نشریه علمی تخصصی شباک
سال هفتم، شماره ۴ (پیاپی: ۶۱)، آبان ۱۴۰۰
ISSN: 2476-3667

# بررسیِ اجمالیِ چگونگیِ "پیوند شعر و موسیقی" در موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ استان فارس
## مطالعهٔ موردی: یکی از آوازهای سرکوهی (لالایی سرکوهی)*

بنیامین فسائی[۱]

کد مقاله: ۸۵۴۱۷

**چکـیده**

تحلیل نغماتِ موسیقیِ عامیانه که آمیخته با ادبیات عامیانهٔ یک منطقهٔ جغرافیایی هستند، راهی برای شناخت هرچه بیشترِ فرهنگِ عامیانهٔ اقوام مختلف محسوب شده و در چگونگیِ پیوندِ موسیقیِ عامیانه و ادبیات عامیانهٔ آن منطقه نقشِ مهمی ایفا می‌کند. این پژوهش به مطالعهٔ آواز «لالایی سرکوهی» از فرهنگ عامیانهٔ استان فارس پرداخته که با داشتنِ ادبیات به ظاهر عامیانه دارای تِمی است که تداعی‌گر گوشهٔ حاجیانی در آواز دشتی است. علت اصلی انتخاب این آواز، پژوهش در فرهنگ عامیانهٔ منطقهٔ فارس و همچنین موجود بودنِ آوانگاریِ دقیق آن از میان بسیاری از آوازهای سرکوهی‌های این منطقه است. برای تجزیه و تحلیلِ موسیقیِ این قطعه به الگوی ارائه شده توسط جان دِیوید.وایت در کتابِ «تجزیه و تحلیلِ جامع موسیقایی» و همچنین برای چگونگیِ تقطیعِ هجایی و پیوندِ شعر و موسیقی در آن به کتابِ «پیوند شعر و موسیقیِ آوازیِ» حسین دهلوی ارجاع شده است. بررسی‌های انجام شده نشان داد که آواز منتخب در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، که ویژهٔ اشعار دوبیتی است، قرار دارد. در واقع متن این آواز ترکیبی از ادبیات عامیانه و ادبیات رسمی است؛ به صورتی که به یک دوبیتیِ منسوب به باباطاهر و فائز دشتستانی، بیت دیگری اضافه شده و همچنین دچار تغییر در کلمات آن شده و بیت اضافه شده نیز همواره در همان بحر دوبیتی سروده شده است. ملودیِ این آواز نیز در آواز دشتی و در ابتدایش نزدیک به گوشهٔ حاجیانی در آواز دشتی است. این ملودی با حرکت متغیر در انتهای جملاتش بیانگر یکی از بارزترین مشخصه‌های موسیقی فارس است.

**واژگـان کلـیدی:** پیوند شعر و موسیقی، موسیقیِ مردمیِ فارس، ادبیاتِ عامیانهٔ فارس، لالایی سرکوهی.

۱- کارشناس‌ارشد رشتهٔ آهنگسازی، دانشگاه هنر تهران *benyamin.fasaei@gmail.com*
*- این قطعه در کتابِ «بیست ترانهٔ محلی فارس» توسط محمدرضا درویشی آوانگاری و تألیف شده است.



www.SID.ir

## ۱- مقدمه

موسیقیِ مردمی یا عامیانه که با عناوین موسیقیِ فولکلور یا دهقانی نیز از آن یاد می‌شود بیان‌کنندهٔ فرهنگ موسیقایی یک منطقهٔ جغرافیایی مشخص است. بررسی هر یک از قطعات موسیقیِ مردمیِ هر منطقه موجب دستیابی هر چه بیشتر به فرهنگِ موسیقایی و همچنین شناخت بیشتر فرهنگ عامیانهٔ آن منطقه، که موسیقی و ادبیات نیز اجزایی از آن هستند، می‌شود. از این رو برای دست‌یافتن به این موضوع که از دغدغه‌های امروزیِ برخی از موسیقی‌دانان جهت حفظ و نگهداری هر چه بیشتر فرهنگ عامیانهٔ مناطق مختلف ایران است، پژوهشِ پیشِ رو جستاری است در میان یکی از آوازهای موسیقیِ فارس که به چگونگیِ پیوند شعر و موسیقی در آن می‌پردازد و یا به عبارتی چگونگیِ پیوند موسیقیِ مردمی و ادبیات عامیانه[۱]، که هر دو به نوعی زیرگروهِ فولکلور[۲] هستند، را مورد بررسی قرار می‌دهد. پیش از هر چیز به موضوعات موسیقیِ مردمی و همچنین ادبیاتِ عامیانه اشاره می‌شود که هر دو در نگارشِ این پژوهش اهمیتِ ویژه‌ای دارند:

۱- موسیقیِ مردمی: یکی از مسائل مهمی که در این پژوهش بهتر است به آن پرداخته شود واژهٔ موسیقیِ مردمی است. در ادبیاتِ موسیقی‌شناسی، موسیقیِ مردمی یکی از انواع موسیقی است که با واژهٔ عامیانه یا فولکلور نیز شناخته می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲: ۷۹). این نوع موسیقی به خاطر عامیانه بودنش می‌تواند نمودی از فرهنگ موسیقایی یک جامعهٔ کوچک یا نه‌چندان بزرگی که در یک منطقهٔ جغرافیایی واقع شدهْ باشد؛ که با شناخت هرچه بیشترِ فرهنگِ موسیقایی آن می‌توان به فرهنگِ عامیانهٔ آن منطقه دست یافت. از دیگر واژه‌هایی که این نوع موسیقی با آن شناخته می‌شود، موسیقیِ دهقانی است که بارتوک اینچنین آن را توصیف می‌کند: موسیقیِ دهقانی به لحاظ فرمی گویای حد اعلای تکامل و تنوع است. این موسیقی برخوردار از بیانی نیرومند، بدیع و در عین حال عاری از هر گونه ذهنی‌گرائی و پیچ‌وتاب‌های اغراق‌آمیز است. شدتِ سادگیِ این موسیقی گاه بدوی‌گونه یا گاه پیش‌پا افتاده می‌نماید، اما هرگز رنگ یکنواختی به خود نمی‌گیرد. این گونهٔ موسیقی خاستگاهِ بی‌بدیلِ نوزائیِ موسیقایی است و از منظری دیگر آموزگارِ بزرگِ آهنگسازان است (بارتوک، ۱۳۷۷ : ۵۵).

۲ـ ادبیات عامیانه: یکی دیگر از مواردی که می‌تواند نمودی از فرهنگ عامیانه یا فولکلور یک منطقهٔ جغرافیایی باشد، ادبیات عامیانه یا ادبیات شفاهی آن منطقه است. ادبیات عامیانهٔ هر منطقه بیانگر احساسات، عواطف، آداب و رسوم و تا اندازه‌ای سبک و سیاق زندگی مردمانش است. ادبیات عامیانه یا فولکلور، مجموعه‌ای است از آداب و رسوم، افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌ها و اساطیر که در جوامع گوناگون به طور شفاهی و سینه‌به‌سینه از نسلی به نسلی منتقل می‌شود (افشاری، ۱۳۸۵: ۴۰). ادبیات عامیانه مجموعه‌ای از ترانه‌ها، قصه‌ها، نمایشنامه‌ها، ضرب‌المثل‌های عامیانه‌ای است که در میان مردمِ بی‌سواد رایج است و در مقابلْ ادبیات رسمی که زائیدهٔ ذهن مردم تحصیل‌کرده است (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳). همچنین می‌توان گفت کلیهٔ گونه‌های ادبیِ موزون مانند افسانه، چیستان، آوازهای کار، لالایی‌ها و ترانه‌های بازی که در میان مردم رایج هستند جزو ادبیاتِ عامیانه محسوب می‌شوند (جهاندیده، ۱۳۸۸: ۶۶ـ۶۳).

## ۲- پیشینه تحقیق

این پژوهش با نگاهی اجمالی به موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ استان فارس یکی از آوازهای سرکوهی، که در کتاب *«بیست ترانهٔ محلی فارس»* توسط محمدرضا درویشی آوانگاری شده را از منظر پیوندِ شعر و موسیقی مورد بررسی قرار می‌هد. این پژوهش اولین جستاری است که در رابطه با مطالعهٔ موردی یک اثر فولکلوریک از استان فارس در زمینهٔ شعر و موسیقی انجام گرفته است؛ پژوهش‌های پیشین به مجردِ موسیقی و یا شعرِ این منطقه انجام شده که در این تحقیق برای پیوند این دو از آنها استفاده شده است. علت اصلیِ انتخاب این آواز، پژوهش در فرهنگ عامیانهٔ منطقهٔ فارس و همچنین موجود بودنِ آوانگاریِ دقیق آن از میان بسیاری از آوازهای سرکوهی‌های این منطقه است؛ که توسط محمدرضا درویشی به انجام رسیده است (درویشی، ۱۳۷۴: ۴۸).

## ۳- اهداف، سوالات و فرضیه

هدفِ اصلیِ تحقیق، دست‌یابی به شیوهٔ پیوندِ شعر و موسیقی در موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ استان فارس است. به عبارتِ دیگرْ آوازِ مورد نظر چه مواردی را دربارهٔ ارتباطِ میانِ موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ فارس ارائه می‌دهد.

هدفِ فرعیِ تحقیق، تحلیلِ شعر و موسیقی در یکی از آوازهای مردمیِ فارس برای دست‌یابی به چگونگیِ تأثیر فرهنگ‌های عامیانهٔ (موسیقی و ادبیاتِ عامیانه) این استان بر یکدیگر است.

فرضیه: پیوند شعر و موسیقی در این آواز علاوه بر بازگو کردن انگاره‌هایی از فرهنگِ عامیانهٔ استان فارس، نشان‌دهندهٔ بداهه‌سرایی همراه با موسیقیِ بداهه در آن است.

---

۱- منظور از ادبیاتِ عامیانه، ادبیاتی است که به صورت سینه‌به‌سینه و شفاهی رواج می‌یابد (ن.ک سیپک، ۱۳۹۳: ۶ـ۵).

۲- واژهٔ فولکلور از دو کلمهٔ «فولک» به معنای مردم، توده، عامه، خلق، عوام و کلمهٔ «لور» به معنای دانش و آگاهی است که برای نخستین‌بار توسط «ویلیام جی‌تامس» باستان‌شناس انگلیسی در سال ۱۸۴۶ در نشریهٔ انجمن ادبیِ لندن، در مقاله‌ای عنوان و موضوع آن دانش عامیانه و آداب و رسوم سنتی بود، با امضاء مستعار «آمبرواز مورتُن» به چاپ رسید (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۸ـ۱۷).


www.SID.ir

سؤالات تحقیق:

۱. پیوند شعر و موسیقی در این قطعه چگونه و به چه شکل روی داده است؟

۲. آیا در این قطعه حس و حال شعر و موسیقی به یکدیگر نزدیک است یا فضایی را در مقابل هم ایجاد می‌کنند؟

۳. موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ به‌کار رفته در این آواز تا چه اندازه تحت تأثیر موسیقیِ دستگاهی و ادبیات رسمی است؟

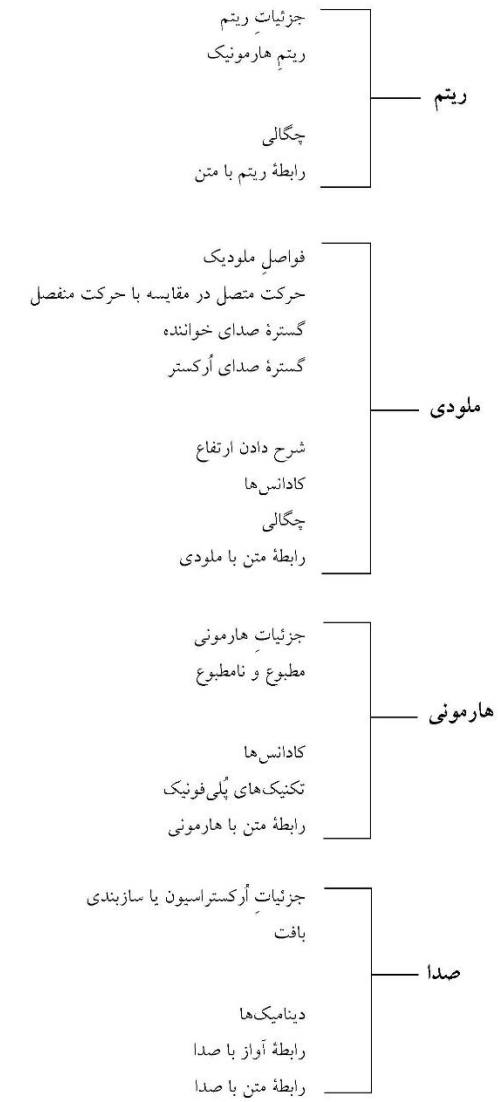
## ۴- روش تحقیق

این تحقیق به روش کیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و برای دست‌یابی به چگونگیِ به‌کارگیریِ ادبیاتِ عامیانه و پیوندِ آن با موسیقیِ مردمیِ استانِ فارس در این قطعهْ از کتاب *«پیوند شعر و موسیقیِ آوازی»* حسین دهلوی استفاده شده است؛ که عناوین: ۱- روش‌های پیوند شعر و موسیقیِ آوازی ۲- برابریابی وزن کلام در موسیقیِ آوازی در این کتابْ بیشترین کاربرد را در پژوهش حاضر دارند (ن.ک دهلوی، ۱۳۸۸: ۹۵-۱۹).

همچنین تحلیل‌های موسیقیِ این اثر بر دیدگاه‌های *جان دیوید وایت* در کتابِ *«تجزیه و تحلیل جامع موسیقایی»* استوار است. در این کتابْ سه روشِ تجزیه و تحلیلِ توصیفی معرفی شده است (ن.ک وایت، ۱۹۹۴: ۳۵-۱۵):

۱- تجزیه و تحلیلِ خُرد ۲- تجزیه و تحلیلِ میانی ۳- تجزیه و تحلیلِ کلان

در این پژوهش برای رسیدن به جزئیاتِ بیشتر در یک اثرِ موسیقایی از میانِ روش‌های تجزیه و تحلیلِ توصیفی، به‌کارگیریِ تجزیه و تحلیلِ خُرد به جهت ارائهٔ امکانات بیشتر انتخاب شده است که در نمودارِ شماره یک تبیین شده است (وایت، ۱۹۹۴: ۲۵).




**نمودار ۱- نمودار تجزیه و تحلیل مقادیر خُرد (ماخذ: نگارنده)**

## ۵- بحث

### معرفیِ آوازِ «لالایی سرکوهی» از منظر شعر:

این آواز توسط محمدرضا درویشی در کتاب *«بیست ترانهٔ محلی فارس»* آوانگاری شده و متن آن همراه با گویشِ محلی آن در این کتاب آورده شده است (درویشی، ۱۳۷۴: ۴۹). پس از پرداختن به متن آوازِ منتخب، نخست دربارهٔ مشخصات آوازهای لالایی نکاتی مطرح و همچنین: ۱- روش پیوند شعر و موسیقیِ آوازی، ۲- برابریابی وزن کلام در موسیقیِ آوازی در آوازِ فوق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

### بررسیِ آوازِ «لالایی سرکوهی» از منظر شعر:

(متن آواز «لالایی سرکوهی» از کتاب *«بیست ترانهٔ محلی فارس»*)

گَهی نالُم گَهی شَبگیر نالُم
گَهی از دردِ بی‌تدبیر نالُم
گَهی نالُم پلنگِ تیر خورده (۲)
گَهی چون شیر در زنجیر نالُم
عزیزُم لایِ لایا رودِ جونُم (۲)



www.SID.ir

عزیزُم لایِ لا داغِت نبینُم

این آواز را بر خلاف نامش نمی‌توان در مجموعهٔ لالایی‌ها گنجاند، چراکه لالایی‌ها خاستگاه نغمات موسیقی ایرانی در ضمیر مادران آن منطقه هستند (جعفری، ۱۳۹۵: ۱۳ـ۱۲). لالایی‌ها نقش مهمی در آموزش و انتقال زبانِ مادری دارند چراکه عموماً به صورت محاوره‌ای خوانده می‌شوند (طاهری، ۱۳۸۸: ۵۱). جایگاه دیگری که می‌توان برای لالایی‌ها در موسیقی در نظر گرفت، موقعیتی بودن این آوازها است؛ این نوع موسیقی در موقعیتی خاصی (توسط زنان) برای خواباندن کودکان‌شان اجرا می‌شود (فاطمی، ۱۳۸۱: ۵۴). لالایی‌ها از کلماتی ساده تشکیل شده‌اند و عمدتاً دارای اوزان هجایی و فاقد اوزان عروضی هستند و می‌توان گفت اوزان هجایی را به سادگی می‌توان آموخت یا به عبارتی این اوزان نیازی به آموزش ندارند چراکه از نظر بیان احساس بسیار به طبیعت انسان نزدیک‌تر است (محمدپور، ۱۳۹۴: ۲۰). حال‌آنکه آوازهای «لالایی سرکوهی» دارای متری آزاد هستند و از اهمیت زیادی در موسیقی فارس برخوردارند (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۴). ریشهٔ این آوازها در استان فارس نهفته است که تأثیر زیادی بر موسیقی اقوام همجوار خود گذاشته‌اند. این آوازها در استان‌های دیگر به نام‌های سرکویری، فایز و... مشهورند. آوازهای سرکوهی از کوه و دشت به شهر آمده، پیش درآمد شدند و براساس آنها ترانه ساخته شده است. برخی به این آوازها، آوازهای دشتی‌چوپونی یا ساربونی هم می‌گویند. آوازهای سرکوهی مختص به شبانان و گله‌داران بوده که بعدها کاربرد و رواج بیشتری پیدا کرده. مطرب‌های شیراز نیز در مجالس از آن استفاده می‌کردند و یا اینکه زنان در مجالس زنانه، قبل از خواندن واسونک‌ها آوازهای سرکوهی را می‌خواندند (ابراهیمی، ۱۳۹۶). لازم به ذکر است دو بیت ابتدایی آواز منتخب در این پژوهش که عنوان «لالایی سرکوهی» دارد، با اندکی تغییر منسوب به باباطاهر همدانی (همدانی، ۱۳۹۵: ۳۱۰) و از طرف دیگر با اندکی تفاوت دیگر در سروده‌های فائز دشتستانی نیز آمده و در کتاب «سروده‌های باباطاهر» مقایسه شده‌اند (اورنگ، ۱۳۵۰: ۳۳۸). این آواز نمی‌تواند کاملاً جزوی از ادبیات عامیانه یا آوازهایی که دارای شعری بداهه هستند، باشد. چراکه تنها بیت آخر آن به صورت عامیانه و خارج از دوبیتی خوانده شده است. به صورتی که بیت آخر در ادامهٔ دوبیتی و با تشابه وزنی آن آورده شده است که اضافه شدن دو بیت آخر توسط خوانندهٔ آن به دور از تصور نیست. لازم به توضیح است که فائز دشتستانی از شعرای محلی بوشهر (همجوار استان فارس) در قرن گذشته است که بسیاری از دوبیتی‌های او سینه‌به‌سینه در فرهنگ عامیانهٔ آن منطقه برجا مانده است (ن.ک حسن‌زاده، ۱۳۸۲). لازم به توضیح است که فائزخوانی یا دشتی‌خوانی یکی از فرهنگ‌های عامیانه‌ای است که در مناطق جنوب مرس‌وم است و این فرهنگ توسط مردم به صورت سینه‌به‌سینه منتقل می‌شود.

(باباطاهر در نسخهٔ تصحیح الهی قمشه‌ای)

شبی نالم شبی شبگیر نالم
ز جور یار و چرخ پیر نالم
گهی همچون پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

(باباطاهر در نسخهٔ تصحیح اورنگ)

شبی نالم شبی شبگیر نالم
ز دست یار بی‌تدبیر نالم
گهی همچو پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

(فائز در نسخهٔ تصحیح اورنگ)

به شب نالم شب شبگیر نالم
گهی از بخت بی‌تدبیر نالم
بنالم چون پلنگ تیر خورده
گهی چون شیر در زنجیر نالم

## نکاتی پیرامون پیوند شعر و موسیقیِ آوازی:

۱- روش‌های پیوند شعر و موسیقیِ آواز: در یکی از روش‌های پیوند شعر و موسیقی، آواز بر روی شعر ساخته می‌شود، به عبارتی شعری از قبل انتخاب شده و بر روی آن موسیقی ساخته می‌شود. در روشی دیگر که به ندرت به‌کار گرفته می‌شود، شعر و موسیقی همزمان با یکدیگر ساخته می‌شوند. در این روش آهنگساز و شاعر یک نفر است؛ که با توجه به قرائن موجود بیشتر موسیقی‌های محلی با استفاده از این روش ساخته شده‌اند. (دهلوی، ۱۳۸۱: ۲۰ـ۱۹). آواز منتخب در این پژوهش ساختهٔ ترکیب این روش‌ها با یکدیگر است، چراکه نیمی از شعر در قبل سروده شده و قسمتی از آن در بعد به آن اضافه شده است؛ که سروده شدن قسمت دوم شعر همزمان با ساخته شدن آوازِ آن در ذهن خواننده‌اش به دور از تصور نیست.

۲- برابریابی وزن کلام در موسیقیِ آوازی: به طور نسبی اگر برای هجای کوتاه، ارزش زمانی «دولاچنگ» ـ برای هجای بلند، ارزش زمانی «چنگ» ـ و برای هجای کشیده، ارزش زمانی «سیاه» در نظر گرفته شود؛ ریتم نسبیِ کلمات به‌دست می‌آید (دهلوی، ۱۳۸۱: ۴۸ـ۴۷). به‌طور مثال:


www.SID.ir

سِتمگران = (سـ/ ـتمـ/ ـگـ/ ران)　　کوتاه/ بلند/ کوتاه/ کشیده　　–U/U/–/U

♦♍❖x e

x q

se-tam-ga-rAn

برای مثال آواز منتخب که بر وزن م/فا/عی/لن/م/فا/عی/لن/ف/عو/لن = U/–/–/–/U –/–/U/–/–/–/ U –/– در بحر هزج مسدّس محذوف است، اینچنین تقسیم هجایی می‌شود:

گهی نالم گهی شبگیر نالم　　گ/هی/نا/لم/گ/هی/شب/گی+ر/نا/لم

xeee　xeee　xee

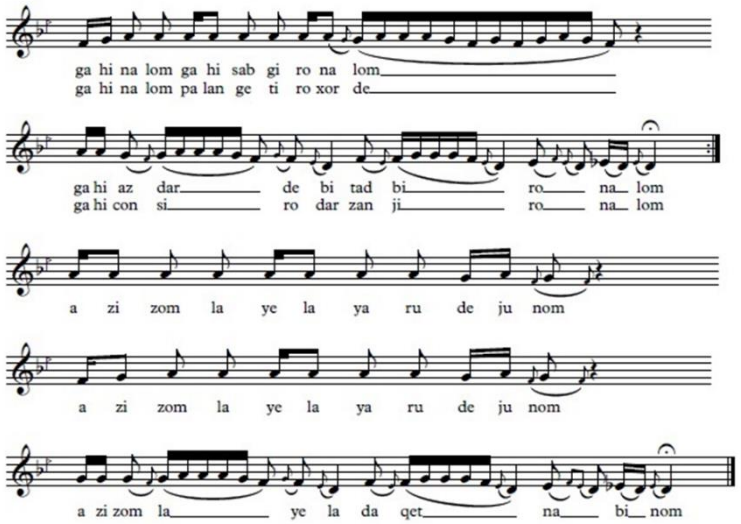
ga-hI-nA-lom　ga-hI-Sab-gIr... -nA-lom

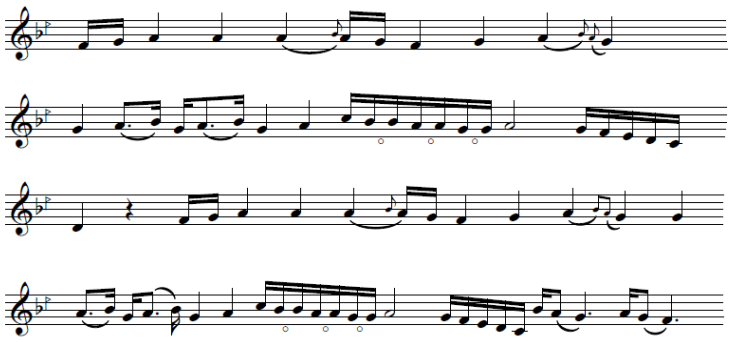
هجای «گیر» کشیده است که به صورت هجاهای (بلند+کوتاه) استفاده شده است.

این دوبیتی در نسخه‌های دیگر نیز با تفاوت‌هایی آورده شده است و همانطور که در آواز «لالایی سرکوهی» دیده می‌شود، متن آواز با اندکی تفاوت از هر دو نسخه‌های ذکر شده از باباطاهر و فائز است و همچنین در پایانِ دوبیتی، یک بیت اضافه آورده شده است. بیت اضافه شده در این آواز با همان وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) در بحر هزج مسدّس محذوف است.

**معرفیِ آواز «لالایی سرکوهی» از منظر موسیقی:**

لالایی سرکوهی قطعه‌ای فولکلور در آواز دشتی است که توسط خوانندگان فولکلور فارس خوانده شده و در کتاب *«بیست ترانهٔ محلی فارس»* آوانگاری و منتشر شده است (درویشی، ۱۳۷۴ : ۴۸). در زیر قسمتی از این قطعه که توسط محمدرضا درویشی در دشتیِ «لا» آوانگاری شده، آمده است. لازم به ذکر است این قطعه در ابتدایش حالتی از گوشهٔ حاجیانی در ردیف موسی معروفی را دارد (معروفی، ۱۳۷۴: ۱). پس از پرداختن به آوانگاری آوازِ منتخب، که توسط محمدرضادرویشی انجام شده، نخست دربارهٔ آواز دشتی نکاتی مطرح و سپس آواز فوق از منظر موسیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد.




**شکل ۱- آوانگاری «لالایی سرکوهی» در کتاب بیست ترانه محمدرضا درویشی**

**شکل ۲- گوشهٔ حاجیانی در ردیف موسی معروفی**

ISSN: 2476-3667

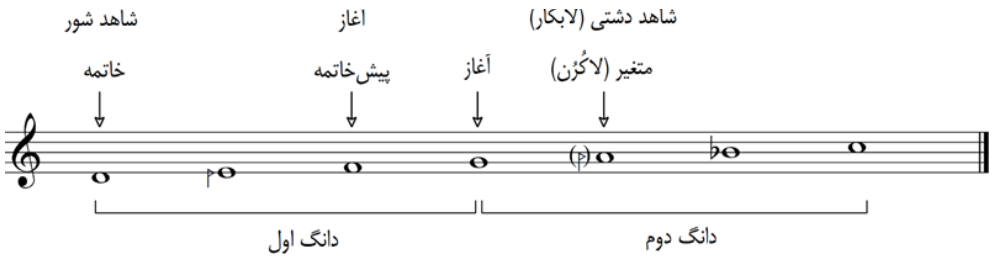


www.SID.ir

**آوازِ دشتی:**

دشتی یکی از آوازهای موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از: حاجیانی، گیلکی، اوج و.....

درآمد دشتی از دو دانگ به‌هم پیوسته تشکیل شده است:




**شکل ۳- دانگ‌های آواز دشتی**

در زیر فواصلِ دانگ‌ها و نمودار نت‌های (نقش درجات) آوازِ دشتی «لا» آورده شده است.

۱. فواصل دانگ‌های دشتی:

دانگ اول: جـ جـ ط

دانگ دوم: ط ب ط (جـ جـ ط)

۲. نقش درجاتِ دشتیِ «لا»:

شاهد: درجهٔ پنجمِ بالا (لابکار)

متغیر: درجهٔ پنجمِ بالا (نغمهٔ لا که گاهی بِکار می‌شود و گاهی کُژُن)

آغازها: درجهٔ سومِ بالا (فا) و گاهی درجهٔ چهارم بالا (سل)

پیش‌خاتمه: درجهٔ سومِ بالا (فا)

خاتمه: شاهدِ شور (ر)

نکته: نغمهٔ «فا» در برخی جمله‌های این آوازْ زمینه را برای خاتمه فراهم می‌کند (روی آن اندکی مکث می‌شود) و به همین دلیل آن را «پیش‌خاتمه» می‌نامیم. در نتیجه، پیش‌خاتمه به درجه‌ای گفته می‌شود که با تأکید و مکث بر روی آنْ انتظارِ شنیدنِ خاتمه بوجود می‌آید (پورتراب و ...، ۱۳۸۸ : ۵۷).

**حالت آوازِ دشتی:**

دشتی یکی از متعلقاتِ شور است. این آواز علاوه بر آن که حالتی حزین دارد دارای لطافت و ظرافت نیز است. آوازِ دشتی را چوپانی هم می‌نامند و شاید اصل آن از ناحیهٔ «دشتی» و «دشتستان» (واقع در استان فارس) باشد. دشتی آیینه‌ای است از زندگیِ ساده و بی‌آلایشِ صحرانشینی و چوپانی که گرچه علم و صنعت به میان آن مردم راه نیافته، اخلاق پاک و احساسات سادهٔ طبیعی بر آن حاکم است (خالقی، ۱۳۷۰ : ۲۸۴).

**تجزیه و تحلیل خُرد آواز «لالایی سرکوهی»:**

**ریتم:**

۱- *جزئیاتِ ریتم:*

- *تمپو:* قطعهٔ آوانگاری‌شده فاقد تمپو مشخص است؛ اما بخاطر آوازی بودن آن قطعاً دارای تمپو کند است.
- *متر:* آزاد و کاملاً آوازی[1].
- *ساختار موتیفیک کلی اثر:* نُت‌های چنگ و دولاچنگ.
- *ساختار ریتمیک:* با وجود آوازی بودن قطعه، فیگورهای ریتمیک همسان در آن دیده می‌شود.

۲- ریتم هارمونیک:

- *مقدار نگه‌داشته‌شدنِ هارمونی: این اثر تک‌صدایی و فاقد هارمونی است.*

۳- چگالی:

- *الگوهای ریتمیکِ کوتاه و بلند: تقریباً از الگوهای ریتمیکِ کوتاه و بلند (دولاچنگ و چنگ) به صورت یکسان استفاده شده است.*

1 Ad libitum



www.SID.ir

۴- رابطهٔ ریتم با متن:

- *وزن قطعه در مقابل وزن متن: در بعضی نقاط رابطه‌ای متقابل با یکدیگر دارند و گویی موسیقی وزن خود را بر اساس شعر جلو می‌برد و در بعضی نقاط هجاهای بلند بر روی نت‌های کوتاه آورده شده است.*
- *در موسیقیِ محلی، شعر و موسیقی غالباً همزمان بوجود می‌آیند و این خود باعث بوجود آمدن وزن یکسان در آنها می‌شود (ن. ک دهلوی، ۱۳۸۱: ۲۰ـ۱۹).*
- *به‌کارگیریِ الگوهای ریتمیکِ کلی قطعه در متن: الگوی ریتمیک کلی قطعه از نُت‌های چنگ و دولا چنگ تشکیل شده و به خاطر تک‌صدایی بودن آن با الگوهای ریتمیک متن یکسان است.*

**ملودی:**

۱- فواصل ملودیک:

- به‌کارگیریِ فواصلِ دیاتونیک یا غیردیاتونیک: فواصل دیاتونیک هستند و بر اساس فواصلِ ثابتِ مُد حرکت می‌کنند و تنها در پایانِ جملات، درجهٔ دومِ مُد[1] (نُتِ می‌کُرُن) حدود ربع‌پرده به پایین آلتره به می‌بمل تغییر می‌کند. لازم به ذکر است لحنی که از این تغییر حاصل می‌شود یکی از بارزترین ویژگی‌های موسیقی فارس است (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۳).

۲- حرکت متصل در مقایسه با حرکت منفصل:

- به‌کارگیریِ فواصلِ متصل و منفصل: تمامیِ فواصل در طول هر جمله متصل هستند و تنها در میانِ جملات فاصلهٔ سوم و پنجم دیده می‌شود.

۳- گسترهٔ صدای خواننده:

- پایین‌ترین نتِ خواننده تا بالاترین نتِ آن: از نُت «رِ» اکتاو چهارم تا نُت «لا» اکتاو چهارم است.

۴- گسترهٔ صدای اُرکستر:

- پایین‌ترین نتِ اُرکستر تا بالاترین نتِ آن: این قطعه تک‌صدایی و فاقد سازبندی است.

۵- شرح دادن ارتفاع:

- *به‌کارگیریِ ملودی در ارتفاع‌های مختلف:* ملودی فقط در اکتاو چهارم توسط خواننده اجرا می‌شود.

۶- کادانس‌ها:

- *فرودها یا ایست‌های ملودیک:* ۱ـ ایست کامل بر روی نت «رِ» (شاهد شور یا خاتمه) در پایان پریود اول ۲ـ ایست کامل بر روی نت «رِ» (شاهد شور یا خاتمه) در پایان پریود دوم. در هر کدام از این فرودها نت «می‌کُرون» به «می‌بمل» تغییر می‌کند.

۷- چگالی:

- *مقدار غلظتِ ملودیک در اثر:* به صورت یک تِم ملودیکِ تکرارشونده در یک جملهٔ دو پریودیِ مشابه.

۸- رابطهٔ متن با ملودی:

- *فواصلِ ملودیکِ متن: فواصل استفاده شده در متن همراه با نُت‌های زینت هستند. نُت‌های زینت معمولاً به صورت دولا چنگ‌های پی‌درپی، که بر اساس هجاهای بلندتر بوجود آمده‌اند، آورده شده‌اند.*
- *به‌کارگیریِ هجاهای بلند بر روی الگوهای ریتمیکِ بلند: بجز برخی از هجاها، معمولاً در سرتاسر قطعه هجاهای بلند بر روی نت‌های بلندتر قرار گرفته‌اند.*
- *برابریابی هجاها در موسیقیِ آوازی با الگوهای ریتمیکِ بلند و کوتاه: تقریباً در سرتاسر قطعه هم از الگوهای ریتمیکِ کوتاه (دولا چنگ) استفاده شده و هم از الگوهای ریتمیکِ بلند (چنگ).*
- *در موسیقیِ بیشتر نقاط ایران ارزش متریِ اصوات با هجاهای متن قابل تطبیق است؛ به عبارتی به‌طور نسبی هجاهای بلند با صدای بلند و هجاهای کوتاه با صدای کوتاه خوانده می‌شوند (مسعودیه، ۱۳۶۴: ۵۰).*

**هارمونی:**

۱- جزئیاتِ هارمونی:

- *ریتم هارمونیک:* این قطعه تک‌صدایی و فاقد هارمونی است.

۲- مطبوع و نامطبوع:

- به‌کارگیریِ فواصلِ مطبوع و نامطبوع: فاقد فواصل هارمونیک.

---

۱- در نُت‌های تشکیل‌دهندهٔ آهنگ برخی از نُت‌ها با فواصلِ تعدیل‌شده متفاوت است که این از خصوصیات موسیقیِ مشرق است که در ردیفِ موسیقی و همچنین موسیقیِ محلی دیده می‌شود که نُتِ «می» (درجهٔ دوم شور) در این ترانه اینگونه است (درویشی، ۱۳۷۴: ۲۴ـ۲۳).



www.SID.ir

۳- کادانس‌ها:
- *فرودهای هارمونیک:* فاقد فرودهای هارمونیک.
۴- تکنیک‌های پُلی‌فونیک:
- چگونگیِ به‌کارگیریِ پُلی‌فونی: فاقد پُلی‌فونی.
۵- رابطهٔ متن با هارمونی:
- رابطهٔ الگوهای ریتمیکِ متن با الگوهای ریتمِ هارمونیک: فاقد الگوهای ریتمیکِ هارمونیک.

**صدا:**
۱- جزئیاتِ اُرکستراسیون یا سازبندی:
- - چگونگیِ به‌کارگیریِ سازها: این لالایی در حالت بِکْرِ خود فاقد سازبندی است.
۲- بافت:
- چگونگیِ بافت: در سرتاسر قطعه بافت مونوفونیک است.
- مقدار فشردگی صداها در اُرکستر: فاقد اُرکستر.
۳- دینامیک‌ها:
- مقدار دینامیک‌ها در اُرکستر: فاقد اُرکستر.
۴- رابطهٔ آواز با صدا:
- رنگ صداییِ خواننده در مقابل اُرکستر: بازخوانی از این اثر ضبط نشده است.
۵- رابطهٔ متن با صدا:
- *رابطهٔ مضمون متن با صدا:* مضمون متن دارای حزن و اندوه است که صدا نیز فضایی همگون با آن را در آواز دشتی تولید می‌کند.

خلاصهٔ موارد به‌کارگرفته شده در آواز «لالایی سرکوهی»:
در بررسیِ این آواز از منظر، ریتم، ملودی، هارمونی و اُرکستراسیون مصادیق ذیل مشخص شد:
۱. دارای متر آزاد و کاملاً آوازی.
۲. دارای تمپو تقریباً کند و آوازگونه.
۳. اکثر صداها بلند و همراه با تحریر هستند.
۴. دارای ملودیِ دو پریودیِ تکرارشوندهٔ مشابه.
۵. پریود اول بر روی نت «رِ» ایست کامل کرده و پریود دوم نیز بر روی نت «رِ» ایست کامل می‌کند. به عبارتی فرود بر روی نت خاتمه (شاهد شور).
۶. در پایان هر یک از پریودها (پیش از کادانس ملودیک) نت «می‌کرن» به «می‌بمل» تغییر می‌کند که از خصوصیات بارز ملودی‌های منطقهٔ فارس است.
۷. ملودی محزون است که فضای متن را غم‌آلود و سنگین می‌کند.

## نتیجه

متن آوازِ منتخب (که جزو موسیقیِ مردمی و ادبیاتِ عامیانهٔ استان فارس است) در وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) در بحر هزج مسدّس محذوف است. در واقع این آواز برگرفته از ادبیات رسمی و ترکیب‌شده با ادبیات عامیانهٔ استان فارس است. به صورتی که یک دوبیتی از ادبیات رسمی وارد فرهنگ عامیانه شده و با تغییرات کوچک در آن و همچنین اضافه شدن یک بیت دیگر به آن، متن آوازِ مذکور را ساخته و پرداخته است. تقطیعِ بلندی و کوتاهی هجاها، همانطور که در اکثر موسیقی‌های آوازیِ ایرانی مرسوم است، با بلندی و کوتاهی ارزش‌های زمانیِ نُت‌ها به‌طور نسبی قابل تطبیق است. همچنین فواصل نُت‌های این آواز منطبق با آواز دشتی است و در ابتدا، گوشهٔ حاجیانی در آواز دشتی را تداعی می‌کند. نکتهٔ دیگر در این ملودی تغییر ربع‌پرده در انتهای هر یک از جملات آن است که از خصوصیات بارز موسیقیِ استان فارس است. همچنین مضمون متن آواز دارای حزن و اندوهی است که ملودی نیز فضایی همگون با آن را در آواز دشتی تولید می‌کند.


www.SID.ir

## منابع


۱. افشاری، مهران. ۱۳۸۵، تازه‌به‌تازه نوبه‌نو، مجموعه مقالات دربارهٔ اساطیر، فرهنگِ مردم و ادبیات عامیانه ایران، تهران: انتشارات چشمه.
۲. اورنگ، مراد.۱۳۵۰. سروده‌های بابا طاهر، چاپ اول، ناشر مؤلف.
۳. بارتوک، بلا. ۱۳۷۷. چند مقاله دربارهٔ موسیقی محلی، ترجمهٔ سیاوش بیضایی، تهران: رودکی.
۴. بیهقی، حسین علی. ۱۳۶۵. فرهنگ عامه مردم ایران، مشهد: انتشارات آستان قدس.
۵. پورتراب، مصطفی... [و دیگران]. ۱۳۸۸. مبانی نظری موسیقی ایرانی، تهران: موسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور.
۶. جعفری، اکبر. ۱۳۹۵. بررسی اشتراکات محتوایی لالایی‌ها در گونه‌های زبانی غرب ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دره‌شهر.
۷. جهاندیده، عبدالغفور. ۱۳۸۸. بررسی و تحلیل شعر بلوچی و سنجش آن با شعر فارسی، پایان‌نامهٔ دکتری در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامهٔ طباطبائی.
۸. حسن‌زاده، علی. ۱۳۸۲. بررسی زندگی و دوبیتی‌های فائز دشتی از نظر مقابلهٔ نسخ و ویژگی‌های سبکی و جلوه‌های فرهنگ بومی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا.
۹. خالقی، روحا.... ۱۳۷۰. نظری به موسیقی، ناشر: فرخ خالقی.
۱۰. درویشی، محمدرضا. ۱۳۷۴. بیست ترانهٔ محلی فارس، تهران: انتشارات ماهور.
۱۱. دهلوی، حسین. ۱۳۸۱. پیوند شعر و موسیقیِ آوازی، تهران: انتشارات ماهور.
۱۲. سیپک، ییری. ۱۳۹۳. ادبیات فولکلور ایران، ترجمهٔ: محمد اخگری، تهران: انتشارات سروش.
۱۳. طاهری، روح‌انگیز. ۱۳۸۸. «لالایی در فرهنگ مردم ایران»، کتاب ماه علوم اجتماعی : ، تیرماه، شمارهٔ ۱۶.
۱۴. فاطمی، ساسان. ۱۳۸۱. موسیقی مازندران، تهران: انتشارات ماهور.
۱۵. فاطمی، ساسان. ۱۳۹۲. پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران (تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند)، تهران: انتشارات ماهور.
۱۶. محمدپور، زهرا. ۱۳۹۴. آنالیز موسیقائی لالایی‌های استان فارس و تحلیل مردم‌شناسی آنها، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران.
۱۷. مسعودیه، محمدتقی. ۱۳۶۴. موسیقی بلوچستان، تهران: انتشارات سروش.
۱۸. میرصادقی، جمال و میر صادقی، میمنت. ۱۳۷۷. واژه‌نامهٔ هنرِ داستان نویسی، تهران: کتاب مهناز.
۱۹. همدانی، باباطاهر. ۱۳۹۵. مجموعه اشعار باباطاهر، تصحیح مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: کتاب آبان.
۲۰. ابراهیمی، حسین. ۱۳۹۶. بازیابی شده از https://radionavahi.com/popular-and-sarkoohi-music-of-fars/ (۱۳۹۸).
21. White, John David. 2003. Comprehensive Musical Analysis, United States of America: Scarecrow Press.





www.SID.ir

نشریه علمی شبکه
ISSN: 2476-3667



www.SID.ir