌رود. درواقع وحدت آثار اینچنینی به این نیست که شبیه سمفونی و سُنات صدا بدهند بلکه با تیرگی‌ها و روشنی‌های خاستگاه فرهنگی آن بازی می‌توان فضاهای خاصی ایجاد نمود تا هم از حالت کودکانه خارج نشوند و هم فنی باشند.

### آسیب شناسی آثار کودکان دیروز و امروز:

اگر واقع بینانه به آثار کودکان نگاهی بیندازیم خواهیم دید اکثر این آثار توسط بزرگسالان ساخته و اجرا و خوانده شده است و این ایده‌های بزرگسالانه و با صدای پخته و کامل بزرگسالان در به‌ترین حالت توانسته خود را بعنوان یک بزرگتر مهربان به کودک نزدیک کند و نه به عنوان یک دوست هم سن و سال. کودکان کاملاً متوجه می‌شوند چه اثری کودکانه است و چه اثری می‌خواهد کودکانه باشد. . . ضمن اینکه همانطور که والدین دوست دارند فرزندانشان آنچه خودشان(والدین) می‌خواهند بشوند در مورد موسیقی هم آهنگسازان بزرگسال عمدتاً خواسته یا ناخواسته همین را به کودکان و هنرجویان کودک تحمیل می‌کنند. اگر چه کودکان هم به ناچار این خطا را می‌پذیرند اما در واقع این نوع تحمیل مربوط به نسل خودساخته قدیم است که خودساختگی خود را به نسل‌های بعد هم تحمیل می‌کند اما در واقع کودک امروز آن را به راحتی نمی‌پذیرد.

بازی‌های کودکان قدیم در حین کار و بازی کودکانه و خودجوش و بدون دخالت بزرگسالان به وجود آمده و البته ممکن است بزرگسالان در تکوین آن تلاش کرده باشند و یا همان کودکانی که آنها را ساخته‌اند در بزرگسالی خود بازی‌ها را اصلاح و تکمیل کرده باشند و به نسل بعد آموخته باشند و این میراث سینه به سینه به ما رسیده باشد.

### نتیجه گیری:

ساختار بازی‌های محلی با اشعار اصیل و حرکات و ضرباهنگ و سناریوهای خاص خود ، بدون هیچ تلاش و تغییر بنیادینی ما را به خلق آثار بدیع رهنمون می‌سازند. فقط کافی است با دقت آنها را در نظر بگیریم و با همان جزئیات در آثار استفاده کنیم. منظور این نیست که آثار رئال بسازیم اما این المان‌ها به شناسایی بهتر فرهنگ آن آثار بسیار موثرند.

## پیشنهاد برای آینده:

در روزگاری که شاخه‌های متنوع هوش مصنوعی (AI) می‌توانند از الگوهای مختلف تاریخی رفتار انسان و طبیعت نمونه‌های متنوعی پیش‌بینی و تولید نمایند، در زمینه موسیقی هم توانسته‌اند آثار خارق‌العاده‌ای بسازند. پرسش این است که با این احوال چه‌امیدی برای تولید موسیقی و فرهنگ و هویت‌گذشتگان برای حال و آینده است؟ وقتی هوش مصنوعی می‌تواند در مورد هر موضوع و هر حس و حالی با در نظر گرفتن احساسات و صداها هر محیط بی‌نهایت موسیقی موزون و علمی و خلاقانه بسازد نقش انسان در موسیقی آینده چیست؟ ضمن اینکه احیای بازی‌های محلی به زبان موسیقی چه کمکی به موسیقی‌آیندگان و هویت‌ایرانی کرمانی ما خواهد کرد؟ ..

## کارآواهای آکاپلای کرمانی آئینه تمام نمای هویت ایرانی

### مسعود نکویی

**مقدمه |** آواهای کار و تلاش ، نغمه‌های زندگی و پویندگی بر سرشاخه‌های مشاغل و حرفه‌های قدیم ایران زمین ، بیانگر روحیات شاد و پرنشاط و حماسی ساکنان این سرزمین و گویای همت مردمانی سخت کوش و تلاشگر بوده است. احیا و بازسازی این نغمه‌ها که به همراه مشاغل و حرفه‌هایشان منسوخ شده‌اند و گاهی بصورت نمادین از آنها یاد می‌شود با شیوه‌ای نوین و با نقش‌هایی آوازی می‌تواند نام و یاد کارآواها را زنده نگه دارد و برای نسل‌های آتی به یادگار بگذارد. شیوه آکاپلای پلی فنیکی بصورت کنترپوانتیک و هارمونیک که در جهان بسیار شناخته شده و مورد اقبال جهانیان است با قابلیت امکان به نمایش درآوردن همزمان نقش‌ها و بدون استفاده از ساز و تنها با حنجره و مکانیسم آوازی انسان می‌تواند این آواها و نواها را در یک قطعه موسیقی به گوش مخاطب برساند و با کار رفتارهای مربوط به همان بصورت اکت و حرکت ، نحوه انجام آن بخش از مشاغل را نیز به نمایش بگذارد. بدیهی است که این آثار نخستین آثار کرال آکاپلا پلی فنیکی از کارآواهای ایران هستند که " کارآوا ۱ " نخستین آلبوم از این سبک می باشد. انشالله در آینده‌ای نزدیک بیش از ۴۰۰ شغل باستانی ایران نیز با نام همین مجموعه‌ها و با شماره‌های متفاوت کارآوا منتشر خواهد شد.

با توجه به اینکه جوانان و کودکان ایرانی مشاغل قدیم و اصیل ایران را از نزدیک مشاهده نکرده‌اند و این مشاغل در حال انزوا هستند و حتی نام آنها نیز رو به فراموشی است، این مجموعه‌ها می‌تواند از فراموشی هویت و فرهنگ کار در ایران جلوگیری کند و یاد آنها را با شیوه‌ای علمی و موزیکال زنده نگه دارد تا با طبع شنیداری موزیکال نسل جدید نیز همخوانی داشته باشد. شنونده این آثار می‌تواند به تفکیک صداها فنون هر شغل را یاد بگیرد و حرکت آن را نیز انجام دهد و حتی به گونه‌ای است که بعنوان بازی‌های محلی از آن در محافل خانوادگی و دوستانه استفاده نماید و از شادی و شادابی آنها لذت ببرد.

### آشنایی با شیوه پژوهش و تنظیم آثار:

کارآواها یا همان آواهای کار و زندگی در زندگی مردم قدیم جاری بوده و پژوهش برخی کارآواها نسبتاً آسان و برخی دشوار است. بسیاری از کارآواها منقرض شده و تنها می‌توان آنها را از سالمندان شنید و به رشته تحریر درآورد. البته کتاب‌ها و منابعی در این زمینه برای آشنایی علاقمندان موجود است، اما تصمیم گرفتیم کارآواها را بصورت آکاپلا تولید و اجرا کنیم تا کارآواها و کاررفتارها را با هم ترکیب کنیم و سبکی نوین با نام "اکتاپلا" به وجود بیاوریم. این نام که ریشه در کلمات آکاپلا و اکت یا همان حرکت دارد و از ترکیب این دو کلمه به وجود آمده است بیانگر اجرای کارآواها بصورت آکاپلا (بدون ساز) و به همراه کاررفتارها (حرکت) است که این نوترکیبی منابع در دل بازار قدیم و معماری ایرانی راهگشای پژوهش‌ها و تولیدات آینده در این حوزه خواهد بود. در واقع پژوهش‌هایی که تنها مکتوب می‌شوند و به رسانه‌های صوتی و تصویری تبدیل نمی‌شوند عمدتاً در قفسه کتابخانه‌ها و موزه‌ها خواب می‌روند. اما تبدیل این پژوهش‌ها به پروژه‌های اجرایی و گردشگری موسیقی توانسته است راه گشای بازشناسی کارآواها و کاررفتارهای قدیم ایرانی شود و این موضوع مایه خرسندی است.

در ادامه به بررسی چند کارآوا به شیوه آکاپلا می‌پردازیم:

## نام اثر: قلنگر

### شعر از : مسعود نکویی

حرفه قلنگری یا قلاغری یا قلع گری از مشاغل قدیم ایران و کرمان بوده است. قلنگران ، در ظروف مسی زنگ خورده ریگ و شن ریز می‌ریختند و یک تکه چرم روی ریگ‌ها می گذاشتند پنجه‌های پا را روی چرم می گذاشتند و دست‌ها را به دیوار تکیه می‌دادند و با چرخش و تاب کمر ریگ‌های زیر چرم با فشار و حرکت پنجه‌های پا سطح مس را می سابیدند تا مس به رنگ طبیعی خود برگردد. سپس نشادر روی ظرف می‌ریختند و با پنبه می‌مالیدند و در آخر قلع را در ظرف گذاشته می‌ریختند تا لایه قلع روی سطح مس تشکیل شود و اصطلاحاً قلع اندود(قلا) شود.

پَمپو و تَه کُماجون قلا مسا عزیز جون

(پمپو : کپک و زنگار ، کماجون : قابلمه ، قلا : قلع اندود ، مسا : مس‌ها )

ریگا شنا وروشون یه تکه چرم میشون

(ریگ‌ها و شن‌ها بر کف آن ، به همراه یک تکه چرم میش )

پاچار ورمال قلنگر لِنگار بِل تَ کُماجون

(پاچه‌های شلوارت را تابزن ای قلنگر ، پاها را بگذار داخل دیگ )

کمر بتاب(بتاب بتاب بتاب) رو پنجه زنگا بشن جاکنده

(کمرت را بتابان روی پنجه پاهایت تا زنگارهای مس از جا کنده شوند)

پمبه یه کم نشادر بمال وَ رو مساشون

( روی مس‌هایشان کمی پنبه و نشادر بمال )

داغش بکن دِواره تا آب کنه قِلا رِ

(دیگ را داغ کن تا قلع‌ها را آب کند )

خش خش بمال ور بیخاش آینه میشه دوراش  
(با صدای خش خش ، گوشه‌های دیگ را قلع اندود کن تا مثل آینه شود)  
قاتق بکن خود آبگوش ور مُ نشه فراموش  
(با آن قاتق و آبگوشت بپز و برای ما هم بیاور)  
بسابون بسابون قلنگر ( قلنگر به سابیدن ادامه بده)

### پارتیتور اثر:

#### Ghelangar

BY: Masoud Nekooei

$\text{♩} = 140$

Soprano.  
pam po var ta ko maa joon, ghe laa me saa a ziz  
*mp*

Alto.  
pam po var ta ko maa joon, ghe laa me saa a ziz  
*mp*

Tenor.  
pam po var ta ko maa joon, ghe laa me saa a ziz  
*mp*

Bass.  
pam po pam po ko maa joon pam po  
*mp*

5

joon ri gaa she naa va roo shoos, ye tek ke char me mi  
*mp*

joon ri gaa she naa va roo shoos, ye tek ke char me mi  
*mp*

joon ri gaa she naa va roo shoos, ye tek ke char me mi  
*mp*

a ziz joon rig shen be maa loon charm mind  
*mp*

# کارآواهای آکاپلای کرمانی آئینه تمام نمای هویت ایرانی | ۸۳

27

$\text{♩} = 180$

je, zan gas be shan jaa kan de pam be ye ka am  
*mp* *mf*

je, zan gas be shan jaa kan de pam be ye kam  
*mf*

je, zan gas be shan jaa kan de pam be ye kam  
*mp* *mf*

je e e e, be shan jaa kan de pam be  
*mf*

29

oo oo, be maal va roo me saa shoos daa ghesb be kon  
*f*

ne shaa do o ee, be maal va roo me saa aa shoos oon daagh  
*mf*

ne shaa do, be maal va roo me saa shoos daa ghesb be ko on  
*mf*

ne shaa dor bo bo bo bo bo daa ghesb be kon  
*mf*

de vaa re, tas aab ko re ghe laa re khesb khesb be maal var bi khaash,  
*f*

de vaa re, tas aab ko re ghe laa re khesb khesb be maal var bi khaash,  
*f*

je je, tas aa aab ko re e ghe laa re khesb khesb khesb bi khaash,  
*f*

de vaa re, too too too ghe laa re khesb khesb khesb var bi khaash,  
*mf* *f*

30

aa yi re mi she do raash ghaz togh be kon khod aab goosh,  
*f*

aa yi re mi she do raash ghaz togh be kon khod aab goosh,  
*mf*

aa yi re do raash ghaz togh be kon aab goosh be kon,  
*mf*

aa oo oo oo oo oo, vum vum vum vum

34

var mo ne she fe raa moonsh be saa boon be saa boon ghe la an gar

var mo o ne she e fe raa moonsh be saa boon ghe la an gar

var mo o ne she e fe raa aa moonsh be saab be saab ghe lan gar

mo ne she fe raa moonsh be saa boon be saa boon ghe la an gar

### تحلیل و آنالیز فنی اثر:

اثر مُدال قلنگر در دستگاه همایون با تنظیم هارمونیک و کنترپوانتیک، با سوژه و کنترسوژه‌های سُپران و باس و با حمایت و رنگ آمیزی هارمونیک آلتو در ابتدا با متر هفت ضربی آغاز می‌شود و در طی مسیر با حرکات کانونیک تنوع می‌یابد. در میزان ۲۰ تمپوی قطعه به ۱۸۰ می‌رسد و متر آهنگ از هفت ضربی به دو ضربی ترکیبی بدل می‌شود و در کادانس و کدای کوتاه پایانی در چهارگاه به سرانجامی حماسی و پیروزمندانه می‌رسد. در این میان نقش‌های پدال گونه میان جمله‌ای و انیسُن‌های بخش‌های مختلف باعث پر رنگتر شدن نقش‌های شانتره هستند. پرش‌های آرپژگونه تنور و استکاتوهای پیاپی و ضدضرب‌های بخش‌های آوازی به تشکیل آکوردها و آکمپانیمان‌های مکمل یاری می‌رسانند و در بخش‌هایی از قطعه لحظات هارمونیک و در بخش‌هایی دیگر حالات کنترپوانیک به وجود می‌آورند. توجه به اینکه این اثر به همراه اکت اجرا می‌شود در پیوند موتیف‌های ریتمیک به وضوح مشاهده می‌شود. روند ملودیک و ارائه سوژه‌ها و کنترسوژه‌ها بیانگر روایی بودن آن است که از ابتدای داستانتان شروع می‌کند و در پایان آن به نتیجه دلخواه مکرر می‌رسد و پیوستگی کار قلنگر را به نمایش می‌گذارد و قطعه در اوج و با ادامه کارآوای قلنگری به پایان می‌رسد.

## نام اثر: خشمالا

### اصطلاحات قدیمی و محلی کرمان (مسعود نکویی)

گود خشتمال‌های کرمان یکی از اماکن تاریخی بود که خشتمال‌ها در آن خشت تولید می‌نمودند که هم اکنون بدلیل ساخت پاساژ (که هنوز هم ناقص است) در این مکان از بین رفته است. خشتمال‌ها از سن کودکی در این مکان به کار و تلاش می پرداختند. این اثر به گونه‌ای ساخته شده که در آن صدای باس (مردان بزرگسال) بعنوان سرکارگر، صدای تنور (جوانان) برای آب کشیدن از چاه، صدای آلتو (نوجوانان) برای قالب نمودن گل و آخوره کردن آنها و صدای سپرانو (کودکان) برای آماده کردن گل برای قالب زنی طراحی شده است.

گل چلاسکو چُپ چُپ (۳) هُی هُی

( چلاسکو : چسبناک ، چُپ : صدای گل کاری )

گل قالب آخوره خشت گل چلاسکو چُپ چُپ خشمالا

(آخوره : روی هم کردن گل یا خشت‌ها)

هی هی (۳) خشمالا

God e Khashmala

By: Masoud Nekooei

پارتیتور اثر:

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Persian and correspond to the text provided in the document. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The lyrics for the first system are: Soprano: gel che laas koo chop chop, gel che laas koo chop chop; Alto: gel ghaa leb aa kho re khesht; Tenor: eo eo eo eo eo aa kho re khesht maa li; Bass: hey hey hey hey. The second system starts with a measure rest (3) and continues with: Soprano: gel che laas koo chop chop, oy oy; Alto: gel che laas koo chop chop khesht maa laa; Tenor: eo eo eo eo eo khesht maa laa; Bass: hey hey khesht maa laa.

## تحلیل و آنالیز فنی اثر:

این بازی کارآوایی به واقع برشی از لحظات خشتمالی است که به تفکیک نقش سپرانو بصورت فواصل دوم پیوسته و ملودی ساده کودکانه در گام دُ ماژور شروع می‌شود و سپس آلتو در نقش مکمل و آخوره کننده خشت‌ها در آفتاکت، کلام خود را آغاز می‌کند. در تکرار سوم، تنور با نقش لهجه گونه و تاکیدی خود بوضرت کنتر ملودی وارد می‌شود و در پایان جمله بصورت ویژه با تشکیل آکورد تعلیق جمله را به آکورد پایگی نخستین می‌رساند. باس با تاکید، پاور گُرد را القا می‌کند و اجازه رقیق شدن هارمونی بواسطه حرکات کانُنیک و کنترپوانتیک را نمی‌دهد و به وحدت جمله یاری می‌رساند. ضمن اینکه این تاکیدها در راستای سناریوی خشتمالی و بنیه مفهومی آن و تاکید سرکارگر خشتمالی بر انجام به موقع کارها دارد.

## نام اثر: کَشِ کِشو

## شعر: مسعود نکویی

## شرح اثر

کَشِ کِشو یکی از مشاغل سخت و طاقت فرسا و مخاطره آمیز قدیمی کرمان بوده است که فرد با راه رفتن و کشیدن بوته‌ها و توری و پارچه به کمر خود در راه‌های تنگ و تاریک قنات، آبراهه‌ها را لایروبی می‌نمود و البته این کار دشوار از هر کسی بر نمی‌آمد. این آبراهه‌ها از میان منازل مردم می‌گذشته و کَشِ کِشو برای اعلام عبورش از این مسیر و اینکه مردم بدانند هنوز زنده است و نفس می‌کشد آوازهایی می‌خوانده تا بانوان منزل سر و روی خود را بپوشانند.

## کَشِ کِشو

کَشِ کِشویم ، فِش فِشویم تا کِمر وَر زیر اُ

رای اُ وَا می‌کنم اُ بیخِ کهن تا جوی اُ

# Kash Keshoo

By: Masoud Nekooei

## پارتیتور اثر:

$\text{♩} = 110$

Tenor.  $\text{♩} = 110$   
 kash ke shoo yamfesh fe shoo yam taa ke mast var zi re eo raa ye eo vaa mi ho nam a

7  $\text{♩} = 105$

Soprano. hoo hoo  
 Alto. eo fe esh fe shoo oo yam taa aa ke ma ar  
 Tenor. bi khe kan taa joo ye eo kash ke shoo yam fesh fe shoo yam taa ke mar  
 Bass. kesh kesh kesh

12

Soprano. eo o o o o o o ley he e ey e o joo kan  
 Alto. eo raa ye eo vaa mi ho nam  
 Tenor. var zi re eo raa ye eo vaa mi ho nam  
 Bass. kesh kesh zook ghe naat kesh ke shoo

15

Soprano. a bi khe kan taa joo ye eo  
 Alto. a bi i khe ka an taa paa aa ye o o  
 Tenor. a bi khe kan taa joo ye eo  
 Bass. a bi khe kan taa joo ye eo

## تحلیل و آنالیز فنی اثر:

کش کشو در گام فا مینور، با سوژه اصلی با صدای تنر که شخصیت اصلی ماجراست آغاز می‌شود و با آکمپانیمن‌های هارمونیک و کنترپوانتیک خطوط دیگر، رنگ آمیزی و حمایت می‌شود. حرکات باس آلبرتی در بخش آلتو جلوه بیشتری به خط تنر بخشیده و باس پدال گونه ابتدایی به تدریج با حالات باس واکینگ وارد می‌شود و در پایان جمله با پرش‌های معکوس به سمت کادانس پیش می‌رود. از محدود آثاری است که نقش اصلی به خط شانترو متداول که همان سپرانو است سپرده نشده و سپرانو با موتیف‌های جهت دار به رنگ آمیزی قطعه پرداخته است. این اثر با ریتم دو ضربی ساده در بخش سل ی تنور آغاز می‌شود و در بخش تنی به دوضربی ترکیبی تبدیل می‌شود.

## نام اثر: کوش

### توضیح اثر:

این اثر با نام بردن انواع کفش‌ها و پاپوش‌های ایرانی به زبان‌های مختلف اقوام ایرانی است.

### پارتیتور اثر:

**Keosh**

By: Masoud Nekooci

$\text{♩} = 180$

**Soprano.**  
keo shoo moo ze gaa poosh poo zaar cha ma ak  
*p* *mf*

**Alto.**  
keo shoo moo ze gaa aa poo oo oo oosh poo zaar cha ma ak  
*p* *mf* *p*

**Tenor.**  
ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh  
*mf* *p*

**Bass.**  
keosh keosh de e ra afsh  
*mf* *mf* *mp*

**13**

**Soprano.**  
se le e chaa moosh chesh maak gaa lesh  
*mf* *p* *mf*

**Alto.**  
se le e chaa moosh chesh maa aak gaa lesh  
*p* *mf*

**Tenor.**  
ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh  
*p* *mf*

**Bass.**  
de e ra afsh ghaa leb ghey chi che kosh bund  
*mp* *mf*

**6**

**Soprano.**  
chi dar na leyn vash mak laa lak baa lik na lang or si  
*p* *mf* *p*

**Alto.**  
chi dar na le eyn vash mak laa lak baa lik aa aa la a a ang or si  
*p* *mf* *p*

**Tenor.**  
ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh ke lesh  
*mf* *mf*

**Bass.**  
ghaa leb ghey chi che kosh bund keosh keosh  
*mf* *mf* *mf*

**17**  $\text{♩} = 150$

**Soprano.**  
gi ve keosh  
*mf* *ff*

**Alto.**  
gi ve keosh  
*mf* *ff*

**Tenor.**  
gi ve keosh  
*mf* *ff*

**Bass.**  
gi ve keosh  
*mf* *ff*

## تحلیل و آنالیز فنی اثر:

تم اصلی در بخش شانتره یک ملودی اصیل است که برای حفظ آن در طی تاریخ در مرثیه‌های مذهبی نیز استفاده شده است. این اثر سه ضربی با تاکید بر ضرب‌های قوی هر میزان است. بخش آلتو با ورود از ضرب ضعیف بصورت ضدضرب ایده سپران را پاسخ می‌دهد و سپس بصورت آواهای ملیسماتیک و تحریرگونه با سپران متحد می‌شود. تِنر با استیناتوی "کلش کلش" راه رفتن کشناک و شلخته و خسته را تداعی می‌کند که این ملودی موتیفیک مصداق کاملی از راه رفتن واقعی بسیاری از مردم است. بخش باس از آفتاکت شروع می‌شود و بصورت پدال، یک تکسچر (پس زمینه) پروفُند (عمیق) ایجاد می‌کند. در کدای پایانی، کانن از باس شروع می‌شود و به ترتیب با گذر از تنور و آلتو، به بخش شانتره می‌رسد و در فاینال به یک آکورد پیکاردی ماژور بصورت فُرتیسیم در اوج به سرانجام خود می‌رسد.

## نام اثر: رخشوری

### شرح اثر:

شیرزنان قدیم ایران و کرمان به دور از چشم نامحرمان نیمه‌های شب‌های زمستان و تابستان برای رخت شستن به پایاب‌های تاریک و نمود می‌رفتند و رخت‌های اعضای خانواده را می‌شستند. مسیر وهم انگیز و ترسناک منزل تا پایاب و رخت‌های سنگین و سردی هوای نیمه شب‌ها، سلامتی و جوانی آنان را به مخاطره می‌انداخت و برخی از آنان در جوانی به واسطه این همه رنج و زحمت همچون پیرزنان خمیده و فرتوت می‌شدند. به پاس این همه جانفشانی، این اثر را به مادران و دختران ایران قدیم تقدیم می‌کنیم.

سپران و آلتو: رخشوری

تنور: چوک چوک چوک چوک چوک گُتینو گُتینو

(چوک و کتینو از ابزار رختشوری قدیم بودند)

باس: اِشلون قساله (غساله)

(اِشلون: ابزار رختشوری، قساله: چلانیدن و پاکسازی لباس)

## Rakhshoori

By: Masoud Nekooei

The musical score for "Rakhshoori" is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The Soprano part begins with the word "gel" followed by "rakh shoo ri rakh shoo ri". The Alto part has "rakh shoo ri rakh shoo ri" followed by "rakh shoo ri rakh shoo ri". The Tenor part has "rakh" followed by "chook che chook chook choo chook". The Bass part has "esh loon" followed by "ghe saa le". Dynamic markings include *f* (forte) for the Soprano and Alto in the first measure, *mf* (mezzo-forte) for the Alto and Tenor in the second measure, and *mp* (mezzo-piano) for the Bass in the first measure. The second system contains the next two measures. The Soprano part has "rakh shoo ri rakh shoo ri" followed by "chook." with a *mf* marking. The Alto part has "rakh shoo ri rakh shoo ri" followed by "rakh shoo ri rakh shoo ri" with a *p* (piano) marking. The Tenor part has "ko tey noo" followed by "ko tey noo" with a *mf* marking. The Bass part has "esh loon" followed by "ko tey noo" with a *mf* marking. A fermata is placed over the final note of the Soprano part in the second measure of the second system.

## تحلیل و آنالیز فنی اثر:

رشته کلام و ملودی در دست آلتو است. ایده چهارمیزانی از نمایان گام ر مینور بصورت پایین رونده و با فواصل دوم به سمت نمایان اکتاو بم تر پیش می‌رود. این جمله با تکرار موتیف سه نتی در میزان دو ضربی ترکیبی تداعی قدم برداشتن در هر موتیف را تداعی می‌نماید. در واقع آلتو همان مادر رختشور است که اینگونه قدم برمی‌دارد و به سمت پایاب می‌رود. در تکرارهای دوم تا هفتم به ترتیب، سپران و تنر و باس به قطعه اضافه می‌شوند و از تکرار پنجم تا هفتم از قطعه به ترتیب جدا می‌شوند تا ایده در تاریکی

و به تنهایی محو شود. بخش‌های مکمل ابزارها و شیوه‌های رختشوری و فرزندان رختشور هستند که هر یک با ایده‌های هارمونیک و کنترپوانتیک مستقل و گاهی وابسته به ایفای نقش می‌پردازند.

### آسیب شناسی کارآواها :

کارآواهای جاری در ایران و کرمان را می‌توان با شکل سنتی خود و در حین کار و در محل کار انجام داد. این زیباترین و خالص‌ترین نوع پاسداشت کارآواهاست که توسط شاغلین همان مشاغل به انجام رسد، اما با از دست رفتن این مشاغل و جایگزینی آنها با مشاغل جدید و مکانیزه، نمی‌توان انتظار داشت که با این شیوه بتوان آنها را به عنوان یک هویت ایرانی به همگان بشناسانیم. پس مسیر دیگری انتخاب کردیم و این کارآواها را به شیوه "اکتاپلا" یا همان آکاپلای به همراه حرکت در آوریم تا به ساز خاصی برای همراهی نیاز نداشته باشند. ضمن اینکه بجای سازها، از ابزارهای کار و زندگی استفاده کردیم تا به واقعیت آن شغل نزدیک تر شود. با توجه به تنوع و تعدد مشاغل ایرانی و کرمانی باید با دقت و کیفیت این بازسازی را به انجام رسانیم و آنها را در معرض دید همگان قرار دهیم.

### نتیجه گیری:

با تنظیم آثار کارآوا به شیوه آکاپلای پلی فنیک می‌توان امیدوار بود بخشی از فرهنگ کارآواها فراموش نشود و با آموزش این آثار به نسل آینده، به حفظ اصالت‌ها یاری رساند.

### پیشنهاد برای آینده:

امروزه برای کارآواها در فستیوال‌های جهانی آوازی و کرال جایگاه ویژه و بخش‌های مستقلی وجود دارد که سالانه چندین رویداد مشابه در جهان برگزار می‌شود. می‌توان با تولید آثار باکیفیت و اصیل در این حوزه، آنها را در فستیوال‌های جهانی به گروه‌های متخصص آوازی و موسیقی نشان داد و به هویت ایرانی خدمت نمود. کسانی که علاقمند به فعالیت در این حوزه هستند می‌توانند در پروژه‌های گردشگری موسیقی مشارکت نمایند و از این فعالیت اصیل و پویا لذت ببرند.

## نگاهی تطبیقی به واسونک‌های شیراز و آبادون‌های سیرجان شهاب جعفری

واسونک‌های زنانه شیراز و آبادون (آوادون)‌های سیرجان یک گونه موسیقایی دو جمله‌ای و یا دو جمله به‌علاوه یک ترجیع‌بند موسیقایی هستند که در مراسمی چون عروسی، عزاداری اجرا می‌شوند. ملودی و ریتم این ترانه‌ها در موقعیت‌های مختلف دارای اشتراکاتی است و به‌جز اشعار، آنچه موجب تمایز بارز آنها می‌شود حالت اجرایی و چگونگی خواندن آنهاست که در هر موقعیت اجرایی معنایی متناسب با شرایط به خود می‌گیرد. این مسئله شامل احساس خواننده و شیوه اجرایی او نیز می‌شود.

واسونک‌ها در مجالس مختلف به صورت فردی یا دسته‌جمعی خوانده می‌شده‌اند و معمولاً خود خواننده، در همراهی‌اش با آواز یا گروه، دایره (دایره) می‌نواخته است. در صورت اجرای دسته‌جمعی، زنان در جواب خواننده بیتی را تکرار می‌کرده یا در جواب او شعر دیگری را می‌خوانده‌اند. در تمام لحظات خواندنِ واسونک‌ها و در فاصله میان ابیات، زنان کل می‌کشیده یا دستک (دست) می‌زده‌اند. «طرز اجرای آبادون‌ها به این صورت است که گروهی از زنان یا دختران روبه‌روی هم می‌نشینند و معمولاً یکی از دست‌ها را مانند قاریان، کنار گوش می‌گذارند و شروع به خواندن آوازهای گروهی به نام آبادون می‌کنند. معمولاً یکی از خوانندگان شروع می‌کند و بقیه بلافاصله با او هم‌صدا می‌شوند، و در آخر هر جمله نت انتهایی را باهم و به صورت طولانی می‌کشند و با یک سکوت جمله بعدی آغاز می‌شود» (توحیدی، ۱۳۹۷: ۸۵)

این مقاله در چهار بخش به هم‌پیوسته به ترتیب زیر نگاشته شده است: ارائه تعریفی مستند از واسونک‌ها و آبادون‌ها با توجه به ریشه واژه و تعابیر فرهنگ‌های لغت و گفته‌های مردم‌شناسان بومی و غیربومی، بررسی موقعیت‌های اجرایی آن به عنوان یک کارگان زنانه، بررسی فنی ملودی‌ها، ریتم و اشعار این گونه موسیقایی و در نهایت به کمک نظریه اشاعه‌گرایی خواهیم دید که واسونک و آبادون دارای ساختار مشابه و مشترک هستند.

### پیشینه پژوهش

در مورد واسونک‌های زنانه شیراز، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که می‌توانیم به کتاب‌های *ترانه‌های زنان: مجموعه واسونک‌های شیراز* (۱۳۸۱) نوشته فاطمه طاهری، *واسونک‌های شیرازی* (۱۳۸۸) نوشته غلامحسین ترکمان و جمیله داورپناه، و *واسونک‌های شیرازی و روایت‌هایی از فرهنگ مردم فارس* (۱۳۹۵) نوشته ابوالقاسم فقیری به عنوان سه منبع مهم در معرفی واسونک‌های شیراز اشاره کنیم. در مورد آبادون‌های سیرجان نیز می‌توانیم به کتاب *فرهنگ عامیانه مردم سیرجان* (۱۳۸۱) نوشته مهری مؤید محسنی و کتاب *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان* (۱۳۹۷) نوشته فواد توحیدی و پژوهش‌های انجام‌شده توسط احمد رضا مؤید محسنی (۱۳۴۷) و حمیرا حسین خوانی (۱۳۹۲) اشاره کنیم.

## روش پژوهش

در پژوهش حاضر داده‌های مربوط به واسونک با روش اسنادی و تکیه بر مطالعه کتاب‌ها و مقالات به‌دست آمده است. در رابطه با آبا‌دون‌ها نیز به همین ترتیب از پژوهش‌های پیشین بهره‌مند خواهیم شد. بنابر شهادت برخی آگاهان محلی، با وجود اینکه در دهه‌های گذشته تغییرات بسیاری در ویژگی‌های اجرایی یا موسیقایی آبا‌دون‌ها به‌وجود آمده، اما هنوز در برخی از مناطق استان کرمان مانند سیرجان، ارزوئیه و بافت ترانه (ای یار مبارک) با اشعاری دیگر با رعایت آداب گذشته و به نیکی اجرا می‌شود. بنابراین داده‌های کلی بر مطالعات کتابخان‌های استوار است. در ادامه به مقایسه و شرح واسونک‌های شیراز و آبا‌دون‌های سیرجان پرداخته شده و در نهایت به کمک نظریه اشاعه فرهنگی نتایج نهایی به‌دست آمده است.

## معانی واسونک و آبا‌دون و تعابیر پژوهشگران

در فرهنگ بزرگ سخن ذیل واژه واسونک<sup>۱</sup> آمده است: «نوعی ترانه شاد که آهنگی مطبوع و ملایم دارد و بیشتر در نواحی جنوب ایران در زمان عروسی خوانده می‌شود» (انوری، ۱۳۸۱: ۱۸۱).

جلال طوفان واژه واسونک را مرکب از (وا)، (باز) و (سون)، به معنای مختلف ستودن + ک تصغیر می‌داند و می‌نویسد: «اشعاری است که با آهنگ مخصوص در موقع عروسی در توصیف عروس و داماد خوانند» (طوفان، ۱۳۵۱: ۳۳۷). به عقیده بهروزی «واسونک با ضم کشیده سین و فتح نون اشعاری گویند که در عروسی‌ها یا عزاها به‌طور خاصی می‌خوانند و پس از هر دو سه بیتی که خواننده می‌خواند حضار دسته‌جمعی بیتی را در جواب او تکرار می‌کنند» (بهروزی، ۱۳۴۸: ۶۱۳). به گفته طاهری: «واسونک ترانه‌هایی مختص به مراسم عروسی است با وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن که حال و هوای ترانه دارد، و در جشن‌های متنوع از قبیل خواستگاری، بله‌بران، رخت‌برون، مجلس حنابندان، مجلس عقد، حجله‌بندی، شب زفاف و مراسم متنوع پاگشا توسط زنان به‌صورت فردی یا گروهی خوانده می‌شود» (طاهری، ۱۳۸۱: ۷۴).

در فرهنگ عامیانه سیرجان آمده است: «به اشعاری که در عروسی با آهنگی خاص همراه با زدن داریه خوانده می‌شود یارمبارک، آبادون<sup>۲</sup> می‌گویند» (مؤید محسنی، ۱۳۸۶: ۲۷۴). فوآد توحیدی: «یکی از مشهورترین آوازهای مراسم شادمانی در استان کرمان (آبادون) است. علت اطلاق کلمه آبادون به این آوازا این است که این آوازا در مجالس عروسی خوانده می‌شود و مجلس عروسی هم بشارت‌دهنده شروع و آباد شدن یک زندگی جدید است. در بعضی از پرسه‌ها و سوگ‌مرگ‌ها نیز مانند عروسی‌ها و شب‌نشینی‌ها آبادون اجرا می‌شود» (توحیدی، ۱۳۹۷: ۸۱). به گفته حسین خوانی و اسفندیارپور: «آوادون یا آبادون، شعرگونه‌ای است که غالباً در باب موضوعات خانوادگی به‌ویژه مراحل مختلف ازدواج سروده شده است» (حسین خوانی و اسفندیارپور، ۱۳۹۲: ۶۳). محتوای آبادون‌ها را مواردی از این قبیل در بر می‌گیرد، توصیف برادر از زبان خواهر، این توصیف گاهی به وسایل متعلق به برادر مانند اسب و تفنگ نیز سرایت می‌کند. افکار مرد و قدرت تحکم او در مقابل زن، افتخار به اصل و نسب، تظاهر به ناراحتی عروس از رفتن به خانه شوهر، عشوه‌گری و لطافت زن، هزینه‌های ازدواج، راضی نبودن مادر عروس در هنگام بردن عروس به خانه داماد از طریق پرداخت شیربها، کم‌سن‌وسال بودن عروس، ناراحتی خانواده عروس از دوری فرزندان، خوشحالی خانواده داماد و شکوه عروس از ازدواج غیرخوشایندی و رفتن به دیار غربت. وزن عروضی آبادون‌ها الهام‌گرفته از بحر رمل است و در قالب یک بیت ریخته شده که مصراع آن به دو نیم‌مصراع تقسیم می‌شود و در هنگام خواندن بین هر نیم مصراع مکثی صورت می‌گیرد تا موسیقی لازم ایجاد شود.

### موقعیت‌های اجرایی واسونک و آبادون‌ها

شاید مهم‌ترین موقعیت اجرایی واسونک‌ها و آبادون‌ها هنگام اجرای مراحل مختلف مراسم عروسی بوده است، به‌طوری‌که در هریک از مراحل واسونک و آبادون خاص آن مرحله را اجرا می‌کرده‌اند. این مراحل شامل بله‌بران، نامزدی، رخت‌برون، حمام رفتن عروس و داماد، عقد، عروسی، حجله‌بندی و غیره بوده است.

از دیگر موقعیت‌های اجرایی واسونک‌ها و آبادون‌ها مجالس عزا بوده است. اشعار آنها همان اشعاری است که مادران و خواهران با شادی بسیار در عروسی پسر یا دختر خانواده

می‌خوانند، اما این بار آنها را بر سرِ مزارِ جوانِ خود با حالتی کاملاً متفاوت می‌خوانند.

واسونک‌ها در موقعیت‌های اجرایی دیگری مانند به سرِ بازی رفتن پسر خانواده، تعزیه و مراسم سنتی مردم فارس معروف به عروسی بهار نارنج اجرا می‌شوند. «این مراسم در زمان‌های گذشته در شیراز اجرا می‌شده است. نارنج درختی است که در باغچه اکثر خانه‌ای شیرازی دیده می‌شود به‌طوری‌که آن را مایه برکت خانه می‌دانند. برای همین اگر زمانی درخت کم‌بار می‌شد زنِ خانواده، زنان خویشاوند و همسایه را دعوت می‌کرد و طی مراسمی به‌صورت نمایشی یکی از زنان اره‌ای به‌دست می‌گرفت و به درخت نزدیک می‌شد و با صدای بلند می‌گفت: این درخت بی‌بار باید بریده شود. در این هنگام زنان دیگر با اصرار او را از انجام این کار باز می‌داشتند و می‌گفتند: درخت را باید عروس کرد تا پُربار شود. اصطلاح عروس شدن را به این علت به‌کار می‌بردند که درخت نارنج مانند خرما نر و ماده دارد و باید گردی از درختی دیگر روی آن بنشیند تا بار بدهد. سپس زنان روی درخت را پارچه‌ای از جنس تور می‌پوشاندند، منقلی زیر درخت می‌پردازیم و کباب می‌پختند و به‌صورت دسته‌جمعی واسونک می‌خواندند». (یزدانی، ۱۳۹۰: ۵۲-۵۱).

### تجزیه و تحلیل موسیقایی واسونک و آبادون

گستره صوتی شناسایی شده واسونک‌ها و آبادون‌ها به دو دانگ به هم پیوسته زیر محدود می‌شود (با توجه به نمونه شکر شیرازی و رضا نارویی) نگارنده برای تسهیل در درک موضوع و انتقال ساده آن، هر دو اجرا را در همایون دو نت‌نگاری کرده است، بنابراین این دامنه صوتی با دانگ دوم درآمد همایون (شوشتری) و دانگ اول محدوده گوشه بیداد منطبق است.



در تحلیل زیر تلاش می‌کنیم ملودی‌های ارائه شده توسط خوانندگان بومی را با دو دانگ معرفی شده با یکدیگر مقایسه کنیم تا در نهایت شکل نهایی واسونک‌ها و آبادون‌ها را دریابیم.

### نمونه اول (واسونک اجرای شکر شیرازی)

در این نمونه خواننده ملودی را از درجه دوم دانگ اول آغاز و در نیم‌جمله اول بر درجه دوم (نت آغاز) ایست می‌کند. در نیم‌جمله دوم از درجه اول آغاز می‌کند و به همان درجه فرود می‌آید؛ نیم‌جمله دوم با یک ادات تحریر (جونم) تکرار می‌شود. جمله دوم واسونک از درجه سوم دانگ اول وارد دانگ دوم می‌شود و دو نیم‌جمله ملودی شکل می‌گیرد. نیم‌جمله اول از درجه سوم آغاز می‌شود و به درجه اول فرود می‌آید. در اوج این نیم‌جمله، خواننده تکیه‌ای را اجرا می‌کند که به درجه هفتم دامنۀ صوتی اشاره می‌کند، و همچنین نیم‌جمله دوم جمله دوم واسونک با یک ادات تحریر (جونم) تکرار می‌شود.



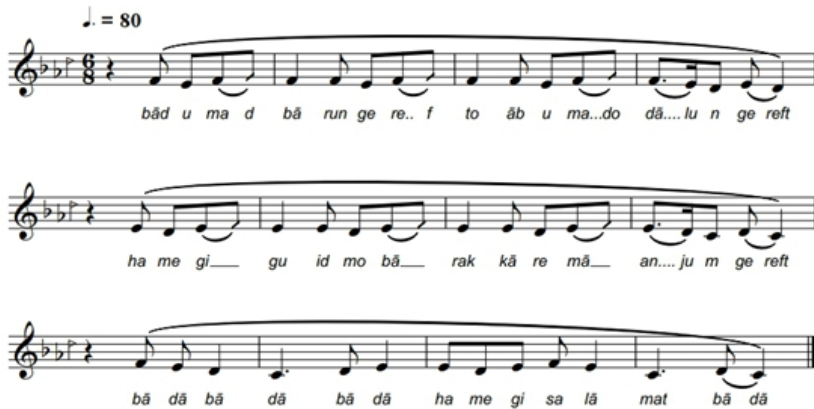
### نمونه دوم (واسونک اجرای فائزه رعنائی)

این اجرا در محدوده دانگ دوم گسترۀ صوتی شناسایی شده است. ملودی از درجه چهارم شروع می‌شود و بر درجه دوم دانگ ایست موقت دارد. بعد از آن ترجیع «ای یار مبارک باد» می‌آید و بر نت دو درجه اول دانگ اول فرود می‌آید. این ملودی در ترانه‌های مراسم حنابندان استفاده می‌شود.



### نمونه سوم (آبادون اجرای رضا ناروئی)

در این نمونه خواننده ملودی را از درجه چهارم دانگ اول آغاز می‌کند و در جمله اول بر درجه دوم دانگ اول ایست موقت می‌کند. در جمله دوم از درجه سوم دانگ اول آغاز می‌کند و به درجه اول دانگ اول فرود می‌آید و سپس بند ترجیع (مبارک باد) را اجرا می‌کند.



### نمونه چهارم (آبادون اجرای رضا ناروئی)

خواننده در این اجرا از درجه اول دانگ اول شروع می‌کند و در جمله اول به درجه اول گام فرود می‌آید. در جمله دوم نیز شروع از درجه اول گام و فرود به همان درجه است و سپس اجرای ترجیع بند (یار مبارک باد). این آهنگ در مراسم حنابندان اجرا می‌شود و متعلق به منطقهٔ حلب‌آباد شول سیرجان است.



واسونک‌ها و آبادون‌ها در واقع یک گونه موسیقایی با اشعار تک‌بیتی هستند که گاه همراه با یک بند ترجیع می‌آیند. آنها از نظر ساختار موسیقایی دو جمله دارند و هر جمله معمولاً از دو نیم‌جمله تشکیل شده است. همچنین بعضی از واسونک‌ها علاوه بر دو جمله موسیقایی یک جمله ترجیع نیز دارند که معمولاً با ترجیع شعر «مبارک باد» منطبق می‌شود. واسونک‌ها و آبادون‌ها در یک دامنه صوتی با حداکثر هشت درجه صوتی شکل می‌گیرند و ملودی همگی آنها در محدوده این دامنه صوتی است. دامنه صوتی مذکور با دانگ‌های شوشتری و بیداد در دستگاه همایون منطبق است؛ گرچه اختلاف فرکانس فواصل اجراهای بومی را نباید از نظر دور داشت. همه واسونک‌ها و آبادون‌ها در جمله فرود به درجه اول دامنه صوتی فرود می‌آیند. از نظر وزن همگی در وزن ۶/۸ شکل گرفته‌اند و تمام آنها با پیش‌ضرب (آناکروسیس) شروع می‌شوند. آغاز گاه از ضرب چهارم یعنی با سکوت سیاه نقطه‌دار و یا از ضرب سوم با سکوت سیاه است. در کرمان به‌طور کلی مقام‌ها و ترانه‌ها، در اصطلاح محلی استان به «ر» (ro) به معنی راه و در بعضی مناطق به «بحر» معروف‌اند. آبادون‌ها یکی از مشهورترین «ر»های شادمانی هستند که با سازهایی چون سرنا، دایره، درک، نقاره و تنبک محلی اجرا می‌شوند. در شیراز نیز واسونک‌ها با سازهایی چون سرنا و دایره و... اجرا می‌شوند.

## خصوصیات اشعار واسونک‌ها و آبادون‌ها

واسونک‌ها و آبادون‌ها معمولاً اشعاری تک‌بیتی دارند که گاه همراه با یک ترجیع‌اند. این اشعار در وزنِ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (فاعلن) هستند که در علم عروض به آن «بحر رمل مثنی محذوف» می‌گویند.

از نظر ساختار شعری در اشعار واسونک‌ها و آبادون‌ها از عناصری چون تخیل، استعاره، کنایه اغراق و مبالغه استفاده شده که همه این عناصر به‌ویژه عنصر تخیل، زیبایی خاصی به این اشعار بخشیده است. واسونک‌های شیرازی و آبادون‌های سیرجانی دربردارنده مضامین زیر هستند: آرزوهای مادرانه برای دیدن عروسی فرزند، شادی به انجام رسیدن وصلت و پاگرفتن زندگی نو، ستایش زیبایی‌های زنانه عروس، ستایش قدرتمندی و جوهره داماد، تقدیس آموزه‌های وفاداری، پیشه کردن صبر در زندگی مشترک، نارضایتی از اوضاع اقتصادی، و «رضایتمندی از رودررویی با قضا و قدر در زندگی زناشویی» (طاهری، ۱۳۸۱: ۱۰).

## بررسی واسونک و آبادون‌ها با استفاده از نظریه اشاعه‌گرایی

ژان پواریه، مردم‌شناس فرانسوی معتقد است: «جوامع انسانی به‌صورت تفکیک‌شده از یکدیگر وجود نداشته، بلکه نوعی رفت‌وآمد و تبادل فرهنگی دائم میان آنها برقرار است. نقطه حرکت محوری نظریه اشاعه‌گرایی، تأمل بر تغییرات فرهنگی از یک‌سو و توجه به شباهت‌های فرهنگی از سوی دیگر است. به‌عبارت‌دیگر سؤال نخست آن است که چرا پدیده‌های فرهنگی تغییر می‌کنند و به چه صورت تغییر می‌کنند و سؤال دوم آنکه چرا پدیده‌های فرهنگی در فرهنگ‌های متفاوت با یکدیگر شباهت دارند و میزان شباهت یا تفاوت در میان آنها تا چه اندازه است و در چه اجزایی بیشتر یا کمتر دیده می‌شود؟ اشاعه‌گرایان در جست‌وجوی قوانین حرکت و جابه‌جایی زمانی و مکانی پدیده‌ها هستند» (هلاکویی، ۱۳۵۶، ۱۴۵-۱۴۴).

تنوع فرهنگی متأثر از گروه‌های قومی و مذهبی متعددی است که در یک سرزمین زندگی می‌کنند. هرکدام از این گروه‌ها نیز فرهنگ و خرده‌فرهنگ مخصوص به خود را

دارند؛ در میان استان‌های ایران استان کرمان، گروه‌های مذهبی و قومی متنوعی را در خود جای داده است، به‌طوری‌که ما هنگام مطالعه فرهنگ عمومی این استان با یک نقشه پرنقش و نگار روبه‌رو هستیم، که متأثر از ترکیب جمعیتی و فرهنگی این استان می‌باشد.

تاکنون تعاریف متعددی از مقوله قومیت توسط اندیشمندان ارائه شده است اما تعریفی که غالب قوم‌شناسان بر روی آن اشتراک نظر داشته و آن را پذیرفته اند این است: «که گروه قومی، جمعی است در درون جامعه بزرگ‌تر، که دارای تبار واقعی یا خیالی مشترک، خاطراتی از گذشته مشترک و تأکیدات فرهنگی بر یک یا چند عنصر نمادی است که براساس آنها هویت گروه تعریف می‌شود. ازجمله این نمادها، خویشاوندی، مذهب، زبان، قلمرو مشترک، ملیت و ظاهر فیزیکی است و اعضای یک گروه قومی از تعلقاتشان به گروه آگاهی دارند». (رضایی، ۱۳۸۴: ۴۳)

کرمان در طول تاریخ به دارالامان شهره بوده و هست. همین امر باعث شده که اقوام و نژادهای گوناگون در دوره‌های تاریخی مختلف به کرمان بیایند و در این استان سکنی گزینند. تاریخ بعضی از این اسکان‌ها و اقامت‌ها به بیش از هزار سال می‌رسد. وجود این اقوام و نژادها باعث شده، شاخصه‌های فرهنگی و ازجمله موسیقی آنها در استان نهادینه شده و دچار تأثیرپذیری و همچنین تأثیرگزاری بر سایر فرهنگ‌های موجود در استان شود. «شهر سیرجان در قدیم با نام سیرگان معروف بوده که بنای آن را به بهمن پادشاه اشکانی نسبت می‌دهند. بعدها که اعراب به این شهر دست یافتند معرب شده و سیرجان تبدیل گردیده است» (سازمان آموزش و پرورش استان کرمان، ۱۳۷۶: ۲۱، بختیاری، ۱۳۷۸: ۹). «این شهرستان دارای دو بخش، چهارشهر و ده دهستان می‌باشد» (صیفوری، ۱۳۸۴: ۶، ۸) علی‌رغم اینکه این شهرستان از ترکیب زبانی و قومی نسبتاً متنوعی برخوردار است؛ اما چند گروه حضور چشمگیرتری در این شهرستان دارند. «از میان آنها گروه قومی لرها که جد آنها فخرالدین می‌باشد در زمان نادرشاه از لرستان و فارس به سیرجان آمده‌اند و در نواحی کوه پنج، باغ خشک، هفده چنار و منسار زندگی می‌کنند» (اسفندیارپور، ۱۳۸۴: ۱۳۳؛ وثوقی رهبری، ۱۳۷۶: ۱۸۶). گروهی از لرها در اواخر صفویه و نیز در زمان قاجار از نواحی لرستان، بختیاری و فارس به کرمان کوچ کردند. بنابراین سیر جغرافیایی و تاریخی این اقوام و نژادها باعث شده شاخصه‌های فرهنگی و ازجمله موسیقی آنها در سیرجان نهادینه شده و دچار تأثیرپذیری و همچنین

تأثیرگذاری شود و با توجه به فرهنگ‌های مختلف از گذشته تا به امروز گویای این امر است که تغییراتی در واسونک‌ها و آبادون‌ها ایجاد شده است.

### جدول ۱: ویژگی‌های مختلف در دو شادآوا و واسونک و آبادون

| آبادون‌های سیرجان                                                                                                  | واسونک‌های شیرازی                                                                                               |                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| مراحل مختلف عروسی،<br>عزا                                                                                          | مراحل مختلف عروسی، عزا،<br>تعزیه، عروسی بهار نارنج،                                                             | موقعیت اجرایی     |
| تک‌بیتی، معمولاً همراه با<br>ترجیع‌بند، وزن عروضی<br>بحر رمل، دارای عناصری<br>چون: تخیل، استعاره،<br>اغراق، مبالغه | تک‌بیتی، معمولاً همراه با<br>ترجیع‌بند، وزن عروضی بحر<br>رمل، دارای عناصری چون:<br>تخیل، استعاره، اغراق، مبالغه | ساختار ادبی اشعار |

|                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>مضامین اشعار</p>  | <p>آرزوهای مادرانه برای عروسی<br/>فرزند، شادی انجام وصلت،<br/>ستایش زیبایی‌های عروس،<br/>ستایش جوهره داماد، تقدیس<br/>وفاداری، پیشه کردن صبر،<br/>رضایت‌مندی از قضا و قدر در<br/>زندگی زناشویی</p>                                                                                                                                 | <p>توصیف برادر از زبان<br/>خواهر، افکار و قدرت<br/>مرد، افتخار به اصل و<br/>نسب، تظاهر به ناراحتی<br/>عروس از رفتن به خانه<br/>شوهر، عشوه‌گری و لطافت<br/>زن، هزینه‌های ازدواج،<br/>راضی نبودن مادر عروس<br/>در پرداخت شیربها،<br/>کم‌سن‌وسال بودن عروس،<br/>ناراحتی خانواده عروس از<br/>دوری فرزندان، شکوه<br/>عروس از ازدواج غیر<br/>خویشاوندی و رفتن به دیار<br/>غربت</p> |
| <p>ساختار موسیقی</p> | <p>دامنه صوتی با حداکثر هشت<br/>درجه صوتی، دارای دو جمله<br/>موسیقی و هر جمله دارای دو<br/>نیم‌جمله و معمولاً دارای یک<br/>جمله ترجیع، دامنه صوتی با<br/>دانگ‌های شوشتری و بیداد در<br/>دستگاه همایون منطبق است.<br/>نت آغاز درجات چهارم و دوم<br/>دانگ اول، فرود درجه اول دانگ<br/>اول، وزن ۶/۸ دارای پیش‌ضرب<br/>(آناکروسیس)</p> | <p>دامنه صوتی با حداکثر<br/>هشت درجه صوتی،<br/>دارای دو جمله موسیقی<br/>و معمولاً هر جمله دارای<br/>دو نیم‌جمله و معمولاً<br/>دارای یک جمله ترجیع،<br/>دامنه صوتی با دانگ‌های<br/>شوشتری و بیداد در دستگاه<br/>همایون منطبق است. نت<br/>آغاز درجات اول و چهارم<br/>دانگ اول، فرود درجه اول<br/>دانگ اول، دارای وزن ۶/۸<br/>معمولاً دارای پیش‌ضرب<br/>(آناکروسیس)</p>         |

|         |                  |                        |
|---------|------------------|------------------------|
| سازبندی | سرنا، دایره، دهل | سرنا، نقاره، دهل، دُرک |
|---------|------------------|------------------------|

### نتیجه‌گیری

در این پژوهش با نگاهی توصیفی و تطبیقی به دو نمونه از ترانه‌های رقص و شادمانی (شادآواها) تحت عنوان واسونک‌های شیرازی و آبادون‌های سیرجان با شباهت‌های بسیار پرداختیم. این دو شادآوا پیش‌تر در تناظر با یکدیگر مورد مطالعه قرار نگرفته بودند و قیاس آنها نکات مهمی را برما روشن کرده و نشان می‌دهد که از نظر ساختار موسیقی و ادبی و موقعیت‌های اجرایی با یکدیگر در ارتباط هستند. واسونک‌های شیراز در استان فارس- جنوب ایران و آبادون‌های سیرجان در استان کرمان- جنوب شرقی ایران شادآواهایی هستند که در ساختار موسیقی و ادبی، اجرا و موقعیت‌های اجرایی شباهت‌های بسیار زیادی به یکدیگر دارند. واکاوی تحلیلی ساختار موسیقی و موقعیت‌های اجرایی آنها ما را به الگوهای مشابهی می‌رساند. یقیناً صورت بیرونی آنها در گذر زمان با تغییرات اجتماعی، اعتقادی و شیوه زندگی روزمره اقوام دگرگون شده، اما آنچه اهمیت دارد وجود ساختار موسیقی و ادبی و شکل اجرا است که به ما این اجازه را می‌دهد تا آنها را با یکدیگر مرتبط بدانیم و بتوانیم بگوییم که واسونک‌ها و آبادون‌ها دارای دوگانگی در شخصیت هستند، هیجان در عروسی و طلب آرامش در عزا که گونه دیگر از هیجان است، به روح زنانه این گونه‌های موسیقایی مرتبط است. به یاد داشته باشیم که در جامعه مردسالار ایران، زنان زینت‌بخش پنهان مجالس، زحمت‌کشان اصلی مراسم و گردانندگان آن بوده‌اند و شاید اجرای این گونه‌های موسیقایی را بتوان به‌نوعی ابراز آرامش‌طلبی آنها دانست. واسونک‌ها و آبادون‌ها شاید، به دلیل جذابیت و تأثیرگذاری بر مخاطب از کارگان زنانه شیراز و سیرجان به کارگان مطرب‌ها نیز وارد شده‌اند و از اجزای لاینفک آنها در کارگان عروسی‌ها به حساب می‌آیند. به‌ترتیب این شباهت و پیوستگی در میان نمونه‌های مذکور صحنه دیگری بر پیوند میان اقوام ایرانی، حرکت فرهنگ به شکلی سیال در دل تاریخ و تغییرات ناشی از نیاز به تطبیق داده شدن با شرایط متفاوت در دوران مختلف است.

## منابع:

- احمدپناهی، محمد، (۱۳۷۶)، *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران؛ سیری در ترانه‌های ملی ایران*، تهران: سروش.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۸۳)، *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران: سروش.
- امیرجاهد، محمدری، (۱۳۴۹)، *دیوان امیرجاهد*، تهران: چاپخانه بانک ملی ایران.
- انوری، حسن، (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.
- بهروزی، علینقی، (۱۳۴۸)، *واژه‌ها و مثل‌های شیرازی و کازرونی*، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر فارس.
- توحیدی، سید فواد، (۱۳۹۷)، *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، کرمان: سوره مهر*.
- جاوید، مجید، (۱۳۸۱)، *کرمان در یک نگاه*، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- دهلوی، حسین، (۱۳۷۹)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران: ماهور.
- صداقت‌کیش، جمشید، (۱۳۸۲)، *کتابشناسی توصیفی فرهنگ مردم فارس*، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- طاهری، فاطمه، (۱۳۸۱)، *ترانه‌های زنان؛ مجموعه واسونک‌های شیراز*، تهران: ثالث.
- محبوب، محمدجعفر، (۱۳۸۲)، *ادبیات عامیانه ایران*، تهران: چشمه.
- مؤید محسنی، مه‌ری، (۱۳۸۱)، *فرهنگ عامیانه سیرجان*، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- همایونی، صادق، (۱۳۵۳)، *گوشه‌هایی از آداب و رسوم مردم فارس*، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر فارس.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۷۹)، *ترانه‌های محلی شیراز، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی*.
- یزدانی، یلدا، (۱۳۹۰)، «*واسونک‌های زنانه شیراز*»، گفت‌وگو با ابوالقاسم فقیری و خانم فقیری، شماره ۵۱، ص ۵۱-۵۲.

## منابع صوتی:

- کوپرانه ۱، (۱۳۸۴)، *سهراب عیسی‌پور، رضا ناروئی، جواد عیسی‌پور، جابر عیسی‌پور، خدایار آذرخش‌پور، ضبط‌شده توسط سید فواد توحیدی*، کرمان: حوزه هنری.
- نغمه‌های شکرین، (۱۳۹۳)، *واسونک‌های شیرازی و ترانه‌های مناطق فارس*، شکر شیرازی، گردآوری توسط دامون شش‌بلوکی، M. CD۳۹۸، تهران: ماهور.



جامعه‌شناسی موسیقی، به عنوان شاخ‌های از جامعه‌شناسی هنر، به دنبال یافتن روابط متقابل بین موسیقی و ساخت اجتماعی است. مطالعه موسیقی و بررسی ارتباط متقابل آن با جامعه، ما را به سوی مطالعه هم‌زمان شرایط اجتماعی و موسیقی و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر، به ویژه تأثیر شرایط اجتماعی بر موسیقی، سوق می‌دهد. «جامعه‌شناس، موسیقی را پدیده‌های فرهنگی می‌نگرد که در درون نظام فرهنگی با سایر عناصر فرهنگی در ارتباط است و در شبکه تأثیرگذاری متقابل قرار دارد» (قاسمی و میزایی، ۱۳۸۵: ۹۹). لذا، موسیقی قومی به منزله موضوع مورد مطالعه ابزار مناسبی برای دستیابی به این نوع از هم‌تأثیری‌هاست.

از آنجا که در ایران اقوام مختلفی به لحاظ فرهنگی و اجتماعی وجود دارد، هر یک از این اقوام آیین‌های مخصوص به خود و در نتیجه موسیقی خاص خود را نیز داراست. موسیقی محلی و قومی در حکم بستر اولیه موسیقی ملی کشورها و بخشی از فرهنگ فولکلور<sup>۱</sup> و میراث بر جای مانده از گذشته تاریخی هر ملت است که زمینه دستیابی به اطلاعاتی ناب و متنوع از سایر تحقیقات، در جهت شناخت وضعیت بومی اهالی یک منطقه یا قوم خاص تلقی می‌شود. کرمان در طول تاریخ به دارالامان شهره بوده و هست. همین امر باعث شده که اقوام و نژادهای گوناگون در دوره‌های تاریخی مختلف به کرمان بیایند و در این استان سکنی گزینند. تاریخ بعضی از این اسکان‌ها و اقامت‌ها به بیش از هزار سال می‌رسد و وجود این اقوام و نژادها باعث شده شاخصه‌های فرهنگی و از جمله موسیقی آنها در استان نهادینه شده و دچار تأثیر پذیری و همچنین تأثیرگذاری بر سایر فرهنگ‌های موجود در استان شود. استان کرمان در ناحیه ای متمایل به جنوب شرقی ایران قرار دارد و وسعت نسبتاً زیاد و پراکندگی جمعیت به ویژه در مناطق شمال شرقی و جنوب شرقی، و مجاورت آن با بخش‌هایی از کویر لوت باعث پراکندگی موسیقی در این ناحیه شده است. در این میان منطقه ی شمال شرق (مجاور جنوب خراسان و شمال غربی بلوچستان) کم‌ترین تمرکز موسیقایی و جمعیتی را دارد. علاوه بر این، ارتباط میان مناطق مختلف استان کرمان به ویژه مناطق جنوبی، جنوب شرقی و جنوب غربی با سه

---

۱. فولکلور بر گرفته از واژه folk به معنی توده و lore به معنی دانش است. فرهنگ عامه، مجموعه عقاید، اندیشه‌ها، قصه‌ها، آداب و رسوم، ترانه‌ها و هنرهای ساده و ابتدایی یک ملت را فولکلور می‌گویند.

ناحیه ی هرمزگان، بلوچستان و فارس باعث تاثیر پذیری موسیقی کرمان از این سه حوزه‌های فرهنگی به ویژه بلوچستان شده است.

موسیقی در بین مردم کرمان از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، به طوری که در تمام لحظات زندگی با آنان همراه است؛ «آواها و نواهایی که طنین پرشکوهشان در لحظه لحظه زندگی، یاری دهنده تنهای خسته است. از تولد تا سوگ در فراق و وصال، زیباترین واژه‌ها را سروده‌اند یا هنگام کار و تلاش در مشکزنی، درو، خرمکوبی، شیردوشی و حتی به گاه خواب و آرمیدن، نغمه‌های زیبای شبانه را فراموش نکرده‌اند» (منظمی، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

کرمان به عنوان پهناورترین استان کشور با تمدنی کهن و با دارا بودن اقوام، قبایل و طوایف مختلف و با گویش، لهجه و فرهنگ‌های خاص خود، منبعی عظیم و بکر از ملودی‌ها و سازهای نواحی و آداب رسوم به شمار می‌رود. وجود تعداد زیادی از عشایر در استان کرمان و وجود اقوام و نژادهای مختلف کرد، عرب، ترک و بلوچ در استان به همراه وسعت زیاد این منطقه، سبب تنوع موسیقی این استان شده است این موسیقی سرشار از مضامین حماسی، اعتقادی، اجتماعی و توصیفی است و احساسات و ارزش‌های اخلاقی- انسانی را تبلیغ می‌کند. لالایی‌ها، ترانه‌ها، سوگ آواها، موسیقی صوفیانه، مذهبی و زورخانه ای از انواع موسیقی قومی کرمان است.

### پیشینه پژوهش

در مورد سوگ آواهای کرمان می‌توان به کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان نوشته فواد توحیدی (۱۳۹۷) اشاره کرد. از آنجا که تحقیقی با این رویکرد و متد در زمینه موسیقی قومی کرمان صورت نگرفته به سایر تحقیقات مرتبط صورت گرفته در ایران اشاره می‌کنیم، مقصودی و شیرمردی (۱۳۹۳) بررسی مفاهیم سوگ در قوم بختیاری با تاکید بر تحلیل محتوای موسیقی گاگریو. پژوهش‌هایی که فرخ‌نیا و محمدی (۱۳۸۹: ۲۷) در زمینه موضوعات محوری در موسیقی قومی کردهای ایران انجام دادند. یافته‌های این پژوهش نشان داد که نظام موسیقایی این مردم تحت تأثیر عوامل محیطی، اجتماعی،

فرهنگی و اقتصادی است. غفاری (۱۳۸۸: ۱۷۴) تحقیقی را در زمینه موسیقی سوگ در ایل بختیاری در جهت شناسایی نتنگاری سوگ آوازهای مردانه و زنانه و ساز چپی<sup>۲</sup> (ساز وارونه) انجام داد. کوثری (۱۳۸۸، ۱۵۶) در زمینه موسیقی زیرزمینی در ایران به بررسی گروه‌های زیرزمینی راک و رپ پرداخته است. یافته‌های تحقیق نمایانگر این است که مضمون عمده این نوع موسیقی‌ها مسائل مبتلا به جوانان است.

### روش پژوهش

هدف پژوهش حاضر بررسی و تجزیه و تحلیل مفاهیم به کار رفته در سوگ آواهای کرمان و پاسخ به این پرسش است که مفاهیم استخراج شده، از حیث معنایی و محتوایی، از چه تنوع و گستردگی برخوردارند و اینکه علت این تفاوت‌های معنایی در چیست؟ از این رو در این پژوهش، از روش توصیفی و تکنیک تحلیل محتوا جهت دستیابی به اهداف تحقیق استفاده شده است، «تحلیل محتوا شامل هرگونه فن نظاممند و عینی برای استخراج ویژگی‌های پیام است». (خواستار و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۰۱). همچنین، روش تحلیل محتوا به کارگیری روش‌های علمی برای بررسی محتوای مدارک اسنادی است. به عبارت دیگر، «تحلیل محتوا یکی از روش‌های کلاسیک تحلیل داده‌های متنی است بی‌آنکه به این توجه داشته باشد که از کجا آمده‌اند» (حسینی و دشتی، ۱۳۹۱: ۳۹).

به منظور تحلیل محتوای سوگ آواهای کرمان، تعدادی از سوگ آواهای کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان انتخاب شد. در ابتدا متن تعدادی از آهنگ‌ها و اصطلاحات به کار رفته در آن به صورت تحت‌اللفظی به زبان فارسی ترجمه شد. پس از انتخاب واحدهای تحلیل (کلمات، اصطلاحات و جملات به کار رفته در این نوع موسیقی)، به استخراج مفاهیم به کار رفته در سوگ آواها پرداخته شد؛ لذا، با استخراج مفاهیم مورد نظر، مقوله‌هایی کلی بر اساس مفاهیم به دست آمده انتخاب شده به گونه‌ای که هر کدام از این مقولات کلی، در بر گیرنده مفاهیم مختص به خود است. فرایند دسته‌بندی مفاهیم

---

۲. نامی است برای گونه‌ای موسیقی که هنگام عزا در ایل بختیاری با دهل و سرنا نواخته می‌شود.

در زیر مجموعه مقولات انجام گرفت و در نهایت به گونه‌ای بود که هر کدام از مفاهیم در زیر مجموعه مقولات کلی جای داده شد

## مبانی نظری

محققان حوزه جامعه‌شناسی هنر به طور کلی قائل به نوعی تأثیر و کنش متقابل بین آثار هنری و شرایط اجتماعی و در شکل کلی آن، اجتماع‌اند.

جورج لوکاچ<sup>۳</sup> معتقد است که آثار هنری هر عصر، متأثر از شرایط اقتصادی و اجتماعی همان عصر است؛ اما این تأثیر به طور غیر مستقیم و از طریق جهان بینی‌ها اعمال می‌شود. در نتیجه اگر چه شرایط اجتماعی و اقتصادی هنرمند یا به عبارت دیگر طبقه اقتصادی و اجتماعی وی تعیین کننده سبک و مضمون انتخابیاش است، اما باید توجه داشت که این رابطه مستقیم نیست و به واسطه جهان‌بینی و ایدئولوژی برقرار می‌شود. پس، «یک اثر هنری تنها در شرایط اجتماعی که در آن به وجود آمده قابل فهم است و وجه مشخصه این شرایط اجتماعی، جهان‌بینی غالب در آن است». (راودراد، ۱۳۸۲: ۱۱۳).

شلر<sup>۴</sup>، برخلاف لوکاچ، معتقد است که شرایط اقتصادی و اجتماعی عامل تعیین کننده نیست، بلکه شرط وقوع هنر است و آن را از حالت بالقوه به حالت بالفعل در می‌آورد؛ یعنی، «شرایط اجتماعی خاص، شرط بروز و ظهور هنر است نه به وجود آورنده آن» (همان: ۱۵). بنابراین، در رویکرد شلری معرفت و هنر وجودهای ناباند، از قبل در حوزه ذهن وجود دارند و جامعه فقط شرایط محقق شدن آنها را فراهم می‌کند یا اینکه مانع تحقق آنها می‌شود.

تیا دینورا<sup>۵</sup> موسیقی را بیشتر «تکنولوژی خود» می‌داند. منظور از تکنولوژی خود، موسیقی به مثابه منبعی برای معانی زندگی روزمره و مدیریت خود است. به عقیده دینورا مردم از موسیقی برای هماهنگ ساختن زندگی روزمره خود استفاده می‌کنند. «موسیقی آمادگی ذهنی برای کار روزانه، تمرکز برای انجام وظایف دشوار، آرامش و حذف استرس، سازمانی برای به خاطر آوردن لحظات رمانتیک زندگی و . . . فراهم می‌آورد» (فاضلی، ۱۳۸۴: ۳).

۳. George Lukacs

۴. Max Scheler

۵. Tia Denora

آرنولد هاووزر<sup>۶</sup> معتقد است که با جدا کردن هنر از زمینه احساس، ارزش و نفی نقش آن در زندگی فرد که همان کارکرد آن است، هنر تبدیل به چیزی بیمعنا و بیفایده می شود و معنای انسانی خود را از دست می دهد، صرف نظر از اینکه چقدر جذاب باشد. لذا، استدلال وی این است که هنر تنها در ارتباط با شرایط اجتماعی معاصرش می تواند تاملیت داشته باشد. وی معتقد است که «هنر وابسته به زمان باقی می ماند، بنابراین ویژگی اصالت، بیهمتایی و غیرقابل تکرار بودن خود را حفظ می کند و این به گفته وی، عام ترین ویژگی معتبر هنر است». (راودراد، ۱۳۸۲: ۴۶).

با توجه به نظریات این جامعه شناسان می توان سوگ آواهای کرمان را در این قالب قرار داد و محتوای آن را در شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگش بررسی و تحلیل کرد.

## سوگ آواها

آوازهایی هستند که در ماتم عزیزان یا معشوق از دست رفته خوانده می شوند و چند نوع دارند: شرمه، غریبی خوانی، خرمی، بیابونی، فارغونی، سرکوهی، بالایی، گودی، حاجی آبادی، دشتی، بالاولاتی، سوغونی، کهنوی، سرحدی، سرآوردی، سالک، کسرکندی، رودباری، دهو، جزوناتی، مورک خوانی، گنار زنگیان، مجیران، لاله کلمرز، سرچاهی، روی قهر و آشتی. سوگ آواها در تمام مناطق استان با اشعار و فرم های آوازی متفاوت و همان طور که ذکر شد؛ به همراه نی محلی، چنگ و سرنا اجرا می شوند. این آواها ناله هایی ست از دل که هر شنونده ای را تحت تاثیر قرار می دهد.

شرمه، نوعی موسیقی است که نوازندگان محلی در اطراف سیرجان با نی چوپانی اجرا می کنند. و دارای متر آزاد است. این آواز که غالبا با اشعار فایز دشتستانی و باباطاهر عریان خوانده می شود، از هر لحاظ یادآور آوازهای دشتستانی متداول در جنوب ایران است.

خرمی، از انواع آوازهای متداول در منطقه ی کهنوج کرمان است که از متر آزاد برخوردار بوده و در برخی حالات با آواز کردی (چوپانی) مشابهت دارد. این مقام توسط یکی از اساتید بزرگ موسیقی کهنوج به نام خرمی، اجرا و ثبت شده است.

**غریبی خوانی**<sup>۷</sup>، هم در بعضی مناطق استان به آن «چاربیتو» می گویند، از مقام‌های اصیل و بکر ایرانی است. به گفته محمد رضا درویشی، روستاهای کرمان از خواستگاه‌های اصلی و ناشناخته ی شَروه خوانی مناطق جنوب به خصوص بوشهر بوده است. به گفته ایشان، شواهد زنده ای در دست است که شَروه ابتدا در کرمان و مناطق دیگری که پارسیان اصیل می زیسته اند، رواج داشته و اکنون هم به نام غریب خوانی رایج است.

**دهو**<sup>۸</sup> ( **لیکو**)، از کوتاه‌ترین سروده‌های شفاهی ایران اند. دهوها در نواحی رودبار زمین ( جنوب کرمان) همراه با سازهایی مثل چنگ، زال، چنگ قُطی، یَروتی و سرنا خوانده می‌شود. محتوای دهوها را بیشتر درد و غم‌های عاشقانه، جوان مرگی و سوگ، فراق و هجران، درد و دوری از سرزمین مادری و توصیف محبوب تشکیل می‌دهد. دهو به معنای دلتنگی است. دهوها معمولاً چهارکلمه ای و پنج هجایی هستند. دهوها به انواع زهیرکی، تسکین، دیکن و دهو زهرا تقسیم می‌شوند.

**زهیروکی**<sup>۹</sup>، نوعی دهو و آواز غمگینی است که در استان کرمان و شهرستان‌های منوجان، قلعه گنج و رودبار اجرا می‌شود. این آواز بیش تر با همراهی نی محلی (زال)، قیچک محلی ( چنگ)، سرنا، یَروتی و چنگ قُطی اجرا می‌شود.

**مقام تسکین**، نوعی دهوست که در جنوب کرمان اجرا می‌شود. این مقام در نواحی جنوبی با نی و چنگ و چنگ قُطی اجرا می‌شود. **دیکن**، به دهو در مناطق کهنوج و فاریاب، دیکن گفته می‌شود، با اندکی تفاوت در شیوه ی اجرا. **دهو زهرا**، زهرا یکی از همسران کامران از حاکمان قلعه گنج بوده است که کامران بعد از مدتی او را رها می‌کند. دهو زهرا، نوعی غریبی ست که در فراق او و از زبان زهرا خوانده می شده است.

۷. غریبی ناله‌های زار داره، غریبی درد دل بسیار داره / غریبی می کنه بنیاد ما را، به پای گلشنش صد خار داره.

۸. موذن شُلِیلت ( شلال موهایت)، ووست کنم سیلت ( بگذار بینمت) / هوا بهارن ( هوا بهاریه)، چشمم گَه‌ه‌ارن ( چشمم نگهبان) / تا زنده هستم،

سلام ت ارستُم ( دعا گوی توام)، جنگل پیچاکی ( جنگل انبوه پیچک).

۹. پُشت مَدَ غِیزی، جَگرِمِه سوزی / دَم دَم بیومِن، خواوَم حرومن. ترجمه: ( با من قهر نکن و نرو، جگر من را می سوزانی / صبح داره می شه، و خواب بر من حروم شده. )

**مورک خوانی**<sup>۱۰</sup> ( **مورکن** )، نوع خاصی از سوگ آوای مناطق جنوبی استان است که معمولاً بالای جنازه توسط زنان و دختران و در ماتم از دست رفتگان خوانده می‌شود. مورک خوانی معمولاً به صورت دسته جمعی اجرا می‌شود. در جیرفت به مورک، مور گفته می‌شود.

**کهنویی**<sup>۱۱</sup>، آوازی ست با اشعار عاشقانه که به همراه نی، سرنا و چنگ اجرا می‌شود. این آواز اصالتاً مربوط به کهنوج است و در استان‌های سیستان و بلوچستان و هرمزگان نیز رایج است.

### یافته‌های پژوهش

سوگ و عزاداری یکی از مهم‌ترین، عمومی‌ترین رسم و سنت در کرمان قلمداد می‌شود، یافته‌های به دست آمده در این پژوهش نشان دهنده آن است که مفاهیم به کار رفته در موسیقی سوگ کرمان عمدتاً در وصف خانواده، نزدیکان و معشوق از دست رفته خوانده می‌شود. و دلتنگی و داغدار شدن آنان در از دست دادن متوفی، به خصوص در باب ویژگی‌های ظاهری، اخلاقی، منزلت و جایگاه شخص متوفی در ایل و طایفه‌اش سروده می‌شود. مفاهیم مورد استفاده در این سوگ آواها عمدتاً بر اساس یک سری شاخصه‌ها متفاوت است؛ بدین معنا که اساساً این مسئله که متوفی چه جنسیتی (زن یا مرد) دارد یا در چه سنی فوت کرده از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. به همین دلیل در استخراج و دسته‌بندی مفاهیم سعی شده است این تمایزات مفهومی (از لحاظ سنی و جنسیتی) به دقت شناسایی و تجزیه و تحلیل شود. یافته‌های زیر بر اساس جنسیت و سن متوفی به صورت مجزا آورده شده است.

---

۱۰. ماری بخوا زبونم ( مار زبانم را بزند)، تمری بخوا دندونم ( کرمی دندانم را بخورد ) / که نم تبیرم به مورکن ( که نام تو را در مورک ببرم).

۱۱. چشمت به من و دلت ز جای دگر است، آن جا که تو دل داده ای ما را خبر است / آن جا که تو دل داده ای ما را غم نیست، ما مرغ پرنده ایم و درخت از ما کم نیست.

## محتوای سوگ آواهای مردان

یافته‌های به دست آمده نشان می‌دهد که از جمله مفاهیم مهم مورد استفاده در سوگ آواهای مردان در ارتباط با شرح یا توصیف بزرگی متوفی در میان مردمان کرمان است

در بسیاری از موارد مفاهیم مورد استفاده شامل بیان دلتنگی متقابل متوفی و افراد طایفه (اعضای خانواده، نزدیکان) و دلتنگی طبیعت از جدایی ایجاد شده است، بیان دلتنگی نشان دهنده غم و اندوه فراوانی است که هم برای خود متوفی و هم برای طایفه وی حاصل شده است.

## محتوای سوگ آواهای زنان

مفاهیم سوگنامه‌زنان ویژگی‌ها و خصیصه‌های است که در ارتباط با زنان معنا پیدا می‌کند. بدینگونه که مفاهیم استفاده شده غالباً در خصوص ارتباطی است که متوفی زن با اعضای خانواده شوهر و فرزندان و نزدیکان دارد. مفاهیم مورد نظر عمدتاً در رابطه با اظهار دلتنگی و دل‌بستگی‌های متقابلی است که میان فرزندان و مادرشان به وجود می‌آید. لذا، این نوع وابستگی‌ها نشأت گرفته از احساسات و عواطف مادرانه است. اگر چه در بسیاری موارد از کلیشه‌ها و ویژگی‌هایی مانند خانه‌داری و بانوی نمونه بودن، حس غمخواری و مهر و وفای مادرانه استفاده می‌شود که عمدتاً خاص زنان پنداشته می‌شود. به طور معمول این چنین مفاهیمی در ارتباط با متوفی مرد به کار برده نمی‌شود.

بسیاری از مفاهیم استخراج شده در سوگ آواهای زنان از لحاظ مقوله کلی تشابه زیادی با مقولات کلی استخراج شده برای مردان دارد، اما به لحاظ نوع مفاهیمی که در زیر مجموعه این مقولات استفاده می‌شود تفاوت‌های زیادی مشاهده می‌شود. برای مثال، برای بیان بزرگی و مورد احترام بودن زنان از مفاهیم استفاده شده برای مردان استفاده نمی‌شود، بدینگونه که عمدتاً بزرگی مردان با ویژگی‌هایی مانند جنگجو، خان و کدخدا، شکارچی ماهر، مجلس‌نشین بودن و نیز تشبیه کردن متوفی به حیواناتی که در طبیعت نماد قدرت و صلابت‌اند نشان داده می‌شود، در صورتی که بزرگی زنان عمدتاً در ارتباط با

مفاهیم و واژه‌هایی مانند مهماننوازی و خانه‌داری نشان داده می‌شود، کما اینکه در بعضی موارد برای شرح بزرگی متوفی زن به ذکر بزرگی برادری پدر یا خوانین طایفه متوفی اشاره می‌کنند. این نوع بزرگی منتسب به خود متوفی نیست بلکه از بزرگی برادر و پدر وی حاصل می‌شود.

### محتوای سوگ آواهای جوانان

یافته‌های استخراج شده از سوگ آواهای جوانان نشان می‌دهد که غم از دست دادن جوان در میان مردم کرمان از شدت زیادی برخوردار است. غالباً سوگ آواهای جوانان با سوز و غم زیادی سروده می‌شود و حتی گاهی برای فرد جوان فوت شده یا کودک لایلی می‌خوانند. و نوع مفاهیم استفاده شده در این زمینه نیز بیشتر مربوط به غم ناکام ماندن متوفی و عدم توفیق وی به کام گرفتن از زندگی بوده است. در بیان غم و اندوه از دست دادن متوفی علاوه بر اعضای خانواده و نزدیکان، طبیعت نیز در سوگ و ماتم فرو می‌رود که این خود نشان دهنده همه‌گیر بودن اندوهی است که در از دست دادن متوفی جوان حاصل می‌شود.

با توجه به آنکه جوانان برخلاف بزرگسالان به دلایل خاصی (بیماری، تصادف، نزاع و ... ) فوت می‌کنند، در سوگنامه جوانان معمولاً به اتفاق و یا علت خاصی اشاره می‌شود که منجر به فوت متوفی شده است. همچنین، به مفاهیمی درباره وصیت متوفی و چگونگی برگزاری مراسم عزاداریش اشاره می‌شود. از آنجا که غم از دست دادن جوانان بسیار سنگین است، متوفی از اعضای خانواده و نزدیکانش درخواست می‌کند که برایش گریه و زاری نکنند.

### نتیجه‌گیری

اقوام مختلف با توجه به شرایط محیطی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خود، اشکال متفاوتی از موسیقی را ابداع کرده‌اند. با این وصف موسیقی را باید از مقولات پیچیده نظام فرهنگی به حساب آورد، همان گونه که به عقیده لوکاچ هنر و موسیقی تحت تأثیر شرایط حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد و رشد می‌کند. از این قبیل موسیقی، می‌توان به

سوگ آواهای کرمان اشاره کرد، آوازهایی که در ماتم عزیزان یا معشوق از دست رفته خوانده می‌شوند. مفاهیم استخراج شده از سوگ آواها مملو از اصطلاحات و اشعاری در باب دلتنگی، فراق، غم و اندوه خانواده و مظاهر طبیعت در از دست دادن متوفی، بزرگی و شخصیت والای متوفی است.

سوگ آواها عمدتاً بر اساس ویژگی‌های فرد متوفی متفاوت است. بدین منظور، بر اساس اینکه متوفی زن یا مرد و پیر یا جوان بوده و اینکه از چه جایگاه و منزلتی در طایفه‌اش برخوردار بوده است نوع مفاهیم به کار رفته متفاوت است. برای مثال، مفاهیم استفاده شده در سوگنامه یک زن بسیار متفاوت از مفاهیم مورد استفاده برای یک مرد است؛ اگر چه ممکن است به صورت مشترک، مفاهیم استفاده شده، در بیان بزرگی و شخصیت والای شخصی متوفی باشد، اما نوع مفاهیم استفاده شده برای بیان این گونه ویژگی‌ها بسته به اینکه متوفی مرد باشد یا زن متفاوت است.

یافته‌های تحقیق نشان دهنده این است که غالب مفاهیمی که در وصف متوفی مرد استفاده می‌شود، ویژگی‌هایی از قبیل شجاعت و دلیر بودن متوفی، از بزرگی خود شخص صحبت به میان می‌آید و در بعضی موارد وی را در جایگاهی همسان با بزرگان قوم قرار می‌دهند. اما، در مورد زنان اینگونه نیست. عمده مفاهیم استفاده شده برای متوفی زن، مفاهیم و کلیشه‌های جنسیتی است؛ بدین معنا که در وصف والایی زن از کدبانوی نمونه بودن، خانه داری، غمخواری، با مهر و محبت بودن، اهل درد و دل بودن، حس دلسوزی مادرانه داشتن، فرزند پروری و دل بستگی به فرزندان صحبت می‌شود و این در حالی است که بزرگی و والا بودن چنین بازنمایی می‌شود که با رفتن متوفی خانه دیگر بی سر و سامان شده است.

علاوه بر تفاوت‌هایی که در رابطه با جنسیت متوفی وجود دارد، سن متوفی نیز عامل تأثیرگذاری است و بسته به اینکه متوفی بزرگسال یا جوان باشد و نیز اینکه به مرگ طبیعی فوت کرده باشد یا در نتیجه بیماری یا واقعه‌ای خاص، نوع مفاهیم استفاده شده برای متوفی متفاوت خواهد بود. محور اصلی مفاهیم در رابطه با سوگ آواهای جوانان، غم و اندوه بسیار فراوانی است که برای خانواده، نزدیکان به وجود می‌آید و بیان این غم و اندوه بسیار پررنگتر از غم و اندوهی است که در سوگنامه‌های متوفی بزرگسال ابراز می‌شود. از آنجا که داغ از دست دادن یک جوان برای مردم بسیار غمانگیز است، حتی

گاهی برای فرد جوان فوت شده یا کودک لالایی می‌خواندند.

به همین دلیل این مرثیه‌ها شرح گفته‌ها، فضایل، رشادت‌ها و دلآوری‌های عزیزان و از دست رفتگان است و در جهت پاسداشت مقام و منزلت متوفی و تسلی بازماندگان سروده می‌شود. همانگونه که گفته شد مردم کرمان در سوگ هر مردهای، با توجه به موقعیت اجتماعی، جنسیت، سن و سال، حرفه، ویژگی‌های اخلاقی و علت مرگ متوفی، سوگ آوازهای ویژه‌ای دارند.

## منابع

۱. آریانپور، امیرحسین (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی هنر*، تهران، گستره، نشر ۴.
۲. حسینی، سیدحسن دشتی، منصوره (۱۳۹۱). «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعه و ادبیات داستان آل احمد»، *مجله جهانی رسانه*، دوره ۷، شماره ۱.
۳. خواستار، حمزه و همکاران (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی جایگاه خلاقیت و نوآوری در راهبردهای آموزشی دانشگاه‌های اسلامی سطح جهان»، *مجله مدیریت در دانشگاه اسلامی* ۲، سال اول، شماره ۲ و ۳، تابستان.
۴. راودراد، اعظم (۱۳۸۲). *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران، دانشگاه تهران.
۵. کوثری، مسعود (۱۳۸۸). «موسیقی زیر زمینی در ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۸۸.
۶. فاضلی، محمد (۱۳۸۴). «نگاهی به هفت نسل پژوهش در جامعه‌شناسی موسیقی»، *نشر هنر و معماری*، شماره ۶ مرداد.
۷. فرخنیا، رحیم محمدی، ابراهیم (۱۳۸۹). «موضوعات محوری در موسیقی شناسی قومی کردهای ایران»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۰، بهار.
۸. غفاری، عیسی (۱۳۸۸). «موسیقی سوگ در ایل بختیاری، نگاهی به آواز گاگریو و سازچی در موسیقی بختیاری»، *فصلنامه هنر*، شماره ۸۲، زمستان.
۹. قاسمی، وحید؛ میزایی، سید آیتالله (۱۳۸۵). «جوانان و هنرهای رسمی و غیررسمی

موسیقی پاپ»، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۸، پاییز.

۱۰. گلدمن، لوسین و همکاران (۱۳۹۰). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نقش جهان، چاپ دوم.

۱۱. توحیدی، سید فواد (۱۳۹۷)، *نگاهی به موسیقی نواحی کرمان*، کرمان: سوره مهر.

۱۲. جاوید، مجید (۱۳۸۱)، *کرمان در یک نگاه*، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

۱۳. درویشی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *دایره المعارف سازهای ایران*، جلد اول، تهران: ماهور

۱۴. علیمردادی، منصور (۱۳۹۴)، *اشعار و ترانه‌های شفاهی مردمان حوزه ی هلیل رود*، جلد اول، تهران: فرهنگ عامه.

۱۵. اسدی گوکی، محمدجواد (۱۳۷۹)، *فرهنگ عامیانه گلبافت*، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

۱۶. صفا، عزیزا... (۱۳۹۰) *تاریخ جیرفت و کهنوج*، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

## نگاهی به سازهای موسیقی استان کرمان

### سید فواد توحیدی

**مقدمه** | کرمان سرزمینی است پهناور و نغمه‌خیز. تنوع موسیقی و به طور کلی فرهنگ شفاهی این ناحیه هر پژوهشگر را به حیرت وا می‌دارد. استاد محمدرضا درویشی ابر پژوهشگر موسیقی نواحی ایران در مقدمه کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، این استان را یکی از خاستگاه‌های مهم فرهنگی و موسیقی ایران و جهان می‌داند. او در همین مقدمه می‌گوید: یکی از جالب‌ترین نکاتی که صرف‌نظر از بکر بودن نغمات و تنوع اقوام در این استان عجیب وجود دارد، سازهاست. در این ناحیه نه تنها از همه گروه‌های متعارف خود صدا، پوست صدا، زه صدا و هوا صدا نمونه‌های متنوع و بدیعی وجود دارد، بلکه شاهد نمونه‌هایی از همه گروه‌های یاد شده هستیم که نه تنها در کل ایران که در سطح جهان بی‌همتایند.

در این نوشتار سعی شده انواع سازها و مختصری از ویژگی‌های آنها بیان شود.

از نظر سازشناسی می‌توان سازها را به انواع زیر تقسیم کرد:

۱- سازهای کوبه‌ای که خود به دو دسته خود صدا (بدون پوست) و پوست صدا تقسیم می‌شوند.

۲- سازهای زهی که خود به دو دسته زهی زخم‌های و زهی کمانی تقسیم می‌شوند.

۳- سازهای دمیدنی که به دو دسته بدون زبانه و زبانه‌دار تقسیم می‌شوند.

## ۱- سازهای کوبه‌ای استان کرمان

### الف) سازهای کوبه‌ای خود صدا (بدون پوست) شامل:

کوزک، کرب، سنج، سنجک، چوسر، چلیک، خلخال، کمر بند ر، استکان

**کوزک:** سازی است سفالی که بیشتر در نواحی شرقی کرمان نواخته می‌شود. این ساز در دو نوع کوچک و بزرگ کاربرد دارد. نوع کوچک آن شبیه کوزه‌های گاو گرد است و نوازنده با کمک انگشتان شست و اشاره یک دست آن را گرفته و با سه انگشت دیگر همان دست به اضافه چهار انگشت اشاره تا کوچک دست آزاد و قسمت انتهایی آن دست (نزدیک مُچ) به ساز ضربه می‌زد. گاهی نوازندگان دو حلقه فلزی بر انگشتان ماقبل اشاره دو دست می‌کنند تا صدای نافذتر و زیرتری ایجاد کند. کوزک‌های بزرگتر روی زمین قرار می‌گیرند و یک دست با کوبه‌ای شبیه به دمپایی ابری بر دهانه آنها می‌کوبد و با دست دیگر بر بدنه آن ضربه وارد می‌شود. نوازندگان برای اینکه فرکانس سازشان با سازهای همراه (سرود و تنبورک) مانوستر باشد گاهی درون کوزک آب میریزند تا حدی که زیر و بمی ساز با کوک سازها همخوانی داشته باشد.

**کَرب:** دو کوبه معمولاً از جنس چوب درخت کاج که در مراسم عزاداری‌های روستای کَهن (kahn) کوهبنان مورد استفاده قرار می‌گیرد. این سازها در مراسمی به نام سنگ زنی به کار می‌روند و در سر ضرب نوحه‌ها به یکدیگر کوبیده می‌شوند. نوازندگان این سازها با رقص پایی مشخص و البته پیچیده حرکت می‌کنند.

**سنج:** سنج‌های استان در انواع مختلفی بکار می‌روند. جنس بعضی‌ها از آلیاژهای برنجی

یا جام هستند مانند سنج‌های ساخت کرمان که در عزاداری‌های کرمان و اطراف مانند اختیارآباد و جوپار استفاده می‌شوند و نمونه‌هایی کوچکتر که مانند سنج‌های مناطق جنوبی کشور از جنس آهن می‌باشند این سنج‌ها در مراسم سنج و دمام ارزوئیه، خَبر و منوجان بکار می‌روند. سایر سنج‌های مورد استفاده ایرانی نیستند.

**سنجک یا همان سنج انگشتی:** این سازها هم مانند سنج به صورت جفتی به هم برخورد می‌کند و سنجک‌ها مانند دو دایره کوچک هستند که قسمت میانی آنها برآمده است و از سوراخی که در مرکز دایره وجود دارد بندهایی عبور داده و گره می‌خورد تا در انگشت فرو رود. معمولاً یکی از سنجک‌ها در انگشت شست و دیگری در انگشت اشاره فرو می‌رود. از این سازها در مراسم‌های شادیانه و پایکوبی‌ها استفاده می‌شود. اکثر نوازندگان این ساز کولی (لولی) هستند.

**چوسِر:** چوبی به ارتفاع حدود دو متر که با قفل زنگوله تسبیح، خرمره، خرده فلز، دعا نوشته و پارچه‌های رنگی تزئین شده است. این ساز در بعضی منسجبات ایل قرایی (قره‌ای) و به وسیله فردی بنام مُلا به صدا در می‌آید. از نظر این شخص کوبیدن این ساز در ریتم‌های نامشخص و گاهی منظم باعث دور کردن شیاطین و ارواح خبیث می‌گردد.

**چلیک:** این ساز نوعی حلبی است که با بندی به شانه نوازنده متصل می‌شود و با کوبه‌ای چوبی در اعلان‌ها نواخته می‌شود. این ساز در روستاهای رفسنجان و برای بیدار کردن مردم در شهرهای ماه رمضان استفاده می‌شده است.

**خلخال:** این ساز در دو صورت حلقه کامل و گاهی ناقص ساخته می‌شود. خلخال‌هایی که به مُچ پا بسته می‌شوند از زنگوله‌های کوچکی ساخته شده‌اند که با حرکت پا به صدا در می‌آیند و نمونه‌هایی که به مُچ دست متصل می‌شوند استوان‌های شکل هستند که داخل آن با پودر فلز یا ماسه پر شده است و از اتصال آنها با بدنه استوان‌های خلخال صدا تولید می‌شود. این ساز بیشتر در رقص‌ها و پایکوبی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. کولیان کرمان بیشتر از سایرین از این ساز استفاده می‌کنند.

**کمر بند زنگوله‌دار:** نوازندگان شاخص هر منطقه و خصوصاً نواحی جنوبی استان کرمان معمولاً کمربندی چرمی را که زنگوله‌های بسیاری بر آن آویزان شده را بر دور کمر می‌بندند و با تکان دادن کمر آن را به صدا در می‌آورند. تمام کمربندهای قدیمی چرمی بودند ولی امروزه حتی فانوسقه‌های نظامی را زنگوله می‌بندند و استفاده می‌کنند.

**استکان:** در رقص‌های محلی از رقص استکان هم استفاده می‌شود و در حالت‌های گوناگون از برخورد دو استکان و یا استکان به نعلبکی در سر ضرب‌ها بهره می‌برند. این رقص در نواحی مختلف استان رایج است.

### ب: سازهای کوبه‌ای پوست صدا شامل:

جوغ، چوغُرو، جاریگ، دُرک، دایره و دَپ، تاس، دهل و جَرّه، دمام، نقاره، تمبک محلی، تمپو.

**جوغ:** این ساز دارای بدنه‌ای سنگی است که روی دهنه آن را با پوست بز پوشانده‌اند این ساز تا چند دهه پیش سازبانان کرمان رواج داشت. این ساز را با طناب به روی شتر راهنما (شتر سرآهنگ) می‌بستند و در طوفان‌های شن روی آن می‌کوبیدند تا بقیه شترداران با شنیدن صدای آن از قافله عقب نمانند. در بعضی از روستاها هم شتر سوار با نواختن جوغ مردم را برای روزه گرفتن در سحرهای ماه رمضان بیدار می‌کرده است. به گفته استاد درویشی این ساز از معدود سازهای سنگی دارای پوست در جهان است. علت سنگی بودن بدنه ساز این است که در طوفان‌ها از روی شتر کنده نشود.

**چوغُرو:** این ساز شاید تنها ساز چهارگوش دو طرف پوست در جهان باشد. این ساز در روستای بیدخون مَرَعک بم استفاده می‌شود. پوست ساز از جنس پوست بز می‌باشد و زنگوله در دو طرف کمانه ساز تعبیه می‌شود و تعدادی حلقه فلزی هم در چهار چوبی آن آویزان است. نوازنده با تکنیک خاص به دو طرف پوستی ساز ضربه وارد می‌کند.

**جاریگ:** به معنای مکان ریگ و خرده سنگ است. این ساز هم جزو سازهای منحصر به فرد استان است که در هر دو گروه خود صدا و پوست صدا جای می‌گیرد. جاریگ‌هایی که کلاً فلزی هستند در گروه خود صدا و جاریگ‌هایی که بدنه چوبی دارند و دو طرف آن با پوست گوسفند پوشیده می‌شود در گروه پوست صداها قرار می‌گیرند. داخل بدنه هر دو ساز ریگ‌هایی ریخته می‌شود که با بالا و پایین کردن ساز به جداره و پوست‌ها برخورد می‌کنند. بعضی از جاریگ‌های چوبی با دو لایه پوست پوشیده می‌شوند.

**دُرک:** این ساز در بین بعضی از کولیان کرمان رایج است. این ساز سازی بین سازهای دایره و دهل است و با هر دو گروه خویشاوند است. دُرک شبیه دو دایره است که روی هم

چسبیده‌اند و سازی شبیه به دهل را تشکیل داده‌اند. این ساز با تسمه‌ای چرمی به گردن نوازنده وصل می‌شود و با انگشتان دست نواخته می‌شود. هم روی پوست بالا و هم پوست پایین. گاهی هر دو دست روی پوست بالا نوازندگی می‌کند و گاهی هر دو دست روی پوست پایین و گاهی به صورت ضربدری روی هر دو پوست. معمولاً زنگوله‌ای به وسیله نخ‌ی کف‌ی به کمانه ساز متصل است و در بعضی مواقع نوازنده زنگونه را روی پوست بالا می‌گذارد تا با تکان خوردن پوست مرتعش شود و صدای زنگداری ایجاد نماید. ساز دُرک به جز استان کرمان در هیچ جای کشور نظیر ندارد.

**دایره و دپ:** دایره و دپ در ابعاد و اندازه‌های گوناگون و تکنیک‌های نوازندگی متنوع در بیشتر نواحی استان اجرا می‌شود. دایره‌های ده ضلعی نهر کرمان، دایره رودهای روستای ده نهو و دایره‌های سیم کشی زرنند از شاخص‌ترین دایره‌های استان محسوب می‌شوند. استفاده از دپ و دایره در استان قدمتی دیرینه دارد. در نقوش دوره صفوی در معماری و ظروف کرمان نوازندگان دایره و دایره زنگی حضور پررنگی دارند که نشان از کاربرد وسیع این ساز در آن دوره دارد. بیشتر نوازندگان دایره و دپ در کرمان را زرتشتیان و دراویش نعمت الهی تشکیل می‌دهند. البته خانم‌ها نیز در مراسم‌های شادایانه از این ساز استفاده می‌کرده‌اند.

زرتشتیان کرمان در مراسم گوناگون از جمله جشن‌های تیرگان، مهرگان، تندرستون، و سده از ساز دایره بهره می‌برده‌اند. دراویش کرمان دپ را به صورت یک دست آزاد می‌نواختند و یک دست کمانه را می‌گرفته و با دست دیگر به نواحی مختلف پوست و حتی بدنه چوبی آن ضربه می‌زدند. در روزگاری نه چندان دور هم دایره‌های سه‌گان‌های در رفسنجان رایج بوده است با ابعاد کوچک برای نوجوانان، متوسط برای جوانان و بزرگ برای بزرگسالان که در مراسم‌های شادایانه برای خوش یمنی همگی دایره را در دست گرفته‌اند تا خشنودی خود را از موضوع شادایانه اعلام کنند. دایره‌های ده ضلعی شهر کرمان متأسفانه دیگر مورد استفاده قرار نمی‌گیرند و نوازندگان به علت ارزانی ساز و تکنیک نوازندگی راحت‌تر از دایره‌های گرد استفاده می‌کنند.

**تاس:** سازی مسی است که دهانه آن را با پوست می‌پوشانند و با دو کوبه چوبی بر پوست‌ها می‌کوبند. این ساز در بین دراویش نعمت الهی کرمان رایج بوده است.

**دُهل و جَرّه:** در مناطق مختلف استان به دو صورت بدنه فلزی و بدنه چوبی، با ابعاد گوناگون به کار می‌روند. به جز دهلی که با چوب و ترکه نواخته می‌شود بقیه دهل‌ها به همراهی نوع کوچکتر خود که صدای زیرتری ایجاد می‌کنند نواخته می‌شوند که به این دهل‌های کوچکتر جَرّه گفته می‌شود.

**دُهل نوع اول:** دارای بدنه‌ای کم ارتفاع است و با چوب و ترکه نواخته می‌شود. جنس بدنه این دُهل اکثراً چوبی است ولی با بدنه فلزی هم یافت می‌شود. این دُهل در بیشتر نقاط سیرجان، بافت، شهرابک، رفسنجان، رابر و بردسیر استفاده می‌شود.

**دُهل و جَرّه نوع دوم:** بدنه این دهل‌ها و جَرّه‌ها دارای ارتفاع زیادی می‌باشد و بشکه‌ای شکل هستند. این سازها با یک چوب و یک دست نواخته می‌شوند. دو طرف دهانه پوست‌ها هم اندازه می‌باشند و جنس پوست‌ها برای ایجاد صدای بم و زیر متفاوت است. این دُهل‌ها و جَرّه‌ها دارای طوقه می‌باشند و نوازنده با کشیدن طناب‌های متصل به طوقه می‌تواند صدای هر دو پوست را زیرتر نماید. این دُهل و جَرّه‌ها در فخرآباد حمزه‌پور سیرجان، راین، ده بکری، جیرفت، عنرآباد، رودبار، کهنوج و قلعه‌گنج رایج است. در حال حاضر بدنه این دهلی و جَرّه‌ها فلزی است ولی در سابق چوبی بوده است.

**دهل و جَرّه نوع سوم:** این دُهل‌ها شبیه دهل‌های نوع دوم هستند ولی طوقه ندارند و پوست‌ها به بدنه فلزی چسبانده می‌شوند. این دهل‌ها در منطقه ارزوئیه استفاده می‌شوند.

**دهل و جَرّه نوع چهارم:** این دُهل و جَرّه مخروطی شکل است یعنی دهانه یک قسمت کوچکتر از قسمت دیگر است و صدای زیرتری را ایجاد می‌کند. بدنه این دُهل و جَرّه چوبی است این سازها در نهرستان منوجان استفاده می‌شوند و با یک چوب و یک دست نواخته می‌شوند.

**دُهل و جَرّه نوع پنجم:** این ساز چیزی بین دهل و جره بدنه مخروطی و دهل و جَرّه بدنه استوانه‌ای است. تفاوت اندازه دهانه دهل و جَرّه خیلی زیاد نیست و بدنه این سازها چوبی است و با یک دست و یک کوبه نواخته می‌شوند. این سازها در شهرستان بم رایج هستند.

**دُهل و جَرّه نوع ششم:** این سازها در قنات ملک بافت کاربرد دارند دقیقاً مانند دهل‌های

نوع دوم هستند. فقط تفاوت در این است که گاهی با چوب و ترکه نواخته می‌شوند بجای چوب و یک دست بدنه این سازها هم در حال حاضر فلزی است.

**دَمَام:** این ساز در مراسم سنج و دَمَام ارزوئیه، خَبر و منوجان به کار می‌رود. بدنه این ساز فلزی است و دارای طوقه می‌باشد. شبیه دهل‌های نوع دوم. دمَام هم با چوب و دست نواخته می‌شود و هم با دو دست و بدون کوبه.

**نَقاره:** به دو نوع بدنه فلزی و بدنه سفالی تقسیم می‌شوند. بدنه فلزی در شهر کرمان، شهر بابک و شهداد استفاده می‌شود و بدنه سفالی در شهرستان‌های بافت، سیرجان، رابثر و ارزوئیه کاربرد دارند. در سابق تمام نقاره‌ها بدنه فلزی بوده‌اند و به تدریج در بعضی مناطق بدنه سفالی شده‌اند نمونه‌های قدیمی فلزی هنوز در این مناطق یافت می‌شود.

نقاره‌ها در شهداد با ترکه‌های نازک نواخته می‌شود ولی در بقیه مناطق با چوب‌های کلفت و با قطر زیاد نواخته می‌شوند. در سیرچ هم نواختن نقاره بدنه فلزی رایج بوده ولی به علت از بین رفتن نقاره‌ها هم اکنون بر روی بشکه‌ای فلزی ریتم‌های نقاره را اجرا می‌کنند. به نقاره‌های بزرگ معمولاً نقاره یا ناقاره گفته می‌شود و به جفت کوچک‌ترش زیل گفته می‌شود. اگر به جای زیل یک نقاره هم شکل قرار بگیرد به آن نقاره جفتو می‌گویند.

**تمبک محلی:** معمولاً به لفظ تُمپک به کار می‌رود. تمپک‌های کرمان یا بدنه سفالی و یا بدنه چوبی هستند یا در نواحی کولی نشین بدنه فلزی این سازها و خصوصاً نوع بدنه چوبی با تسمه‌ای به شانه نوازنده وصل می‌شود. در شهرستان راور از تمبک‌هایی با بدنه سفالی استفاده می‌کنند. به طور کلی تُمپک از اکثر نقاط کرمان کاربرد دارد.

**تمپو:** این ساز اکثراً دارای بدنه سفالی است ولی نمونه‌های بدنه فلزی و بدنه پلاستیکی آن هم رایج شده است تمپو فقط با ساز نیانبان و یا تکی اجرا می‌شود.

## ۲- سازهای زهی استان کرمان

الف) سازهای کمانی شامل:

چنگ، چنگ قطی و یروتی

چنگ همان ساز زهی بلوچی است که در بلوچستان و البته ریگان کرمان به سرود مشهور

است. در نواحی جنوبی کرمان به این ساز چنگ و به نوازنده آن چنگی یا پهلوان گفته می‌شود در بردسیر کرمان نوع بزرگتری از چنگ نواخته می‌شود با تعداد سیم کمتر که به کمونچه مشهور است و در نواحی بافت تا ارزوئیه به این ساز چِگَر گفته می‌شود.

تعداد سیم‌های این ساز بین ۴ تا ۱۲ عدد متغیر است. جنس بدنه معمولاً از چوب گُل فرح، چیت یا توت و پوست روی آن از جنس پوست بز است. کمان این ساز هم از جنس چوب درخت انار و موی اسب است که به دسته چنگ شهره است.

استان مانند تنبورک بلوچستان است و در منوجان و قلعه‌گنج هم این ساز مشابه به نمونه بلوچستان رایج است. علاوه بر این تنبورک، تنبورکی دیگر در منوجان مورد استفاده قرار می‌گیرد که ابعاد کوچکتری دارد و روی قسمتی از صفحه آن پوست کشیده می‌شود. این سازای دارای ۳ سیم می‌باشد.

### ۳- سازهای دمیدنی استان کرمان

#### الف) سازهای دمیدنی بدون زبانه شامل:

نی محلی (نی کُردی، زال، نی شش بوق، نی شش بُن، نی لبی) سفید مهره، بوق شاخی، کُفکو (سوتاکو، لَبک، فوتک، سوتک اناری) سوتک گلی

نی محلی که در جنوب استان به زال مشهور است و در سایر نواحی به نی کُردی (چوپانی) نی لبی، نی شش بوق و نی شش بن نامیده می‌شود. این ساز در بیشتر نواحی استان نواخته می‌شود. ابعاد و تعداد سوراخ‌های آن در نقاط مختلف استان متفاوت است. به‌ترین و مرغوب‌ترین نی‌های استان از محلی به نام تنگه کندر بین شهرستان‌های کهنوج و منوجان و تنگ موردان بین صوغان و فاریاب تهیه می‌شود. بیشتر نی‌ها دارای چهار یا پنج سوراخ در جلوی ساز و یک سوراخ در پشت ساز (پَس کُت) می‌باشند. اجرای تکنیک نفس گردان در نینوازی نشان از توانایی بالای نوازنده دارد. عشایر و ساریانان از به‌ترین نوازندگان نی در استان می‌باشند. رُهایی برای فرمان به گله گوسفندان و یا شترها به وسیله نواختن نی انجام می‌شود. برای مثال فرمان حرکت دادن گله، نگهداشتن گله، آب خوردن گله به وسیله نواختن نی انجام می‌شود. قوی‌ترین و مشهورترین نوازنده نی لبی کشور قربانشاه نی زن است که اهل شهداد کرمان بوده و مرقد او در اندوهجرد و شهداد است.

**سفید مهره:** این ساز نوعی بوق صدفی است که دراصل برای اعلان موضوعی نواخته می‌شود. در برخی نواحی استان اعلان مراسم عزاداری محرم، در بعضی نواحی برای بستن دروازه شهر یا روستا برای محافظت در مقابل حمله راهزنان و دشمنان در برخی مناطق نواختن سه بار در آن نشان فوت یکی از ساکنان و در برخی مناطق برای بیدار کردن مردم در ماه رمضان می‌باشد.

سفید مهره در مناطقی مانند بَم، چترود، شهداد، سیرچ، اندوهجرد، گودیز، جَهَر، جوشون، پشوئیه، دُرّان، ده زیار، ده دُر و کشیت نواخته می‌شود. این ساز در بین اهالی از حرمتی خاص برخوردار است و برخی دور کردن این ساز از روستا و یا شهر خود را بد یُمن میدانند. تعدادی از سفید مهره‌های کرمان قدمتی بالای چهارصد سال دارند و اکثراً در امامزاده‌ها و یا تکایا نگهداری می‌شود.

**بوق شاخی (شاخ نفیر):** این ساز از جنس شاخ کل می باشد و سابقه طولانی در استان کرمان دارد. نقوش نوازندگان شاخ نفیر در معماری بناهای تاریخی شهر کرمان مشهور است. این ساز بیشتر توسط دراویش دوره‌گرد نواخته می‌شده است. گاهی برای دور کردن حیوانات وحشی در مسیر مسافرت‌ها و گاهی برای جمع‌آوری نذورات از محله‌های مختلف. این ساز در مراسم سنج و دمام برخی نواحی استان هم رایج است و نمونه‌هایی پلاستیکی هم بجای نوع شاخی آن به این مراسم راه یافته است.

**گُفکو (سوتاگو، سوتک اناری، فوتک، لَبَک):** نوعی سوتک است که از میوه‌های خشک شده به خصوص انار ساخته می‌شود البته از پرتقال و کدو هم برای ساخت این ساز استفاده می‌شود. این ساز در مناطقی از جبال بارز، ارزوئیه و خُبر رایج است.

معمولاً یک سوراخ برای دمیدن روی این ساز تعبیه می‌شود و بین یک تا چهار سوراخ برای انگشت گذاری این ساز از سازهای منحصر به فرد استان کرمان است.

**سوتک گلی:** نمونه چند هزار ساله این ساز در حفاری‌های قلعه اردشیر کرمان یافت شده است. این ساز در اکثر نقاط استان از جمله شهر کرمان ساخته و نواخته می‌شود نمونه‌ای از سوتک گلی را با آب پُر می‌کنند و می‌نوازند که به آن فیکو بلبلی یا بلبلو گفته می‌شود.

**ب: سازهای دمیدنی زبانه‌دار شامل:**

سُرنا (ساز)، کَرنا، نی جفتو، نی مشکی (نی همبونه، نی انبان) فیکو، نی فیکو، (بَلبُون)

**سُرنا (ساز):** شاخص‌ترین ساز محلی استان کرمان سُرنا است که جایگاه ویژه‌ای در میراث موسیقایی استان دارد. به علت حضور پررنگ سُرنا در موسیقی نواحی کرمان به آن اصطلاحاً ساز گفته می‌شود و به نوازنده سُرنا سازی گفته می‌شود. یکی از قدیمی‌ترین سُرناهای دنیا سُرناپی است از جنس گل پخته که در حفاری‌های رَمشک کرمان بدست آمده است و تاریخ آن حدوداً به پنج هزارسال پیش بر می‌گردد. واژه سُرنا از دو کلمه سور به معنی شادی و نای به معنی نی به وجود آمده است. تنوع انواع سُرنا در استان کرمان حیرت آور است و شاید از تنوع انواع سُرنا در کشور بیشتر باشد.

سُرناي نوع اول: این ساز به صورت یک تکه تراشیده می‌شود یعنی شیپوری ساز و دسته ساز به هم متصل است و دو شاخه و میل و پیک و پولک (بیش لپوزی) در داخل دسته به ترتیب قرار می‌گیرند. این سُرنا تقریباً مشابه بیشتر سُرناهای کشور است. این سُرنا معمولاً به همراه دهل نوع اول و در برخی نواحی به همراه دهل نوع اول و نقاره نواخته می‌شود. این ساز در شهر کرمان، بردسیر، بافت، بیشتر نقاط رابر، ارزوئیه، بیشتر نقاط سیرجان، رفسنجان، شهداد و شهربابک نواخته می‌شود و یا می‌شده است. در ارزوئیه دهل نوع سوم با این سُرنا نواخته می‌شده به همراه نقاره.

سُرناي نوع دوم: به این سُرنا، سُرناي نَرلاس گفته می‌شود و قسمت شیپوری آن از دسته جدا می‌شود. این سُرنا در قنات ملک رابر، فخرآباد حمزه‌پور سیرجان، جیرفت، کهنوج، رودبار، راین، عنبرآباد، دهبکری بم و قلعه‌گنج اجرا می‌شده به همراه دُهل و جَره نوع دوم.

سُرناي نوع سوم: شبیه سُرناي نوع اول است ولی با طولی زیاد به طوریکه جزو بلندترین سُرناي کشور محسوب می‌شود و یکی از بم‌ترین انواع سُرنا در کشور این سُرنا در منوجان کرمان و قسمت‌هایی از استان هرمزگان رایج است. دُهل و جره همراهی کننده این ساز دهل و جره نوع چهارم است به همراهی ساز تُمپک.

سُرناي نوع چهارم: سُرناي نَرلاس مضاعف، به گفتگوی استاد محمدرضا درویشی این سُرنا جزو کامل‌ترین سُرناهای جهان به حساب می‌آید.

این ساز در فهرج و نرماشیر رایج است و علاوه بر قسمت شیپوری زائده‌ای در بالای

شیپوری هم از ساز جدا می‌شود و عملاً ساز به هفت قسمت تقسیم می‌شود. شیپوری، زائده بالای شیپوری، دسته ساز، دوشاخه، میل ساز، پیک ساز و پولک (پیش لپوزی) وقتی که از سُرنا استفاده نمی‌شده زائده‌ای چوبی و یا فلزی در داخل پیک قرار داده می‌شود که باعث نجسبیدن لبه‌های پیک در هنگام خشک شدن می‌شود به این زائده دوک گفته می‌شود. این سُرنا به همراه دُهل پنجم نواخته می‌شود.

سُرنا ی نوع پنجم: این سُرنا نمونه‌ای منحصر به فرد است و شاید تنها نمونه سُرنا ی گلی در جهان باشد. این ساز در سبلوئیه زرنند کرمان رایج است. کُل ساز به صورت یک تکه از گِل پخته ساخته می‌شود. پیک ساز به جای نی از جنس پوست ترکه درخت بید است. این ساز فاقد میل، دو شاخه و پولک است. بعد از نوازندگی پیک ساز را در داخل آب قرار می‌دهند تا خشک نشود این ساز به همراهی دایره نواخته می‌شود.

**کَرنا:** از واژه کارنای به معنی نای جنگ گرفته شده است و در مناطقی مانند ارزوئیه، بافت، رابر، سیرجان و شهر بابک رایج است. شیپوری کرنا فلزی است و کل ساز نسبت به سرنا بزرگتر است و صدایی بمتر ایجاد می‌کند. معمولاً کرنا به همراهی نقاره و دُهل نوع اول نواخته می‌شود.

**نی جُفتو:** این ساز بیشتر در نواحی جیرفت، منوجان، روبدار، کهنوج، عنبرآباد، بافت و ارزوئیه نواخته می‌شود. معمولاً دو نی تکی را با روده و یا موم به هم متصل می‌کنند و با دمیدن در قمیش‌ها و زبانه‌ها ایجاد صوت می‌کنند. معمولاً نی جفتوهای کرمان شش سوراخه هستند. سازهای همراه نی جفتو تمپک، تمپو و دهل به روش نواختن تمبکی است.

**نی مشکی (نی همونه، نی انبان):** این ساز مشترکاً بین استان‌های کرمان، هرمزگان، بوشهر و خوزستان به ثبت ملی رسیده است.

این ساز در مراسم شادیانه و بیشتر در زیر سقف و یا پلاسی نواخته می‌شود و از سرنا و کرنا در فضاهای باز. جنس مشک از پوست گوسفند و یا بز می‌باشد. این ساز در کرمان، جیرفت، عنبرآباد، کهنوج، منوجان، قلعه‌گنج، بم، بردسیر، بافت، رابر، ارزوئیه، راین، سیرجان و شهر بابک نواخته می‌شود. سازهای همراه نی انبان دهل و جُره و تمپو و تمپک چوبی است.

**فِیقو:** این ساز در اکثر نواحی استان ساخته و اجرا می‌شود در برخی نقاط با نی و در برخی نقاط با ساقه جو و یا گندم فِیقو فاقد سوراخ است و فقط با ایجاد زبانه صدای واحدی را تولید می‌کند.

**نی فِیقو (بَلَبُون):** همان نی تکی است. یک نی دارای سوراخ‌های انگشت گذاری که نی دیگری به عنوان زبانه در آن فرو رفته است. در بزنجان بافت برای این ساز شیپوری هم درست می‌کنند. در سابق شیپوری نی فِیقو از جنش شاخ حیوانات بوده ولی در حال حاضر از جنس ظروف پلاستیکی است. در جنوب استان به این ساز بلبون گفته می‌شود. اکثراً نوازندگان زال قبل از فراگیری زال نوازنده بلبون بوده‌اند تا راحت‌تر نواختن زال را فرا بگیرند.



تصویر ۱: از سمت راست نوازنده پیشکسوت دایره زنگی شهربابک و نوازنده دایره علی آباد راور



تصویر ۲: خلخال‌های قدیمی استان کرمان



تصویر ۳: دایره قدیمی سیم کشی شده جلال آباد زرنند



تصویر ۴: نوازنده چوسر



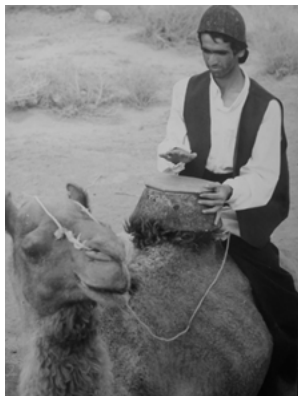
تصویر ۵: از سمت راست نوازنده دایره روده ای دهنه بَم و نوازنده دایره یزدان آباد زرند



تصویر ۶: از سمت راست نوازنده دایره راوَر و طرز نواختن دایره



تصویر ۷: دهل ارزوییّه



تصویر ۸: عکس قدیمی از نواختن جوغ



تصویر ۹: چهار دایره از رفسنجان

تصویر ۱۰: دهل نرماشیر



ر

تصویر ۱۱: نوازنده پیشکسوت و زرتشتی دایره کرمان



تصویر ۱۲: دهل نوع اول سیرجان





تصویر ۱۴: نقاره‌های قدیمی شهر کرمان



تصویر ۱۳: نوازنده پیشکسوت تنبک عنبرآباد



تصویر ۱۵: دُرک قدیمی سیرجان

تصویر ۱۶: جاریک فلزی



تصویر ۱۷: تمبک بدنه فلزی رفسنجان



تصویر ۱۸: دهل‌های نوع اول و دوم عنبرآباد





تصویر ۱۹: طرز نواختن با استکان در مراسم رقص استکان



تصویر ۲۰: نوازنده چوغروبید خونمرغبیم



تصویر ۲۱: تمپو سیرجان



تصویر ۲۲: نقاره و زیل قدیمی امیرآباد شول



تصویر ۲۳: نوازندگان سرنا و دهل خرمنده بردسیر



تصویر ۲۴: چلیک



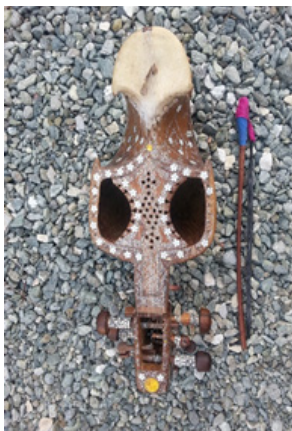
تصویر ۲۵: طرز نواختن جاریگ



تصویر ۲۶: نوازنده پیشکسوت نقاره، شهرداد



تصویر ۲۷: چنگ، جنوب کرمان



تصویر ۲۸: چنگ ساخت طایفه داوودی، کرمان



تصویر ۲۹: علیشاه جوشن پور نوازنده چنگ قُطی



تصویر ۳۰: از بالا تنبورک بلوچی منوجان، تنبورک محلی منوجان



تصویر ۳۱: سوتک



تصویر ۳۲: نوازنده نی



تصویر ۳۳: نوازنده سفید مهره



تصویر ۳۴: سوتک



تصویر ۳۵: کرنای قدیمی ارزویه



تصویر ۳۶: نوازنده سرنا منوجان



تصویر ۳۷: نوازنده سرنای گلی سبلوییه زرند



تصویر ۳۸: نی مشکی



تصویر ۳۹: جفتو منوجان



یاد بزرگان

## نگاهی به زندگی و شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی

### سیاوش برهانی

داریوش برهانی در ۲۴ شهریورماه سال ۱۳۱۷ در یک خانواده فرهنگی و آشنا با هنر موسیقی در شهر کرمان به دنیا آمد. پدرش محمدعلی برهانی از عارفان و شاعران و فرهنگیان زمان خود بود که در آن دوران مدیریت مدرسه «عصمتیه» کرمان را به عهده داشت و مادرش فخرالسادات آدم حسینی دبیر ادبیات فارسی و ادبیات فرانسه بود و که بعدها به سمت بازرس مدارس دخترانه کرمان گمارده شد. از آنجائی که مادر با ساز تار آشنا بود و گاهی می‌نواخت، فرزندان نیز به موسیقی علاقمند شدند و از همان کودکی استعداد خود را نشان دادند و سه تا از پسران بنام‌های هوشنگ و داریوش و خلیل نواختن ساز را آغاز کردند. داریوش سه برادر و پنج خواهر داشت که خودش فرزند سوم خانواده بود. اولین معلم داریوش کوچک برادر بزرگترش هوشنگ بود که از شاگردان علی اکبر خانه نوائی و در آن زمان از نوازندگان بسیار خوب و متبحر و توانا بود که گاهی برنامه‌هایی را با خوانندگان آن زمان از جمله داریوش رفیعی اجرا می‌کرد و همه را مسحور پنجه و مضراب خود می‌نمود. داریوش تحت تاثیر نوازندگی هوشنگ نواختن را آغاز کرد و بعدها

نیز در مدرسه از تجربیات جناب صدیق بهره برد. در آن دوران در مدارس ساعت‌هایی در هفته را برای یادگیری موسیقی و آشنایی بیشتر دانش‌آموزان با هنر موسیقی قرار داده بودند که معروف بود به زنگ موسیقی هر چند ممکن بود از طرف همه دانش‌آموزان جدی تلقی نشود ولی برای داریوش که عاشق موسیقی بود به‌ترین کلاس، زنگ موسیقی بود. آموزش موسیقی در مدارس، سیاستی بود که از طرف آموزش و پرورش در آن زمان بدرستی بکار گرفته شده بود با تشکیل کلاس‌های موسیقی، شور و نشاط بیشتری برای آموختن ایجاد می‌شد.

مسلماً شناخت هنر جدی و معرفی آن به بچه‌ها از سنین پایین و در دوران تحصیل کمک به بالا بردن سطح فرهنگی در جامعه می‌کند و حداقل اینکه حتی اگر موسیقی را جدی دنبال نکنند می‌توانند شنونده‌های آگاهی باشند به قول استاد فرامرز پایور ما بیشتر از اینکه بخواهیم نوازنده و یا خواننده خوب داشته باشیم نیازمند شنونده‌های آگاه هستیم.

داریوش نوجوان که به علاقه و استعداد خود پی برده بود از هر فرصت برای یادگیری و بالا بردن سطح آگاهی خود استفاده می‌نمود یکی از افرادی که بسیار تأثیرگذار بود درویشی بود بنام «قربون شاه» نوازنده بی بدیل نی که ساز نی را با لب می‌نواخت و از اولین استادان این شیوه از نی نوازی در ایران بود. قربون شاه که از او بسیار گفته و نوشته‌اند با بعضی از خانواده‌های کرمانی معاشرت و هم نشینی داشت و در این بین گاهی به منزل پدری داریوش می‌رفت از داریوش برهانی نقل قول است که قربون شاه نوازنده شوریده‌ای بود که بسیار به ردیف موسیقی آشنا بود و گاهی نغمه‌ها و گوشه‌های مهجور را چنان با سوز می‌نواخت که همه را تحت تأثیر خود قرار می‌داد از او بیاد می‌آورد که بعضی مواقع با صدای نی قربون شاه از خواب بیدار می‌شدند و بیشتر مواقع در دم سحر آواز بیات ترک می‌نواخت هم نشینی و معاشرت با این بزرگان باعث شده بود که داریوش نوجوان بتواند بیشتر بیاموزد و با نغمه‌های اصیل و گوشه‌های ردیف موسیقی آشنا شود و با عشق و علاقه روی ساز تار پیاده کند و بنوازد. مسلماً قرار گرفتن در چنین موقعیتی برای هر هنرجو و طلب‌های که عاشق موسیقی است موهبتی به حساب می‌آید. پسر کوچک خانواده خلیل خلیل اله برهانی نیز این شانس را داشت که بتواند از شرایط بوجود آمده استفاده کند. خلیل هم از کودکی موسیقی را با نواختن سنتور آغاز می‌کند و بعدها به تار علاقمند

می‌شود و او هم تار را نزد برادر بزرگتر هوشنگ مشق می‌کند هر چند سال‌های بعد به تهران می‌آید و نزد بزرگان موسیقی حبیب اله صالحی و استاد برجسته و صاحب مکتب علی اکبر خان شهنازی ادامه می‌دهد در اوایل دهه چهل داریوش جوان که چند سالی به استخدام وزارت بهداری درآمده و مشغول به کار گشته به شهر قزوین مهاجرت می‌کند و در آنجا نیز به کار تدریس و همکاری با گروه‌های وزارت فرهنگ می‌پردازد حاصل این همکاری کنسرت‌ها و برنامه‌های متعددی است که از آنها دو صفحه به آهنگسازی وی بجا می‌ماند و تعدادی از اجراهای گروهی و تکنوازی نیز در آرشیو رادیو و تلویزیون ضبط و ثبت می‌گردد حتی قبل از مهاجرت به قزوین و سکونتش در کرمان هم با رادیو کرمان همکاری داشته و قطعات زیادی در قالب تکنوازی و گروهی اجرا می‌نماید بخصوص در دوره ریاست جناب یاسائی در رادیو کرمان. داریوش جوان در همان سنین جوانی که مضراب و پنجه‌اش به پختگی و نواخته‌هایش دلنشین شده بود آثار زیادی را اجرا می‌کند و بدلیل تجربه بیشتر نسبت به هم دوره‌هایش و علاقه جناب یاسائی به نوازندگی وی بعضی از اجراها بصورت زنده از رادیو پخش می‌شود.

داریوش برهانی در طول سال‌های ۴۰ الی ۵۷ در قزوین و تهران سکونت می‌کند و در کنار کار اداری که داشته به تدریس نیز مشغول می‌گردد اما بدلیل بیماری همسر به کرمان بر می‌گردد و ادامه فعالیت خود را با تجربه بیشتر ادامه می‌دهد اما پس از انقلاب و روی کار آمدن حکومت اسلامی بسیاری از فعالیت‌های موسیقی و هنری متوقف می‌شود و بسیاری از هنرمندان خانه نشین می‌شوند.

با روی کار آمدن نظام جدید کار هنری و مخصوص موسیقی متوقف و هنرمندان مورد بی‌مهری و ظلم قرار می‌گیرند تا آنجایی که بسیاری از هنرمندان به اتهام فعالیت هنری بازداشت و مورد بازخواست قرار می‌گیرند و حتی از بعضی هنرمندان تعهد می‌گیرند که دیگر کار هنری نکنند اما در همان روزگار غریب و در آن شرایط سخت هنرمندان و دوستداران فرهنگ و ادب و علاقمندان به موسیقی با جلسات شبانه و گردهمایی‌های کوچک و جلسات، سعی در حفظ این هنر اصیل و مظلوم می‌نمودند در دهه ۶۰ اساتید و مدرسین موسیقی با تشکیل کلاس‌های موسیقی به صورت خصوصی در منزل به کار خود ادامه دادند. داریوش برهانی نیز همانند بسیاری از همکاران خود کلاس‌های آموزش تار را در خانه دائر کرد و تا سال ۶۸ و اوایل دهه ۷۰ به صورت پنهانی و مخفیانه در منزل

تدریس می‌کرد ولی پس از باز شدن فضا و شرایط این رویه تغییر می‌کند و بستر برای فعالیت بیشتر فراهم می‌شود.

داریوش برهانی فضا و شرایط متفاوتی را تجربه کرده است هم قبل از انقلاب و هم بعد از انقلاب. در اوایل دهه هفتاد که فضا برای فعالیت هنرمندان کمی مهیا می‌شود به همت برادر کوچک خود خلیل برهانی گروهی بنام «حافظ» تشکیل می‌دهند اعضای این ارکستر متشکل از چند تن از یاران قدیمی از جمله «محمد سعید» نوازنده ویلن و عطاالله مشرف زاده نوازنده تمبک که گاهی خوانندگی گروه را نیز به عهده داشت و چند تن از جوانان آن زمان و از جوانان هنرمند شهر است.

این گروه به مدت چند سالی فعالیت می‌کند اما پس از درگذشت استاد خلیل برهانی سال ۷۵ اجراهای گروه کمتر و کمتر می‌شود هر چند اجرای کنسرت‌ها در آن دوران برای هنرمندان بسیار سخت و دشوار بود اما برای عاشقان و شیفتگان موسیقی غنیمت به شمار می‌آمد بخصوص در آن دوران که همه ارتباطات و دسترسی به شنیدن موسیقی جدی و بطور کلی موسیقی، دشوار و سخت و گاهی محال می‌نمود. این کنسرت‌ها و اجراها پل ارتباطی بین هنرمندان و مردم و هنرجویان بود. در طول تاریخ می‌بینیم هر گاه حاکمان و زمامداران از هنرمندان حمایت کرده‌اند و متولیان فرهنگی و هنری بوده‌اند. باعث رشد و شکوفائی هنر و باعث تولید آثار فاخر و در نتیجه رشد فرهنگی در جامعه و بالا بردن سطح آگاهی و شعور جمعی در جامعه شده است و به همین علت است که دهه‌های سی و چهل و پنجاه را برای موسیقی، دوران طلایی موسیقی می‌نامند.

استاد داریوش برهانی در طول سالیان سال که به کار تدریس و آموزش موسیقی مشغول بوده شاگردان زیادی تربیت نموده که از این بین می‌توان به پسرانش (کیانوش و سیاوش برهانی) و همچنین آقایان محسن آفروش (در قزوین)، فواد توحیدی، رضا کامکار، نیما خیری، سینا نجمالدینی و... اشاره کرد. بیشتر شاگردان هم اکنون به کار موسیقی مشغول هستند. استاد داریوش برهانی هم اکنون در کرمان سکونت دارد برای این استاد گرانقدر که همیشه او را مردی متواضع، نجیب، شریف، صبور و انسانی به معنای واقعی می‌شناسیم، آرزوی سلامتی و تندرستی می‌کنیم.

## نگاهی به شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی

آنچه که به عنوان مشخصه‌های نوازندگی ایشان بر خواهیم شمرد همه از نواخته‌هایی است که در طول سالیان سال از دوران جوانی تا به امروز اجرا شده.

برای بررسی شیوه نوازندگی افراد و نگاهی دقیق‌تر به سبک نوازندگی آنها باید به عوامل مختلفی پرداخت از جمله: موزیکالیت، سونوریت، محتوا، کوک و فواصل و ریتم.

### موزیکالیت و سونوریت

اگر موسیقی را هنری برای بیان احساسات انسانی به وسیله صداها بدانیم پس باید ابتدا هنر با احساس نواختن (موزیکالیت) را یاد بگیریم و سپس به سراغ هنر تولید صدای درست و واضح یعنی (سونوریت) برویم هر چند لازمه موزیکالیت خوب داشتن سونوریت خوب است. موزیکالیت به معنی با حس نواختن است این برمی‌گردد به شناخت نوازنده از قطع‌های که می‌خواهد بنوازد. اگر قطع‌های باشد که نوازنده با الهام از پیرامون و یا لحظ‌های خاص را بخواهد توصیف کند مثلاً بخواهد احساس تنهایی و یا دوری و غم و یا شادی را بیان کند اگر نوازنده‌ای که بخواهد آن قطعه را بنوازد شناخت دقیق و خوبی داشته باشد می‌تواند با موزیکالیت صحیح احساس آهنگساز را با نواختن آن قطعه به دیگران انتقال دهد و زیبا نواخته شود و به درستی و با احساس با آن برخورد کند.

اما سونوریت در موسیقی به مفهوم صدا دهی خلاصه می‌شود در زبان لاتین «سونو» به معنای صدا است و هر اسمی که در ابتدای آن «سونو» بیاید به نحوی مربوط می‌شود به صدا مانند: سونوگرافی، در سونوگرافی امواج صوتی با سرعت بسیار بالا ساطع می‌شود و با محاسبه سرعت برگشت آن می‌توان تصویر مورد نیاز را به دست آورد اما سونوریت در موسیقی به این معناست که هر نوازنده باید بتواند صدای ساز خود را به بهترین شکل و به‌ترین نحو در بیاورد مثلاً اگر یک قطعه موسیقی را به چند نوازنده بدهیم و از آنها بخواهیم تک تک آن قطعه را اجرا کنند متوجه خواهیم شد که هر کدام از این‌ها به سبک و شیوه خودش مینوازد و هیچ کدام از نواخته‌ها دقیقاً مانند یکدیگر نمی‌شود با اینکه یک قطعه و یک ملودی را اجرا کرده‌اند ولی هر کدام به اصطلاح رنگ صدایی خودش را دارد و مانند یکدیگر نمی‌شود.

سونوریت به نحوه صدادهی خوب است اینکه چه مسائلی را باید رعایت کنیم تا بتوانیم یک صدای زیبا از ساز خود در بیاوریم بهتر است بگوئیم هر ساز زیبایی خاص خود را دارد و قابلیت‌های سازها با هم متفاوت است سونوریت به ما کمک می‌کند که قادر به شناخت آن زیبایی باشیم و بتوانیم به به‌ترین نحو با یک ساز بنوازیم عوامل مختلفی در سونوریت تاثیرگذار است. مثلاً در ساز تار هر دو دست به اصطلاح پنجه و مضراب در تولید صدا موثر هستند. زاویه انگشت‌ها و عملکرد دست چپ و قدرت و شدت مضراب در دست دیگر و تکنیک‌های مضرابی و تکنیک‌های انگشت گذاری و کنده کاری و ویبرهای هر دو دست تأثیرات بسیار مهمی در نحوه اجرا و تولید صدا و جنس صدا می‌گذارد. بخش مهمی از این عوامل در مراحل آموزشی رقم می‌خورد اگر به نواخته‌های استاد برهانی توجه کنیم موسیکالیت خوب را در سازش می‌شنویم چه زمانی که قطعه دیگران را مینوازد و چه از ساخته‌های خودش و این نشان از دریافت و احساس، درک عمیق و دقیق اوست که البته سونوریت نقش مهمی در بیان این احساس ایفا می‌کند. سونوریت ساز استاد برهانی به دلیل دارا بودن مضراب‌های با صلابت و قوی در جملات و حرکت دست راست به طرف کاسه کوچک و گاه به سمت حرکت و بازی با مضراب، صدایی متفاوت را ایجاد می‌کند و گفتنی است زاویه مضراب در ساز ایشان به طرف بالا و کمی متمایل به طرف دسته ساز است به همین دلیل صدای ساز را مختص به خود می‌کند و به اصطلاح دارای امضای شخصی است البته گرفتن مضراب و انگشت گذاری ایشان بیشتر تحت تاثیر استادانش بخصوص استاد علی اکبر خان شهنازی قرار گرفته. شاید هم عصر بودن با استادان بزرگی مانند لطف الله مجد و جلیل شهناز، فرهنگ شریف و هوشنگ ظریف و شنیدن ساز این بزرگان تاثیر بسزائی در شیوه نوازندگی هنرمندان دیگر داشته است که داریوش برهانی ر از این ماجرا مستثنی نمی‌کند.

ولی شباهت و نزدیکی به مکتب استاد شهنازی بیشتر مشهود است به خصوص بازی با خرک و تولید ویبرهایی بوسیله دست راست با فشار روی خرک از ویژگی‌های دیگر ایشان و این مکتب است در نواخته‌های ایشان بعضی مواقع صداها بلند و پرتنین شنیده می‌شود که این صدا بدلیل نزدیکی دست راست و نزدیکی مضراب به خرک می‌باشد.

البته قدرت دست راست و مچ هنگام نواختن مضراب راست (حرکت مضراب از بالا به پایین) بسیار مهم و تعیین کننده است در شفافیت و زلالی صدا و صافی و پرتنین بودن

آن بعضی از ویژگی‌های این شیوه نوازندگی را می‌توان در نوازندگان دیگر دید ولی بدلیل تفاوت‌هایی جزئی رنگ صداها متفاوت می‌نماید.

## محتوا و فرم

مطالبی که یک هنرمند با تکیه بر دانش و معرفت و شناخت و برداشتی که از آموخته‌هایش ارائه می‌دهد محتوا و سر و شکل دادن به این مطالب و نظام دادن به آنها بحث فرم است. معمولاً مفاهیمی که در ذهن هنرمندان شکل می‌گیرد بسیار انتزاعی‌تر و گسترده‌تر از مفاهیم طبیعت هستند برای همین هنر در طول تاریخ دستخوش تغییر شده است و می‌شود چون این پدیده‌های انسانی هستند که تغییر می‌کنند و یکی از خاصیت‌های هنر هم بیان این پدیده‌هاست به زبان خودش.

مضمون، زیر مجموعه فرم است فرم باید باشد تا محتوا به وجود آید. بدون فرم محتوا معنا ندارد واضح است اگر یک موزیسین مضمونی در ذهن داشته باشد و ایده‌ای داشته باشد حتماً به فرم آن هم فکر می‌کند و این محتوا به یک شکل نظاممند پدیدار می‌شود و بهتر است بگوئیم محتوا برای ظاهر شدن و نمایان شدن نیاز به یک پیکره دارد و بعد از اینکه در پیکره جدیدی قرار گرفت فرم خودش را می‌گیرد.

محتوا و مطالبی که در موسیقی استاد داریوش برهانی می‌بینیم و می‌شنویم همه برگرفته از برداشت آزاد ایشان از ردیف موسیقی ایران در چهارچوب ردیف دستگاهی است که در فرم‌های مختلف مثل پیش درآمد، تصنیف، چهار مضراب، رنگ و قطعات ضربی و آواز بیان می‌شود ولی بیش‌ترین فرمی که در نواخته‌های این هنرمند می‌توان شنید ضربی‌های متعدد با تکیه بر دانش او از دستگاه‌ها و آوازهای مختلف است و بیشتر دو ضربی‌های ساده ۲/۴ و دو ضربی‌های ترکیبی ۶/۸ نواخته و اجرا شده البته در اجراهایی که روی صحنه داشته‌اند رپرتوار مانند موسیقی اصیل ایرانی است یعنی به ترکیب نخست پیش درآمد و بعد آوازی و چهار مضراب و تصنیف و رنگ اجرا شده است که این روند در بیشتر اجراهای برنامه‌های موسیقی ایرانی متداول است یعنی برای شروع یک پیش درآمد می‌شنویم که معمولاً با ضرب آهنگ کند نواخته می‌شود و پس از آن جملاتی با ریتم آزاد و بعد ممکن است تصنیف خوانده شود و بعد چهار مضراب به عنوان یک قطعه تند

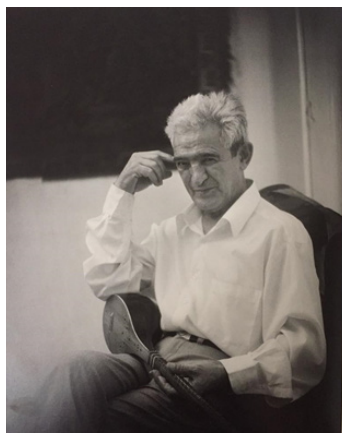
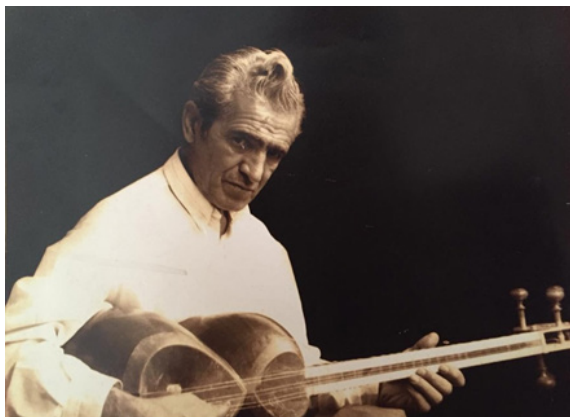
و بیکلام و در آخر رنگ که یکی از فرم‌های قدیم موسیقی ایران بوده است این ترتیب در اجرا سالیان سال است که جا افتاده است هر چند امروزه فرم چهار مضراب بدلیل تحرک بیشتر طولانیتر و رنگ‌ها کوتاهتر اجرا می‌شوند بر خلاف قدیم که چهار مضراب‌ها کوتاه و رنگ‌ها طولانیتر بوده است. در بحث محتوا در نواخته‌های استاد داریوش برهانی جمله بندی‌ها محکم و استوار و متکی بر ردیف با ترتیبی منطقی پشت سر هم قرار می‌گیرند هر چند جملات برگرفته از ردیف هستند ولی در عین حال، عین ردیف نیستند و جملات در عین لطافت و زیبایی گاهی پرطنین و گاهی زمزمه‌وار از پس هم شنیده می‌شوند و این ویژگی در ایشان بدلیل حافظه موسیقایی اوست که به سازش غنا می‌بخشد. پرواضح است برای بیان و ارائه و اجرای مطالب نقش تکنیک و توانایی در نوازندگی را نباید نادیده گرفت و از سویی دیگر نقش خلاقیت بسیار مهم است ساز استاد برهانی هر دو این ویژگی را دارد.

یکی از قطعات ساخته استاد برهانی قطعه‌ایست بنام «طلوع در بیات ترک DO که با الهام از قطعه معروف صبحگاهی استاد حسن کسائی ساخته شده این قطعه هم مانند قطعه صبحگاهی یک قطعه دو ضربی ساده در میزان ۲/۴ است که دارای یک انسجام و یک استحکام در محتوا و یک پیوستگی زیبا در جملات.

با اینکه صبحگاهی در چهارگاه است ولی الهام بخش قطعه طلوع در بیات ترک شده است. استاد برهانی چندین پیش درآمد و رنگ و تصنیف و چهار مضراب در دستگاه‌های سه گاه، شور، همایون، چهارگاه و آوازهای دشتی و بیات ترک و بیات اصفهان و افشاری دارد. وی همانند بعضی از موسیقیدان‌های قدیم بر این باورند که هر دستگاه و آواز ایرانی مختص به زمان خاصی در روز است و هر دستگاه را در ساعت‌های خاصی در روز باید اجرا کرد مثلاً اگر قبل از ظهر است و یا صبح باشد دستگاهی مانند ماهور و اگر یک غروب و یا شب همایون و یا آواز دشتی مناسبتر است. گذشته از مواردی که درباره ویژگی‌های نوازنده و همچنین محتوا در موسیقی اشاره شد نباید نقش محیط و شرایط زمانی هنرمند را نادیده گرفت. بر این باورم جامعه و شرایط اجتماعی در بوجود آمدن آثار هنری نقشی پر رنگ دارند اگر به آثار هنرمندان دوره گذشته و یا کسانی که هم دوره با جناب برهانی بوده‌اند نگاه کنیم می‌توان دریافت ملودی‌ها و قطعاتی که در گذشته ساخته شده غالباً همراه با مفاهیم و مضامینی است از عشق و مهرورزی و محبت و ایثار و گذشت و

نگاهی به زندگی و شیوه نوازندگی استاد داریوش برهانی | ۱۵۳

جوانمردی و صداقت و همه صفات خوب انسانی چرا که در محیطی که پرورش یافته‌اند این واژه‌ها به معنی واقعی کلمه به عنوان ارزش تلقی می‌شده از لابلای همین ملودی‌ها و اشعار می‌توان دریافت دوره‌ای که آنها پشت سر گذاشته‌اند همراه با مهربانی و دوستی و آرامش سپری شده و این صفا و صمیمیت و زلالی که در نواخته‌هایشان شنیده می‌شود در واقع آئینه تمام نمای قلب و صفای درون خودشان است که در موسیقیشان متبلور می‌شود کسانی که از نزدیک با استاد داریوش برهانی برخورد و معاشرت داشته‌اند همه به اتفاق میدانند او دلی دارد به وسعت دریا که باید الگوی همه بخصوص طالبان هنر و عاشقان موسیقی باشد. براستی که او مردیست نجیب، شریف، متواضع، اصیل و صبور و همیشه عاشق و فارغ از همه حاشیه‌های جامعه هنری با آرزوی سلامتی و طول عمر برای این استاد بزرگ و اسطوره اخلاق و ادب.



تصویر ۴۰ و ۴۱: استاد داریوش برهانی

# قطعه طلوع

داریوش برهانی

$\text{♩} = 100$

8

15

23

30

37

44

52

60

67

75

82

tr

U

فرود

8<sup>th</sup>

8<sup>th</sup>

2

tr

## اسطوره گیتار الکتریک کرمان: همایون مجدزاده

**بیوگرافی |** در دهه‌های اخیر در عرصه ی هنر، افراد کمی را می‌توان یافت که خود جریانی را ساخته، آن را پرورانده، به ثمر نشانده و در نهایت به نسل‌های بعد از خود منتقل کرده باشند. افراد کمی را می‌توان یافت که در ابعاد مختلف، در قالب خالق، مجری، تهیه کننده، آموزگار و مفسر، حضوری مداوم، پربار و از همه مهم تر تاثیرگذار را رقم زده باشند. افراد کمی را می‌توان یافت که در خلق هنر خویش، امضای شخصی و منحصر به فردی را ارائه کرده و به مدد آن، تعالی آثار خویش را، در راستای آنچه که در دل و ذهن دارند، پدید آورده باشند. اگر بنا بر آن باشد تا چهره‌های جریان ساز در موسیقی «گیتار الکتریک-محور» کشور ایران را لیست کرد، بی شک نام استاد مجدزاده، در میان آنها، پررنگ بوده و جایگاهی ویژه را به خود اختصاص می‌دهد.

استاد همایون مجدزاده، متولد سال ۱۳۵۳، در شهر کرمان، برآمده از خانواده‌ای فرهنگی و کهن، را می‌بایست آغازگر راهی دانست که از کرمان زمین آغاز شد، تا پایتخت، کل کشور و خاورمیانه پیش رفت و نقاط عطف بیاد ماندنی ای را در عرصه موسیقی ایران بر جای گذاشت.

در باب زندگی نامه و برشمردن فعالیت‌های هنری ایشان از دیدگاه کلان، کمی و تاریخی، مطالب خواندنی قابل ملاحظه ای در قالب یادداشت، مصاحبه و گزارش، در فضای مجازی موجود بوده و در دسترس می‌باشد و چه بسا فرصت خوبی برای علاقمندان است تا برای پی بردن و درک عمیق تر جایگاه این استاد گرانقدر کرمانی در عرصه ی کشوری، جستجویی در اینترنت داشته و مطالب موجود را مطالعه فرمایند. شاید بتواند موثوق‌ترین منبع در دسترس، برای شناخت دقیق و عمیق استاد مجدزاده را مستند «مرزهای خاموشی» ساخته ی امیدهاشملو دانست که با کوشش بسیار و در طی مدت تقریبی شش سال ساخته شده است. در این مستند، زندگی شخصی استاد مجدزاده، از کودکی تا اکنون و همچنین زندگی هنریشان و سیر شکل‌گیری و تکامل آن، به نحو شایسته ای به تصویر کشیده شده است. لذا دیدن این مستند نیز خالی از لطف نبوده و می‌تواند پس زمینه ی ذهنی مناسب و دقیقی را برای علاقمندان و پژوهشگران پدید آورد.

در نوشته ی پیش رو، بنا بر آن گذاشته شده تا با نگاهی تخصصی و تازه، به سراغ جنبه‌های بکر تر رفته و کوشش بر آن است تا شناختی نو از ایشان و هنرشان، در اختیار مخاطبان قرار گیرد. آنالیز فنی آثار، تفسیر روش تدریس و رویکرد پداگوژیکال، ویژگی‌های منحصر بفرد در نوازندگی، تبیین ابعاد مختلف کاری در جایگاه تهیه کننده و مهندس صدا و همچنین تاثیر ایشان بر جریان موسیقی «گیتار الکتریک-محور» در ایران، از دیروز تا امروز، از مواردی هستند که به آنها پرداخته خواهد شد.

## کَهِت‌مِیان

غالب آثار استاد مجدزاده، در قالب آلبوم و تحت عنوان گروه «کَهِت‌مِیان» ساخته و منتشر شده‌اند. نامی آشنا برای مخاطبان، که خود به طور مشخص، فراتر از نام بوده و هر آنچه که تحت عنوان «کَهِت‌مِیان» ساخته شده است، ویژگی‌های منحصر بفردی را داراست.

تنوع هنری و زیبایی‌شناختی آثار استاد مجدزاده، همواره مرزهای مختلفی را از میان برداشته و المان‌های مختلفی را از ژانرهای گوناگون موسیقی در خود گنجانده است. تبلور

این شناخت چند بعدی را می‌توان در آلبوم‌های مختلف «کَهِت‌میان» بخوبی مشاهده نمود. از آنجایی که ایده‌ی اصلی «کَهِت‌میان» همواره موسیقی برای بیان احساس درونی بوده و جنبه‌ی تجاری هدف‌گایی آن نبوده است، از همان ابتدا از قالب‌های مرسوم و رایج فاصله داشته و در نتیجه، موسیقی «کَهِت‌میان» در طول زمان و با گذشت سال‌ها، دستخوش تغییر شده و به فراخور المان‌هایی که به منظور بیان شالوده‌ی هنری مورد نظر، به قطعات اضافه و یا از آنها کم شده، تغییر یافته است.

گویی «کَهِت‌میان» تکامل درونی خالق خود را می‌جوید. با وجود آنکه بسیاری از ایده‌های اولیه و تم‌های اصلی قطعات، در همان سال‌های ابتدایی شروع موسیقی و در دل کویر کرمان، توسط استاد مجدزاده بوجود آمده‌اند، سال‌ها سپری شده و زمان برده است تا همین ایده‌های اولیه و تم‌ها، تکمیل شده و از دلشان، آثاری منسجم و باب‌میل خالقشان پدید آید. باید بر این نکته تأکید داشت که مقصود از تکامل، نه پیچیدگی، بلکه ایده‌آل سازی آثار، منطبق با احساس درونی هنرمند است.

سبک موسیقی «کَهِت‌میان» را می‌بایست «کَهِت‌میان» دانست؛ چرا که این نام هیچگاه بنا بر آن نداشته تا در قالب ژانری مشخص و از پیش تعیین شده اعلام موجودیت کند. المان‌های مختلف، از ژانرهای مختلف، به خدمت گرفته شده‌اند تا هویت درونی خالق آثار، به منصف‌ی ظهور رسد و از همین روست که استاد مجدزاده، آثار موخر «کَهِت‌میان» را حرف‌های اصلی تر خود در عرصه‌ی موسیقی میدانند.

از دیدگاهی کلان، می‌توان استفاده از ریتم‌ها، گام‌ها و فضا سازی‌های منتسب به منطقه‌ی خاورمیانه، استفاده از فواصل ربع پرده رایج در موسیقی ایرانی، استفاده از علم‌هارمونی موسیقی غربی، استفاده از گام‌های رایج در بداهه نوازی در موسیقی غربی، استفاده از مدهای هفت گانه، استفاده از کروماتیسیم، ارکستراسیون موسیقی‌های «گیتارالکتریک-محور» غربی، آرنجمان‌های متنوع و ترکیبی، ایده‌های ریف-محور، ریف‌های تماتیک، ایجاد فضاهای دراماتیک، موتیف‌های باشکوه و چند لایه و ملودی‌های احساسی برگرفته از حافظه‌ی تاریخی و بیانگر تعلق خاطر به سرزمین مادری در کنار سولوهای تکنیکال با توجه ویژه به علم آکوردشناسی را از ویژگی‌های قابل ملاحظه در موسیقی «کَهِت‌میان» دانست.

## درباره سیاق نوازندگی

در میان نوازندگان ایرانی گیتار الکتریک، تعداد بسیار اندکی را می‌توان یافت که دارای امضای شخصی و بیان منحصر بفرد بوده و در نتیجه بتوان ایشان را بعنوان آغازگر نوع خاصی از نوازندگی معرفی نمود. استاد مجدزاده را می‌بایست پیش گام در این مسئله دانست. فردی که نوازندگی گیتار الکتریک را به روایتی شخصی، بدور از رویکردی تقلیدی از نوازندگان غربی مبدل ساخته و داستان خود را با آن بیان می‌نماید. در این بخش سعی بر آن است تا ابعادی که گواه بر این موضوع بوده و ویژگی‌های منحصر بفرد نوازندگی استاد مجدزاده را تشکیل می‌دهند، مورد معرفی و بررسی قرار گیرند.

در نوازندگی استاد مجدزاده، هر دو جنبه ی تعیین کننده ی ملودی و تکنیکالیت، در روند جمله بندی، مورد توجه می‌باشند. از همین روست که می‌توان سولوهای متنوعی - از احساسی و ملودیک گرفته تا تکنیکال و پیچیده - را در آثار ایشان یافت. در پروسه ی ملودی پردازی، استاد مجدزاده غالباً رویکردی احساسی را پیش گرفته و گویی به بیان نواهای سرزمین مادری، ملهم از احساسات درونی و حافظه ی شنیداری خودآگاه و ناخودآگاه می‌پردازند. ملودی‌هایی که با وجود سادگی، گیرایی بسیار داشته، قابل نجوا بوده و تاثیر عمیقی بر شنونده می‌گذارند. از سوی دیگر، در بحث تکنیکالیه می‌بایست ایشان را یکی از پیشگامان نوازندگی تکنیکال گیتار الکتریک در ایران دانست. اشراف مکفی بر تکنیک‌های دشوار سولیستی و همچنین نگاه دقیق به‌هارمونی عمودی قطعات، برای انتخاب نت‌ها، از نکات بسیار مهم نهفته در نوازندگی استاد مجدزاده است. توجه به گام‌های متنوع نظیر انواع مینورها (طبیعی، هارمونیک، مجارستانی، پنتاتونیک)، مدهای کلیسایی بویژه مدهای دارای کیفیت تاریک (فریژین، لوکرین)، گام‌های خاص تر نظیر جود، دبل‌هارمونیک، فریژین دامینانت و شورعرب و گام‌های متقارن (کاسته و یک پرده ای) در قالب جملات، سکانس‌ها و ران‌ها، از نکات مهم دیگر در سولوهای ایشان است. همچنین استفاده از آرپیوهای سه صدایی و چهار صدایی، در قالب تکنیک‌هایی همچون سوپ پیکینگ، اس‌ترینگ اسکپینگ و اسکپ تپینگ از اتفاقات تکنیکال مشهود در سولوهاست. در کنار این موارد، شمارش‌های نامتعارف نیز در قسمت‌های سرعتی سولوها نشان از توجه ویژه و در عین حال متفاوت به موضوع زمانبندی نت‌ها دارد.

علاوه بر دو حالت ملودیک و تکنیکال حاکم بر سولوها، می‌بایست بخش مجزای دیگری

را نیز در رویکرد استاد مجدزاده برای ساخت سولوها در نظر گرفت که بیشتر در آلبوم «رستاخیز» به چشم می‌خورد و آن، جمله پردازی‌هایست که بجای توجه به گام‌ها و نگاه کلید محور، با نگاهی ریزتر و تمرکز بر مبحث فواصل شکل می‌گیرند. جملاتی که نه سادگی ملودی‌های آشنا و نه پیچیدگی بخش‌های تکنیکال را دارند؛ بلکه چون جریان سیال ذهن و احساسات، پیش رفته و شکل می‌گیرند. لازم به ذکر است که توجه استاد مجدزاده در کنار رویکرد رایج در سولونوازی، یعنی سیستم مرکز تونال، به سیستم گام-آکورد نیز معطوف بوده و از آن نیز در خلق آثار بهره برده اند.

موضوع دیگری که توجه به آن اهمیت بسیار دارد، لحن بیان و روند استفاده از آرتیکولاسیون‌ها در سولوهای استاد مجدزاده است. اولین نقطه ی تمایز نوازندگی ایشان در این مبحث را می‌توان توجه ویژه به فلوید رُز و استفاده ی منطقی و متبهرانه از آن دانست. این موضوع باعث شده است تا علاوه بر ویبره‌های انگشت، ویبره‌های متفاوت تری نیز در آثار ایشان شنیده شود. بطور کلی تکنیک‌های بندینگ و ویبره در نوازندگی استاد مجدزاده بحثی فراتر از آرتیکولاسیون بوده و گاهی از آنها برای رسیدن به ربع پرده‌هایی که اجرایشان بر روی فرت بُرد گیتار امکان پذیر نیست استفاده می‌شود. این امر موجب شده تا ملودی‌ها، احساسی کاملاً شخصی و در عین حال اصیل و ایرانی را با خود به‌همراه داشته باشند. در تکمیل این موضوع باید اضافه کرد که ربع پرده‌ها هم در مقام تریزین نت اصلی و هم در مقام نت هدف مورد استفاده قرار گرفته اند.

بطور کلی ساخت ریف خوب در موسیقی‌های گیتار الکتریک محور، مستلزم توان ریتمیک بالا، ذهن ملودیک قوی و نگاهی تماتیک و دراماتیک به موسیقیست. در آثار استاد مجدزاده، علاوه بر توجه ویژه به این المان، شخصی سازی آن نیز به نحوی مشهود، صورت گرفته است. ریف‌های خلوت و کم نت و سنکپ دار، ریف‌های تکنیکال، سرعتی و پیچیده، ریف‌های لنگ، ریف‌های اولد اسکول، ریف‌های ادواری و انواع دیگری از ریف را می‌توان در آثار کهت‌میان بخوبی شنید. توجه به حرکات کروماتیک در کنار استفاده از گام‌های غالباً شرقی و تاریک، توجه به فواصل نامطبوع، توجه به ربع پرده‌ها و همچنین لحن لرزان و ویبره ی باظرافت نت‌ها، از ویژگی‌های دیگر این ریف‌ها محسوب می‌شود.

در پایان این بخش، اشاره به این موضوع واجب است که ذهنیت موزیکال استاد مجدزاده، تمام و کمال از دانش تئوری، هارمونی، آکوردشناسی و گام شناسی موسیقی غربی

سرچشمه گرفته است. این بدان معناست که اتفاقات شرقی و ایرانی نیز متکی بر دانش موسیقی غربی و بواسطه‌ی احساس درونی رخ داده‌اند.

### درباره شیوه تدریس

تاثیرگذاری استاد مجدزاده بر علاقمندان جنبه‌های مختلف دارد و می‌بایست جدا از تاثیرگذاریشان بواسطه‌ی خلق و تولید آثار، پررنگ‌ترین و مداوم‌ترین جنبه‌ی موثر حضور ایشان در عرصه‌ی آموزش موسیقی دانست. امری که در طی سالیان سال، روز به روز گسترده‌تر شده و جنبه‌های جامع‌تر نظری و عملی به خود گرفته است. پیش از شرح موضوع، پیشنهاد می‌شود تا برای درکی جامع از رویکرد ایشان در امر تدریس، به متد آموزشی ایشان تحت عنوان «لیدگیتار راک» که توسط موسسه‌ی «خنیاگر» و در سه بخش تصویری تولید و عرضه شده است رجوع شود.

فراگیری خودآموز نوازندگی و تئوری موسیقی از ابتدا تا انتها (اگر بتوان انتهایی را برای آن قائل بود) امری بسیار سخت و دشوار است. راهی که استاد مجدزاده آن را با تمام سختی‌ها پیموده‌اند و نتیجه‌اش، نه تنها موفقیت خودشان، بلکه نشان دادن راه به بسیاری دیگر بوده است.

کلاس استاد مجدزاده، تنها کلاس گیتار نیست؛ بلکه کلاس موسیقی است. چند بعدیست و بنا را بر آن دارد تا هنرجو در چندین جنبه‌ی مختلف رشد کند و در نهایت امر به چیزی فراتر از یک نوازنده و به یک هنرمند تبدیل شود. فراگیری مهارت‌های تکنیکال و تاکتیکال در نوازندگی، شناخت هنرمندان برجسته و یادگیری آثار حائز اهمیت، فراگیری تئوری و علم‌های هارمونی بصورت کاربردی، بدست آوردن قدرت تحلیل هنری و آنالیز فنی آثار، آشنایی با سبک‌های مختلف موسیقی و فراگیری نکات کاربردی آنها در راستای نوازندگی در استایل باب میل، شناخت سازهای مهم و پرکاربرد و همچنین فراگیری ارجمان و روند ساخت و خلق موسیقی، همه از جنبه‌های مختلفی می‌باشند که در کلاس استاد مجدزاده بر آنها تمرکز می‌شود.

آموزش نوازندگی در هر دو جنبه ی ریتم گیتار و لید گیتار، از بیسیک ترین مطالب گرفته تا پیشرفته ترین آنها، بخش کوچکی از روند آموزش ایشان در کلاس هاست. بخشی که در کنار محوریت تجربه ی شخصی خودشان، با اشرافی مکفی بر متدهای آموزشی متعدد و به روز نیز همراه بوده و مرتباً در حال بروز شدن است. نکته بسیار مهم در روند کلاس های ایشان در جنبه ی نوازندگی آن است که هنرجو علاوه بر آموختن تکنیک ها، تاکتیک های استفاده ی بهینه و خلاق از آنها در بستر موسیقی را نیز فرا می گیرد.

شیوه ی منحصر بفرد آموزش علم هارمونی و به همراه آن آنالیز، ارنجمان و آهنگسازی، از جنبه های بسیار مهم کلاس استاد مجدزاده می باشد. ایشان هارمونی را فراتر از تئوری و کلمات، مبتنی بر کاربرد ملموس آن توسط فرد و پیاده کردن آن بر روی ساز آموزش می دهند. نکته ی بسیار حائز اهمیت، شیوه ی تدریس روان و قابل درک ایشان در قبال این بخش مهم و پیچیده از علم موسیقیست. شیوه ای که نتیجه ی آن، نه تنها درک بهتر و توانمندی هنرجو در بحث آنالیز بوده، بلکه این امکان را به او می دهد تا دست به خلق آثار خود و تکمیل ایده های فردی نیز بزند. توجه به امر بداهه نوازی، و بکار بردن مسائل تکنیکال و تئوریک در راستای ارتقای آن، از جنبه های مهم دیگرست که از یادگیری موازی نوازندگی و تئوری در کنار یکدیگر، در کلاس های ایشان حاصل می شود.

دیگر ویژگی مهم استاد مجدزاده در امر پداگوژی، رویکرد خلاقیت محور ایشان در قبال مباحث درسیست. این بدان معناست که اتفاقات کلاس، بسیار فراتر از متدنوازی، قطعه نوازی و یا تبیین مسائل تئوریک است و در کنار یادگیری هر تکنیک و یا موضوع تئوریک، نحوه ی استفاده ی از آن و همچنین بسط دادن موضوع و مرتبط ساختن آن با دیگر مطالب در پروسه ی خلق موسیقی نیز تبیین می شود. نتیجه ی چنین رویکردی است که منجر به پرورش یک هنرمند با ذهن خلاق می شود. این بدان معناست که دانش و مهارت انتقال یافته به هنرجو، تنها محدود به قالب های خشک و از پیش تعریف شده نیست و او می تواند مسیرهای فردی خود را خلق و طی کند.

از همین روست که می توان از رویکردهای مهم استاد مجدزاده در روند تدریس را حفظ هویت و فردیت هر هنرجو در عین ارتقای سطح تکنیکال و تئوریک وی دانست. این بدان معناست که در روند تدریس ایشان، بنا بر آن گذاشته نشده تا هنرجو، هم سلیقه و هم نظر و بطور خلاصه یک نسخه ی کپی از استاد خویش باشد. توانمندی استاد مجدزاده

در این است که هنرجو را در راهی که خود در ذهن ترسیم کرده و به آن علاقه دارد، پیش برده و همراهی می‌کنند. قوه ی تحلیل و داشتن دیدگاه هنری را به وی می‌آموزند؛ در عین اینکه استقلالی هنری و فکری را برای وی قائل هستند. با نگاهی به آلبوم‌های افرادی چون کاوه دولت‌نیا، میلاد ملک‌زاده، عبدی اوحدی، همد بابائی و امین ایوبی که جملگی از هنرجویان استاد مجدزاده بوده اند می‌توان بخوبی به این موضوع پی برد که هر یک راه و رویکرد شخصی خود را نسبت به موسیقی پیش گرفته و داستان شخصی خود را روایت کرده‌اند.

هنرجویان استاد مجدزاده محدود به حوضه ی جغرافیایی مشخصی نشده و افراد از سراسر ایران، برای یادگیری موسیقی نزد ایشان می‌آیند. تهران، کرمان، گیلان، آذربایجان و بوشهر را می‌توان مثال‌های برجسته ی این موضوع دانست. نتیجه این امر آن شده است تا نوازندگان زیادی از ایشان موسیقی آموخته و یا خود دست به خلق موسیقی زده و گروه موسیقی خود را تشکیل داده اند و یا گروه‌های موسیقی دیگر، نوازندگان خود را از میان هنرآموختگان استاد مجدزاده برگزیده اند. در کنار این تنوع جغرافیایی مستمر، می‌توان به کارگاه تئوری کاربردی برای نوازندگان گیتار الکتریک در تهران (۱۳۹۳-۱۳۹۴) و همچنین ورکشاپ تئوری موسیقی در آمل (۱۳۹۴) که توسط ایشان برگزار شد اشاره کرد که موزیسین‌های متعددی از شهرهای مختلف کشور در آنها شرکت کردند.

در نهایت امر باید به این مسئله ی مهم اشاره کرد که این عملکرد معلم، فن بیان و کلام تاثیرگذار اوست که می‌تواند روند آموزش را به ثمر نشانده و موثر واقع شدن آن را تضمین کند. استاد مجدزاده را به معنای واقعی کلمه می‌بایست یک معلم حقیقی دانست. معلمی که خود هیچگاه از آموختن دست نمی‌کشد و همیشه برای بیشتر دانستن کنجاو است. معلمی که از هر جمله اش می‌توان آموخت و در عمل و کلام، سخاوت شایسته ی یک معلم حقیقی را داراست و بی‌دریغ دیگران را به سرمنزل مقصود می‌رساند.

## درباره اجراهای زنده

کهمت‌میان از همان ابتدا با اجرای زنده ی قطعات اورجینال گروه به روی صحنه رفته و هیچگاه یک گروه بازنواز نبوده است. این موضوع یکی از مهم‌ترین خاصه‌های گروه محسوب شده و نقطه‌ی تمایز بزرگ آن با بسیاری از گروه‌های داخل کشور در بحث اجراهای زنده می‌باشد. تاثیر فرهنگی این موضوع نیز جای بحث دارد و می‌بایست آن را تاثیری مثبت دانست؛ چرا که با اجرای آثار اورجینال، هنری که خاستگاه آن، دل و روح موزیسین ایرانیست و مختصات وجودی، محیطی و فرهنگی خود او را در بر می‌گیرد به مخاطبان عرضه می‌شود. در نتیجه ی این موضوع، هنرمندان دیگر نیز به این خودباوری می‌رسند که می‌توان با هنر خود به روی صحنه رفت؛ هم حرف خود را زد و هم بر مخاطب تاثیر خوشایند گذاشت.

از نکات بسیار مهم درباره ی آلبوم‌های موسیقی، قابل اجرا بودن آنها در قالب گروهی و همنازیست. نکته ای کلیدی که درباره ی تمام آلبوم‌های کهت‌میان صدق می‌کند و در نتیجه اکسیر، وجود مجازی، برخاسته از خاکستر و رستاخیز، همگی تبدیل به اجرای گروهی شده‌اند.

قطعات بیاد ماندنی ای از آلبوم اکسیر، نظیر «ایستگاه آخر»، «یادآوری» و «بیگانه‌هراسی» پای ثابت کنسرت‌های کهت‌میان هستند. نکته بسیار ارزشمند دیگر، اجرای زنده ی استودیویی کامل این آلبوم است که در قالب دی‌وی‌دی تصویری و تحت عنوان «ایستگاه آخر» منتشر شده است. حضور «اسکات آین» از نوازندگان شهیر گیتار الکتریک در این دی‌وی‌دی و نظر مثبت وی پیرامون گروه کهت‌میان نیز از اتفاقات مهم دیگر آن می‌باشد. کیفیت اجرای قطعات در این دی‌وی‌دی، از نکات برجسته ی آن است. دقت بالای نوازندگی و هماهنگی گروهی بالا در اجرا باعث شده است تا حتی در مواقعی، اجرای زنده ی قطعات از اصل آن‌ها نیز شنیدنی تر باشد.

آلبوم وجود مجازی بطور کامل به روی صحنه برده شده و چندین بار اجرا شده است. پیچیدگی قطعات این آلبوم، آن را برای اجرای زنده چالش برانگیز می‌سازد. موضوعی که گروه کهت‌میان بخوبی از عهده ی انجام آن برآمده و قطعات را به بهترین نحو و با دقتی بالا به اجرا رسانده است. قطعاتی نظیر «وجود مجازی»، «بازگشت ناپذیر» و

«بخشایش» از قطعاتی هستند که در اجراهای دیگر کهمت‌میان نیز بطور مداوم اجرا شده‌اند. نکته ی جالب درباره این قطعات، تنظیم مجدد آنها توسط استاد مجدزاده، با توجه به ارکستراسیون گروه و مناسب برای اجرای با دو گیتار و بدون کیبورد است.

آلبوم برخاسته از خاکستر، با وجود آنکه کمتر از دیگر آلبوم‌ها به روی صحنه رفته است اما نقطه ی قدرت‌نمایی موزیکال گروه در اجرای خارج از کشور (در امارات متحده) بوده است. قطعه ی «برخاسته از خاکستر» در اجراهای موخر گروه، مرتباً اجرا شده و در ست لیست اجراها حضور مداوم داشته است. فارغ از بحث اجرای صحنه ای، این آلبوم نیز بطور کامل و با کیفیت بالایی اجرای استودیویی شده و در قالب ویدیوهای مجزا در دسترس مخاطبان قرار گرفته است.

آلبوم رستاخیز، در اجراهای موخر گروه، هسته ی اصلی ست لیست‌ها را تشکیل داده و قطعات باکلام آن، بعنوان محور اجراهای جدیدتر گروه محسوب می‌شوند. علاوه بر آن، قطعات بی‌کلام این آلبوم نیز بطور منتخب در اجراهای سال‌های اخیر کهمت‌میان اجرا شده‌اند. از قطعات باکلام اجرا شده از آلبوم می‌توان به «رستاخیز»، «غلام قمر» و «درخت» اشاره کرد. همچنین از میان قطعات بی‌کلام اجرا شده از این مجموعه، می‌توان به قطعات «گواتی» و «لوار» اشاره کرد. قرار گرفتن گیتارهای هشت سیم در کنار وکال ایرانی و آوازگونه، ترکیب یونیکه را در اجراهای زنده گروه ایجاد و ارکستراسیون متفاوت و نویی را به مخاطبان معرفی کرده است.

#### اجراهای زنده استاد مجدزاده تا سال ۱۳۹۷

|                                                            |           |
|------------------------------------------------------------|-----------|
| اکسیر - تالار فارابی (روز اول یک اجرا و روزهای بعد ۲ اجرا) | ۱۳۸۱/۷/۱۰ |
|                                                            | ۱۳۸۱/۷/۱۲ |
|                                                            | ۱۳۸۱/۷/۱۳ |

|                                                     |                                                                              |
|-----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| تالار فارابی (هر روز ۲ اجرا) - Choose Your Progress | ۱۳۸۲/۲/۱۸<br>۱۳۸۲/۲/۱۹                                                       |
| تالار فارابی (هر روز ۲ اجرا) - Virtual Existence    | ۱۳۸۲/۱۰/۳<br>۱۳۸۲/۱۰/۴<br>۱۳۸۲/۱۰/۵<br>۱۳۸۲/۱۰/۱۳<br>۱۳۸۲/۱۰/۱۵<br>۱۳۸/۱۰/۱۶ |
| فستیوال کیش                                         | ۱۳۸۴/۶/۵                                                                     |
| Live in Studio: Last Station                        | ۱۳۸۴/۱۰/۲۵                                                                   |
| دانشگاه شریف                                        | ۱۳۹۳/۲/۱۶                                                                    |
| ایوان شمس (۲ اجرا)                                  | ۱۳۹۳/۶/۲۸                                                                    |
| Dubai - The Music Room, Majestic Hotel              | ۱۳۹۳/۷/۵                                                                     |
| ایوان شمس (اجرا لغو شد)                             | ۱۳۹۳/۷/۱۳                                                                    |
| برج آزادی (۲ اجرا)                                  | ۱۳۹۳/۱۲/۳                                                                    |
| برج آزادی                                           | ۱۳۹۴/۷/۸                                                                     |
| برج آزادی (۲ اجرا)                                  | ۱۳۹۴/۷/۹                                                                     |
| سالن هلال احمر کرمان                                | ۱۳۹۴/۷/۱۷                                                                    |
| استدیو سرنا - VOX                                   | ۱۳۹۵/۶/۲۷                                                                    |
| برج آزادی (۲ سانس)                                  | ۱۳۹۵/۷/۶                                                                     |
| شب شنبه‌ها - تئاتر مستقل تهران                      | ۱۳۹۵/۱۰/۴                                                                    |
| جشنواره موسیقی فجر (برج آزادی)                      | ۱۳۹۷/۱۱/۲۶                                                                   |
| جشنواره موسیقی فجر - تئاتر شهر سمنان                | ۱۳۹۷/۱۱/۲۸                                                                   |

تنظیم و گردآوری جدول: امیدهاشملو

## درباره تولید موسیقی

دغدغه‌ی ضبط و تولید موسیقی در میان هنرمندان، امری تعیین کننده و حیاتیست. دست اندرکاران عرصه، نسبت بدین موضوع واقف بوده و بخوبی حس کرده‌اند که گاه، یک ایده‌ی خوب، سال‌ها در هارد کامپیوتر باقی می‌ماند و در نهایت، هیچکس بجز خود خالق اثر، مخاطب آن نبوده و کم‌کم به فراموشی سپرده می‌شود. استاد مجدزاده نیز چنین تجربه‌ای را داشته و طعم تلخ آن را چشیده‌اند. همین امر باعث شده است تا به سمت خودکفایی در امر تولید موسیقی رفته و در این مسیر، نه تنها موفق بوده و بسیاری از آثار خود را به ثمر رسانده‌اند، بلکه آثار هنرمندان دیگر را نیز تولید کرده‌اند.

تسلط اصولی و علمی بر مبحث مهندسی صدا، در کنار دیدگاه هنری جامع و چند بعدی، اشراف بر کارکرد سازهای متنوع و مهم بطور خطی و همچنین گروهی و تجربه‌ی شنیداری غنی و گسترده در ژانرهای مختلف موسیقی، موجب شده است تا استاد مجدزاده بتواند امر تولید را به نحوی شایسته و منطبق با استانداردهای روز و معیارهای جهانی انجام بدهند.

آلبوم‌های «برخاسته از خاکستر» و «رستاخیز» از کهن‌ترین میان هر دو توسط استاد مجدزاده تولید شده‌اند. از جمله آلبوم‌های دیگری که اثر هنرمندان دیگر بوده و ایشان در پروسه‌ی تولید آنها دست اندر کار بوده‌اند، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد.

### پروژه‌های دیگر و نوع همکاری استاد مجدزاده

| نام آلبوم | آرتیست           | سال انتشار | سمت استاد مجدزاده                             |
|-----------|------------------|------------|-----------------------------------------------|
| گل مرداب  | کاوه دولت<br>نیا | ۲۰۱۴       | نوازنده مهمان در<br>یک قطعه میکس و<br>مسترینگ |

|                                                     |      |                    |             |
|-----------------------------------------------------|------|--------------------|-------------|
| عضو گروه<br>نوازنده در تمام آلبوم<br>میکس و مسترینگ | ۲۰۱۵ | آئورت              | اسکیزوتراپی |
| میکس و مسترینگ                                      | ۲۰۱۷ | میلاد ملک<br>زاده  | سقوط سکوت   |
| نوازنده مهمان در<br>چهار قطعه میکس و<br>مسترینگ     | ۲۰۱۹ | عبدی<br>اوحدی      | آدمآبی      |
| نوشتن خط درامز<br>میکس و مسترینگ                    | ۲۰۱۹ | بارامانت           | همرگ        |
| میکس و مسترینگ                                      | ۲۰۲۱ | محمد امین<br>ایوبی | پاکباز      |

از موارد دیگر نیز می‌توان به آلبوم گروه تُندر اشاره کرد که صداسازی‌ها و میکس و مسترینگ آن توسط استاد مجدزاده انجام شده است. همچنین آثار اوژن محمدی نیز توسط ایشان ساخته و تولید شده‌اند. در کنار این موارد، باید به این نکته نیز اشاره کرد که آلبوم‌ها و تک‌آهنگ‌های دیگری نیز توسط ایشان در دست تولید بوده و یا تولید شده‌اند که یا بطور غیررسمی انتشار یافته و یا هنوز منتشر نشده‌اند.

## درباره اکسیر

آلبوم «اکسیر» اثری به یاد ماندنی برای طرفداران می‌باشد که با وجود گذشت سال‌ها از انتشار آن، هنوز هم فروش داشته و مورد توجه قرار می‌گیرد. آلبومی جریان ساز، که می‌تواند رفرنسی بسیار مهم و نقطه عطفی حائز اهمیت در موسیقی معاصر کشورمان تلقی شود. اکسیر شامل هشت قطعه ی بدون کلام، با ارکستراسیون متشکل از دو گیتار الکتریک - که گاهی یک لاین مکمل هارمونی نیز به آن اضافه می‌شود - یک گیتار بیس و یک درامز ساخته و اجرا شده است.

در لایه‌ی ریتم، اکثر قریب به اتفاق قطعات اکسیر از شمارش چهارضربی پیروی می‌کنند و فیگورهای ریتمیک خط درامز و همچنین پاساژهای بکار رفته در این لایه - که توسط خود استاد مجدزاده نوشته شده‌اند - غالباً با الگوهای بکار رفته در موسیق «تَرش» همخوانی دارند.

نقش ریتم گیتارها در آلبوم اکسیر بسیار مهم بوده و می‌بایست این آلبوم را منبعی غنی از «ریف» دانست. المانی که در موسیقی‌های ساخته شده در کشورمان - فارغ از ژانر - کمتر به آن توجه شده؛ حال آنکه آلبوم اکسیر را می‌تواند نمود بارزی از کارآمدی این المان تعیین کننده دانست.

ساختارهارمونیک آلبوم اکسیر، غالباً برآمده از تناسب و تقابل میان ریف‌ها، خط بیس و پارت‌های لید گیتار می‌باشد. نکته‌ی جالب توجه آن است که با وجود ریف-محور بودن آلبوم، معدود توالی آکوردهای موجود در این اثر، به یاد ماندنی و تامل برانگیز هستند.

و در نهایت، لایه‌ی ملودیک آلبوم را می‌بایست نقطه عطفی مهم در عرصه‌ی ملودی پردازی با ساز گیتار الکتریک و همچنین کارکرد تکنیکال این ساز در میان آثار تولید شده در کشور دانست.

قطعه اول آلبوم اکسیر «یادآوری» نام دارد. فرم این قطعه ترکیبی از فرم زنجیره‌ای و کمانیست. آغاز قطعه با آرپژیوی گیتار کلین از آکورد سی مینور که با نت‌های عبوری دیاتونیک، تزیین شده و بعد ملودی گیتار بیس به آن اضافه می‌شود، پیش می‌رود و بگونه‌ای می‌توان آن را مقدمه‌ای باوقار برای کل آلبوم دانست. پس از مقدمه، با تغییر تمپو، ریتم و همچنین کلید قطعه از سی به فاصله‌ی پنجم درست آن (فا دیز) فضای قطعه از حالت آکورد-محور به ریف-محور تغییر می‌یابد. استفاده از مُد فریژین در ریف این قسمت و همچنین نت‌های سریع و میوت شده، منجر به ایجاد فضایی سنگین و در عین حال تاریک می‌شود. در این میان، ریف دیگری اجرا می‌شود که برای چند میزان کوتاه، فضا را تغییر می‌دهد. استفاده از دو نت پدال «لا و ر»، و همچنین حرکات کروماتیک و مبتنی بر فاصله‌ی سوم کوچک، منجر به دامن زدن به فضای تاریک قطعه می‌شود. سپس بیس سولوی سرعتی و همچنین خط لیدگیتار بعد از آن، که هویتی ترکیبی از سولو و ریف را در خود دارد، قطعه را پیش می‌برند. نکته منحصر بفرد این قسمت از قطعه،

آن است که پارت لیدگیتار، همچون یک ریف بلند، خطی و بدون تکرار پیش می‌رود، از رجیستر صدایی بم - که در ریف نوازی متداول است - خارج شده و کم کم هویتی سولو گونه را به خود می‌گیرد. در قسمت بعد باز هم تنالیده تغییر کرده و به سی بازمی‌گردد و این بار گام قطعه به مینور هارمونیک تغییر میابد و در مواردی با جابجایی به تنالیده ی می رفته و دوباره به سی بازمی‌گردد.

قسمت اوج و سولوی اصلی این قطعه می‌تواند نمونه‌ای بارز از سبک نوازندگی منحصر بفرد استاد مجدزاده باشد. جمله بندی‌های نرم و شناور، استفاده از گام مینور هارمونیک، توجه ویژه به نت‌های خاتمه دهنده ی جملات، استفاده از فلوید رُز، اجرای آرپژوها با تکنیک سویپ پیکینگ از جمله ویژگی‌های این سولوی بیاد ماندنیست.

بازگشت به ریف ابتدایی در فا دیز فریژین و اشاره به ریف کروماتیک بعدی، فضای قبلی آهنگ را دوباره تداعی می‌کند و در نهایت امر، قسمت پایانی قطعه بازگشت به سی مینور و فضای کلین است. این بار آرپژو توالی تریژین شده این از آکوردهای سی مینور و لا مائور را مینوازد. این توالی که کادانس آکورد زیرتونیک به تونیک را تشکیل می‌دهد، از کادانس‌های برجسته ی گام مینور طبیعی بوده و حس نوستالژیک خاصی را به خود به همراه دارد.

قطعه دوم آلبوم اکسیر «دهلیز» نام دارد. قطعه‌ای تماماً ریف-محور، با فرم زنجیری و واریاسیون گونه، که در آن از مُد هفتم گام مائور - یعنی مُد لوکرین - استفاده شده است. شاید حتی در عرصه ی موسیقی جهانی نیز قطعات بسیار کمی را بتوان یافت که در آنها از این مُد نامتعارف، استفاده ای تماتیک و شنیدنی شده باشد. دهلیز با ریف در می لوکرین آغاز شده و واریاسیون‌هایی از آن را معرفی می‌کند. سپس نوبت به قسمت سولو می‌رسد که بجای همراهی با تنالیده ی اصلی قطعه - در روندی پُلی تُنال - ملودی پردازی را از سُل آغاز کرده و پیش می‌برد. در جمله پردازی لیدگیتار، گام ایستا نبوده و گام‌های مختلفی نظیر بلوز، میکسولیدین (مد پنجم گام مائور) و دورین جَز استفاده می‌شوند.

توانایی استاد مجدزاده در کنار هم قرار دادن این گام‌های متنوع و ایجاد جمله بندی‌های منطقی با آنها، از نکات بسیار ارزشمند و مهم این قطعه محسوب می‌شود.

بعد از خروج پارت لیدگیتار و بازگشت دوباره ی آن، این بار گام «جود» که مُد چهارم گام مینور هارمونیک می باشد استفاده می شود و در نهایت قطعه با واریاسیونی از ریف می لوکراین به پایان می رسد.

قطعه سوم «فساد تدریجی» نام دارد. یکی دیگر از قطعات آلبوم که با آرپیژوی کلین گیتار الکتریک آغاز می شود. نکته جالب این آرپیژو، شمارش نامتداول آن است و قسمت اول آن را می توان در کسر میزان هفده/شانزدهم گنجانده. هرچند که به گفته ی خود استاد مجدزاده، این شمارش نامتعارف محاسبه شده نبوده و حسی اتفاق افتاده است. این توالی در گام می هارمونیک مینور ساخته شده و آکوردهای تشکیل دهنده ی آن چهارصدایی (هفت) می باشند. سولوی اضافه شده بر این آکوردها، یکی از ملودی های بیادماندنی استاد مجدزاده است که در آلبوم «رستاخیز» نیز به آن اشاره شده و حضور دارد. تغییر فضا به حالت ریف-محور در گام سی فریژین دامینانت و چند واریاسون از آن تا پایان قطعه، بار دیگر ملودی ابتدایی لیدگیتار را فرا می خواند و آن تم بیادماندنی، بار دیگر اجرا می شود، با این تفاوت که در پس زمینه، بجای توالی آکورد، ریف در حال اجراست. در نهایت و در قسمت پایانی، باز هم پارت گیتار کلین تکرار شده و قطعه با صدای نت های کشیده ی گیتار پایان میابد. فرم این قطعه را می توان نوعی ترکیبی از فرم سه بخشی دانست. نکته جالب درباره ی این قطعه، صدای تیک تاک ساعت در پایان آن است که از لحاظ مفهومی، تناسب تامل برانگیزی با نام قطعه (فساد تدریجی) دارد.

قطعه چهارم «بیگانه هراسی» نام دارد. قطعه ای که بخوبی بیانگر اضطراب درونی و همزادپنداری عمیق خالق اثر، با نام انتخاب شده برای قطعه می باشد. فرم این قطعه زنجیره ای و اپیزود گونه است و تا پایان قطعه، می توان منتظر اتفاقات تازه بود. در آغاز، «بیگانه هراسی» با تاکید بر فاصله پنجم کاسته موجود در ریف ها و آکوردها، بنا را بر آن گذاشته تا حس ناخوشایند اضطراب را در مخاطب نیز برانگیزد. با ورود قسمت آرپیژوی کلین و لیدگیتار، یکی از امضاهای ویژه ی استاد مجدزاده در سولونوازی را می توان بخوبی مشاهده کرد. اضطرابی منحصر بفرد، فضایی تاریک، جمله های لیدگیتاری که آرام و قرار از آنها رفته و به هر دری می کوبد تا از اضطراب بگریزند، اما در نهایت، خانه ی امن آنها پنجم کاسته است. همه چیز از حرکت بازمی ایستد و اینار، ریف ها با سرعت و قدرتی مضاعف بازمی گردند. ترنسپوز ریف اصلی به کلیدهای زیرتر، اضافه شدن گیتار اکتاو،

نت‌های کشیده ی لید گیتار، همه و همه ادامه ی اضطراب نهفته در اثر را به تصویر می‌کشند. ریف در قسمت بعد با حرکات سریع نت‌های کروماتیک همراه بوده و بعد از آن، خط گیتار در استایل جلورونده‌ای که پیش تر در «یادآوری» نیز شبیه به آن استفاده شده بود، به ریف اضافه می‌شود. در قسمت بعد با رفتن ریف‌ها به سمت پاورکوردهای سنگین و معرفی ریفی پر از سنکپ، لیدگیتار سولونوازی در گام فریژین دامینانت را آغاز کرده و در پایان این بخش هم، فواصل پنجم کاسته، ابتدا در قالب آکسان‌های دارای سنکپاسیون، و بعد از آن در قالب آرپیوی گیتار کلین، بازمی‌گردند. قسمت بعد با ریف موکد بر گام می‌دیمینیشد پیش می‌رود. سپس می‌فریژین در ریف بکار رفته و بعد از آن لیدگیتار، با جمله‌ای تکرار شونده و سرعتی اضافه می‌شود و در نهایت، باز هم ریف در گام می‌دیمینیشد، تکرار می‌شود. بخش پایانی بیگانه‌هراسی، در بگکراند، پاورکوردهای توالی محور را دارا بوده و استفاده از کادانس پرفکت (حل آکورد سی ماژور بر روی می‌مینور) در آن بخوبی قابل مشاهده می‌باشد. سولوی پایانی قطعه با محوریت گام مینورهارمونیک، جملاتی غمگین را روایت کرده و قطعه با کاهش تدریجی صدا به پایان می‌رسد.

قطعه ی پنجم «کهنه‌پرست» نام دارد و به گفته استاد مجدزاده، ایده ی اولیه و قسمت‌هایی از آن، ساخته ی اردوان انزبی‌پور (نوازنده بیس وقت گروه کهنه‌میان) می‌باشد. فرم این قطعه را می‌توان به نوعی، سه بخشی ترکیبی دانست. در آغاز کهنه‌پرست، ریف در گام سی مینور و سی فریژین اجرا شده و سپس بر اثر ترنسپوز، همان ریف در گام سل مینور اجرا می‌شود. با بازگشت به کلید اصلی (سی)، گیتار سولو در گام‌های سی مینور طبیعی، هارمونیک و پنتاتونیک اضافه می‌شود. در قسمت میانی قطعه، محوریت موسیقی را گیتار بیس با ریفی در گام فریژین در دست گرفته و پیش می‌برد. با اضافه شدن ریتم گیتار فضا کم کم به سمت محوریت گیتار الکتریک پیش رفته و در ادامه ی قطعه، با ورود فاصله پنجم کاسته و تغییر تمپو، این روند تثبیت می‌شود. در ادامه با ایجاد واریاسیون‌هایی در ریف اصلی قسمت میانی، موسیقی با هیجان بیشتری پیش رفته و در نهایت به ریفی در گام سی و بر مبنای توالی معروف «سری اسپنیش» منجر می‌شود. در پایان، قطعه به ریف فریژین ابتدای قطعه بازگشته و در تنالیده ی سی به پایان می‌رسد.

قطعه ششم «سرطان ذهن» نام دارد که به گفته ی استاد مجدزاده، در ساخت این قطعه نیز، اردوان انزبی‌پور مشارکت داشته است. فرم در این قطعه، حالتی زنجیره ای و اپیزود

گونه را داراست. در آغاز قطعه، ریف در تنالیت‌های می و با محوریت توالی اجرا می‌شود. بعد از آن با اجرای ریفی کروماتیک، تمپوی قطعه تغییر یافته و با سرعت بیشتری پیش می‌رود. ریف در قسمت بعد نیز توالی-محور است و در آن واریاسیون‌هایی اتفاق می‌افتد. در قسمت میانی قطعه، گیتار بیس محوریت را در دست گرفته و فضایی مبتنی بر آکوردهای کلین و تاریک را پدید می‌آورد. پس از آن، بازگشت فضا به سمت ریف اتفاق می‌افتد. توجه ویژه به گام فریژین و حرکات کروماتیک، از ویژگی‌های این قسمت قطعه می‌باشد. با اضافه شدن لید گیتار، ریف‌های پیشین به حرکت خود ادامه می‌دهند. در پایان، قطعه به ریفی مبتنی بر مدهای دورین، آئولین و حرکات کروماتیک منتهی می‌شود و پس از اضافه شدن چند نت کشیده ی لید گیتار، قطعه با کاهش حجم صدا به تدریج به پایان می‌رسد.

قطعه ی هفتم «گره کور» نام دارد و در قیاس با قطعات دیگر آلبوم، از فرمی روتین تر پیروی کرده و بیشتر با فرم سه بخشی استاندارد تطابق دارد. این قطعه با ریف در گام سل مینور آغاز می‌شود و پس از اضافه شدن لید گیتار در قسمت بعد، ریتم گیتار به اجرای ریفی مبتنی بر توالی آکورد در گام سل مینور طبیعی می‌پردازد. لیدگیتار در این بخش، بیشتر تداعی کننده ی فضایی اولد اسکول و استاندارد تر است و استفاده از فلوید رُز نیز بخوبی ملموس می‌باشد. در پایان این قسمت، با اشاره به نت محسوس در پس زمینه و ایجاد تنش بیشتر در آکوردها، فضای خوبی برای کادانس پدید می‌آید و در ادامه، ریف تازه ای این بار در مُد سل لیدین (مد چهارم گام ماژور) معرفی می‌شود. این قسمت از این قطعه را می‌توان جز اندک لحظاتی از آلبوم اکسیر دانست که در آن، از گام‌های ماژوری (آیونین، لیدین، میکسولودین بخاطر فواصل تنال مشترک سوم و ششم بزرگ) در پس زمینه استفاده شده است. قسمت میانی قطعه در فا دیز فریژین و با ریفی سنگین و دارای سنکوپاسیون ساخته شده است. یکی دیگر از سولوهای یونیک استاد مجدزاده در این قسمت و در گام فا دیز فریژین دامینانت ساخته شده است. ملودی‌های بسیار خاورمیانه ای، وایبره‌های خاص، استفاده از فلوید رُز و همچنین تکنیک‌های سرعتی، از ویژگی‌های این سولو می‌باشند. در قسمت پایانی قطعه، ریف ابتدای آهنگ بار دیگر تکرار شده و قطعه به پایان می‌رسد.

پایان آلبوم اکسیر نقطه‌ای عطف بزرگی در موسیقی معاصر ایران است. قطعه ی

«ایستگاه آخر» که قریب به اتفاق افرادی که در کشورمان - چه در مقام مخاطب و چه در مقام سازنده - با گیتار الکتریک آشنایی دارند، آن را می‌ستایند. اغراق نیست اگر این قطعه را شاخص‌ترین اثر بی کلام با محوریت گیتار الکتریک دانست که تا کنون توسط یک هنرمند ایرانی خلق و اجرا شده است. جایگاه ایستگاه آخر در آلبوم اکسیر را می‌توان متقارن با قطعات «پاور بلد» در آلبوم‌های کلام-محور غربی دانست. قطعه‌ای آرام با تمپوی پایین و بک‌گراند مبتنی بر توالی آکورد. آغار این قطعه با آرپیژبوی گیتار آکوستیک در گام لا مینور طبیعی (آکورد لا مینور و معکوس اول آکورد فا ماژور) و نت‌های کشیده ی لیدگیتار همراه است. ملودی بیاد ماندنی ایستگاه آخر، بعد از آغاز قطعه و با تغییر توالی آکورد شروع می‌شود. نکته ی خاص و جالب توجه این قسمت از قطعه، شناور بودن حس ملودی و بک‌گراند بین فضای مینور و ماژور است و می‌توان توالی را متعلق به هر یک از گام‌های دو ماژور و لا مینور (مینور نسبی آن) دانست و همین ویژگی باعث می‌شود تا ملودی، شنونده را با خود همراه کرده و به تامل بنشاند. در قسمت دوم قطعه و با اجرای استرامینگ آکوردها، ملودی پردازی جدیدی آغاز می‌شود که در ادامه ی ملودی اصلی، احساس خاص برانگیخته شده در مخاطب را تقویت می‌کند. جملات پراحساس، با آرتیکولاسیون‌های متعدد و حرکتی بسیار نرم، لطافت مثال زدنی‌ای را از نوازندگی استاد مجدزاده به تصویر می‌کشد. با تغییر آکوردها و توالی، گویی توفانی رخ داده و ملودی شورانگیز تر از پیش به حرکت ادامه می‌دهد و در نهایت، مدلاسیون بسیار متبهرانه ای اتفاق افتاده و قطعه را که در پایان این قسمت، به سمت توالی ای با محوریت آکورد ر مینور رفته است، به آکورد و در نتیجه گام دو مینور می‌رساند (حل آکورد سل ماژور بکمک کادانس پرفکت، به آکورد دو مینور). داستان با غمی مضاعف ادامه پیدا می‌کند و ملودی پردازی، گویی با بغضی در گلو پیش می‌رود. رفته رفته این بغض، فضایی تکنیکال تر بخود می‌گیرد و سولو، جنب و جوش بیشتری را از خود بروز می‌دهد تا در نهایت، ملودی ابتدایی و اصلی قطعه باز می‌گردد. لحظه ای باشکوه و شنیدنی که با اضافه شدن گیتار سوم و ملودی‌های تکمیلی، بیقراری وصف ناپذیری در سولو را نشان می‌دهد.

این شور و هیجان در پایان با کم شدن حجم صدا، در سکوت محو شده و احساس خالصی را برای شنونده برجای می‌گذارد.

## درباره وجود مجازی

آلبوم «وجود مجازی» جنبه‌ی دیگری، متفاوت از آثار دیگر استاد مجدزاده را به تصویر می‌کشد. اثری که در نوع خود و در میان آثار تولید شده در کشور، فضای خاص خود را داشته و داستان متفاوتی از موسیقی کهن‌میان را روایت می‌کند. این آلبوم که شامل نه قطعه‌ی بدون کلام می‌باشد، با ارکسترآسیونی متفاوت از آلبوم پیشین و متشکل از گیتار الکتریک، کیبورد، گیتار بیس و درامز ساخته و اجرا شده است. لازم به ذکر است که آلبوم «وجود مجازی» در زمان اجراهای زنده اش توسط گروه، تاثیر بسزایی بر جریان روز موسیقی کشور داشت.

در لایه‌ی ریتم آلبوم «وجود مجازی»، خط درامز با ظرافت و تکنیکالیتة قابل توجهی اجرا شده و رنگ‌آمیزی‌هایی را بکار برده است که می‌توان آن را بیشتر متأثر از موسیقی «پراگرسو» دانست. شمارش‌های نامتعارف، شکست میزان‌ها و استفاده از میزان‌های لنگ و همچنین ساختارهای ریتمیک پیچیده را می‌توان از ویژگی‌های لایه‌ی ریتم این آلبوم دانست.

نقش ریف‌ها در آلبوم «وجود مجازی» که توسط گیتار الکتریک و گیتار بیس اجرا می‌شوند بسیار مهم بوده و لحظات بیاد ماندنی‌ای را رقم زده است. غالب ریف‌های این آلبوم، ملودیک بوده و بجای تکیه بر پاورکود و فواصل هارمونیک، سکانس نوازی و کانتور نوازی در گام‌های مختلف، مورد توجه بیشتری قرار گرفته است.

نقش هارمونی در قطعات آلبوم «وجود مجازی» بسیار حائز اهمیت بوده و تمامی سازها - بغیر از درامز - را می‌بایست در شکل‌گیری آن موثر دانست. استفاده از کادانس‌ها در قطعات این آلبوم، در راستای مدگردی، بسیار ملموس می‌باشد و در قیاس با آلبوم اکسیر، ساختارهای آکورد محور بیشتری را می‌توان در این اثر مشاهده نمود.

خط ملودی در آلبوم «وجود مجازی» در کنار خلق جملات بیاد ماندنی و شنیدنی، به تکنیکالیتة نیز توجه دارد. نکته‌ی متفاوت مشهود در آلبوم «وجود مجازی» آن است که پاس‌کاری‌های جالبی میان گیتار و کیبورد اتفاق افتاده و روندی سوال و جواب گونه را پدید آورده است. این امر موجب آن شده تا فضای متنوع تری را بتوان بر لایه‌ی ملودیک آلبوم حاکم دانست.

قطعه اول آلبوم همنام با خود آلبوم و «وجود مجازی» نام دارد. قطعه‌ای با فرم سه بخشی ترکیبی، که در آن کیبورد نقش بسیار پررنگی را ایفا می‌کند. با این حال، همچنان استخوان اصلی قطعه را می‌بایست ریف گیتار الکتریک در نظر گرفت که در گام می لوکربن ساخته شده است. آغاز قطعه با آکسان‌های گروهی اتفاق افتاده و سپس، موتیف کیبورد در کلید می با شمارش هشت ضربی آغاز می‌شود. با اضافه شدن ریف بیس و گیتار الکتریک، این شمارش هشت ضربی به دو ضرب و شش ضرب تقسیم بندی می‌شود. در ادامه سولوی کیبورد نقش ملودی پردازی را بر عهده گرفته و با مدگردی به کلید سل فریژین نیز به کار خود ادامه می‌دهد. در این قسمت با تغییر مد از فریژین به آئولین و استفاده از پاورکورد لا، کادانسی پرفکت بر روی آکورد ر مینور اتفاق می‌افتد و فضای قطعه به حالتی آکورد محور تغییر یافته و سولوی کیبورد همچنان ادامه میابد. با اجرای ریفی عبوری در می فریژین و با میزان لنگ، قسمت سوال و جواب میان گیتار و کیبورد آغاز می‌شود. در این قسمت به ترتیب از کلیدهای می، دو، سی، دو در بکگراند و در سولوپردازی‌ها از گام‌های فریژین دامینانت، بلوز، کروماتیک و فریژین استفاده شده است. در پایان، قطعه با تکرار آکسان‌های آغازین، این بار بر روی نت دو به پایان می‌رسد.

قطعه دوم آلبوم «عهد شکسته» نام دارد. این قطعه ازجملانی شبیه به قطعه پیشین داشته و به نوعی از فرم سه تایی ترکیبی پیروی می‌کند. در آغاز قطعه، آرپژیوی آکورد ر مینور هفت توسط کیبورد اجرا شده و سپس گیتار بیس با تاکید بر روی نت لا وارد می‌شود و در نهایت همه ی سازها بر روی نت می ایست می‌کنند. شاید بتوان این قسمت را بعنوان نقطه‌ای مهم از آلبوم دانست که در آن، دیدگاهی پلی تنال بکار گرفته شده است. با ورود به قسمت بعد و بعد از ریف کروماتیک و متحرک بیس، ریتم گیتار ریفی در گام لا فریژین دامینانت را آغاز می‌کند. نکته ی خاص درباره این ریف آن است که برخلاف روال متداول که در یک ریف، نت تونیک بعنوان نت پدال استفاده می‌شود، در اینجا نت می که فاصله ی پنجم تونیک است، بعنوان نت پدال در حال تکرار است. در ریف بعدی قطعه که واریاسیونی از ریف اول تلقی می‌شود، اشاره ی کوتاه به نت کروماتیک سی مشهود بوده و حسی متفاوت را در قطعه ایجاد می‌کند. با معرفی ملودی، فضای قطعه بسمت و سویی آکورد-محور می‌رود؛ با این تفاوت که آکوردها بصورت آرپژیو و توسط بیس اجرا می‌شوند. پروگریشن معروف یک مینور-پنج ماژور در گام ر مینور در حال اجراست و ملودی، با رویکرد گام-آکورد توسط استاد مجدزاده اجرا می‌شود و در

آن هم از گام ر مینور و هم ر مینورهارمونیک برای جمله بندی استفاده می شود. ملودی گسترش میابد.

بار دیگر ریف پیشین باز می گردد و بار دیگر پروگریشن و دوباره سولوی گیتار، با تغییراتی جزئی به تکرار ملودی بیاد ماندنی خود می پردازد. در ادامه این بار نوبت گیتار بیس است که محوریت را در اختیار گیرد و به ملودی پردازی مشغول می شود (در گام ر فریژین) پس از آن سولوی کیبورد و تغییرات شمارش ریتم، فضای قطعه را تغییر می دهند. در نهایت با برگشت به کلید اصلی و تکرار ریف ابتدایی، قطعه به پایان می رسد.

قطعه سوم آلبوم «بخشایش» نام داشته و می توان آن را ملایم ترین قطعه در این مجموعه دانست. فرم در این قطعه حالت استانداردتری داشته و بصورت چهاربخشی ترکیبی می باشد. آغاز قطعه با آرپژیوی آکورد می مینور اد ناین انجام می شود و کیبورد وظیفه ی فضا سازی را برعهده می گیرد. با تغییر تمپو و ورود صدای دیستورشن، باز هم آرپژیو تکرار می شود. با برگشت به فضای قبلی، این بار کیبورد به ملودی پردازی مشغول شده و قطعه را پیش می برد. با تغییر پروگریشن، فضا کمی اوج گرفته و تامل برانگیز تر می شود. پس از معرفی آرپژیوی دیستورشن جدید، این بار به کمک کادانس پلاگال، فرودی از روی آکورد سی بر فا دیز اتفاق می افتد و گام به فریژین تغییر میابد. در ادامه با حفظ تونیک پیشین و ریتم درامز مشابه، فضا به سمت سولویی جدید در فضای موسیقی جز می رود. سولویی که می توان در آن یکی دیگر از جنبه های متفاوت نوازندگی استاد مجدزاده را شنید. در پایان، باز هم آرپژیوی ابتدایی بازگشته و با ملودی های کیبورد و کاهش حجم صدا، قطعه به پایان می رسد.

قطعه چهارم آلبوم «باور» نام داشته و با فرمی ترکیبی و کمانی ساخته شده است. آغاز قطعه با فضایی محزون و در گام مینورهارمونیک پیش می رود. روند تکنوازی گیتار، رفته رفته جای خود را به ریف می دهد تا در نهایت ریف بیاد ماندنی قطعه که در گام می دبل هارمونیک ساخته شده است از راه می رسد. سولو نوازی در قسمت بعدی قطعه با بکار گیری گام فریژین و همچنین حرکات کروماتیک پیش می رود. قسمت میانی قطعه با تقابل زیبایی میان پیانو و گیتار بیس رقم می خورد و بعد از آن، با اضافه شدن لیدگیتار، ابتدا فضایی مرموز و بعد از آن فضایی محزون شکل می گیرد. با معرفی پروگریشنی تازه، سولوی کیبورد نواخته می شود و در پایان قطعه، ریف مبتنی بر نت پدالی که در ابتدای

قطعه نیز حضور داشت، به همراه واریاسیونی از آن، بار دیگر تکرار می‌شود.

قطعه پنجم آلبوم «انعکاس سرد» نام دارد. قطعه‌ای که در آن، فضاهای ملودیک و سرعتی، به خوبی با یکدیگر ادغام شده‌اند و پلی مدالیتیه نیز بخوبی در آن محسوس می‌باشد. در آغاز، ملودی گیتار در سل لوک‌رین آغاز شده و سپس بکمک پاساژ کروماتیک به سمت کلید لا می‌رود. ریف تازه‌ای در لا مینور معرفی می‌شود و به لید تغییر می‌ابد. قسمت بعدی آهنگ فضایی آرام تر را تداعی می‌کند. آرامشی که به هیچ عنوان ایستا نمانده و بواسطه ی رویکرد گام-آکورد لیدگیتار، به حرکت ادامه داده و تا انتها، تازه باقی می‌ماند. این قسمت از آهنگ انعکاس سرد را می‌توان نمونه‌ای گوش نواز و در عین حال نو، در مقوله ی رویکرد گام-آکورد دانست. در ادامه با افزایش تکنیکالیتیه در خط لیدگیتار، هیجان بیشتری بر قطعه حکم‌قرما می‌شود. پس از معرفی آکوردهای جدید، سولونوازی توسط کیبورد ادامه پیدا می‌کند و گیتار، وظیفه ی ریتم را برعهده می‌گیرد. در پایان قطعه، ریف مینور ابتدایی بار دیگر بازمی‌گردد و بعد از آن، با تبدیل ریف به لید، این بار نیز سرعت و تکنیکالیتیه محوریت را در اختیار گرفته و قطعه در اوج تحرک به پایان می‌رسد.

قطعه ششم آلبوم «آرمان شهر» نام دارد و با فرم زنجیره ای و واریاسیون گونه ساخته شده است. توجه ویژه در ابتدای قطعه به ملودی ای متکی بر نت پدال، المانیست که تا پایان قطعه نیز اتفاق افتاده و همانطور که پیشتر گفته شد، در دیگر قطعات آلبوم نیز مشهود بوده و هم در قالب ملودی و هم در قالب ریف، از آن استفاده شده است. از نکات مهم دیگر این قطعه، خط بیس پویا و ملودیک آن است. قسمت سوال و جواب گونه ی بعد از شروع قطعه، با حالتی آزادتر از یک سوال و جواب عادی، فضای متفاوت و غیرقابل پیش بینی ای را به شنونده معرفی می‌کند. در ادامه، گیتار الکتریک با کانتورهای سریع قطعه را پیش می‌برد. با فرود موسیقی بر نت فا دیز، گیتار سولوی احساسی ای اجرا می‌شود. در قسمت بعد یکی از ریف‌های بیاد ماندنی آلبوم که در گام بلوز ساخته شده است، وارد می‌شود. سوال و جوابی میان کیبورد و گیتار شکل می‌گیرد. در ادامه، الگوی ریتمیک و پدال نت از ریف بلوز به گام مینور حرکت کرده و در انتهای قطعه، با ران‌های سریع گیتار الکتریک، کادانسی بر روی نت فا دیز اتفاق می‌افتد. پس از خروج صدای گروه، فضا سازی کیبورد در گام لیدین، قطعه را در حالت رویایی - که با نام قطعه نیز تطابق دارد - به پایان می‌برد.

قطعه هفتم آلبوم «برگشت ناپذیر» نام دارد. این قطعه در فرم ترکیبی و با توجه به فرم‌های زنجیره ای، واریاسیونی و کمانی ساخته شده است. قطعه‌ای ریف محور با آغازی توفانی، در گام سی مینور. در ادامه واریاسیون‌هایی از ریف معرفی می‌شود که با مدگردی همراه هستند. لید گیتار با آرپیژوهایی که با تکنیک سویپ پیکینگ اجرا می‌شوند، به قطعه اضافه می‌شود. پس از سولوی کیبوردی کوتاه، ملودی اصلی قطعه که تا پایان قطعه، باز هم تکرار می‌شود، اجرا می‌شود. در ادامه سولوی گیتار گسترش میابد و با تکرار ریف اول قطعه، دوباره ملودی اصلی اجرا می‌شود. ریف در پس زمینه، با حرکاتی سکانس‌گونه در گام، در کنار نت‌های کشیده ی لیدگیتار، ترکیب و تضاد جالبی را رقم می‌زنند که توجه شنونده را مرتباً از لید به ریتم و برعکس آن جلب می‌کند. با پویا تر شدن سولو، ریتم گیتار به اجرای پاورکوردهای کشیده و ریف کم نت با پالم میوتینگ می‌پردازند. در ادامه، با ورود سولوی کیبورد نیز این روند ادامه میابد و سوال و جوابی میان لیدگیتار و کیبورد شکل می‌گیرد. با سکوتی کوتاه، قسمت بعدی قطعه، با آرپیژوهای گیتاری که به مرور دچار آلتریشن شده و تغییر شکل می‌دهند، همراه است. بار دیگر ملودی اصلی قطعه بازمی‌گردد و در پایان، قطعه با تکرار ریف ابتدای قطعه - که در میزان‌های آخر در موقعیت اکتاو اجرا می‌شود - به پایان می‌رسد. شاید بتوان ویژگی منحصر بفرد قطعه «برگشت ناپذیر» را، بیان احساسی عمیق، در اوج تکنیکالیته و سرعت دانست.

قطعه هشتم آلبوم «انتقال شوم» نام داشته و یکی از برجسته‌ترین قطعات آلبوم محسوب می‌شود. فرم این قطعه زنجیره ای بوده و همچون جریال سیال ذهن، پیش رفته و اپیزودهای جدیدی را به شنونده معرفی می‌کند. در آغاز قطعه، آرپیژو و ملودی‌های پیانو در گام «جود»، فضایی مرموز را معرفی می‌کنند. در ادامه با اضافه شدن گیتار، فضای شوم و تاریک قطعه بخوبی تثبیت شده و نظر شنونده را به خود جلب می‌کند. وجود فاصله چهارم افزوده در گام جود، یکی از عوامل این احساس شوم نهفته در این گام است. در اپیزود دوم قطعه، فضایی ریتمیک تر معرفی شده و با جابجایی‌های مرکز تونال ریف، از لا به سی، احساس تحرک جذابی بر قطعه حکمفرما می‌شود. با تبدیل ریف به ملودی ای بلند و سپس سولو، حال و هوای تازه‌ای در قطعه ایجاد شده و دوباره به فضای ریتمیک پیشین باز می‌گردد. در ادامه، سولوی کیبورد وارد شده و پس از آن سولوی گیتار اجرا می‌شود. در قسمت بعد از آن، پروگرشنی از نت سی آغاز شده و با رفتن به سمت بالا و رسیدن به فا دیز، شرایط خوبی را برای کادانس پرفکت فراهم می‌سازد. حضور پررنگ

فاصله ترایتون، همچنان ملموس بوده و بر فضا حاکم است. در پایان ملودی‌های پراکنده لید گیتار با کمک اسلاید اجرا شده و قطعه در فضای شوم حاکم، با فضا سازی کیبورد و نت‌های کشیده ی لید گیتار و در نهایت یک آکسان بیس و درامز، خاتمه میابد.

قطعه ی آخر آلبوم «واهی» نام دارد. فرم در این قطعه ترکیبی از حالت واریاسیون گونه و زنجیره ای می‌باشد. شروع قطعه با درامز بوده و بعد از آن، ریفی سرعتی در گام می فریژین اجرا می‌شود. ریفی که به نوعی یادآور ریف قطعه ی ابتدایی آلبوم یعنی «وجود مجازی» بوده و می‌توان آن را واریاسیونی از آن ریف دانست. نت‌های کشیده ی کیبورد در ادامه اضافه شده و فضایی تفکر برانگیز را ایجاد می‌کنند. ریف بعدی در گام سی مینور اجرا می‌شود و حالتی توالی گونه دارد. با بازگشت ریف اول، ملودی کیبورد اضافه شده و بعد از تکرار ریف دوم، با اجرای نت‌های کشیده گیتار، موسیقی وارد اپیزود بعدی که سولوی گیتار است می‌شود. در ادامه کیبورد، فضایی تازه و متفاوت را معرفی می‌کند و جنبه ای امبینت به قطعه می‌دهد. با برگشت ریف، سولوی کیبورد آغاز می‌شود. جابجایی در کلید قطعه همچنان اتفاق می‌افتد. ریف دوم که در سی مینور ساخته شده بود باز هم تکرار می‌شود. سپس ریف جدیدی با تکیه بر نت پدال در گام دبل هارمونیک اجرا می‌شود. در نهایت و پایان، قطعه بر روی نت می به پایان می‌رسد.

## درباره برخاسته از خاکستر

شاید بتوان یونیک‌ترین و در عین حال استانداردترین اثر استاد مجدزاده را آلبوم «برخاسته از خاکستر» دانست. علت یونیک بودن این آلبوم امضاهای شخصی متعدد استاد مجدزاده در لایه‌های ریتم و لید است. همچنین حضور المان کلام در این اثر، موجب آن شده تا ارنجمن‌ها بیشتر بسمت موسیقی‌های استاندارد غربی رفته و برای مخاطبان بیشتری جالب توجه و شنیدنی باشند. برخاسته از خاکستر شامل نه قطعه ی باکلام به زبان انگلیسی می‌باشد. ارکستراسیون این آلبوم متشکل از وکال هارش، دو گیتار الکتریک (لید و ریتم)، یک گیتار بیس و یک درامز بوده و کوک قطعات، ر و یا دراپ دو هستند. فضای به کلی متفاوت از دو آلبوم پیشین و همچنین روح اصیل حاکم بر آلبوم، این اثر را نزدیک تر به ایده ی اصلی «کَهِت‌میان» کرده و می‌توان بگونه‌ای، این

آلبوم را بیان‌ه‌ی هنری اصلی گروه دانست. برخاسته از خاکستر، مملو از تصاویر دراماتیک بوده و می‌توان لحظات زیادی را در آن یافت که همچون موسیقی‌های پر عظمت دوران رومانتیک، تصاویر تکان‌دهنده‌ای در ذهن مخاطب تداعی می‌شوند.

در لایه‌ی ریتم این آلبوم، درامز به اجرای پارت‌های تکنیکال و در عین حال گرووی می‌پردازد. در مواقعی، ریتم‌هایی ملهم از موسیقی‌های خاورمیانه نیز به گوش خورده و رنگ منحصر بفردی را به آلبوم می‌دهند.

در لایه‌ی ریف، برخاسته از خاکستر را می‌توان منبعی غنی از ریف‌های خاص در گام‌های شنیدنی دانست، که بیشتر با مدد گرفتن از نت پدال، تداعی‌کننده‌ی فضایی آشنا برای گوش ایرانی و همچنین رمزآلود و در عین حال جذاب برای گوش غربی می‌باشد. نکته‌ی مهم دیگر آن است که تقریباً در هر نُه قطعه‌ی آلبوم، می‌توان ریفی تماتیک و بیاد ماندنی را شنیده و بخاطر سپرد.

لایه‌ی هارمونیک آلبوم را می‌توان بیشتر در دست لیدگیتار دانست. این بدان علت است که در قسمت‌های سولوی قطعات، ریف‌ها حالتی کم‌نت‌تر را به خود گرفته و این اجازه را به لیدگیتار می‌دهند تا فضای قطعه را تعیین سازد. با وجود آنکه در قیاس با ریف‌ها، پروگریشن‌های کمتری در این آلبوم استفاده شده است اما با این حال، ساختار منطقی و مبتنی بر کادانس این توالی‌ها، نقش تعیین‌کننده‌ای را در قطعات ایفا کرده است.

ملودی پردازی‌های آلبوم برخاسته از خاکستر، تماماً امضاهای شخصی استاد مجدزاده‌اند. سولوهای که حال، با نگاهی متعادل و تقسیم‌هوشمندانه‌ی ملودی و تکنیکالیتنه در قسمت‌های مختلف قطعات، نه تنها فضایی شخصی سازی شده، بلکه استاندارد را رقم زده‌اند. بلاشک می‌بایست علت اصلی این تناسب را، حضور وکال دانست که با وجود هارش بودن، باز هم بار بر دوش لیدگیتار را کاهش داده و این اجازه را به آن داده است تا بتواند گزیده‌تر سخن بگوید.

قطعه اول آلبوم «کهن افلاک کدر» نام دارد. فرم این قطعه، با وجود آنکه حالت کمانی دارد، اما از اجزای رایج در موسیقی غربی، نظیر ورس، پری-کورس، کورس و بریج، بهره برده و بر مبنای آنها شکل گرفته است. آغاز این قطعه، که یکی از یونیک‌ترین فضاهای خلق شده در آثار کهن‌میان می‌باشد، با تمی در گام مینور هارمونیک ساخته شده است.

نکته ی جالب در این قسمت، ظرافت در نوازندگی و صدای خاص گیتار کلین است که صدایی همچون تار ایرانی را تداعی می‌کند. با اضافه شدن ریتم استیناتوی درامز به ریف کلین، قطعه تغییر فضا داده و این بار، موتیف آغازین بصورت گروهی و با افکت دیستورشن ادامه میابد و گام آن به مینور مجارستانی تغییر میابد. ریف بعد با استفاده از سه میزان لنگ پنج/چهارم و یک میزان چهار/چهارم ساخته شده و خط درامز در این قسمت به جابجایی اسنیر پرداخته و تقابل جالبی را با ریتم گیتار بوجود می‌آورد. با اجرای یک پروگریشن که مربوط به قسمت کورس قطعه شده و در گام ر مینور ساخته شده است، قطعه وارد قسمت بعد شده و با تغییر تمپو و اجرای ریفی تازه ای همراه است. این ریف در گام ر مینور مجارستانی ساخته شده و در میزان لنگ یازده/هشتم می‌گنجد. وکال هارش اضافه می‌شود. در قسمت پری-کورس، ریف با محوریت نت ر دیز پیش رفته و عملاً ساختاری کروماتیک دارد. با تکرار کورس - این بار با حضور وکال - قطعه به ورس دوم می‌رسد. شمارش سه تایی درامز به همراه با واریاسیونی از ریف اول و وکال، این ورس را تشکیل می‌دهند. پس از اضافه شدن گیتارهارمونی، قطعه وارد قسمت سولو می‌شود. آرپیژوی شش سیم، ران سریع در قالب سکانس و همچنین ملودی‌های کوتاه در کنار آرپیژوهای سه سیم، که توسط سویپ پیکینگ اجرا می‌شوند، اجزای تشکیل دهنده ی این سولوی شنیدنی می‌باشند. پس از تکرار ورس اول و کورس، موتیف ابتدای قطعه این بار با حضور گیتار دوم که فاصله‌های اکتاو را مینوازد تکرار شده و قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه ی دوم آلبوم «اولاد ایمان، اکراه» نام دارد. با وجود استفاده از قسمت‌های روتین ارنجمان‌های استاندارد، این قطعه فرمی زنجیره ای را نیز دارا می‌باشد. کوک این قطعه، دراپ دو است. در ابتدا، قطعه با تمی بسیار شرقی و گرووی، در گام دو فریژین آغاز می‌شود. در این قسمت، با ورود ریتمی که با دف اجرا شده است، فضایی بسیار ایرانی برای شنونده تداعی می‌شود. با تبدیل همین موتیف به ریف دیستورشن، درامز و بیس اضافه شده و قطعه پیش می‌رود. در قسمت ورس، بار دیگر فضای کلین وارد شده و وکال، با حالتی زمزمه گونه و تغییرات مقطعی به وکال هارش، اضافه می‌شود. در پری-کورس واریاسیون تازه ای از ریف ابتدایی معرفی می‌شود و در کورس نیز، واریاسیونی پر نت تر اجرا می‌شود. با تکرار ریف اصلی به همراه ریتم درامز تازه، فضا بار دیگر به کلین بازمی‌گردد و پس از ملودی کوتاه لیدگیتار، بار دیگر وکال اضافه می‌شود. روند پیشین تکرار می‌شود و پس از کورس دوم، در قسمت بعدی، واریاسیونی تازه و شلوغ تر از ریف اصلی اجرا شده

و قطعه را پیش می‌برد. نکته جالب توجه آن است که قسمت سولوی گیتار، در انتهای قطعه و بر روی ریفی گرووی و پر سنکپ و کم نت اجرا می‌شود.

قطعه سوم آلبوم «سرزمین پارس» نام داشته و در فرمی استاندارد و متشکل از ورس، کورس و بریج ساخته شده است. به گفته استاد مجدزاده، متریال اصلی و ایده‌ی اولیه‌ی این قطعه که آرپیوی در گام‌های مینور طبیعی و هارمونیک است، در سال‌های دور و در کرمان خلق شده است. این آرپیو، در قسمت آغازین، کورس، بریج و همینطور پایان قطعه، تکرار شده و ستون فقرات قطعه را تشکیل می‌دهد. ورس، ریفی در گام ر جود بوده و در پری-کورس، جابجایی مرکز تونال و مدلاسیون به نت می‌اتفاق می‌افتد و آرپیوی تازه، در آمیخته با ریف اجرا می‌شود. در قسمت سولوی قطعه، ملودی‌های زیبایی به گوش می‌رسد که به گفته‌ی استاد مجدزاده، ابتدا نجوا شده و سپس بر روی ساز اجرا شده‌اند. قسمت پایانی این قطعه را می‌توان یکی از دراماتیک‌ترین لحظات آلبوم دانست که با وجود سرعت و شلوغی، غمی عظیم را در دل داشته و روایت می‌کند.

قطعه‌ی چهارم آلبوم «آن انتقام» نام دارد. این قطعه با فرمی ترکیبی و بهره‌گیری از ورس، کورس و بریج، بگونه‌ای سه بخشی ساخته شده است. استفاده از فواصل نامطبوع دوم کوچک و هفتم بزرگ در ریف ابتدایی قطعه، احساسی شوم توام با هراس را با خود به‌مراه دارد. در ادامه با تغییر گام، فضای گام فریژین بر قطعه حکمفرما شده و در ورس از مد لوکین استفاده شده است. کورس در گام ر فریژین می‌باشد. در ریف میانی قطعه، از گام ر فریژین دامینانت، با نت پدال سل استفاده شده است. سولوی این قطعه، کوتاه و تکنیکال اجرا می‌شود. در قسمت پایانی، ریفی در تقارن با ریف اول، اما این‌بار در گام فریژین دامینانت اجرا می‌شود.

قطعه‌ی پنجم آلبوم «نار قدسی» نام داشته و کوک آن دراپ دو است. فرم این قطعه نیز، با بهره‌گرفتن از بخش‌های ورس، کورس و بریج، بگونه‌ای سه بخشی ترکیبی محسوب می‌شود. این قطعه از همان ابتدا با ریف ورس آغاز می‌شود. ریفی که نیمی از آن، از گام فریژین و نیمه‌ی دیگر آن از گام آئولین پیروی می‌کند، در قسمت پری-کورس و کورس، با معرفی واریاسیون تازه‌ای از ریف ورس، این‌بار گیتار دوم است که نقش کلیدی‌ای را ایفا کرده و با توجه به فواصل ربع پرده‌ای، فضایی ایرانی را در قطعه ایجاد می‌کند. خط سولوی گیتار روندی ملودیک را پیش می‌گیرد. در ادامه و در قسمت بریج، یکی از

ایرانی‌ترین پارت‌های آلبوم اجرا می‌شود. در این قسمت، قطعه با تغییر کلید، از تونیک دو به تونیک لا می‌رود. فضای کلین، با صدایی تار گونه و اضافه شدن خط درامز استیناتو و کلمات دکلمه گونه و تکرار شونده پیش می‌رود. در قسمت انتهایی قطعه، بار دیگر ورس و کورس تکرار شده و در انتها، ریف تازه ای معرفی شده و قطعه به پایان می‌رسد.

قطعه ششم آلبوم «تک‌گزیده» نام دارد. قطعه‌ای با فرم نسبتاً استاندارد تر، با استفاده ای متداول از کورس، ورس و بریج در ساخت آن. موتیف اصلی قطعه، که در آغاز، پایان و قسمت‌های کورس آهنگ تکرار می‌شود، ریفی ملودیک بر روی دو سیم اول و دوم گیتار و با نت پدال ر است. با اضافه شدن ریفی در گام فریژین دامینانت، این قسمت از آهنگ تکمیل می‌شود. در قسمت ورس، ریف با مرکزیت تونال نت ر و با توجه بیشتر به حرکات کروماتیک ساخته شده و از ریف‌های پرتحرک آلبوم محسوب می‌شود. در قسمت پری-کورس، ریف پروگریشن محوری ساخته شده و فضای کروماتیک ورس را کمی به سمت ثبات بیشتر هدایت می‌کند. قسمت سولوی این قطعه، توجه بیشتری به حرکات ملودیک در گام فریژین دامینانت داشته و با الهام از موتیف اصلی طراحی شده است.

قطعه هفتم «آمین» نام دارد. یکی از برجسته‌ترین قطعات آلبوم، که با وجود پیروی از فرمی نسبتاً استاندارد و استفاده از اجزای روتین ارنجمان غربی، فضایی بسیار اختصاصی از موسیقی کهتمیان را به تصویر می‌کشد. موتیف اصلی قطعه در قالب یک ریف دو میزانی، متشکل از یک میزان هفت/هشتم و یک میزان چهار/چهارم ساخته شده و در کورس از آن استفاده شده است. نکته جالب این ریف، استفاده از بند ربع پرده ای در آن است که فاصله ی سوم را چیزی مابین سوم کوچک و بزرگ قرار می‌دهد. همچنین توجه ویژه به فاصله ی ترایتون، فضای شومی را بر ریف مذکور حاکم ساخته است. بدلیل استفاده از کوک دراپ دو در این قطعه، اتمسفر نسبت سنگینی بر آن حکمفرماست. ریف ورس واریاسیونی از ریف اصلی است. ورس دوم با توجه به گام فریژین و باز هم همچون واریاسیونی از ریف اصلی ساخته شده است. در قسمت بریج، استفاده از فواصل نزدیک بهم، احساسی پراضطراب و مرموز را بوجود آورده است. سولوی این قسمت، از امضاهای بیاد ماندنی استاد مجدزاده بوده و در گام مینور مجارستانی ساخته شده است. استفاده ی استادانه از دسته ویبره و ملودی‌های حزن آلود و مرموز را می‌توان از ویژگی‌های برجسته ی این سولو دانست. در انتهای قطعه، پس از اجرای دوباره ی کورس، ریفی شوم و تاریک،

با توجه ویژه به فواصل دوم کوچک و هفتم بزرگ وارد شده و در نهایت، قطعه با ملودی گیتار بیس، در گام دبل هارمونیک به پایان می‌رسد.

قطعه هشتم، همنام آلبوم بوده و «برخاسته از خاکستر» نام دارد. قطعه‌ای بدون کلام، که با فضایی بکر و بسیار فردی ساخته شده است. گویی مرثیه ایست مملو از بغض نهفته در وجود خالق و می‌توان شوری اشک‌های پنهان شده در پس‌نت‌ها را بخوبی چشید. فضای غالب قطعه با اتکا بر گام مینور هارمونیک شکل گرفته و فرم آن، حالتی روایی، جلو رونده و اپیزود گونه را داراست. شکست میزان‌ها، تغییر تنالیتیه از سل به ر و همچنین مدگردی از اتفاقات مهم موجود در برخاسته از خاکستر هستند. این قطعه را باید شنید و با صور خیال خالق همراه شد. بگفته‌ی استاد مجدزاده، روزهای خلق این اثر بسیار روزهای پرفشاری بوده و تولد این قفنوس، برای خالکش نیز جانکاه بوده است. در میان آثار بدون کلام گیتار-محور خلق شده در ایران، می‌توان این اثر را نیز در کنار «ایستگاه آخر» بعنوان اتفاقی تاریخ ساز دانست. این دو قطعه می‌توانند معرف گیتار الکتریک ایران به مخاطبان داخلی و خارجی تلقی شوند و شاخص بودنشان بر هیچ شنونده‌ای پوشیده نیست. برخاسته از خاکستر توجه ویژه‌ای به ریف دارد. به گفته‌ی خود استاد مجدزاده، ریف آخر قطعه بر مبنای ملودی‌ای که در رویایی به گوششان رسیده است، ساخته شده. برخاسته از خاکستر در سوگ و غم به پایان می‌رسد و گیتارها تا آخرین لحظه دست از مویه نمی‌شویند.

قطعه‌ی آخر آلبوم «وحی غایی» نام دارد و به گونه‌ای در فرم یک پاکر بلد ساخته شده است. آرام‌ترین قطعه‌ی آلبوم که در آن از وکال کلین استفاده شده است. آرپیژنوی محزون، ملودی‌های محزون و کلمات تاثیرگذار، همه و همه ندا دهنده‌ی پایانی دراماتیک برای این اثر هنری هستند. ریف اصلی این قطعه، پروگریشن محور بوده و با این حال، حالتی ملودیک را نیز داراست. اتفاقات پلی ریتمیک قسمت بریج و تقابل میان ریف گیتار و درامز، تصویر مهیبی را بوجود می‌آورد. سولوی پایانی این قطعه، هرآنچه که می‌توان از یک خط سولو انتظار داشت را برآورده می‌سازد. از ملودی‌هایی که بر قلب مخاطب داغ می‌زنند گرفته تا ران‌های سرعتی، همه در کنار هم سولوی گیتار ایده آلی را بوجود آورده‌اند. ملودی پایانی سولو، بگفته‌ی استاد مجدزاده، ایده‌ی اولیه‌ی این قطعه بوده و تمام قطعه برای به ثمر رسیدن این ملودی تکان دهنده ساخته شده است.

## درباره رستاخیز (بخش اول)

موخرترین اثر شنیده شده از کهمت میان «رستاخیز» نام دارد. آلبومی که روندی بسیار متفاوت از آثار پیشین گروه داشته و استاد مجدزاده، در آن دست به تجرب جدید و جسورانه ای زده اند. این آلبوم شامل دو بخش - یکی باکلام و دیگری بی کلام - می باشد و در ارکستراسیون آن تغییر بزرگی، در قیاس با آثار پیشین گروه رخ داده است. تغییر گیتارها از گیتار الکتریک استاندارد به گیتار الکتریک هشت سیم و همچنین وکال آوازی با کلام فارسی و مبتنی بر شعر فارسی، از اتفاقات یونیک این اثر محسوب می شوند.

لایه ی ریتمیک رستاخیز، بیش از هر آلبوم دیگر کهمت میان به ساختارهای خاورمیانه ای و استیناتوهای یونیک توجه دارد. این در حالیست که همچنان، خط درامز با در نظر داشتن رویکردها و فیگورهای استاندارد و رایج این ساز، تلاش بر آن دارد تا نهایت تطابق را با فضای قطعات داشته باشد. این به معنای انعطاف بالا در کنار استفاده ی حداکثری از پتانسیل خط درامز در آلبوم رستاخیز است.

ریف های آلبوم رستاخیز، بیش از پیش سنگین و دراماتیک بوده و همچون درامز، انعطاف زیادی را در خود جای داده اند. توجه ویژه به گرووی بودن ریف ها، استفاده از حرکات ادواری، شکست میزان ها، واریاسیون ها و همچنین توجه به سرعت و تکنیکالیتیه در مواقع لزوم، باعث شده است تا نوای آلبوم در لایه ریف نیز بسیار شخصی و بکر باشد.

در لایه ی هارمونی این آلبوم، توجه ویژه ای به پروگریشن ها و کادانس ها شده است و بیشتر کورس ها با چنین رویکردی ساخته شده اند. اما نکته بسیار مهم، نقش تعیین کننده ی گیتارهای هشت سیم با صدای دیستورشن در این میان است. از این رو، در آلبوم رستاخیز توجه ویژه ای به مبحث وُیس لیدینگ شده و از آن برای گنجاندن منطقی صدای گیتار هشت سیم در پروگریشن ها استفاده شده است. در کنار این موضوع، کماکان تقابل جذاب سولوها با ریف ها پابرجا بوده و نقش مهمی را در آلبوم ایفا می کند.

آلبوم رستاخیز در لایه ی ملودی، متفاوت از آثار دیگر کهمت میان می باشد. این موضوع به دلیل تغییر محوریت ملودیک قطعات، از گیتار الکتریک به وکال آوازی است و منجر به ایجاد فضای متفاوتی در قطعات شده است. شاید بتوان علت تمرکز بیشتر گیتار سولوها بر تجربه های جدید در ملودی پردازی، استفاده از گام ها، آکوردها و فواصل عجیب تر

و همچنین شمارش‌های ریتمیک متفاوت تر و خلق فضاهای بدیع تر را، نتیجه ی این موضوعی دانست که رسالت ملودی پردازی‌های آشنا و ملموس تر، بر عهده ی وکال بوده و بخوبی توسط آن ایفا شده است.

رستاخیز را می‌بایست حرکتی جسورانه قلمداد کرد که از محدوده ی امن مورد پسند طرفداران خارج شده و دست به برداشتن مرزهایی زده است که همیشه و برای غالب هنرمندان، خط قرمزی بوده و بنظر ناممکن می‌آمده‌اند. این اثر نقطه ی عطفیست که برچسب‌های بسیاری را از کالبد کهنه‌میان، کنده و این فرصت را بیش از پیش فراهم آورده تا آثار این گروه را قائم به ذات و فرسنگ‌ها دور از تقلید دانست. برچسبی نظیر سبک که به خودی خود، بر مواجهه ی مخاطبان با یک اثر تاثیر بسزایی می‌گذارد، در این اثر از میان رفته و جای خود را به هویتی کاملاً فردی داده است. حضور استاد منتظری در آخرین قطعه ی آلبوم، با نوای مسخ‌کننده ی کمانچه ی ایشان، گواه بر آن است که رستاخیز قائم بر هنر است و نه مرز و هنجار.

قطعه اول آلبوم در سی آغاز می‌شود. ابتدا گیتار کلین و صدای دف، فضای آشنای ایرانی ای را معرفی می‌کنند و در ادامه آن را به ارکستراسیون اصلی یعنی گیتار دیستورشن و درامز و بیس می‌سپارند. فرم این قطعه بنوعی مبتنی بر ورس، کورس و بریج و کمانی شکل می‌باشد. اضافه شدن گیتار دوم کلین و نت‌هایی که مینوازد، مشخص‌کننده ی گام فریژین دامینانت می‌باشد. دکلمه ای به زبان انگلیسی وارد شده و پس از آن، وکال آوازی با حالتی آزاد بر روی پاورکوردهای کشیده اضافه می‌شود و در ادامه، با گروو پرتحرک قطعه همراه شده و پیش می‌رود. پس از ورس، مستقیماً کورس در کلید می‌هارمونیک مینور وارد می‌شود و پروگریشن یک، هفت، شش، پنج را با در نظر داشتن کادانس پرفکت پایانی اش اجرا می‌کند. در این قسمت نت‌های کشیده ی دیستورشن، بخوبی بر فضای دراماتیک کورس دامن می‌زنند. در ادامه ی ملودی زیبای وکال، لیدگیتار به ملودی پردازی می‌پردازد و در میان نت‌های زیبا، آرپیژوهای سرعتی نیز به چشم می‌خورند. در بریج، کلید قطعه به فا دیز تغییر میابد و موسیقی ریف محور می‌شود. دکلمه ی فارسی با حالت زمزمه و هارش به ریف اضافه می‌شود. با تکرار کورس، قطعه به کلید می باز گشته و در انتها، با تکرار ریف آغازین به سی فریژین دامینانت باز می‌گردد و با دکلمه ای به زبان انگلیسی به پایان می‌رسد.

قطعه ی دوم در کلید سل آغاز شده و ریفی همراه با حرکات کروماتیک آن را پیش می برد. بعد از آن، ریف کلین با نت پدال سل و نت ایست می، ملهم از قطعه «ترکمن» استاد علیزاده، آغاز می شود، در ادامه تغییر به دیستورشن یافته و در ورس، باز هم به فضای کلین باز می گردد. وکال به همراه سنکپ های گیتار دیستورشن در کلید سل، قطعه را پیش می برند. کورس در گام سل مینور هارمونیک و با پروگرشنی متشکل از آکوردهای یک، شش، دو، پنج ساخته شده است. رویکرد نت های دیستورشن در این قطعه نیز مشابه قطعه ی پیشین بوده و بر غم نهفته در پروگرشن دامن میزند. بار دیگر در ادامه ی خط وکال، ملودی گیتار به روایت ملودی ای بر روی پروگرشن کورس می پردازد. ورس دوم، پویا و متکی بر نت سل و واریاسونی از ریف اول قطعه است. حرکات متحرک بیس در این قسمت، بر تکمیل هارمونی موثر بوده و حس غم را بیشتر ملموس می سازد. در کورس دوم، این بار ملودی تازه ای در محوریت وکال قرار می گیرد و ملودی پیشین کورس، نقش وکال دوم را ایفا می کند. ریف بریج، سولوی تکنیکال و خاصی را به همراه دارد که در آن از گام های دیمینیشد، جود، یک پرده ای و آرپیژوهای سرعتی بسیار استفاده شده است و مدگردی ها در آن بخوبی مشهود می باشند. این امر به مدد بکگراندا ایستا و کم نت امکان پذیر شده و شکل گرفته است. با تکرار کورس، بار دیگر لید گیتار به ملودی پردازی می پردازد و به همراه نت های کشیده ی وکال، به قطعه پایان می دهند. فرم این قطعه منطبق با استانداردهای غربی و متشکل از ورس، کورس و بریج می باشد.

قطعه سوم با ملودی پردازی گیتار کلین در گام های مینور طبیعی و هارمونیک و دبل هارمونیک آغاز می شود. با معرفی ریف کلین اصلی، درامز به اجرای ریتمی استیناتو می پردازد. ریف دیستورشن وارد می شود. فضای هارمونیک بعدی، متشکل از آرپیژو و نت های کشیده ی گیتار دیستورشن است. با معرفی دوباره ریف متحرک دیستورشن، وکال اضافه می شود. درامز به اجرای ریتمی متعارف تر می پردازد. با آغاز کورس، غم نهفته در فضای سنگین قطعه بیش از پیش احساس می شود. این پروگرشن متشکل از آکوردهای یک، دو، یک، پنج و در گام ر مینور هارمونیک می باشد. نکته جالب، حل نشدن کادانس پرفکت و باقی ماندن قطعه در کلید لا در ادامه می باشد و ورس دوم به این نحو، همراه با نجوهای وکال و دکلمه ی تکرار شونده پیش می رود. پس از تکرار دوباره ی کورس در کلید ر، بار دیگر قطعه به کلید لا بازمی گردد و سولوی گیتار و در ادامه ی آن بداهه پردازی آواز انجام می شوند. در ادامه بار دیگر سولو بازگشته و این بار با جمله ای

متفاوت در گام شور عرب آغاز می‌شود و با توجه به گام مینور طبیعی و ترکیب آن با گام پیشین و گام فریژین پیش می‌رود. در انتها بار دیگر، آواز نیز با ملودی گیتار همراه شده و قطعه با آرپژیوهای مینور و معلق به پایان می‌رسد. فرم در این قطعه به نوعی ترکیبی با محوریت ورس و کورس می‌باشد.

قطعه ی چهارم آلبوم به نوعی پاور بلد این آلبوم محسوب می‌شود. در آغاز قطعه، پروگریشنی متشکل از نت‌های کشیده ی دیستورشن و آرپژیوی کلین، در گام مینورهارمونیک و متشکل از آکوردهای یک، شش، چهار و پنج، فضایی سنگین را معرفی می‌کند. با اضافه شدن وکال، گیتار دیستورشن پرتحرک تر از پیش حرکت می‌کند. پس از دکلمه ای کوتاه، بار دیگر قسمت ورس به‌همراه وکال بازمی‌گردد. پس از اجرای واریاسیونی از ریف پیشین با همراهی آواز، بخش تازه ای که می‌توان آن را تنها کورس قطعه دانست معرفی و اجرا می‌شود. پس از آن، تم جدیدی در فضای مینور معرفی می‌شود و سولویی سوزناک بر آن اضافه می‌شود. در این قسمت پروگریشن پیشین که در کورس استفاده شده بود نیز، بار دیگر تکرار می‌شود. با پایان سولوی احساسی، بار دیگر وکال با توجه به پروگریشن اول قطعه بازمی‌گردد و قسمت ابتدایی قطعه بار دیگر تکرار می‌شود و قطعه با واریاسیونی از آرپژیوی تکرار شونده ی در طول قطعه، به پایان می‌رسد. فرم این قطعه را می‌توان سه بخشی دانست.

قطعه پنجم، با شور و هیجان ریفی کلین در گام فیژین آغاز شده و فضا به سرعت به سمت دیستورشن می‌رود. در ادامه و جمله ی پیش از ورس، به شور عرب نیز اشاره ای کوتاه می‌شود. با معرفی ورس، ریف پر سنکپ و وکال آغاز می‌شوند. کورس این قطعه بر خلاف قطعه ی پیشین، ریف محور است. با تکرار موتیف آغازین پس از کورس اول، لید گیتار آغاز به ملودی پردازی کرده و توجه ویژه به گام فریژین دامینانت دارد، در حالی که در قسمت‌هایی به سوم کوچک نیز اشاره دارد. با معرفی ریف قسمت بریج، آواز به بداهه پردازی می‌پردازد و در ادامه، لید گیتار نیز با آن همراه می‌شود. ریف آغازین بار دیگر باز می‌گردد و این بار قسمتی ملهم از کورس که می‌توان آن را پری-کورس دانست، اجرا شده و بار دیگر کورس اجرا می‌شود و قطعه به پایان می‌رسد. فرم در این قطعه حالت چند بخشی متشکل از ورس‌ها و کورس‌ها و بریج دارد.

قطعه ششم آلبوم، با خط گیتار کلین آغاز شده و در ادامه وکال به آن اضافه می‌شود.

در این قطعه نیز همچون قطعه اول، وکال در ابتدا با حالتی آزاد تر و نت‌های کشیده تر، ورس اول را می‌خواند. قسمت کورس این قطعه با در نظر داشتن پروگریشن، بیشتر ریف محور است. ورس دوم کمی ریتمیک تر و متحرک تر توسط وکال و ریف پیش می‌رود. در قسمت بعد لیدگیتار، با جمله بندی‌های مقطع و تقسیم بندی‌های نامتعارف تر به سولونوازی می‌پردازد. با تکرار کورس قطعه به پایان نزدیک می‌شود. با اضافه شدن آواز در ادامه، ریف کورس تکرار می‌شود و قطعه با کاهش حجم صدا به پایان می‌رسد.

قطعه انتهایی بخش باکلام آلبوم با ریف کلین در گام فریزین دامینانت آغاز می‌شود. پس از اضافه شدن خط درامزی خلوت و دکلمه ی شعر، وکال وارد شده و با ریف ابتدایی همراه می‌شود. در ادامه آکوردها در پس زمینه به ریف اضافه می‌شوند. با تکرار دکلمه و بداهه پردازی وکال، لیدگیتار خاتمه ی آلبوم را با سولویی حزن‌آلود اعلام می‌دارد. سولویی که در آن گویی، نگاهی خرد به جملات شده و هر جمله مستقل از دیگری و با فضایی منحصربفرد روایت می‌شود. با اضافه شدن ریف، بار دیگر وکال با ملودی وارد می‌شود. در انتهای قطعه، سولوی گیتار به ریف پیشین اضافه می‌شود. تکنیکال پیش می‌رود و در نهایت به حالتی ملودیک تر می‌رسد و وکال، بار دیگر به آن اضافه می‌شود. گویی قطعه قصد آن را داشته که در مراحل قبل خاتمه یابد اما همچنان حرفی برای گفتن بوده و بازگشته است. در نهایت با کاهش حجم صدا، این بخش از آلبوم رستاخیز پایان میابد.

### درباره رستاخیز (بخش دوم)

بخش دوم آلبوم رستاخیز، با وجود داشتن دکلمه‌ها و قسمت‌های آوازی، محوریت و هویتی بی‌کلام را تداعی می‌کند و می‌توان آن را یک قطعه موسیقی بلند و بهم پیوسته، متشکل از اپیزودهای متعدد دانست. در این بخش از آلبوم، گویی سفری درونی توسط خالق اثر روایت شده و در هر قسمت از آن، پرده ای از این سفر، با تبه‌ری دراماتیک در تصویرپردازی، به منصفه ی ظهور رسیده است. تفاوت بارز این آلبوم با آثار بدون کلام دیگر گروه، تاکید بر فضاهای تکرار شونده، چند لایه و مدیتاتیو است که بگونه‌ای جنبه ی امبیت به آلبوم داده و آن را مبدل به اثری ساخته است که شنیدنش در خلوت، بسیار

تامل برانگیز خواهد بود.

پرده ی اول آلبوم، با ریف کلین، برگرفته از گام‌های فریژین و مینورهارمونی آغاز می‌شود و می‌توان در فرم دیستورشن آن که در ادامه معرفی می‌شود، روندی کروماتیک را نیز مشاهده کرد. با تبدیل ریف به ریفی کم نت و گرووی، لید گیتار با رویکردی جمله محور و تکیه بیشتر بر فواصل تا گام‌ها، به سولوپردازی می‌پردازد. کلمات چون اوراد وارد می‌شوند و فضای مدیتاتیوی را به قطعه می‌دهند. آواز اضافه می‌شود. واریاسیون تازه ای از ریف اصلی معرفی می‌شود. با بازگشت ریف اصلی، دکلمه ای به زبان انگلیسی وارد می‌شود. بار دیگر واریاسیون ریف، اجرا می‌شود. سولوی تازه با اتکای بیشتر بر مرکز تونال وارد می‌شود و در پایان با قسمتی تکنیکال خارج شده و موتیف اولیه باز هم تکرار می‌شود. فضای کلین جدیدی معرفی می‌شود. دکلمه وارد شده و بار دیگر ریف اصلی است که به جمع پیوسته و اتمسفر را در دست می‌گیرد. دکلمه و آواز نیز در پایان قطعه اضافه شده و قطعه در باد محو می‌شود.

پرده ی دوم یکی از قطعات مهم آلبوم بوده و فضایی بزم گونه را تداعی می‌کند. جانگل گروو به همراه گیتار بیس به تشدید فضای ایجاد شده توسط گیتار کلین می‌پردازند. موتیف اصلی به دست گیتار دیستورشن می‌افتد. با معرفی ریف جدید، فضایی رزم گونه تداعی می‌شود. نت‌های لید گیتار بصورت کشیده اجرا می‌شوند و ملودی ساده ای را روایت می‌کنند. ملودی ای که با اضافه شدن فاصله ی پنجم به آن، حالتی کهنه و بدوی را به خود می‌گیرد و بخوبی تصویری منطبق با فضای حاکم بر قطعه را به تصویر می‌کشد. ریف سوم که همچون کورس عمل می‌کند، همچنان با فضای شرقی همراه است. در ادامه، ریف حالتی کروماتیک به خود می‌گیرد. گیتار کلین فضا را تشدید می‌کند. ملودی‌های بیمارگونه ی لیدگیتار در ادامه، حاکی از اتفاقی شوم در قطعه اند. بگفته ی استاد مجدزاده این قطعه با الهام از آیین گواتی ساخته شده است. با دکلمه ای کوتاه، ریف تازه معرفی می‌شود. بار دیگر موتیف اولیه قطعه تکرار می‌شود. در ادامه با تبدیل آن به واریاسیونی بم تر، لید گیتار وارد شده و با اجرای نت‌های بیمارگونه و فواصل نامطبوع‌هارمونیک، بر فضای شوم قطعه دامن می‌زنند. ریف کورس گونه تکرار می‌شود و قطعه به خاتمه نزدیک می‌شود. پس از سکوت و وقفه ای کوتاه، با معرفی آرپیژوی تازه ای، این بار فضای غمگینی روایت شده و ملودی ای همچون ملودی تار، با گیتار اجرا می‌شود.

پرده ی سوم آلبوم، با ریفی هیجان انگیز و گرووی آغاز می‌شود. قسمت اسلپ گیتار کلین این قطعه که در ادامه اجرا می‌شود، از لحظات منحصربفرد آلبوم می‌باشد. ریف به گیتار اسلپ اضافه می‌شود. در قسمت بعد ملودی آشفته و حزن آلودی با تکیه بر نت‌های کشیده ریف اجرا می‌شود. ریف پیشین تکرار شده و کم کم در روندی پلی‌ریتمیک تغییر ماهیت داده و فضای ریتمیک تازه ای را پدید می‌آورد. با خروج صدای موسیقی، صدای مکالمه ای بگوش می‌رسد. در ادامه با بازگشت گروه، ریف قطعه ی «فساد تدریجی» از آلبوم اکسیر، در رجیستر صدایی تازه و بم تری اجرا می‌شود. واریاسیونی از آن استخراج شده و ملودی گیتار به آن افزوده می‌شود. واریاسیونی ریتمیک از این ریف در مقام بک‌گراند برای سولوهای که بصورت سوال و جواب اجرا می‌شوند، استفاده می‌شود. قسمت سوال و جواب لیدگیتارها در این قطعه، یکی از تکنیکال‌ترین قسمت‌های آلبوم است که بی دریغ به رخ کشیدن توان نوازندگی را پیش می‌گیرند. با معرفی فضای تازه و سنگین تر، ملودی حزن آلود قطعه ی «فساد تدریجی» اجرا می‌شود. با اجرای ریف پر سنکپی که در طول قطعه مرتباً به گوش می‌رسد، قطعه به پایان می‌رسد.

پرده ی چهارم آلبوم با آرپژیوی در گام فا دیز فریژین آغاز می‌شود. با اضافه شدن درامز و گیتار دیستورشن با گروو سنگین خلوت، آرپژیوی تازه ای با رجیستر صدایی بالاتر معرفی و اجرا می‌شود. ریف پیشین، کم کم به تکامل رسیده و فضای اصلی را در دست می‌گیرد و با وجود حفظ محوریت گام فریژین، حرکت کروماتیک در آن تعیین کننده و مشهود است. لید گیتار با ملودی‌های ساده و مکمل هارمونیک قطعه، وارد می‌شود. واریاسیون تازه ای از ریف اصلی اجرا می‌شود و باز هم شاهد تغییر آن هستیم. آرپژیو بار دیگر به ریف می‌پیوندد.

این بار ملودی پردازی لیدگیتار، با جنب و جوش بیشتری آغاز شده و رفته رفته به سولویی تکنیکال مبدل می‌شود. در انتهای قطعه، با باقی ماندن آرپژیو، ریف اصلی دستخوش تغییر و تحول شده و تا کاهش حجم صدای قطعه ادامه پیدا می‌کند.

پرده پنجم آلبوم همچون غالب قطعات این آلبوم با فضای کلین آغاز می‌شود. ریف کلینی با تاکید بر فاصله ی نامطبوع دوم کوچک و اجرای آن بصورت ملودیک، از تونیک، دوم بزرگ و هفتم بزرگ، فضایی غریب را ندا می‌دهد. ریف معرفی شده با. دیستورشن اجرا می‌شود. نواهای نجوا گونه و ورد مانند به ریف اضافه می‌شوند. دکلمه به زبان عربی ادامه

میابد و پس از آن، ریف تغییر یافته و لید گیتار به آن اضافه می‌شود. سولویی با حرکات در لحظه و توجه به فواصل و جمله بندی‌های فاصله محور و احساسی. ریف تازه ای، شوم تر از ریف ابتدایی معرفی می‌شود. نجواها به آن اضافه می‌شوند. نت‌های کشیده ی لیدگیتار، بر فضای مسخ‌کننده ی قطعه دامن می‌زنند. واریاسیون تازه ای از ریف پیشین، با خط درامزی پویا شروع به اجرا می‌کند. واریاسیون‌های پیایی ریف، حرکت ادواری گیتار و ملودی کوتاه گیتار کلین، شنونده را آماده ی شنیدن قسمت بسیار مهمی از آلبوم می‌کنند. با اجرای خط تپینگ توسط گیتار کلین، ریف گیتار و درامز به اجرای واریاسیون‌های متنوع و پیچیده می‌پردازند و جنبه ای متفاوت از آلبوم را به نمایش می‌گذارند. در نهایت، قطعه با آواهای کشیده ی کلامی به پایان می‌رسد.

پرده ی ششم آلبوم، قطعه‌ایست که با ریف گیتار بیس آغاز می‌شود. ریتم استیناتوی درامز به گیتار بیس اضافه می‌شود. ملودی گیتار کلین که در ابتدا به بداهه پردازی مشغول است، ملودی تکرار شونده ای را اجرا می‌کند که در رفت و برگشت به ترتیب گام‌های جود و فریژین را در دل دارد. ریف بعدی وارد می‌شود و بعد از آن لید گیتار به ملودی نوازی می‌پردازد. در اواسط قطعه، با خروج ریف و اضافه شدن آرپژیو، این‌بار آواز و نجواها به گیتار اضافه می‌شوند. با خروج آواز، لیدگیتار به نواختن سولو با رویکردی گام-آکورد محور می‌پردازد و یکی از سولوهای ملودیک و در عین حال عجیب آلبوم را می‌توان در این قسمت شنید. واریاسیونی تازه از ریف قطعه معرفی می‌شود. بار دیگر ریف اصلی باز می‌گردد. در پایان قطعه، نت‌های ریف واریاسیون این‌بار توسط لیدگیتار اجرا می‌شوند و ریتم گیتار نیز به آن می‌پیوندد. لیدگیتار به اجرای سولو پرداخته و قطعه با برخاستن صدای باد، در آن محو می‌شود.

پرده ی پایانی آلبوم، قطعه‌ای پر از حزن و پایان سفری پر تلاطم است. آرپژیوی سوزناک گیتار مخاطب را بفکر فرو می‌برد. ملودی جدید گیتار، همچون ملودی ای آشنا و لالایی ای جان گداز، به آرپژیو اضافه می‌شود. با خروج ملودی لالایی، آرپژیو تکرار می‌شود و این‌بار، نوای مسخ‌کننده ی کمانچه ی استاد منتظری است که به‌همراه درامز وارد می‌شود. ملودی‌های پر از حزن و رنگ صدایی دلربای کمانچه منجر به آن می‌شود تا غمی نهفته در دل تمامی شر و شور آلبوم، به منصفه ی ظهور برسد. این حزن لایتناهی، دل به باد سپرده و در باد خشک و گرم کویر گم می‌شود و آلبوم با صدای باد کویر به پایان می‌رسد.

## درباره هزار و یک شب و رنگ‌ها

دو پروژه ی قدیمی و متفاوت استاد مجدزاده، آلبوم سولوهای «رنگ‌ها» و «هزارویک شب» هستند که در هر یک از آنها، رویکردی به کل متفاوت از آثار منتشر شده تحت عنوان «کَهِت‌میان» به چشم می‌خورد.

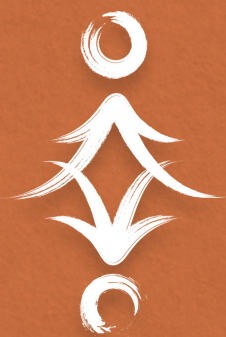
آلبوم «رنگ‌ها» بگفته ی استاد مجدزاده، بگونه‌ای تمرین برای آهنگسازی و خلق فضاهای موزیکال شنیدنی در مدهای مختلف می‌باشد. آلبومی که با نیم نگاهی به آثار خلق شده توسط سولیست‌های مطرح گیتار الکتریک نظیر جو ستریانی و امثال وی ساخته شده است. با این وجود، استایل شخصی در نوازندگی، همچنان در اولویت بوده و در قطعات مختلف آلبوم ملموس است. بعنوان مثال، می‌توان به ریف ساخته شده در مد لیدین و ملودی پردازی‌های انجام شده در همین مد، در قطعه دوم آلبوم به نام «انتظار» اشاره کرد. در این آلبوم فضاهای روشن نیز به گوش خورده و یکی از ملودی‌های بیاد ماندنی موجود در آلبوم را می‌توان ملودی اصلی قطعه ی «ترانه ی خورشید» دانست که در مد آیونین ساخته شده است. آرپیثیوی فریژین قطعه ی «پیاده روی پس از باران» و سولوی آن نیز از نقاط عطف این آلبوم محسوب می‌شود.

آلبوم «هزارویک شب» شامل دو آلبوم می‌باشد. یکی از دو آلبوم در سال‌های دور خلق شده و آلبوم دیگر، در سال‌های اخیر ساخته و ضبط شده است. رویکرد استاد مجدزاده در این دو آلبوم بکلی متفاوت بوده و جنبه ی خاصی از قدرت و علاقه ی موسیقایی ایشان را به نمایش می‌گذارد. این آلبوم‌ها با رویکرد موسیقی الکترونیک و بک‌گراندی در این سبک ساخته شده‌اند. بک‌گراندی‌های به نسبت کم‌نت، سولونوازی بر روی این بک‌گراندی‌های کم‌نت و توجه ویژه به فضای خاورمیانه ای، از ویژگی‌های منحصر بفرد این دو آلبوم محسوب می‌شود. قطعه ی «شب‌های بیزانسی» را می‌توان بعنوان مثالی بارز و معرف جانبه ای از این آلبوم‌ها دانست که در آن، فزاسازی شرقی، با ریتم‌ها و همچنین ملودی پردازی، بخوبی انجام شده و نظر شنونده را به خود جلب می‌کنند.

تصویر ۴۲: لوگو استاد مجدزاده



تصویر ۴۳: استاد مجدزاده ، عکاس: امیر خرازی



گفت و گو

## گفت و گو با خانم دکتر لیلی افشار

به بهانه ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی گیتار کلاسیک به همت آموزشگاه موسیقی بتهوون

رسانه موسیقی کرمان ( رسام)

با سلام و عرض خوش آمد به شما. درباره کارگاه تخصصی گیتار کلاسیک در کرمان بفرمایید.

\* خیلی خوشحالم که برای پنجمین بار به کرمان میام و خوشحالم که هنرجویان خوبی را دیدم در این کارگاه که پیشرفت قابل توجهی نسبت به گذشته داشتند و این نوید روزهای خوبی هست برای آینده گیتار در کرمان.

شما در گفتگویی گفته بودید که در رویاهایم میبینم که روزی به تمام شهرهای ایران سفر بکنم و گیتار درس بدم آیا فکر میکنید هم اکنون به رویای خود دست یافته اید؟

\* بله فردا فکر می کنم به چیزی فراتر از آن دست یافته ام من حدود ۲۱ سال هست که به ایران سفر می کنم و در شهرهای مختلف ایران کلاس و کنسرت برگزار می کنم. البته در دو سال گذشته به دلیل شیوع ویروس کرونا کنسرت ها کنسل شده بود اما حتماً پس از پایان این پاندمی حتما کنسرت ها را دوباره برگزار خواهیم کرد.

گفت و گو با خانم دکتر لیلی افشار | ۱۹۷

وقتی که نوازندگی شما نگاه می‌کنیم این گونه به نظر می‌رسد که شما و سازتان یکی شده‌اید و ساز زبان بدن شماست چگونه می‌شود یک نوازنده به مهارت این چنین دست پیدا کند؟

\* شاید باید با ساز زندگی کرد سال‌ها و سال‌ها و سال‌ها اگر شما هم به مدت بیش از ۱۰ سال و هر روز بیش از ۱۰ ساعت با ساز وقت صرف کنید حتماً به این مرتبه خواهید رسید.

شما به تکنوازی بیش از سایر فرم‌های نوازندگی در گیتار علاقمند هستید و اجراهای شما بیشتر تکنوازی بوده که جذابیت در این فرم یعنی تکنوازی سولو وجود دارد؟

\* در تک نوازی شما مستقل هستید و شما و سازتان مسئولیت قبول می‌کنید و این هنر و اثر هنری را به مخاطب عرضه می‌کنید اما در نمونه‌های دیگر مثل کنسرت گروهی و ارکستر، شما باید همیشه مراقب بقیه نیز باشید تا بتوانید کار ارزشمندی رو ارائه کنید در تکنوازی این مسئولیت فقط به دوش شماست و این گونه احساس راحتی بیشتری دارم

از چه زمانی و به چه دلیلی احساس کردید باید قطعات محلی موسیقی ایرانی را در تکنوازی‌های خودتون رو ارائه بدید و حتی در یکی از آلبوم‌ها تون چند قطعه محلی ایرانی رو با ساز گیتار اجرا کردید.

\* برای اولین بار در یکی از کنسرت‌هایم برای آخرین قطعه یک قطعه ایرانی را انتخاب کردم و پس از اجرا یکی از مخاطبان ایرانی با احساسات زیاد از من خواست این کار را تکرار کند و بعد من به نتیجه رسیدم که برای آینده برای آلبوم‌ها و اجراهای آینده نیز قطعات بیشتری رو برای تاثیر گذاری بر روی مخاطب ایرانی خودم تنظیم و اجرا کنم. آهنگ‌های همچون جان مریم، لیلا لیلا، درنه جان و آهنگ‌هایی که در کودکی می‌شنیدم رو تنظیم کردم. و به خاطر همین موضوع تغییراتی بر روی دسته گیتار و فرت‌های گیتار انجام دادم و به کمک یکی از همکاران در خارج از کشور پرده‌های را به دسته گیتار اضافه کردم تا بتونم آثار محلی ایرانی را اجرا بکنم که این قضیه در خارج هم بسیار سر و صدا کرد و مورد استقبال قرار گرفت.

شما به کشورهای بسیار زیادی سفر کردید و با هنرمندان مختلف سراسر دنیا به اجرای برنامه پرداختید اگر بخواهید به هنرجوهای خودتون یکی از آثار مثبت این همنشینی‌های فرهنگی و دیدار با هنرمندان سراسر دنیا را توصیف کنید و یک نکته آموزشی بهش بگین چه هست؟

\* مهم‌ترین اثری که دیدم رفاقت دوستی و تلاش برای پیشرفت در زمینه موسیقی بود در زمینه خود موسیقی خود گیتار. نه چشم و همچشمی بود و رقابت‌های مخرب و بازدارنده به‌ترین نکته بود که می‌تونستم ببینم و به شاگردان خودم یاد بدم که در دنیای موسیقی و گیتار با هم دوست باشند و برای پیشرفت خودشان و ساز به همدیگه کمک کنند.

شما به عنوان اولین بانوی دارای مدرک دکترای نوازندگی در گیتار شناخته شده اید. بفرمایید که چه مراحل طی می‌شه این مدرک دکترای به یک شخصی اهدا می‌شه و اصولاً معنای مدرک دکترای و نشان دکترای در نوازندگی یک ساز به چه معنا است؟

\* در درجه اول باید دارای قدرت نوازندگی بسیار بالایی باشید و سال‌ها در کنسرت‌ها و فستیوال‌های مختلفی شرکت کرده باشیم و نامتون در دنیا شناخته شده باشد. وقتی که وارد دانشگاه ایالتی فلوریدا شدم برای دریافت مدرک دکترای گیتار، چند مسابقه بین‌المللی را برده بودم و من را به عنوان برنده مسابقات می‌شناختند. همچنین باید کنسرت‌های مختلفی را در فرم‌های مختلف از جمله سلو ارکستر کنسرت گروهی و با سازهای مختلف اجرا کنید و باید در تز دکترای خودتون حرفی برای گفتن داشته باشید و به زبان خیلی ساده باید در جریان تمام وقایع موسیقایی در تمام دنیا باشید برای مثال باید بدونین که رهبر ارکستر فلان شهر و کشور چه کسی است و این باعث میشه که کار شما سخت‌تر بشه و البته گرفتن این مدرک کار آسانی نبود.

به نظر شما جایگاه نقد در هنر موسیقی کجاست و آیا تا به حال شما نقدی بر آثار خودتون خواندید و یا شنیدید که روی شما اثر مثبتی گذاشته باشد و اصولاً یک نقد مثبت چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد.

\* برخی از مجله‌ها و نشریه‌های معتبر دنیا مثل واشنگتن پست برای من نوشته بودند و برای من خیلی جذاب بود و آثارم را تحلیل کرده بود و من خیلی دوست داشتم اما

**گفت و گو با خانم دکتر لیلی افشار | ۱۹۹**

نباید بگذاریم که اگر کسی هم نظر منفی روی کار ما داشت ما نباید اجازه دهیم که ما را تخریب کنند ما باید آنقدر قوی باشیم و احساس ضعف نکنیم که بتوانیم خیلی قوی از کار خودمان دفاع کنیم و پاسخ نقدها رو بدیم. اگر نقدی می شنوید که اون نقد راست است یا دروغ یا درست هست یا غلط. اگر درست است که بشنویم و به کار ببندیم اگر درست نیست همچنان با قدرت به کارمون ادامه بدیم.

**شما موافق اجرای قطعات اورجینال برای گیتار هستید بیشتر و یا اینکه قطعاتی که برای سازهای دیگه هست ولی برای گیتار تنظیم شده است .**

\* چون خارج از کشور زندگی می کنم برای مخاطبان خارج از کشور اجرای قطعات محلی ایرانی و قطعات جدید کمتر شنیده شده جذابیت بیشتری دارد و برای مخاطبهای حرفه‌ای گیتار بسیار جذاب است . تا اینکه قطعاتی از آثار مثلاً باخ و یا قطعات اسپانیولی که قبلاً با گیتار اجرا شده به همین دلیل قطعات جدیدی رو با ساز گیتار تنظیم و اجرا می‌کنم.

**آیا در آینده نزدیک اثری از شما منتشر خواهد شد و در حال حاضر در حال کار کردن بر روی چه اثری از خودتان هستید؟**

\* در حال آماده سازی ویدیوهای آموزشی گیتار برای بچه‌های ایران هستم که هنرجویان گیتار در ایران بتوانند از این مجموعه آموزشی استفاده کنند و برای پیشرفت خودشان به کار ببندند و همچنین یک آهنگساز امریکایی برای من یک کنسرتو برای گیتار نوشته به اسم کنسرتو ایران که در حال تمرین و آماده سازی آن هستم.

**فکر می کنید روزی دوباره به ایران برگردید برای همیشه و اینجا فعالیت‌های خود را ادامه بدهید و اگر بله آن زمان کی خواهد بود.**

\* بله حتماً به اون روز فکر می‌کنم و البته فکر می‌کنم روزی خواهد بود که از کار دانشگاهی خودم در امریکا به طور کامل بازنشسته باشم و بتوانم برگردم به ایران البته همین الان هم یک پای من ایران و یک پایم آمریکاست و مدام در سفر هستم و با انرژی به کارم ادامه میدم و این انرژی رو خیلی دوست دارم که با بچه‌های تمام شهرهای ایران به اشتراک بگذارم.



تصویر ۴۴: مستر کلاس گیتار کلاسیک دکتر افشار آموزشگاه موسیقی بتهوون



تصویر ۴۵: از سمت راست آقای شهروز شعایی از رسانه موسیقی کرمان (رسام)، خانم دکتر افشار و آقای محمد خسروی دانش مدیر مسئول آموزشگاه موسیقی بتهوون

## گفت و گو با آقای بردیا کیارس

به بهانه‌ی حضور مجدد ایشان در کرمان برای برگزاری کارگاه آموزشی ویلن کلاسیک  
به همت آموزشگاه موسیقی اخلاقی

رسانه موسیقی کرمان ( رسام )

سلام و با عرض تشکر از اینکه وقت خودتان را در اختیار رسانه رسام قرار دادید، صحبت مقدماتی خود را بفرمایید.

\* با سلام به همه شما مخاطبان محترم رسانه رسام خوشحالم که بعد از یک وقفه دو ساله برای چندمین بار در کرمان حضور دارم و برای کلاس‌ها به کرمان آمدم.

ارزیابی شما از کلاس‌های کرمان چگونه است؟

\* در میان کسانی که از قبل در کلاس‌ها شرکت می‌کردند و چه افرادی که به تازگی وارد این کلاس‌ها شدند پیشرفت قابل ملاحظه‌ای دیدم و این نشان می‌دهد که بچه‌ها چقدر تلاش و تمرین می‌کنند و این باعث خوشحالی است.

به عنوان کسی که در زمینه آموزش موسیقی فعالیت همه جانبه دارید، تاثیر فضای مجازی و آموزش‌های موسیقی از این طریق را خصوصا در دوران همه گیری کرونا چگونه ارزیابی می‌کنید؟

\* کرونا به محدودیت‌هایی که داشت باعث شد ما به فکر راه‌های تازه‌ای بیافتیم. مثل کلاس‌های آنلاین. البته در این بین مشکلاتی هم وجود دارد مثل اشکالات سخت افزاری و سرعت اینترنت که باعث می‌شود گاهی اوقات کلاس‌ها دچار اشکال بشوند. و در مجموع می‌توان گفت که کلاس‌های آنلاین هیچ گاه نمی‌تواند دقیقا جایگزین کلاس‌های حضوری در رشته موسیقی شود.

به عنوان کسی که در هنرستان موسیقی هم تدریس کردید راه کار شما برای تفاوت و تغییراتی که گاه سلیقه‌ای هم هست، در اتودهای آموزشی خصوصا برای سازهای ایرانی چه هست؟ و چرا این گونه است؟

\* اولین نکته برمی‌گردد به تفاوت تاریخی در تحقیق و پژوهش در خصوص موسیقی غربی در مقایسه با موسیقی ایران. نزدیک چهارصد سال برای موسیقی غربی تحقیق و پژوهش انجام شده اما حدود صد سال است که در موسیقی ایرانی خط نت داریم. سیستم موسیقی ایرانی به صورت مکتوب نبوده و به صورت شفاهی و سینه به سینه است که ممکن است تغییر و دخل و تصرفی در آن رخ داده باشد. پس این تغییرات و تفاوت‌ها اجتناب‌ناپذیر است. یک مثال می‌زنم مثل ساز سازی در موسیقی ایرانی و موسیقی غربی. ممکن است در ساز سازی ایران تغییراتی در ساخت و ساز ساختمان سازها ایجاد شود اما در اروپا مثلاً در ساز ویولن سازنده ساز حق تغییر در ساختار اصلی و ریشه ساز را ندارد چون دچار مشکل خواهد شد و این نوازنده نمی‌تواند در ارکسترها و یا حتی فستیوال‌ها و مسابقات شرکت کند. همه چیز تعریف شده و مشخص است.

### درباره تجربه خودتون از اجراهای موسیقی در دوران کرونا بفرمایید.

\* من در اجرا کنار یک تیم بودم و همکاری این تیم باعث شد در این دوران بتوانیم برای مخاطبان خودمون اجراهای با کیفیت را آماده کنیم. البته نفس مخاطب باعث دلگرمی یک هنرمند است. صدای تشویق مخاطب برای من هنرمند همانند یک لیوان آب خنک در دل کویر به ما می‌چسبد. در این اجراها عدم حضور آنها کاملاً محسوس بود. چون می‌دانستیم آنها در منزل مشغول نظاره ما هستند دلگرم بودیم.

### درباره آسیب‌های مادی و معنوی هنرمندان در این دوران و پیگیری آن چه نظری دارید. ؟

\* من شخصا مطالبه‌ای ندارم. بیشتر بدهکار هم هستم قطعاً موسسات و افرادی که مسئول رسیدگی به رفاه و آسایش امور صنفی هنرمندان هستند باید در این زمینه پاسخگو باشند من هنرمند اگر می‌توانستم که آنجا می‌نشستم در جای آنها. ! تنها هنرمندها و نوازنده‌های ارکسترهای دولتی و صدا و سیما بودند که حقوق خود را دریافت کردند ولی سایر هنرمندان چه؟ آنها باید حقوق و مزایای خود را چگونه مطالبه کنند در برابر ۸۰ میلیون جمعیت ایران فقط ۱۲۰ نفر هستند که در ارکسترها فعالیت می‌کند و حقوقی دریافت می‌کند. به نظر می‌رسد هنرمندها باید همچنان صورت خود را با سیلی سرخ نگه دارند و این سرخی هیچگاه از بین نمی‌رود.

### از نظر شما هنرمند متعهد چه کسی است؟

\* به نظرم اگر هر انسانی در هر زمینه ای از زندگی و رفتار و کردارش درست و متعهد باشد حتماً هنرمند متعهدی خواهد بود چون هنرمند یک انسان است در درجه اول.

### اصول نقد سازنده و موثر از دید شما کدام است؟

من خودم هیچ‌گاه نقد ننوشتم بلکه نظر دادم. این دو با هم تفاوت دارد. من ابتدا در مواجهه با یک اثر هنری می‌بینم که چه چیزی می‌توانم از آن اثر یاد بگیرم. اگر چیزی یاد نگیرم از آن عبور می‌کنم. موسیقی کاملاً سلیقه ای است. ممکن است هرکسی هر اثری را دوست داشته باشد. ولی اصول علمی هنری را نمی‌توان منکر شد. اگر اثری هم در آن اصول علمی و فنی و هنری رعایت شده باشد و همزمان دارای ذوق هنری هم باشد آن اثر تکمیل است.

### صحبت‌های پایانی شما را می‌شنویم.

\* نکته ای که در پایان می‌خوام بگم و ذهنم را مشغول کرده و بحث آموزش است. آموزش‌های غلطی که متأسفانه بچه‌ها داده میشه و آموزشگاه‌هایی که صلاحیت تدریس ندارند و متأسفانه در تمام ایران مشغول آموزش هنر و موسیقی به بچه‌های مردم هستند که واقعاً جفا در حق این بچه‌ها هست. فقر دانش و وجود اعتماد بنفس کاذب باعث می‌شود که برخی از نکات را بعضی از افراد با اطمینان به هنرجو منتقل بکنند. وقت، عمر و هزینه افراد را هدر می‌دهند. بسیار دردآور است. خواهش مندم به وجدان خودمان رجوع کنیم و این کار را نکنیم و کار اشتباه انجام ندهیم. برای مثال در کنسرواتوارهای خارج از کشور همه چیز مشخص مکتوب است کسی نمی‌تواند بگوید من اینگونه درس می‌دهم و من اینگونه می‌گویم (من) وجود ندارد. وقتی یک روند آموزشی مشخص وجود دارد من نمی‌توانم در آن دخل و تصرف کنم. و بچه‌ها امروزه زیاد می‌فهمند و سریع می‌فهمند اشتباه معلم‌ها را تشخیص می‌دهند در عصر ارتباطات. به خودمون احترام بگذاریم تا بقیه هم به ما احترام بگذارند. و در پایان می‌خواهم بگویم که به‌ترین سفرهای من در کرمان بوده و دوست دارم بچه‌های کرمان و تهران ارتباط بیشتری باهم داشته باشند و روز به روز پیشرفت کنند.



تصویر ۴۶: کارگاه آموزشی ویولن کلاسیک استاد کیارس، آموزشگاه موسیقی اخلاقی



تصویر ۴۷: از سمت راست آقای شهروز شعایی از رسانه موسیقی کرمان (رسام)، خانم مهشید کرمی نژاد معلم ویولن و استاد کیارس

## مدرسه گیتار بتهوون

گفت و گو با جناب آقای محمد خسروی دانش

شهاب جعفری

جناب آقای محمد خسروی دانش، مدیر مسئول آموزشگاه موسیقی بتهوون از نوازندگان و معلم‌های به نام گیتار کلاسیک در شهر کرمان است. محمد خسروی دانش کارشناسی ارشد نوازندگی ساز جهانی دارد. به بهانه برگزاری بیست و یکمین دوره از مسابقات مجازی گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون سراغ جناب آقای خسروی دانش رفته ام تا با محوریت مسابقات گیتار کلاسیک با او گفت و گو کنم، ایشان با من از اهداف، دورنماها و تأثیرات مسابقات گیتار کلاسیک گفت که در ادامه می‌خوانید:

**لطفا در مورد روند شکل گیری مسابقات گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون توضیح بدهید**

\* قبل از برگزاری مسابقات آنلاین و مجازی حداقل چند ماهی یک بار به صورت حضوری در جریان اجراهای منظم ماهیانه مسابقه هم برگزار می‌کردیم. و من به همراهی دو تن از همکارانم آقایان میثم پشتاره و سعید باستانی راد داوری می‌کردیم و علاوه بر داوران سایر هنرجویان حاضر در مسابقه هم به واسطه یادگیری فاکتورهای نمره دهی در داوری کردن کمک می‌کردند. بعد از شروع بیماری کرونا به صورت منظم تمرین‌های روزانه ی هنرجویان و تکنیک‌هایی که قرار بود کار کنند براشون ویدئو می‌گرفتم و می‌فرستادم تا تمرین روزانه داشته باشند. در مرحله بعد از هنرجویان خواستم ویدئو تمریناتشون را بفرستن. که با استقبال چشمگیری روبرو شدم. از ماه بعد به هنرجویان قطعاتی را معرفی کردم که ضبط کنند و من خودم داوری کنم. از اردیبهشت ۱۳۹۹ دوستان و همکارانم آقایان میثم پشتاره، سعید باستانی راد و محمدحسین کارزاری هم استقبال کردند که شاگردهای آنها هم این کار را انجام بدهند. و این شد که مسابقه شکل گرفت.

## فراخوان مسابقات به چه ترتیب است؟

\* ابتدای هر ماه فراخوان مسابقه در کانال مربوط به مسابقه داده می‌شود. و این فراخوان فقط برای هنرجویان من و آقایان پشتاره، باستانی راد و کارزاری است. و هنرجویان ابتدای هر ماه قطعات را می‌بینند و در طول ماه فرصت دارند که قطعات را تمرین کنند.

## نحوه انتخاب رپر توار اجرایی چگونه است؟

\* بعضی ماه‌ها فقط از یک آهنگساز استفاده می‌کردیم در هر چهار سطح و بعضی ماه‌ها فقط تکنیک‌های خاصی را مد نظر قرار می‌دادیم و قطعات را انتخاب می‌کردیم به عنوان مثال: تکنیک آرپژ، تکنیک بیان موزیکالیت و ... با مشورت هیئت داوران تصمیم می‌گرفتیم که از چه آهنگسازانی قطعات را انتخاب کنیم.

## نحوه انتخاب هنرجویان برگزیده به چه شکل است؟

\* فاکتورهای مورد نظر برای انتخاب هنرجویان برتر عبارتند از: کوک کردن و داشتن ساز مناسب. چون در سازهای مبتدی در پوزیسیون‌های بالا صداها کوک نیست و به ساختار خود گیتار ربط دارد و ارتباطی به تکنیک نوازنده ندارد. فاکتور بعدی تُن یا سونوریت به مناسب است که هنرجویان باید با تلاش بسیار به آن دست پیدا کنند. چون رسیدن به صدای مناسب در گیتار کلاسیک کار بسیار دشواری است دقیقاً برعکس تصور عامه مردم. فاکتور بعدی ریتم است اجرای دقیق و درست الگوهای ریتمیک و علائم تغییر تمپو. فاکتور بعدی موزیکالیت است و ویدئو و صدای مناسب است. و موارد دیگر که داوران به ترتیب می‌بینند، می‌شنوند و امتیاز می‌دهند و نفرات برگزیده انتخاب می‌شود.

**لطفا در مورد چگونگی رسیدن به سونوریت به خوب در ساز گیتار کلاسیک توضیح بیشتری بدهید.**

\* برعکس تصور عامه مردم که فکر می‌کنند گیتار یک ساز ساده است من می‌توانم با اطمینان بگویم نوازندگی گیتار کلاسیک یکی از سخت‌ترین سازهای دنیا است به شرطی بخواهیم خوب نوازندگی کنیم برای بد نوازندگی کردن همه سازها راحت و آسان هستند. در سازهای بادی و آرشه ای ماه‌های اول صدا در آوردن خیلی خوب از ساز مساله و

## مدرسه گیتار بتهوون | ۲۰۷

دغدغه هنرجو و معلم است. ولی متأسفانه در گیتار کلاسیک در بعضی از سیستم‌های آموزشی در ایران رایج نیست. ولی در کلاس من و خیلی از معلم‌های دیگر در ایران قضیه سونوریت‌ها خیلی مهم است و سال‌ها زمان می‌برد که نوازنده به صدای مورد نظر برسد و این نتیجه داشتن گیتار خوب، ناخن مناسب (اندازه مناسب ناخن، شکل ناخن، جهت سوهان زدن و پلایش کشیدن ناخن است) و زاویه ضربه زدن ناخن و گوشت به سیم‌ها است.

### داوران مسابقات چه کسانی هستند؟

\* داوران ثابت آقایان باستانی راد و پشتاره و کارزاری هستند. و آقای علی مولایی از هنرجویان قدیم آموزشگاه که اکنون در رشته نوازندگی گیتار کلاسیک در دانشگاه وین تحصیل می‌کنند. داورای مهمان براساس شناخت از دوستان و همکاران در شهرهای مختلف انتخاب کردم که هنرجویان با نظرات و دیدگاه‌های متفاوتشان آشنا بشوند. که عبارتند از: آقایان حسین درست پور، حامد فتحی، بابک رستمی، کاوه رحمانی، پیمان شیرالی، محسن قلی پور و خانم شفق فخارزاده کنار ما بودند تا مسابقه ماه قبل و بسیار به ما کمک کردند و از شون بسیار ممنونم و امیدوارم این همکاری همیشه ادامه داشته باشد.

### در مورد اهداف برگزاری مسابقه توضیح بدهید.

\* این مسابقه بخشی از جریان آموزش جدی گیتار کلاسیک در کرمان است. و هنرجویان فعال و اکتیو بودن را یاد می‌گیرند و اینکه چگونه ویدئو ضبط کنند و با فاکتورهای مسابقه آشنا بشوند و کم کم به سطحی برسند که در مسابقات بین المللی شرکت کنند. نکته ی مهم در مورد پیشرفت هنرجویان است. در این مسابقات هنرجویانی داشتیم که از سطح یک شروع کردند و در دوره اول نفر آخر در سطح خودشون شدند و با تلاش بسیار در دوره‌های بعدی نفر اول سطحشون شدند و وارد سطح بالاتر شدند. در مجموع این مسابقات در پیشرفت هنرجویان بسیار موثر بوده است.

### در پایان اگر صحبتی دارید بفرمایید.

\* اگر صداقت در وجود ما باشد با کارهای خوب میشه خیلی باعث رشد شدنه در گیتار کلاسیک کلا همه رشته‌ها. من فکر می‌کنم گیتار کلاسیک کرمان جایگاه خیلی خوبی در سطح کشور دارد. حداقل چهار فارغ التحصیل کارشناسی و ارش در دانشگاه تهران و دانشگاه هنر از کرمان هستند.



تصویر ۴۸: هنرجویان گیتار کلاسیک آموزشگاه موسیقی بتهوون

| نتایج بیست و یکمین دوره از مسابقات گیتار کلاسیک مدرسه گیتار بتهوون (مسابقه بهمن ۱۴۰۰) |                |           |                  |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------|------------------|-------|
| امامی داوران                                                                          | کیهان کوهستانی | مین پشتره | سعید باستانی زاد | مجموع |
| سطح یک                                                                                |                |           |                  |       |
| کاتیا سعید ناعلی                                                                      | ۷۷             | ۸۵        | ۸۳               | ۲۴۵   |
| ستایش مکی آبادی                                                                       | ۸۰             | ۸۸        | ۸۷               | ۲۵۵   |
| آریا جوادی                                                                            | ۹۰             | ۹۳        | ۹۲               | ۲۷۵   |
| هادی فیزی                                                                             | ۷۴             | ۹۵        | ۸۸               | ۲۵۷   |
| آوا پورمنعمی                                                                          | ۷۶             | ۹۱        | ۸۹               | ۲۴۶   |
| فرکس شیبانی                                                                           | ۷۹             | ۹۱        | ۹۴               | ۲۶۴   |
| امیررضا نصرالله پور                                                                   | ۷۸             | ۹۲        | ۹۲               | ۲۶۲   |
| مهنا هاشمی                                                                            | ۸۱             | ۹۴        | ۸۴               | ۲۵۹   |
| ایلیا نژاد هاشمی                                                                      | ۷۵             | ۸۹        | ۷۹               | ۲۴۳   |
| ملیکا محمودآبادی                                                                      | ۸۷             | ۹۳        | ۹۶               | ۲۷۶   |
| امیرمحمد مدروانی                                                                      | ۶۷             | ۸۷        | ۹۲               | ۲۴۶   |
| سیا عباسی                                                                             | ۸۰             | ۹۵        | ۹۴               | ۲۶۹   |
| گیلدا محمدنژاد                                                                        | ۷۵             | ۹۱        | ۸۴               | ۲۵۰   |
| شهرزاد نیکویان                                                                        | ۷۸             | ۹۳        | ۸۸               | ۲۵۹   |
| ساینا حسینی                                                                           | ۸۱             | ۸۶        | ۸۲               | ۲۴۹   |
| فاطمه علوی (منتخب)                                                                    | ۹۵             | ۹۷        | ۹۴               | ۲۸۶   |
| هستی شجاعی                                                                            | ۷۴             | ۹۲        | ۸۲               | ۲۴۸   |
| یلدا حسن زاده                                                                         | ۸۸             | ۹۴        | ۸۷               | ۲۶۹   |
| مجدله آزادی                                                                           | ۸۶             | ۹۴        | ۹۴               | ۲۷۴   |
| نیما جوادی                                                                            | ۶۸             | ۸۶        | ۷۷               | ۲۳۱   |

با آرزوی موفقیت

تصویر ۴۹: نتایج بیست و یکمین

دوره مسابقات مجازی گیتار کلاسیک

مدرسه گیتار بتهوون سطح ۱



گزارش

## چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)

### رسانه موسیقی کرمان ( رسام)

چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران در ۲۹ مهرماه سال ۱۴۰۰ در حالی آغاز شد که همچنان درگیر پاندمی کرونا بودیم، اما با تدابیری که اندیشیده شده بود هنرمندان موسیقی نواحی از سراسر ایران در کرمان گردهم آمده بودند تا روزهایی پر از آوا و نوا را برای مخاطبان خود بسازند.

یکی از نکات قوت این جشنواره، محل برگزاری بود؛ خانه ای بزرگ و قدیمی که معماری زیبایی داشت و به حال و هوای سنتی، محلی جشنواره افزوده بود، خانه وزیری.

در چهار روز جشنواره شاهد ۳۶ اجرا به صورت تک نوازی و گروه نوازی بودیم و نکته‌ای که در این جشنواره به چشم می‌آمد، حضور دو بانو، به عنوان تکنواز در این جشنواره بود که در عین جوانی، اجراهای گوش نوازی ارائه دادند. نوازندگان و گروه‌هایی که برای این جشنواره دعوت شده بودند، به دید هیئت انتخاب محترم جشنواره، از گونه‌های مختلف اقوام ایرانی بودند.

## چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان) | ۲۱۱

در خصوص چگونگی انتخاب و حضور یا عدم حضور برخی از هنرمندان، رسانه موسیقی کرمان گفتگویی که با یکی از اعضای هیئت انتخاب این جشنواره انجام داد، این موضوع را جویا شد که پاسخ ایشان بدین گونه بود: طی فراخوانی که برای چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران داده شده بود آثار زیادی برای دبیرخانه جشنواره ارسال شد؛ چند عامل در انتخاب این آثار برای هیئت انتخاب مهم بود، اولین موضوع اصالت موسیقی و نواهای محلی بود؛ به عنوان مثال در بین آثاری که برای ما فرستاده شده بود، خواننده اثر شاید از گویش یا زبان محلی خود استفاده می کرد و آهنگ های محلی را می خواند، اما سازبندی و نوع نوازندگی و حتی خوانندگی اثر، از موسیقی نواحی و اصیل محل خود فاصله داشت، و موضوع دیگر سعی بر انتخاب هنرمندانی بود که تاکنون در جشنواره حضور نداشتند یا دفعات کمی را در جشنواره حضور پیدا کرده بودند.

طبق روال هر ساله جشنواره موسیقی نواحی ایران شبها به اجرای گروه ها و تک نوازی ها اختصاص داشت و صبح ها نشست های پژوهشی در محل هتل پارس کرمان برگزار می شد. اولین نشست پژوهشی صبح جمعه ۳۰ مهر ماه با موضوعیت محورهای سه گانه سنت، اصالت، آفرینش های درون قومی و برون قومی در موسیقی اقوام ایرانی شکل گرفت. روز بعد، شنبه یک آبان ماه نشست با موضوعیت مقوله ریتم در موسیقی اقوام، متر، ضربان، پالس، ریتم وابسته به متن و ریتم آزاد و منظم مرتبط با آثار موسیقی نواحی ایران برگزار شد.

یکشنبه ۲ آبان ماه موضوع جلسه، ترمینولوژی یا «واژه شناسی»، مقام در موسیقی اقوام ایران و رابطه آن با موسیقی دستگاهی ایران بود. نکته قابل تامل در این نشست ها تعداد کم شرکت کننده ها و نحوه برگزاری و اطلاع رسانی و کمبودهایی نظیر نبودن سیستم صوتی یا تصویری برای ارائه بهتر و مستند کردن موضوعات مطرح شده در این جلسات بود.

در این دوره، تبلیغات بسیار محدودی در شهر برای جشنواره نواحی صورت گرفته بود، که دلیل این موضوع بیماری کرونا و سیاست محدود کردن حضور مخاطب عنوان شده بود و ابلاغی که از سوی ستاد مبارزه با ویروس کرونا صادر شد. برای اینکه مردمی که نتوانستند در جشنواره حضور پیدا کنند، از آثار لذت ببرند؛ یک تیم حرف های تصویر برداری و صدا برداری در جشنواره حضور داشت که هم زمان و به صورت زنده از طریق برخی رسانه ها و پلتفرم های مجازی، آثار را پخش می کردند.

موضوعی که در جشنواره‌های چند سال اخیر جایش بسیار خالی بود ولی امسال در یک شب شاهد آن بودیم، اجراهای خودمانی و صمیمانه هنرمندان در محل هتل محل اقامت آنها بود؛ موضوعی که در سال‌های اول برگزاری این جشنواره بیشتر شاهد آن بودیم. حضور و همراهی و هم‌نوازی هنرمندان مختلف از جای جای ایران زمین، لحظات به یاد ماندنی را خلق کرد. هنرمندان کم کم در کنار هم جمع می شدند و با سازهای خود از اتاق‌ها بیرون می آمدند و کاملاً به صورت بداهه در کنار هم شروع به نوازندگی و خواندن می کردند و مخاطبان جشنواره که تشنه این اتفاق بودند، در کنار هنرمندان جمع شده و تا پاسی از صبح در کنار آنها از هنر ناب موسیقی نواحی ایران لذت بردند. اتفاق شگفتانه شب اختتامیه جشنواره، حضور استاد مهربخش نوازنده نی انبان قدیمی بوشهر بود در کنار نوازندگان سازهای کوبه‌ای شرکت کننده در جشنواره بود که منجر به یک اجرا زیبا و دلنشین با همراهی تمام هنرمندان حضور یافته در جشنواره چهاردهم شد. با قطعی شدن ایجاد دبیرخانه دائمی و برگزاری جشنواره موسیقی نواحی در کرمان، امیدواریم هر سال شاهد حضور پررنگ‌تر و بیشتر هنرمندان در استان کرمان باشیم. ضمناً شما علاقه‌مندان می‌توانید با مراجعه به صفحه رسانه موسیقی کرمان (رسام) در جریان اجراها و گفتگوهای هنرمندان موسیقی نواحی و برگزار کنندگان آن قرار گیرید.



## چهاردهمین دوره جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان) | ۲۱۳



تصویر ۵۴: پوستر چهاردهمین جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)



تصویر ۵۵: سومین نشست پژوهشی چهاردهمین جشنواره موسیقی نواحی ایران (کرمان)

## گزارشی از نحوه شکل گرفتن تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام مهناز دژاکام

در طی سالیان متمادی تدریس، همیشه در حال آموختن مطالب جدید بودم. کلاً شخصیتم طوری شکل گرفته است که عاشق یادگیری هستم و تصور من بر این است که اگر انسان بخواهد در جاده موفقیت گام بگذارد باید همیشه در حال آموختن باشد و از آن مهم تر عمل کردن به آموخته‌هایش و آموختن اطلاعاتش به دیگران.

خدای مهربان، این شانس را در زندگی من قرار داد که در کنار پدری موزیسین رشد کنم و طی سالیان متمادی آموزش موسیقی همراه با رشد در زندگی جاری و ساری باشد، این یکی از عللی است که مرا هدفمند ساخت تجربیاتم را به شاگردانم که برایم چون فرزند هستند انتقال دهم.

اکنون ۳۰ سال است که تدریس می‌کنم، سالیان دور برای شروع کارم به مدت دو سال نزد پدرم کارآموزی و کاربینی داشتم و آغاز کارم با نظارت کامل ایشان همراه بود، و خود این امر سبب این شد که پایه ریزی تدریس ام محکم تر شود.

## گزارشی از نحوه شکل گرفتن تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام | ۲۱۵

عشقی که به آموزش دادن و تدریس داشتم عاملی شد که به دنبال راه‌های جدید در آموزش باشم. از مراکز نشر و پخش کتب موسیقی در تهران مرتب کتاب تهیه و مطالعه می‌کردم و آموخته‌هایم را در دفتری جمع‌آوری کردم. تحقیق و پژوهش و مطالعه بخشی از زندگی‌م را فراگرفته بود و من خشنود بودم که در حال آموختن هستم شاید بتوانم راه‌های درست آموختن موسیقی را به هنرجویانم پیدا کنم. سالیان زیادی طول کشید تا من به یک نتیجه عقلانی و منطقی برسم، برای ترم بندی آموزش موسیقی، چون تصور این بود که با این روش به چندین بخش از دیدگاه اصول آموزشی دست پیدا می‌کنم و به موازات این بخش‌ها، پرورش ذوق و قریحه، ایجاد انگیزه و علاقه محک زدن توانایی و استعداد هر هنرجو را هم باید در نظر داشته باشم.

«نمی‌شد یک نسخه برای همه نوشت، این اشتباه محض است.»

لذا باز هم بررسی کردم و چند سالی دوره‌های مختلف روانشناسی آموزش، کارگاه‌های انتقال مفاهیم از دیدگاه روانشناسی را گذراندم، که بسیار نکات کلیدی و مهمی را دریافت کردم.

تفاوت یادگیری در کودکان و نوجوانان بسیار زیاد است و همین‌طور راه‌های یادگیری آنها و آموزش هم فراوان است، مرتب در حین تدریس ام این روش را بر عرصه آزمون و خطا گذاشته بودم که بتوانم به نتیجه قطعی و جمع‌بندی برسم به نگرش من همه می‌توانند موسیقی را یاد بگیرند اما چگونه آموزش دادن مهم است و اصول خاصی دارد. هر آنچه از واکنش هنرجویان در یادگیری می‌دیدم یادداشت می‌کردم. شاید قریب دو سال روش آموزشی خاص خودم را بر روی گروه‌های مختلف سنی با توانایی یادگیری متفاوت و تغییر در خصلت‌های جامعه شناسی گوناگون به لحاظ خانواده بررسی کردم. داشتم به نتیجه قطعی تری دست پیدا می‌کردم که تصمیم گرفتم پس از سال‌ها مطالعه و بررسی بطور مفصل با ذکر جزئیات کامل و ریزه کاری‌ها روش تدریسم را بنویسم که بعد از تدوین نهایی، این روش را بطور جدی دنبال کردم و نتایج خوبی برایم به ارمغان آورد. و سبب هدفمندی و ایجاد انگیزه مضاعف برای هنرجویان در ادامه دادن مسیر هنریشان شد. چندین سال بدین منوال گذشت و با خود گفتم حالا که به یک روش مدون و منظم با تقسیم بندی اصولی و سیلابس کامل درسی رسیدم باید این روش به هنرجویان علاقمند و پیگیر که موسیقی را جدی دنبال می‌کنند آموزش دهم و اینکه

من که عمر نوح ندارم، پس بگذارم یاد و خاطره ای از این روش که سال‌ها برایش وقت گذاشتم به یادگار بماند.

شروع کردم به انتخاب کارآموز از میان هنرجویانم، نکاتی که برایم مهم بود نیروی صبر و شکیبایی، عشق و علاقه به تدریس، با انگیزه و هدفمند بودن در موسیقی. ابتدا با ساعات طولانی نشستن آنها در کلاس در کنار خودم آغاز کردم و خواستم آن چه را می آموزند یادداشت کنند. اولین هدفم از این کار این بود که صبر و تحملشان را محک بزنم و ببینم چقدر در این کار جدی و مصمم هستند برنامه هفتگی برای کارآموزی آنها مشخص کردم و از شون خواستم که به هیچ عنوان غیبت در زمان کارآموزی نداشته باشند زیرا باید روند آموزش هنرجو را بطور کامل نظاره‌گر باشند و همه چیز را یادداشت کنند، پس از مدتی افراد ثابت قدم و صبور و عاشق را یافتم و بطور جدی بر آنچه می دانستم به آنها آموزش دادم از تدریس تا ارتباطات با هنرجو خاص، اما کار به اینجا ختم نشد، از آنها خواستم ماهیانه کارگروه آموزشی و تحقیق داشته باشند و دور هم جمع شویم از آموخته‌های جدیدشان و حل چالش‌های تدریس هنرجو صحبت کنیم و راه حل پیشنهاد دهیم.

این سبب شد که آنها هم شروع به یادگیری نکات و آموخته‌های جدید بکنند. هر چه جلوتر می رفتیم عملکرد و جدیتشان در آموزش موسیقی بیشتر شد که باعث رضایت روحی و خشنودیم می گردید. حال آغاز تدریس آنها شده است، پس نامی را برایشان برگزیدم با تعمق و تفکر «معلم جوان» نامی که من برای تیم آموزش دیده ام گذاشتم و این نام دو علت داشت هم از جهت آگاهی دادن هنرجو و خانواده که با شناخت کامل و آگاهی معلمش را انتخاب کند و هم برای خود آنها، اینکه تیم معلمان جوان بدانند راه درازی در پیش دارد و باید بیاموزد و یاد بگیرد و تصور نکند به پایان راه رسیده است و چند قدم دیگر در زمان بردارد استاد شده است، نه این دیدگاه درست نیست. آنها را به لحاظ روحی طوری قوی پرورش دادم که به حاشیه‌ها توجه نکنند و هدفمند به جلو گام بردارند و همیشه در حال آموختن مطالب جدید باشند و با تلاش و پشتکار پله‌های هنر را طی کند.

خود من برای یقین پیدا کردن به روش آموزش ام چند سال قبل در کارگاه‌های پداگوژی دکتر پویان آزاده شرکت کردم، در این دوره‌ها تمامی متدهای رایج، بررسی

## گزارشی از نحوه شکل گرفتن تیم معلمان جوان آموزشگاه دژاکام | ۲۱۷

می‌شود و نقاط ضعف و قوت هر کدام برجسته سازی می‌شود و همچنین سه کتاب روش آموزش نوین اروپایی (نوشته پروفیسور آمنتس) بررسی و آموزش داده می‌شود. در این دوره از استاد خواستم که روش تدریس خود را ارائه دهم که ارزیابی شود، و با این این کار اطلاعات بسیار خوبی از ایشان دریافت کردم برای بهینه سازی روش آموزش، و در مجموع کارگاه پداگوژی بسیار پربار و سودمند بود.

هم چنین از استاد عزیزم انوشیروان روحانی آموخته‌های فراوانی بدست آوردم که بسیار ارزشمند بودند و طی ۴ دوره مستر کلاس‌های ایشان که در آموزشگاه دژاکام برگزار گردید زمانیکه هنرجویانم نزد استاد کلاس می‌رفتند من حضور داشتم و خیلی روشن و شفاف اشکالات تدریس ام را بررسی می‌کردم و بسیار از محضر این استاد ارزشمند آموختم و امید دارم که خداوند فرصت بدهد که باز هم از محضر اساتید خوب بیاموزم.

من سخت اعتقاد دارم که هر نوازنده‌ای نمی‌تواند معلم شود، اگر هم بشود قطعاً معلم خوبی نیست. چون نوازندگی و آموزش دیدن برای تدریس (تربیت مدرس) لازم و ملزوم یکدیگرند. در آموزش هنرجو اگر پایه ریزی خوب و محکم می‌خواهیم باید ابتدا تربیت معلم درستی داشته باشیم، چون با آموزش صحیح معلم، هنرجو مسلماً پیشرفت شایان توجهی می‌کند. دوره تربیت مدرس به دید و تفکر من جایگاه ویژه‌ای دارد که متأسفانه در اجتماع هنری کنونی ما به آن بی‌توجهی شده است. با آرزوی اینکه بتوانم نقش موثری در تربیت مدرس موسیقی در شهر خودم داشته باشم و معلمان زبده و کارآمد در جامعه هنری کرمان تدریس داشته باشند.

## چهار فصل (فستیوال هنر جویان ویلن)

امید آزادگان

### روند شکل گیری فستیوال

در پی مشاهدات و مطالعاتی که سال‌ها در خصوص عوامل پیشرفت در نوازندگان ویلن در سایر نقاط و مقایسه آن با شهر کرمان داشتیم، به این نتیجه رسیدیم که کاستی‌های گسترده‌ای وجود دارد که برای رسیدن به هدف (که تربیت نوازندگانی که از سطح قابل قبولی برخوردار باشند و بتوانند چه به صورت انفرادی و چه در قالب ارکسترها به درستی ساز بنوازند) بایستی آنها را برطرف نمود. پاره‌ای از این کاستی‌ها در سطح گسترده اجتماعی هستند و اشخاص به تنهایی و بدون حمایت‌های کلان دولتی قادر به رفع آن نیستند؛ اما، بخش‌هایی هم هستند که می‌توان در آنها، با برنامه ریزی صحیح و تلاش مناسب در مقیاس‌های کوچک‌تر به پیشرفت‌های قابل قبولی دست یافت.

از جمله این پارامترهای اجتماعی و فردی می‌توان به حمایت پیشکسوتان با دانش و با تجربه از نسل در حال آموزش، حمایت خانواده‌ها از آموزش صحیح و آکادمیک، حمایت رسانه‌های پربیننده در معرفی موسیقی فاخر و ارزشمند، فرهنگ عامه در حمایت از موسیقی فاخر، فرهنگ تلاش سخت و پشتکار برای رسیدن به اهداف بزرگ، وجود والدین اهل موسیقی و شرایط تمرین مناسب در منازل، وجود سرفصل آموزشی مناسب و هدفمند در مدارس برای آموزش موسیقی، وجود فضاهای آموزشی استاندارد و محیط مناسب با موسیقی، تشکیل ارکسترهای آموزشی با حضور اساتید کارکشته و با دانش کافی در کنار نوآموزان، وجود مربیان نخبه و خبره در کلاس‌های موسیقی، داشتن سالن‌های کنسرت مطابق استانداردهای لازم برای ژانرهای مختلف موسیقی، برگزاری تعداد کافی رسییتال‌ها و کنسرت‌های موسیقی کلاسیک با سطح کیفی مطلوب، ایجاد شرایط شغلی مناسب برای نوازندگان موسیقی نه به عنوان مربی موسیقی (زیرا که مربیگری موسیقی خود شاخه‌ای جدا از نوازندگی است) و بسیاری موارد دیگر.

علاوه بر موارد ذکر شده برگزاری فستیوال‌ها و رقابت‌های مدون و هدفمند خود از عوامل بسیار مهم در تشویق و ترغیب نوآموزان موسیقی به یادگیری صحیح و انجام تمرینات دشوار و طولانی مدت است. در حین تفکر و برنامه ریزی برای انجام تغییراتی در شرایط برای بهبود پیشرفت هنرجویان خود بودم که مسابقات ماهیانه گیتار کلاسیک در شهر کرمان آغاز و به صورت منظم و مدون در سطوح مختلف هر ماهه برگزار و نتایج آن اعلام می گردید. در میان مشاهده موفقیت‌های بزرگ نوازندگان گیتار کلاسیک شهر کرمان در آزمون‌های ورودی دانشگاه‌های معتبر جهانی و رقابت‌های بین المللی، مشوق خوبی برای برپایی فستیوال چهار فصل برای هنرجویان ویلن و ویولا گردید. لذا، با مشورت با جناب محمد خسروی دانش و همراهی ایشان و مجموعه خوب آموزشگاه موسیقی بتهوون از خردادماه سال ۱۴۰۰ برنامه ریزی و اعلام رپرتوار فستیوال چهار فصل آغاز گردید.

از شرایط ویژه این فستیوال می‌توان به این امر اشاره نمود که برخلاف سایر فستیوال‌ها یا رقابت‌های موجود دارای شرایط سنی نمی باشد و هر هنرجو بسته به شرایط آموزشی و سطح آموزشی خود، فارغ از سن و سال می‌تواند به آسانی از امکانات و اهداف آموزشی آن بهره مند گردد.

## فراخوان فستیوال و نحوه انتخاب هنرجویان

بخش رقابتی فستیوال چهار فصل سالیانه چهار مرتبه در دومین جمعه آخرین ماه هر فصل برگزار می گردد. در ابتدای کار و دو دوره اول با پذیرش محدود از بین هنرجویان خودم این فستیوال برگزار گردید؛ اما، اطلاع رسانی کافی نیز از طریق صفحه اینستاگرام بنده که تعداد قابل توجهی از مربیان ویلن شهر کرمان آن را دنبال می کنند، انجام شده بود. رپرتوار اجرایی این فستیوال ( که در بخش های بعدی در خصوص آن توضیح خواهم داد) حداقل سه ماه پیش از برگزاری مرحله نهایی در اختیار متقاضیان قرار داده می شود و هر هنرجو تا پیش از دو هفته مانده به تاریخ برگزاری فینال بایستی ویدئوی اجرای خود از رپرتوار را برای داوران بخش مقدماتی از طریق اپلیکیشن واتس اپ ارسال نماید. اجراهایی که دارای حداقل های موسیقایی از نظر داوران بخش نخست باشند (کسب حداقل ۶۰ نمره از ۱۰۰ نمره) به بخش نهایی فستیوال و اجرا در حضور هیئت ژوری دعوت می شوند.

پارامترهایی که در داوری ابتدایی مورد نظر و نسبت به سطح شرکت کننده مورد قضاوت قرار می گیرند عبارتند از اینتوناسیون (کوک)، سونوریت (کیفیت صدایی)، دقت ملودیک، دقت ریتمیک، سرعت، آرتیکولاسیون (علائم و تکنیک ها) و موزیکالیت (تفسیر موسیقی). تمام تلاش داوران بخش مقدماتی این است که هنرجویان تا حد امکان و با رفع اشکالات اجراها در اجرای نهایی حضور پیدا کنند. معمولاً ویدئوهای دریافتی در سه یا چهار مرحله اصلاح شده و به شرکت کنندگان با گوشزد کردن ایرادها فرصت اصلاح و ارسال مجدد داده می شود. دلیل این امر استفاده از شوق و تکاپوی مثبت هنرجویان برای پیشرفت و اصلاح نوازندگی و رسیدن به سطوح بالاتر به صورت امری تشویقی است؛ نه با اعمال سطح سنگینی از قضاوت های پیچیده در ابتدای مسیر نوآموزان را از ادامه راه و پیشرفت دلسرد کنیم؛ اما، نباید این حرکت با ساده انگاری و احمال کاری اشتباه گرفته شود و با ورود اجراهای بی کیفیت سطح برنامه پایین آورده شود. شرایط ورود به مرحله نهایی دوره به دوره و فصل به فصل سخت گیرانه تر و ریز بینانه تر بوده و خواهد شد.

## رپرتوار اجرایی

رپرتوار اجرایی هر فصل حداقل سه ماه پیش از برگزاری فینال از طریق صفحه اینستاگرام فستیوال در اختیار عموم قرار می‌گیرد. این امر با مشورت هیئت داوران بخش نهایی صورت می‌پذیرد و در صورت تأیید ریاست محترم هیئت داوران به متقاضیان ابلاغ می‌گردد. این رپرتوار از برنامه توسعه موسیقی رویال کنسرواتوار و با در نظر گرفتن الزاماتی ویژه آموزشی انتخاب و ابلاغ می‌گردد. برنامه توسعه موسیقی رویال کنسرواتوار که از سال ۱۳۹۵ تا کنون سرفصل آموزشی کلاس‌های بنده را تشکیل داده و به تازگی توسط آکادمی‌ها و مربی‌هایی در تهران نیز مورد توجه قرار گرفته است، علاوه بر داشتن تنوع بسیار چشم‌گیر و به دور از تعصبات نسبت به سایر سرفصل‌ها، به رپرتوار عمومی آموزشی در ایران نیز بسیار نزدیک بوده و امکان تطبیق با کلاس‌های آموزشی بسیاری از مربیان با متدهای آموزشی متنوع را دارد. افزون بر این به دلیل داشتن سطوح بیشتر نسبت به سایر سرفصل‌ها (مانند رویال کالج، ترینیتی کالج و...) درجات سختی نزدیک تری در سطوح وجود دارد و برای هنرجویانی که در آموزشگاه‌ها هم تحت آموزش هستند، سهل الوصول تر است. این اطمینان به همه شرکت کنندگان داده می‌شود که رپرتوار اجرایی برای همه دقیقاً در یک زمان اعلام می‌گردد و همه از یک برهه زمانی مشخصی برای آماده سازی خود برخوردار خواهند بود.

رپرتوار فستیوال هر فصل تغییر کرده و براساس آمار نسبی ما از سطح هنرجویانی که متقاضی شرکت در این فستیوال هستند سطوح مختلفی در آن تعیین می‌گردد. اولین دوره در ۶ سطح مختلف اعلام رپرتوار وجود داشت (سطوح آمادگی، یک، دو، سه، چهار و پنج) که شرکت کنندگان فقط در ۴ سطح موفق به راهیابی به فینال شدند (سطوح آمادگی، سه، چهار و پنج). دوره دوم در ۷ سطح مختلف اعلام رپرتوار انجام شد (سطوح آمادگی، یک، دو، سه، چهار، پنج و شش) که شرکت کنندگان در ۵ سطح موفق به راهیابی به فینال شدند (سطوح آمادگی، یک، دو، سه و چهار). در فصول بعدی رپرتوار در ۵ بخش کلی و ممکن ابلاغ خواهد شد و امیدوارم که به زودی بتوانیم در هر ۶ بخش کلی متقاضی و نوازنده برای شرکت در فستیوال داشته باشیم. بخش اول Lower Beginner که شامل سطوح آمادگی و یکم است. بخش دوم Upper Beginner که شامل سطوح دوم و سوم می‌شود. بخش سوم Lower Intermediate که شامل سطوح چهارم

و پنجم است. بخش چهارم Upper Intermediate که شامل سطوح ششم و هفتم است. بخش پنجم Lower Advanced سطوح هشتم و نهم و در نهایت بخش ششم Fully Advanced است که سطوح دهم و دیپلما (معدل مدرک کارشناسی در دانشگاه‌های معتبر جهان) را پوشش می‌دهد. لازم به ذکر است که بخش پیشرفته رپرتوار رسی‌تال‌ها و کنسرت‌های نوازندگان مطرح جهانی را تشکیل می‌دهد.

## هیئت داوران

از آن جایی که در فستیوال چهار فصل هدف اصلی آموزش و ارتقای سطح نوازندگی در بین هنرجویان است، سعی شده تا روند رسیدن به فینال برای هنرجویان با استعداد و پرتلاش تا حد امکان هموار باشد. همانگونه که گفته شده داوری مرحله اول فستیوال و ارایه کارنامه اولیه و یا لیست اصلاحات به هنرجویان کاملاً رایگان و بدون هزینه است. سعی می‌شود در مرحله نخست از مربیانی که هنرجویانشان در فستیوال شرکت می‌کنند نیز همکاری و همیاری دریافت کنیم تا روند راهیابی به مرحله نهایی و اصلاحات خواسته شده براساس روند آموزشی و متد به کار گرفته شده توسط مربی و به دور هرگونه جدالی بر سر تفاوت سلیقه‌ها باشد. اما، در دوره‌های گذشته به دلیل آن که هیچ داوطلبی خارج از کلاس‌های بنده متقاضی حضور در فستیوال نبوده است، از همراهی همکار عزیزم آقای احسان ثمره طاهری نسب (که مدارک دانشگاهی خود را در رشته‌های نوازندگی ویلن و آهنگسازی کسب کرده و تعداد زیادی جوایز فستیوالی را در این سال‌ها اخذ نموده) استفاده نمودم.

دوره اول بخش نهایی که بیشتر شکلی آزمایشی داشت، هیأتی متشکل از آقایان محمد خسروی دانش (که نسبت به برگزاری این فستیوال بسیار همراهی و لطف بیکرانی داشتند)، احسان ثمره طاهری نسب و بنده مسئولیت داوری را برعهده داشتیم؛ اما، پس از برگزاری موفقیت آمیز دور اول و مشاهده تأثیرات مثبت این برنامه بر روحیه و روند پیشرفت هنرجویان و پتانسیل موجود در هنرجویان برای پیشرفت و رسیدن به اهداف مورد نظر، به اساتید خود در خارج از ایران پروفیسور ستاره ناؤفر-نحوی (نوازنده پرسابقه و پرفسور آموزش ویلن در دانشگاه بین المللی موسیقی و هنرهای نمایشی وین، اتریش) و

دکتر Cecilia Florencia Garcia (نوازنده ارکستر سمفونیک بوینرس آیرس و پروفیسور نوازندگی ویلن در آرژانتین-فارغ التحصیل دکترای هنر در نوازندگی ویلن از دانشگاه مینسوتا آمریکا) برای عهده داری امر قضاوت در فینال‌ها درخواست عضویت ارسال کردم. پس از برگزاری جلساتی و تبیین اهداف و روند انجام فستیوال داوران با نهایت گشادگی قلب و حداقل چشم داشت رضایت به همراهی با این برنامه داده تا در رشد و پیشرفت هرچه بیشتر فرزندان این سرزمین در رشته نوازندگی ویلن و ویولا نقش قابل توجهی داشته باشند. امیدوارم با رشد چشم گیر هنرجویان بر طبق برنامه ریزی‌ها و اهداف و استقبال عمومی بیشتر از این برنامه از نوازندگان و اساتید برجسته بین المللی متعددی در بین اعضای این هیأت بهره مند شویم.

### اهداف برگزاری فستیوال چهارفصل

کودکان سرزمین من بسیار با استعداد و توانمند هستند که اگر تحت آموزش صحیح و هدفمند قرار داشته باشند و امکانات کافی دریافت کنند، می‌توانند قله‌های رفیع پیشرفت و افتخار را از آن خود سازند. همانگونه که گفته شد آموزش موسیقی نیازمند زیرساخت‌های بسیار گسترده است تا به نتیجه مطلوب برسد. سال‌هاست که رقابت‌های بسیار معتبر بین المللی در نوازندگی ویلن را دنبال می‌کنم و همیشه در حسرت دیدن نامی از سرزمین مادری در بخش‌های پایانی آنها هستم. چگونه است که در رشته‌های علوم پایه و دانشگاهی سهم چشمگیری از موفقیت‌ها را از آن خود کرده ایم، اما در این بخش لااقل تا جایی که من اطلاع دارم از شهر کرمان نتوانسته ایم چهره ای موفق و شناخته شده معرفی کنیم. پس باید بخشی از شرایط برای آموزش و پرورش دادن نوازنده‌ایی که از استعداد، توان و پشتکار کافی برخوردار هستند که ما امکان تغییرش را داریم، عوض شود. به نظر من فستیوال چهارفصل بسته به پوشش و همراهی کرمانی‌ها می‌تواند قدم بزرگی برای این هدف باشد.

نظارت و قضاوت در آموزش باید از سوی داوران بی طرف که مشتاق به ارایه آموزش صحیح و ارزیابی منصفانه هستند، انجام پذیرد و در کنار آن ادبیات ارایه راهکارها و داشتن متدهای روز برای اصلاح از شرایط اصلی این کار است. نوازندگی ویلن یک امر

بین‌المللی و با الگوها و بیان‌های مشخص و مدون است و بایستی خارج از سلیقه‌های شخصی مریبان نسبت به امر بیان و آموزش مورد توجه قرار گیرد. این امر را می‌توان به خوبی در موفقیت نوازندگان شرق آسیا در تمامی رقابت‌ها، مشاهده کرد.

در فستیوال چهار فصل هدف اصلی فراهم کردن شرایط آموزشی با حداقل هزینه ممکن برای تمام هنرجویان (به دور از هر تعصب و پیش‌داوری) در تمامی سطوح و تمامی سنین است. در برنامه طرح ریزی شده و توافق شده با داوران محترم، افقی ۱۰ ساله برای رساندن هنرجوها به سطحی قابل قبول از دیدگاه بین‌المللی برای هنرجویان و نوازنده‌های تحت آموزش در نظر گرفته شده است که در پی آن نوازندگان دارای شرایط سنی مناسب بتوانند در رقابت‌های بین‌المللی این ساز شرکت کرده و عرض اندام کنند و یا در صورت امکان (داشتن شرایط مالی و ...) بتوانند از هر دانشگاهی در سطح اعتبار بین‌المللی پذیرش دریافت کنند. در نهایت امر اگر به تعداد کافی هنرجویانی باشند که در این روند تداوم حضور و تلاش داشته باشند، بتوان از کنار هم قرار دادن آنها ارکسترهایی درخور و شایسته ساخت.

در کنار بخش رقابتی-آموزشی این فستیوال، بخش‌های غیر رقابتی به اشکال آموزشی و تشویقی نیز در نظر گرفته شده است. برگزیدگان هر دوره توسط هیأت داوران (بخش فینال) می‌توانند از امکانات برگزاری کنسرت براساس رپرتوار اجرایی خود استفاده کنند. کارگاه‌های آموزشی در کنار بخش‌های رقابتی نیز توسط اعضای برگزارکننده فستیوال یا اساتید مدعو از ایران یا خارج از ایران برپا خواهند شد. این کارگاه‌ها بر حسب پیشرفت و نیاز شرکت‌کنندگان طراحی و اجرا می‌شوند.

از دیگر مواردی که این فستیوال می‌تواند به هنرجویان متقاضی کمک کند، داشتن رپرتواری بسیار خوب و متوازن و در سطح مقبول بین‌المللی است که دوره به دوره گسترده تر و پیشرفته تر می‌شود. علاوه بر آن امکان تجربه آماده سازی رپرتوار در محدودیت زمانی و محک زدن سطح نوازندگی را برای همه به رایگان (فقط در بخش داوری اولیه) فراهم می‌کند. شرایط شرکت در آزمون‌های ورودی دانشگاه‌های معتبر و آزمون‌های ورودی ارکسترها را در سطح مطلوب برای هنرجویان شبیه سازی می‌کند. تجربه اجرا در جمع‌های آشنا به موسیقی کلاسیک و اندوختن تجربه‌های ارزشمند در رویارویی با استرس و شرایط اجرا را چهار مرتبه در هر سال را به شرکت‌کنندگان

## چهار فصل (فستیوال هنرجویان ویلن) | ۲۲۵

هدیه می‌کند. امکان ملاقات و آشنایی با نوازندگان تراز اول جهانی که اکثراً از اساتید دانشگاه‌های بسیار خوب خارج از ایران هستند را با هزینه ای بسیار قابل قبول برای شرکت کنندگان فراهم کرده و می‌توانند از آرایه نظرات آنها در خصوص نوازندگی خود به خوبی استفاده کنند. در صورت آرایه یک اجرای قابل قبول می‌توانند شانس شرکت در مسترکلاس‌های طراحی شده در سطوح مختلف را با اعضای هیأت داوران داشته باشند و بسیاری دیگر از مواردی که در طول پیشرفت این فستیوال به مزایا و اهداف آن افزون خواهد شد.



تصویر ۵۶: شرکت کنندگان سومین فستیوال چهار فصل ویژه هنرجویان ساز ویلن.



تصویر ۵۷: برگزار کنندگان فستیوال چهار فصل. عکاس: علیرضا ثمره طاهری

## نگاهی به رسیتال پیانو و ویولا وحید وردی و مصطفی طالب زاده و آنالیز فرمال سونات ویولا شماره ۲ برامس مصطفی طالب زاده

در تاریخ جمعه ششم اسفند یک‌هزار و چهارصد شمس، رسیتال ویولا با همراهی پیانو در محل هنرستان هنرهای زیبای پسران کرمان برگزار گردید. با وجود گذشت بیش از دو سال از شیوع همه گیری و توقف اجراهای موسیقی، این برنامه مورد استقبال علاقه‌مندان به موسیقی کلاسیک قرار گرفت. در این برنامه مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا و وحید وردی نوازنده پیانو، قطعات متنوعی را از آهنگسازان مختلف اجرا نمودند. در قسمت اول برنامه، مصطفی طالب زاده، قسمت اول چلو سویت شماره ۴ (پرلود) در می بمل ماژور از یوهان سباستیان باخ آهنگساز شهیر دوره باروک را اجرا نمود. و در ادامه سونات ویولا شماره ۲ اثر یوهان برامس در سه موومان را با همراهی وحید وردی اجرا نمود. در بخش دوم این برنامه، مصطفی طالب زاده موومان اول از سویت ویولا در سل مینور اثر ماکس رگر را اجرا کرد. و در ادامه وحید وردی از مجموعه پرلودهای پیانو، کتاب اول را از آهنگساز امپرسیونیست، کلود دبوسی اجرا نمود. لازم به ذکر است که رپرتوار ارائه شده در این رسیتال، در بهمن ماه، توسط مصطفی طالب زاده برای دریافت کارشناسی ارشد، ارائه گردیده و با دریافت نمره عالی موفق به دفاع گردیده است که در ادامه بخشی از آنالیز سونات ویولا شماره ۲ برامس از نظر می گذرد.

## دربارهٔ سونات:

سونات فرمی موسیقایی است که معمولاً برای یک ساز تکنواز یا گروه کوچکی از سازها نوشته می‌شود. سونات معمولاً در دو یا چهار موومان نوشته می‌شود. سونات، چه از لحاظ لغوی و چه از لحاظ اجرا، در تقابل با فرم کانتات است. کانتات به معنای «آواز خواندن» است و این فرم هم توسط گروه کُر و یا تک‌خوان اجرا می‌شود، اما سونات که به معنای «به صدا درآوردن» است، فقط برای اجرا به وسیلهٔ ساز تصنیف می‌گردد. این فرم به صورت فزاینده در طول تاریخ موسیقی کلاسیک اهمیت یافته است و از آن برای تفهیم اصول و قواعد آهنگسازی در مقیاس‌های بزرگ‌تر مانند سمفونی استفاده می‌شود.

در دوران باروک، سونات غالباً برای یک یا چند ساز و تقریباً همیشه به همراه قسمت باس (برای سازهای بم، نظیر کنترباس و فاگوت تنظیم می‌شد. بعد از دورهٔ باروک، آثاری که در این فرم ساخته شده بودند به‌ویژه برای تکنوازی و اغلب موارد سازهای شستی‌دار، یا یک ساز تکنواز به‌همراه یک ساز شستی‌دار نوشته می‌شدند. مثلاً در دورهٔ کلاسیک، سونات‌ها بیشتر برای پیانو نوشته می‌شدند و هنگامی که سونات‌ی برای ساز ویلن نوشته می‌شد، قسمتی هم برای پیانو در نظر گرفته می‌شد.

## اهمیت سونات‌های ویولا:

با نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ کارگان ویولا می‌توان دریافت تا قبل از قرن بیستم که این ساز به صورت تکنوازی در فرم‌های مختلف موسیقی از جمله کنسرتو و یا سونات نسبت به دیگر سازهای زهی خیلی کمتر مورد توجه آهنگسازان در دوره‌های مختلف موسیقی قرار گرفته است. به عبارتی می‌توان گفت در طول دوره‌های مختلف موسیقی این ساز کمتر نقش تکنواز در ارکستر را داشته و عمدتاً در آنسامیل‌ها و یا همراهی با پیانو ایفای نقش می‌کرده است. از جمله آهنگسازانی که زمینهٔ تغییرات مهمی را در طول دورهٔ ماقبل قرن بیستم برای این ساز فراهم کردند می‌توان به ربکا کلارک، هنری ویوتام، مکس رگر، هکتور برلیوز و همچنین یوهان برامس اشاره کرد. اهمیت این آهنگسازان به این علت است که همگی برای این ساز قطعاتی را در دورهٔ رمانتیک چه در قالب سونات و

چه در قالب قطعات تکنوازی را تصنیف کردند. با این حال هیچ‌یک از این آثار جایگاه این ساز را به عنوان یک ساز تک‌نواز در بین دیگر سازهای زهی نشان نداد.

### معرفی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

در میان آثار برامس سونات‌هایی برای یک ساز با همراهی پیانو نوشته شده که از این میان ۲ سونات برای کلارینت و پیانو نوشته شده که این ۲ اثر توسط برامس برای ویولا نیز تنظیم شده‌اند. این سونات‌ها در تابستان ۱۸۹۴ نوشته شده‌اند. سونات‌های مذکور، پس از تریو و کوئینتت کلارینت برامس، احساسات زیادی را نسبت به خود برانگیخته بودند. برامس بمنظور نوشتن سونات‌های کلارینت برای یکی از دوستان خویش ریچارد مولفلد<sup>۱</sup> که یک نوازنده کلارینت معروف بود، الهام‌بخش بود. برامس از مولفلد به عنوان «بلبل ارکستر» یاد می‌کرد. در حقیقت، گفته می‌شد که سونات‌های کلارینت بیش از اینکه برای «پیانو و کلارینت» نوشته شده باشند برای «پیانو و مولفلد» نوشته شده‌اند.

اگرچه سونات‌های «می‌بمل ماژور» و «فا مینور» اپوس ۱۲۰ ابتدا برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند اما در کارگان ویولا از محبوبیت زیادی برخوردارند. در بررسی‌های انجام شده اینگونه به نظر می‌رسد که آهنگساز از نیروی بالقوه هر ساز کاملاً آگاه بوده و هر نسخه را با تفاوت‌های بسیاری در لحن، رنگ، تغییرات صدا، گستره صوتی و همچنین تغییر در تکنیک‌هایی همچون ویبراسیون و غیره نوشته است. هرچند این سونات‌ها برای کلارینت و پیانو نوشته شده‌اند ولی بعدها بخش مهمی از کارگان ویولا را تشکیل داده‌اند. به نظر مایکل فری‌هان یکی از منتقدین بزرگ آلمانی «سونات‌ها چنان هدایایی برای نوازندگان ویولا هستند که حتی برخی معتقدند گرمای درخشنده ویولا حتی مناسب‌تر از طنین سیال و دلنواز کلارینت است»

در ادامه برای درک بیشتر و ارتباط بهتر با مطالب فصل آینده و همچنین شناخت بهتر و دقیق‌تر اثر فوق به تحلیل اجمالی هر سه موومان آن پرداخته می‌شود.

## خلاصه تحلیل:

این سونات در ۳ موومان - *An- Allegro appassionato - Allegro amabile* - موومان ۳ *dante con moto* (با سرعت تند و با حالت اجرایی دوست‌داشتنی شاد با سرعت تند و با حالت اجرایی پُر شور و شاد با سرعت روان و با حالت اجرایی روان و باتحرک) در تونالیتۀ «می‌بمل ماژور» نوشته شده است. متر در موومان اول ۴/۴، موومان دوم ۳/۴ و موومان سوم ۶/۸ است. موومان اول در تونالیتۀ «می‌بمل ماژور» از دو تم تشکیل می‌شود که دارای اکسپوزیسیون، دولپمان (که خود به ۴ قسمت تقسیم شده) و ریکاپیتالاسیون است و در انتهای این قسمت‌ها و پس از بسط و گسترش‌ها، یک گدا نوشته شده است. موومان دوم در فرم سه قسمتی *ABA* نوشته شده است. قسمت *A* در تونالیتۀ «می‌بمل مینور»، بسیار پرتحرک و پرانرژی است و قسمت *B* در تونالیتۀ «سی ماژور» با سرعت کندتر و بسیار آرام است که در ادامه آن قسمت *A* دوباره تکرار می‌شود. موومان سوم دارای فرم تم و واریاسیون است. تم در این موومان به طول چهارده میزان معرفی می‌شود. پنج واریاسیون برای این تم نوشته شده که چهار واریاسیون اول از همان طرح اصلی تم پیروی می‌کنند و پنجمین واریاسیون متفاوت از چهار واریاسیون قبلی ظاهر می‌شود. در انتها یک گدای پُر شور، پایانی مهیج را در این اثر رقم می‌زند.

تم‌ها و عبارات ملودیک در موومان‌های این سونات بیشتر پیوسته هستند تا گسسته. با وجود کروماتیسم به کار گرفته شده، به طور کلی هارمونی استفاده شده در اثر دیاتونیک است. فیگورهای ریتمیک غالب در موومان‌های اول و دوم (تریوله‌ها) هستند. تمهیداتی مانند کُنن، سکونس، تقلید، و تکرار در این سونات استفاده شده است. قابل توجه است که در تمامی موومان‌ها عبارت‌های زیادی وجود دارد که در آن تکنیک باید از طریق تکرار در تمرینات هوشمند به دست بیاید. از آنجایی که در طول تمامی موومان‌های اثر تضادهای دینامیکی بسیار دقیقی دیده می‌شود، نوازنده و یولا باید کنترل کاملی به ویژه بر تُن ساز خود داشته باشد. بنابراین بدون کسب مهارت تکنیکال آن هم با تمرینات مکرر، بیان موسیقایی ناقص خواهد بود چراکه ظرافت‌های تمپو، دینامیک، و تُن را نمی‌توان به طور کامل بیان کرد.

## تحلیل اجمالی سونات ویولا شماره ۲ یوهان برامس:

### موومان اول:

۱. سرعت و حالت اجرا: *Allegro amabile* (دوست‌داشتنی شاد)

۲. متر: ۴/۴

۳. تیم اکسپوزیسیون در «می‌بمل ماژور» شروع می‌شود. این تیم توسط ویولا معرفی شده و پیانو، با الگوهای آکوردهای شکسته بالارونده، آن را همراهی می‌کند.



۴. پس از ۲۱ میزان از ادامه گسترش تیم اول، دومین تیم در «سی‌بمل ماژور» دوباره توسط ویولا معرفی می‌شود. این تیم شخصیت متفاوتی از تیم اول دارد و به صورت *Sotto voce* به معنی (نچوا کردن) اجرا می‌شود. برامس برای بیان تیم دوم از یک کانن شش میزانی بین ویولا و پیانو استفاده می‌کند.



۵. بخش دولپمان این موومان توسط آهنگساز به چهار قسمت تقسیم شده است. قسمت اول با نواختن یک سکوننس دو نُتی توسط ویولا شروع شده، تا اینکه سرانجام تیم اولیه را در «می بمل ماژور» اعلام می‌کند.



۶. سپس قسمت دوم از این دولپمان با نواختن تیم دوم در «سل مینور» توسط پیانو شروع می‌شود و ویولانت‌های «ر» سفید بَم را می‌نوازند. در اینجا، آهنگساز ویولا را به‌عنوان اجراکننده نُت پدال در منطقه بکار گرفته است.



## نگاهی به رسیتال پیانو و ویولا | ۲۳۳

۷. سپس در قسمت سوم از این دولپمان، پیانو چهار نت اول از تیم اولیه را اجرا می‌کند. پس از آنکه پیانو چهارمین نت تیم را نواخت، بلافاصله ویولا ادامه قسمت باقیمانده تیم را اجرا می‌کند.



۸. به طور کلی در قسمت سوم دولپمان، ویولا و پیانو قسمت‌هایی از تیم اولیه را اجرا می‌کنند و به صورت الگوهای ریتمیک تریوله با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در قسمت چهارم دولپمان، آهنگساز موتیف‌های تیم اولیه را برای نوازنده ویولا نوشته و در مقابل آن الگوهای ریتمیک تریوله را به پیانو می‌سپارد. براساس پس از آنکه در میزان ۱۰۶ بخش دولپمان به پایان می‌رساند، این قسمت را به‌شکلی روان و ملایم به سمت ریکاپیتالاسیون هدایت می‌کند.

۹. ریکاپیتالاسیون شامل بیانی مجدد از اکسپوزیسیون اما با اندکی درجه‌های متغییر نوشته شده است. تیم اولیه دوباره در تونالیت «می‌بمل ماژور» نمایان می‌شود. سپس تیم دوم این بار نه در «سی‌بمل ماژور» بلکه در «می‌بمل ماژور» ظاهر می‌شود. پس از شنیدن تیم اول و دوم، موسیقی دوباره بسط و گسترش می‌یابد و سپس به یک کُدا تبدیل می‌شود. در قسمت کُدا نوازنده ویولا دوباره الگوهای ریتمیک تریوله و نوازنده پیانو نت‌های چنگ را اجرا می‌کنند. قسمت کُدا پس از دوازده میزان در تونالیت «می‌بمل ماژور» به پایان می‌رسد.

## موومان دوم:

۱. فرم سه بخشی (A-B-A) : **Allegro appassionato** (پُر شور و شاد)

۲. متر ۳/۴

۳. قسمت A با اعلام تِم اصلی توسط ویولا در «می بمل مینور» شروع می‌شود. این تِم در هشت میزان ادامه می‌یابد. این قسمت بسیار پرانرژی نواخته می‌شود. در این موومان، آهنگساز به فاصله ششم تأکید دارد؛ تا جایی که این فاصله در تِم سه بار تکرار می‌شود و در طول تمامی موومان شنیده می‌شود.



۴. در قسمت A آهنگساز مطلب اصلی را به دو شکل توسعه می‌دهد:

۱. ابتدا ویولا موتیف چنگ که از تِم گرفته شده را می‌نوازد.



## نگاهی به رسییتال پیانو و ویولا | ۲۳۵

۲. سپس ویولا بوسیلهٔ افزایش طول نت‌های موتیف، تم را در چهارده میزان می‌نوازد.



۵. تریو یا قسمت B با طول پنجاه و هفت میزان، به دنبال قسمت A قرار دارد. این قسمت میانی بسیار آرام و سرعت آن کندتر است. این قسمت توسط پیانو در «سی مازور» شروع شده و پس از چهارده میزان نواختن آن توسط ویولا دنبال می‌شود.



۶. سپس به دنبال قسمت تریو، قسمت A دوباره تکرار می‌شود.

## موومان سوم:

۱. فرم تم و واریاسیون: *Andante con moto* (به معنی روان باتحرک)

۲. متر ۶/۸

۳. طول تِم اصلی در این موومان چهارده میزان است و آهنگساز آن را به چهار قسمت تقسیم کرده است. قسمت اول تِم توسط ویولا نواخته شده و پس از چهار میزان در «سی بمل ماژور» کادانس می‌کند.



۴. در ادامه چهار میزان بعدی تِم، همچنان تثبیت کادانس آن در «سی بمل» ماژور اتفاق می‌افتد. به صورتی که ابتدا توسط پیانو اجرا می‌شود و سپس توسط ویولا دنبال می‌شود.



## نگاهی به رسییتال پیانو و ویولا | ۲۳۷

۵. سپس در ادامه این قسمت با اجرای دو میزان توسط پیانو، کادانس در «سُل مینور» اتفاق می‌افتد.



۶. قسمت بازگشت در چهار میزان انتهایی تم است. این قسمت توسط ویولا اجرا شده و در «می بمل ماژور» به پایان می‌رسد.



۷. پنج واریاسیون پس از تم اولیه قرار دارد. در چهار واریاسیون اول از همان طرح تم پیروی می‌شود. واریاسیون پنجم از بقیه واریاسیون‌ها کمی متفاوت است؛ به صورتی که از لحاظ طول میزان‌ها نیز دوبرابر مابقی واریاسیون‌ها است و به همین منظور می‌توان آن را بخش جدایی از آنها در نظر گرفت. هر کدام از این واریاسیون‌ها با چهارده میزان

طول دارای کادانس‌های یکسانی هستند. هر یک از این چهار واریاسیون، تم را به روش گوناگون و نوینی بیان می‌کنند و هر کدام دارای شخصیت ویژه‌ای هستند. مثال‌های زیر فقط ابتدای هر یک از واریاسیون‌ها را نشان می‌دهد:

۱. اولین واریاسیون:



۲. دومین واریاسیون:



۳. سومین واریاسیون:



۴. چهارمین واریاسیون:



۵. در پنجمین واریاسیون، تونالیت به «می بمل مینور» تغییر کرده و متر نیز به ۲/۴ تبدیل شده است. این واریاسیون از چهارده میزان به بیست و هشت میزان افزایش یافته است. پس از پنجمین واریاسیون، یک کُدا قرار دارد که بعد از پنجاه و شش میزان، پایانی مهیج را در این اثر برقرار می‌کند.



تصویر ۵۸: رسیتال پیانو و ویولا از سمت چپ وحید وردی نوازنده پیانو، مصطفی طالب زاده نوازنده ویولا