

سفر

سالنامه موسیقی کرمان

جلد دوم

به کوشش شهاب جعفری



نشر: نشر دراکام
۱۴۰۲



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

چاپ اول: پاییز ۱۴۰۲
لیتوگرافی؛ چاپ و صحافی: کهربا

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۷-۳

شابک دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۲-۸

تیراژ: ۳۰۰

قیمت: ۱۶۰ هزار تومان

سالنامه موسیقی کرمان

عنوان و نام پدیدآور: سالنامه موسیقی کرمان جلد دوم/
به کوشش شهاب جعفری؛ مولفان (به ترتیب حروف الفبا) امید آزادگان... [و دیگران].

مشخصات نشر: کرمان: هنر دژاکام، ۱۴۰۱ -

مشخصات ظاهری: ج.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۲-۸؛ دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۱-۱ ریال ۱۳۰۰۰۰۰؛ ج. ۱: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۷-۳؛ ج. ۲: ۹۷۸-۶۲۲-۹۴۴۹۰-۲-۸

وضعیت فهرست نویسی: فاپا

یادداشت: نویسندگان امید آزادگان، عبدالرضا اوحدی، سیاوش برهانی، سیدفواد توحیدی، شهاب جعفری، مهناز دژاکام، ...
یادداشت: نویسندگان جلد دوم حامد انوشه، عبدالرضا اوحدی، سیدفواد توحیدی، شهاب جعفری، آریابرن غیبی، علیرضا میرعلی نقی، مسعود نکویی.

یادداشت: ج. ۲ (چاپ اول: ۱۴۰۲) (فیپا).

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

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

شناسه افزوده: جعفری، شهاب، ۱۳۷۰ -، گردآورنده

شناسه افزوده: آزادگان، امید، ۱۳۶۳ -

رده بندی کنگره: ML۳۴۴/۸

رده بندی دیویی: ۷۸۹/۹۵۵

شماره کتابشناسی ملی: ۸۸۱۲۱۲۱

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فاپا



انتشارات هنر دژاکام

آدرس: کرمان، بلوار امام رضا حدفاصل بحرالعلوم و بلوار شیراز، پ ۹۷

تلفن: ۰۳۴۲۸۱۲۴۲۱ - ۰۹۳۵۶۸۲۳۳۶۹

@dezhakamart.pub

مؤلفان این شماره

امید آزادگان

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

حامد انوشه

کارشناس عکاسی، مدیرمسئول
انتشارات مانوش، مدرس دانشگاه.

عبدالرضا اوحدی

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

سیدفواد توحیدی

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

شهاب جعفری

دکترای تخصصی پژوهش هنر
گرایش موسیقی، نوازنده و
مدرس ویلن و کلارینت، نویسنده،
مترجم و مدرس دانشگاه.

آریابرزن غیبی

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

علیرضا میرعلی نقی

پژوهشگر و تاریخ نگار موسیقی
شهری (معاصر) ایران، روزنامه نگار
و منتقد.

مسعود نکویی

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

فهرست مطالب

۸		مقدمه
---	-------	-------

مقاله‌ها

۱۱		موسیقی رادیو کرمان قبل از انقلاب شهاب جعفری
۲۴		مردم شناسی موسیقی کرمان (لالایی‌ها) شهاب جعفری
۴۷		رقص‌های محلی استان کرمان فواد توحیدی
۶۱		زنان موسیقی نواحی کرمان فواد توحیدی
۷۲		کُماچ آکاپلا جز مسعود نکویی
۷۹		بررسی جایگاه سازهای کوبه‌ای در جشن‌های جامعه‌ی زرتشتیان کرمان آریابرز غیبی
۱۰۰		نگاهی به ترانه‌های حماسی استان کرمان فواد توحیدی، شهاب جعفری

یاد بزرگان

داریوش رفیعی (ماجرای رفیعی، در سلوک سیاه جوانی) ۱۲۹
علیرضا میرعلی نقی

گزارش

آریا (گزارشی تصویری از اولین آموزشگاه
موسیقی استان کرمان)
شهاب جعفری ۱۴۰

از گروه موسیقی تلفیقی تافیلامونیک سپهر
امیدآزادگان ۱۴۴

پلی لیست عبدی ۱۵۲
عبدالرضا اوحدی

معرفی نامه بخش موسیقی نشر مانوش ۱۷۰
حامد انوشه

مقدمه | سالنامه موسیقی کرمان مجموعه ای است که به بررسی و تجزیه و تحلیل موسیقی کرمان می‌پردازد در این جلد در بخش مقاله ها شهاب جعفری در مقاله اول به صورت کلی به موسیقی رادیو کرمان قبل از انقلاب پرداخته است. در این مقاله با توجه به اسناد موجود اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان و مطالعات میدانی و کتابخانه ای سعی بر آن شده است اسامی هنرمندان براساس حروف الفبا با توجه به فعالیت شان و ترانه ها در رادیو طبقه بندی شود. در مقاله ی دوم شهاب جعفری به بررسی بخشی از ارتباطات انسانی در تجسم موسیقایی لالایی پرداخته است. روش تحقیق در اینجا بر مبنای داده های جمع آوری شده از سفرهای میدانی فواد توحیدی در استان کرمان، ضبط و گفتگو با اهالی مناطق مختلف بنا می‌شود که پس از این مرحله ی نخستین گردآوری، داده های اولیه از زوایای مختلف (ثبت و تحلیل ویژگی های موسیقایی نمونه های بارز، و تحلیل صوت شناختی این گونه موسیقی/ بررسی و تحلیل کلام لالایی ها از لحاظ مفهوم و ارتباط آنها با عوامل مردم شناختی) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. مقاله سوم و چهارم آقای فواد توحیدی به معرفی و تحلیل رقص های محلی و موسیقی زنان استان کرمان پرداخته است. درمقاله پنجم «کماچ آکلایلا جز»، آقای نکویی به معرفی و بررسی این اثر که با تمرکز بر فرهنگ آشپزی و شیرینی پزی کرمانی و مراحل تولید این شیرینی مقوی و خوشمزه ساخته شده، پرداخته است. و از نظر گردش ملودی، تنظیم و حرکت گذاری بررسی کرده است. مقاله ششم نوشته آقای آریابرز غیبی مربوط به بررسی جایگاه سازهای کوبه ای در جشن های جامعه زرتشتیان کرمان است. مقاله هفتم به منظومه و ترانه های حماسی و روایی در سنت موسیقایی کرمان می‌پردازد. در این اجراها شاهد داستان‌سرایی به همراه اجرای موسیقی هستیم. در بخش یاد بزرگان آقای علیرضا میرعلی نقی نگاهی به زندگی داریوش رفیعی داشته اند. دربخش گزارش نیز شهاب جعفری نگاهی به تاریخچه آموزشگاه آریا اولین آموزشگاه موسیقی استان کرمان داشتند. آقای آزادگان گزارشی از نحوه شکل گیری فیلارمونیک سپهر ارائه دادند. آقای اوحدی مروری به برگزاری کلاسی تحت عنوان «پلی لیست عبدی» داشتند و آقای انوشه به معرفی بخش موسیقی نشر مانوش پرداخته اند.

مطالبی که در سالنامه موسیقی کرمان چاپ می‌شود بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آن‌ها است. سالنامه در ویرایش مطالب آزاد است. آماده‌سازی 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

دکترای تخصصی پژوهش هنر گرایش موسیقی

تابستان ۱۴۰۲

مقاله‌ها



نگاهی به موسیقی رادیو کرمان قبل از انقلاب شهاب جعفری

مقدمه | اختراع رادیو بی تردید یکی از نقاط عطف تاریخ تمدن بوده، اما گذشته از اهمیت جنبه ی رسانه ای و ارتباطی آن، رادیو در همه جای دنیا حیات موسیقایی جوامع مختلف را نیز دگرگون کرده است. با همه ی اهمیت جایگاه رادیو در تحول دنیای موسیقی به طور عام، عوامل متعددی سبب شده که تاثیرگذاری رادیو بر زندگی موسیقایی جامعه ی ایرانی، ابعاد ویژه ای بیابد. در واقع تاسیس رادیو تهران در اردیبهشت ۱۳۱۹ چنان تاثیر تعیین کننده ای بر حیات موسیقی ایران داشته که از یک منظر تقسیم بندی تاریخ موسیقی ایران از روزگار باستان تا امروز به دو دوره «پیش از رادیو» و «بعد از رادیو» سخنی چندان به گزافه نخواهد بود. سرانجام با راه اندازی رادیو تهران است که موسیقی در ایران به تمامی وارد مرحله «مدرن» حیات خود می شود. آشکار است که صفت «مدرن» در اینجا به یک سبک موسیقی با ویژگی های فنی و زیبایی شناسی معین که در کتب تاریخ موسیقی «دوران مدرن» نامیده می شود ارجاع نمی دهد، بلکه به خصوص باز می گردد به نوعی مناسبات تازه بر سر نحوه حیات اجتماعی موسیقی، ایجاد نوعی مناسبات تازه میان موسیقی دانان، جامعه، و لایه ی تازه ای که رفته رفته نقش فزاینده ای می یابد. رادیو برای اولین بار توده های عظیمی را درگیر موضوع موسیقی می کند، اگر تا پیش از این تنها اقلیتی محدود از جامعه ایرانی و در زمانی بسیار محدود با موسیقی سرکار داشتند، تاسیس رادیو میلیون ها نفر را در اندک زمانی در تمام شبانه روز در معرض موسیقی قرار داد.

حیات موسیقایی پیش از رادیو در دوشکل موسیقی مردمی و موسیقی رسمی حکومتی، نهادهای و سازمان های محدود خاص خود را داشت، تاسیس رادیو به نحو اجتناب ناپذیری ضرورت تجدید سازمان موسیقایی ایران را در دستور کار قرارداد. تا پیش از تاسیس رادیو، موسیقی دان حوزه موسیقی مردمی، هنرمندی بود غیرحرفه ای که به احتمال قریب به یقین از راهی به جز موسیقی امرار معاش می کرد، و موسیقی دان حوزه ی موسیقی رسمی، یکی از اجزاء دربار شاه یا حاکم یا خان بود که حاصل هنرش تنها در رابطه ی شخصی خدایگان و بنده واجد ارزش مادی می شد. رادیو این امکان را فراهم آورد که موسیقی به کالایی اجتماعی بدل شود و در زنجیره ی تازه ای از مناسبات مورد ارزشیابی مادی قرار گیرد.

با تاسیس رادیو کرمان در سال ۱۳۳۷ و اجرای موسیقی به صورت تک نوازی و گروه نوازی در رادیو، تحولی بزرگ در موسیقی کرمان ایجاد شد. از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ هنرمندان مختلفی به صورت مستمر و غیر مستمر در نقش رهبر ارکستر، آهنگساز، خواننده، نوازنده و ترانه سرا با رادیو کرمان فعالیت کردند. این دوران بیست ساله را می توان شکوفاترین دوره موسیقی شهری قبل از انقلاب در کرمان دانست.

پیشینه پژوهش

در مورد موسیقی دانان نواحی و شهری کرمان می توان به کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان نوشته فواد توحیدی (۱۳۹۷) و کتاب بزرگان موسیقی کرمان و نواحی نوشته حبیب الله نصیری فر (۱۳۹۷). کتاب رامشگران، موسیقیدانان کرمان جلد اول نوشته سعادت ارجمند (۱۴۰۱) رویدادهای موسیقی شهری کرمان و زندگینامه موسیقیدانان کرمان را گردآوری کرده است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر داده های مربوط به موسیقی رادیو کرمان قبل از انقلاب با روش اسنادی و تکیه بر مطالعه کتاب ها و مقالات به دست آمده است.

تأسیس رادیو کرمان

رادیو کرمان در خرداد سال ۱۳۳۷ شمسی تأسیس شد و از همان ابتدا برنامه های موسیقی در رادیو اجرا می شود. و ابتدا برنامه های آن در طی سه ماه به صورت آزمایشی زیر نظر استاندار وقت محمد دادور پخش می شد و شخصی به نام مسعودآور که مشاور استاندار بود مسئولیت اجرای برنامه های رادیویی شامل اخبار، موسیقی و گفتارهایی حاوی شرح حال شعرا و نویسندگان کرمانی بود بر عهده داشت. لشکر کرمان نیز فرستنده ای در اختیار داشت که سه شنبه شبها به مدت یک ساعت برنامه هایی در ارتباط با لشکر داشت و نیم ساعت آن اختصاص به پخش اخبار مربوط به استانداری، شهرداری، آموزش و پرورش و دیگر سازمان های دولتی و موسیقی بود. ایوب دژاکام از اولین موسیقیدانان کرمانی بود که قبل از تأسیس رادیو کرمان در رادیولشگر هر هفته به اجرای برنامه می پرداخت. پس از تأسیس رادیو در کرمان، برنامه رادیویی لشکر تعطیل شد و در ارتباط با تشکیلات اداری پس از طی دوران سه ماهه آزمایشی در شهریور ماه ۱۳۳۷، از طرف اداره کل انتشارات و تبلیغات ایران که بعداً به وزارت اطلاعات و رادیو تبدیل شد علی یاسایی (کارمند بازنشسته آموزش و پرورش کرمان) به عنوان اولین سرپرست اداره اطلاعات و رادیو کرمان تعیین شد.

به گفته یاسایی نظر به اینکه، نیمه دوم سال بود و اعتبار کافی برای استخدام نیروی انسانی در اختیار نداشت از بعضی سازمان های اداری استان، تعدادی از کارمندانی که سابقه مطبوعاتی و نویسندگی داشتند تعیین و توسط استاندار به اداره اطلاعات و رادیو کرمان معرفی گردیدند که در اوقات غیر اداری، انجام وظایفی را در رادیو کرمان به عهده بگیرند و حق الزحمه ای هم دریافت کنند. لذا از شهرداری کرمان علی اصغر مظهری «نماینده اسبق مجلس شورای ملی» و محمد دانشور، معرفی شدند. شغل دانشور خبرنگاری و شغل مظهری گویندگی بود. همچنین کارمند دیگری به نام اصغر محیط زاده از مرکز فرستاده شد که کار تنظیم برنامه های رادیو کرمان را بر عهده داشت. شورای نویسندگان رادیو نیز در این زمان تشکیل و محمدعلی برهانی

به ریاست این شورا برگزیده شد. در آغاز کار، محل اداره اطلاعات و رادیو کرمان، در میدان ژاندارمری (میدان قرنی) و فرستنده رادیو در جلال آباد (۶ کیلومتری شهر کرمان) بود از آنجا که این فرستنده به وزارت پست و تلگراف تعلق داشت، یکی از مهندسان اداره پست و تلگراف کرمان به نام مهندس پوریوسفی مسئولیت فرستنده را برعهده داشت. حدود چهار ماه از دوران ریاست علی یاسایی نگذشته بود که داوود فخر راوری، کارمند وزارت راه، به سمت سرپرست اداره مذکور تعیین شد و دو ماه هم در این سمت انجام وظیفه کرد بعد از وی واعظی از تهران به کرمان آمد و قرار شد در درجه اول از وجود کارمندانی که بطور موقت در سازمان رادیو کرمان کار می‌کردند در صورت موافقت سازمان با انتقال آنان برای انجام کارهای اداری، خبر نگاری، تنظیم برنامه و نویسندگی استفاده شود. مظهري و چند نفر دیگر برهمین اساس به رادیو منتقل شدند و بقیه کادر مورد نیاز نیز بطور دائم یا موقت به استخدام رادیو در آمدند. تشکیلات اداری اطلاعات و رادیو کرمان به این شرح با حکم مرکز شکل گرفت، نخستین خبرنگار رادیو محمد دانشور و اولین گوینده مرد علی اصغر مظهري بود. گویندگان زن خانم‌ها، مهین منشی زاده و نسرین نوین و محمدعلی برهانی رئیس شورای نویسندگان بودند و خانم‌ها نعمت الهی و صدیقه خجندی، کادر دفتری را تشکیل می‌دادند. بعدها مهدی ابوسعیدی به عنوان گوینده و علی خرد پژوه به عنوان خبرنگار به استخدام اداره اطلاعات و رادیو در آمدند .

موسیقی رادیو کرمان

از همان ابتدا تاسیس برنامه های موسیقی در رادیو به صورت تک نوازی و دو نوازی توسط هنرمندانی چون ایوب دژاکام، محمدعلی سیف اللهی، عزیز اکبری، احمد گواشیری و نظامی اجرا می‌شود. طبق اسناد بدست آمده از اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان اولین ارکستر رادیو در کرمان در تاریخ ۱۳۴۵/۹/۱۲ از ۶ نفر کارمند با بودجه ۶۹۰۰ ریال اعتبار ماهانه تشکیل گردیده است.

۱ آقای سید شمس الدین طباطبایی (عضو شورای موسیقی)

۲ آقای محمدعلی سیف اللهی اوشانی (نوازنده سنتور)

۳ آقای عزیز اکبری (نوازنده ویلن)

۴ آقای احمد گواشیری (نوازنده تار)

۵ آقای محمد زموده (نوازنده آکاردئون)

۶ آقای عطاالله مشرف زاده (خواننده و نوازنده تمبک)

به علت نیاز به تکمیل ارکستر در سال ۱۳۴۵ از هنرمندانی چون آقای صفاریان (نوازنده ویلن)، مهدی گواشیری (نوازنده فلوت)، علی فدایی و ایرج نوذری (خواننده) به طور غیرمستمر استفاده شده است. محصول ماهانه ارکستر رادیو کرمان در سال ۱۳۴۵ بطور متعارف سه تا چهار آهنگ جدید بوده است.

از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ هنرمندان مختلفی به صورت مستمر و غیر مستمر در نقش رهبر ارکستر، آهنگساز، خواننده، نوازنده و ترانه سرا با رادیو کرمان فعالیت کردند. در پژوهش حاضر با توجه به اسناد موجود اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان و مطالعات میدانی و کتابخانه ای سعی بر آن شده است اسامی هنرمندان براساس حروف الفبا با توجه به فعالیت شان و ترانه ها در رادیو طبقه بندی شود.

رهبر و سرپرست ارکستر

۱ عزیز اکبری

۲ ایوب دژاکام

۳ محمدعلی سیف الهی اوشانی

۴ احمد رضا موید محسنی

آهنگسازان	قطعات
عزیز اکبری	حدیث غم، همراه خزان، ای خدای آسمان ها
ایوب دژاکام	بل بل، گلی جون، ربابه، گلنارجان، لیلا، بالا بلا، دخترخاله، شب یلدا، غم تنهایی، قصه عشق، بیک دری، سرگشته، ناله نی، دروگر، صدف، چارقد گل دار، نازنازی، مرغ بی آشیون، انتظار، مشکن دلم را، ماجرای دل

محمدعلی سیف اللهی	تقدیر و عشق
محمدحسین صفاریان	فاطلو، سکلو، کاروان، زکرمون می‌روم
کشاوری	شوخ و قشنگی، نیاز، عاشق
احمد گواشیری	گل شب بو، چشم به راه، خریدارناز، النگو
احمدرضا مویدمحسنی	منو تنها نذار، بارون اشک، ای حبیبو، قالی کرمون، عروس کرمون، ترک ولایت، محله یار، لالایی، سهیلا، ول کرمون، لو جوی او(لب جوی آب)، بزم مشتاق، با که گویم بهاره، آی ولم، شیربها، بی قرار

خوانندگان مرد	قطعات
رضا ارژنگ عباسی	بل بل، گلی جون، ربابه، گلنارجان، لیلا، بالا بلا، دیوانه دل، حسرت دیدار، زلف طلائی، قسم، خداحافظ، کجا رفتی
تاجیک	دختر همسایه، کارون، دام بلا، پیک عشق، رقص پروانه، سفر
هوشنگ درخشانی	صحرا، گریزان، ژرفا امید، دل ها
علی اکبر ری پور	قهر نگار، کی میایه، بهارک، محله یار، رفتم، سهیلا، ول کرمونی، جهاز، عروسی کرمون، بهار میاد، نازی، دختر دهاتی، گلنسا، قالش می‌زارم، بارسفر، بهار نارنج، هفت سین، ای خدا دل غمینان، جفا پیشه، خاطره، لیلا که بودی، مریم جون، مینا جون
رفیعی	در آتش دل، دام صیاد، گل پیراهن، قسم
مسعود ژرفا	اجراهای بسیاری با ارکستر رادیو کرمان به صحنه برد و چند ترانه نیز با صدای ایشان ضبط شده است. از جمله ترانه شکسته
عباسی	بی وفا، آرزو، گمشده
احمد غفاری	قالی کرمون، خنده گل، کلثوم، یارخسته، پری جان
علی فدایی	ساربون، لیلا، عاروسی، قاصد بهار، النگو، گل شب بو، واویلا، یادی از کودکی، کبک مست، آرزوی ماهیگیر، نمک دار زنجیلو، ناله قایقران
فروغی کرمانی	سکوت شب، دختر ایل، خال سیاه، شراره نگاه، قهر نگار، مادر، ابرو کمون، مریم بانو، کولی، فال بین، من به بازار می‌روم، گلنسا

عطا الله مشرف زاده	ناله نی، دروگر، صدف، چارقد گل دار، نازنازی، مرغ بی آشیون، انتظار، چشم مست، شیرین سخنی زیبا، هجران، پیام صبا، عشق سرگشته، داماد نازنین من، بی ستاره ها، امید من، دوری مکن، مشکن دلم را، ماجرای دل
محمدحسین نامجو	اسب کرنگ، رودبار نازم، دوبیتی های محلی جیرفتی
ایرج نوذری	اجراهای بسیاری با ارکستر رادیو کرمان به صحنه برد و چند ترانه نیز با صدای ایشان ضبط شده است. از جمله ترانه دل و راز
علی همتی	سفرکرده، گُلی، شورمستی

خوانندگان زن	قطعات
پروانه	نقش قالی، ماه، صنم جان
شهلا ده بزرگی	رفته، نورخدا
سحر	لالایی
فروغ	شکسته
فیروزه	سرگشته
ناهید مشرف زاده	راز دل
مهناز	دختر نارنج
هاله	نازنین، نیرنگ زمانه، همراه خزان، حدیث غم، بهار، بیگانه، مسافر
هنگامه	یار تو نمی شم، حبیبو

نوازندگان سازهای ایرانی	ساز
عباس ایرانمنش	تار
داریوش برهانی	تار
محمود خیامی	تار
محمدعلی سیف اللهی	سنتور
احمد گواشیری	تار
عطا الله مشرف زاده	تمبک
احمدرضا موید محسنی	سنتور
علی اکبر نظامی	تار
امان الله نظامی	تار

ساز	نوازندگان سازهای غربی
فلوت	احمد اسد اللهی
ویلن	عزیز اکبری
آکاردئون، ارگ	هوشنگ درخشانی
کلارینت	ایوب دژاکام
آکاردئون	محمد زموده
ویلن	محمد سعید
ویلن	محمدحسین صفاریان
فلوت	مهدی گواشیری

قطعات	ترانه سرا
گریزان، خانه پروین، گل باغ امید، ای آسمون، به خاطر تو، شکسته، دیگر باور ندارم، زنجیر زلف، دخترخاله، شب یلدا، بالا بلا، غم تنهایی، قصه عشق، کبک دری، سرگشته، کجا رفتی، حدیث غم، همراه خزان، ای خدای آسمون ها، منو تنها نزار، بارون، اشک، ای حبیبو، لالایی، قالی کرمون، عروس کرمون، رسوایی	احمد اسد اللهی (شعله کرمانی)
وی همراه با غزل سرایی در مقاطع مختلف با واحد موسیقی رادیو مرکز کرمان همکاری کرد و ترانه‌هایی از او بخشی از خاطرات موسیقایی مردم کرمان را رقم زد. از جمله ترانه‌های او می‌توان به ترانه سُکلو، کرمونیا وفا دارن، مشکن دلم را اشاره کرد.	حمید مظهری (اشک کرمانی)

نتیجه گیری

در این پژوهش به صورت کلی به موسیقی رادیو کرمان قبل از انقلاب پرداخته شد. در پژوهش حاضر با توجه به اسناد موجود اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان و مطالعات میدانی و کتابخانه ای سعی بر آن شده است اسامی هنرمندان براساس حروف الفبا با توجه به فعالیت شان و ترانه ها در رادیو طبقه بندی شود. با تاسیس رادیو کرمان در سال ۱۳۳۷ و اجرای موسیقی به صورت تک نوازی و گروه نوازی در رادیو،

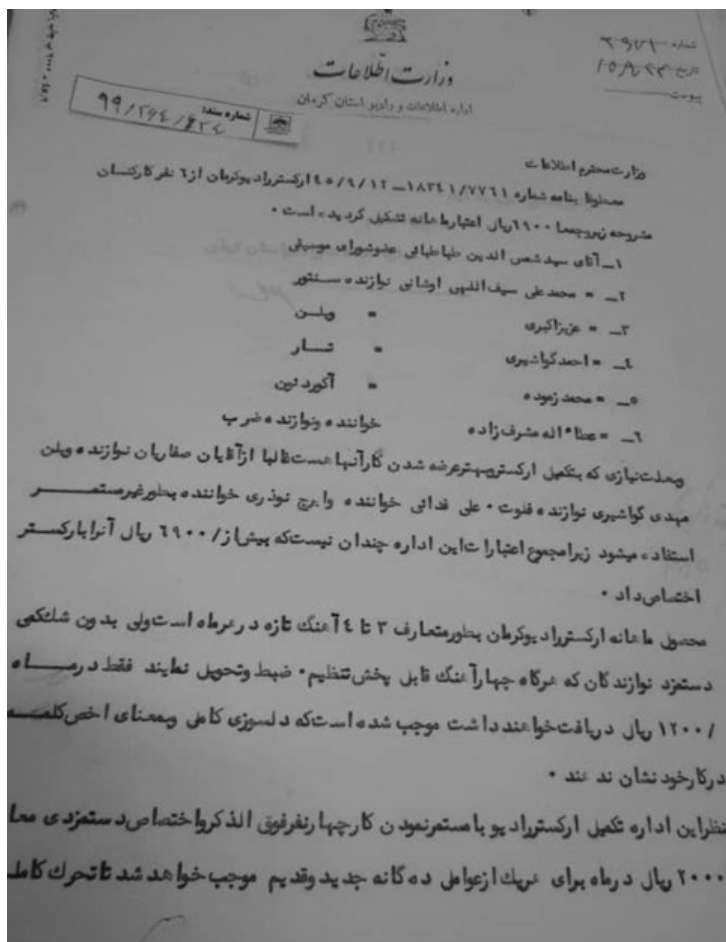
تحولی بزرگ در موسیقی کرمان ایجاد شد. از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ هنرمندان مختلفی به صورت مستمر و غیر مستمر در نقش رهبر ارکستر، آهنگساز، خواننده، نوازنده و ترانه سرا با رادیو کرمان فعالیت کردند. این دوران بیست ساله را می‌توان شکوفاترین دوره موسیقی شهری قبل از انقلاب در کرمان دانست.

منابع

- برخوردار، ایرج. ۱۳۸۸. موسیقی و رادیو و نقش مدیریت: بررسی موسیقی رادیو پیش از انقلاب. تهران: طرح آینده.
- سدیفی، محمدمهدی. ۱۳۹۱. شناخت و کاربرد موسیقی رادیو. تهران: طرح آینده
- خجسته، حسن. ۱۳۹۵. جامعه، موسیقی، رادیو: رویکردی اجتماعی به موسیقی رادیو. تهران: سروش.
- توحیدی، سید فؤاد. ۱۳۹۷. نگاهی به موسیقی نواحی کرمان. کرمان: سوره‌ی مهر.
- نصیری فر، حبیب الله. ۱۳۹۷. بزرگان موسیقی کرمان و نواحی. تهران: آواز.
- ارجمند، سعادت. ۱۴۰۱. رامشگران، موسیقیدانان کرمان، جلد اول. کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.

* پیوست

تصاویر مربوط به اسناد اداره اطلاعات و رادیو کرمان از سازمان اسناد و کتابخانه ملی کرمان تهیه شده است.



تصویر ۱: سند ۹۹/۳۶۴/۶۲۴ اولین ارکستر رادیو کرمان و اعضای ارکستر در سال ۱۳۴۵

شماره سند: ۹۹/۴۹۶/۸۲۴
 شماره: ۲۵۷۱
 تاریخ: ۱۳۹۲/۱۰/۲۲

تصویر ۲: سند ۹۹/۳۶۴/۶۲۴ اعضای ارکستر رادیو کرمان

شماره: ۳۳۰۰
تاریخ: ۱۳۵۰/۱۲/۱۳
پوست

وزارت اطلاعات
اداره اطلاعات استان کرمان

اداره اطلاعات استان کرمان

مجلس به نامه شماره ۱۴/۱۵۰۳ مورخ ۵۰/۳/۲۶
از نامه شماره ۱۶/۴۰۸۵ مورخ ۵۰/۳/۲۶
لازم اقدام میگردد. /۱/

اداره کل امور رادیو سیمرغستانیا

رو نوشت با بندهام رو نوشت قسمتی از نامه شماره ۱۲/۴۰۸۵ مورخ ۵۰/۳/۱۲
جهت اطلاع و اقدام آقای اکبری مسئول ارگستر رادیو کرمان ارسال و با اطلاع میرساند که
طبق دستور نسبت به شدیدند آذنگها اقدام و تشجیه را گزارش نماید. /۱/

اداره اطلاعات استان کرمان. نویسنده

رو نوشت با بندهام رو نوشت قسمتی از نامه شماره ۱۲/۴۰۸۵ مورخ ۵۰/۳/۱۲
جهت اطلاع و اقدام آقای نادر پناه ارسال میشود. /۱/

اداره اطلاعات استان کرمان. نویسنده

رو نوشت با بندهام رو نوشت قسمتی از نامه شماره ۱۲/۴۰۸۵ مورخ ۵۰/۳/۱۲
جهت اطلاع و اقدام آقای باغی ارسال میشود. /۱/

اداره اطلاعات استان کرمان. نویسنده

تصویر ۳: سند مربوط رهبری ارکستر آقای عزیز اکبری


وزارت اطلاعات
 اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان

شماره: _____
 تاریخ: _____
 پیوست: _____

وزارت محترم اطلاعات

مقام معاونت محترم طرحها و برنامه ها

بموجب بارنامه شماره ۱۷۸۵۹ - ۵۵/۱۲/۱۹ - ۱۷۸۶
 یک حلقه نوار ۲۰۰ فوتی شماره ۱۷۸۶
 حاوی موسیقی محلی بنام پروانه که اخیراً وسیله ارتکب رادیو کرمان تهیه شده برای پخش
 و پخش از رادیو ایران ارسال گردید چون ملحق تشخیص شورای موسیقی آملک - شعر و
 اجرای موسیقی مذکور با توجه بافتار تاریخی کرمان جالب است خواهشمند است در صورت تائید
 موافقت فرمایند طبق شماره ۱۴ از ماده ۱۴ ضمیمه شماره ۹۲۶۸ - ۳۷/۴/۳۰ -
 هیئت مدیران جلسه و نواز ریال پاداش به آقای محمد علی سیف الهی اوکلان آهنگساز و
 رهبر ارکستر پاداش داده شود.

با احترام

اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان

۶۴۸۶
 ۵۵/۱۲/۱۹

رویه است براد اطلاع و اقدام به امر رسیدگی - رازری ارسال میگرد - چ

اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان

تصویر ۴: سند مربوط به پاداش به مبلغ دو هزار ریال به آقای اوشانی آهنگساز و رهبر ارکستر رادیو کرمان


وزارت اطلاعات
 اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان

شماره: ۷۴۹
 تاریخ: ۱۳۹۳/۳/۲۳
 پیوست: ۳ برگه

شماره: _____
 تاریخ: _____
 پیوست: _____

وزارت محترم اطلاعات

اداره کل رادیو ایران

بموجب بارنامه پستی شماره ۳۱۶۱۱۳ یک بسته محتوی
 یک حلقه نوار ۲۰۰ فوت به شماره ۱۹۲ حاوی برنامه موسیقی
 محلی بنام گلی چون با صدای رضا ارژنگ برای پخش از رادیو
 ایران ارسال میگردد خواهشمند است دستور فرمایید پسر از
 پخش اعاده نمایند.

کفیل اداره اطلاعات و رادیو استان کرمان - سالی

تصویر ۵: سند مربوط به پخش آهنگ گلی جان ساخته آقای ایوب دژاکام با صدای آقای ارژنگ از رادیو ایران



تصویر ۶: استودیو رادیو کرمان سال ۱۳۴۰، ویلن: آقای اکبری، تار: آقای نظامی، تمبک: آقای صفاریان، گوینده: خانم منشی زاده



تصویر ۷: اتاق تمرین رادیو کرمان سال ۱۳۴۰، کلارینت: آقای دژاکام، ویلن: آقای اکبری، تمبک: آقای صفاریان یا صفارزاده

مردم‌شناسی موسیقی کرمان (لالایی‌ها) شهاب جعفری

چکیده | ترانه‌های محلی از منابع و غنائم مهم فرهنگی تاریخی ایران زمین است که مانند اقوام دیگر، از دیر باز تاکنون به فرهنگ‌های محلی و ملی ما معنا و زیبایی بخشیده‌اند. لالایی‌ها بخش ارزشمندی از این میراث ملی هر فرهنگ به شمار می‌آیند و با نگاهی گذرا به کلام و موسیقی این آوازهای مادرانه می‌توان به ارزشمند بودن این ترانه‌ها پی برد، چرا که آنها نه تنها از لحاظ موسیقی و کلام دارای ارزش‌های ساختاری و تحلیل هستند، بلکه بازتابنده‌ی بخش وسیعی از فرهنگ انسانی هر قوم به شمار می‌آیند. در کلام لالایی‌ها، علاوه بر تشبیهات بی‌بدیل و ظریفی که رابطه‌ی مادر و فرزند را روایت می‌کند، می‌توان بخشی از شرایط اجتماعی زنان و مردان، تاریخ و چیستی و چگونگی ارتباطات انسانی هر قوم را درک کرد که در این مقاله، به بررسی بخشی از این ارتباطات انسانی در تجسم موسیقایی لالایی می‌پردازیم. روش تحقیق در اینجا بر مبنای داده‌های جمع‌آوری شده از سفرهای میدانی استاد فواد توحیدی در استان کرمان، ضبط و گفتگو با اهالی مناطق مختلف بنا می‌شود که پس از این مرحله‌ی نخستین گردآوری، داده‌های اولیه از زوایای مختلف (ثبت و تحلیل ویژگی‌های موسیقایی نمونه‌های بارز، و تحلیل صوت‌شناختی این گونه موسیقی/ بررسی و تحلیل کلام لالایی‌ها از لحاظ مفهوم و ارتباط آنها با عوامل مردم‌شناختی) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. در پژوهش حاضر در ابتدا به معرفی اجمالی جغرافیا و موقعیت مکان‌های مورد مطالعه می‌پردازیم. پس از آن به کلیاتی از لالایی و معرفی انواع لالایی و اتیومولوژی لالایی و بررسی متن لالایی‌ها از نظر مسائل اجتماعی خواهیم پرداخت. در بخش‌نهایی به تحلیل و آنالیز موسیقایی لالایی‌ها و تطابق آنها با موسیقی دستگاهی و دینامیک و ریتم و... پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: لالایی استان کرمان، مردم شناسی، تحلیل موسیقایی

مقدمه | ترانه‌های محلی از منابع و غنایم مهم فرهنگی تاریخی ایران زمین است که مانند اقوام دیگر، از دیرباز تاکنون به فرهنگ‌های محلی و ملی ما معنا و زیبایی بخشیده‌اند. لالایی‌ها بحث ارزشمندی از این میراث ملی هر فرهنگ به شمار می‌آیند و با نگاهی گذرا به کلام و موسیقی این آوازهای مادرانه می‌توان به ارزشمند بودن این ترانه‌ها پی برد، چرا که آنها نه تنها از لحاظ موسیقی و کلام دارای ارزش‌های ساختاری و تحلیل هستند، بلکه بازتابنده‌ی بخش وسیعی از فرهنگ انسانی هر قوم به شمار می‌آیند.

در کلام لالایی‌ها، علاوه بر تشبیهات بی‌بدیل و ظریفی که از رابطه‌ی مادر و فرزند روایت می‌کند، می‌توان بخشی از شرایط اجتماعی زنان و مردانه تاریخ و چیرستی و چگونگی ارتباطات انسانی هر قوم را درک کرد در این مقاله به بررسی بخشی از این ارتباطات انسانی در تجسم موسیقایی لالایی می‌پردازیم. در پژوهش حاضر در ابتدا به معرفی اجمالی جغرافیای منطقه و تاریخ اقوام ساکن در شهرهای مورد مطالعه می‌پردازیم. پس از آن به کلیاتی از لالایی و معرفی انواع لالایی و اتیومولوژی لالایی و بررسی متن لالایی‌ها از نظر مسائل اجتماعی خواهیم پرداخت و در بخش نهایی به تحلیل و آنالیز موسیقایی لالایی‌ها و تطابق آنها با موسیقی دستگاهی، دینامیک، ریتم و... پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

تحقیقات انگشت شماری در زمینه‌ی لالایی انجام شده است. بیشتر مطالعات انجام شده گردآوری شعرها و کلام لالایی هستند که در هیچ یک از آنها نگاه به مقوله‌ی لالایی و لالایی خواندن مورد تحلیل و آنالیز قرار نگرفته است. از جمله مجموعه‌هایی که شعرهای لالایی‌های مناطق مختلف ایران را جمع‌آوری کرده‌اند می‌توانیم به آوازهای روح‌نواز، گردآوری مجموعه‌ایی از لالایی‌های مناطق مختلف ایران توسط هوشنگ جاوید با یاری موسی جرجانی در سال ۱۳۷۰ اشاره کنیم. در این کتاب که

توسط حوزه هنری منتشر شده است، هوشنگ جاوید تنها به ذکر شعرهای لالایی‌ها و آوانگاری فونتیک آن‌ها می‌پردازد. در مجموعه‌ای دیگر به نام «بونگ‌های مادرانه»، کرم علیرضایی برگزیده‌ای از لالایی‌های لری، کردی و لکی را مانند هوشنگ جاوید از لحاظ شعر به شکل فونتیک ثبت می‌کند. در مجموعه‌ی دیگری به نام بیست ترانه‌ی استان فارس، محمدرضا درویشی نیز چند نمونه از لالایی‌ها را آورده و آوا نویسی می‌کند. در سال ۱۳۸۷، دکتر حمید سفیدگر نیز مجموعه‌ای از متن لالایی‌ها به نام لالالالا گل پونه، منتشر می‌کند که این مجموعه نیز مانند دیگر نمونه‌ها گزیده‌ای از متن لالایی‌های مناطق مختلف ایران است. در سال ۱۳۸۸، مجموعه‌ی بونگ‌های مادرانه، توسط کرم علیرضایی، مجموعه‌ای از متن لالایی‌های متداول در منطقه‌ی باستانی ایلام منتشر می‌شود. در این کتاب متن لالایی‌ها با فونتیک محلی نگاشته و ترجمه‌ی آنها نیز آورده شده است. در سال ۱۳۹۵ مرکز کرمان شناسی کتاب فرهنگ مردم کرمان نوشته لریمر با ترجمه فریدون وهمن را منتشر می‌کند که گزیده‌ای از متن لالایی‌های مناطق مختلف کرمان است و در سال ۱۳۹۷ فواد توحیدی در کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان به معرفی لالایی‌های کرمان پرداخته است.

البته در سی سال گذشته، بانوان خواننده‌ایی مانند خانم سیما بینا نیز در بازسازی و بازخوانی برخی از لالایی‌ها و ترانه‌های محلی تلاش بسیار کرده‌اند که خانم سیما بینا در سال ۲۰۰۱ نیز مجموعه‌ای از چهار لوح فشرده‌ی صوتی و کتابی شامل متن لالایی‌ها و آوانگاری آنها توسط لعلیا اعتمادی در فرانسه منتشر می‌شود.

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، مسائل اجتماعی و اقتصادی و اشارات تاریخی می‌باشد. 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. حسن‌لی (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... 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. 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.

در کنار این مجموعه‌های گردآوری، می‌توانیم به پایان‌نامه‌های کارشناسی خانم نسرین توکل زاده با عنوان «لالایی در موسیقی نواحی ایران» در سال ۱۳۹۲، و خانم سمیه چاپوچی «تصویر نمای لالایی‌های آذربایجان»، در سال ۱۳۹۱ اشاره کنیم.

روش پژوهش

روش تحقیق در اینجا بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و داده‌های جمع‌آوری شده از سفرهای میدانی استاد فواد توحیدی در استان کرمان، ضبط و گفتگو با اهالی مناطق مختلف بنا می‌شود که پس از این مرحله‌ی نخستین گردآوری، داده‌های اولیه از زوایای مختلف (ثبت و تحلیل ویژگی‌های موسیقایی نمونه‌های بارز، و تحلیل صوت‌شناختی این گونه موسیقی/ بررسی و تحلیل کلام لالایی‌ها از لحاظ مفهوم و ارتباط آنها با عوامل مردم‌شناختی، اجتماعی و تاریخی) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

موقعیت مکان‌های مورد مطالعه

پژوهش حاضر در استان کرمان یکی از استانهای واقع در جنوب شرقی ایران است. «این استان از جانب شمال به استان‌های خراسان جنوبی و یزد، از جنوب به استان

هرمزگان، از شرق به استان سیستان بلوچستان و از غرب به استان فارس محدود است» (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۱۶). استان کرمان از نظر وسعت، بزرگترین استان ایران است با مساحت ۱۸۳۲۸۵ کیلومتر مربع وسعت بیش از ۱۱/۵ درصد از مساحت کشور را داراست. استان کرمان به علت پستی و بلندی ها و شرایط خاص اقلیمی و وضعیت محیطی و طبیعی و وسعت منطقه از تنوع آب و هوایی، از گرم شدیداً خشک، نه چندان خشک، سرد و ییلاق، متمایل به استپ و نیمه خشک و کویری برخوردار است. «تاکنون در خصوص وجه تسمیه نام کرمان روایات و اختلاف نظرهای متعددی گفته شده است، اما آنچه مسلم است، نام کرمان را در سنگ نوشته های داریوش می توان دید» (جاوید، ۱۳۸۶: ۲۰) در آنجا کرمان نام ناحیه ای است که از آن چوب «پاک» برای کاخ های هخامنشی حمل می شود. نوشته های یونانی هم آن را گرمان خوانده و مردم کرمان را تیره ای از پارسیان گفته اند. نام کرمان در دوران گذشته در کتاب ها و فرهنگ های مختلف به صورت های گوناگون ذکر شده که پاره ای از آنها به شرح زیر است: «بوتیا»، «کارمانیا»، «گواشیر» و ... «اما در مجموع این نظر که نام کارمان (کار به معنی تلاش و سازندگی، و مان به معنای محل و مکان) در گذر زمان به کرمان تبدیل شده بیشتر مانوس و منطقی است» (جاوید، ۱۳۸۶: ۲۰).

«قلعه دختر و قلعه اردشیر از آثار دوران ساسانی در مشرق شهر کنونی کرمان که هنوز خرابه های آنها برجاست گواه بر این است که لاقل در زمان اردشیر بابکان در همین محل، شهری آباد یا قلعه ای مهم وجود داشته است. (جاوید، ۱۳۸۶: ۲۱). مولف جغرافیای کرمان معتقد است که در حدود ۲۲۰ پیش از میلاد به هنگام فتح کرمان به دست اردشیر این محل «گواشیر» نام داشته و مرکز ولایت کرمان بوده است. بنا به گفته هردوت «گرمانیان» از ده طایفه پارسی ها می باشد و ساتراپی چهاردهم (دارا) مشتمل بر ایالت کرمان بوده است. (وزیری، ۱۳۷۷: ۱۱). کشفیات اخیر جیرفت، پیشینه ی ده هزارساله ی تمدن این کهن سرزمین را نشان می دهد (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۸).

شهر بم با پهناوری حدود ۵۱۷۰/۸۱ کیلومتر مربع معادل ۲/۸ درصد مساحت استان را داراست. «این شهرستان از شمال به شهرستان کرمان و از خاور به فهرج، از جنوب به ریگان و از باختر و جنوب به شهرستان جیرفت و عنبرآباد منتهی می گردد»

(گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۲۳). در خصوص وجه تسمیه بم می‌توان به آوای درشت و خشن و ماجرای ترکیدن کرم هفتواد اشاره کرد (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۱۸).

سیه بنوییه روستایی است کوهستانی و سردسیر در دهستان سیه بنوییه بخش مرکزی شهرستان رابر (جاوید، ۱۳۸۶: ۳۵). رابر حدود ۱۸۵۳ کیلومتر مربع برابر با ۱ درصد از پهنه استان را داراست. رابر در جنوب استان قرار گرفته و از شمال به شهرستان بردسیر، از شمال خاور به کرمان، از خاور و جنوب به جیرفت و از باختر به بافت محدود شده است. (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۲۵).

وجه تسمیه رابر/راه بریده، راه بریده شده از میان جنگل‌ها و درختان است. (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۱۸).

کشیت روستایی است از توابع بخش گلباف در شهرستان کرمان، این بخش در جنوب شرق کرمان قرار دارد (وزیری، ۱۳۷۷: ۵۴). کرمان با وسعتی برابر ۴۵۴۰۱ کیلومتر مربع معادل ۲۴/۷۴ درصد از پهنه استان را داراست. این شهرستان از شمال به خراسان جنوبی، از خاور به بیابان لوت، از باختر به رفسنجان، بردسیر، رابر و از جنوب به شهرستان‌های فهرج، نرماشیر، بم و جیرفت و از شمال شرقی به شهرستان‌های راور و زرنند کرانمند است. (گلاب زاده، ۱۳۹۸: ۳۷).

واژه‌شناسی (اتیمولوژی) لالایی

در این مبحث جهت بررسی ساختار و مفهوم واژه لالایی از لغت نامه دهخدا و فرهنگ فارسی معین استفاده شده است.

لالایی: «صوتی که بدان طفل را در گهواره خوابانند مادران و داهان. لالا آنچه از آواز خاص که خواننده خوابانیدن صفل شیرخوار را آوازی نرم مادران و دایکانرا بری خوابانیدن کودک. لای لای» و سمت و شغل لالا یعنی لله و خادم و غلام» (دهخدا، ۱۳۳۱، ۲۸). لالایی: «غلامی، بندگی، خدمتکاری» نیز «آوازی که مادران و دایگان برای خواباندن طفل شیرخواره خوانند، لای لای» و در میان معنی مصدری آن لالایی گفتن «آواز خواندن مادران و دایگان برای خوابانیدن طفل شیرخواره». (معین، ۱۳۵۴، ۳۵).

علاوه بر واژه «لالایی» می‌توان لغاتی را که در تشابه آوایی و مفهومی با این واژه قرار دارند نیز مورد بررسی قرار داد، چرا که شاید بتوان به مطالب و یافته‌های جدیدی در زمینه ارتباط یا عدم ارتباط این واژه‌ها با یکدیگر دست یافت. لغات مورد نظر عبارتند از: «لله و لالا»

واژه‌های مذکور، در این دو فرهنگ اینگونه تعریف شده‌اند: لالا: «غلام و بنده و خادم و خدمتکار» (برهان، لله، چاکر، خواجه (به معنی متداول امروز) مربی مرد طفل را مقابل دایه و دایگان. مرد پیری که مربی و مواظب خدمت بزرگ زادگان باشد... و در این از منه لله خوانند چنانکه خدمتکار قدیم و پیر از کنیزان را دادا گویند و بیا لف مشهور شده رده خوانند (آنندراج) و در قاموس کتاب مقدس آمده: لالا، هادی و راهنما و توجه کنند طفل را گویند و نیز «خفتن در زبان اطفال، لالا کردن»، (دهخدا، ۱۳۳۱، ۲۸). لالا: «{لله} غلام و بنده خدمتکار مربی بزرگ زادگان» «خفتن در زبان اطفال (لالا کردن، لالایی)». (معین، ۱۳۵۴، ۳۵). لله: «{لالا} مربی شاهزادگان و کودکان اعیان: لالا؛ مقابل دده (مربیه)» (معین، ۱۳۵۴، ۳۵). همانطور که دیده می‌شود، هیچ‌گونه ذکری از ارتباط ریشه شناختی این واژه‌ها و فرهنگ‌های لغات مورد نظر به میان نیامده است. بنابراین به نظر نمی‌رسد که ارتباطی بین واژه لالایی و دیگر واژه‌های مهم حوزه آن که ظاهراً فقط به لحاظ فرم و آوایی تشابهاتی داشته و نیز در ارتباط با کودک قرار دارند وجود داشته باشد.

جایگاه لالایی در موسیقی نواحی ایران

لالایی، گونه‌ای از موسیقی موقعیتی

این نمونه از آوازها را می‌توان در رده موسیقی‌های موقعیتی قرار داد. چرا که اجرای آنها محدود به زمان و موقعیت خاص است. مثلاً آوازهای برنج کوبی، شیردوشی، قالیبافی و ... چنانکه از نامشان نیز بر می‌آید صرفاً در حین انجام کار خاصی (کوبیدن برنج، بافتن قالی و ...) اجرا می‌شود پس از حضور هر یک از فرم‌های مذکور، ایجاد (یا وقوع) موقعیت مناسب برای اجرای آنها همانا کار و فعالیت مشخص و یا رویداد و شرایطی به خصوص است می‌باشد. فاطمی در تشریح این موضوع می‌نویسد:

«برای موسیقی موقعیتی، رویداد واقعی است، «همین جا است»، در همین لحظه که موسیقی به اجرا در می‌آید: در حال برگزاری مراسم عروسی هستیم، عزاداری می‌کنیم، کار می‌کنیم کودکی را می‌خوابانیم، در انتظار سال نو به سر می‌بریم، زیارت می‌کنیم و مراسم آیینی برگزار می‌کنیم. رویداد دیگر مسئله همه کس و همه زمان نیست. همه کس کودکی ندارد و آن کس که دارد او را در هر لحظه نمی‌خواباند. حتی زمانی که رویداد به همه افراد یک جامعه ارتباط می‌یابد (سال نو) در همه لحظات زندگی به وقوع نمی‌پیوندد» (فاطمی‌ساسان، موسیقی مازندران، ۱۳۸۱، ۵۴).

«یک موسیقی برای این که موقعیتی به حساب آید باید همزمان پاسخگوی دو انتظار باشد: اول اینکه در موقعیت دقیقاً مشخصی که برای آن خلق شده خوابانده یا نواخته شود و دوم این که در موقعیت‌های دیگر خواند یا نواخته نشود» (فاطمی‌ساسان، موسیقی مازندران، ۱۳۸۱، ۵۴). البته می‌توان در این تعریف استثنائی را نیز در نظر گرفت. امروزه با ظهور تکنولوژی و صنایع پیشرفته در زمینه‌های مختلف (اگر چه این موقعیت‌ها از بین نرفته‌اند بلکه با حضور ماشین‌ها دگرگون شده‌اند و نقش انسان به طور مستقیم در ارتباط با فعالیت‌های مختلف کمرنگ شده است) فرم‌های آوازهای مذکور نیز دیگر موقعیت اجرای پیدا نکرده و خود به خود از بین می‌رود. لالایی‌ها نیز از جمله آوازهای رایج در مناطق گوناگون است که اجرای آنها در موقعیت خاصی (توسط زنان) صورت می‌گیرد و به عنوان موسیقی موقعیتی شناخته می‌شود «این نوع موسیقی در موقعیتی خلق شده است که مادری قصد خواباندن کودک را دارد. «موسیقی موقعیتی شاخصه‌ها و ویژگی‌های زمان و مکان را به دلیل تعداد کم و محدودشان مشخص می‌کند. (فاطمی‌ساسان، موسیقی مازندران، ۱۳۸۱، ۵۴).

چنانکه در لالایی، ویژگی و مشخصه زمان اجرایی موسیقی محدود به خواب بردن کودک و یا اراده مادر برای خواباندن کودک می‌شود و به عبارت دیگر این دو موقعیت اجرایی لالایی را مشخص می‌کند.

نقش موسیقی در (برخورد با) این رویه (خواباندن کودک) تأثیر پیش برد آن و

علت وجودی آن به موقعیتی است که ارجا می‌شود. بنابراین از موسیقی‌های موقعیتی، در مواجهه با یک رویداد خاصی به صورت هدفمند، استفاده می‌شود. در اینجا می‌توان، هدف از خواندن لالایی را خواباندن کودک نام برد. اما از آنجا که محتوای اشعار لالایی‌ها اغلب درد و دل مادر از سختی‌های روزگار، ناکامی‌ها، دوری و هجران عزیزان است، می‌توان گفت لالایی نقش آرامش دهنده‌ای برای مادر دارد چرا که مادر به نوعی غم‌ها و تألمات درونی‌اش را بازگو کرده و گویی با فرزندش درد و دل می‌کند البته این امر (آرامش یافتن مادر ضمن خواندن لالایی) به صورت ناخودآگاه تأمین می‌شود. در واقع مادر که برای آرامش خود بلکه صرفاً برای خواباندن کودک است که لالایی می‌خواند.

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 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

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

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 گله‌ایشم گله‌گوسفندان چوپانی، نشان می‌دهد که دامداری در کرمان رواج داشته است و زنان در امر دامداری و چوپانی مشارکت داشته‌اند.

کارکردهای لایبی‌ها در روابط زن و شوهر

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

دعای سلامتی زن برای شوهر

البته بیان اصطلاح دوری عاطفی زن و شوهر در این مقاله به معنای این نیست که آنها همدیگر را دوست نداشته‌اند بلکه بیشتر بیان‌کننده 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 لایبی‌ها می‌توان ملاحظه کرد، در دعای سلامتی زن برای شوهر نیز به طور مستمر مطرح می‌گردد.

بیان خواسته‌ها و آرزوها

به نظر می‌رسد بیان مستقیم خواسته‌ها از طرف زن در جامعه باب نبوده است. لذا بیان غیرمستقیم خواسته‌ها و آرزوها در قالب لایبی از سیاست‌ها و تاکتیک‌های زنانه بوده است. این خواسته‌ها و آرزوها هم شامل آرزوها و خواسته‌های زن برای خودش و هم برای فرزندش است. از آن جا که بسیاری از والدین و به خصوص مادران کاستی‌ها و آرزوهایی دست نیافته 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 فرزندشان مطرح می‌کنند سوادآموزی است، این آرزو که همواره به تعابیر 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

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 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 غم‌خوار 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.

تخلیه و سازگاری روانی

مضامین لالایی‌ها 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 لالایی‌ها مجالی بوده که در آن، تنهایی و بی‌کسی و نداشتن همراه و همراز در زندگی خود را بارها و بارها فریاد کنند. از آن جا که دلتنگی، تنهایی و بی‌کسی یکی از مضامین عام بیشتر لالایی‌های 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 لالایی‌ها برای زنان تخلیه 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 مسائل و مشکلات، انسان را تسکین می‌دهد» (عمرانی، ۱۳۸۱).

کارکردهای لالایی‌ها در روابط مادر و کودک

اظهار عشق به فرزند

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 :

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 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 لب 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.

برقراری رابطه عاطفی با کودک

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

تربیت دینی کودک

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 و 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.

تحلیل موسیقایی لالایی‌ها

پس از بررسی متن لالایی‌ها در استان کرمان و شهرهای کرمان، بم، و روستاهای کشیت و سیه بنویه، در اینجا با رویکردی موسیقی شناختی به تحلیل ساختار لالایی‌ها می‌پردازیم. برای این کار چهار نمونه از لالایی‌های جمع‌آوری شده را در تحلیل‌های خود استفاده خواهیم کرد. آوانگاری کامل این لالایی‌ها در پیوست مطالعه‌ی حاضر آورده شده است.

ملودی سیه بنویه رابر



7. le la la... la... lay... go le... zi... re...

8. che ra a rum ne mi... gi... re

9. na ne la... la... lay... ba ha... re... gol...

10. na bi nam da qe te... bol... bol

11. na ne... a... lah... ko ne ya... ri...

12. da van dam tax... te da ma... di

دستگاه همایون (شوشتری)

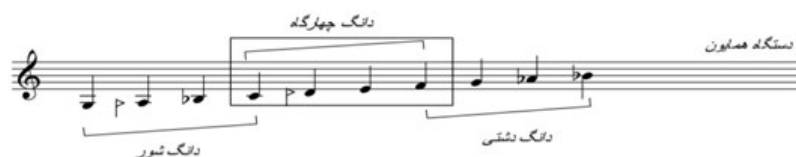
دایک چهارگانه

دایک دشتی

حرکت نغمگی و فواصل این لالایی در گوشه ی شوشتری دستگاه همایون بوده با نت شاهد و نت تاکید (فا). نت آغاز و پایان این لالایی فاصله ی چهارم از نت آغازین بوده و ایست نهایی (دو) و ایست موقت (ر گُرُن) است. این لالایی مانند تمامی نمونه های دیگر تشکیل شده است از یک جمله ی بدون فراز و فرود که با تکیه بر تنوع بیت های شعری تکرار می شود. همانطور که م. قرسو اشاره می کند «لالایی ها در اغلب موارد از همین الگوی ساختاری پیروی کرده، و کمتر با تنوع و واریاسیون های ملودیک یا ریتمیک در این گونه از موسیقی مواجه می شویم. در این جا شعر و موسیقی از یک الگوی ساده پیروی می کند.» (قرسو، گ. ش، ۲۰۱۰). همانطور که اشاره شد، ملودی و حرکات ملودیک لالایی هایی که در اینجا به بررسی آنها می پردازیم، فاقد فراز و فرود و اوج ملودیک هستند. در عین حال خواننده به شکل تکی، و در فضای تک صدایی خود

لالایی را می‌خواند. بنابراین در این گونه از موسیقی سوال و جواب کمتر یا به ندرت دیده می‌شود. در جمله های این لالایی شاهد منحنی پایین رونده می‌باشیم. گردش نغمات این لالایی در دانگ اول شوشتری (دانگ چهارگاه) دور گُرَن-می-فا می‌باشد. بیشتر لالایی‌ها به دلیل کارکردی که دارند دارای حرکت ملودی متصل می‌باشند و در نهان اکثر لالایی‌ها شاهد گستره صوتی محدودی محدود هستیم. وزن این لالایی آزاد است. فاصله ساختاری این لالایی بین دو نت موکد دو تا فا است.

ملودی کشیت گلباف



حرکت نغمگی و فواصل این لالایی در درآمد دستگاه همایون بوده با نت شاهد و نت تاکید (رگُرَن). در جمله های این لالایی شاهد منحنی پایین رونده می‌باشیم. گردش نغمات این لالایی در یک دانگ همایون (دانگ چهارگاه) دور گُرَن-می-فا می‌باشد. بیشتر لالایی‌ها به دلیل کارکردی که دارند دارای حرکت ملودی متصل می‌باشند و در نهان اکثر لالایی‌ها شاهد گستره صوتی محدودی محدود هستیم. وزن این لالایی آزاد است. فاصله ساختاری این لالایی بین دو نت موکد دو تا فا است.

1 O la la la yi la la yi a ziz ju ne de le ma yi

2 o la la la go le qan dom a zi ze ru de del ban dom

3 na kon ger ye na kon na le be qon da qet ne mi ban dom

4 o la la la go le nar ges na bi nam da qe to har gez

5 o la la la go le li lu ke var chesh met ke sham mi lu

6 ke mi lu az ta la ba she oy ne gah da ret xo da ba she

7 o la la la la lash bi yad se da kaf she ba bash bi yad

8 bi ya ba ba be ba qesh bar be sey le si bo na resh bar

9 a zu si ba be ku shesh kon a zu na ra be du shesh kon

10 a zu na ra ye por du ne bo kon var du she dor du ne

11 o la la la ye gol das te ke ba ba yat ka mar bas te

12 ay na shi bi mar na shi xas te ke ma dar del be to bas te

13 o la la la sha bun ou mad ke mah ba la ye bun ou mad

14 o la la lay la lash mi yad se da pa ye ba bash mi yad

15 ba bash raf te be gol ch ni ay mi ya re qan de dar chi ni

16 o la la lay go le na na a zi ku che na ro tan ha

17 da ri ku che ha me shu xan ay sa ret ra mi be ran az rah

18 o la la la go lab raf te go le na zam be xab raf te



این لایلی در دستگاه شور در گردش است. در گوشه ی درآمد شور اجرا شده است و شاهد نت لا هست، حرکت بالارونده ابتدا جمله ها حرکت به سمت درجه چهارم شور است، حسی از درآمد ابوعطا را تداعی می کند اما ابوعطا شکل نمی گیرد. این لایلی در محدوده ی صوتی کرشمه شور است (وزن کرشمه مد نظر نیست). وزن این قطعه آزاد می باشد همانطور که پیشتر گفته شد ملودی لایلی ها متصل می باشد. منحنی ملودی بالارونده و پایین رونده می باشد. گستره صوتی در یک فاصله پنجم ششم است بین نت (سل) و (می).

ملودی بم

1 la la lay la la sho ma dar bo xor shi ram ta sa la sho

2 ma dar bo xor shi ram bo ro ba zi ma dar ve ri mey da ne shi ra zi

3 na ne de rax te ye ke yom dar chan ge pes te ma dar pa lang san gi za do ba lam she kas te

4 na ne xo da ba li be dam par vaz be gi ram xo da be pah luy dox ta ram ln gar be gi ram

5 na ne be pah lu dox ta ram ja yi na bi nam ma dar be pah lu ma da ram ja yi be gi ram

6 na ne da re dar va ze ye ar gam ba ra dar ka ka be zan ney ra ke del tan gam ba ra dar

7 ka ka be zan ney ra ke qam da re de le man ru dam be zan ney ra ke du re man ze le man

8 na ne be zan ney ra ke qam da re de le man ru dam be zan ney ra ke du re man ze le man

9 na ney la la la bo kon xa bi ma dar ha me xa ban to bi da ri

2

10

11 na ney to bi da ri re xosh da ri ma dar ve ro ke ru de ker ma yi

12 ma dar la li da ram be gah va re ru dam xo da lu a lam ne gah da re

na ney la la lay l la sho

آواز دشتی

دایک شور

این لالایی در آواز دشتی در گردش است. دشتی (ر) که برگرفته از شور (سل) است. حرکت های ملودیک منطبق بر موسیقی دستگاهی نیست. نکات مهمی که در دشتی حائز اهمیت است مثل متغیر بودن شاهد یا پرش فاصله ی سوم از نت شاهد در این ملودی دیده نمی شود و دائما از سمت شاهد دشتی تمایل به فرود و رسیدن به شاهد شور مادر، یعنی شور سل دارد. در نیم جمله های اول روی درجه دوم شور و در نیم جمله های دوم روی شاهد شور توقف دارد. در دوقسمت به جای درجه دوم روی درجه سوم یعنی نت سی بمل توقف است. وزن این قطعه آزاد می باشد همانطور که پیشتر گفته شد ملودی لالایی ها متصل می باشد. منحنی ملودی بالارونده و پایین رونده می باشد. گستره صوتی در یک فاصله پنجم پنجم است بین نت (سل) و (ر).

نتیجه گیری

در مقاله حاضر، در ابتدا به معرفی اجمالی جغرافیا و تاریخ منطقه ی مورد مطالعه پرداختیم. در بخش بعدی با تکیه بر مفاهیم و مضامین مطرح شده در متن لالایی ها، آنها را از منظر اجتماعی جامعه شناسی تحلیل کردیم. تحلیل محتوای لالایی ها در دو تم اصلی مورد بررسی قرار گرفتند. در تم نخست: کارکرد لالایی ها 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 کودک، بیان 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 خواسته‌های 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 خواسته‌های 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 دلواپسی‌ها و خواسته‌های 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) گنجاند 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.

در بخش بعد به تحلیل موسیقایی لالایی‌ها پرداخته‌ام که نتیجه حاصل از بررسی‌ها را در زیر نقل کرده‌ام:

انطباق فواصل موسیقایی کرمان در یک نگاه کلی، با فواصل موسیقی دستگاهی ایران انطباق پذیری دارد. روایت گری عدم وجود واریاسیون‌های ملودیک، نداشتن تنوع ریتمیک، دینامیک پایدار، نوانس پیانو و آرام، همگی از ویژگی‌های منحصر بفرد و بخصوص این گونه از موسیقی، یعنی لالایی‌ها یا آوازهای مادرانه است. این ویژگی‌ها در تمامی نمونه‌های لالایی در تمامی فرهنگ‌ها شباهت بسیار دارد و بدون تردید تاثیر این موسیقی، با ویژگی‌های یاد شده است که می‌تواند این گونه موسیقی را از دیگر نمونه‌ها متمایز کند. امروزه این گونه از موسیقی رو به فراموشی است. کمتر مادری ست که برای فرزندش لالایی بخواند. این موضوع هم از لحاظ اجتماعی و هم از لحاظ موسیقایی، منجر به فراموشی این گونه شده است. البته ملودی‌های شیرین لالایی در میان موسیقی دان‌های مناطق کم و بیش زمزمه می‌شود. برخی آنها را به همراهی ساز می‌نوازند و می‌خوانند و برخی دیگر از این ملودی‌ها به عنوان منبع شهود و الهام موسیقایی برای آهنگسازی استفاده می‌کنند. این تغییر را هرچند ناخوشایند است، اما باید به عنوان جزیی از روند تاریخی موسیقی و اجتماعی موسیقی دانست.

کتابشناسی

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: ۶۱-۸۰.

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.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۱) موسیقی مازندران، تهران: ماهور.
قرسو، مریم (۱۳۹۰) لالایی‌های ایران، پاریس: یونسکو.

Del Giudice, Luisa (1988). Ninnanannanonsense? 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. 203-220. Urbana: University of Illinois Press.

Kousaleos, Nicole (1999) «Feminist Theory and Folklore», *Folklore forum*, 30: 1/2, 1950.

Lanser, Susan. (1993) «Burning Dinners: Feminist Subversions of Domesticity», In *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, ed. Joan Newlon Radner, pp. 3653. 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. 28596 Urbana: University of Illinois Press.

Mills, Margaret (1993) «Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty Year Trajectory toward Theory», *Western Folklore* 52: 15783.

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): 21941.

رقص های محلی استان کرمان فواد توحیدی

مشهورترین رقص های شاد یانه استان کرمان عبارتند از:

* دسمال بازی (دستمال گردونی، دسمال پرونی، شیه لی)

* کلاچیتک

* انواع چاپ و ناچ شامل:

* راست چاپ

* دست چاپ

* یک چاپ

* سه چاپ

* چوچاپ

* کلمپر

* تا لنگ

* نندوکی

* کابلی

* سربازی

- * دست به کمر و سه پا
- * یه رو
- * چوبازی
- * ترکه بازی
- * رقص کشتی
- * رقص دهل(دهل چرخون)
- * رقص قالی
- * رقص استکان
- * سرکنگی
- * کَنَجَک
- * مجسمه
- * پا آتشی
- * رقص خروس
- * پاناقاره ای

دسمال گردون (دسمال بازی، دسمال پرونی، شیه لی) :

مهم ترین رقصی که خانم‌ها در استان کرمان انجام می دهند، دسمال گردون است. زنان و دختران دسمال‌های رنگی و در مناطقی مانند بم، دسمال‌های سیاهی را در دست می‌چرخانند و به همراه صدای ساز به رقص می‌پردازند. در قسمت هایی از استان، مردان دسمال بازی را انجام می‌دهند. معمولاً ریتم ملودی ها در دسمال بازی با ریتم آهسته شروع و به مرور تند می‌شود. در امیرآباد سیرجان به قسمت کند، سه پا و به قسمت تند یک رویه گفته می‌شود. معمولاً دسمال بازی با دو بیتی خاتمه می‌یابد و به آن گوبازی یا دسمال گردی می‌گویند. در برخی از نواحی استان هم به رقص دسمال، چپی ارگل و در قسمت هایی شیه لی گفته می‌شود. شیه لی رقصی است در جنوب کرمان که وقتی داماد حرکت می‌کند زن‌ها دور او دسمال می‌چرخانند و هلهله می‌کنند.

کلاچیتک

کُلا + چیتک: در فرهنگ موسیقی کرمان این اصطلاح مربوط به قسمتی از رقص دستمال گردون است که توسط زنان و بیشتر در مراسم عروسی اجرا می‌شود. مرحله ی کُلاچیتک از پر شتاب ترین و پر هیجان ترین بخش های این رقص زنانه محسوب شده و زنان رقصنده با آغاز این بخش از رقص در حقیقت آن را به پایان می‌رسانند.



تصویر ۱: دسمال بازی نرماشیر



تصویر ۲ و ۳: دسمال بازی امیرآباد شول سیرجان

چاپ و ناچ:

به طور کلی در مناطق شرق و جنوب شرق کرمان، به رقص « چاپ » و « ناچ » گفته می‌شود. ریتم آهنگ ها در ابتدا کند، و در ادامه تند می‌شود. رقص ها در دایره ی بسته و دایره ی باز و به صورت دسته جمعی انجام می‌شود. رقصنده ها هیچ تماس بدنی با هم ندارند. خم و راست شدن از کمر و تنوع حرکات دست و پا از ویژگیهای دیگر این رقص هاست.

رقص ها به دو صورتند:

۱ رقص های دوری و زنجیره ای: رقص های دوری در دایره ی بسته انجام می‌شوند و سر چویی مشخصی ندارند. نوازندگان در میان حلقه ی رقص به دور رقصندگان (چاپ کنندگان) یا دور خود می‌چرخند و دهل را با حرکاتی مهیج و تند در بالای سر می‌چرخانند. رقص دهل یکی از رقص های بارز این مناطق می‌باشد. رقص های دوری را چاپ می‌نامند، که شامل دست چاپ، دو چاپ و سه چاپ است و با سرنا و دهل همراه است و به آهنگ کلمپر ختم می‌شود که با دهل و جره همراه است.

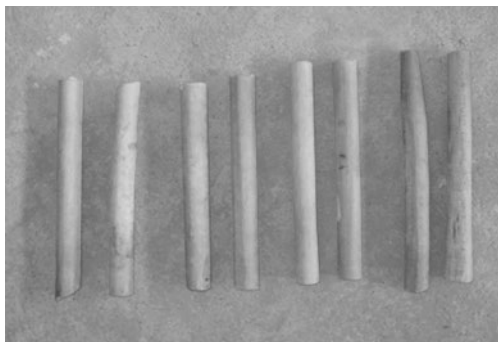
آغاز رقص ها با راست چاپ است که رقصی ست با ریتم کند و رقصندگان همراه با ریتم چهار قدم به جلو برداشته و سپس بر میگردند و در انتهای رفتن و برگشتن کف دست‌ها را به هم می‌چسبانند. در دست چاپ حرکت دست‌ها بارز است و با چرخش بدن به سمت چپ و راست توأم می‌شود و ریتم آن آهسته تر از قسمت های بعدی ست. این رقص نمادی ست از برداشت محصول و شکرگزاری. تالنگ هم رقصی ست که در آن یکی از پاها خم می‌شود.



تصویر ۴۵: دست چاپ عنبرآباد

در دو چاپ دست‌ها در طرف چپ و راست بدن به هم کف می‌زنند و به این دلیل به این رقص دو چاپ گفته می‌شود. پاها در دو چاپ در کنار هم قرار می‌گیرند و پای راست در حالت نیم پنجه دنبال پای چپ قدم بر می‌دارد و همین حرکت با پای راست تکرار می‌شود. در سه چاپ دست راست نزدیک گوش یا جلوی صورت و چشم می‌چرخد و دست چپ از ساعد خم می‌شود. مچ‌ها پیچ می‌خورند و جلوی بدن به هم کف می‌زنند. پاها حالت رقص دوچاپ را دارند و حرکات آنها با اندک تفاوتی شبیه دو چاپ است. کلمپر به معنی گیاه خوشبوست که به گردن عروس می‌آویزند. در این رقص یک پا محور قرار می‌گیرد و پای دیگر بر گرد آن با نوک پنجه می‌چرخد، و دست‌ها در طرفین به طرف بالا گشاده می‌شوند، در حالی که از ساعد خم شده اند. رقص کلمپر بسیار مهیج است و بیشتر توسط مردان انجام می‌شود. در این رقص دهل و جره با هم نواخته می‌شود. به طور کلی دست چاپ‌ها از آیین برداشت خرمن الهام گرفته شده و به شکرگزاری ختم می‌شود.

۲ چوچاپ رقصی ست که با استفاده از چوب انجام می‌گیرد. به صورتی که هر نفر دو چوب کوتاه در دست می‌گیرد و به چوبهای نفر جلو و پشت سر میکوبد. معمولاً رقصندگان حلقه‌ای تشکیل می‌دهند و در حال چوچاپ می‌چرخند. چوچاپ را می‌توان نوعی چوبازی دانست که در دایره انجام می‌گیرد و رقصندگان به داخل و خارج دایره می‌چرخند و رو به روی یکدیگر قرار می‌گیرند و با چوبهایی که در دست دارند، ضربه می‌زنند. این حرکات نماد جنگ و گریز و تک و پاتک و حمله و دفاع است. این رقص به همراه نواختن سرنا، دهل و جره انجام می‌گیرد. ریتم در ابتدا کند و به تدریج تند و تندتر می‌شود.



تصویر ۶: چوبهای مخصوص مراسم
چوچاپ نرماشیر بم



تصویر ۷: چوچاپ جنوب کرمان

کابلی:

مجموعه ای از آهنگهای شاد مخصوص جشن عروسی است که زنان با آن می‌رقصند و یک پا محور پای دیگر قرار می‌گیرد و به جلو قدم بر می‌دارد و پای دیگر به دنبال آن نیم پنجه می‌زند. دست‌ها از مچ یا ساعد خم می‌شوند و یکی به طرف بالا و دیگری قرینه ی آن به سمت پایین پیچ می‌خورد یا یک دست را به کمر می‌زنند و دست دیگر را در طرف بالا از مچ می‌چرخانند.

ترانه‌های علی خان، بله یار، یک گز زری و ... را در کابلی اجرا می‌کنند. این مجموعه نخست با آهنگهایی با ریتم آهسته شروع و به مرور تند می‌شود. در قدیم دهل نوازان، رقصندگان را دنبال می‌کردند تا با سرعت بیشتری بدوند و زن‌ها مجزا دور آتش می‌رقصیدند.

سربازی:

زنان در دو دسته رو به روی هم قرار می‌گیرند و از کنار هم رد می‌شوند. این رقص حالتی صفی دارد. سربازی با آهنگ ناصر خان (با بیت سر کتل، پایین کتل، اردوی یاره) نیز اجرا می‌شود.

دست به کمر و سه پا :

این دو «ژ» توسط سرنا و دهل و برای رقص مردان اجرا می‌شود. ریتم این رقص‌ها در ابتدا سه ضربی ساده و در ادامه دو ضربی ساده است. در حالت اجرا رقصندگان دست به کمر دارند.

یه رو

«یه رو» از نغمات سرور آمیزی است که در مجموعه ی رپرتوار رقص و بازی و پس از اجرای نغمه ی سه پا در مناطقی از کرمان نواخته می‌شود. سازهای سرنا، دهل و جُره در اجرای این نغمه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

چوبازی (چوب بازی):

چوبازی قبل از رقص چوچاپ بوسیله ی دو نفر و با استفاده از چوب های بلند آرچن اجرا می‌شود و نوعی رقص حماسی است. در مراسم عروسی انجام شده و سازهای همراه آن سرنا، دهل و جَره می‌باشد.

نحوه اجرای چوب بازی به این صورت است که به همراه صدای ساز و دهل، چوبازان با چوب به صورتی نمادین با هم به جنگ می‌پردازند و در حال پایکوبی با مهارتی خاص جلوی ضربات یکدیگر را سد می‌کنند. چوبازان علاوه بر این کار، با چوبها به حرکات نمایشی و آکروباتیک می‌پردازند. در جیرفت، عنبرآباد، کههنوج، قلعه گنج بم، زرنند و بافت و منوجان چوب بازان از چوبهای بلند استفاده می‌کنند و در مناطقی مانند راور از چوب‌های کوتاه. در راور و زرنند به جای دهل و سرنا از دایره به عنوان ساز همراه چوب بازی استفاده می‌شود و در مناطقی از استان، از نی مشکی و تمپو. معمولاً ریتم اجرایی چوب بازی در ابتدا دوضربی ساده و در ادامه دوضربی ترکیبی و هفت ضربی می‌باشد. در شهرستان منوجان به چوبازی رحمانی گفته می‌شود. سازهای همراه آن سرنا و دهل و جَره یا چنگ و تمپک است.

رحمانی آخرین مراسمی است که در عروسی اجرا می‌شود و بعد از این مراسم مهمان ها می‌روند. رسم این است که تمام مردها در رحمانی شرکت کنند. گرچه این رقص‌ها در مراسم شادایانه اجرا می‌شود، ولی در واقع نوعی تمرین حماسی است برای تقویت روحیه جنگاوری که در آن به جای شمشیر از چوب درخت کُناَر، لیمو، آرچن، خرما، گز و یا پسته استفاده می‌شود.

در مناطقی از استان دو سر چوب ها را با پوست گوساله یا بز می‌پوشانند. معمولاً تعداد چوبازان بین ۲ تا ۸ نفر است. چوبازی گوغری و غربتی از انواع دیگر چوبازی ست. چوبازی غربتی توسط کولیان انجام می‌گیرد.



تصویر ۹۸: چوبازی جیرفت



تصویر ۱۰: چوبازی عنبرآباد



تصویر ۱۱: نمونه چوب های مخصوص چوبازی

ترکه بازی

این رقص شبیه چوبازی ست با این تفاوت که به جای چوب از ترکه ی انار و یا ترکه ی درختان دیگر استفاده می شود. این رقص در مناطقی از شهرستان سیرجان، ارزویه، رابر و بافت رایج است. سازهای همراه این مراسم سرنا، دهل و نقاره است.



تصویر ۱۲: ترکه بازی سیرجان

رقص کشتی

نوعی کشتی گرفتن بین تعدادی از افراد شرکت کننده در شادیانه است که به همراه نواختن سرنا یا کرنا به همراه سازهای همراهی کننده برگزار می شود. نخست کشتی گیران به همراه ریتم موسیقی دایره وار دور هم می چرخند و بعد به کشتی گرفتن می پردازند. حرکات در قسمتی این مراسم قراردادی است. برای مثال یکی از

نفرات خود را به مردن می‌زند و نفر دیگر دست خود را روی قلب او می‌گذارد و بعد از اینکه فهمید او زنده است دوباره کشتی ادامه پیدا می‌کند.



تصویر ۱۳: رقص کشتی امیرآباد شول سیرجان

رقص دهل (دهل چرخون)

وقتی نوازندگان سرنا و دهل و جره ریتم را تند می‌کنند یکی از نوازندگان دهل در حال نواختن سرضربها به سرعت دور خود می‌چرخد. علاوه بر این کار حرکاتی آکروباٹیک از جمله گذاشتن دهل روی شانه و سر، بلند کردن یک پا و کوبیدن کوبه به دهل از زیر پا و یا انداختن تسمه ی دهل به گردن و چرخاندن دهل با کمک چرخش گردن و یا دهل نوازی با دست و... می‌پردازد. بعضی مواقع دهل نواز به جای یک دهل چند دهل به خود آویزان می‌کند و می‌چرخاند. معمولاً دهل چرخون در هنگام اجرای چاردار که از ملودی های ریتمیک مشهور این مناطق است اجرا می‌شود. چار همان چهار است و دار در اینجا به معنی چوب است ولی در اصل به درخت گفته می‌شود.



تصویر ۱۴ و ۱۵: دهل چرخون جیرفت



تصویر ۱۶: دهل چرخون منوجان

رقص قالی

از رقص های مشهور تمام استان بوده است که متاسفانه در خیلی از مناطق از جمله خود شهر کرمان به فراموشی سپرده شده است. این رقص در حال حاضر فقط در مناطقی از جنوب کرمان اجرا می شود. وقتی که نوازندگان ریتم را تند می کنند عده ای یک قالی دست بافت معمولا در ابعاد دو در سه متر را به صورت باز شده روی دست

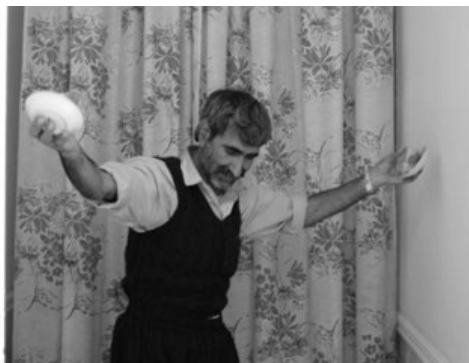
نوازنده ی دهل می‌گذارند. او که دهل را به وسیله تسمه به بدن خود متصل کرده به جای نواختن دهل، قالی را به سرعت می‌چرخاند و بعد از مدتی رها می‌کند. وقتی قالی به زمین می‌افتد همه با هم فریاد شایاش می‌کنند.



تصویر ۱۷: رقص قالی -
جنوب کرمان

رقص استکان

در بعضی نواحی استان، از جمله راور و راین زنان و مردان نوعی رقص خاص را با استکان و نعلبکی انجام می‌دهند که به آن رقص استکان می‌گویند. گاهی به جای نعلبکی از چند استکان استفاده می‌شود. رقصندگان از استکان و نعلبکی به عنوان یک ساز خودصدا بهره می‌برند و به همراه ریتم به هم می‌کوبند.



تصویر ۱۸: رقص استکان – راور

سرکنگی

از رقص های مردانه‌ی متداول در کرمان و هرمزگان است. کنگ به معنی شانه است. رقصنده به طور ماهرانه ای اعضای بدن خود و به خصوص شانه ها را با سرعت می‌لرزاند. در اجرای سرکنگی سازهایی چون دهل، سرنا و جُره و تمپک مورد استفاده قرار می‌گیرد. طایفه ای در جنوب کرمان وجود دارند که این رقص را به صورت حرفه ای انجام می‌دهند و رقصندگی یکی از مشاغل آنهاست. آنها ساعت‌ها به رقص سرکنگی می‌پردازند و بعد از اتمام مراسم دیگر قادر به کنترل حرکات بدن نیستند. در این هنگام افرادی این رقصندگان را به درخت یا تخت و یا دیوار می‌بندند تا به تدریج بدن آنها از ارتعاش خارج شود.

کجک یا کجکی

کج+ک: از نظر لغوی به معنی کج شده و یا کج کوچک است. این واژه در فرهنگ فارسی قدیم به چوب های بزرگ دهل که معمولاً در دست راست نوازندگان قرار می‌گرفت، اطلاق می‌گردید. واژه ی کجک یا کجکی در اشعار برخی مناطق دری زبان خراسان، تاجیکستان و افغانستان از سر کنایه به ابروی معشوق نیز اطلاق می‌شود. در فرهنگ موسیقی کرمان به قسمتی از رقص گفته می‌شود که در اثر شکست ریتم معمول سرنا و دهل و سکوتی که متعاقب آن ایجاد می‌شود، موجب ایجاد حرکاتی

نامتعارف و نامتوازن با حرکات اصلی رقص می‌شود و رقصندگان ناچارند تا خود را با این ریتم شکسته و غیر معمول همراه سازند. از همین رو این بخش از رقص، کجک یا کجکی نامیده می‌شود.

مجسمه

نوعی رقص است که نوازنده در حال اجرای ملودی ناگهان سکوت می‌کند در این حالت رقصنده هم باید به همان حالتی که هست بماند. مانند یک مجسمه. اگر حرکتی اضافی داشته باشد معمولاً مورد تمسخر واقع می‌شود. ریتم ملودی‌ها بیشتر هفت ضربی است ولی در مناطقی از ریتم‌های دو ضربی ترکیبی هم استفاده می‌شود. این رقص بیشتر در شهرستانهای سیرجان، بافت و رابر اجرا می‌شود.

پا آتشی

پا + آتشی: در تداول گویش کرمانی به مفهوم در کنار آتش و پای آتش است. در فرهنگ موسیقی برخی مناطق کرمان رقصی است که دور آتش اجرا می‌شود. ملودی توسط سرنا، دهل و جره نواخته شده و از شتاب نسبتاً تندی برخوردار است. این نغمه شباهنگام نواخته شده و رقصندگان و بازیگران به دور آتش به رقص و پایکوبی می‌پرداختند. در بعضی از روستاهای بم از جمله بیدخون مرغک رقص پاآتشی را با ساز چوغرو اجرا می‌کنند.

رقص خروس

این رقص در منوجان اجرا می‌شود. به این صورت که نوازندگان سرنا و دهل دامنی بلند می‌پوشند و پوشت کمر را با لایه‌های پارچه به شکل دم خروس تزئین می‌کنند و کمربندی زنگوله دار بر کمر می‌بندند و در حین اجرای موسیقی رقصی انجام می‌دهند که شبیه حرکات خروس می‌باشد.



تصویر ۱۹: رقص خروس منوجان

زنان موسیقی نواحی کرمان فواد توحیدی

در طی پژوهش هایی که از چند سال گذشته در مورد موسیقی استان کرمان آغاز شده است حضور پررنگ و درخشان زنان استان در این عرصه بسیار جالب توجه است، هر چند که به علت گستردگی و پراکندگی بسیار زیاد قبایل و اقوام هنوز این تحقیقات به نقطه نهایی نرسیده ولی می تواند نقطه عطفی برای شناخت داشته های ناشناخته پیرامون این استان باشد. موسیقی زنان نواحی کرمان را می توان به چند دسته تقسیم نمود:

۱ لالایی ها

۲ ترانه های کار

۳ ترانه های شادمانی

۴ ترانه های روایی و حماسی

۵ سوگ آواها

قبل از تعریف باید به این نکته توجه کنیم که پیوند عمیق و گره خورده موسیقی عشایری استان کرمان با موسیقی بومی و حتی در بعضی موارد موسیقی کولی ها، تفکیک بین آنها را تا حد زیادی غیر ممکن کرده است به طوری که تفاوت چندانی را در اجرای مقام ها و ترانه های رایج آنها حس نمی کنیم می توان گفت که عشایر و کولیان عاملان اصلی انتقال و داد و ستد فرهنگ و آداب و رسوم خود و سایر مناطق استان بوده و هستند.

۱ لالایی‌ها

شاید اولین قطعه موسیقایی که در زندگی هر کس شنیده می‌شود لالایی است. لالایی‌ها در استان کرمان با توجه به تفاوت‌های فرهنگی و گویش‌های منطقه ای با تنوع بسیار زیادی اجرا می‌شود، چون به نظر می‌رسد برای کودک فقط بار موسیقایی لالایی و آرامش یافتن او از شنیدن فرکانس‌های منظم حاصل، مد نظر است. اشعار لالایی بیشتر درد دلها، بیان رنج‌ها و ابراز محبت‌هایی است که مادران با فرزندان خود دارند، بدون اینکه توقع درک و فهمی واقعی را از طرف مقابل داشته باشند و می‌توان گفت در اکثر مواقع مجری لالایی نیز از خواندن آن به آرامش می‌رسد. به طور کلی هیچ ناحیه ای در استان کرمان وجود ندارد که در آن لالایی اجرا نشود و این لالایی‌ها را می‌توان بر اساس گویش اشعار و فرم‌های اجرایی به قسمت‌های مختلفی تقسیم کرد. برای مثال موضوع اشعار لالایی‌های اطراف رودبار به علت روحیه جنگاوری و حماسی منطقه، بیشتر به جنگ و دلآوری می‌پردازد ولی در بین عشایر منطقه بافت موضوع اشعار بیشتر به کوچ و غربت و انتظار می‌پردازد. در اینجا چند نمونه از لالایی‌ها را ذکر می‌کنیم:

الا لالا گل لاله

پلنگ بر کوه می‌ناله

پلنگ پیر صد ساله

به مثل من نمی‌ناله

الا لالا گل خشخاش

بابات رفته خدا همراهش

بخواب یارم به گهواره

که بابات رفته کرمانه

الا لالا گل زیره

که ممدخان به زنجیره

چرا خصمش نمی‌میره
 که تا دنیا قرار گیره
 الا لالا گل نعنا
 که تا خورشید می‌آد بالا
 در این کوچه نری تنها
 سرت را می‌برند از راه

۲ ترانه‌های کار

زنان استان متناسب با کار و پیشه خود ترانه‌هایی را زمزمه می‌کنند که قابل توجه می‌باشند. این ترانه‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود، نخست ترانه‌هایی که جنبه کاری دارند و نبود آنها باعث اخلال در کار می‌شود مانند ترانه‌های نقش‌خوانی در قالیباف‌خانه و ترانه‌هایی که برای رفع خستگی و دلتنگی خوانده می‌شود مانند ترانه‌های کوچ، ترانه‌های مخصوص کاشت و برداشت محصول و ترانه‌های پته‌دوزی و شیرینی‌پزی.

از میان ترانه‌های ذکر شده، ترانه‌های قالیباف‌خانه‌های کرمان، و به علت اعتبار و شهرتی که قالی کرمان در دنیا دارد توضیح و بیشتری را می‌طلبید. موسیقی قالیباف‌خانه، مجموعه‌ای است، از میراث شفاهی هنرمندان قالیباف که نسل به نسل منتقل شده و هنوز هم در مراکز قالیبافی استان، مورد استفاده قرار می‌گیرد. کرمان، راور و سیرجان سه قطب مهم قالیبافی استان به شمار می‌روند. در کارگاه‌های قالیبافی یک نفر با نام نقش‌خوان با توجه به نقش و رنگ، جملاتی را ادا می‌کند و بافندگان او را همراهی می‌کنند. نقش‌خوانی به عهده یکی از استادان و پیشکسوتان کارگاه قالیبافی است.

اکثر نقش خوانها دارای صدایی رسا و خوش هستند و گاهی در بین نقش خوانی به خواندن آوازهای غریبی می‌پردازند. در این قسمت نمونه ای از متن نقش خوانی را ذکر می‌کنیم:

اولش دوغی جاخو، لاکی پیش اومد. لاکی جاخو آخرش هم پیش اومد شد، چهره‌ای پشرفت، دوغی سه تا تار و یکی سر، بچینین هی جا خوچیندم، آخر پیش اومد، بیشتر پشرفت شد. سرش جاخو رفت، جاخو پن و ش یکی جاخو، یوشکی دو تا سنجتی نو، دوشکی دوغی جاخو دوتا هم سورمه‌ای، پیش سه تالاکی سر، سره جاخو دوباره دارچینی، دووش قهوه‌ای، پیش اومد، سنجتی آخرش جاخو، چاره او شکی پیش اومد و... .

۳ ترانه‌های شادمانی

زنان سهم بسیار زیادی را در اجرای نغمات و ترانه‌های شادمانی در استان کرمان به عهده دارند البته از دو دهه گذشته به دلیل محدودیت‌های اعمال شده این نقش کم‌رنگ‌تر شده ولی هنوز هم اجرای بسیاری از مقام‌ها، که در استان کرمان به «رو» معروف‌اند به عهده زن‌ها می‌باشد. معروف‌ترین این روها عبارت‌اند از: مولودی خوانی، خیلون یا مردم خوانی، سرآسیابی و قربونی، حنابندون، سرتراش، سراً (سرآب) در حمومی، اجاق بوس، بیرقی، آوادون، پاتختی، حجله روون یا حجله گشون و دسمال بازی (دسمال گردون).

مولودی خوانی:

مولودی از رسم‌های کهن کرمانیان بشمار می‌آید. شاید بدانید کرمان خاستگاه یکی از سلسله‌های مهم تصوف یعنی نعمت الهی می‌باشد و دراویش این سلسله آیین‌های باشکوه و خاصی را در اعیاد مذهبی و همچنین تولد اقطاب و عرفا اجرا می‌کنند که یکی از مهم‌ترین آنها تولد حضرت علی (ع) است. زنان صوفی تب جشنی را در خانقاه و یا یکی از خانه‌ها به میمنت این روز خجسته برگزار می‌کنند و در آن مراسم دختران سفیدپوش به نواختن دپ (دایره مخصوص دراویش و زرتشتیان کرمان) و خواندن ترانه‌های عرفانی می‌پردازند و سائرین با کف زدن و دم گرفتن به شادی و سماع می‌پردازند.

به غیر از صوفیه سایر زنان استان نیز مراسم مولودی را برگزار می‌نمایند و در آن از ساز دایره استفاده می‌کنند.

خیلوون (مردم خوانی):

بعد از مراسم خواستگاری و تعیین روز عروسی، گروهی از طایفه عروس و داماد که بیشتر آنها دختران و پسران جوان به همراه بزرگترهای فامیل هستند برای دعوت از مهمان‌ها به در خانه‌ها می‌روند و گروهی با زدن دایره و خواندن شعر آنها را همراهی می‌کنند.

آی خانومای پاشنه طلا

آی پاگذارید عیش* ما

عاروس ما گل دسته

کاریش ندارین خسته

* در استان کرمان به مراسم عروسی، عیش گفته می‌شود.

ای مبارک ای مبارک

ای مبارک هردوتون

خانم عروس شازده دومات

زنده باشین ما نبینیم داغتون

سر آسیابی و قربونی:

این ترانه‌ها وقتی خوانده می‌شود که خانواده داماد برای گرفتن آرد به آسیاب می‌روند تا با آن نان مراسم عروسی را تهیه کنند. بعد از تهیه آرد هم گوسفندهایی را سر می‌برند تا از گوشت آنها برای مراسم استفاده نمایند. زنان با گفتن «هی هی» و اذکار موسیقایی و خواندن اشعار مردان را همراهی می‌کنند.

چشم خوشه، ابرو خوشه؛ کمند رندی می‌کشه

من بنازم شست داماد، قوچ کوهی می‌کشه

حنا بندون:

این مقام توسط زنان و دختران و در موقع حنا کردن دست و پای عروس و داماد اجرا می‌شود.

دوماد حنات می‌بندیم
 وردست و پات می‌بندیم
 اگه حنا نباشه
 تنگ طالات می‌بندیم
 و یا:
 دومات حنا بندونته
 گوشه لب خندونته
 چرخ فلک با مشتری
 عالم همش حیرونته
 و یا:
 شیر دوماد لب شکر
 دستا حناییت ور کمر
 شیر با شیر بازی کنه
 کاکای دوماد ور سفر

سر تراش:

قبل از اینکه داماد را برای حمام کردن به سرچشمه یا قنات ببرند مو و ریش او را کوتاه می‌کنند در موقع انجام این مراسم خانم‌ها این ترانه را می‌خوانند:

سر دوماد می‌تراشن من به قربون سرش
 من بنازم شست باباش با تدارک دیدنش!

سراً (سرآب):

بعد از مراسم سرتراش داماد را به سراب می‌برند و حمام می‌کنند و بعد از پوشیدن لباس‌های تو، سوار بر اسب و برای دعا به سمت زیارتگاه می‌برند در این فاصله مردان و زن‌ها با هم ترانه می‌خوانند و دهل و سرنا آنها را همراهی می‌کند.

در حمومی:

این ترانه برای آوردن عروس از حمام و در ورودی آن اجرا می‌شود و خانم‌ها در حال خواندن به کف زدن، دایره زدن و کُلُّو کشیدن (کل کشیدن و هلهله) مشغول می‌شوند.

عروس ورخیز که وقت رفتنت شد
که مادر شوت به جای مادرت شد

اجاق بوس:

این مقام توسط یکی از خانم‌ها و برای بردن عروس از خانه پدر خوانده می‌شود. رسم بر این است که نانی به کمر عروس می‌بندند و عروس قبل از رفتن از خانه پدر باید اجاق و تنور خانه او را ببوسد که نشان از حق شناسی و حرمت وی به پدر است. این مقام بسیار حزين اجرا می‌شود و از طرف مادر و یا خواهر عروس خوانده می‌شود. عروس نیز گاهی با چشم اشکبار این مقام را همراهی می‌کند.

عروس که کردم خبرت
نونی ببند ور کمرت
امرو پسین می‌برنت
ببوس اجاق پدرت
گل وخی چادر به سر کن
حالا وقت رفتنه
والا بلا من نمی‌رم
خونه بابا بهتره
نون گندم با برنج بندری
خونه شوهر نون ارزن با چماق ارچنی.

بیرقی:

معمولاً درختی را جلوی خانه داماد می‌گذارند و روی آن را به زیبایی با پارچه‌های رنگی و بیشتر سبز رنگ تزئین می‌کنند. بر بالای شاخه‌ها هم یک سیب و دو انار می‌بندند و به این درخت بیرق داماد می‌گویند، بعد همه با هم می‌خوانند.

ای گل نما، آی گل نما

بیرق دوماد می‌نما

آوادون:

یکی از مشهورترین آوازهای شادمانی عروسی در استان کرمان آوادون است، و طرز اجرای آن به این صورت است که دو زن یا دختر روبه روی هم می‌نشینند و یکی از دست‌ها را مانند قاریان، کنار گوش می‌گذارند و با هم شروع به خواندن آوادون می‌کنند. لباس خوانندگان آوادون یک رنگ است و سربندهای سکه دوزی شده آنان بسیار زیباست.

این قدر راه اومدم تا سیل گل جا کنم

این قدرت امشو که داری، من چه طو سودا کنم

سوزنت باریک باریکه هم قد عاروس ما

رخت بدوزه طرح کرمون گل پسند عاروس ما

حجله روون:

عروس و داماد توسط بزرگان فامیل دست در دست هم با ریتم تندی می‌چرخند و بقیه با دم گرفتن و دایره زدن به دورشان حلقه می‌زنند و می‌خوانند.

آسمون پرستاره پاره بازی می‌کنه

دست دوماد در حنای نو مزه بازی می‌کنه

آفتابم در بلندی سیر عالم می‌کنه

آتشم هرجا بیفته جای خود وا می‌کنه

کیسته کیسته توی حجله؟ شیردوماد با زنش

کی بگرده دور حجله؟ خواهر کوچک‌ترش

پاتختی و حجله‌گشون:

در مراسم پاتختی دخترها با خواندن ترانه و دایره زدن به شادمانی می‌پردازند. حجله‌گشون هم 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.

الا دوماد بنازم تخت بخت
به ابریشم بدوزم دست رخت
کنیز از من غلام از ملک کرمون
مرخم کن برقصم پای تخت

دسمال گردون (دسمال بازی):

در استان، مشهورترین مقام رقص برای خانم‌ها دسمال بازی است و برای مردان ترکه‌بازی و چوبازی (چوچاب) این مقام‌ها به همراه ساز (سرنا) و دهل و در منطقه سیرجان به همراه ساز و دهل و نقاره انجام می‌گیرد.

نحوه اجرای رقص به این صورت است که زنان و دختران دستمال‌های رنگی و در مناطقی مانند بم، دستمال‌های سیاهی را در دست می‌چرخانند و به همراه صدای ساز به رقص می‌پردازند.

هماهنگی خیره‌کننده زنان و دختران در اجرای این رقص از جنبه‌های بصری ممتاز دسمال گردون است.

۴ ترانه‌های روایی و حماسی

این ترانه‌ها معمولاً بیان قصه‌هایی است با مضمون‌های عاشقانه و یا حماسی از مهم‌ترین این ترانه‌ها می‌توان به مغول دختر، عیسی‌خان، مهدی جان و گرامی‌خان، کلو و ... اشاره کرد.

اسب کردند کردی قشو
رفتی به دعوا نصف شو
اسب کردند کردی تو زین
دشمن نشسته ور کمین

ننه رودم گرامی خان
 شیرم حالالت مادر جان
 گرامی خانم شد سوار
 رو ور یمین پشت ور یسار
 دشمن به گردش صد هزار
 ای داد هوار ای داد هوار
 ننه رودم گرامی خان
 شیرم حالالت مادر جان
 کفشای گرامی گیوه شد
 زن جوونش بیوه شد
 جمعی به رودم خیره شد
 خون از دلم بر دیده شد
 ننه رودم گرامی خان
 شیرم حالالت مادر جان

۵ سوگ آواها

آوازهایی هستند که در ماتم عزیزان با معشوق از دست رفته خوانده می‌شود و به چند نوع تقسیم می‌شوند:

۱ کرتی خونی (کردی خونی) ۲ غریبی خونی ۳ بیابانی.

این آواها ناله‌هایی شده است از دل که هر شنونده‌ای را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کرت به معنی زمین کاشته شده از محصول است و کری خوانی آوازهای غم‌انگیزی بوده که در حین کشاورزی خوانده می‌شده است اکنون کرتی خوانی مقامی است که به همراه نی و سرنا خوانده می‌شود. غریبی خوانی هم که در بعضی مناطق استان به آن غربتی یا چاربیتو می‌گویند از مقام‌های اصیل و بکر ایرانی است. به گفته محمدرضا درویشی، دکتر روح‌الامینی و منوچهر آتشی، روستاهای کرمان از خاستگاه‌های اصلی و ناشناخته شروه‌خوانی مناطق جنوب و به خصوص بوشهر بوده است. به گفته اینان

شواهد زنده ای در دست است که شروه ابتدا در کرمان و در مناطق دیگری که پارسیان اصیل می‌زیسته اند رواج داشته و اکنون هم به نام غریبی خوانی رایج است. کرتی خوانی و غریبی خوانی در تمام مناطق استان با اشعار و فرم‌های آوازی متفاوت و معمولاً به همراهی نی محلی و سرنا رایج است. بیابانی نیز مقامی است غم انگیز که مخصوص مناطق کهنوج و جیرفت می‌باشد و تم بلوچی نیز در اجرای آنها مشهود است.

نمونه ای از غریبی خوانی:
 ول من آی ول من، آی ول من
 به کرمون می‌برن آب و گل من
 به کرمون می‌برن قلیون بسازن
 که تا دلبر کشه دود از دل من

کُماچ آکاپلای جَز مسعود نکویی

مقدمه | کمتر کسی است که کماچ خوشمزه کرمان را نشناسد. سال‌هاست که کلمه آکاپلا نیز به واسطه اجراها و تولیدات گروه مهروطن به موسیقی کرمان گره خورده و البته موسیقی جَز که سر منشا بسیاری از سبک‌های موسیقی روز دنیاست نیز همیشه مورد توجه مردم بوده است. این ترکیب بینابین با لحن و گویش کرمانی بهانه‌ای شد تا در این گفتار به ابعاد تولید این اثر بپردازیم.

شیوه پژوهش و سرودن شعر و آهنگسازی و تنظیم کُماچ:

این اثر با تمرکز بر فرهنگ آشپزی و شیرینی‌پزی کرمانی و مراحل تولید این شیرینی مقوی و خوشمزه سروده شد که در آن آموزش طبخ آن به ترتیب مراحل بیان شده است. پس از شعر، ملودی آن با نگاهی به موسیقی جَز ساخته شده و در تنظیم آکاپلای آن به باس تکرار شونده توجه ویژه‌ای صورت گرفته است. البته این توجه در تنظیم پیانویی این قطعه نیز مشهود است. در واقع این قطعه هم برای کر آکاپلا، هم برای پیانو به تنهایی و هم برای تلفیق کر و پیانو قابل اجراست. البته در آکمپانیمن پیانویی این قطعه به همراه کر، دقت لازم برای عدم تداخل صداها صورت پذیرفته است. امیدواریم با تولید آثار مشابه این چینی از فراموشی این شیرینی و خوردنی خوشمزه جلوگیری شود.

کماچ

شعر: مسعود نکوئی

کماچ سِهَن جوونہ های گندم	آبش بدی سبزہ بشن و رو خُم
خُش کہ بشن آمادہ ور کوییدن	آرتش کنی قاتی با آرت گندم
خرمای هسته کردہ با قلنفر	پَرَک کنی ور لا خمیرا
دمبه بمال یه کم کف کماجون	کُماچ بِل سِرِش بِن مُکم کن
ادووه های تند و گرم کرمون	با قَن بساب بمال و رو کماجون
به قوت سِر و کِمِر چه خوبه	ور هر کسی می‌خوا جوون بمونه

ملودی:

مُدال بودن ملودی کماچ و پرش‌ها و حرکت‌ها و ریف‌های کروماتیک بصورت بالارونده و قهقرایی، از مشخصات بارز پویایی و سرزندگی و تنوع ملودیک این قطعه دارد. باس واکینگ و حرکات پیمایشی باس و پاسخ‌های کروماتیک تنور و سپرانو حرکت ناتمام جوابها را به آکورد تنال جمله بعد می‌رساند و این پرسش و پاسخ‌ها زمینه را برای ارائه خطوط شعری که می‌خواهند روش طبخ کماچ را آموزش دهند مهیا می‌سازد. با ورود خط شانتره (شانته) سپرانو پاسخ‌ها همچنان ادامه می‌یابد و برای تکمیل طبخ کماچ از حرکات تثبیت کننده تنالیتیه و به تدریج با تاکید بر دُمینانت و محوریت بخشیدن به آن، پلی برای پرش‌های چهارم تا اکتاو تشکیل می‌شود و این رفت و برگشت‌ها برای ایجاد اوج و فرودهای کاذب و موقت ادامه می‌یابد و در پایان، پس از پرش‌های ملودیک بالاتر از اکتاو، در اکتاو به سرانجام می‌رسد. خصوصیت بارز ملودی‌های این اثر، اعاده حالت‌های ندایی، پرسشی، امری و اخباری و تعجبی هر جمله با استفاده از تواترها و تاکیدهای موزیکال است که اثر را متنوع نموده است.

تنظیم آکاپلا:

پرش‌های موسیقی جز و گاسپل اندکی برای خوانندگان دشوار است. خصوصاً وقتی که قطعه آکاپلا باشد و از نظر وسعت صداها دچار محدودیت باشیم و قرار باشد با همین محدودیت‌ها بجای سازها هم کر بخواند. . . در واقع برای تنظیم‌های ارکسترال، ما امکان ایجاد فواصل ترکیبی را بیشتر از کر در اختیار داریم و به دلیل نزدیک بودن اکتاو و ریچستر صداها، کر استفاده از فواصل دیسونانس احتیاط بیشتری می‌طلبد. بخاطر سویینگ بودن ریتم قطعه هم هماهنگی برای کر کمی دشوارتر از سازهاست زیرا معمولاً در بندهای جز برای پاسخ‌ها یک یا دو ساز این کار را انجام می‌دهند اما در یک گروه کر در هر بخش چند نفر می‌خوانند و باید بسیار دقیق این کار را انجام دهند و هماهنگی بین آنها دشوارتر است.

تنظیم برای پیانو:

تنظیم پیانویی قطعه کماچ بر اساس نقش دست‌های چپ و راست در پرش و پاسخ‌ها و ارائه فیگورهای موتیفیک و توجه به سادگی انگشت گذاری‌ها و پنجه یک نوازنده متوسط طراحی شده تا اکثر نوازندگان بتوانند آن را بنوازند. وروده‌های ناگهانی دست راست در تقابل حرکت‌های باس از ابتدا شور و شوق قطعه را به مخاطب نمایان می‌کند و وی را آماده محتوای ملودیک به همراه آکمپانیمن تکرار شونده باس می‌نماید.

پیشنهاد برای آثار پژوهشی آینده:

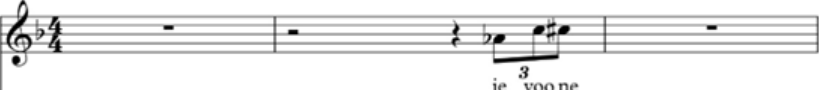
این اثر پژوهشی در واقع به هدف استفاده از ابزارهای موسیقی مدال غیر ایرانی در ترکیب با گویش و لهجه کرمانی که از اصیل‌ترین گویش‌های ایران و جهان است صورت گرفته است. هدف آن کشف و شهود و ایجاد احساسات جدید بینا فرهنگی بوده و به همین دلیل هم نسخه پیانویی و هم نسخه آکاپلا برای تنظیم خود دارد تا هر چه بیشتر این تلفیق و ترکیب را بیازماید. پیشنهاد می‌شود پژوهشگران هنر و فرهنگ ترکیب‌های متنوع این چینی را برای گویش‌ها و فرهنگ‌ها و اقوام مختلف بیازمایند و از آن لذت ببرند. این ترکیب‌ها نه تنها به ساختار فرهنگ و هنر و اصالت صدمه نمی‌زند

بلکه باعث بیشتر شنیده و دیده شدن فرهنگ‌های اصیل می‌شود. زیرا همه می‌دانند که این نوترکیبی منابع رنگ و مایه ای نو بوجود می‌آورد و سایر اقوام و ملل را به بهانه سبک‌های متنوع موسیقی به گوش فرادادن فرهنگ ما دعوت می‌نماید. در ادامه بخشی از پارتیتور کرال آکاپلا و بخشی از پارتیتور پیانویی کماچ تقدیم می‌گردد.

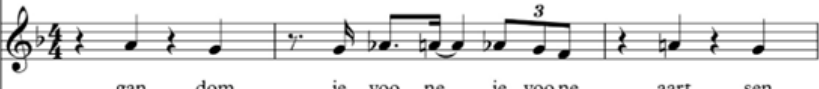
Komach

By : Masoud Nekooei
1977

$\text{♩} = 120$

Soprano.  je voo ne

Alto.  je voo ne

Tenor.  gan dom je voo ne je voo ne aart sen

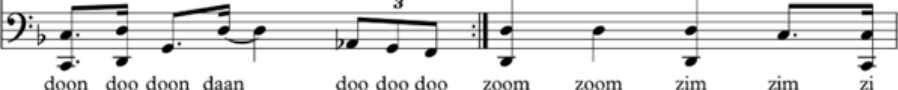
Bass.  doon daan din daan daadoon doo doon daan doo doo doo doon daan din daan daa

4

 aar te gan dom ko maa che sen je voo nee e

 aar te gan dom ko maa che sen je voo ne

 ko maa joon ko maa joon gan dom

 doon doo doon daan doo doo doo zoom zoom zim zim zi

2

6

aa ye gan dom aa besh be di sab ze be e e

aa ye gan dom aa besh be di sab ze be

joon joon ko maa joon gan dom

zoom zoo zoom zoom raa raam raa zoom zoom zim zim zi

8

shan va roo khom khosh ke be shan aa maa de e e

shan va roo khom khosh ke be shan aa maa de

va roo khom va rookhom gan dom

zoom zoo zoom zoom raa raam raa doon daan din daan daa

10

var koo yii dan aar tesh ko ni ghaa ti baa

var koo yii dan aar tesh ko ni ghaa ti baa

koo yi dan koo yi dan aart sen

doon doo doon daan doo doo doo doon daan din daan daa

12

aar te gan dom ga an do om khor maa ye has te ker de e e

aar te gan dom ga an do om khor maa ye has te ker de

o gan dom doo doo doo khor maa

doon doo doon daan doo doo doo zoom zoom zim zim zi

بررسی جایگاه سازهای کوبه‌ای در جشن‌های جامعه‌ی زرتشتیان کرمان آریا برزن غیبی

مقدمه | شاد بودن و شاد کردن، از مهمترین آموزش‌های اشوزرتشت در کتاب گات‌ها به پیروان خود است. اشوزرتشت همیشه سفارش کرده است که شاد باشید، شادی کنید و در پی شادی دیگران باشید. ژاله اصفهانی در شعری می‌نویسد: «شاد بودن هنر است، شاد کردن هنری والاتر، گر به شادی تو دل‌های دگر گردند شاد» (غیبی، ۱۳۹۲).

پیروان دین زرتشتی، همیشه در طول تاریخ سعی در شاد بودن و شاد کردن دیگران داشته‌اند. همیشه برای شادی دلیلی داشته و یا دلیلی پیدا می‌کردند. ایرانیان همیشه به برگزاری جشن‌ها و مراسم شادی در طول تاریخ معروف بوده‌اند. موسیقی، همیشه بخش مهم و اصلی جشن‌ها و شاد بودن، بوده است. در حال حاضر، زرتشتیان میراث‌دار جشن‌ها و آیین کهن ایرانیان هستند که برخی از آن‌ها ارتباطی با دین زرتشتی نداشته و فقط جنبه ملی میهنی دارند. زرتشتیان در ایران، با توجه به محدودیت‌ها و مشکلاتی که داشته و دارند، همیشه سعی کردند جشن‌ها و مراسم ایران باستان را با شکوه برگزار کنند و جلوی فراموشی آن‌ها را بگیرند.

در فرهنگ و سنت زرتشتیان ایران، هنر و موسیقی جایگاه بسیار بالایی دارد و همیشه بخش مهمی از مراسم، جشن‌ها و آیین‌ها، موسیقی است. همچنین موبدان زرتشتی، خواندن و سرایش کتاب گات‌ها و اوستا را به صورت آوازی و آهنگین اجرا می‌کنند. آنان از عناصر موسیقی استفاده کرده و گات‌ها و اوستا را همچون آهنگ و ترانه می‌خوانند.

در زمان حال نیز، در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، جشن‌ها، مراسم و آیین دینی و ملی برگزار می‌شود. انجمن زرتشتیان کرمان، مجری و هماهنگ کننده برگزاری جشن‌ها، مراسم و آیین است و اعضای جامعه‌ی زرتشتیان کرمان در این برنامه‌ها شرکت می‌کنند. اوستاخوانی و گات‌هاخوانی، نیایش همگانی، اجرای موسیقی، اجرای نمایش، سخنرانی و شاهنامه‌خوانی بخش‌های اصلی برنامه‌ها است.

موسیقی همیشه در جشن‌ها، مراسم و آیین‌های جامعه‌ی زرتشتیان کرمان کاربرد دارد. از موسیقی به دو روش در برنامه‌ها استفاده می‌شود. نخست در همراهی موبدان و یا گروهی از برگزارکنندگان برنامه از مکانی به مکان دیگر و دوم اجرای موسیقی به صورت گروهی و یا انفرادی بر روی صحنه. در روش نخست، گروه موسیقی در حال حرکت و در مکان متغیر به اجرای موسیقی می‌پردازند و در روش دوم موسیقی در یک مکان ثابت است. سازبندی گروه موسیقی، با توجه با ثابت و یا متغیر بودن مکان اجرا (در حرکت بودن گروه موسیقی)، متفاوت است. در روش نخست، به دلیل در حال حرکت بودن گروه موسیقی، باید از سازهایی استفاده شود که قابل حمل بوده و توانایی اجرا در حال حرکت داشته باشند.

حال سوال اصلی این است که از چه سازهایی برای اجرای موسیقی در دو روش معرفی شده استفاده می‌شود؟ نقش و جایگاه این سازها چیست؟ برای یافتن پاسخ سوالات مطرح شده، نگارنده جامعه‌ی زرتشتیان کرمان را مورد بررسی و مطالعه قرار داده است. در این پژوهش از روش توصیفی تحلیلی به منظور توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم به صورت نظام‌دار، با بهره‌گیری از تحقیقات محلی و کار میدانی استفاده شده است. طرح پرسش‌نامه و مصاحبه با شخصیت‌های فرهنگی و دینی

زرتشتیان کرمان و همچنین تحلیل و بررسی پاسخ‌ها در ادامه فرآیند پژوهش است. در این پژوهش جامعه هدف، کل زرتشتیان کرمان است.

در مورد دین زرتشتی، آداب و رسوم، اعتقادات، کتب مذهبی، باورها و جهان‌بینی زرتشت، کتاب‌ها و مقالات بسیار در داخل و خارج از ایران نوشته و منتشر شده است؛ خصوصاً در قرن بیستم توجه به دین زرتشتی و فلسفه زرتشت در خارج از ایران بسیار افزایش یافته و محققان سرشناسی بر روی دین زرتشتی کار کرده‌اند و مطالب ارزشمندی منتشر کرده‌اند. اما متأسفانه در مورد هنر و موسیقی در دین زرتشتی تحقیقات بسیار اندک و انگشت‌شمار است و درمورد جایگاه سازها در جشن‌ها، مراسم و آیین زرتشتیان هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. محسن ابوالقاسمی در کتاب «شعر در ایران پیش از اسلام» (۱۳۸۳)، کتاب‌گات‌ها (گاهان) و یشت‌ها را به عنوان کتاب‌های شعر پیش از اسلام معرفی کرده است. کتایون نمیرانیان در مقاله خود با عنوان «آرایه‌های ادبی در گات‌ها» (۱۳۸۸) به بررسی آرایه‌های ادبی در کتاب گات‌ها (کهن‌ترین متن ادبی دینی ایران) پرداخته است. رایومند میرزا در رساله دکتری اتنوموزیکولوژی خود که تحت عنوان «خانه سرود، ساختار موسیقی در اجرای نماز زرتشتیان» (Mirza, ۲۰۰۴) در دانشگاه لندن ارائه و منتشر شد، به بررسی ساختار خواندن و اجرای نماز زرتشتیان پرداخته است. بهنام رسائی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود که تحت عنوان «موسیقی در سنت‌های زرتشتی، بررسی تاریخی، قوم‌نگارانه و موسیقایی» در دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۹۹ ارائه و منتشر شد، به بررسی و شناخت موسیقی زرتشتیان ایران در بستر آداب و رسوم مذهبی و آیینی با رویکردی تاریخی و قوم‌نگارانه با تمرکز بر جوامع زرتشتی ساکن در شهر و روستاهای استان یزد و بر پایه‌ی مطالعات میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای با هدف شناخت برخی از جنبه‌های فرهنگ موسیقایی زرتشتیان ایران پرداخت است.

کاربرد و کارکرد موسیقی در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان

زرتشتیان کرمان در حال حاضر، اکثر جشن‌های ماهانه و میهنی را برگزار می‌کنند. البته برخی از جشن‌ها با شکوه بیشتر و برخی معمولی‌تر برگزار می‌شوند. جشن نوروز،

جشن تیرگان، جشن مهرگان، جشن شبِ چله (جشن یلدا)، جشن سده و جشن اسفندگان، از جشن‌هایی هستن که با شکوه بیشتری برگزار می‌شوند.

موسیقی همیشه بخشی جدایی‌ناپذیر از جشن‌های زرتشتیان است. در برخی از جشن‌ها، موسیقی پُررنگ‌تر و در برخی دیگر، کمرنگ‌تر است، اما در همه جشن‌ها، موسیقی حضور دارد. مهمترین کارکرد موسیقی در جشن‌های زرتشتیان، ایجاد شادی، نشاط، اطلاع رسانی و جمع‌شدن جامعه در کنار یکدیگر است.

یکی از مهمترین کاربردهای موسیقی در فرهنگ و سنت زرتشتیان، همراهی موسیقی با یک گروه در یک مراسم و یا جشن است. زمانی که موبدان برای اجرای آیین دینی به سمت سالن و یا آتشکده حرکت می‌کنند، زمانی که نوبسته‌گشتیان (کسانی که قرار است در آیین سدره‌پوشی، سدره‌پوش بشوند) به سمت سالن برگزاری آیین سدره‌پوشی می‌روند، زمانی که موبدان برای آتش افروزی در جشن سده، به دور توده‌ی هیزم می‌چرخند، زمانی که عروس و داماد به سمت سالن مراسم گواه‌گیرون می‌روند، زمانی که برای مراسم بله‌برون، خانواده داماد به سمت خانه عروس می‌روند و موارد دیگر، همیشه نوازندگان در جلوی گروه قرار می‌گیرند و با صدای ساز خود، از واقعه‌ای که در حال رخ دادن است، خبر می‌دهند.



تصویر ۱ اجرای موسیقی در جلوی موبدان جشن سده (عکس از خانم تریتی ضیاتیبری)



تصویر ۲ اجرای موسیقی در جلوی موبدان جشن سده (عکس از خانم تریتی ضیاتی)



تصویر ۳ اجرای موسیقی در جلوی موبدان جشن سده (عکس از خانم تریتی ضیاتی)

تصاویر بالا از برگزاری مراسم جشن سده در شهر کرمان است. در این تصاویر گروه سازهای موسیقی در جلوی گروه برگزار کننده مراسم دیده می‌شود که در حال اجرای موسیقی در حرکت هستند. گروه موسیقی در جلو حرکت می‌کند، سپس قاب عکس اشوزرتشت و رهبران کشور، در ادامه موبدان و در انتها نوجوانان مشعل به دست، در حرکت‌اند. کارکرد موسیقی در این قسمت، اعلام خبر و آگاهی رسانی از شروع مراسم و حرکت است. همچنین در این مراسم، موبدان در حال حرکت، به سرایش

آتش‌نیایش (قسمتی از اوستا) مشغول هستند که این سرایش در پس‌زمینه صدای سازهای کوبه‌ای گروه موسیقی به گوش می‌رسد. گاهی در این مراسم از سازهای ملودی نواز همچون سرنا هم استفاده می‌شود اما اغلب از سازهای کوبه‌ای ریتم‌نواز به خصوص ساز دف و آربونه استفاده می‌شود.



تصویر ۴ اجرای موسیقی در مراسم سدره‌پوشی (عکس از آقای آرش غیبی)



تصویر ۵ اجرای موسیقی در مراسم سدره‌پوشی (عکس از آقای آرش غیبی)

تصاویر بالا، گروه موسیقی در آیین سدره‌پوشی کرمان را نشان می‌دهد. در این آیین، نوازندگان در جلوی نوبسته‌کشتیان و موبدان ایستاده و در حال حرکت به داخل سالن، برای برگزاری مراسم هستند. هنگامی که نوازندگان ساز دف، شروع به نوازندگی می‌کنند و صدای آن به داخل سالن می‌رود، خبر شروع مراسم داده می‌شود. این کارکرد اصلی موسیقی در این مراسم است. همچنین باشندگانی که در سالن هستند، همراه صدای دف، دست می‌زنند و با این کار به نوبسته‌کشتیان خوش‌آمد می‌گویند و محیط پر از نشاطی را برای آنان فراهم می‌کنند.

کاربرد دیگر موسیقی در جشن‌های زرتشتیان، اجرای موسیقی در طول جشن و به عنوان برنامه‌ای مشخص از برنامه‌های جشن است. در اکثر جشن‌های ماهانه و میهنی، اجرای موسیقی، یکی از بخش‌های مهم مراسم است. این اجرا اکثراً به صورت گروهی است اما گاهی به صورت انفرادی هم اجرا می‌شود.



تصویر ۶ اجرای برنامه موسیقی در جشن سده کرمان (عکس از خانم تریتی ضیاتبی)



تصویر ۷ اجرای برنامه موسیقی در جشن تیرگان کرمان (عکس از آقای آرش غیبی)



تصویر ۸ اجرای برنامه موسیقی در جشن سده کرمان (عکس از خانم تریتی ضیاءتبری)



تصویر ۹ اجرای برنامه موسیقی در جشن سده کرمان (عکس از آقای آرش غیبی)

کاربردِ دیگر موسیقی در فرهنگ و سنت جامعه زرتشتیان ایران، در دورهمی‌ها، زیارت‌گاه‌ها و جشن‌ها است. هرگاه تعدادی از افراد زرتشتی، به هر مناسبتی، دورهم جمع باشند، موسیقی کاربرد دارد. در این کاربردِ موسیقی، افراد دور هم جمع می‌شوند، با ساز و یا بدون ساز (اکثراً یک ساز کوبه‌ای مثل دایره، دپ، دف یا تمبک اجرا می‌شود)، هر کسی که صدای خوبی دارد و شعر، ترانه و یا آهنگی از حفظ است، آن را می‌خواند، دیگر افراد با دست‌زدن و یا هم‌خوانی، آن فرد را همراهی می‌کنند و برخی هم در وسط مجلس به رقصیدن می‌پردازند.

نقش ساز و نوازندگی در این دورهمی‌ها کم است و فقط در حد اجرای ریتم و نگهداری آن در هنگام خوانندگی است. اگر هم ساز نباشد، با دست‌زدن، ریتم را اجرا و نگه می‌دارند. همچنین یک نوازنده ثابت و مشخص وجود ندارد، اغلب هرکسی که می‌خواهد شعری بخواند، ساز را از نفر قبلی گرفته، اجرای ریتم را آغاز می‌کند و پس از لحظاتی (تا افراد دیگر ریتم را درک کرده و با دست‌زدن، با ریتم او همراه شوند)، خوانندگی را شروع می‌کند. شعر که تمام شد، نوازندگی هم تمام می‌شود، همه افراد او را تشویق می‌کنند، سپس فردی دیگر داوطلب شده و این فرآیند دوباره تکرار می‌شود. اغلب ریتم‌های اجرایی، ریتم ترکیبی شش هشت می‌باشد که با الگوهای ریتمیک بسیار ساده اجرا می‌شود. البته به میزان تسلط و توانایی نوازنده بستگی دارد. استفاده از پاساژ در میان نوازندگی هم گاهی دیده می‌شود.



تصویر ۱۰ اجرای موسیقی در دورهمی زرتشتیان (عکس از سایت خبری برساد)

در برخی از دورهمی‌ها، سازهای ملودی نواز هم استفاده می‌شود. سازهای ملودی نواز همچون تار، سه‌تار، سُرنا، سنتور و کیبورد در این دورهمی‌ها کاربرد دارد. ساز کوبه‌ای به همراهی و همنوازی با ساز ملودی نواز می‌پردازد و در این هنگام، اکثراً یک نفر به خوانندگی می‌پردازد و بقیه به آرامی با دست‌زدن همراهی می‌کنند که صدای ساز ملودی نواز به همگی برسد و حجم صوتی صدای دست‌زدن، از حجم صوتی صدای ملودی بالاتر نرود.

ترانه‌ها و کارگان اجرایی

کارگانِ اجرایی در این دورهمی‌ها شامل ترانه‌های محلی، دوبیتی‌های محلی، آهنگ‌های متداول در فرهنگ موسیقی ایران، بیت‌هایی از شاهنامه، حافظ و ترانه‌های زرتشتی است. به جز ترانه‌های زرتشتی، بقیه کارگان اجرایی از فرهنگ‌های موسیقایی دیگر گرفته شده است. موسیقی محلی و موسیقی کلاسیک ایران، بیشترین نقش را در این کارگان اجرایی دارد.

ترانه‌های زرتشتی که در دورهمی‌ها و جشن‌های زرتشتیان ایران استفاده می‌شود، همگی ساخته و سروده‌ی خود زرتشتیان است. زبان برخی از این ترانه‌ها فارسی است، اما بیشتر آنان به زبانِ دَری زرتشتی (دَری بهُدینی) است (زبان دری دارای دو گویش یزدی و کرمانی است. زرتشتیان ساکن در استان یزد، همگی به زبان دری با

یکدیگر صحبت می‌کنند، اما متأسفانه زرتشتیان کرمان، زبان دری با گویش کرمانی را به فراموشی سپرده‌اند). همه ترانه‌های دری در فرهنگ موسیقایی زرتشتیان ایران، با زبان دری به گویش یزدی است، به گفته خانم آرمیتا فرهمند «متأسفانه هیچ ترانه‌ی دری با گویش کرمانی موجود نیست» (فرهمند، ۱۳۹۸).

متن ترانه‌های زرتشتی، برگرفته از باورها، آموزش‌ها و پایه‌های دینی و فرهنگی زرتشتیان است. برخی از ترانه‌ها در وصف دین و اصول دینی است، برخی در وصف اشوزرتشت، برخی دیگر از این ترانه‌ها در وصف جشن‌ها و آیین‌های دینی، اتفاقات تاریخی مهم تاریخ زرتشتیان، زیارت‌گاه‌ها و اماکن مذهبی زرتشتیان است. به جز تعداد معدودی اثر، شاعر، ترانه‌سرا و آهنگ‌ساز این آثار مشخص نیست.

یکی از ترانه‌هایی که نام شاعر و آهنگ‌ساز آن مشخص است، آهنگی با نام «سُرودِ مَرَدِیَسَنّا» است. شاعر این اثر ابراهیم پورداود است و آهنگ‌سازی آن از غلام‌حسین مین‌باشیان است (دوستخواه، ۱۳۶۱: ۱۷). در متن این ترانه، بارها به خواندن «اَشِم وُهو» و «یَتا اَهُو» تاکید شده است. این دو، دو سرود از سرودهای اشوزرتشت هستند که در نماز و نیایش روزانه بارها و بارها تکرار می‌شوند و از پرکاربردترین سرودهای مذهبی زرتشتیان هستند. این آهنگ در اغلب جشن‌های جامعه‌ی زرتشتی (به خصوص شهر تهران) پخش می‌شود.

بامداد شد، بانگ زد خروس از سرای شه، بر زدند کوس
چرخ تُست نَک، روی آبنوس موبدا تو هم، خیز و روی شو
خوان: «اَشِم وُهو»، گو: «یَتا اَهُو»
گو: «یَتا اَهُو»، خوان: «اَشِم وُهو»

خیز موبدا، آتشی فروز پرده‌ی سیه، زین زبانه سوز
کیش باستان، زنده‌دان هنوز ز ایزدی فروغ، بر متاب رو
خوان: «اَشِم وُهو»، گو: «یَتا اَهُو»
گو: «یَتا اَهُو»، خوان: «اَشِم وُهو»

از سر آمده، دور روزگار دین فرهی، مانده یادگار
 نامه‌ی کهن، ز آن خودشمار گفته‌ی نیا، اندر آن بجو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»
 تا جهان ز مهر، شاد و خرم است تا نگار را، زلف در هم است
 تا ز ژاله بر، لاله شب‌نم است راه کج مرو، سوی چه میو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»
 راست بایدت، بود و مرد کار پهلوان منش، روز کار زار
 در ستیزه با، دیو نا بکار چون نیای خود، پاک و نیک‌خو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»
 خواهی ار خوشی، رنجه‌دار تن کوش و سرنگون، ساز اهرمن
 تا ز بند وی، وارهد وطن وانگهی پی، نام و آبرو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»
 از به دل ترا، مهر اندر است ار ز دشمنان، در بر اخگر است
 ار ز بوم خود، شور در سر است نوش ساغری، زین کهن سبو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»
 رو متاب از این، گنج شایگان سر میپچ از این، پند باستان
 راستی شنو، راستی بخوان راستی بجو، راستی بگو
 خوان: «آشِم وُهو»، گو: «یِتا اُهو»
 گو: «یِتا اُهو»، خوان: «آشِم وُهو»

Moderato *Very Slow*
Gesang *Sehr langsam* *G. H. Mynbarchian*
 Singing

Bân - dâd shod bâng za - deh kh - rouss az sa - ra - yeh shah

Klavier
 Piano

bar za dand kouss char - khe shosh-ta nak rou - yé âbi - nuss

شکل ۱۱ نت آهنگِ مزدیسنا (دوستخواه، ۱۳۶۱)

mo - be dà to ham khi - zo rouy shou khân a - shem vo - hou

gou ya - tbâ a - hou gou ya - tbâ a - hou khân a - shem vo - hou.

تصویر ۱۲ ادامه‌ی نت آهنگِ مزدیسنا (دوستخواه، ۱۳۶۲)

ترانه «منم یه زرتشتی» یکی دیگر از ترانه‌های مهم زرتشتیان است که در اکثر مراسم زرتشتیان 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 سالیان 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 آورده شده 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
اشم وهو خواندی، یتا اهو خواندی	یعنی اشوجویی، رهِه بهی پویی
رسی به هر راهی، تویی که آزادی	که برگزینی راه، تو خود یکی شاهی
بکن ز خود خشنود، اهورمزدایی	همینه فر خود، به جان ما آری
که تا بنا سازی، جهان زیبایی	که تا بنا سازی، جهان زیبایی

یکی از جشن‌های بزرگی که زرتشتیان در سراسر جهان برگزار می‌کنند، جشن زایش اشوزرتشت است که در روز ششم ماه فروردین برگزار می‌گردد. در این روز، هم پیامبر دین زرتشتی به دنیا آمده است و هم در سن سی سالگی به پیامبری برگزیده شده است. این جشن با نام جشن زایش زرتشت و یا جشن ششم فرودین در بین زرتشتیان خوانده می‌شود. زرتشتیان 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 می خواندند. گاهی توسط گروه‌های کُر بزرگ، گاهی با نوای ساز دف، دپ یا آربونه، گاهی با صدای تار و تنبک و گاهی نیز با همراهی نواختن دست. بزرگان در زمان بچگی ما، می گفتند که آن‌ها نیز این را در کودکی می خواندند و زمان کودکی آن‌ها به اواخر دوران قاجار می رسد» (پارسیا، ۱۳۹۹). متن این ترانه در زیر آورده شده است:

شد فروردین به به، بس دلنشین به به ایران شد از نسیمش، خُله برین به به
 ساقی بیار آن آب و آتش کن ز چرخشت جامی بنوش آن جرعه‌ای بر یاد زرتشت
 اکنون نمی دانی مگر فصل بهار است جامی کرم فرما که دل‌ها بی قرار است
 (هست این بهار شیرین، از یادگار دیرین کس نمی کند فراموش، آئین شت ز راتشت) ۲
 ای ملت دیرین، بنگر در این آئین اندرز آسمانی، اندر اوستا بین
 گفتار نیک کردار نیک اندیشه نیک هر کس 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 نمی کند فراموش، آئین شت ز راتشت) 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 ز راتشت
 همواره ما از شر دشمن در امانیم در راه ایران قوی و پایداریم
 (تا گردش جهان است، دوران آسمان است کس نمی کند فراموش، آئین شت ز راتشت) ۲
 یکی از زیارت‌گاه‌های زرتشتیان که در استان یزد قرار دارد، زیارت‌گاه «پیرسبز چک‌چک» است. این زیارت‌گاه، پیران‌گاهی است که در ۶۸ کیلومتری شمال شرقی شهر یزد و در کوه‌های «خرانق» شهرستان اردکان، واقع شده است. زرتشتیان در پی سنت‌های دیرینه و کهن همه ساله روزهای ۲۴ تا ۲۸ خردادماه تقویم کنونی ایرانیان، به نیایش همگانی در این مکان می پردازند. زرتشتیان در این چهار روز در اتاق‌هایی در دل کوه، به نام «خِیله»، اقامت می کنند و در کنار زیارت، دوره‌می‌هایی برگزار می کنند که همیشه در آن موسیقی جایگاه اصلی را دارد. آهنگ «پیرسبز چک‌چکو»،

یکی از ترانه‌هایی است که همیشه در این دوره‌می‌ها اجرا می‌شود. همچنین در مسیر راه تا رسیدن به پیرسبز، در اتوبوس یا مینی‌بوس، به صورت دسته‌جمعی این ترانه را خوانده و با آن دست‌می‌زنند و می‌رقصند. این ترانه به زبان دری با گویش یزدی نوشته شده است. به گفته برخی، ترانه‌سرایی و آهنگ سازی این اثر توسط روانشاد اردشیر جمشیدیان، صورت گرفته است. در ادامه متن این ترانه با زبان دری و ترجمه آن به فارسی آورده شده است.

جدول ۱ ترانه پیرسبز چک‌چکو به همراه ترجمه فارسی

ترجمه فارسی	متن اصلی با زبان دری
پیرسبز چک چکو	پیرسبز چک چکو (۲)
آمدم تا دامن کوه	اومَه تا دامن کوه
چه پله‌های زیادی را گذراندم تا	چه قَه پله مِمَه طی کَه
به آستان تو برسم	تا نِه رَسوَهه دیو
پیر سبز ما	پووی پیرسبز مو
مانند قرص ماه می‌درخشد	درُخش مثل قرص مو
آب به درون حوض می‌چکد	او و چکَه توی حوض
از سینه کوه می‌چکد	چک و چکه از سینه کوه
جمعیت موج می‌زند	جمعیت موج کوزه
در خيله‌ها	تو خيله هُو
یکی می‌رقصد، یکی می‌خواند	یکی رقصه یِکی خینه
یکی سیر و صفا می‌کند	یِکی کرَه سیر و صفو
پیرسبز چک چکو	پیرسبز چک چکو (۲)
شمع و بوی چوب صندل	شمع و چوب صندلش
شمعدان میان پیر	کلک مین پیرش

مردومون موج کوزن داور و وَرش	مردم در پیرامونش موج می‌زنند
حوجت طَلَبِن از اُش	و از او حاجت می‌خواهند
یَکی رِشته‌ای از گوشه چارقُدش می‌کند	یکی رِشته‌ای از گوشه چارقُدش می‌کند
و گره می‌زند به میله پیرامون شمعدان	و گره می‌زند به میله پیرامون شمعدان
می‌گوید ای پیر سبز	می‌گوید ای پیر سبز
مراد دل ما را بده	مراد دل ما را بده
پیرِ سَبَزِ چَک چَک (۲)	پیرِ سَبَزِ چَک چَک
سیاوشان روییده در سینه کوه	سیاوشان روییده در سینه کوه
چه قدر دوره صفو	چه صفا و زیبایی دارد
وقتی اوو از شِه چَک	وقتی آب از کوه می‌چکد
یاد مادرم می‌افتم	یاد مادرم می‌افتم
می‌تواند به پیش پایش	می‌تواند به پیش پایش
یار ناز و دلربا	یار ناز و دلربا
وقتی به پای پیر می‌رسی	وقتی به پای پیر می‌رسی
بگو ای پیر سبز	بگو ای پیر سبز
تو به درد دل ما برس	تو به درد دل ما برس
تا هیچگاه از هم جدا نباشیم	تا هیچگاه از هم جدا نباشیم
پیرِ سَبَزِ چَک چَک (۲)	پیرِ سَبَزِ چَک چَک

جایگاه سازهای کوبه‌ای

در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، در بیشتر موارد، ساز نقش همراهی کننده را دارد، یعنی آواز و شعرخوانی، بخش اصلی موسیقی را شامل می‌شود و ساز به عنوان همراهی کننده است. نقش اصلی ساز، نگهداری ریتم و اجرای پایه‌های ریتمیک است. برای همین در اکثر موارد از سازهای کوبه‌ای استفاده می‌شود. از بین سازهای کوبه‌ای

رایج در موسیقی فرهنگ‌های مختلف ایران، سازهای دپ، دف، دایره، اربونه، تمبک و دمام بیشترین استفاده را در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان دارند. البته خانواده سازهای دپ، دف و دایره بیشتر از همه مورد استفاده است.

محمدرضا درویشی در جلد دوم از کتاب دایره المعارف سازهای ایران، در مورد ساز دایره در استان کرمان می‌نویسد: «دایره از سازهای مورد استفاده در مناطقی از شرق و غرب کرمان، به ویژه شهر کرمان، سیرجان، رفسنجان و منطقه‌ی جیرفت است که غالباً توسط زنان نواخته می‌شود. زرتشتیان کرمان دایره را در همراهی با آوازهایی با گویش دری می‌نوازند و موارد استفاده‌ی آن در این ناحیه به مجالس عروسی و شادمانی و نیز جشن‌های آیینی زرتشتیان محدود است» (درویشی، ۱۳۹۲: ۴۴۲). همچنین محمدرضا درویشی در معرفی و موارد استفاده از ساز اربونه در استان یزد می‌نویسد:

در جامعه‌ی زرتشتیان یزد از اربونه در مناسبت‌های مختلفی، از جمله مراسم مذهبی سدره‌پوشی، مراسم تشییع جنازه و جشن‌های مذهبی استفاده می‌کنند. در مراسم سدره‌پوشی اربونه را در پایان مراسم می‌نوازند. این مراسم برای جوانانی برگزار می‌شود که به سن قانونی و بلوغ رسیده‌اند و می‌خواهند به اختیار آیین زرتشت را بپذیرند. در زیارت‌گاه‌های زرتشتیان مانند پیرسبر، نارکی و ... هنگام تجمع مردم و برای شادی آن‌ها اربونه می‌نوازند و همراه با آن به صورت فردی یا گروهی آوازا و ترانه‌های یزدی به زبان فارسی یا گویش دری خوانده می‌شوند. در جشن‌ها و اعیادی مانند جشن سده نیز اربونه به تنهایی یا با سُرنّا نواخته می‌شود (همان: ۴۲۵).

سید فواد توحیدی در کتاب نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، در مورد ساز دپ در جامعه زرتشتیان می‌نویسد:

«دراویش و زرتشتیان کرمان نیز از نوعی دایره به نام دپ استفاده می‌کنند که طرز نوازندگی دپ در بین این دو گروه، متفاوت است. زرتشتیان این ساز

را با انگشت می‌نوازند و از آن در مراسم گوناگون از جمله جشن‌های تیرگان، مهرگان، تندرستون و سده استفاده می‌کنند» (توحیدی، ۱۳۹۷: ۱۷۷).

در اغلب موارد، نوازنده‌های سازهای کوبه‌ای در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، بانوان هستند که جشن‌ها و دوره‌می‌های به اجرای موسیقی می‌پردازند. اغلب نوازندگان به صورت خودآموز نوازندگی را آموخته‌اند و نوازندگان حرفه‌ای به حساب نمی‌آیند و از تکنیک‌های ساده و معمول در نوازندگی استفاده می‌کنند.

در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، در زمان قدیم، بیشتر از ساز دپ و دایره استفاده می‌شده است، اما امروزه ساز دف، جایگزین آن شده و در اغلب موارد از ساز دف استفاده می‌شود. در قدیم، در هر خانواده‌ی زرتشتی، یک ساز دایره یا دپ موجود بود که حداقل یکی از بانوان آن خانواده، توانایی نوازندگی با آن را داشت که در دوره‌می‌ها، جشن‌ها و مهمانی‌های خانوادگی به نوازندگی و اجرای موسیقی می‌پرداخت (رستمی، ۱۴۰۱).

در زمانی که موبدان از سالن آتشکده به طرف سالن برگزاری جشن و آیین حرکت می‌کنند، گروه موسیقی آن‌ها را همراهی می‌کند. ابتدا گروه موسیقی در جلوی موبدان به حرکت در می‌آید و موبدان به همراه آتش در پشت‌سر آن‌ها به سمت سالن جشن و یا آیین به حرکت در می‌آیند. در این گروه موسیقی، سازهای کوبه‌ای نقش اصلی و جایگاه ثابت دارند. گاهی یک ساز ملودی نواز مثل سُرنا هم در کنار آن‌ها به نوازندگی می‌پردازد اما در اغلب موارد گروه فقط شامل سازهای کوبه‌ای می‌شود. ساز دف، جایگاه اصلی را در این گروه دارد. که البته گاهی به جای آن ساز دپ، دایره و یا آربونه قرار می‌گیرد.

در این گونه از موسیقی در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، هدف اصلی اطلاع رسانی، اعلام خبر و آگاهی به مردم است که از آمدن و حرکت موبدان با خبر شوند و به استقبال آن‌ها بیایند. همچنین با دست‌زدن به همراه گروه موسیقی، هم‌آزوری و هم‌بستگی خود را با مراسم و آیین نشان بدهند. به همین دلیل، از سازهای کوبه‌ای که دارای صدای بلند هستند استفاده می‌شود. همچنین از بین سازهای کوبه‌ای، سازهای

کوبه‌ای که قابلیت اجرا در حرکت را دارند، انتخاب می‌شوند تا به راحتی بتوانند در طول مسیر حرکت به اجرای موسیقی بپردازند.

در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان، گروه‌های موسیقی مختلفی فعالیت می‌کنند که در همه این گروه‌ها سازهای کوبه‌ای جایگاه پررنگی دارند. همچنین گروه‌هایی مخصوص سازهای کوبه‌ای نیز وجود دارند که فقط از سازهای کوبه‌ای استفاده می‌کنند و ساز دف پررنگ‌ترین جایگاه را دارد. در دهه اخیر، گروه سازهای کوبه‌ای اهورا به سرپرستی فرامز کامیابپور یکی از فعالترین گروه‌های موسیقی جامعه‌ی زرتشتیان کرمان است که اغلب مراسم و جشن‌ها به اجرای موسیقی می‌پردازد.

نتیجه‌گیری

۱. زرتشتیان کرمان، اکثر جشن‌ها، مراسم و آیین دینی و ملی را برگزار می‌کنند و موسیقی یکی از بخش‌های اصلی در این برنامه‌ها است.

۲. دو شیوه‌ی اصلی از اجرای موسیقی در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان رایج است: اجرای موسیقی در حال حرکت در جلوی موبدان در زمان حرکت از سالن آتش به سالن برگزاری مراسم و اجرای موسیقی به عنوان یک برنامه مستقل در یک جشن، مراسم و یا آیین دینی و ملی.

۳. سازهای کوبه‌ای، بیشترین کاربرد را در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان دارند.

۴. از بین سازهای کوبه‌ای، سازهایی که توانایی اجرا در حال حرکت را دارند، از همه بیشتر استفاده می‌شوند.

۵. سازهای دپ، دایره، دف، آربونه، دمام و تمبک، سازهای پرکاربرد در جامعه‌ی زرتشتیان کرمان هستند.

۶. اغلب نوازندگان سازهای دپ، دایره، دف و آربونه بانوان زرتشتی هستند که اغلب نوازندگان حرفه‌ای به حساب نمی‌آیند و به صورت خودآموز نوازندگی را آموخته‌اند. در قدیم در همه خانواده‌های زرتشتی، یک ساز دپ یا دایره بوده است که یکی از افراد خانواده توانایی نوازندگی را داشته و در دوره‌های ها به اجرای موسیقی و آواز می‌پرداخته‌است.

۷. در اغلب دوره‌های زرتشتیان، موسیقی اجرا می‌شود. اجرای موسیقی در این برنامه‌ها، اغلب به صورت شعرخوانی و آواز است و ساز به عنوان همراهی کننده آواز، وظیفه نگهداری ریتم را دارد و شنوندگان نیز با دست‌زدن و همخوانی شعر و آواز، نوازنده و خواننده را همراهی می‌کنند.

کتاب‌نامه

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۳). شعر در ایران پیش از اسلام، تهران: نشر مطهری.
- پارسیا، شاه‌بهرام (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- توحیدی، سیدفواد (۱۳۹۷). نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، تهران: انتشارات سوره مهر.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۹۲). دایره‌المعرف سازهای ایران، جلد دوم، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۶۱). اوستا نامه مینوی آیین زرتشت، تهران: انتشارات مروارید.
- رسائی، بهنام (۱۳۹۹). موسیقی در سنت‌های زرتشتی بررسی تاریخی قوم‌نگارانه و موسیقایی، (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران). چاپ نشده.
- رستمی، نوشین (۱۴۰۱). مصاحبه‌گر آریابرن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- غیبی، مهران (۱۳۹۲). مصاحبه‌گر آریابرن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.
- فرهمند، آرمیتا (۱۳۹۸). توصیف و بررسی ساخت واژه و نحو در گویش بهدینان کرمان (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته فرهنگ و زبان‌های باستان، دانشگاه ولایت). چاپ نشده.
- نمیرانیان، کتایون (۱۳۸۸). «آرایه‌های ادبی گات‌ها»، مجله آموزش مهارت‌های زبان دانشگاه شیراز، س ۴، ش ۵۸.

Mirza, Raiomond (2004). The House Of Song Musical Structures In Zoroastrian Prayer Performance, PhD thesis, University Of London.

نگاهی به ترانه‌های حماسی استان کرمان فواد توحیدی، شهاب جعفری

مقدمه | این پژوهش به منظومه و ترانه‌های حماسی و روایی در سنت موسیقایی کرمان می‌پردازد. در این اجراها شاهد داستان‌سرایی به همراه اجرای موسیقی هستیم. در مقاله‌ی پیش رو به معرفی، گردآوری و آوا نگاری ترانه‌های حماسی کرمان خواهیم پرداخت و تلاش خواهیم کرد از ورای آن به ساختارهای سنت و فرهنگ موسیقی کرمان دست پیدا کنیم. از مهم‌ترین این منظومه و ترانه‌ها این پژوهش می‌توان به خُرم و زیبا، عیسی خان، گرامی‌خان، مهدی جان، دوراندیش، جنگجو، یوسف آزادی و ... اشاره کرد. این ترانه‌ها معمولاً بیان حماسه یا سرگذشت بزرگانی است که دهان به دهان بیشتر توسط خوانندگان یا نقالان به نسل‌های بعد منتقل شده است، بعضی از این داستان‌ها به صورت آوازی خوانده می‌شود و بعضی به صورت ترانه.

داستان‌گزازی هنری است که سابقه‌ای طولانی در تاریخ و فرهنگ ایران دارد. منظور از داستان‌گزازی نقل زبان داستان، در هر شکلی، برای گروهی از مخاطبان است. داستان‌گزازی حرفه و پیشه خاصی بوده که از دوره باستان تا سال‌های اخیر با تنوع فراوان در ایران رایج بوده است. آنچه از سده‌های سوم و چهارم دوره اسلامی تا به امروز با عناوینی مانند: فضائل خوان، مناسبت خوان، شاهنامه خوان، حافظ، گوینده، قصه خوان، صورت خوان، نقال و پرده خوان نامیده می‌شوند در اصل استمرار انواع متفاوت در داستان‌گزازی در دوره پیش از اسلام بوده است. برای نمونه می‌توان به شاهنامه خوانی، که تا امروز نیز رایج است، اشاره کرد. یکی از انواع مهم داستان‌گزازی در ایران باستان نقل داستان به همراه موسیقی بوده است. ریشه این هنر را که تا امروز استمرار یافته، و مصداق بارز این استمرار همین پژوهش حاضر است، باید در آواز خوان‌های دوره‌های مادی و همخامنشی، گوسان‌های پارتی و خنیاگران دوره ساسانی جستجو کرد. نویسندگان یونان باستان به آوازخوانی اشاره کرده‌اند که در حضور آستیاک، پادشاه ماد که پدربزرگ کوروش بوده است، طی تمثیلی او را از خطر «جانوری وحشی گستاخ‌تر از گرازی» آگاه می‌کند هنگامی که آستیاک از رامشگر نام این جانور را می‌پرسد، او می‌گوید: کوروش پارسی.

به این آوازخوانان و داستان‌گویان در دوره اشکانی گوسان می‌گفتند. در مجمل التواریخ و القصص نیز آمده است که بهرام گور در نامه‌ای از پادشاه هند درخواست کرد گروهی گوسان به ایران بفرستد. پادشاه هند نیز دوازده هزار نوازنده به ایران فرستاد. فردوسی نیز بی‌آنکه اصطلاح گوسان را به کار برد این داستان را به شرح آورده است. اگر چه در مجمل التواریخ برای دوره ساسانیان اصطلاح گوسان به کار رفته است ولی ظاهراً در آن دوران به این هنرمندان هُنیَاگر/حنیاگر می‌گفته‌اند. اصطلاحی که در فارسی دری به خنیاگر تبدیل شده است. ضمن آنکه با اصطلاحات دیگر مانند نواگر، جامعه‌گر و به ویژه رامشگر نیز از آنها یاد شده است. در شاهنامه و بسیاری از کتابهای دیگر ضمن اشاره به این خنیاگران یا رامشگران، داستان‌هایی نیز درباره آنها نقل شده است. باربد و نکبسا، هنرمندان دربار خسرو پرویز نیز در حقیقت از جمله

همین خنیاگران بوده‌اند. این شیوه داستان‌گزاری در دوره اسلامی نیز استمرار یافت و تا امروز نیز کم و بیش در بیشتر نقاط ایران مانند کردستان، آذربایجان، مازندران، شمال و جنوب خراسان، بلوچستان، بندرعباس و کرمان رایج است. این خنیاگران در حقیقت هنرمندانی هستند که هنر خود را در میان عامه مردم ارائه می‌دهند. در پژوهش حاضر داده‌ها با روش اسنادی و تکیه بر مطالعه‌ی کتاب‌ها، مقالات و به‌صورت میدانی به دست آمده است.

شاهنامه خرم و زیبا

این آواز معمولاً در مراسم شه‌شه گُن (به معنای شب ششم تولد نوزاد) و شب نشینی‌های خوانین و بزرگان اجرا می‌شود. این شاهنامه به «شاهنامه ی خرم و زیبا» مشهور است. ساز همراه شاهنامه خونی چنگ و چنگ قُطی می‌باشد.

نمونه ی شعر:

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
برای خاطر یک بی وفا زن	شه بنگاله را دادن به کشتن
شه بنگاله و سلطان ملک شاه	دگر هم زاده و سعد سپه دار
میان شهر می‌گشت او یگانه	ز هر کس جستجو می‌کرد خانه
همون شهر روبه رو سبزی فروشن	گشاده چهره اش پر عقل و هوشن
چنین گفتا که ای آشفته احوال	برو نانت به پشت شیشه می‌مال
تو که با نیم نان خود نسازی	تو سوداگر کجا و عشق بازی
نقاب از چهره ی مقصود برداشت	جوان دست ادب بر سینه بگذاشت
چنین گفتا به خرم کای نکوکار	به جان منت قدم رنجور فرمای

خرم از پدری پیر و مادری رومی از خویشان قیصر به دنیا می‌آید. در هجده سالگی به قصد تجارت همراه با غلام پدرش محرم راهی هندوستان می‌شود. زیبا، دختر پادشاه سراندیب را به خواب می‌بیند و دل‌باخته او می‌شود. به دریا کشتی هایش غرق می‌شوند و او در جزیره‌ای گرفتار می‌شود و بار دیگر زیبا در خواب، راه نجات از جزیره و زنده بودن غلامش را به او نوید می‌دهد. خرم در راه محترم شاه پادشاه دکن را از مرگ نجات می‌دهد و در دربار او به مقام می‌رسد. با دسیسه میرشب خلف بیگ او به زندان می‌افتد. از دربار قیصر، معیار برای جستجوی او راهی هند می‌شوند. در مواجهه با محرم تصمیم بر یاری خواستن از قیصر برای نجات خرم می‌شود. محرم با سیاست چینی، خرم را از زندان فراری می‌دهد و راهی سراندیب می‌شوند. شب هنگام در پای حصار شهر پلاسی از قلعه به زیر می‌افتد و خرم تن زخم خورده زیبا را در آن می‌شناسد. اما زیبا تبار خود و آنچه بر او رفته است را پنهان می‌کند. آنان راهی سراندیب می‌شوند. شمایل، پسر خال زیبا وارد شهر می‌شود، به جای زیبا بر تخت می‌نشیند و به جستجوی او برمی‌آید. خرم از بیم جان قصد بازگشتن به دیار خود را می‌کند و همراه زیبا و محرم از سراندیب خارج می‌شوند در بیرون شهر با نگهبانانی روبرو می‌شوند و در جدال با آنان مهراورنگ، پسر عمه شمایل شاه کشته می‌شود و این سرآغاز جنگ هاست. با یورش سپاه مهر اورنگ و تنگ شدن عرصه، محرم به نزد خواجه کافور می‌رود و با سیصد غلام به خرم یاری می‌دهد. با رسیدن این خبر به سراندیب، شمایل شاه، تهمتن خان را به تعاقب آنان می‌فرستد. خرم و همراهانش بسیاری از سپاه تهمتن خان را می‌کشند و با شیخون آنان، زیبا و محرم در بند می‌شوند و خرم زخم خورده از میدان جان به در می‌برد. از سویی دگر با رسیدن خبر به روم، لشکری به سرداری سعد روانه دکن و سپس سراندیب می‌شود. و در نبردی شبانه تهمتن خان به بند می‌آید. شمایل در نامه‌ای تقاضای بازگرداندن زیبا و تهمتن خان را می‌کند. با رد خواسته‌اش به قصد جنگ لشکر می‌کشد. سعد در قلعه‌ای پناه می‌گیرد. و از محترم شاه طلب امداد می‌کند.

خرم نزد پیری زبان مرغان را فرا می‌گیرد و با خبر از اوضاع، راهی دکن می‌شود. در راه با محترم شاه مواجه می‌شود که به قصد ازدواج با دختر ملک شاه عازم بنگاله است. خرم سه مرتبه او را از مرگ نجات می‌دهد و با فاش کردن راز مرغان، خود به حال مرگ می‌افتد. با دستوری از پیر مرتاض حال او بهبود می‌یابد. محترم شاه، ملک شاه و محرم را به امداد روانه می‌کند. تا خود و خرم نیز پس از بهبود او راهی شوند. از آن سو در پای قلعه نبردهایی در می‌گیرد. سعد اسیران را شبانه به رویارویی با سپاه خودشان وارد میدان می‌کند و خزانه شمایل را تاراج می‌کند. شمایل برای نفوذ در قلعه به نیرنگی دست می‌زند و بهادر خان مهتر قلعه را با خود همراه می‌کند. با زهر خوراندن بهادر به سعد و سرداران و یورش شمایل، اهل قلعه با شمایل سازش می‌کنند. هوشنگ، سعد را از مهلکه می‌رهاند اما در ادامه محاصره می‌شود و محرم به یاری او می‌رسد. سعد نیز به پادزهری بهبود می‌آید. شمایل از بیم رسیدن دو لشکر، از خلخال زنگی امداد می‌گیرد. در رویارویی دو گروه، کار بر سپاه ملک شاه دشوار می‌شود که خرم از راه می‌رسد و شمایل عقب‌نشینی می‌کند. خلخال نیز به اردوی شمایل وارد می‌شود. افراد بسیاری از سپاه ملک شاه، محترم شاه و سعد در جنگ با زنگیان از بین می‌روند اما در نهایت با کشته شدن خلخال؛ سپاه شمایل به قلعه‌ای پناه می‌برند و روز دگر قلعه فتح می‌شود. و این پایان جنگ هاست هر چند داستان با رفتن خرم و لشکرش به سرانندیب، ازدواج او با زیبا، ترک آن شهر به قصد روم و در نهایت بازگشتن به وطن پدری خود به اتمام می‌رسد.

در جنگهای دو سپاه مخالف با یکدیگر، پهلوانان بسیاری در نبردهای متعدد رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند و وقایع با فراز و نشیب بسیاری منجر به شکست یا پیروزی هر یک از آنان می‌گردد که در این مجال به اختصار بسیار بیان شده است.

عیسی خان جلالی

استوار عیسی‌خان جلالی در زمان محمدرضا شاه فرمانده بسته دولت آباد در ارزوئیة بافت بود او به همراه هشت نظامی دیگر در دهه سوم قرن حاضر با چهل نفر از افراد رستم خان مالکی پسر سیدخان رودباری به سرکردگی محمد کریم مردانه

جنگید و همگی آنها را نابود کرد و صد و پنجاه نفر از زنان ایل افشار را از چنگ آنها نجات داد که در دفاع از مردم منطقه از خود حماسه‌ای جاوید در تاریخ بافت به جای گذاشت.

در این جا عیناً آن ماجرا بدون کم و کاست ذکر می‌گردد:

استوار عیسی‌خان جلالی در دولت آباد ارزوئیه صبح زود امنیه‌ها را به خط کرد در آن هنگام یکی از نظامیان گفت: شخصی از صوغان آمده تا با سرکار موضوعی مهم در میان بگذارد، عیسی‌خان گفت: چه کسی است؟ جواب داد: امید افشار، گفت: اجازه دهید داخل بیاید، امید افشار وارد شد و سلام کرد در حالی که رنگ از رخسار او پریده بود.

گفت: بشکریدی‌ها زنان ما را با خود برده‌اند، عیسی‌خان که بلوچ بود رگ غیرتش بجنبید با عجله گفت شما بروید و من الساعه اقدام می‌کنم، بلافاصله امنیه‌ها را خط کرد تعداد آن‌ها با خودش نه نفر می‌شد، نفرات را به صورت هفت نفر سواره و دو نفر پیاده آرایش داد و به پیاده‌ها دستور داد به صوغان حرکت کنند، آن‌ها رفتند سپس سوارگان استان را زین کرده با فرماندهی او در پی پیادگان شتافتند تا این که در منطقه‌ای به آن‌ها رسیدند دو اسب دو ترک شد و به حرکت ادامه دادند، همین که خورشید طلوع کرد به موغان رسیدند بلافاصله به منزل کدخدای آن جا شتافتند، کدخدا کتری را روی آتش گذاشت تا پذیرایی کند اما عیسی‌خان که خونس به جوش آمده بود کتری را با لگد پرت کرد و گفت: نیامدیم تا پذیرایی شویم بلکه شخصی را گسیل کن تا شوهرهای زنان را هر چه سریع‌تر بیاورند، سواره‌ای شتافت مردان افشاری بی‌درنگ آن جا حاضر شدند. عیسی‌خان پرسید: ماجرا چیست؟ گفتند: دیروز مَحَد (محمد) کریم به این جا آمد به زور زنان ما را به همراه خود برد، عیسی‌خان گفت: جلو بیفتید و پشت سرتان را نگاه نکنید و دقیقاً به سخنان من توجه کنید، آنها نیز مو به مو اجرا کردند. عیسی‌خان مثل برق با نفرات کم خود به سوی دشمن شتافتند، هنگام عصر ابتدای تنگ موردان رسیدند، ناگهان متوجه شدند بشاکردها زن‌ها را سوار کرده حرکت می‌کنند به امنیه‌ها گفت: اگر دشمن متوجه ما شود فرار می‌کند پس همین جا

استراحت کنید تا هوا کاملاً تاریک گردد. همین که تاریکی همه جا را پوشاند به سوی دشمن حرکت کردند. تا به یک ایشوم رسیدند، نزد افراد آن جا خود را دزد معرفی کردند تا عملیات آن‌ها نقش بر آب نگردد، گفتند:

رفیقان ما کجا رفتند؟ گفتند: خانه درویش میرزا لورک، عیسی‌خان با همراهان به آن جا شتافتند همین که صدای الاغ‌ها را شنیدند کمی جلوتر رفته و مراقب اوضاع بودند تا این که متوجه شدند صاحب ایشوم از یکصد و پنجاه الاغ ایل اقشار محافظت می‌کند در یک طرفه‌العین او را گرفتند و از او پرسیدند: محد کریم کجاست؟ مرد نگهبان که چاره‌ای جز تسلیم نداشت. گفت: کنار آن آتشی که شعله‌ور است، آهسته نزدیک آنجا شدند و دیدند محد کریم در حالی که قطار فشنگ بر کمر بسته نشسته و پذیرایی می‌شود و جایی را آماده کرده‌اند تا بعد از خوردن طعام با زنان به عیش و نوش بپردازد و بقیه نیز پلاس بودند، عیسی‌خان بیشتر عصبانی شد و به راهیان دستور داد: همین که صدای تیر من بلند شد به پلاس سی تیر شلیک کنید سپس با احتیاط جلو رفت و از پشت به محد کریم شلیک کرد امنیه‌ها نیز بلافاصله پلاس را به رگبار گرفتند، تمام دزدان تیر خورده بودند و همچون مرغ نیم بسمل بر روی زمین می‌غلتیدند و هر چه التماس می‌کردند فایده‌ای نداشت که رگ غیرت به جوش آمده و عمل زشت آنها قابل عفو نبوده، سپس سر محد کریم را بریدند و عیسی‌خان به مردان دستور داد بروید زنانان را بیاورید و آن‌ها که از شدت خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجیدند زنان را آورده آنها را سوار بر الاغ‌ها کرده و همان شب به سوی صنوغان حرکت کردند عیسی‌خان و آمینه‌ها نیز با سرافرازی به دولت آباد برگشتند.

شاعری اهل ذوق درباره این حماسه با زبان عامیانه چنین سروده است:

سرکهر را تو داد دستی به خانمش داد

خانم خدا نگه‌دار می‌رم به جنگ اشرار

بیایم یا نیایم امیدوار خدایم

عصری رسید دم تنگ همه کهر یک رنگ

عیسی رسید به پلاس پلاس رو کرد چپ و راس

پلاس رو کرد چپ و راست مَحد می‌کرد التماس
 عیسی خان جلالی بفرما روی قالی
 عیسی خان بلوچی بریدیم جفت قوچی
 عیسی تو را به قرآن مکش اردوی رستم خان
 می‌کشم که دزد نباشه نظمی به رودبار باشه
 محمد کریم سبیل بور کشته شده بالای هور
 رستم زده دس بر دس از دس عیسی برنو دس

جنگجو

ترانه ی جنگجو یکی از زیباترین ترانه‌های رایج در منوجان است. این ترانه به همراهی سازهای چنگ یا چنگ قطی یا پیروتی و تنبورک به همراهی تمپک اجرا می‌شود. ریتم این ترانه دوضربی ترکیبی و با ضرب‌آهنگ سنگین است. استفاده از ضدضرب در این ترانه به زیبایی و غنای آن افزوده است.

علی اکبر محبی معروف به «جنگجو» یکی از شخصیت‌های ماندگار دوران معاصر است. وی در دوره ی رضا شاه در نودژ زندگی می‌کرد و از نظر فرهنگی و بخصوص مذهبی شخصیتی مهم و تاثیر گذار به شمار می‌رفت. چرا که در یکی از مکتب خانه های نودژ - نجف کوچک درس خوانده و از ذوق و سواد ادبی نسبی هم برخوردار بود، شعر می‌سرود، مرثیه سرایی می‌کرد و نوحه می‌خواند و دستی هم در هنر مجسمه سازی داشت. او در ماههای محرم بانی برگزاری مراسم باشکوه تعزیه خوانی در نودژ بود و اکثر اشعار تعزیه را هم خودش می‌سرود. وی در هنگام کشف حجاب، یعنی سال ۱۳۱۳ شمسی علنا به تبلیغ علیه رضاخان پرداخت و با سرودن برخی اشعار حماسی و سیاسی ظلم و جور رضاخان را نشانه رفت و به همین دلیل مورد غضب حکام و مامورین رژیم قرار گرفت. وقتی که فرمان دستگیری اش را صادر کردند، مجبور شد که فراری شود. سر انجام در یک درگیری سخت در منتهی الیه جنوب شرقی منوجان، در کوه و محلی که هم اکنون به «اسپید جنگجا» معروف است به شدت زخمی شد و

به قتل رسید. او تا آخرین فشنگ و آخرین نفس در برابر نظامی‌های، به قول خودش «دون نابکار»، ایستادگی کرد اما در نهایت وقتی زخمی و دستگیر شد، سربازان او را به دوش گرفتند تا از کوه پایین آورند. او در همین حال نزار و در حالی که به شدت خونریزی می‌کرد به نظامیان می‌گفت «آنوقت که تفنگ به دوش داشتم من بر شما غالب بودم و الان که گلوله شما مرا از پای درآورده باز هم من بر شما سوام.»

نقل شده است که شخصی به نام مشهدی حاتم احمدی، از طایفه ی لرهای قلعه گنج، استاد علی اکبر محبی (جنگجو) بوده است. بنا به روایتی، وی که اولین مکتب دار منطقه قلعه گنج نیز بوده، هنر مجسمه سازی را به جنگجو یاد داده است.

سال ها بعد از کشته شدن جنگجو، درک نوازنده شعری حماسی را از سرگذشت علی اکبر محبی جنگجو با چنگش می‌نواخت که بسیار مورد توجه مردم قرار می‌گرفت. این شعر داستان جنگجو را به عنوان یکی از اسطوره های دوران معاصر همچنان حفظ کرده است.

در زیر نمونه هایی از اشعار جنگجو آمده است:

مرا خاک برسر به جای کله رضا شاه قلدر باشدم پادشه

مشورت کردم به عقل گفتم: ای جنگجو
همچو یاغی ها مشو بی غیرت و بی ننگ و عار
دوما یک مشورت کردم با قرآن مجید
با کلام الله حق بنمودمی بس استغفار
آیتی آمد که لاتلقو بایدیکم بدی
زین سبب ما را نباشد با نظامی هیچ کار
در زمان شاههای با عدالت کی بدی
در زمان شاهی شه پهلوی شد آشکار

ای نظامی‌ها نمایم جنگ تا دارم نفس
 جنگ سازم تا که دارم من فشنگ اندر قطار
 حکم شاهنشاهتان اجرا نشد زن‌ها شوند کشف حجاب
 یا که زن‌ها با مردها گیرند در یکجا قرار
 در زمان شاههای با عدالت کی بدی کشف حجاب
 در زمان شاهی شه پهلوی شد آشکار
 بچه خوک است خوک بچه شیر است شیر
 بچه گرگ است گرگ بچه مار است مار
 گر که حنظل سبز بنماید به جوف نیشکر
 آبیارش گر بود جبریل تلخ آرد شمار

ای نظامی‌های شوم لعین نابکار
 از چه سازید اینقدر بد فطرتی در رودبار
 هر کسی خوردی فریب و آمدی در پیشستان
 زود می‌گیرید و نعشش میکشید از کین به دار
 نام من باشد علی اکبر دلیر و جنگجو
 دشمنم من بر نظامی‌های دون نابکار
 گر نظامی‌چون کبوتر در هوا اطراق کرد
 آورم در زیر آن را با فشنگ نمره دار
 نعره مرکبدرم در جنگ چون گردد بلند
 میکشد از کله بدخواه بی ایمان دمار...

شعر ترانه ی جنگجو :

نازنین رُنبی ای کوه یه دلبرم بلکه جنگجویه
نازنین آدریند زیر جو دلبرم شهریاری جنگجویه

نازنین جنگجوی بی گنه دلبرم ساخلُ روخونه
نازنین ساخلوشون کردی دلبرم ای بین شون بودی

دوراندیش

یکی از ترانه‌هایی که در منطقه ی منوجان به همراهی چنگ (قیچک محلی) یا چنگ قُطی و تنبورک خوانده می‌شود. ترانه ی دوراندیش است که اصطلاحاً به شعر دوراندیش مشهور است.

بدون تردید یکی از شخصیت های برجسته و تاثیر گذار تاریخ معاصر منوجان و چه بسا رودبار زمین بوده است. وی در خلال سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۸ هجری شمسی در مجموع تقریباً سه دهه به عنوان کلانتر و سرعشایر منوجان شناخته می‌شد. میرزامحمد از نظر فرهنگی شخصیتی برجسته و به دلیل سواد ادبی اش مورد تحسین بوده است. وی اگر چه در طول این دوران اصولاً نقش نماینده ی دولت را در منوجان ایفا می‌نموده است اما نزد مردم هم از اعتماد و احترام قابل توجهی برخوردار بوده است. دوران معاصر میرزامحمد را به عنوان شخصیتی فرهنگی دوست می‌شناسد که برای پیشبرد و اعتلای فرهنگ این سرزمین تلاش کرده است. برای نمونه نخستین مدرسه منوجان به نام «دبستان حافظ دهنو» در سال ۱۳۱۸ با کوشش و پیگیری وی تاسیس شد. وی در عرصه ی سیاست و حکومت داری هم گوی سبقت را از سایرین مانند خوانین و گاه نظامیان می‌ربود و با زبان و قلم شیوایش از مسئولین و مقامات بالاتر «دل و دین» می‌برد، اگرچه از شواهد و قراین و نامه ها و مکاتباتی که

داشته چنین بر می‌آید که او همیشه سنگ مردم بینوای منوجان و رودبار زمین را به سینه می‌زده است و از خرد و دانش و قلمش هم جز برای اعتلای نام و امنیت و افتخار منوجان بهره نبرده است. میرزاحمد دوراندیش یک «کدخدای فرهنگ دوست» بود که در مناسبات، معاشرت‌ها و مکاتباتش «شعر حافظ و سعدی و فردوسی» را از بر می‌خواند و می‌نوشت و منوجان را -در بدترین دوران ناامنی- به روش منحصر به فرد خویش اداره می‌کرد.

میرزاحمد در سال ۱۲۷۱ هجری شمسی در خانواده ای مذهبی و کشاورز در روستای بجگان که هم اکنون از توابع بخش آسمینون شهرستان منوجان می‌باشد متولد شد. پدرش حاج غلامحسین، فرزند حاج محمد بود که او از بزم به این منطقه مهاجرت نموده و سپس با دختری از طبقه ی نجیب زادگان که در اصطلاح محلی به آنها بلوچکاره می‌گفتند ازدواج نموده بود. پیشینه ی خانوادگی و توانایی های ذاتی و برخورداری از سواد قابل ملاحظه ی مکتبی مجموعه عواملی بودند که باعث رشد و ترقی حاج غلامحسین در میان فامیل خودش و حتی در بین سایر اهالی شده بود. بطوری که به زودی همه ی مردم بجگان و نودژ وی را به عنوان بزرگ و کدخدای خودشان برگزیدند. زمان حکومت حاج غلامحسین در نودژ و بجگان تقریباً در اواخر دوره ی قاجار بوده است که عموماً دولت مرکزی هیچ تسلط ملموسی بر مناطق دورافتاده ای مثل رودبارزمین و توابع آن نداشت و معمولاً این مناطق توسط خوانین و بصورت ملوک الطوایفی اداره می‌شدند و صاحبان زر و زور به سلیقه و اراده خودشان بر مردم حکم می‌راندند. درست در همین زمان «درّان خان بیژنی» بر سرزمین رودبار حکم می‌رانده است. ظاهراً حاج غلامحسین در منطقه ی نودژ و بجگان از دادن مالیات به عوامل خان و تمکین در برابر برخی باج خواهی های وی سر باز می‌زند و این موضوع باعث بروز اختلافات و دشمنی هایی بین آنان می‌گردد تا سر انجام حاج غلامحسین توسط مزدوران خان به طرز مشکوکی مسموم و سپس می‌میرد. بعد از درگذشت حاج غلامحسین، ایادی خان روستای بجگان و خصوصاً دارایی حاجی را غارت می‌نمایند. از حاج غلامحسین دو پسر به نام های محمد و غلامرضا از دو مادر مختلف باقی مانده

اند که در هنگام وفاتش به ترتیب یک و چهار ساله بوده اند. مادر محمد که از طایفه ی «کترهنکی» و اصالتاً منوجانی بوده است، بعد از مرگ حاجی به نزد فامیل خود برمی‌گردد. محمد در میان فامیل مادری اش بزرگ می‌شود و از سنین کودکی نزد یک ملای رودانی که در منوجان صاحب مکتب است به فراگیری قرآن و نماز و اصول دینی و شرعی می‌پردازد. مدتی بعد محمد در معیت مادرش راهی نودژ می‌گردد تا با فامیل پدری اش دیداری تازه کند که در آنجا به تشویق فامیل به مکتب خانه ی شیخ عباس پدر آیت ا... متعلم می‌رود و آنجاست که علاوه بر فراگیری کامل قرآن به خواندن حافظ، بوستان و گلستان سعدی و شاهنامه فردوسی مبادرت می‌ورزد و علاوه بر علوم دینی، بخشی از ادبیات کهن را نیز فرا می‌گیرد. محمد سپس همراه مادرش به منوجان بازمی‌گردد، در حالی که حالا جوانی نزدیک به بیست ساله است. او همراه خانواده اش جایی در نزدیکی روستای حسین آباد منوجان و در میان فامیل مادری اش زندگی می‌کند و به همین دلیل گاهی گذارش به قنات زیبا و دلگشای حسین آباد می‌افتد که متعلق به ضرغام السلطنه بوده است. ضرغام السلطنه چندین بار بصورت اتفاقی محمد را به همراه کاتب معروفش آصف در آنجا ملاقات می‌نماید. ضرغام از آصف جوایب اصل و نصب این جوان محبوب و متین می‌گردد و آصف که آشنایی مختصری با پدر وی، حاج غلامحسین، داشته وی را معرفی می‌نماید و بدین ترتیب ضرغام کنجکاو می‌شود تا درباره او و پدرش بیشتر بداند و وقتی از هوش و درایت و خصوصاً سواد و خط خوش و خوش سخنی محمد آگاه می‌شود، به شدت تحت تاثیر قرار می‌گیرد و از وی می‌خواهد که برای انجام برخی امور ارباب رعیتی در قنات حسین آباد به او کمک کند. و این چنین محمد نمایندگی ضرغام در ملک حسین آباد را می‌پذیرد. بعد از گذشت چند سال و جلب اعتماد ضرغام و همچنین به خاطر درایت و توانایی هایی که ضرغام در محمد جوان مشاهده نموده به وی لقب میرزا محمد می‌دهد که بیشتر به واسطه ی نامه های ادیبانه و خط خوش وی بوده است. از این پس میرزا محمد نه تنها نماینده ی ضرغام در ملک آباد و عظیم حسین آباد است بلکه به وکیل الرعایا و نماینده ی او در منوجان هم تبدیل می‌شود. با گذشت سالها و تحت تاثیر اتفاقات مختلف سیاسی و

اجتماعی در کهنوج -محل حکومت ضرغام- و منوجان و به دلیل بروز بعضی مشکلات، کم کم ضرغام میرزامحمد را در ملک خودش شریک می‌کند. در نهایت در اواخر عمر ضرغام، میرزا محمد قنات حسین آباد را از ضرغام السلطنه ابتیاع می‌نماید. و بدین ترتیب میرزا محمد به تدریج نه تنها از نظر سیاسی و اجتماعی بلکه از جهت مالی هم پشتوانه ی بزرگی بدست می‌آورد. در همین زمان است که نماینده ی اداره ی آمار برای دادن شناسنامه به منوجان می‌آید و میرزا محمد فامیل دوراندیش را برای خودش انتخاب می‌نماید. اینک میرزا محمد دوراندیش که از همسر اولش سه پسر دارد با بزرگترین فامیل منوجان یعنی سالاری ها وصلت و بدین ترتیب تجدید فراش می‌نماید. این وصلت از نظر اجتماعی و سیاسی قدرت و پشتوانه ی بیشتری به او می‌بخشد و از این پس به عنوان شخصیتی جا افتاده و قابل اعتماد هم در میان مردم منوجان و هم نزد دولت اعتباری مضاعف برای خودش کسب می‌نماید تا آنجا که حتی نیروهای نظامی و انتظامی مستقر در منوجان از او فرمان می‌گیرند و او خودش هم با در اختیار داشتن جمعی تفنگچی از جوانان غیور منوجانی به نوعی امنیت منوجان را هدایت و تقویت می‌نماید.

در بین حکام محلی رودبار زمین نام میرزا محمد دوراندیش به خاطر برخی ویژگی ها و استعدادهای منحصر به فردش بیش از دیگران، حتی بیشتر از خوانین که همیشه حاکمین بلامنازع رودبار زمین بوده اند، خودنمایی می‌کند. از جمله خصوصیات وی می‌توان به تسلط نسبی بر ادبیات گذشته و علاقه وافرش به نوشتن و ارجاع مسائل و موضوعات به گنجینه های ادبی اشاره نمود. برای نمونه در دورانی که جنوب کشور از فقر و بی سوادی رنج می‌برد، وجود شخصیتی که شاهنامه ی چاپ مسکو -زمانی که در ایران امکان چاپ نبوده است- را در منزل نگهداری می‌نموده و برای مراجعین خود شعر حافظ یا حکایات گلستان می‌خوانده است، قدری عجیب و غریب می‌نماید. او حتی در نبود یک مرجع دینی شیعه در منطقه، پاسخ بعضی ابهامات شرعی و دینی خودش و مردم را از طریق مکاتباتی که با مراجع قم، نظیر آیت ا. . . بروجردی دارد، بدست می‌آورد. در زمان میرزامحمد، منوجان یکی از امن ترین دوران های خود را

تجربه نموده است و برای مثال رودان و کهنوج و قلعه گنج در این دوره ها به اندازه منوجان از امنیت برخوردار نبوده اند و این همه به خاطر سیاست های بازدارنده خاصی است که میرزامحمد با همکاری مردم محلی بکار می گرفته است. در دوره ای که خیلی ها به زور سرنیزه حکومت می کردند و منطق شان از لوله ی تفنگ بیرون می آمد، میرزا محمد به فکر مسائل فرهنگی و اجتماعی بود و برای پیشبرد مسائل و مشکلات منطقه نخستین چاره را روشنگری و نامه نگاری با مسئولین می داند. برخی مکاتبات و نامه های وی به افراد مختلف که هنوز موجود هستند، نشان می دهند که میرزا محمد قبل از هر اقدامی ترجیح می داد از طریق زبان منطق و با رجوع به جملاتی نغز و واژگانی سلیس، زیبا و ادیبانه به بیان مقصود خود بپردازد. اولین مدرسه ی منوجان، حتی قبل از کهنوج، و در سال ۱۳۱۸ به همت و پیگیری میرزا محمد و در منزل خود وی و در یک کپر شروع به کار نموده است و تنها معلم این مدرسه با نامه نگاری و پیگیری میرزامحمد به منوجان آمده و شروع به کار می نماید. نامه های متعددی موجود است که وی در اواخر دهه ی بیست با شرح و تفصیل به نبود امکانات بهداشتی اشاره نموده و از استانداری درخواست می کند که برای کاهش برخی بیماری ها در منوجان به تامین آب آشامیدنی سالم اقدام نماید کاری که بعدها در آغاز دهه ی پنجاه و حدود بیست سال بعد از مرگ او به ثمر رسید. میرزامحمد که از میان همین مردم ساده دل و روستایی برخاسته و از جنس خودشان بود هرگز حتی لباسی غیر از لباس آنان نمی پوشید و به همین دلیل تشخیص وی از سایر مردم، برای تازه واردان امری دشوار می نمود. حکایت می کنند وقتی یکی از رجال سیاسی نظامی استان برای بازدید به منوجان می آید و در برابر برخورد و خوش قریحگی میرزامحمد که برای خوش آمد گویی وی به قرائت استقبال نامه ای مشغول است قرار می گیرد و از وی می پرسد که این سواد و قریحه را از کجا فرا گرفته است، پاسخ میرزامحمد جز این نیست که من جزئی از این مردم و از جنس همین روستاییان هستم و سوادم را در میان همین مردم کسب کرده ام. در دوره ی او، به جرات می توان گفت که آمار جرم و جنایت در منوجان به حداقل خود رسیده بود و بعضی جرائم سبک تر مثل دزدی های کوچک را خود

راسا رسیدگی می نمود. سرانجام میرزا محمد در سوم مهرماه سال ۱۳۳۸ و در سن ۶۶ سالگی به ضرب گلوله ی یکی از اشرار به قتل رسید. بر سنگ قبرش نوشته اند :

پافسوس که مردمان دانا رفتند شیرین سخنان مجلس آرا رفتند
آنان که دو صد سخن به یک زبان می گفتند یا چه شنیدند که خاموش شدند

مهدی جان

به گفته ی قدیمی ها، زمانی تزار روس به ایران حمله می کند و در طایفه ای از ده بیدخونِ مرَغک (که اکنون ساکن کرمان و جیرفت و بم می باشند) پسری عدالت طلب و باغیرت و وطن دوست به نام مهدی بوده است.

لشکر دشمن از طریق تصرف بوشهر و کازرون شیراز به کرمان می رسند. مهدی که اسبی وحشی داشته و از عشایر نیز بوده است یک شب به آنها حمله ور می شود و چند تن از افراد دشمن را می کشد. قزاق ها و مأموران دشمن او را تعقیب می کنند و کرمان و بم و جیرفت را می گذرانند تا او را بگیرند. قدیمی ها می گویند دروازه ای بوده به نام ریگ آباد که آنها از این دروازه وارد می شوند و مهدی را دستگیر می کنند و همین طور پدر او را به نام محمدعلی از ده یا کوه به کرمان می آورند و به شیراز می برند، زیرا حاکم اصلی شیراز بوده است.

مادر این جوان شعری خوانده که سینه به سینه منتقل شده است:

تو ریگای ریگ آباد صد جیغ زدم صد فریاد

ور چوپونای خدا داد مهدی جانم کنید داد!

ای داد ای داد مهدی جان مهدیم بُردن به کرمان

امروز گشتم پریشان خدا مهدیم نگه دار

اسبای مهدی بیارین خوبن برای سواری

اسبای مهدیم نمی دم حصیر براشون خریدم

خیلی زحمت کشیدم ای داد ای داد مهدی جان

ای داد ای داد شیر اومد میرز محمد علی گیر اومد

محمد یار مهدی بود برای کرمون ایلی بود
او بود یلم شیرری بود ای داد ای داد مهدی جان

مهدیم بردند اداره با اسلحه ی قطاره
مهدیم بردند به شیراز بالای سرش زدند ساز
پای پتی، قد دراز ای داد ای داد مهدی جان

گرامی خان

داستانی قدیمی است که سینه به سینه نقل شده است. در زمان استعمار بیگانگان پسری سلحشور به نام گرامی خان بوده که با آنها مخالفت می کرده و رو به روی آنها می ایستاده است و چون نوجوان بوده (حدود ۱۵ الی ۱۸ سال) او را به شهید کربلا، علی اکبر، مثال می زنند.

در آن زمان ایران مورد هجوم بیگانگان و تاخت و تاز اجنبی ها بود و مردم سلاحی نداشتند و بیشتر جنگ ها تن به تن بوده است.
مادر گرامی خان برای او که گلوله خورده است شعری می سرايد:

هی می آیه تیر و تفنگ گرامی خان رفته به جنگ
گفتم نرو به چار دیوار علم خجر زدی به کار
اسب کردند کردی قشو رفتی به دعوا نصفه شو
اسب کردند کردی تو زین دشمن نشست و کمین
ننه رودم، گرامی خان
شیرم حالالت مادر جان

گفتم نرو، گفتم می رم گلوله خوردم می میرم
گرامی خان ام شد سوار رو و یمین پشت و ریسار
گوله خورده بالای شالم سخت می سوزه از درد می نالم

گوله خورده بالای رونم من می میرم خودم می دونم
گرامی خان ام بچه بود
کولش تفنگ نیمچه بود
لب های گرامی غنچه بود
ننه رودم، گرامی خان
شیرم حالات مادر جان

گرامی خان ام شد سوار ای داد هوار، ای داد هوار
دشمن به دورش صد هزار ای داد هوار، ای داد هوار
ننه رودم، گرامی خان
شیرم حالات مادر جان

کفشای گرامی گیوه شد زن جوونش بیوه شد
جمعی به رودم خیره شد نور امیدم تیره شد
ننه رودم، گرامی خان
شیرم حالات مادر جان

جلال خان

نوعی ترانه ی حماسی است که اصلاً بلوچی است و در مجالس شب نشینی و به ندرت در عروسی ها نواخته می شود.
سازهای همراه: چنگ و تمپک و یا سرنا، دهل و جرّه و تمپک می باشد.

نمونه ی شعر:

یاری یَحْتِگِن اُغانا
چِزگی کَشْتَه ای جانا

یوسف آزادی معروف به «کلی سف» (کربلایی یوسف)

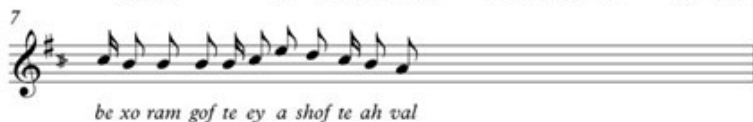
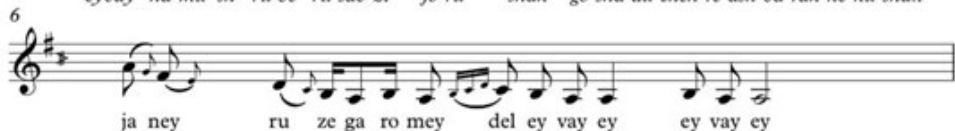
یکی دیگر از آوازه‌های مشهور شهرستان منوجان آواز کلی سف است. این آواز به همراهی چنگ، چنگ قطی، یروتنی و تنبورک اجرا می‌شود. کلی سف یکی از شخصیت‌های ماندگار دوران معاصر منوجان است که به خاطر جوانمردی و رشادتی که در مقابل مامورین دولت وقت - رضا شاه از خود نشان داد معروف شده است. داستان و سرگذشت او که بزرگ طایفه ی آزادی‌های شیبکوه و سراس منوجان محسوب می‌شد به دهه ی آغازین قرن حاضر مربوط می‌شود. ماجرا از این قرار بوده است که قشون «وکیل مراد» از طرف دولت مرکزی برای گرفتن مالیات از مردم منوجان به منطقه عزیمت می‌کنند. این قشون هنگام مراجعه به منطقه‌ی شیبکوه و سراس با مقاومت مردم طایفه ی آزادی مواجه می‌شوند که حاضر به پرداخت مالیات نبوده‌اند. به تصمیم «وکیل مراد» و به دلیل این تمرد و نیز نپرداختن مالیات تعدادی از زنان و دختران محل را زنجیر کرده و به اسیری یا به اصطلاح محلی «بندگی» می‌برند. «کلی سف» که در زمان وقوع این اتفاق در محل حضور نداشته بعد از اینکه خبردار می‌شود فردی را مامور می‌کند که به «میرزامحمد دوراندیش» - کلانتر و نماینده دولت - مراجعه نموده و از وی برای آزادکردن زنان اسیر مدد جوید و گرنه راه بر وکیل مراد می‌بندد و او را به هلاکت می‌رساند. میرزامحمد بی‌اعتنایی می‌کند و به پیک «کلی سف» هم توصیه می‌کند که به وی بگوید با «دولتی‌ها» در نیفتد که عواقب وخیمی به دنبال دارد و در فکر پرداخت مالیات باشد تا اسیران آزاد شوند. «کلی سف» بعد از اینکه از کمک میرزامحمد نومید می‌شود، تصمیم می‌گیرد که خود راسا اقدام نماید. لذا در جایی از مسیر منوجان کهنوج راه بر وکیل مراد و قشونش می‌بندد و طی یک جنگ نابرابر و در کمال ناباوری قشون دولتی را شکست داده و وکیل مراد را می‌کشد و اسیران را آزاد می‌کند. این رادمردی کلی سف در قلب و ذهن مردم باقی می‌ماند. چند سال بعد (۱۳۱۷) کلی سف در مسیر رودان و در تله ای که مهیم خان برای او چیده است به شکل ناجوانمردانه ای به قتل می‌رسد.

آوانگاری و نت نویسی ترانه‌های حماسی کرمان

آوانگاری و نت نویسی ترانه‌های حماسی کرمان به منظور گردآوری و حفظ این میراث

خرم و زیبا

آواز



عیسی خان جلالی

سرنا

دول

ریتم اجرانده توسط دول
که تا آخر به همین شکل ادامه پیدا می‌کند.

3

6

8

9 خواننده

ye show du show tu tan gom
ye show du show tu tan gom
ba dosh ma nam mi jan gom

خواننده

12

mi rom be su ye___ qor bat tark mi ko nom ve___ la yat

جنگجو

قیچک

♩ = 139



دورانیش

فیچک

7

12

16

22 خواننده

be hok me xo da___ van___ de par___ var___ de gar

26

30

34

38

do dud___ bar mo ha___ mad___ bo va___ del___ pa zir

مهدی جان

نی

7

12

19

24

28

32

38

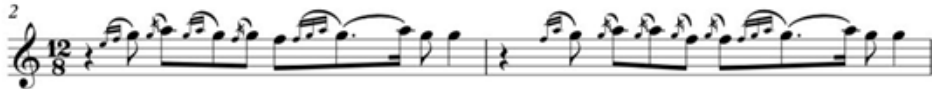
ریتیم اجرا شده توسط نف
که تا آخر به همین شکل ادامه پیدا میکند.

گرامی خان

نی



2



دب

ریتم آورنده توسط دب
که تا آخر به همین شکل ادامه پیدا می‌کند.



4



6



8

خواننده



as be ko rand kar di qa show
as be ko rand kar di qa show
raf ti be da' va ne fe show
gof tam na ro be char di var

12



el me xa jar za di be kar na ne ru dam ge ra mi xan

14

دسته همسرایان



na ne ru dam ge ra mi xan

shi ram ha la let ma der jan

جلال خان

خواننده

ây - ma nam ez zat ja lâ le ney ba hâ dîn

2
ma nam ez zat ja lâ le ney ba hâ dîn

3
âx be ra' ye mar do mân dâ - - dom - de lo dîn

4
â xey mo sal se - l dow la ti - - dâsh - tan - be ku - le

5
mo sal se - l dow le ti dâ - sh - tam be ku - le

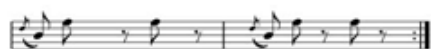
6
âx ha daf kar dan ma ra - - chan dîn - go lu - le

7
na bâ ya - - - d kâ re ma - - - n

8
qâ rat ge ri - - - bud

9
âx na bâ yad kâ re ma - - - n qâ rat ge ri - - - bud

یوسف آزادی



ریتم ساز کوبه‌ای در بخش‌های سازی



منابع

- ۱ سید فواد توحیدی، نگاهی به موسیقی نواحی کرمان، سوره مهر، ۱۳۹۷
- ۲ عبدالجلیل قزوینی رازی، نقض، تصحیح میرجلال‌الدین محدث، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۸
- ۳ اسکندر بیگ منشی، عالم آرای عباسی، تصحیح اسماعیل رضوانی، تهران،
- ۴ عبدالنبی فخرالزمانی، طراز الاخبار، تصحیح سیدکمال حاج سیدجواد، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۹۲.
- ۵ سام میرزا صفوی، تحفه سامی، تصحیح احمد مدتی یزدی، انتشارات سامی، یزد، ۱۳۸۹
- ۶ نصرآبادی، محمدطاهر، تذکره نصرآبادی، تصحیح ناجی نور آبادی، اساطیر، تهران، ۱۳۷۸
- ۷ واعظ کاشفی، ملاحسین، فتوت نامه سلطانی، تصحیح محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۰
- ۸ فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، تصحیح جلال خالی مطلق، به همراه محمود امیدسالار (جلد ۶) و ابوالفضل خطیبی (ج ۷)، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۶
- ۹ مری بویس، گوسان پارتی و سنت نوازندگی در ایران، ترجمه مسعود رجب نیا، کتاب توس، به اهتمام محسن باقرزاده، توسی، تهران، ۱۳۶۹
- ۱۰ خالقی مطلق، جلال، حماسه: پدیده شناسی شد تطبیقی پهلوانی، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۷
- ۱۱ مجمل التواریخ و القصص، تصحیح محمدتقی بهار، انتشارات مجلس، تهران، ۱۳۱۸
- ۱۲ ثعالبی نیشابوری، تاریخ ثعالبی ترجمه محمد فضائلی، نشر نقره، تهران ۱۳۶۸
- ۱۳ قزوینی، ذکریابن محمد بن محمود، آثار البلاد و اخبار العباد، ترجمه محمدمراد بن عبدالرحمان، تصحیح محمد شاهمرادی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱
- ۱۴ هوشنگ اسفندیارپور، تاریخ بافت، انتشارات مرکز کرمان شناسی، ۱۳۸۴.

یادبزرگان



داریوش رفیعی (ماجرای رفیعی، در سلوک سیاه جوانی) علیرضا میرعلی نقی

نوستالژی ماجرای رفیعی، در محل وقوع این ماجرا، یعنی در همین تهران تا بیست سال بعد از مرگ او دوام آورد (۱۳۵۷-۱۳۳۷) و اگر واقعه‌ی عظیمی مثل انقلاب، تمام یادها و عادت‌های قدیم را زیر و رو نکرده بود، شاید هنوز هم می‌شد داریوش رفیعی را به عنوان یکی از قوی‌ترین نهادهای زنده‌ی این شهر محسوب کرد، اما اکنون تهران زمان رفیعی را تنها در مثنی عکس‌های ثابت و یا متحرک سیاه و سفید و پریده رنگ باید جست. صدای او در پیوند با آن فضا و اتمسفر، معنای تاریخی خود را دارد. در پیوند با فضایی که در زمان خود، نه به روشنی، عکاسی، فیلم‌برداری و صدابرداری شد، و نه به مقدار قابل توجهی درباره‌ی مختصات آن، حرف و سخن درست هست، انقلاب، رشته‌ی بسیاری از نوستالژی‌ها را برید و رفیعی هم یکی از آنها بود، ولی خاطره‌ی او در دل هم نسلانش و در ضمیر حساس افرادی که طعم آن فضای گذشته، آن محیط آکنده از رمانتیسم سیاه ((البته به شیوه‌ی ایرانی)) و آن دعوت به سرمستی و شوریدگی را چشیده‌اند، همچنان وجود دارد. هنوز هم هر سال، در صفحه‌ی دوم همشهری، رأس سالروز درگذشت او، آگهی تسلیتی از طرف آقایی - که نامش به خاطر من نیست - چاپ می‌شود؛ و تا جایی که به خاطر من هست، برای هیچ خواننده‌ای، چنین کاری نمی‌شود.

رد پای نوستالژی او را، جا به جا می‌توان دید، در فیلم «سلطان» ساخته‌ی مسعود کیمیایی، پیرزن فقیر و درمانده‌ای - که نقش او را پروین سلیمانی بازی می‌کند - با چهره‌ای آکنده از تبسمی پیر و دردآلود، به مخاطب جوانش (احتمالاً محمدرضا فروتن) می‌گوید: «برام نوار داریوش رفیعی بیار» و در دو سه قصه‌ی کوتاه و بلند، باز هم رد نوستالژی رفیعی را دیده‌ام و درست به یاد ندارم که کجا خوانده‌ام، اما می‌دانم که هست. آخرین بار، در سال ۱۳۵۷ کمی‌پیش از فروپاشی حکومت پهلوی «حسن خیاط باشی» شومن و برنامه‌ساز معروف تلویزیون که به فرهیختگی و آزاداندیشی و خوش استعدادی شهره بود از رفیعی یاد کرد و فردایش روزنامه‌ها نوشتند که خبرنگاران و کارکنان تلویزیون، هنگام پخش ترانه‌های رفیعی، شاهد گریه‌های پی در پی حسن خیاط‌باشی در پشت صحنه بوده‌اند.

در طلب این نوستالژی، صدای کورس سرهنگ‌زاده در سالهای ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ و بعد از او، صدای خواهرزاده‌اش بهزاد بهزادپور در سالهای ۱۳۷۰ مطرح شدند. هر دو اهل بم، و هر دو دارای صدایی شبیه به صدای رفیعی بودند؛ اما نمی‌خواستند و البته دلیلی هم نداشت که تکرار ماجرای رفیعی باشند. در ابتدای این یادداشت، به محل وقوع ماجرای رفیعی اشاره شد، که همانا جز تهران نیست و قابل توجه، این است که نوستالژی رفیعی در زادگاهش یعنی بم و طبیعتاً محدوده‌ی کرمان، آن قدرها مطرح نیست. البته وجود او اسباب افتخار همشهری‌ها است که پدر رفیعی (لطفعلی خان) در روزگاری دور، نماینده‌ی آنها در مجلس شورای ملی بود.

ماجرای رفیعی در تهران سالهای ۱۳۳۰ است که معنای تاریخی خود را دارد. اهل بم اکنون اسطوره‌ی خود را پیدا کرده‌اند. ایرج بسطامی که برخلاف رفیعی اصلاً تهرانی نشد و نحوه‌ی مرگ او زیر آوار زلزله‌ی عظیم بم (دی ماه ۱۳۸۳) از او نماد وفاداری به زادگاه و مظلومیت و هنرمندی را ساخت. از خوانندگان هم نسل او، منوچهر همایون‌پور تا اسفند ۱۳۸۴ حیات داشت؛ امین الله رشیدی و احمد ابراهیمی که هنوز زنده هستند با احترامی آمیخته به طعنه و کنایه، ماجرای او را تمام شده می‌دانند. همایون‌پور حتی موضع غیر دوستانه‌ای داشت که حرمت اموات را به رسم معمول

ایرانیان رعایت نمی‌کرد و آسیاب دل آزاری می‌شد. هیچکدام از اینها راویان مطمئنی برای بازبایی شرح حال واقعی داریوش نیستند. از بین تا امروز ماندگان، پرویز یاحقی و بیژن ترقی را بیش از همه می‌توان معتبر شمرد. اما اولی، بیش از سی سال است که درباره‌ی دوست و هم محفل دوره‌ی جوانیش حرفی نزده، و دومی در بستر بیماری، جز مشتی یادهای پیریشان که غالباً با لحنی سرشار از تآثر و درد بازگو می‌شود، مطلب دیگری نمی‌گوید.

شاید اشکال از حافظه‌ها و ذهن‌هایی است که بیش از حد خسته و بیمار و بیزارند و شاید برای پژوهش‌هایی این چنین، قدری دیر شده است. روزنامه‌ها و مجله‌های کهنه و رنگ باخته‌ی سالهای ۱۳۳۷ تا ۱۳۳۹ نیز با وجود انبوهی مطالب و گزارش و عکس، عملاً مطلبی درباره‌ی رفیعی ارائه نمی‌دهند که با بینش و روش نگارش امروزی، قابل استفاده باشد. بیشترشان آه و ناله‌های سوزناکی هستند که در زمان خود، طرفداران سینه چاک خواننده‌ی جوانمرگ را به فریاد و فغان و اشک‌ریزی و بد مستی وا می‌داشت. ذهن امروزی به آن آه و ناله‌ها، با تعجب و تردید می‌نگرد و سر در نمی‌آورد که - مثلاً - چرا به جای فهم پدیدار شناسانه‌ی این موضوع، چنین فریادهای جگرخراش باید در صفحه‌ی روزنامه‌ها و مجلات منعکس شود.

تردید و تعجب و ابهام آنها علتی ندارد جز این که رفیعی را در شرایط و معنای تاریخی خود درک نکرده‌اند و ماجرای تهران سال ۱۳۳۷ را با معیار ماجراهای تهران سال ۱۳۸۵ می‌سنجند. در این مقاله‌ی کوتاه، نمی‌توانم از عهده‌ی ترسیم آن فضا برایم و البته، این موضوع یعنی ماجرای رفیعی تاکنون جزء علاقه‌های نگارنده نبوده است. این کار دقت، انرژی و مستندات قابل اعتماد و روش پژوهش کارآمدی می‌خواهد که در حال حاضر، حرف زدن از آنها بیهوده است. اما اگر تلاش آقای شهرام آقایی پور، فراتر از یاد نامه‌هایی باشد که در حد یک سنگ قبر جدید برای مرده‌ای قدیمی است و اگر توانسته باشد درکی از آن فضا را به دست دهد، راهی به موفقیت برده است.

برای کسی که زندگی خود را طرف تعمق در متون بازمانده از فضاهای گذشته کرده است، ادراک معنای نهفته در آن متن‌ها، چندان دشوار نیست. سلسله‌ی عظیمی از

اطلاعات پردازش شده تداعی‌ها، حس‌ها و همدلی‌ها این ادراک را هدایت می‌کنند. اما برای کسی که این پس زمینه را ندارد، و حتی نوستالژی ساده‌ی پدرانش و مادرانش را هم ندارد، ادراک این معناها، تقریباً غیر ممکن است. او یک متن صوتی را می‌شوند، و بدون هیچ ارجاعی به سایر عوامل فرامتنی آنرا معنا می‌کند. برای این افراد که در جامعه‌ی موسیقی جوانان زیر سی سال را در برمی‌گیرند خواننده‌های رفیعی، مجموعه‌ای از ملودی‌های شیرین و قدیمی است که با صدایی خفه، تعلیم ندیده، کش‌دار و از لحاظ فنی (مشکل‌دار) اجرا می‌شود! این جوانان که تحصیل و تجربه و فن آزمودگی قابل توجهی در موسیقی ایرانی دارند و معمولاً از بستر ردیف و ردیف نوازی آموزش موسیقی ایرانی را شروع کرده‌اند، رفیعی را پدیده‌ی چندان قابل اعتنایی نمی‌بینید و به نظرشان می‌آید که «زیادی بزرگش کرده‌اند» و «لابد صدایش به هم سن و سالهایش در آن دوره حال می‌داده» و ... از این قبیل و جالب است بدانیم که این نگرش را برخی از استادان مسلم نیز داشته و دارند. نظیر این اظهارنظرها را - که در نوع خود درست هم هست - در تابستان ۱۳۶۵ هنگام گفت‌گو با زنده یاد حسین قوامی از زبان وی شنیدم؛ و بعدها روشن شد که ماجرای هر کسی در ذهن نسل پیش از او، هم نسل‌های او و نسل‌های بعد از او، انعکاس جداگانه دارد. بنان و قوامی، هم پیاله‌ی رفیعی و دوستانش نبودند و طبیعتاً نمی‌دانستند با روش زندگی و روش خوانندگی او موافقتی داشته باشند. و حتی کل ماجرای او را فاقد ارزش هنری و مشحون از جوان‌فریبی می‌دانستند. اما مسلماً نواب صفا که هم پیاله‌ی بنان و قوامی نیز بود این طور فکر نمی‌کرد، چرا که همنشین رفیعی نیز بود. (البته او هم در همان سال مرگ رفیعی، اعتیاد را ترک کرد) و شوریدگی ویرانگر او را به خوبی می‌شناخت.

نسل امروز هم که هیچکدام از آن خاطره‌ها را ندارد و با آن دوره نه همزمان است و نه هم‌زمان، لاجرم تنها متن‌های ضبط شده را می‌شنود و با معیارهایی که در هنرستان، دانشگاه و کلاس‌های خصوصی آموخته و با ارجاع به فضای حاکم در ایران ۲۷ سال گذشته آنها را می‌شنود و ارزیابی می‌کند بسیاری از این‌ها در حالت‌های صمیمی و شوریدگی صادقانه از صدای رفیعی تاثیر می‌گیرند و حتی آن را تحسین

می‌کنند. اما در آن حظ عمیق و دردآلودی که شیفتگان سالخورده‌ی آن خواننده‌ی جوانمرگ می‌برند، شریک نیستند، زیرا در معنای تاریخی آن صدا دخیل نیستند و رفیعی نیز مثل بسیاری از نامداران در عرصه‌ی هنر و به ویژه موسیقی، عملاً محدود به زمان خویش است، هر چند که صدای او در سال‌ها و نسل‌های بعد، باز هم اسباب جلب توجه باشد.

معنای تاریخی صدای داریوش رفیعی در چه شرایطی شناخته می‌شود؟ پاسخ ساده انگارانه و البته غیر پژوهشی آن کوتاه است و مختصر: گرایش به رمانتیسم سیاه در تهران سالهای بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲. این فضای رمانتیسم سیاه و تا حدی مالیخولیایی، در تهران آن سالها بروز کرد. سر منشأ آن، روشنفکران مایوسی بودند که بعد از شکست‌های پیاپی، جنبش‌های آزادیخواهانه، سرکوب شدن دولت دکتر محمد مصدق، دستگیری و اعدام افسران توده‌ای و ...، حالتی از پذیرش شکست مطلق را پذیرفته بودن، و با پناه برن به دود و الکل و افیون و ویارنگری، در هنرمندان بیشتر توسط شاعران و قصه‌نویسان و تا حدی بازیگران تئاتر شکست و یأس، در هنرمندان بیشتر توسط شاعران و قصه‌نویسان و تا حدی بازیگران تئاتر (سینمای ایران در آن وقت وجود خارجی نداشت) هدایت و رهبری می‌شد؛ و موسیقی‌دانان در آن نقش بسیار کمی داشتند. در طبقه‌ی فرهیخته و جدی، موسیقی‌دانان آگاهی که نبض تحولات جامعه را می‌دانستند و با فراز و فرودهای تاریخی آشنایی داشتند، بسیار اندک شمار بودند، برجسته‌ترین آنها روح الله خالقی است که فضای تلخ و سیاه تهران بعد از ۱۳۳۲ در هارمونی‌ها، سازبندی‌ها و ضرب‌آهنگ تنظیم‌های او در برنامه‌های گلها، بروزی آشکار دارد.

اما داریوش رفیعی متعلق به طبقه‌ی فرهیختگان و اریستوکرات‌های موسیقی ایرانی نبود. او با موسیقی‌دانانی شروع کرده بود که مردمی‌تر بودند و گاه بسیار با استعداد، مثل مجید وفادار که بخشی عمده‌ای از شهرت خوانندگانی مثل الهه، رفیعی، پوران و ... مدیون قریحه و نبوغ اوست و یا پرویز یاحقی جوان که دو سه ملودی بسیار ماندنی از او با صدای رفیعی باقی مانده است.

اما ساده اندیشی است اگر این گروه از موسیقی‌دانان را افرادی آگاه و در ارتباط آگاهانه، با شرایط سیاسی و اجتماعی بدانیم. شرایط تربیت فرهنگی و نحوه‌ی معاش موسیقی‌دانان ایرانی و به ویژه گروهی که رفیعی و دوستانش بودند، امکانی برای سیاسی شدن به آنها نمی‌داد و چه بسا که همین موضوع از نکات مثبت آنها باشد. نه این سیاست‌گریزی را فضیلت بدانیم، بلکه به این معنا که محصول کار آنها می‌توان انعکاس و یا پاسخ غیر مستقیم آنها به شرایط اجتماعی دانست. مقایسه‌ای بین آثار ساخته شده و ضبط شده در سالهای قبل و بعد از ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۲، گسترش این روحیه‌ی سیاه و بدبینی مالیخولیایی را اثبات می‌کند و با مطالعه‌ی موازی در شعر، داستان، تصویرسازی و نیز مطالعه‌ی نشریات آن روزگار می‌توان به این نتیجه رسید. بالطبع رفیعی با آن طبع حساس و تاثیرپذیری که از او حکایت می‌کنند نمی‌توانست برکنار از این فضای ویرانگر باشد.

نواب صفا به درستی نوشته است وقتی که او از محیط بم به تهران آمد، سادگی و صفای مردم بم را هم با خود به تهران آورد... گرفتار شد و به همان روزی افتاد که دیدیم. بگذریم از این که خود نواب صفا نیز در آن سلوک سیاه در جوانی، با پرویز یاحقی و رفیعی شریک بود، اما طبع نواب صفا متفاوت بود و از حس صیانت نفس، جاه طلبی و خویشتن خواهی بهره‌ای داشت که آن را رفیعی نداشت. حتی پرویز یاحقی - که در این ویرانگری گوی سبقت را از همه ربوده بود و حتی عده‌ای، رفتارهای رفیعی را تحت تاثیر کاریزمای قوی او می‌دانستند نیز به این صیانت و گریختن به موقع از مهلکه‌ها مجهز بود. نواب صفا در فروردین ۱۳۸۴ در ۸۲ سالگی درگذشت اما رفیعی جوان، اعیان زاده، خوش چهره و با استعداد که از هر گونه اسباب برای عیش و جوانی بهره‌مند بود، شورها و هیجان‌ها و زندگی پر رنگ و جاذبه دور و برش را جدی گرفت و با سرعت عجیبی - سرعتی که از نوعی میل به جنون و لذت مازوخیستی و تسلیم شدن به نوعی حلاوت مسموم بر می‌آمد - دفتر عمرش را در ۳۱ سالگی بست.

جلوه‌های این سلوک سیاه در اشعاری که برای خواندن انتخاب کرده، در برداشت او از ملودی‌هایی که برایش ساخته‌اند، و بالاخره در صدای پرکشش، خش‌دار، گرم و سوخته

حال او، رسم شده است. رفقای او نیز بیشتر از «رندان پارسا» بودند: رضا محجوبی، قمرالملوک وزیری، حسین یاحقی و ... شاعر جوان هم نسل او، فرهاد اشتری که او هم سرنوشتی شبیه رفیعی داشت و از قربانیان این سلوک سیاه بود.

اکنون کسی شعر فرهاد اشتری را نمی‌خواند. در حالی که در زمان خود غوغا می‌کرد. همانطور که شعر ابوالحسن ورزی و رهی معیری را نیز کمتر می‌خوانند. ولی صدای رفیعی هنوز هم شنیده می‌شود و خریداران خود را دارد. بخشی از این ماندگاری مربوط به نفس موسیقی است و ذات صدا که فارغ از هر ارجاعی تاریخی، جذابیت خود را حفظ می‌کند. بخش دیگر، سایه‌ی عظیم جوانمرگی اوست که نظر به علل مختلف تاریخی، در ضمیر جمعی مردم ایران انعکاس و تأثیری عمیق دارد. ناگفته نماند که بخش مهم‌تر، صفا و صداقت و صمیمیت مستتر در صدای اوست که به راستی از دلش بر می‌آید و یا هر قدر هم که با زمان و طعم زندگی عصر رفیعی بیگانه باشیم، باز هم نمی‌توانیم از پنجه‌ی تأثیر صدای دردمند او طفره برویم. می‌توان تحریرهای او را اصلاً نشنید، می‌توان شنید و نقد کرد و حتی بسیاری از قطعات آن را برای همیشه در بایگانی راکد گذاشت ولی نمی‌توان از درد و داغی که در بعضی از خواننده‌های او موج می‌زند، تأثیر نگرفت.

ریشه‌های این سلوک سیاه بیشتر به پذیرش‌های اجتماعی ما از عصر تجدد مربوط می‌شود، و در جایی دیگر باید بدان پرداخت. قدر مسلم این است که سلوک خوانندگانی نسل پیشتر از رفیعی، به استثنای معدودی مثل قمر و رضاقلی ظلی، سلوکی متفاوت بود. نسل قبل از رفیعی (ادیب، تاج، بدیع زاده و ...) و قبل‌تر از او (طاهرزاده، اقبال، سیداحمدخان و ...) با تفکری عمیقاً مذهبی می‌زیستند و اگر چه بسیاری از مظاهر بیرونی مذهب را قبول نداشتند، زندگی‌شان از نوعی عرفان شخصی و سازنده و خوشدلانه مایه می‌گرفت. در نسل رفیعی، ناامیدی از شرایط موجود انسان‌گرایی در مقابل مذهب (البته باز هم به سبک ایرانی)، رمانتیسم مالیخولیایی و هدوئیسم (عشرت طلبی) آکنده از اضطراب و تلخی جای آنرا گرفت.

صدای رفیعی را می‌توان نهاد و معرفت این روحیه دانست. روحیه‌ای که در عصر

مشروطیت با شخصیت‌هایی مثل رضا کمال (شهرزاد)، عارف قزوینی، جهانگیر جلیلی، تقی رفعت در شعر و نثر نمایشنامه پدیدار می‌شود و در موسیقی دستگاهی پایتخت ایران در آثار تلخ و نومید تنی چند از موسیقی‌دانان تاثیر گذارد. رفیعی، مفاهیمی که با ذهن ساده و جوانش از محیط «تهران مخوف» سالهای ۱۳۴۰ جذب کرده بود، به صورت نوعی هستی شناختی خاص خودش، در صدایش جاری کرد. با آن مفاهیم ویرانگر و تباه زیست؛ و انرژی زندگیش، که می‌توانست به صورت طبیعی تا پنجاه سال دیگر هم دوام بیاورد؛ خرج ماندگاری نامش شد.

اگر دیگران با وجود صدای خوش و استعداد و هم ولایتی‌گری، نتوانستند جای رفیعی را بگیرند، علتش شاید همین بود. او را می‌توان قربانی روح زمان خودش دانست؛ و شمع محفل افرادی که از این سوختن و خاکستر شدن هولناک، لذتی سادیستی می‌بردند؛ و باعث تشویق این روحیه در جامعه‌ی مجروح و علیل آن زمان می‌شدند. از آن شاعر سناتور خراسانی که برای بزم‌های شبانه‌اش به حضور رفیعی نیاز داشت، تا زنان زیبایی که او را به این طرف و آن طرف می‌کشیدند و جلوه‌گری‌های معصومیت کودکانی او را خوش می‌داشتند. به اصطلاح «رفقا»یی که رندانه او را به این تباهی هل دادند و تا سالها بعد از مرگش هم از محبوبیت او بهره گرفتند؛ و بالاخره از صفحه سازان و نوارسازانی که سود کلان از ماحصل زندگی سوزان او به جیب خود ریختند. این چند صفحه همه‌ی آن مطالبی بود که در این فرصت کوتاه می‌توانستم درباره‌ی رفیعی بنویسم که البته مطالب معتبری هم نیست. پژوهش درباره‌ی او دشوار است. گذشته از شرایطی که برای انجام درست این پژوهش لازم است. موانع اجتماعی را هم نباید دست کم گرفت. خانواده‌ی او از محترمین هستند و هنوز حیات دارند. با این که جزئیات زندگی او اظهارمن‌الشمس است. باز هم نمی‌توان صریح و بی‌پرده در این باره نوشت و تحلیل کرد. حجاب و حرمت و ملاحظه‌کاری و پرهیز از دردسر و گرفتاری‌های احتمالی، حضور زنده و مستند و واقعی ماجرای رفیعی را در نوشته‌ها بیرنگ کرده است. خود موضوع اعتیاد در ذائقه‌ی فرهنگ شدیداً رسمیت زده‌ی امروز یک «تابو» است که انگار حرف زدن درباره‌ی آن از هر زاویه‌ای که باشد، تجاوز به فسق و تبلیغ

قبایح محسوب می‌شود.

فقدان حد نصابی از آزادی از نظر گفتار و نوشتار و فضای تیره‌ی جامعه‌ای که نیروی سرکوب و اختناقش را قطعاً از خود مردم می‌گیرد و نه از حکومت‌ها، انجام این پژوهش‌ها را غیر محتمل می‌کند. از این روی است که نوشتن درباره‌ی رفیعی در حد همین مقاله است و نه یک کتاب.

اما خاطره‌ای غریب در اینجا یادم آمد که جای بازگویی آن همین جاست: حدود ده سال پیش، مدیر پر تجربه و خوشنام یک مؤسسه انتشاراتی در جامعه ایرانیان مقیم آمریکا، به تهران آمده بود و جمعی از نویسندگان جوان و میانسال و کهنسال در کنار او نشسته بودند. آقای مدیر، سفارش کرد که درباره‌ی شخصیت‌های محبوب ایرانیان، کتاب بنویسید که بلکه بتوانیم در آنجا منتشر کنیم؛ و نام برد از کوروش هخامنشی، امیرکبیر، محمد مصدق، غلامرضا تختی و داریوش رفیعی. هنوز موج تعجب، از این نام آخری ننشسته بود که مدیر باهوش، فضا را درک کرد و گفت: «بله، داریوش رفیعی هنوز از محبوب‌ترین‌ها بین ایرانیانی است که از ایران مهاجرت کرده‌اند و در آمریکا متولد نشده‌اند (مقصودش ایرانیان بالای سی و پنج الی چهل سال بود) هنوز هم در جای جای قصه‌های کوتاه و بلند نویسندگان ایرانی در وطن و خارج از وطن، اشاره‌هایی به «زهره»، «گلنار» و «کو آن محفل مستی» می‌شود. سال گذشته به لطف دکتر علی رامین، محقق و مترجم برجسته کتابهای تاریخ هنر جهان و مدیر اداری دایره‌المعارف دانش گستر، برای اولین بار، داریوش رفیعی به حیطة‌ی یک متن علمی و آکادمیک راه یافت. به دایره‌المعارفی که نام و شرح حال بسیاری از هنرمندان غیر کلاسیک را در بر دارد.

در دانشگاه تهران نیز در مراسمی که به یاد تاج اصفهانی و بنان برگزار شد؛ نام او نیز آمد. هر چند با مخالفت‌های بسیار مواجه شد، اما رفیعی در کنار (و نه هم‌تراز) تاج و بنان به یاد آمد. سلوک سیاه جوانی داریوش رفیعی، از زندگی او ماجرای ساخت که نه شبیه نسل پدر بزرگ‌ها (طاهرزاده و اقبال) بود و نه شبیه نسل پدرها (بدیع زاده،

ادیب و ...) بلکه قصه‌ی نسل خود او بود. شوریده سری، و ایثار در عاطفه و مال، عاشق بودن و سوختن و همه اینها را در خش‌های صدا جاری کردن مختصات ماجرای او بود. رفیعی در ارائه هنرش متکی به سنت قوی و نیرومند موسیقی ایرانی بود؛ ولی شخصیت او، مورد علاقه و توجه خوانندگانی شد که در ارائه آثارشان، چندان متکی به سنت‌های موسیقایی ایرانی نبودند؛ و موسیقی‌شان با موسیقی او تفاوت‌های آشکار داشت. خوانندگانی از نسل بعد از زندگی او الگو برداشتن و همان سلوک سیاه را با دلی سپید و تنی مجروح ارائه دادند و این «قیام علیه خویشتن» در عصر ما با رفیعی شروع شد، و در وجود فریدون فروغی، فرهاد مهرداد، محمودی خوانساری، ناصر فرهنگفر و ... ادامه پیدا کرد. عصر رفیعی تمام شده ولی گویا ماجرای او هنوز تمام نشده است.



تصویر ۱: داریوش رفیعی

گزارش



آریا (گزارشی تصویری از اولین آموزشگاه موسیقی استان کرمان) شهاب جعفری

آموزشگاه موسیقی آریا در دوم تیرماه سال ۱۳۴۹ در شهر کرمان واقع در میدان ارگ توسط زنده یاد استاد ایوب دژاکام تأسیس شد. آموزشگاه موسیقی آریا در طول فعالیت کوتاه خود تاثیر بسزایی در آموزش موسیقی نوین کرمان داشته است. به علت حضور دژاکام در سال ۱۳۵۰ به عنوان کارشناس و سرپرست مرکز موسیقی شهر بندرعباس و شهر ایلام در سال ۱۳۵۵، مجوز آموزشگاه موسیقی خود را تمدید نکرد. ایوب دژاکام متولد ۱۳۰۲ زابل است. وی از جمله هنرمندان خودساخته ایست، که علی رغم امکانات محدود زمان خویش، توانست به یک موسیقی دان موفق بدل شود. وی فعالیتش را از سال ۱۳۱۲ به عنوان نوازنده کلارینت با دسته موزیک ارتش زابل آغاز کرد. و تا سال ۱۳۸۰ فعالیت های موسیقایی خود را در کرمان ادامه داد او در ژانرهای مختلف موسیقی (موسیقی دستگاهی ایرانی یا کلاسیک ایرانی، مردم پسند، محلی و موسیقی نظامی) آهنگسازی کرده است.



وزارت فرهنگ و آموزش عالی

اداره کل آموزش هنری
شماره ۳۱۶۰۶
تاریخ ۲۳/۴/۱۳۹۳

پروانه بنیادگذاری آموزشگاه آزاد هنری

بنام آقای ایوب ذراکام فرزند بهی دارای شناسنامه شماره ۲۸۴۹ صادر از زاهدان

متولد ۱۳۰۲ ساکن کرمان که عکس و باین پروانه الصاق گردیده مجاز میباشد

آموزشگاه آزاد هنری برای تعلیم موسیقی بنام آریا،

در شهر کرمان - میدان ارک وائرنماید.

این پروانه از تاریخ صدور در دفتر ثبت اسناد و املاک ثبت شده است

رئیس اداره کل آموزش هنری

(Signature)

این پروانه صرفاً جهت ثبت پروانه و اعلام عدم تعارض است و بنیادگذاری آموزشگاه و آزاد هنری را تأیید نموده و باطل نمیدارد

تصویر ۱: پروانه تاسیس آموزشگاه موسیقی آریا اولین آموزشگاه موسیقی استان کرمان



تصویر ۲: گروه کر بانوان آموزشگاه موسیقی آریا سال ۱۳۴۹ به رهبری ایوب دژاکام



تصویر ۳، ۴، ۵، ۶: آموزشگاه موسیقی آریا کرمان سال ۱۳۴۹



تصویر ۷ و ۸: کنسرت هنرجویان آموزشگاه موسیقی آریا کرمان در سال ۱۳۴۹



تصویر ۹: ایوب دژاکام، عکاس مظفر طاهری

از گروه موسیقی تلفیقی تا فیلارمونیک سپهر امید آزادگان

پایه گذاری گروه موسیقی سپهر

گروه موسیقی سپهر را به منظور انجام فعالیت های مستقل موسیقایی و اجرای ژانرهای مورد علاقه، با همراهی جمعی از دوستان عزیزم، پایه گذاری کردم و نخستین جلسه تمرین این گروه با یازده عضو در کانون فرهنگی دانشگاه شهید باهنر کرمان در دهم آذرماه ۱۳۸۴ برگزار شد. آغاز فعالیت این گروه در ژانرهای تلفیقی موسیقی پاپ و سنتی بود و در تیرماه سال ۱۳۸۵ در زمان تصدی آقای حسین خسرویان بر انجمن موسیقی استان کرمان با شماره ثبت ۱۳۷۲ این گروه به ثبت رسمی رسید؛ اما به دلیل آشفتگی های موجود در مستند سازی های دفتر انجمن موسیقی استان، تاریخ ثبت ۱۳۸۷ عنوان شده است.

طی سال های ابتدایی تأسیس این گروه به اجراهای مناسبتی و همیاری در برگزاری مراسمات رسمی پرداخت و از جمله مهمترین برنامه های آن برگزاری و شرکت در دو مراسم بزرگداشت یاد مرحوم مهندس علیرضا افضلی پور بنیان گذار دانشگاه کرمان در سال های ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶ در تالار شهر کرمان با همکاری انجمن علمی دانشجویان مهندسی عمران دانشگاه کرمان را می توان نام برد. در مردادماه ۱۳۸۸ نخستین کنسرت رسمی این گروه در تالار عماد شهر کرمان با عنوان زمین و تمدن، به منظور آگاه سازی افکار عمومی نسبت به خطرات زیست محیطی و عواقب گرمایش زمین، با همکاری انجمن علمی دانشجویان مهندسی عمران دانشگاه کرمان برگزار گردید. در پی مشغله های تحصیلی فراوان پس از مردادماه ۱۳۸۸ تا تیرماه ۱۳۹۱ فعالیت خاصی در گروه موسیقی سپهر انجام نشد.

خانه موسیقی سپهر

در تابستان ۱۳۹۱ و در پی جدی تر شدن فعالیت آموزشی بنده در زمینه موسیقی، گروه موسیقی سپهر و برنامه های اجرایی آن جنبه آموزشی به خود گرفته و در پی اهداف آموزشی و شکل برنامه ریزی، تصمیم بر بنیان گذاری مجموعه ای تحت عنوان خانه موسیقی سپهر گرفته شد. اهداف خانه موسیقی سپهر را می توان این گونه خلاصه نمود: برنامه ریزی فعالیت های آموزشی موسیقایی به شکل مستقل و دارای برنامه ریزی هدفمند و پیشبرد اهداف عام المنفعه از جمله برگزاری همایش ها و کنسرت ها برای جمع آوری کمک های مردمی و معرفی خیریه های شهرستان کرمان که در انجام فعالیت های خود از جدیت و هدفمندی لازم برخوردار هستند.

در پی ۱۰ سال فعالیت خانه موسیقی سپهر و پیش از همه گیری ویروس کووید ۱۹ خانه موسیقی سپهر موفق به برگزاری ۱۰ کنسرت و همایش خیریه شده که ارزش مالی کمک های جمع آوری شده برای خیریه ها، در این مجموعه برنامه معادل رقمی بالغ بر سه میلیارد ریال می باشد. علاوه بر این، مجموعه خانه موسیقی سپهر در برنامه های آموزشی خود موفق به پرورش موسیقی دوستانی شده که تا کنون موفق به کسب بیش از ۴۰ عنوان اول در جشنواره های ملی و استانی موسیقی شده اند.



تصویر ۱: همایش خیریه بهمن ماه ۱۳۹۳



تصویر ۲: همایش خیریه بهمن ماه ۱۳۹۴



تصویر ۳: همایش خیریه آذرماه ۱۳۹۶



تصویر ۴: همایش خیریه دی ماه ۱۳۹۷

در پی توسعه اهداف خانه موسیقی سپهر، از تابستان ۱۳۹۵ تصمیم به پایه گذاری گروه های متعدد موسیقی در ژانرهای تخصصی تر و تفکیک حوزه فعالیتی گروه ها گرفته شد. این روند با ثبت آنسامبل ملی هونیاک در آذرماه ۱۳۹۶، آنسامبل کودکان رنگین کمان به سرپرستی سرکار خانم بهناز نقیبی در اواخر زمستان ۱۳۹۶ پی گرفته شد. آنسامبل ملی هونیاک در برنامه خیریه سال ۱۳۹۶ خانه موسیقی سپهر برای نخستین بار بر روی صحنه رفت و در پی آن دو کنسرت خیریه در مردادماه و آذرماه ۱۳۹۸ در تالار ایرج بسطامی شهر کرمان برگزار کرد. آنسامبل رنگین کمان نیز در همایش های خیریه سال های ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷ به اجرا پرداخت که اجرای چشم گیر آن ها به شدت مورد استقبال عموم قرار گرفت. آنسامبل بانوان خورشید نیز از سال ۱۳۹۶ فعالیت خود را به سرپرستی خانم نقیبی آغاز نمود و در سال ۱۳۹۶ در همایش خیریه خانه موسیقی سپهر همراهی داشت. روند ثبت رسمی این گروه به دلیل شیوع کوید ۱۹ در سال ۱۳۹۸ و تعطیلی فعالیت گروه های خانه موسیقی دچار اخلاص شد.



تصویر ۵: آنسامبل ملی هونیاک کنسرت آذرماه ۱۳۹۸



تصویر ۶: آنسامبل کودکان رنگین کمان همایش خیریه آذرماه ۱۳۹۶



تصویر ۷: آنسامبل بانوان خورشید همایش خیریه آذرماه ۱۳۹۶

فیلارمونیک سپهر

در پی گسترش اهداف و تلاش برای افزایش سرعت توسعه موسیقی فاخر در شهر کرمان تابستان ۱۳۹۶ و پس از ضبط نخستین آلبوم موسیقی خود با اعضای ارکستر سمفونیک تهران و نوازنده های تراز اول ایران، تصمیم بر پایه گذاری یک انجمن فیلارمونیک در شهر کرمان گرفتیم. متأسفانه در طی دو سال و پس از مذاکره و برگزاری جلسات و نشست های متعدد با دوستان اهل موسیقی نتیجه مطلوب حاصل نشد. اما پس از اجراهای موفق آنسامبل ملی هونیاک و رشد هنرجویانم و رسیدن تعداد اعضا به حد مطلوب (اما متأسفانه شیوع بیماری کرونا این روند را با اختلال فراوان مواجه کرد) در فروردین ماه ۱۴۰۰ موفق به هم اندیشی و تثبیت اساس نامه ای در بین اعضای اولیه فیلارمونیک سپهر شدیم.



تصویر ۸: جلسه اعضای انجمن فیلارمونیک سپهر فروردین ماه ۱۴۰۰

نخستین اقدام برای رسیدن به اهداف این فیلارمونیک فراهم آوردن مکانی برای گردهمایی اعضا و برگزاری جلسات در دوران پاندمی بود که با موافقت اعضای خانواده آزادگان این مکان بر پشت بام ساختمان آن ها (با کمک و هزینه های این خانواده) در خیابان بهارستان کرمان احداث گردید. پس از محیا شدن فضای تمرین و گردهمایی برنامه های جمعی فیلارمونیک سپهر نیز آغاز گردید.

از جمله نخستین برنامه ها که تا کنون ادامه داشته، برنامه های آموزشی شب های موسیقی برای بالا بردن سطح آگاهی موسیقایی عموم از مسائل تخصصی موسیقی است. در این شب ها (۲۳ شب اجرا شده) تا کنون مطالبی چون آشنایی با موسیقی دستگاهی ایران (ارایه دهنده سینا نجم الدینی نوازنده و مدرس تار و سه تار)، آشنایی با تاریخ موسیقی کلاسیک (ارایه دهنده امید آزادگان نوازنده و مدرس موسیقی و احسان ثمره طاهری آهنگساز و مدرس موسیقی)، آشنایی با سازهای ایرانی و تاریخچه آن ها (ساز تنبک ارایه دهنده شهروز شعاعی نوازنده و مدرس سازهای کوبه ای، ساز تار ارایه دهنده سینا نجم الدینی نوازنده و مدرس تار و سه تار)، آشنایی با گیتار کلاسیک (ارایه دهنده محمد خسروی دانش کارشناس ارشد و مدرس گیتار کلاسیک)، آشنایی با موسیقی عصر جدید (ارایه دهنده احسان ثمره طاهری آهنگساز و مدرس موسیقی)، آشنایی با موسیقی فانک (ارایه دهنده امیرحسین فرودنیا، نوازنده و مدرس گیتار الکتریک) و دنیای شگفت انگیز اپرا (ارایه دهنده امید آزادگان نوازنده و مدرس موسیقی) به دوستداران موسیقی ارایه شده است.



تصویر ۹: شب های موسیقی، شب گیتار کلاسیک ارائه محمد خسروی دانش

با پرداخت حق عضویت از سوی اعضای محترم فیلارمونیک، درآمد حاصل از برگزاری شب های موسیقی و در اختیار گذاشتن امکانات ضبط از سوی اینجانب برنامه های کمک به ضبط و تولید آثار ارزشمند موسیقایی و پخش آن ها پس از اخذ مجوزهای لازم آغاز گردید که حاصل آن بر روی سایت های معتبر و دارای مجوز از سوی وزارت ارشاد قرار داده شده است.

در بهار ۱۴۰۱ و در پی افزایش شدید قیمت کتاب های تخصصی موسیقی و کاهش قدرت خرید هنرجویان، تصمیم بر احداث کتابخانه تخصصی موسیقی در محل ساختمان خیابان بهارستان گرفته شد. با انجام هزینه ای بالغ بر یک میلیارد ریال از سوی خانواده آزادگان با مناسب سازی و طراحی فضا توسط شرکت ویلانو فضای این کتابخانه تجهیز و در پاییز ۱۴۰۱ آماده بهره برداری شد. اینجانب هم در نخستین قدم با اهدای بیش از ۲۰۰ جلد کتاب چاپی و بیش از ۱۰۰۰ جلد کتاب الکترونیک و بیش از ۴۰۰ ویدئوی اجرا شده از آثار فاخر موسیقی کلاسیک مجموعه را آماده استفاده عموم نمودم. هر ماه از محل درآمدهای آموزشی فیلارمونیک سپهر بنا بر نیازهای عمومی اعضا، کتاب های جدید خریداری شده و به این مجموعه ارزشمند افزون می گردد.

آنسامبل فیلارمونیک سپهر (گروه موسیقی سپهر) نیز هم اکنون به سرپرستی و مدیریت هنری اینجانب و رهبری احسان ثمره طاهری و بنده در حال تمرین رپرتواری از دنیای پر بار موسیقی کلاسیک و آماده سازی برای اجرای کنسرت هایی در آینده می باشد. این آنسامبل که در فرم ارکستر مجلسی شکل گرفته است شامل ۵ نوازنده ویولن اول، ۴ نوازنده ویولن دوم، ۴ نوازنده ویولا، دو نوازنده ویلنسل، یک نوازنده پیانو و یک نوازنده هارپ است.

فیلارمونیک سپهر برای پیشبرد اهداف بزرگ خود در دستیابی به ارکستر و آنسامبل های با کیفیت مطلوب تا کنون اقداماتی در زمینه دعوت از اساتید بزرگ سازهای زهی انجام داده است. حضور استاد رضا عالمی کنسرت مایستر ارکسترهای سمفونیک و ملی ایران در سال ۱۳۹۷ در شهر کرمان یکی از این تلاش ها بوده

است. برقراری ارتباط با اساتید برجسته سازهای زهی آرشه ای در سطح جهانی هم اکنون در دستور کار این فیلارمونیک قرار دارد. همکاری با آکادمی موسیقی بتهوون و برگزاری فستیوال چهارفصل از مهمترین اقدامات این فیلارمونیک است. تا کنون اساتید برجسته ای همچون پروفسور ستاره ناژفرنحوی، پروفسور رضا ناژفر اساتید دانشگاه های وین و اینسبورگ در اتریش و دکتر سسیلیا فلورنسیا گارسیا از آرژانتین با این فستیوال آموزشی رقابتی همکاری پیوسته داشته اند.



تصویر ۱۰: نمایی از فستیوال چهارفصل آذرماه ۱۴۰۰

امیدواریم با اقدامات انجام گرفته در این زمینه بتوانیم در آغاز دهه دوم قرن حاضر، اجراهایی با کیفیتی مطلوب و در سطح استاندارد جهانی در موسیقی در ژانرهای مختلف در شهر کرمان و در قالب ارکسترها و آنسامبل های متنوع در شهر کرمان رقم بزنیم. هم چنین تلاش ما برای تربیت شنوندگانی با درک بالا از موسیقی بی وقفه و خستگی ناپذیر ادامه خواهد داشت.

پلی لیست عبدی عبدالرضا اوحدی

بگذارید بماند. بماسد. رسوب کند. زنگار ببندد. لخته شود. بگذارید تلخی این روزها زیر زبان این نوشته باقی بماند. بگذارید بعدها اگر این کلمات را به کتابی راه دادند و کتابی چاپ شد و آدمی بود که آن را بخواند بداند که از مغز سر تا مغز استخوان نویسنده ی این کلمات سوخته و کباب شده است. کراحت و نحسی نقش بسته بر آسمان دل من را کرور کرور کلمه و تحلیل و نت و صدای ساز نمیتواند بشوید. من جگرم خون است. از سقف آسمان ترک خورده ی بالای سرم باران سرخ چکه می کند. از گوشه چشمان بی برقش خونابه سرازیر است. مهم نیست در دنیای موسیقی من و یا شهرم در یک سال گذشته چه اتفاقاتی رخ داده است. اساسا نه من در این میان اهمیتی دارم و نه موسیقی. نه. این نوشته شبیه به یک گزارش علمی و یا تحقیقاتی نیست. این نوشته را هیچ دانشجویی نمی تواند بعنوان مرجع یک تحقیق علمی به کار ببندد. این نوشته را شاید حتی چاپ هم نکنند. مهم نیست. چون حال من خوب نیست و انگشتانم تنها از آن رو در حال حرکت و تایپ هستند که شاید سنگ سیاه روی سینه ام بار کمتری را بر وجودم وارد آورد.

در سالی که گذشت و پیش از آنکه زمان برای من از حرکت باز ایستد و زمانی که شوق و ذوقی در میان بود، مجموعه رویدادهای «پلی لیست عبدی» را در آموزشگاه بتهوون کرمان برگزار کردم. دو دوره. هر کدام شامل چهار رویداد. رویکرد من در این رویدادها رسیدن از جزء به کل بود. بدان معنا که میتوان مفاهیم اساسی و گاهی پر پیچ و تاب تئوریک را از طریق مصادیق عینی و قابل لمس مشاهده کرده و آموخت. بیانیه این رویدادها میتواند خود به نحو شایسته ای منظور من را برساند:

«در رویدادهای «پلی لیست عبدی» من آهنگ هایی که همیشه دوستشون داشتم و برام جذاب بودن و جایگاه ویژه ای در قلب و فکرم دارن رو تحلیل، بررسی و آنالیز میکنم.

آهنگ هایی که معتقدم با تحلیلشون نه تنها میشه خیلی از مفاهیم تئوریک و عملی موسیقی رو بهتر و کاربردی تر درک کرد، بلکه میشه لذتی دو چندان از شنیدن این آهنگ ها بُرد. بنابراین قرار هست که هم عمیق تر بشنویم، هم بیشتر لذت ببریم و هم بر دانشمون بیافزاییم.

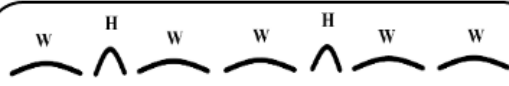
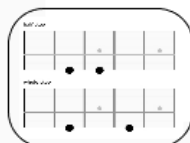
محدوده ی بررسی من بستگی به میزان علاقه و درگیریم با هر قطعه داره. از بررسی لایه های مختلف موزیک ریتم، هارمونی و ملودی و تحلیل خطی گیتار الکتریک/آکوستیک و بیس و درامز و کیبورد و وکال گرفته تا نگاه به فُرم قطعه و نگاه به ترانه و ارتباط اون با ساختار قطعه، همه و همه میتونن آجرهای این دیوار باشن!

- رویدادها در آموزشگاه بتهوون کرمان برگزار میشن.
- هر رویداد مختص یک آهنگ هست.
- برای هر رویداد ۱۲ نفر میتونن تشریف بیارن.
- میتونین در هر کدام از رویدادها که فکر میکنین براتون جذاب هست شرکت کنین و مشخصا برای همون یک رویداد ثبت نام کنین. (هنگام ثبت نام بگین که میخواین در رویداد یا رویدادهای شماره چند شرکت کنین)
- مدت زمان هر رویداد یک ساعت و پانزده دقیقه خواهد بود.

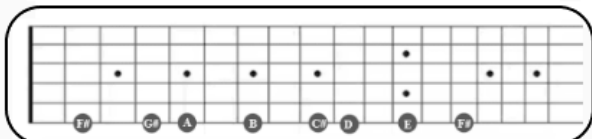
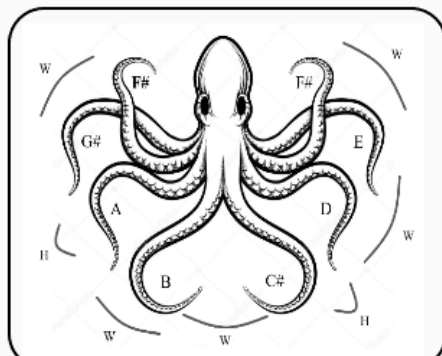
من برای هر رویداد برگه آچهارى را در اختیار شرکت کنندگان مى گذاشتم که شامل چکیده هر آنچه که در هر رویداد تبیین و تشریح مى شد بود. همه مطالب را به شخصه و با توجه به درگیرى خودم با هر قطعه آماده مى کردم. این نوشته ها را در پیوست مى آورم. امید است که برای علاقمندان مفید واقع گردد.

پلی لیست عبدی

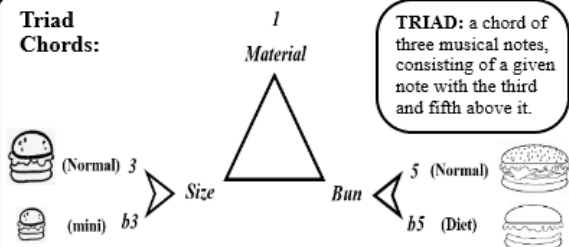
SCALE: an arrangement of the notes in any system of music in ascending or descending order of



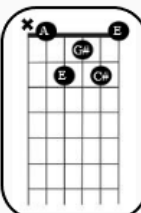
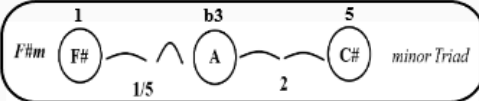
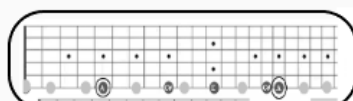
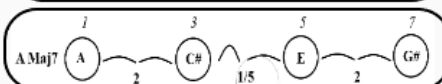
Natural minor Scale



Triad Chords:



TRIAD: a chord of three musical notes, consisting of a given note with the third and fifth above it.

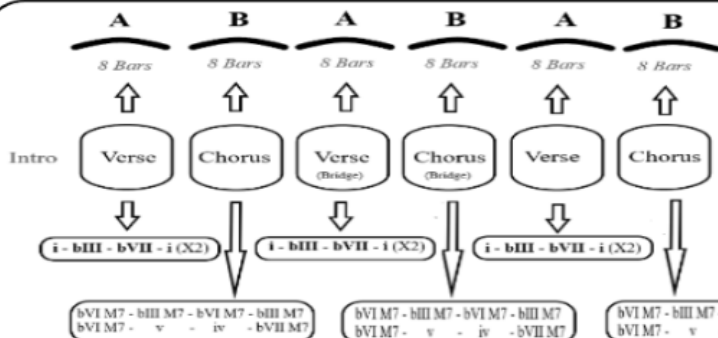


7TH CHORD: a seventh chord is the combination of a triad and an interval of a seventh.

DIATONIC CHORDS: Diatonic chords are the chords that are derived from the notes of a key.

DIATONIC SCALE: a diatonic scale is any heptatonic scale that includes five whole steps and two half steps in each octave.

REPRISE: a repetition of musical material heard earlier in a composition, album, or live performance.



پلی لیست عبدی

Song title: Street Spirit (Fade Out)
Artist: Radiohead
Album: The Bends (1995)

In guitar line listen to:

- Clean arpeggios
- Drone in arpeggios (Pedal tone)
- Second guitar line in a higher sound register
- fast and looping metamorphosis
- hypnotizing repetition

In vocals line listen to:

- Ascendings and descendings
- Both rising and falling agains conclude death
- word-painting of "Under"
- lullaby in the chorus (fading instead of rising)

GENERAL OVERVIEW

- Key:** Am
- Tempo:** 69 bpm
- Meter:** 4/4
- Tuning:** E standard (432 Hz)
- Instrumentation:** Drums, Bass Guitar, Keyboard (string), Electric Guitar, Back Vocals, Vocals
- Form:** Verse-Chorus Form
- A dirge

In drums line listen to:

- Side stick
- Clock-like rhythm
- Tom-Tom fillings
- Snare displacement
- triangle light sparks

In lyrics pay attention to:

- Speaker:** A paralyzed identity
- Audience:** Modern human being
- Occasion:** Dystopia
- Tone:** Mournful
- Point of View:** First-person

Rows of houses (living in modern graves in rows)
all bearing down on me (heavy and intimidating)
I can feel their blue hands touching me (sorrowful, old, dying)
All these things into position (routine slow death)

All these things we'll one day swallow whole (death, burden, choking, suffocating, tasteless)

And fade out again and fade out (life is a fading process and repeats, again and again, life is like a movie)

This machine will (industrial life controlled by machines, even a duplicated "will" won't help)
will not communicate (communication breakdown)

These thoughts and the strain I am under (heavy overthinking)
Be a world child, form a circle (family, friends, keeping the legacy)
Before we all go under (underworld)

And fade out again and fade out again

Cracked eggs (sterile life), dead birds (unproductive, earthly, not divine)
Scream as they fight for life (shall we "fight" for life in a civilized world? Scream and fight are harsh parts of a primitive life)

I can feel death, can see its beady eyes (small, glittering eyes especially eyes that seem to gleam with malice (killer), avarice (more and more), or lechery (pleasure))

All these things into position
All these things we'll one day swallow whole

Fade out again
Fade out again

Immerse your soul in love
Immerse your soul in love (If you can)

پلی لیست عبدی

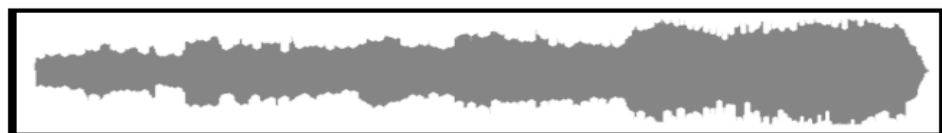
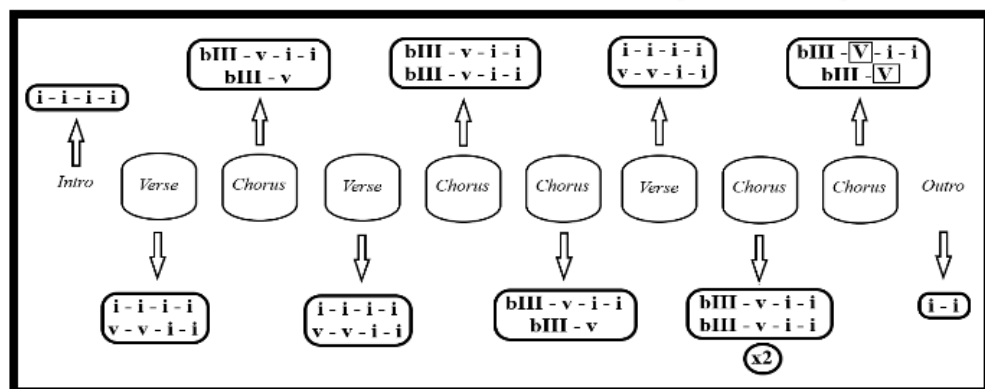
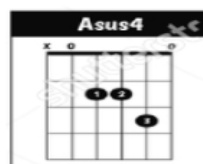
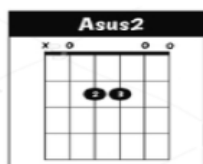
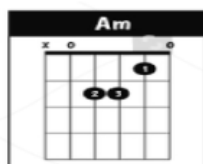
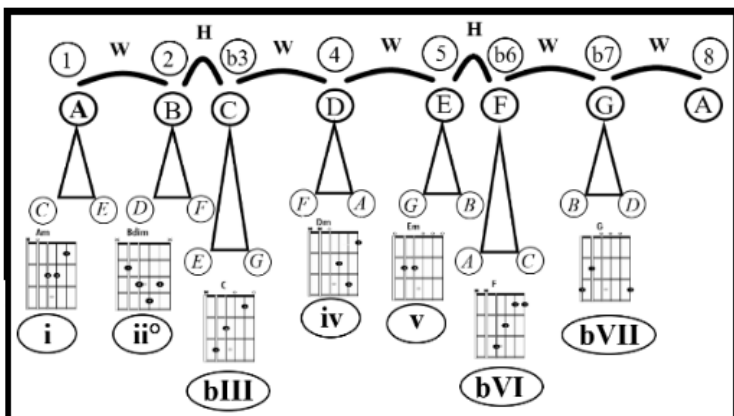
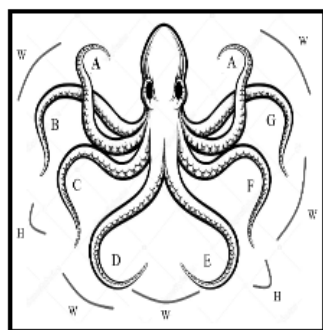
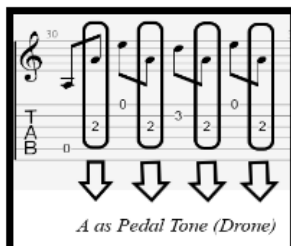
ARPEGGIO: the notes of a musical chord played one after the other instead of together. (Clean Guitar)

CADENCE: moving to a closure or a point of rest and giving a sense of completion. Moving from tension to release.

Tonic Triad (T): a chord based on the first degree of the scale. (Stable)

Dominant Triad (D): a chord based on the fifth degree of the scale. (Unstable)

Perfect Authentic Cadence: v - i or V - i.
The latter sounds more powerful.
(D moving to T)



presented by
Abdi Ohadi

1401/4/22

Beethoven Music School

پلی لیست عبدی

Song title: Wonderful Tonight
Artist: Eric Clapton
Album: Live in Hyde Park (1996)

Chord Voicing:
Arranging the notes of a chord.

Voice Leading: The way in which individual voices move from chord to chord.

Slash Chord:
The bass note is indicated by the addition of a slash and the letter of the bass note after the root note letter.

Chord Tone:
A chord tone is a note that is a part of the chord.

GENERAL OVERVIEW

- Key:** G
- Tempo:** natural groove of the band
- Meter:** 4/4
- Tuning:** E standard
- Instrumentation:** Drums, Bass Guitar, Keyboard, Electric Guitar, Choir, Vocals
- Form:** A-A-B-A Form
- A Sentimental Ballad

Nonharmonic tones:

Or non-chord tones are notes that do not belong to a certain chord.

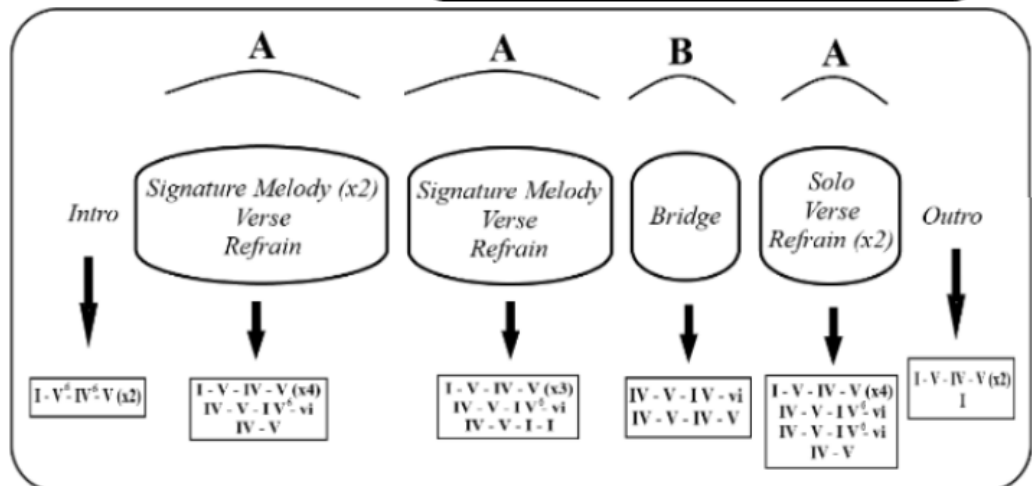
Passing tone:

A melodic embellishment that occurs between two chord tones.

Neighbor tone: Leaves a note and returns back to the same note

Anticipation:

a non-chord tone that will occur before a change of chord, now a chord tone of the new chord.



ANT ANT ANT

G Chord tones *D Chord Tones* *C Chord Tones*

Drone

G6 **Dadd9/F#** **C/E** **Dsus2**

4 Types of Motion

Similar Motion

Oblique Motion

Parallel Motion

Contrary Motion

I	V	IV	V
G	D	C	D
(5) D (3) B (1) G	(5) A (3) F# (1) D	(5) G (3) E (1) C	(5) A (3) F# (1) D
G	D/F#	C/E	D5
I	V ⁶	IV ⁶	V ⁵

I	V	vi
G	D	Em
(5) D (3) B (1) G	(5) A (3) F# (1) D	(5) B (b3) G (1) E
G	D/F#	Em7 (No 5th)

1 G 2 A 3 B 4 C 5 D 6 E 7 F# 8 G

G (I) **Am** (ii) **Bm** (iii) **C** (IV) **D** (V) **Em** (vi) **F#dim** (vii°)

پلی لیست عبدی

Designed, held,
and presented by
Abdi Ohadi
1401/05/12
Beethoven Music
School

GENERAL OVERVIEW

- Main Key:** F# minor
- Tempo:** 118 bpm
- Meter:** 4/4
- Tuning:** E standard
- Instrumentation:** Drums, Bass Guitar, Keyboard, Electric Guitar, Back Vocals, Lead Vocals
- Form:** Verse-Chorus-Bridge Form
- An Anthem

In drums line listen to:

- Drums filling at the beginning
- Backbeat Drumming (Snare on 2 and 4)

Song: The Final Countdown
Artist: Europe
Year: 1986

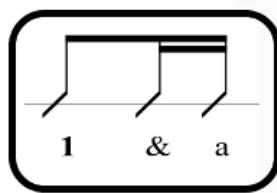
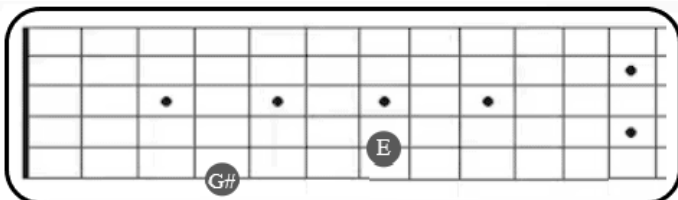
In keyboard line listen to:

- Signature Motif (Hook)
- Odd repetitions (5 and 3 times at intro)
- Calls and responses between chords and melodies
- Diatonic passing chords

In guitar line listen to:

- Gallop Rhythmic figure
- E/G# chord. A shape close to a power chord
- passing tones between A and D (Descending)
- parallel motion between keyboard and guitar
- Solo strategy:** Arpeggios + Scale + Licks
- Arpeggios harmony line

Hook: a musical idea, often a short riff, passage, or phrase, that is used in popular music to make a song appealing and to "catch the ear of the listener"



C# \ B \ A \ G# \ F# / D \ C#

M3 m3 m3 M3 M3 P8 P8

A \ G# \ F# \ E / D — D \ C#

3rd $\begin{matrix} C\# \searrow B \\ A \searrow G\# \end{matrix}$
parallel Motion

$\begin{matrix} G\# \searrow F\# \\ E \searrow D \end{matrix}$
Contrary Motion

$\begin{matrix} F\# \searrow D \\ D — D \end{matrix}$
Oblique Motion

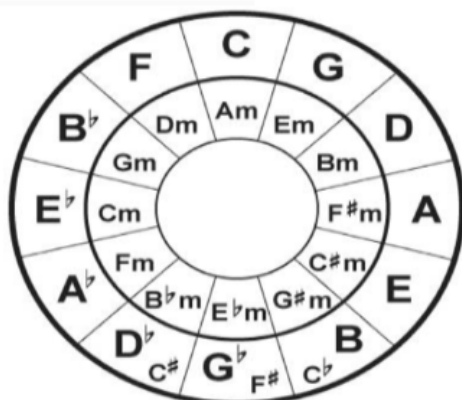
Major 3rd (+2)
minor 3rd (+2)

پلی لیست عبدی

Closely-related key: A key that differs from a given key by at most one sharp or one flat.

Modulation: the change from one tonality (tonic, or tonal center) to another.

Ad Lib: to improvise freely



Hook Progression: (Intro - Chorus - Outro)

Part A: i - bVI - iv - bVII (x2)

Part B: i - bVII6 - bIII - bVI - V

Bridge Progression:

Modulation to Bm
i of F# = v of Bm

i - bVII - bIII - bVI
iv - bVII - i - v

i - bVII - bIII - bVI
iv - bVII - i - II (V of F# m)

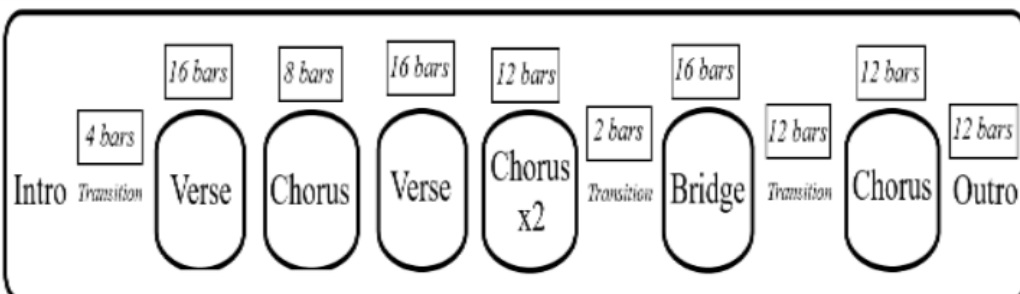
Verse Progression:

i - i - i - iv

i - i - i - bVII6 - bIII

bVI - bVII - bIII , bVII6 - i , bVII

bVI - v - bVII - rest



Designed, held, and presented
by
Abdi Ohadi
1401/05/26
Beethoven Music School

پلی لیست عبدی

Song title: Sweet Home Chicago
Artist: Robert Johnson
Year: 1936

Blues Standard: blues songs that have attained a high level of recognition due to having been widely performed and recorded.

GENERAL OVERVIEW

- Key:** F (or E with a capo?)
- Tempo:** Medium shuffle (accelerating)
- Meter:** 4/4
- Tuning:** Standard (F or capo on the first fret)
- Instrumentation:** Guitar, Vocal
- Form:** 12-Bar Blues
- a blues standard

12-Bar Blues Progression: (3×4)

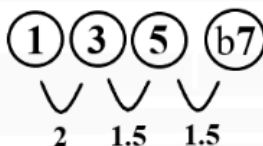
(chords are commonly played as Dominant 7th chords)

Alt.

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I

I	IV	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	V

7th chords
(also called
dominant 7ths):



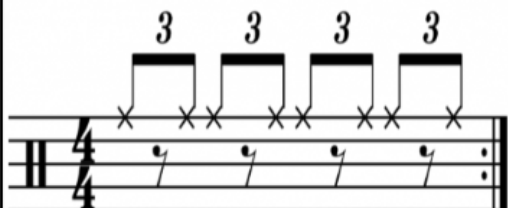
Major Triad + a note one step lower
than the root

Quick Change: In quick change, bar 2 is the IV chord instead of the I

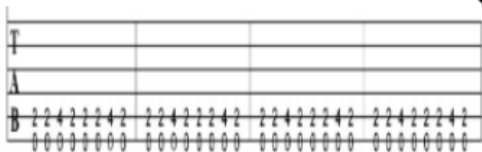
پلی لیست عبدی

Turnaround: a turnaround is a passage at the end of a section that leads to the next section.

Shuffle feel/Rhythm pattern:



Boogie: a repetitive pattern used in blues.



Phrasing tradition:

Statement (A)
Restatement (A or A')
Conclusion (B)

Call and Response:

a succession of two distinct phrases where the second phrase is heard as a direct commentary on or in response to the first.

Microtones: intervals smaller than a semitone (half step)

(S) Oh, baby, don't you want to go?

(R) Oh, baby, don't you want to go?

(C) Back to the land of California to my sweet home Chicago

Now one and one is two. Two and two is four. I'm heavy loaded, baby. I'm booked, I gotta go
Crying baby, Honey, don't you want to go?
Back to the land of California to my sweet home Chicago

I'm going to California. From there to Des Moines Iowa. Somebody will tell me that you need my help someday
Crying, baby. Baby, don't you want to go?
Back to the land of California to my sweet home Chicago

- Keyboard Typing and Noise
- Signature Clean Riff
- polyrhythmic Drums
- Ground Bass
- Keyboard Atmospheric Long Notes
- Vocal Primary Melody (PM)
- Vocal Parallel Supporting Melody (PSM)
- F as Pivot Chord for modulation

- Modulation to G Phrygian
- Key: G Phrygian
- Progression: i - bVI - iv - bII
- Meter: 4/4
- Ab (bII) as pivot chord for modulation

- Drums and distortion riff as rhythmic and harmonic support (HRS)
- The riff is the unison of the Ground Bass
- Vocal timbre is thin
- Vocals line as the primary melody (PM)
- backing vocal as the parallel supporting melody (PSM)
- the texture gets thick in the second half of this verse

- Key: D dim
- Meter: 5/4
- a variation of the signature clean riff
- keyboard melody as PM
- new clean riff in D diminished scale
- drum solo for 8 beats
- Meter: 4/4
- Chromatic riff
- Meter: 6/4
- Guitar octaves anticipate the solo
- Guitar solo in D (Chromatic + Phrygian)

- Key: Dm
- Half-time Drums with Disco feel
- Guitar Solo (with Keyboard Timbre)
- Keyboard Secondary Melody (SM)
- Strumming Clean Guitar
- Ground Bass Variation
- Vocal Primary Melody (PM)
- Vocal Parallel Supporting Melody (PSM)
- Progression: i - bVI⁶ - i - isus4
i - (bV) - iv - bIII

Instrument	Measures
Lead Vox	4-16, 28
Back Vox	7-8, 28
Lead Gtr	23-28
Dist Gtr	1-16, 20-21
Cln Gtr	1-6, 12, 23-28
Kboards	4-5, 7-8, 12-16, 18-19, 23-28
Bass Gtr	1-6, 12-16, 18-19, 23-28
Drums	1-16, 18-28

پلی لیست عبدی

Held, Designed, and presented by
Abdi Ohadi
1401/06/23
Beethoven Music School

-Song Title: Californication
-Artist: Red Hot Chili Peppers
-Year: 1999

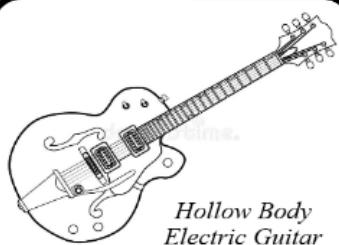
Intro analysis (4 bars):

-Guitar and Bass Counterpoint
-Somehow a Call and Response
-Progression: i - bVI - i - bVI
-Gtr Arpeggio: 1 - 5 - 2 - (b)3
-A sense of resolution (Release):
2 to (b)3
-2nds are Passing Tones (Non-Harmonic Tones)
-Both i and bVI come from the
"Tonic" sound group and convey
a sense of "stability".

-Contour: the shape of a melody.
-Counterpoint: two or more melodic
lines (or "voices") complement one
another but act independently.

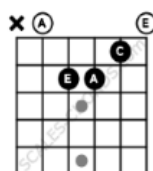
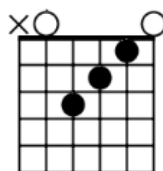
GENERAL OVERVIEW

-Main Key: Am
-Tempo: 96 bpm
-Meter: 4/4
-Tuning: E Standard
-Instrumentation: Drums,
Bass Guitar, Electric
Guitar (Clean), Back
Vocals, Lead Vocals
-Form: A-A-B-A Form

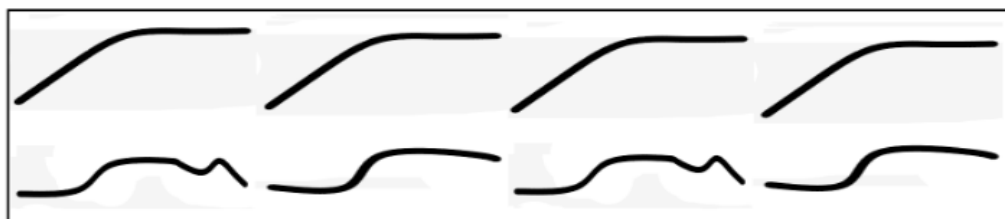


F Maj7/A

Am



The Contour of the Counterpoint (Guitar and Bass / Intro)



Am A - C - E F F - A - C Am A - C - E F F - A - C

NT PT Descending P5 of A NT PT Descending M3 Descending P5

Pre-chorus (4 + 4 + 4)

- first 4 measures for bass melody
- Progression:** i - bVIM7 - i - bVIM7
- Guitar's Smooth voice-leading
- bVIM7 is in the first inversion
- Crash on the 1st beat of the 1st measure
- Guitar strumming rhythm
- Drums go on ride cymbal
- Vocal line in A natural minor

Chorus (4)

- Progression:** bIII - bVII - iv - i
bIII - bVII - iv - iv
- Drums crash in the 1st measure
- Band stops on the upbeat of 4
- Back vocals harmony (a 3rd higher)

- first 4 measures for keyboard line in the second verse
- Back vocals (A and F) in the second pre-chorus

Verse x2 (4 + 4 + 2)

Progression (4 + 4): i - bVI - i - bVI

Progression (2): bIII bVII - bVI ii

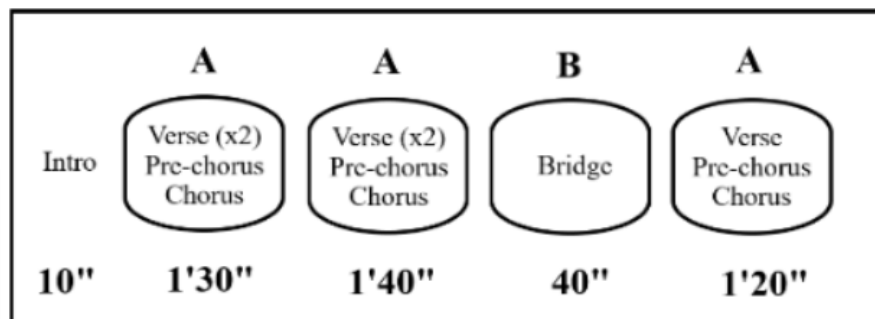
- Arpeggios continue
- Drums ghost notes on the snare
- Vocal line in the minor pentatonic scale
- Open hi-hats as accents instead of the crash.
- Drums filling

Bridge (4 + 4 + 4 + 4)

-Modulation to F#m

Progression:

- i - bIV - i - bVI
- iv bVI - bIII bVII
- i - bIV - i - bVI
- iv bVI - bIII bVII (x3)
- E as the pivot chord (bVII of Fm / V of Am)



پلی لیست عبدی

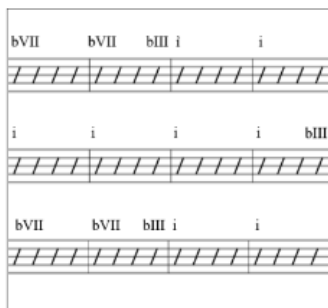
Designed, held
and presented by
Abdi Ohadi

1401/3/18

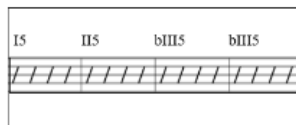
Beethoven
Music School

-Song Title: Immigrant Song
-Artist: Led Zeppelin
-Album: Led Zeppelin III (1970)

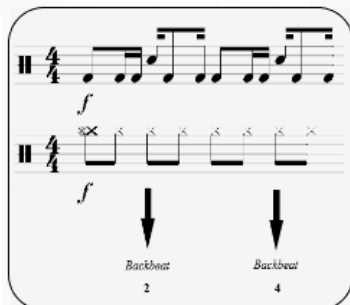
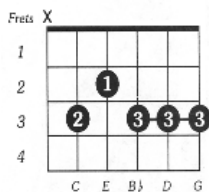
Verse 1 and Verse 2
12 bar Progression in the key of F# minor



Chorus
(Refrain)
4 bar Progression in the key of A minor



C₉



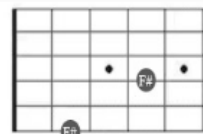
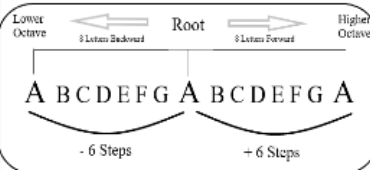
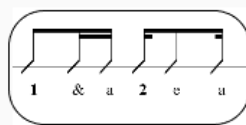
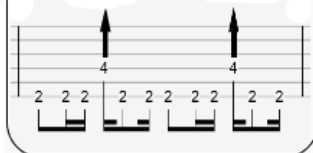
General Overview

- Main Key: F#m
- Tempo: 112 bpm
- Meter: 4/4
- Texture: Homophonic
- Instrumentation: Drums, Bass Guitar, Electric Guitar, Vocals
- Form: Strophic (AAA')
- Tonic Progression: bVII - bIII - i - i (prolongation)
- Dominant Progression: bIII - IV - bV - bV (in F# Locrian)
I5 - II5 - bIII5 - bIII5 (in A minor)
modulation based on hand position

In Electric guitar line listen to:

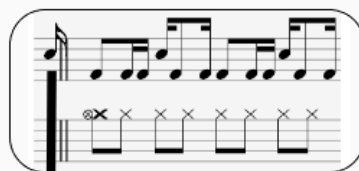
- Signature Riff
- Rhythmic Motif
- Octave interval
- Galloping horse
- Tonic accent in the signature riff
- Half half cadence (bV5)
- C9 and overtones
- Overdriven timbre
- Licks and clichés in Improvisation

Tonic Accent



In Drums line listen to:

- The pulse of the music
- Straight eight-note feel
- Backbeats on the 2nd and the 4th beat of each measure
- Crash's open tones
- Dynamic accents
- Anacrusis (pickup note) effect

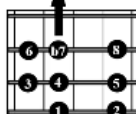


پلی لیست عبدی

In Bass guitar line listen to:

- Unison bass line based on the root of the chords
- Octave as embellishment
- Runs in the dominant section
- Mixolydian runs based on the chord-scale theory
- Chromatic movement in C
- Variations based on the groove

Character Note



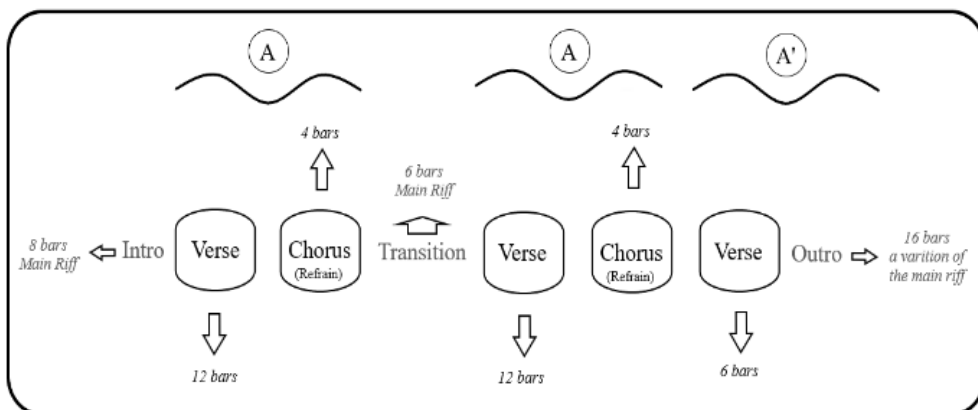
Mixolydian Box

In Vocal line listen to:

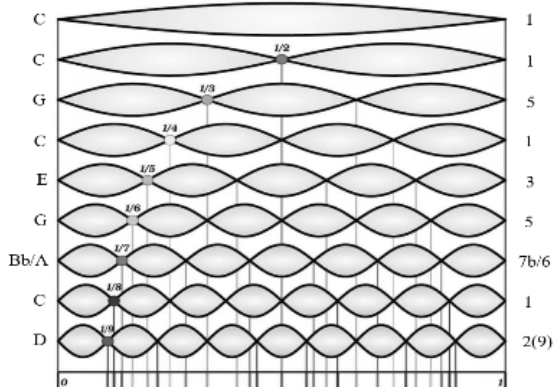
- Tritone interval
- Rhythmic contrast with the guitar line
- Independent phrasing based on the chord-scale theory
- Melismatic "coming"
- Ambiguity in the cadence
- Dorian outro melody

In the lyrics pay attention to:

- Historical vs Allegorical reading
- Speaker: A Viking / A music star
- Audience: People / Fans
- Occasion: Invasion / Tour
- Tone: Triumphant
- Threshing oar represents the guitar
- Hammer represents drums
- Sing and cry represent vocals
- Horde represents the audience
- Valhalla represents the stage



C and its Overtone Series



معرفی نامه بخش موسیقی نشر مانوش حامد انوشه

نشر مانوش از خردادماه سال ۱۳۹۱ با هدف انتشار کتب هنری آغاز به کار کرد. مدیر مسئول انتشارات، حامد انوشه، برای هر بخش دبیری مجرب از میان هنرمندان و اندیشمندان صاحب سبک برگزید. در این میان حوزه موسیقی را در اولویت قرار داد و تاکنون ۲۲ عنوان در این بخش منتشر کرده است. برای آشنایی بیشتر با آثار، نویسندگان، و مترجمان این مجموعه مختصری در ادامه به ترتیب سال انتشار و به تفکیک پدیدآورندگان آن‌ها نگاشته شده است.

آثار علی بهرامی فرد

(دبیر بخش موسیقی نشر مانوش)

«سایه» / مجموعه اتود برای سنتور / جلد اول / تالیف / طراح گرافیک

نسخه اول: علی مرادی / نسخه دوم: ارغوان محبی

مجموعه سایه شامل اتودهایی برای نوازندگان ساز سنتور است.

هدف از نگارش این قطعات - همانطور که طبیعتاً از عنوان اتود برمی‌آید - تمریناتی است جهت کمک به رفع برخی مشکلات و تقویت برخی قابلیت‌ها در نوازندگی سنتور. از جمله:

۱. افزایش و تساوی قابلیت‌های هر دو دست در اجرای خطوط کنترپوانتیک
۲. استفاده از بسترهای متنوع‌تر متریکی و ریتمیک
۳. توجه به نوانس‌های پویا و ایستا در طول قطعه
۴. تمرین برخی تونالیت‌های نامتعارف
۵. اجرای بافت‌های صوتی مختلف
۶. تقویت تسلط در اجرای جفت مضارب‌ها، آرپژها، پاساژها، فیگورهای مضربی قرینه و غیرقرینه، و ...

*** پرواز / مجموعه اتودهای ملودیک برای سنتور / به انضمام قطعاتی برای سنتور ۱۱ خرک / جلد دوم مجموعهٔ سایه / تالیف / طراح گرافیک: ابراهیم کاشانی**

هدف از تدوین این مجموعه تقویت المان‌های تکنیکال برای نوازندگان سنتور از قبیل آرپژ، پاساژ، انواع ریز و تکیه، جفت مضارب و دابل نت، اجرای بافت‌های هوموفونیک و پلیفونیک کنترل نوانس‌های متنوع، اجرای مترها و ریتم‌های متنوع و نامتعارف فیگورهای مضربی قرینه و غیرقرینه، افزایش و تساوی قابلیت‌های هر دو دست در اجرای خطوط کنترپوانتیک و اجرای تونالیت‌های نامتعارف جمله‌بندی، بیان صحیح روباتو، تقارن و عدم تقارن عبارات، ریتم‌های متقاطع و قرضی، و ... است.

*** چشم‌انداز / قطعاتی برای گروه‌نوازی سنتور / تالیف / طراح گرافیک: نسیم باباسنگانی**

مجموعه چشم‌انداز برگزیده‌ایست از قطعاتی برای گروه نوازی سنتور. گسترش رپرتوار مکتوب، هم نوازی موسیقی ایرانی، در کنار تجربه سونوریت‌محصر به فرد

این ترکیب صوتی، تلاش برای گسترش رژیستر این خانواده سازی و ارائه برخی قابلیت‌های تکنیکی ساز سنتور، از جمله اهداف انتشار این مجموعه است.

اثری از اصغر وفایی

*بم بانگ (۱) / دو جلدی کودکان و والدین / تالیف / طراح گرافیک و تصویرگر:

شبیم رشیدفرخی

بسیاری از دانسته‌های ما از موسیقی در حقیقت قراردادهایی است که برای خواندن و نوشتن موسیقی وضع شده و نه بر مبنای مفاهیم بنیانی. این مجموعه تلاش دارد تا با همراهی مناسب کودکان آنها را در راه درک عمیق‌تر موسیقی هدایت کند و توانمندی آنها را نسبت به نسل قبل از خودشان بیشتر کند. نسخه کودکان این کتاب راه‌حلی است برای نوآموزان تا با کمک آموزه‌های مربیان آموزشگاه (مکتب موسیقی ایران زمین) و همیاری نسخه والدین بتوانند در خانه نیز تمرین‌های جلسه‌ای خود را به‌درستی ادامه دهند.

آثار کاوه کشاورز

تالیف‌ها

*رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی برای ویولن، کمانچه و قیچک / در سه

سطح و سه مجلد با اجرای صوتی قطعات / نگارش، پژوهش، تنظیم، و اجرا /

طراح گرافیک: بتی بریران

رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی، تلاشی است در ادامه اندیشه دانش‌بنیان اساتید گرانمایه موسیقی ایرانی که سالیان عمر خود را صرف به‌روز و جهانی کردن موسیقی خویش نمودند. این مجموعه، با بهره‌گیری از دانش نوین رپرتوار و منطبق با بالاترین استانداردهای آموزشی روز دنیا، و بیش از دو دهه پژوهش و مطالعه در زمینه موسیقی ایرانی و دانش آهنگ‌سازی بین‌المللی، تهیه شده است. این اثر، در حقیقت، پاسخی است به فرمان هنرمند عالی‌مقام و ردیف‌دان صاحب کتاب، استاد علی تجویدی، به

منظور ادای دین به زحمات ارزشمند و فداکاری‌های قابل ستایش اندیشمندان و هنرمندانی چون وزیری، صبا و خالقی، که در برابر اندیشه متحجرانه زمانه، هیچ‌گاه از تلاش برای پیشرفت و به‌ویژه آموزش موسیقی ایرانی و به‌روز رساندن آن، بازننشستند. در مراسم رونمایی این مجموعه در فرهنگسرای ارسباران آقایان کامبیز روشن‌روان، میر علی‌نقی، علی‌اکبر شکارچی درباره این آثار و پدیدآورنده آن صحبت کردند و آقای شروین مهاجر، نوازنده ویرتوئوز کمانچه، بخش‌هایی از این کتاب‌ها را به صورت عملی به‌همراه هنرجویان خود اجرا کردند.

*شهر سنگستان / پارتیتور موومان سمفونی شماره یک / تالیف / طراح گرافیک: علی مرادی

*سفرنامه باران / برای ارکستر زهی / تالیف / طراح گرافیک: علی مرادی
گردآوری‌ها و ترجمه‌ها

*فرهنگ بنیادی نگارش موسیقی / مرجعی برای دانشجویان موسیقی / نگارش و ترجمه / طراح گرافیک: علی مرادی

*تو یک ستاره‌ای / یکی از شاهکارهای آموزشی معاصر برای ساز ویولن / گردآوری و ترجمه / طراح گرافیک: علی مرادی

*مجموعه «رپرتوار برای ویولن» در هفت سطح و چهار مجلد همراه با نمونه‌های صوتی از سطح مبتدی تا پیشرفته / با مجوز رسمی انتشار از رویال کالج انگلستان (ABRSM) / گردآوری و ترجمه / طراح گرافیک: علی مرادی
این مجموعه تنها تعدادی قطعه موسیقی جمع‌آوری شده نیستند، بلکه ثمره فرآیندی پیچیده، با پیشینه حداقل هشتاد سال تجربه عملی و پشتوانه نزدیک به دو

قرن پژوهش هستند، تا هنرجوی موسیقی در هر سطحی، در کنار یادگیری آثار بزرگان سده‌های گذشته، با آثار و فضاهای موسیقایی معاصر نیز آشنا شود. این مجموعه علاوه بر اینکه از بالاترین استانداردهای روز دنیا برخوردار است مدارک پذیرفته شدگان آزمون‌های آن نیز در تمام مراکز معتبر دانشگاهی دنیا پذیرفته می‌شود.

***یک قرن و نیم باروک / برای ویولن در هشت سطح / گردآوری و ترجمه /
طراح گرافیک: علی مرادی**

***طلسم / حاوی شانزده قطعه معاصر برای ویولن با نمونه صوتی / ترجمه /
طراح گرافیک: علی مرادی**

***تکنیک برای پرواز / حاوی اتودهای ملودیک بر اساس شیوه آموزشی مدرن /
گردآوری و ترجمه / طراح گرافیک: علی مرادی**

اثری از رضا پرویززاده

***هنا (۱) / چهارده قطعه برای کمانچه / تالیف / طراح گرافیک: علی مرادی**

«هنا» شامل چهارده قطعه موسیقی دستگاهی برای کمانچه است. بیشتر قطعات این کتاب در فرم‌های رایج، مانند پیش‌درآمد و چهارمضرب و رنگ ساخته شده است. استفاده از شاه‌گوشه‌های (مُد‌های) نسبتاً فراموش‌شده، موضوع قطعاتی مانند «پیش‌درآمد نوا» و «مَوالیان» است. از تکنیک‌های اجرائی و تزئینات کمانچه‌نوازی موسیقی لرستان و نوازندگان دوره قاجار نیز در ساخت بعضی از قطعات از جمله قطعه «هنا» و «هلهله» بهره گرفته شده است. همچنین در پیوست، چهار قطعه از علینقی وزیری، ابوالحسن صبا، پرویز مشکاتیان و حسین علیزاده برای کمانچه بازنویسی شده است.

اثری از فرزاد فضل‌ی

***قطعاعات کلاسیک برای پیانو / سطح یک / به همراه اجرای صوتی / گردآوری / طراح گرافیک: علی مرادی**

کتاب حاضر جلد اول از مجموعه قطعاعات کلاسیک برای پیانو است. این کتاب، یک سیستم آموزشی نیست؛ ولی قطعاعات بر پایه تکنیک‌های ساده به دشوار گردآوری شده‌اند. از این رو می‌توانند در کنار یک سیستم آموزشی مورد استفاده قرار گیرند. کتاب‌هایی با محتوای قطعاعات کلاسیک سال‌هاست که منتشر می‌شوند؛ وجه تمایز کتاب حاضر، انتخاب آثار آهنگسازان دوره‌های مختلف است که این تنوع می‌تواند در آشنایی هنرجو با سبک نوازندگی این دوره‌ها تاثیرگذار باشد و در عین حال تفاوت فرم، هارمونی و ملودی دوره‌های مختلف را به تصویر بکشد.

اثری از شهاب جعفری

***زنان موسیقی / منتخبی از منابع مختلف از صدر مسیحیت تا امروز / گردآوری و ترجمه / طراح گرافیک: ابراهیم کاشانی**

این اثر گزیده‌ای است از منابع مختلف درباره فعالیت‌های زنان در موسیقی کلاسیک غربی و عمدتاً بر زنان آهنگ‌ساز، نوازنده و خواننده تمرکز دارد. البته در این مجموعه، به‌صورت محدودتر به نقش زنان فعال در زمینه آموزش این نوع موسیقی و حمایت از آن نیز پرداخته شده است. در بسیاری از بخش‌ها زنانی سرشناس به تصویر کشیده شده‌اند و سایر منابع بر چهره‌های کمتر شناخته شده و فعالیت‌های جمعی زنان در زمینه نوازندگی غیر رسمی در صومعه‌ها، کنسرواتورها و ارکسترها و آهنگ‌سازی تمرکز دارند. این مجموعه مدعی پرداختن به کل تاریخ فعالیت زنان در موسیقی نیست. در واقع، این اثر به بررسی اجمالی بخش‌هایی از این تاریخ می‌پردازد و تصویری از پیشرفت زنان در عرصه حرفه‌ای به‌دست می‌دهد. اهمیت موضوع این مجموعه از آنجا ناشی می‌شود که زنان، به‌رغم فعالیت همیشگی‌شان در حوزه نوازندگی و آهنگ‌سازی، همواره با محدودیت‌ها و رهنمودهایی مواجه بوده‌اند و در طول تاریخ به مثابه آماتور و نه حرفه‌ای از آن‌ها حمایت کرده‌اند.