ON THE STRING OF THE TEAR'S BOW

MOHSEN NAMJOO

To all the people that
the Mediterranean drowned.
From the ones in the Trojan war
to those of the Syrian ground.

این آلبوم تقدیم می‌شود به
تمام غرق‌شدگان دریای مدیترانه،
از جنگ تروا تا جنگ سوریه.

داستان از آن‌جا شروع شد که من در سال ۲۰۱۴ قطعهٔ «هیچی» را از آلبوم «از پوست نارنگی مدد» برای دوستان‌ام «شیرین نشاط» و «شجاع آذری» پخش کردم، و ایدهٔ یک کار اجرایی را توضیح دادم که در آن، صداهای موبدان در آخر این قطعه - که همه توسط حنجرهٔ یک نفر تولید شده‌اند - از باندهای صوتی مختلفی که به‌صورت دایره‌وار، تماشاچی را دربرمی‌گیرند، از بم به زیر، پخش شوند و در بالای هر باند، یکی از عکس‌ها یا ویدیوهای شیرین نصب شوند. بدین طریق، حنجره‌ای که هر یک از نت‌های‌اش، با فرکانس و شدت متفاوت، صدای درونی یکی از انسان‌های مورد انتخاب ما را نمایندگی می‌کند، با بیانمندی (اکسپرسیون) چهرهٔ او هم همراه شود. حتی در ابتدا صحبت از این به میان آمد که تمام آن حالات مختلف را از چهرهٔ خودم ثبت کنیم. طبعاً مشکلات اجرایی، زمان و هزینه، ما را بر آن داشت که به پیشنهاد شیرین، ایده را با تهیه‌کنندهٔ معتبر تئاتر و هنرهای اجرایی، «فرانکو لائرا» مطرح کنیم. در این فاصله، من متوجه طرحی قدیمی شدم که سال‌ها قبل قرار بود فرصتی برای نوشتن مبسوط آن بیابم و پیش نیامده بود و آن، بررسی تفاوت‌های صداهای زیر و بم در دو جغرافیای فرهنگی آسیا و اروپا (اسلام و مسیحیت) بود. ترکیب آن دو، این طرح پیشنهادی بود که من برای فرانکو نوشتم:

در طی تاریخ موزیکولوژی که یکی از شاخه‌های نوپای دانش مدرن محسوب می‌شود، بررسی موسیقی در جنوب شرق اروپا، آفریقا و کل قارهٔ پهناور آسیا و مقایسهٔ آن با موسیقی کلاسیک غرب (از روسیه تا انگلستان)، موضوع اصلی بوده است. اساساً به‌وجود آمدن این شاخه از دانش بدین خاطر بود که غربیان با شروع سفرهای اکتشافی به مشرق‌زمین دریافتند که درجات (degrees) و فواصلی (intervals) در ساز و آواز مردم این بخش از گیتی وجود دارد که به‌هیچ وجه با قوانین تثبیت‌شدهٔ غربی (فرم، هارمونی، کنترپوان و ...) همخوانی ندارد و با ساز و حنجرهٔ غربی قابل اجرا نیست. این مقایسه تا سال‌ها فقط بر اساس قوانین نظری فرم و آهنگسازی و ... استوار بود.

اولین محققی که به مقایسهٔ کانتومتریک (آوازسنجی) میان موسیقی نواحی و فرهنگ‌های مختلف فکر کرد، «الن لومکس» اتنوموزیکولوگ مشهور آمریکایی بود. یعنی فکر راجع به این که آیا تفاوت‌های موسیقایی فقط مربوط به قوانین نظری داخل کتاب‌هاست یا اساساً اختلافات اقتصادی و جغرافیایی هم در این تفاوت‌ها مؤثرند. مثلاً اینکه زیباشناسی موسیقی هندی می‌طلبد که خوانندگان زن نت‌های بسیار زیر (high pitch) بخوانند، ولی در موسیقی ترکیه که به غرب نزدیک‌تر است، صدای بم زنان موردپسند است.

اما به‌طرز حیرت‌انگیزی، زیباشناسی هنر موسیقی در شرق هند، تبّت، چین، مغولستان، تاتارستان و بخش شرقی سیبری، بر اهمیت صداهای بم تکیه دارد. در این سرزمین‌ها - برعکس فرهنگ ایران، هند و ترکیه - خواننده‌ای استادتر است که نت‌های بم‌تر را می‌خواند.

اما پروژهٔ حاضر این مقایسه را از زاویهٔ دیگری نگاه می‌کند: مقایسهٔ حضور و عدم حضور فرکانس‌های زیر و بم در ساز و آواز مردمانی زیر لوای دو فرهنگ اسلام و مسیحی یا دو فرهنگ اروپا و خاورمیانه یا، به بیان کلی، دو فرهنگ شرق و غرب.

محل پشتیبانی رسمی و رشد موسیقی غرب، کلیساها بوده‌اند، حال آنکه اسلام هیچ‌گاه اجازهٔ اجرای موسیقی در مساجد را نداده است؛ پس محل رشد موسیقی در خاورمیانه، همواره خانه‌ها و پستوهای کوچک بوده‌اند. مکان‌هایی با ابعاد بزرگ در طی روند تاریخی اجازهٔ تولید و شنیدن طول موج‌های (wavelenghts) بلندتر را می‌دهد که ویژگی صداهای بم (low pitch) است و مکان‌های کوچک سرزمین‌های شرق، جای مناسبی برای تولید صدای بم ارگ کلیسا یا گروه کُر مردان یا سازهای بزرگ (با صدای بم) مثل کنترباس یا ویولنسل نیست.

بدین خاطر است که موسیقی شرقی، غالباً مجلسی و بزمی (chamber music) است. ادامهٔ این روند باعث شده که ما در غرب به اختراع گیتار باس برسیم، حال آنکه در شرق همهٔ سازها صدای زیر دارند و خوانندگانی که نت‌های زیر را اجرا می‌کنند محبوب‌تر و هنرمندتر محسوب می‌شوند و ما خیلی کم صداهایی مثل تام وِیْتس یا لئونارد کوهن در شرق پیدا می‌کنیم، چون فضیلت و مهارت محسوب نمی‌شود.

ویژگی تمام این قطعات حضور قیاسی فرکانس‌های شرقی و غربی در یک انسان و یک حنجرهٔ واحد است. این تک بودن نمادی از وحدت عرفانی هستی و نیز اتحاد انسان شرقی و غربی از نگاه سیاست و جامعه‌شناسی امروز است. حضور خوانندهٔ تک، نوعی دعوت به همدلی محسوب می‌شود. اما تمام این فرکانس‌ها از یک منبع صوتی نباید به گوش برسد، از بم‌ترین تا زیرترین نت بین دوازده منبع (speaker) تقسیم می‌شود که در بالای هرکدام تصویری متحرک یا ثابت از یک انسان وجود دارد. در بالای صداهای بم تصویر چهره‌ای غربی و در بالای صداهای زیر تصویر چهرهٔ شرقی... یا شاید بهتر باشد برای رساندن مفهوم اتحاد این چیدمان برعکس شود. این چهره‌ها همه در حال خواندن آن نت‌ها هستند و حالت چهره‌شان

نشان‌دهندهٔ آن است که زیر می‌خوانند یا بم. تماشاچی به‌محض ورود به سالن قرار است از دور، یک ترکیب کلی از این فرکانس‌ها را بشنود، اما وقتی شروع به قدم زدن می‌کند مانند یک طیف (spectrum) می‌تواند در برابر هر منبع صوتی و تصویر بالای آن تجربه‌ای متفاوت داشته باشد.

فرانکو لائرا طرح را پسندید و من و شیرین و شجاع را به «باری» در ایتالیا دعوت کرد تا مقدمات پروژه را فراهم کنیم. در آنجا با دعاخوانان (mourners) زنی آشنا شدیم که – مثل عاشیق‌ها یا بخشی‌های خودمان – آخرین کسانی بودند که این سنت را پاسداری می‌کنند. نه آنها انگلیسی می‌دانستند و نه من ایتالیایی. اما جادوی موسیقی و تمرین گروهی، در کمتر از یک ساعت ما را به گروهی تبدیل کرد که گویی سال‌هاست با هم می‌خوانیم. من از میان اوراد آنان، یکی دوتا را انتخاب کردم و آن‌ها را – به‌مثابهٔ باندهای صدا – به‌شکلی دایره‌وار در اطراف صحنه نشاندم و خود، با حرکات دست و بدن و حرکت از یک سوی صحنه به‌سوی دیگر، آن‌ها را به خواندن وامی‌داشتم. حرکات من به چشم شجاع و شیرین و فرانکو، جالب آمد و باعث شد که ایدهٔ حرکت و بازی بدن، جای حرکت صوت در باندهای صدا را بگیرد. به‌قولی، چیدمان صوتی جای خود را به گونه‌ای از اجرا (نمایش و رقص) داد.

حالا مفهوم کار تا اندازه‌ای در حال شکل‌گیری بود. اما – بنا بر پیشنهاد هوشمندانهٔ فرانکو – باید عنصری حضور مرا به‌عنوان خواننده‌ای با سابقه و تکنیک شرقی تعادل می‌بخشید. وی «فاراوآلا» را پیشنهاد داد. گروهی تشکیل‌شده از چهار زن خواننده، اهل شهر «باری» که کارشان ترکیبی است از موسیقی آوازی دوران رنسانس و باروک، موسیقی محلی بالکان و شرق اروپا و کوارتت‌های آوازی ساختهٔ خودشان. از اولین روزی که «فاراوآلا» را دیدم، ایدهٔ آلبوم حاضر در ذهنم ایجاد شد.

شیرین و شجاع، از پیرزنان دعاخوان ایتالیایی ویدیو گرفتند – با همان اسلوب دقیق، شیک و شناخته‌شدهٔ کارشان. مینیمال و سیاه و سفید. بعد از برگشتن به نیویورک، من موسیقی کار را تکمیل کردم که اسکلت‌بندی اولیهٔ همین آلبوم است. و کار مشترک ما سه نفر، ترکیبی شد از ویدیوهای شیرین (در اندازه‌های بسیار بزرگ در چهار سوی صحنه)، طراحی حرکات شجاع و موسیقی و بازی من و «فاراوآلا». بینندهٔ کار، موسیقی را از سه منبع می‌شنید: دعاخوانان اطراف صحنه، آوازهای ترکیب‌شدهٔ من و «فاراوآلا»، و موسیقی ضبط‌شده.

این کار مشترک با عنوان «گذرگاهی به جهان» در سپتامبر ۲۰۱۵، جون و نوامبر ۲۰۱۶ به ترتیب در «باری»، «ناپل» و «ریجیو امیلیا» اجرا شد. عنوان آن فستیوال در «باری» Teatro Pubblico Pugliese and their special project Misteri e fuochi بود.

اما معنی این کار اجرایی چه بود؟ در بروشور چاپ‌شدهٔ اجراهای‌مان در آن سه شهر این توضیح آمده بود:

«"گذرگاهی به جهان" داستانی موسیقایی و تصویری است که ما را با خود در طول مسیر باستانی جادهٔ ابریشم از آسیای شرقی تا خاورمیانه و بالکان و در نهایت جنوب ایتالیا می‌برد و تأثیر ملودیک و آیینی فرهنگ‌ها و اقوام مختلفی را که قرن‌ها در طول این مسیر در رفت‌وآمد بوده‌اند بررسی می‌کند. این داستان برداشت هنری معاصری است از برخورد فرهنگ‌های مختلف با پدیدهٔ مرگ و تولد دوباره و چرخهٔ زندگی.

در این اثر یک‌ساعته، محسن نامجو موسیقی فولک نواحی مختلف را در یک قالب همگن و واحد قرار داده و به‌رغم برقراری پلی میان تفاوت این آثار، به محتوای اصلی آن‌ها پایبند بوده است. بخش دیداری این اثر، به‌خصوص چهار تصویر ویدئویی بزرگ که توسط شیرین نشاط و شجاع آذری ساخته شده، شامل جلوهٔ خداگونه‌ای از چهار زن عزادار اهل شهر باری ایتالیا است که شباهت خاصی با آثار عکاسی شیرین نشاط از زنان مسلمان دارد.

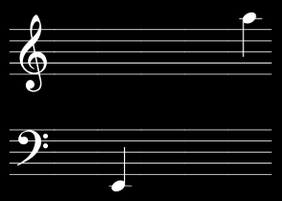
صحنهٔ سیاه و سفید که به زیبایی توسط محسن نامجو، عزاداران و گروه خوانندهٔ فاراوآلا آراسته شده، نیروهای متضاد و دیالکتیکی را به تصویر می‌کشد که در آن لایه‌های مختلفی از معنی با برخورد با هم به یک‌واحدی متضاد استحاله پیدا می‌کنند.

"گذرگاهی به جهان" که مرجع فکری آن با بازبینی تاریخ و تضادهای معاصر آغاز می‌شود، دارای بار احساسی قوی بوده و به درون ناخودآگاه جمعی ما که همان انسانیت مشترک ماست رخنه می‌کند. این اثر سفری‌ست در موسیقی و گفت‌وگو که در حالی‌که نگاهی به ابعاد عرفانی تجربیات بشری دارد، هدف‌اش از بین بردن مرزهای سیاسی است که توسط تفکر جدال تمدن‌ها به‌وجود آمده است.»

گمان‌ام افزودن بر این توضیح، گزافه‌گویی است، جز چند نکتهٔ موسیقایی:

۱. در تولید این کار، قصد من بر آن بود که به زاری بر جنازه‌ای بنشینم که از مغولستان تا شرق اروپا، روی دست‌های مردم اقوام مختلف حمل می‌شود، و همه بر آن زاری می‌کنیم. من به‌جای بسیاری از آنان خوانده‌ام و صدای‌شان را تقلید کرده‌ام، اما در قطعات ۷، ۱۰، ۱۲، ۱۳، و ۱۵ مدیون اثر تحقیقی‌ای هستم با نام «آواهای سرزمین ایران» که حاصل کوشش دوست عزیز و محقق ارجمند، دکتر ساسان فاطمی است و در سال ۲۰۰۵ توسط انتشارات «ماهور» منتشر شده است. باور دارم که هیچ حنجرهٔ شهری، ذره‌ای از عمق و باکرگی صوتی را که از حنجرهٔ یک روستایی بیرون می‌آید، نمی‌تواند برتاباند. همچنین در بخش ابتدایی قطعهٔ ۱۵ از یک لالایی ایتالیایی با عنوان «نینّا نینّا» استفاده شده است.

۲. من برای این کار، آموزش و تمرین بسیار از سر گذراندم، به‌ویژه با توجه به دغدغه‌ای که در ارتباط با زیباشناسی صدای بم در شرق هند پیدا کردم، بم‌خوانی آنان را ماه‌ها تمرین کردم. در قطعات ۴، ۵ و ۱۱ نت‌هایی که اجرا می‌شوند، یک اکتاو کامل بم‌تر از بم‌ترین نت‌های معمول تولیدشده توسط خوانندگان ایرانی و عرب است.



۳. دامنهٔ صوتی صدای خوانندهٔ اصلی در این اثر از بم‌ترین در قطعهٔ ۵ (نت مـیِ بَـم) تا زیرترین در قطعات ۱ و ۱۹ (نت لا و لا دیز)، سه اکتاو و ۵ نت است.

۴. این کار در دو شکل سی‌دی و بلو-ری به شما عرضه می‌شود. سی‌دی، میکس معمولی یا استریو (چپ و راست) این کار است که مناسب شنیدن در پخش‌کننده‌های معمولی در منزل، تلفن یا اتومبیل است. اما بلو-ری که با صرف هزینه‌ای اضافه تولید شده است، مخصوص استفاده در پخش‌کننده‌های سوراند (5.1) است که در صورت قرار داشتن باندهای پنجگانه در جاهای صحیح خود، می‌توانید به‌صورت انضمامی‌تر و ملموس‌تری در تجربه‌های اجرایی این آیین‌های صوتی دخیل باشید. در واقع شما در میانه خواهید بود و صداها و آواها، شما را در بر می‌گیرند.

قـــــــــدردانـــــــــی:

برای به انجام رسیدن این اثر، پیش از همه مدیون دوستان هنرمندم و بانیـان اصـلی کـار، شـیرین نشـاط، شجاع آذری و فرانکو لائرا هستم. اما پس از آن‌ها دوستان و همراهانی که در برگزاری دو کمپین مرا یاری دادند و تعدادشان بیش از ۴۰۰ نفر است، دِیْن اصلی را به گردن من دارند که جا دارد نام چنـد نفرشـان را در اینجا حتماً ذکر کنم:

ندا نوبری، کیمیا زاهدی، مهتاب معینیان، خانواده‌های زاهدی و معینیان، فرهاد محیط، دکتر عباس میلانی، هما سرشار، لیلا هلر، شری رضایی، دکتر بهـرام حمیـدی و سـارا شـاهی، صـنم اخـلاق، مـراد مسـجدی، الکساندرا مونرو، فرزاد کبیری و آسیه، نازی کاویانی، نغمه شیرخان، محمدرضا پرهیزکاران، لاله رودی، توفیق گردی، بهداد اسفهبد و... هنرمند ارزنده و دوست شفیق من شهرام شب‌پره که با لطف‌اش مرا هـم مفتخر و هم شرمنده کرد.

همچنین از دوستانم امیر احمدی آریان و سـهند س. (نـاکوک) کـه زحمـت ترجمـه و بـازبینی ایـن مـتن را کشیدند سپاسگزارم.

این اثر متعلق به همهٔ شماست.

- محسن نامجو، ژانویه ۲۰۱۸

۱ مَطلَع

حسین ابنِ منصورِ حلّاج | فارسیِ بیژن الهی

ای نقشِ توام در چشم،
ای نـــامِ توام بر لـب،
ای جای توام در دل،

پس کجا تو پنهانی؟

الهی (۱۳۹۳: ۱۱۸)

۲ اللّه

باباطاهر | اشعارِ محلّی

به آهي گنبدِ خضرا بسوجُم[۱] **[یار می‌گوید اللّه]**
فلک را جمله سر تا پا بسوجُم [یار می‌گوید اللّه]
بسوجُم اَر نه کارُم را بساجی[۲] **[یار می‌گوید اللّه]**
چه فرمایی بساجی یا بسوجُم؟ [یار می‌گوید اللّه]

یار می‌گوید اللّه... دلدار می‌گوید اللّه
هر کجا دیوانه و هوشیار می‌گوید اللّه

غریبی بس[۳] **مرا دلگیـــرُ داره [یار می‌گوید اللّه]**
فلک بر گردنُم زنجیرُ داره [یار می‌گوید اللّه]
فلک از گردنُم زنجیرُ بردار [یار می‌گوید اللّه]
که غربت خاکِ دامن‌گیرُ داره [یار می‌گوید اللّه]

یار می‌گوید اللّه... دلدار می‌گوید اللّه
هر کجا دیوانه و هوشیار می‌گوید اللّه

گل در گلستان، بلبل در بُستان:

اللّه! جان، جان، جان؛
اللّه! من تو را قربـان!

یار می‌گوید اللّه... دلدار می‌گوید اللّه
هر کجا دیوانه و هوشیار می‌گوید اللّه

[۱] بسوزم | [۲] بسازی | [۳] در منبعِ ما: «سخت»

باباطاهر (۱۲۱ و ۱۴۵)

---

۳ هیّچی

محسنِ نامجو

توُیِ زندانِ پارسایی خو، جان به جان‌آفرینْش تسلیم است
توُیِ گودالِ انزواباري، غمِ نوستالژیِ سنگین است
دردِ آنچه برفت رنگین است

•

منُ بنداز برو بابا ول کن
از خودَت حرف داری دِل-دِل کن
آن‌قدَر دانمم که هیچ نیستم
- عمراً عشقی اونم نمی‌دانی

•

غم چو اهریمني‌ست جان‌فرسا، توُیِ واکسیل[۴] و نقشِ دژبانی
بر اضافه‌حقوق شادی کن، آن‌قدَر، «آن‌قدَر که بتْوانی»[۵]
«که یکی هست و هیچ نیست جز او»[۶]
چون اونم نیست: پس کلاً هیچی!
پس کلاً هیچی! هیچی! هیچی! هیچی! هیچی!

[۴] واژهٔ روسی. رشته‌اي به رنگِ زرد یا سفید که افسران رویِ دوش و جلویِ سینه آویزان می‌کنند (فرهنگِ فارسیِ معین). | [۵] اشاره به این مصرع از **حافظ**: «وقت را غنیمت دان آن‌قدَر که بتْوانی». |

[۶] نقیضه یا پارودی است بر بیتِ ترجیع‌بندِ عرفانیِ معروفِ **احمدِ هاتفِ اصفهانی**، شاعرِ دوره‌یِ بازگشتِ ادبی: که یکی هست و هیچ نیست جز او/ وَحْدَهُ لا اِلٰهَ الّا هُو.

---

٤ دُعایِ آمُرزش

از ادعیه‌یِ مسیحیتِ کاتولیک[۷]

L'eterno riposo,
dona loro, o Signore,
e splenda ad essi la Luce perpetua.
Riposino in pace.
[Amen]

< پروردگارا! آرامشِ ابدی
بر او ارزانی دار
و نورِ جاودان بر او بتابان
باشد که روح‌اش گیرد آرام >
[آمین]

[۷] برگردانِ ایتالیاییِ دعایِ «**آرامشِ ابدی**»ست از اصلِ لاتینِ آن که به‌منظورِ آمرزش‌خوانی (Requiem) در کلیساهایِ کاتولیکِ رومی رایج بوده و هست. فرقه‌هایِ دیگرِ مسیحی، از جمله فرقه‌هایِ لوتری، اَنگلیکن و مِتُدیست نیز همین دعا را با تغییراتِ جزئی در تشییعِ مردگان می‌خوانند. آهنگ‌سازانِ متعدّدی با الهام از دعایِ آمرزش قطعاتِ موسیقایی ساخته‌اند.

۵ هستی

محسنِ نامجو | موسیقیِ محلّیِ مغول[۸]

هستی از ما آلت خورده اَستیم ما از هستی
بی‌هیچ رنجِ مُسلَّم که هست باشد بر هستی

[۸] موسیقیِ محلّیِ مغول

بنیادِ یونسکو دو عنصر از موسیقیِ محلّیِ مغول را به‌عنوانِ «شاهکارهایِ میراثِ شفاهی و ناملموسِ بشری» برگزیده است: یکی «**آوازِ طویل**» (**urtyn duu**)، و دیگری سازی شبیه به سازهایِ خانواده‌یِ ویلن با دو سیم که سمتِ گوشیِ آن را به شکلِ سرِ اسب درمی‌آورند. این ساز را مردان به‌منظورِ رقص و همراهی با خوانندگان به‌مانندِ ویلن‌سل می‌نوازند و به‌ویژه برایِ جوابِ «آوازِ طویل» کاربرد دارد. وجهِ تسمیه‌یِ این فرمِ موسیقایی آن است که هر هجایِ شعری به‌مدّتی طولانی بر هر نُتِ واحدِ موسیقایی کشیده می‌شود [همچون همین قطعه].

رپرتوارِ آوازیِ مغول همچنین دربردارنده‌یِ گونه‌ای «**دوخوانی**» مشهور (**khoomly**) است که در واقع چون هیچ شعرِ خاصّی ندارد، ترانه نیست؛ بل گونه‌ای «تکنیکِ آوازی» است که از صدایِ زیرینِ بم و طیفی از هارمونیک‌هایی تشکیل می‌شود که خواننده با مهارتِ تمام از آن برایِ چارچوب‌بندیِ ملودی بهره می‌گیرد.

VA (2014)

۶ نیستَم

محسنِ نامجو

ساده بر سادگی زیستنم نیستنم
نیست تنم

که همه‌ش از خُـــــــرد می‌گوید
که منم

ذکرِ خنجر[۹] **و پُرخوانی**[۱۰]. فنِّ ویژه‌ای برایِ تولیدِ صدا که احتمالاً با نوعي تنفّس یا، به‌عبارتِ دقیق‌تر، بازدمِ به‌خصوص همراه است. صدایِ حاصله، در یک منطقه‌یِ صوتیِ بم و رویِ هجایِ «اُهو»، عاملِ ریتمیکِ اصلیِ قطعه را تشکیل می‌دهد.

فاطمی (۱۳۸۴: ۱۱)

[۹] ذکرِ خنجر

ذکرِ خنجر نوعي مراسمِ آیینی یا کیشی-مذهبی است و بدونِ تردید از قدمتِ زیادي برخوردار است. این مراسم به‌صورتِ گروهی انجام می‌شده است. در دورانِ قبل از اسلام، اقوامِ آسیایِ مرکزی بیشتر از طریقِ چوپانی (گلّه‌داری) و شکار امرارِ معاش می‌کرده‌اند. این‌گونه شرایطِ اقتصادی و اجتماعی، ایجاب می‌کرد که آن‌ها برایِ مبارزه با دشمنان، چه در داخل و چه در خارج از مرزهای‌شان، یا دفعِ حیواناتِ وحشی و دیگر خطرهایي که آن‌ها را تهدید می‌کرد، آمادگیِ لازم را کسب نمایند. بدین‌منظور، الزاماً، انواعِ فنونِ دفاعی [کُشتی]، کاربردِ صحیحِ انواعِ اسلحه مثلِ شمشیر، تیر و کمان و هنرِ سوارکاری، حمله و دفاع، جنگ و گریز را می‌آموخته‌اند. مراسمِ ذکرِ خنجر نیز برایِ رسیدن به همین هدف‌ها انجام می‌شده است.

به‌عبارتِ دیگر، این مراسم، با توجّه به اَعمالِ خارق‌العاده‌یِ آن، آمادگیِ لازم را به‌منظورِ مقابله با دشمنان و خطرهایِ ناشی از آن‌ها، ایجاد می‌کرده است. گرفتنِ خنجر توسّطِ غزل‌خوان در مراسمِ ذکر، احتمالاً بازمانده‌ای از سنّتِ کهنِ ذکر است. برخي بر این عقیده‌اند که مراسمِ پُرخوان‌خوانی یا پُری‌خوانی، آن‌گونه که توضیح داده شد، در دورانِ قبل از اسلام و آیینِ شَمَنی، مبنایِ مراسمِ نمایشی-هنری [کیشی-مذهبی] ذکرِ خنجر محسوب می‌شود. پُرخوان‌خوانی در گذشته، رقصِ خنجر نام داشته است. با ترویجِ اسلام در آسیایِ مرکزی و تحوّلاتِ اجتماعیِ ناشی از آن، مراسمِ ذکرِ خنجر نیز در جهتِ بقا و تداومِ سنّتِ کهنِ خود و با تأثیرپذیری از شرایطِ جدید، ملزم به تطابق با این شرایط می‌شود و به‌صورتِ مراسمي کیشی-مذهبی یا آیینی [ritual] تغییر می‌یابد. بر این اساس، ذکرِ خنجر، تنها عنوانِ ذکرِ اللّه را کسب می‌کند و مراسمِ آن، صرفاً در

جهتِ تقرّب به پروردگار انجام می‌شود. در این تکامل یا تغییرپذیری، به‌ویژه حوزه‌هایِ علمیه‌یِ بخارا وظیفه‌یِ عمده‌اي را به‌عهده داشته‌اند. بنابراین، عنوانِ ذکر یا رقصِ خنجر درباره‌یِ این مراسم، مصداق نمی‌یابد. چگونگیِ ارائه‌یِ مراسم را، آن‌گونه که **موسی جرجانی** توضیح داده است، در زیر بیان می‌کنیم:

مراسمِ ذکر به‌صورتِ گروهی انجام می‌شود و یک رهبر یا غزل‌خوان، آن را هدایت می‌کند. تعدادِ افرادِ گروه معمولاً ده نفر است، امّا در این مورد، محدودیتي وجود ندارد. مراسم در فضایِ باز یا در محیطي بسته برگزار می‌شود. قبل از شروع، افرادِ شرکت‌کننده در دو ردیف به فاصله‌یِ تقریباً دو متر در مقابلِ یکدیگر قرار می‌گیرند. رهبرِ گروه (غزل‌خوان) طوري در مقابلِ آن‌ها قرار می‌گیرد که شرکت‌کنندگان می‌توانند چگونگیِ خواندنِ شعرها یا حرکاتِ دست‌هایش را هنگامِ رهبریِ مراسم مشاهده کنند. گاهي افرادِ شرکت‌کننده، دایره‌وار کنارِ یکدیگر می‌ایستند و غزل‌خوان در محیطي دور از آن‌ها مراسم را شروع و رهبری می‌کند. شعرهایِ ذکر، معمولاً از عارفاني مثلِ صوفی اللّه‌یار، مشرب دیوانه، و امیرعلیشیرِ نوایی است. بیت‌هایِ غزل پس از چند دقیقه، با حرکاتِ دست و ریتمِ ناشی از آوازِ رهبر همراهی می‌شوند. ذاکران نیز با حرکاتِ دست، سر و گردن و ایجادِ صدایِ مخصوصِ گلو یا حنجره، رهبرِ مراسم را همراهی می‌کنند. این حرکاتِ موزون، اگر در حالتِ ایستاده آغاز شوند، «دورما غزل» یعنی غزل در حالتِ ایستاده، نام دارند. حرکاتِ مزبور، هنگامِ چرخشِ گروه، ابتدا به‌صورتِ «یکه‌دِفِمْ» و بعد «اوچ‌دِفِمْ» ادامه می‌یابند. دِفِم، برخوردِ ضربه‌هایِ پا به زمین است. این برخورد، یک یا سه بار، و هربار به‌صورتِ خاصّي انجام می‌شود. در اجرایِ این حرکاتِ رقص‌گونه، افرادِ گروه همزمان با ریتمِ اشعارِ غزل‌خوان، کمي خم می‌شوند و با گذاشتنِ یک پا به جلو و سپس عقب، مسیرِ دایره‌شکلي را با حرکاتِ موزون و ریتمیکِ خود طی می‌کنند. پس از گذشتِ چند دقیقه، ریتمِ اشعارِ غزل‌خوان سرعت می‌یابد. شرکت‌کنندگان نیز همگام با او، کم‌کم، به حرکاتِ موزونِ خود سرعت می‌دهند. بدین‌ترتیب مراسمِ ذکر به اوجِ خود می‌رسد. در پایانِ مراسم، افرادِ شرکت‌کننده، رهبرِ گروهِ را در میانِ خود می‌گیرند و با خنجرهایي که به کمربندهای‌شان بسته شده است، او را در جهتِ ارتفاعِ بالا هدایت می‌کنند و مراسم به پایان می‌رسد. ذکرِ اللّه حدودِ ۱۵ تا ۲۰ دقیقه به‌طول می‌انجامد. این مراسم با فرقه‌یِ درویشانِ نقشبندیه مرتبط به نظر می‌رسد.

مراسمِ ذکرِ اللّه را نه‌فقط مردان، بلکه زنان نیز برگزار می‌کردند. اشعارِ مراسمِ ذکرِ زنان تقریباً به متنِ هودی (لالایی) شباهت داشته است. در گذشته، مراسمِ کیشی-مذهبیِ ذکر در عیدها، جشنِ عروسی، جشنِ تولّد، ختنه‌سوران، جشنِ آق‌قوین یا آق‌آش، ساختنِ آلاچیقِ جدید، یعنی در همان مراسمِ متعلّق به اجرایِ تویدوک نیز اجرا می‌شده است.

[۱۰] پُرخوان‌خوانی (پُری‌خوانی) [پُرخوانی]

مراسمي است به‌منظورِ بهبودِ بیمارانِ روحی-روانی، و به‌عنوانِ نوعي روانکاویِ سنّتیِ قومِ ترکمن، تداومِ آئینِ شَمَنی از دورانِ قبل از اسلام است. مراسمِ پرخوان‌خوانی یا پری‌خوانی به‌وسیله‌یِ پُرخوان رهبری می‌شود. پُرخوان مدّعی است که از نیرویِ ماوراءالطبیعه برخوردار است و با الهام از این نیرو قادر است بیمارانِ روحی-روانی را شفا بخشد. بدین‌ترتیب، پُرخوان را می‌توان با شامان و بخشی مقایسه کرد. بخشی در گذشته دارایِ سه نقش یا وظیفه بوده است: پزشک، روحانی و موسیقی‌دان. در نتیجه، پُرخوان‌خوانی، نوعي موسیقی‌درمانی محسوب می‌شود. چگونگیِ برگزاریِ مراسمِ پرخوان‌خوانی، آن‌گونه که **موسی جرجانی** توضیح داده، به ترتیبِ زیر است:

پرخوان، ابتدا با نواختنِ تامدئرا مراسم را آغاز می‌کند. شبِ قبل از مراسم و قبل از غروبِ آفتاب، آلاچیق را از هرگونه زیورآلات و سکنه خالی می‌کنند. بیمارِ روانی را بعد از اقامه‌یِ نمازِ عشا، به گوشه‌اي از آلاچیق یا اتاق، همراه با دو نوازنده‌یِ تامدئرا هدایت می‌نمایند. اگر بیمار، بی‌طاقتی و ناراحتی نشان دهد، او را با زنجیر محکم می‌بندند. پُرخوان، پس از اقامه‌یِ نماز با تازیانه‌اي بلند واردِ اتاقِ بیمار می‌شود و از بدوِ ورود، نگاهِ غضب‌آلودي به اجاق و آتشِ آن که یک خنجرِ تیز و بُرّنده و دو کفگیرِ گداخته در آن قرار دارند، می‌اندازد. آن‌گاه با همان حالت به بیمار نزدیک می‌شود و نزدِ او به‌صورتِ درازکش می‌خوابد. او به دو نوازنده‌یِ تامدئرا که در طرفینِ بیمار نشسته‌اند دستور می‌دهد تا مقامِ کبدرم (کبوترِ من) را در دستگاهِ نوایی اجرا کنند. نوازندگان آهسته شروع به نواختن می‌کنند. پُرخوان نیز هماهنگ با اجرایِ آن‌ها شروع به غلطیدن می‌کند. اجراکنندگان به‌تدریج به ضربه‌هایِ انگشت‌هایِ خود سرعت می‌بخشند، به‌حدّي که پُرخوان هر ضربه‌یِ انگشتِ آن‌ها را اصابتي به بدنِ خود احساس می‌کند. به‌محضِ این‌که اجرایِ مقام به مرحله‌یِ اوجِ خود برسد، پُرخوان با نعره‌اي ناگهانی و هولناک به‌پا می‌خیزد و شروع به داد و فریادهایِ وحشتناکي می‌کند و بعد از گذشتِ حدودِ یک ساعت، روحاً احساسِ آرامش می‌نماید و مانندِ پرنده‌اي سبکبال در داخلِ اتاق به پرواز درمی‌آید. در این حالت است که پُرخوان دنیایِ بیمارِ روانی را در وجودِ خود احساس می‌کند. از جمله اَعمالِ خارق‌العاده‌یِ پُرخوان در این وضعیتِ بحرانی، ایستادن با پایِ برهنه رویِ یکي از کفگیرهایِ گداخته و لیسیدنِ کفگیرِ سرخ است. او خنجرِ داغ و بُرّنده را از اجاق با یک دست برمی‌دارد و به طرفِ چشمانِ بیمار نشانه می‌کند و با دستِ دیگر، تازیانه را محکم بر سرِ خود می‌کوبد. پس از حدودِ دو ساعت، که اَعمالِ خارق‌العاده به نقطه‌یِ اوجِ خود می‌رسد، پُرخوان آرامش می‌یابد و بارِدیگر در برابرِ بیمار دراز می‌کشد.

عقیده بر این است که پُرخوان با ترکِ دنیایِ بیمار، او را نیز به دنیایِ خود هدایت می‌کند. بدین‌ترتیب، در گذشته حدودِ نود درصدِ بیمارانِ روحی-روانی معالجه می‌شده‌اند. برخي حتّی معتقدند که پُرخوان‌خوانی، پایه و اساسِ نمایشِ هنریِ ذکرِ خنجر در دورانِ قبل از اسلام محسوب می‌شود. با توجّه به این نظریه، پُرخوان معتقد است که اجنّه و ارواحِ پلید، روانِ بیمار را به اسارتِ خود درمی‌آورند؛ از این رو لازم است که روحِ او را از زندانِ اجنّه آزاد کرد تا بتواند دوباره به زندگیِ عادی و روزمرّه‌یِ خود ادامه دهد.

در دورانِ قدیم، دخترانِ دهکده نیز به‌هنگامِ اجرایِ مراسمِ پُرخوانی، با صدایِ بلند هم‌خوانی می‌کردند و از خداوند می‌خواستند تا ارواحِ پلید و اجنّه را طرد کند.

در مراسمِ پُرخوان‌خوانی از تویدوک [نیِ هفت‌بند] نیز به‌منظورِ بهبودِ بیماری‌ها از جمله سرخک، استفاده می‌شود. بدین‌منظور نوازنده‌یِ تویدوک و خواننده بر بالینِ بیمار حضور می‌یابند و از آغازِ شب به نوازندگی می‌پردازند. در پایان، هدایایي مثلِ سکّه، پارچه، لباس، روسری و غیره، همراه با قند و شیرینی‌جات به آن‌ها داده می‌شود و بدین‌ترتیب از آن‌ها قدردانی می‌گردد. به همین دلیل نوازندگانِ تویدوک و خوانندگانِ آن‌ها نزدِ قومِ ترکمن از احترامِ خاصّي برخوردار بوده‌اند.

مسعودیه (۱۳۷۹: ۱۱۷-۱۱۳)

---

۸ آلاچیقِ ویران

پرویزِ کریمی[۱۱]

کوب، کوب، کوب تاپ، تاپ، تاپ

جبهه‌اي از خنجر و شب
دو دیده و مژگان،
کُرکِ بناگوش
زیرِ مقنعه پنهان،
تازه‌تر از قوس و قزح
طاقِ دو ابرو،
دخترِ قالی‌باف و آلاچیقِ ویران.

کوب، کوب، کوب تاپ، تاپ، تاپ

[۱۱] پرویزِ کریمی

پرویزِ کریمی، شاعرِ این شعر، از شعرایِ معروفِ گرگان است. او درباره‌یِ چگونگیِ سرایشِ این شعر می‌گوید:

”با احمدِ شاملو، هنوز خیلی جوان بود که آشنا شدم ... در یکي از سفرها که احمدِ شاملو همراهِ یک گروهِ فیلم‌برداری از طرفِ تلویزیونِ آن‌موقع برایِ تهیه‌یِ فیلمي از قومِ ترکمن به گرگان آمده بود، با من تماس گرفت و گفت: «قرار است به آق‌قلا برویم، برایِ تهیه‌یِ فیلم از "ترکمن" تو هم با من باش» ... ترکمن‌صحرا برایم دیدنی، جذّاب و برانگیزاننده بود.

گروهِ فیلم‌برداری به‌کارِ خودشان مشغول بودند و من با شاملو به آلاچیق‌هایِ اهالی سرکشی می‌کردیم. یک نفر مترجم هم از خودِ ترکمن‌ها که فارسی خوب حرف می‌زد، همراهِ ما بود به‌نامِ «آقچلی» که بعدها معلوم شد در گنبدِ قابوس دبیرِ ادبیاتِ فارسی است. به آلاچیقي کم‌بضاعت رفتیم. دخترِ ترکمني زیبا، جذّاب و خیال‌انگیز پایِ دارِ قالی در حالِ گره‌زنی و شانه زدنِ فرشي نیمه‌بافته بود که نقش‌هایِ دل‌آرایي داشت. ولی خودش از فرشي که داشت می‌بافت، دل‌آراتر و جذّاب‌تر بود. من مبهوت مانده بودم. یک‌دفعه دستي رویِ شانه‌ام خورد و گفت: «کجایی مرد؟». از حالتِ بُهت بیرون آمدم. شاملو بود که حیران‌تر از من مجذوبِ دخترِ قالی‌باف و هنرش شده بود. و ... هنري در کارِ آفرینشِ هنري دیگر. هنرِ «خلقت» که مخلوقِ خالق است و هنرِ «فرش‌بافی» همان‌جا طرحش در حافظه‌ام شکل گرفت.

نشستیم با شاملو بر سفره‌یِ صاحبِ آلاچیق که مردي میان‌سال بود، چِکدِرْمه دست‌پختِ مادرِ خانواده را خوردیم، بعد دوتارِ آمان جان، که عاشقانه و دلسوزانه می‌نواخت. و نگاهِ شرم‌آگینِ دخترِ قالی‌باف، پرتوي که از دو خورشیدِ درخشانِ چشم‌ها که در زمینه‌اي از مهتابِ چهره قرار گرفته بود، متساطع می‌شد و ما را می‌نواخت، شبیهِ ترمه و حریر و ابریشم.

وزنِ شعرِ «**دخترِ قالی‌باف**» از خودِ کارگاهِ قالی‌بافی گرفته شده، آهنگِ شعر، همان آهنگِ کوبشِ شانه بر آخرین ردیفِ فرشِ در حالِ بافته شدن است. برایِ این‌که ضربه‌هایِ کوبه بتواند گره‌هایِ پود را در لابه‌لایِ تار جابه‌جا کند.

وقتي شاملو شعر را دید، گفت: «تو دیوانه‌ای! دیوانه‌یِ شعر» ... شب را با شاملو گذراندیم. شب شاملو پیشِ من ماند. صبح موقعِ خداحافظی گفت: یک‌بارِ دیگر باید به آنجا برویم، گفتم کجا؟ گفت: همان‌جایي که تو دیوانه شدی. گفتم: من از روزِ ازل دیوانه بودم.“

شعرِ «دخترِ قالی‌باف» (ترکمن‌صحرا، ۱۳۵۶) به «فرشته‌یِ صحرا: سولماز» تقدیم شده که «الهه‌یِ هنر، سرانگشتان‌اش را، به‌جایِ این‌که ببوسد، اشتباهاً گاز گرفته بود».

گرگانی (۱۳۹۱)

**از واقعه‌اي تو را خبر خواهم کرد
وآن‌را به دو حرفْ مختصر خواهم کرد
با عشقِ تو در خاک نهان خواهم شد
با مهرِ تو سر ز خاک برخواهم کرد**

ابوسعیدِ ابوالخیر (۲۹)

[۱۲] نیز منسوب به **خیّام**. (شمسِ لنگرودی، ۱۳۸۸: ۵۸)

[۱۳] سده‌هایِ میانه

سده‌هایِ میانه عنوانِ یک هزاره از تاریخِ جهان است، از اواخرِ سده‌یِ پنجمِ میلادی که امپراتوریِ روم فروپاشید تا سده‌یِ پانزدهم که جوانه‌هایِ رنسانس شکل گرفت. سده‌هایِ میانه روزگارِ سلطه‌یِ فکری و فرهنگیِ کلیسا بود. پژوهش‌هایِ تاریخِ موسیقی نشان می‌دهد که آن روزگار چه اهمّیتِ بنیادیني در تدوینِ اصولِ موسیقیِ غربی داشته و بنیادِ راستینِ موسیقیِ غربی بوده است.

موسیقیِ سده‌هایِ میانه مقامي مرکزی برایِ دین، و زندگیِ اجتماعی و فکری داشت، و از دو شاخه‌یِ متفاوت شکل گرفته بود، شاخه‌اي رسمی و دینی که در اختیارِ کلیسا بود و شاخه‌اي مردمی که در هنرهایِ خیابانی (بیشتر نمایش‌ها، جشن‌ها و کارناوال‌ها) جلوه داشت.

موسیقیِ کلیسا در دوره‌اي طولانی آوازی بود و با تکاملِ ارگ به‌عنوانِ نخستین سازِ کلیسایی منشِ سازی یافت. موسیقیِ اصلیِ کلیسا را سرودهایِ گِرِگوریایی شکل می‌داد که نامِ آن استوار به روایتي بود که پاپ گِرِگوریِ اوّل که از ۵۹۰ تا ۶۰۴ مقامِ ریاستِ کلیسا را داشت مشوّق و حامیِ موسیقی‌دانانِ کلیسا بود و حکم به تنظیمِ موسیقیِ دینی و دعاها داده بود.

موسیقیِ غیرِکلیسایی تحوّلِ اصلی را در سده‌هایِ دوازدهم و سیزدهم دید که تروبادورها پدید آمدند. خوانندگان و نوازندگاني از طبقاتِ دیگر که موسیقیِ زمینی و استوار به زندگیِ هرروزه و مسائلي چون عشق و نفرت و حسادت و دوستی را موضوعِ ترانه‌ها و به میزاني کم‌تر قطعه‌هایِ سازی می‌کردند. شاخه‌یِ مهمّي از موسیقیِ تروبادورها موسیقیِ رقص بود.

احمدی (۱۳۸۹: ۲۳۹-۲۳۷)

۱۰ مورِلکی

لرستان

سُؤارچِر suarcher. (خواننده: براگجر طهماسبیان). آوازِ این قطعه از فنونی بهره می‌گیرد که منحصربه‌فرد است و تعیینِ چگونگیِ آن‌ها ساده نیست. به نظر می‌رسد که خواننده، علاوه بر تغییرِ متناوبِ حجمِ دهان، از نوعی فنِّ بازدمِ مُقطّع که باعثِ ایجادِ لرزش در صدا می‌شود، برایِ خواندنِ هجاهایِ مختلفِ متن بر رویِ تعدادِ بسیار محدودی از نغمه‌ها استفاده می‌کند.

فاطمی (۱۳۸۴: ۱۴)

۱۱ سواحلی[۱۴]

هرمزگان[۱۵]

[۱۴] عنوانِ «سواحلی» به مردمانی اطلاق می‌شود که در چشم‌اندازی تاریخی، ساکنِ سواحلِ شرقیِ قارّه‌یِ آفریقا، از شمال تا موگادیشو در سومالی، و از جنوب تا رودِ رو ووما در موزامبیک بوده‌اند. زبانِ این مردمان که Ki-Swahili خوانده می‌شود، مشترک است و بسیاری از غیرِسواحلی‌ها نیز به این زبان سخن می‌گویند. فرهنگِ شهربنیادِ سواحلی تلفیقی از فرهنگِ آفریقایی و عربی‌ست.

پیشینه‌یِ پیوند میانِ سواحلِ شرقیِ آفریقا با عربستان، ایران‌زمین و حتّی چین به اعصارِ پیش از ورودِ اسلام به قارّه‌یِ آفریقا در سده‌یِ هشتمِ میلادی برمی‌گردد. می‌توان ادّعا کرد که نزدیکیِ مردمانِ سواحلِ آفریقا به مردمِ عربستان و حاشیه‌یِ خلیجِ فارس، به‌نسبتِ جوامعِ مرکزیِ داخلِ قارّه‌یِ آفریقا، بیشتر بوده است. اعراب این ناحیه را «**زَنج**» (سرزمینِ سیاهان) می‌نامند.

[۱۵] موسیقیِ سواحلِ هرمزگان

می‌توان حدس زد که تاریخِ شکل‌گیریِ موسیقیِ فعلی این منطقه به دورانِ برده‌فروشی و تجارتِ انسان در این منطقه بازمی‌گردد. زمانی که کشتی‌هایِ تجاری، کالای‌شان برده‌هایِ سیاه بود و به قصدِ فروش و

تجـارتِ انسـان از خلـيجِ فـارس و دريـايِ عـمّان می‌گذشتند. کشتی‌ها گاه بـه قصـدِ فـروشِ برده‌هـا و گاه به‌دليلِ تلاطمِ شديدِ دريا و عـدمِ امکـانِ ادامـه‌يِ سفر، مجبور می‌شدند در يکي از بنادرِ جنوبيِ ايـران پهلـو بگيرنـد و بردگـانِ سـياه و غمديـده و اسـير يـا فروخته می‌شدند و يا فرصت را غنيمت شمرده، فـرار می‌کردنـد. سـياهان بـرايِ کاسـتن از غم‌هـا و رنج‌های‌شان شب‌ها گِـردِ هـم جمـع می‌شـدند و بـه سنّتِ ديارِ خود می‌نواختند و می‌خواندند. کمتر شبي بود که نوايِ حنجره‌يِ سـوزناکِ سـياهي در دلِ شـبي سياه‌تر از خود و بـا کـلام و نـوايي تيره‌تـر از روزگـارِ خود فضايِ غمزده‌يِ بنادرِ جنوب را پُر نسازد. به‌مرورِ زمان، اين موسيقی مُلهم از محيطِ جديد شد و رنگ-و-بـويِ بـومی بـه خـود گرفتـه و موسـيقيِ بـوميِ هرمزگـان و کـلّاً نـوارِ سـاحليِ جنـوب متولّـد شـد. سازهايِ اوّليه‌يِ اين سياهان را ظاهراً سازهايِ «ليـوا» می‌گفتند که شاملِ دُهُل‌هايِ بزرگ و نوعي سازِ بادی بوده است.

درویشی و بوستان (۱۳۷۱: ۹۸-۹۶)

۱۲ قشقـــایی

جنوبِ ایران | فارس

ذکرِ لا اله الّا اللّه در مراسمِ نوبان[۱۶] (خواننده: بابا عيود). در اين نمونه صدايِ غُنّه وجـود نـدارد و خواننـده در اکثرِ لحظاتِ آواز، نوعي صدايِ تغييرِ شکل داده شده ارائه می‌دهد.

فاطمی (۱۳۸۴: ۱۳)

[۱۶] نوبان

«نوبان» از بادهايِ مسلمان است، بـرخلافِ «زار» کـه کافر است. اين باد را مثلِ بادهايِ «مشايخ» مقدّس و اهلِ حساب می‌دانند. در بيشترِ جاها، «اهـلِ هـوا» و سياهان به‌جايِ نوبان، اغلـب لفـظِ «نـوبی» را بـه‌کار می‌برند. اين بـاد در سـواحلِ آفريقـا و ايـران فـراوان يافت می‌شود. عدّه‌اي از اعـراب بـه «نوبـان» اغلـب «ريح‌الحمر» می‌گويند. در سواحلِ ايران مشهور است که «نوبان» در عـدن از جاهـايِ ديگـر بيشـتر اسـت. نوبان را هم مثلِ زار فقرا می‌گيرند. مانندِ ماهی‌گيرانِ بی‌چيـز و کسـاني کـه زنـدگيِ خـوب و مرفّـه ندارنـد. نوبـان مثـلِ زار انـواع و اقسـام دارد کـه بـا آهنـگِ مخصوصِ خود زير می‌آيد؛ امّا انواعِ نوبان‌ها نام‌هـايِ جداگانـه‌اي ندارنـد. شروع و علائـمِ همـه‌يِ نوبان‌هـا يک‌شکل و يک‌جور است.

وقتي که «نوبان» بر شخصي مسلّط شد، حال و حوصله‌ي کار کردن را از دست می‌دهد. موقعِ کار همیشه از دیگران عقب می‌ماند. میل به غذا و خواب ندارد. اغلب در گوشه‌اي به عزلت می‌نشیند و کم حرف می‌زند، و کم‌کم به «افسردگیِ» کامل تبدیل می‌شود. در چنین مرحله‌اي لازم است مجلسِ نوبان تشکیل شود.

در مجلسِ نوبان سازِ ضربی وجود ندارد. «تمبیره» سازِ مقدّسِ «نوبی»هاست. این ساز زهی است؛ قطرِ ۸۰-۷۰ سانتی‌متر و مدوّر که شش تار زه دارد و هیچ‌وقت کوک نمی‌شود. زیرا با فشار دادنِ انگشت رویِ زه شدّت و ارتعاشِ صدا تغییر می‌کند. مضرابِ این ساز تکّه‌اي از شاخِ گاو است.

بابایِ نوبان شروع به آواز و نواختنِ «تمبیره» می‌کند. اشعاري که در مجلسِ نوبان خوانده می‌شود، همه پُر است از اسمِ خدا و رسول و ائمّه. بیشتر همان «مولودنامه»هایي است که در تمامِ جنوبِ ایران معمول است.

پهلوان (۱۳۹۳: ۶۶-۶۵)

قشقایی[۱۷]**: خسرو**. (نی: ساری ابوالحسن‌بیگی، آواز: اسفندیارِ بهزادپور). این قطعه موردي خاص از استفاده از صدا را به نمایش می‌گذارد. در قطعه‌یِ حاضر، نوازنده‌یِ نی، در حینِ نواختنِ ساز، ملودی را با صدایِ خود همراهی می‌کند. فنّي که سابقاً در مازندران نیز رایج بوده است.

فاطمی (۱۳۸۴: ۲۰)

[۱۷] موسیقیِ قشقایی

موسیقیِ قشقایی با ردیفِ سنّتیِ ایران اختلافِ زیادي دارد ولی در برخي موارد تشابهاتي بینِ این دو موسیقی دیده می‌شود. موسیقی در ایلِ قشقایی مهم‌ترین عاملِ زنده نگه داشتنِ شعر در ایل بوده است. اشعار بیشتر جنبه‌یِ عاشقانه و تغزّلی دارند. اشعارِ فکاهی تقریباً جایي در موسیقیِ قشقایی ندارند و این نکته بر ظرافتِ سراسر عاطفیِ توأم با غمِ موسیقیِ قشقایی به میزانِ زیادي افزوده است. مرثیه‌ها و سوگ‌ها خواه موزون و خواه غیرِ موزون توسّطِ زنان با آواز خوانده می‌شوند و بعضي از مرثیه‌ها چنان به شهرت می‌رسند که هم‌ردیفِ آهنگ‌هایِ ایل قرار می‌گیرند.

بخشِ قابلِ توجّهي از موسیقیِ ایلِ قشقایی را «لالایی»ها تشکیل می‌دهند که در میانِ مادرانِ ایل معمول است. لالایی‌ها همچنین هنگامِ اسکانِ ایل یا کوچِ شبانه توسّطِ نگهباناني که دورِ آتش گِرد می‌آیند خوانده می‌شود.

درویشی (۱۳۶۳)

۱۳ بلوچستان [۱۸]

ذکر. این قطعه نمونه‌یِ صدایِ خیشومی (غُنّه یا تووداماغی) و زیر و پرفشارِ جنوبِ ایران را به نمایش می‌گذارد. در این قطعه صدایِ دوم به‌طورِ مبالغه‌آمیزي تووداماغی است.

فاطمی (۱۳۸۴: ۱۲)

[۱۸] موسیقیِ بلوچستان

بلوچستان یکي از غنی‌ترین و عجیب‌ترین مناطقِ موسیقاییِ ایران است. موسیقیِ این ناحیه به همان اندازه که غنی و شگفت‌آور است، برایِ محقّقان و مردمِ سایرِ نواحیِ ایران ناشناخته است.

محدوده‌اي از ایران که استانِ سیستان و بلوچستان نامیده می‌شود، در یک تقسیم‌بندیِ کلّی به دو منطقه‌یِ سیستان و بلوچستان تقسیم می‌شود. منطقه‌یِ سیستان به مرکزیتِ زابل، در شکلِ غالب، زیستگاهِ مردمي سیستانی‌تبار است که از نظرِ تاریخی و فرهنگی با مردم و فرهنگِ بلوچستان متفاوت‌اند. زبانِ سیستانی فارسی است و موسیقی و شعرِ آن نیز به‌طورِ کلّی با فرهنگِ بلوچی متفاوت است. در عینِ حال در سیستان نیز اقوامِ بلوچ حضور دارند و همین حضور باعثِ آمیختگیِ برخي از خصوصیاتِ فرهنگیِ سیستانی و بلوچستانی و نیز آمیزشِ بیشترِ این دو فرهنگ شده است.

بلوچستان نیز از نظرِ فرهنگی به دو بخشِ شمالی (سرحد) و جنوبی (مَکُّران) تقسیم می‌شود. گرچه این دو منطقه از نظرِ زبان، موسیقی، ادبیات، آداب و رسوم و سایرِ فعل و انفعالاتِ اجتماعی منشاءِ واحدي دارند، امّا دارایِ تفاوت‌هایِ عمده‌اي نیز در حوزه‌هایِ یادشده هستند.

زبان، موسیقی و بسیاري از آداب و رسوم در بلوچستانِ جنوبی (مَکُّران) اصیل‌تر و دست‌نخورده‌تر باقی مانده و به‌لحاظِ کمّی نیز موسیقی و فرهنگِ این منطقه متنوّع‌تر است. در نتیجه، موسیقیِ شمالیِ بلوچستان نسبت به موسیقیِ جنوبیِ آن ساده‌تر و محدودتر و همچنین به‌علّتِ مجاورت با سیستان در حوزه‌هایِ خاصّي از تأثیراتِ موسیقیِ سیستانی نیز بهره‌مند شده است. بنابراین ما با یک حجمِ عظیمِ موسیقی در بلوچستان سر-و-کار داریم که بخشِ عمده‌یِ آن متعلّق به بلوچستانِ جنوبی (مَکُّران) است.

موسیقیِ بلوچستان موسیقیِ متنوّعي است. اگرچه موسیقیِ امروزِ بلوچستان از نظرِ زیبایی‌شناسی با موسیقیِ فارسی تفاوت‌هایِ عمده دارد، امّا شواهدي در دست است که نشان از ارتباطِ ریشه‌ای میانِ موسیقیِ بلوچی و موسیقیِ فارسی در ادوارِ گذشته دارد.

امّا به چند دلیل، رابطه‌یِ موسیقیِ بلوچستان با فرهنگِ فارسی روز-به-روز کاهش یافته است. بُعدِ مسافت نسبت به مراکزِ فرهنگِ فارسی در ایران و نیز نبود یا کمبودِ راه‌هایِ مُراسلاتی، وجودِ کویرِ مرکزی و کوه‌هایِ کرمان، میانِ بلوچستان و نواحیِ دیگرِ ایران و نیز مجاورتِ این منطقه با پاکستان و افغانستان از جمله‌یِ این دلایل است. بنابراین در دوره‌هایِ طولانی، بلوچستان بیش از آن‌که با ویژگی‌هایِ فرهنگِ فارسی ارتباط داشته باشد، با فرهنگِ پاکستان، هند و تا حدّي افغانستان ارتباط داشته است.

موسیقیِ گواتی

معنایِ تحت‌اللفظیِ گوات، باد یا هواست. گواتی به بیماري گفته می‌شود که گوات جسم و روحِ او را تسخیر کرده است. اعتقاد به وجودِ نیروهایِ مرموز نه‌تنها در بلوچستان که در کلِّ نوارِ ساحلیِ جنوبِ ایران وجود دارد و تنها موسیقی‌ست که می‌تواند این نیروها را در وجودِ بیمار مهار نماید. رقص و تحرّکاتِ یکنواختِ جسمانی در مراسمِ گواتی، بخشِ جدایی‌ناپذیرِ این مراسم است. تکرارِ مداومِ یک فیگور یا جمله، یا جمله‌اي کوتاه در موسیقی و متن موجبِ تحرّکاتِ یکنواختِ جسمانی می‌شود و بیمار را در رسیدن به خلسه هدایت می‌کند و در نهایت او را به مرحله‌یِ ناخودآگاه سوق می‌دهد. این مراسم توسّطِ خلیفه یا بابایِ گواتی و یا مادرِ گواتی هدایت می‌شود. برایِ هر گوات، مقامِ گواتیِ مخصوصي اجرا می‌شود. مقام‌هایِ گواتی متعدّد هستند و هرکدام برایِ مرحله‌یِ خاصّي از بیماری‌ست. متنِ آوازها و ذکرهایِ گواتی در درجه‌یِ اوّل شاملِ حمد و سپاسِ خداوند و سپس مدحِ لعل شهبازِ قلندر و شیخ عبدالقادرِ گیلانی‌ست. این مراسم از یک تا چند شب برگزار می‌شود.

مالد (پیرپتّر)

این مراسم توسّطِ فرقه‌اي از دراویشِ قادریه‌یِ بلوچستان اجرا می‌شد و بیشتر در نواحیِ ساحلیِ بلوچستان رایج بوده است. در این مراسم آوازهایِ انفرادی و گروهی و ذکرها توسّطِ دف (سماء) همراهی می‌شود. تحرّکاتِ جسمانی و انجامِ اَعمالِ خارق‌العاده در مراسمِ مالد بی‌شباهت به مراسمِ خانقاهِ قادریه در کردستان نیست.

درویشی (۱۳۸۰: ۱۷۰، ۴-۱۷۳ و ۷-۱۷۶)

۱۴ شانه‌هایم

آرزو خسروی | اَوِستاخوانی[۱۹]

شانه‌هایم شانه‌هایم شانه‌هایم
شعـــاع شعاعِ لب‌پریده‌یِ خورشید شانه‌هایم
دو خال‌داغِ سیاه بر شانه‌هایم آتش‌به‌کام
می‌بپیچ بر شانه‌هایم ریسمان‌زلفکان
تـو بکشانی‌ام به‌هرکجا که بکشانی‌ام تنها تو به‌هرکجایم
من شانه‌هایم ریسمان‌زلفکان بپیچ آتش‌به‌کام
چاک‌چاک سرخ بر چینِ شانه‌هایم شانه‌هایم برچین، می‌آیم
شب‌پریده سیاه بر شانه‌هایم می‌بِگَز شانه‌هایم چالاک، که می‌آیم
به‌هرکجا که بکشانی‌ام تو تنها بکشانی‌ام به‌هرکجایم
نمی‌گریزم نمی‌گریزم شانه‌هایم
ریسمان‌زلفکان به‌پیچ خراشیده شانه‌هایم
آبی‌رگانِ استخوانی سپید بَر شانه‌هایم
خونم خونم خونم خط
خط بُرون جَسته سرخ از شانه‌هایم
بپیچ بر شانه‌هایم ریسمان‌زلفکان
می‌کِشـان شانه‌هایم
می‌بزن تازیانه شانه‌هایم
نمی‌هراسم بی‌شِکوِه شانه‌هایم
به‌هرکجا که بکشانی‌ام به‌هرکجا که تو بکشانی و بکشانی‌ام به‌هرکجا که بیایم
شانه‌هایم
زنگـی شانه‌هایم می‌آیم

بی‌ریشگان ریش‌ریش از نیش آتش‌به‌کام
شانه‌هایم
دوزخیـــن شانه‌هایم
کبـــودان دندانْ می‌بگَزیدگان شانه‌هایم
افشرانْ‌خون شانه‌هایم
سپیدوسیاه‌وسرخ‌رود شانه‌هایم
می‌افـشران می‌بزن چنگِ نوایِ شانه‌هایم
می‌بزن چنگ می‌بزن زخم، می‌بزن، می‌بـدَر شانه‌هایم می‌ببَر

که به‌هرکجا که بکشانی‌ام تو به‌هرکجا که می‌آیم
ترس‌خورده سوگند شوَم شانه‌هایم
آفَـــت‌زده شانه‌هایم
بریده‌بریده پنجه راه‌راه آتش‌به‌کام
ریسمانْ‌زلفکان به‌پیچ دریده شانه‌هایم
فروریختـــه بـــام‌هایم
مادینه‌قناتِ خشکیده شانه‌هایم
فروریختـــه شانه‌هایم
می‌ببار بر شانه‌هایم
می‌ببار می‌برویـــان شانه‌هایم
تا می‌بپیچ بر شانه‌هایم
و به‌هرکجایم که می‌بکشانی‌ام تو با شانه‌هایم
با شانه‌هایم
خراشان شانه‌هایم
مـــــی‌آیـــــم

[۱۹] موسیقیِ مذهبیِ زرتشتی

اجـرایِ بسـیاري از آیین‌هـا و مراسـمِ زرتشـتی بـا آواز همراه است. از برخي متونِ تـاریخی این‌طـور فهمیـده می‌شود که اجرایِ آوازهایِ مذهبی به‌صورتِ انفرادی و گروهی، بنابر موقعیت‌هـایِ مختلـف، در آتشـکده‌ها و سایرِ اماکنِ زرتشتی در قبل از اسلام رواجِ زیادي داشته است. متنِ این آوازها را گات‌ها (سرودهایِ منسـوب بـه زرتشت) و نیز قسمت‌هایي از اوستا تشـکیل می‌دهـد. براسـاسِ برخـي از قـرائن و روایـات، موسـیقیِ مـذهبیِ زرتشتی در شکل‌گیریِ ترتیل‌هایِ صدرِ مسـیحیت مـؤثّر بـوده اسـت. سـاختارِ صـوتی، اصـواتِ مـوردِ اتّکـا و چگونگیِ گردشِ نغمه به‌گونه‌اي است که این آوازها تـا حدّي به ترتیل‌هایِ صدرِ مسیحیت و برخي از آوازهـایِ گریگوری شباهت پیدا می‌کنند. آوازهایِ گریگـوری نیـز چنان‌که می‌دانیم مبداءِ شرقـی داشـتند و از سرودهـایِ عبریِ رایج در فلسطین و سوریه و نیز موسیقیِ فرهنگِ هِلِنی تأثیراتِ زیادي گرفته‌اند.

وزنِ آوازهایِ مذهبیِ زرتشتی بسـیار طبیعـی و از ریتمِ کلام پیـروی می‌کنـد. قالب‌هـایِ ایـن آوازهـا، هجایی و موزون‌انـد. فـراز-و-نشـیب‌هایِ موجـود در آوازهایِ مـذهبیِ زرتشـتی بسـیار طبیعـی، پیوسـته و ملایم‌اند و تا حدِّ زیـادي بـا مضـمونِ کـلام مطابقـت دارند [همچون همین قطعه].

درویشی (۱۳۸۰: ۱۰۶-۱۰۴)

---

۱۵ لالایی

ساردینیا[۲۰] **| لرستان**

[۲۰] در آغازِ این قطعه از یک لالاییِ محبوبِ ایتالیایی با عنـوانِ **Ninna Ninna** اسـتفاده شـده کـه متعلّـق بـه جزیـره‌یِ **سـاردینیا** در غـربِ ایتالیاسـت و خواننـدگانِ متعدّدي آن را بازخوانی کرده‌اند. این قطعه، بدونِ اشاره به نامِ مجریانِ آن، نخستین بار در مجموعه‌یِ «ترانه‌ها و رقص‌هایِ محلّیِ ایتالیایی» در سـالِ ۱۹۵۵ توسّـطِ نشـرِ موسـیقیِ Folkways کـه اینـک زیرمجموعـه‌یِ بنیـادِ اسمیتسونیَن است منتشر شده، و نسـخه‌یِ دیجیتـالِ آن، بعدها در سالِ ۲۰۰۴ عرضـه شـده اسـت. برخـي منـابع لالاییِ مادر را به خوانندگاني چون Maria Carta یا Pia Calamai منسوب کرده‌اند؛ امّا درباره‌یِ کیستیِ خواننده قطعیتي نیست. این لالایی را مادري برایِ پسرِ خردسالش می‌خواند، در حـالي کـه پـدرِ راهـزن از بـیمِ تعقیـب بـه کوه‌هایِ اطراف گریخته است.

VA (2004)

لالایِ لُری، عشایرِ اَلِشْتَر. خوانندهِ لالایی، در ابتدایِ آواز و در انتهایِ هر بخش رویِ یک نغمهِ واحد هجایِ «لُ» را به‌شکلِ یک ریزِ نسبتاً سریع ادا می‌کند و آن را یک گلیساندویِ بالارونده خاتمه می‌دهد.

فاطمی (۱۳۸۴: ۱۰)

---

۱۶ دُعاخوانی

از ادعیه‌یِ مسیحیتِ کاتولیک[۲۱]

Stava Maria dolente	< ایستاده مریم، گریان
Senza respiro e voce	بی نفسي، بی گفتار
Mentre pendeva in croce	وز سرِ صلیـــب آویزان
Del mondo il redentor.	آن یگانه منجی‌مان
E nel fatale istante	وندر آن لحظه‌یِ غم‌بار
Crudo materno affetto	مهــرِ مادری‌ش، سرشار
La trafiggeva il petto	سینه‌اش ز هم بشکافت
Le lacerava il cor.	دل ازیـــن غم بگداخت
Veder un Figlio... un Dio...	فرزندی تو آیا؟ خداوندی؟
Che palpita, che muore...	می‌تپد دل، می‌پژمرد
Sì barbaro dolore	دردِ جانکاهـی‌ست، آری
Qual madre mai il provò?	که دید همچو تـو مادری؟ >

[۲۱] این دعا با عنوانِ اصلیِ **Stabat Mater** یکي از سرودهـایِ مسـیحیانِ کاتولیـک در شرحِ رنـجِ مـریم به‌هنگامِ تصلیبِ عیسی اسـت کـه در قـرنِ سـیزدهمِ میلادی توسّطِ یاکوپونه دا تودی (راهبِ فرانسیسکن) یا پاپ اینوسِنتِ سوم سروده شده است. آهنگ‌سازانِ پرشماري در غرب برایِ این سرود آهنگ ساخته‌اند.

۱۷ Sind’[۲۲] | رُباعی

فاراوآلا | ابوسعید ابوالخیر[۲۳]

[۲۲] «**سیْند**» در گویشِ مردمانِ باری (منطقه‌یِ آپولیا واقع در جنوبِ ایتالیا) به‌معنایِ «بشنو، گوش بده!» است. از آنجا که توصیفِ صدادهیِ گروهِ فاراوآلا چندان آسان نیست، اگر کسي از آن‌ها بپرسد که «شما چه‌جور موسیقی‌اي اجرا می‌کنید؟»، صرفاً خواهند گفت: **Sind!**

جانا بی تو[۲۴] قرار نتوانم کرد
گر بر تنِ من زبان[۲۵] شود هر مویي
احسانِ تو را شمار نتوانم کرد
یک شُکرِ تو از هَزار نتوانم کرد

ابوسعیدِ ابوالخیر (۲۹)

[۲۳] این رباعی را به **خواجه عبداللّهِ انصاری** و **مولوی** هم منسوب کرده‌اند؛ امّا براساسِ آنچه در «حالات و سخنانِ ابوسعیدِ ابوالخیر»، تألیفِ ابوروح لطف‌اللّه ابنِ ابی‌سعد (۱۱۷) آمده، شاید شعر در اصل متعلّق به **شیخ ابوالقاسم بشرِ یاسین**، از مشایخِ صوفیه در قرنِ چهارمِ هجریِ قمری، باشد: «از شیخ‌الاسلام [ابوسعید] شنیدم که شیخ گفت کی در ابتداءِ کار پیشِ شیخ ابوالقاسم بشرِ یاسین بودم. مرا گفت: «ای پسر! خواهی که با خدای سخن گویی؟» من گفتم: «چرا نخواهم.» گفت: «هروقت که در خلوت باشی این گوی»، بیت:

بی تو جانا قرار نتوانم کرد
احسانِ ترا شمار نتوانم کرد
گر بر تنِ من زبان شود هر مویي
یک شُکرِ تو از هزار نتوانم کرد.

ما این همی گفتیم تا به‌برکاتِ وی در کودکی راهِ سخن گفتن با حقّ تعالی بر ما گشاده گشت».

در «اسرارالتّوحید في مقاماتِ الشّیخ ابی‌سعید»، تألیفِ محمّدبنِ منوّر (۱۲) نیز آمده: «شیخِ ما گفت که روزي پیشِ ابوالقاسم بشرِ یاسین بودیم ما را گفت ای پسر خواهی که با خدا سخن گویی گفتیم خواهیم چرا نخواهیم گفت هروقت که در خلوت باشی این بگوی و بیش از این مگوی ... ما این‌همه همی‌گفتیم تا به‌برکة این در کودکی راهِ حق بر ما گشاده گشت». | [۲۴] در منبعِ ما: «من بی‌تو دمي». | [۲۵] در منبعِ ما: «زَفان» که همان «زبان» است.

۱۸ Rumelaj[۲۶]

ترانه‌یِ محلّی

Seoca mi înima
Mîndra curva mea
Seoca mi înima, mada
Mîndrana mieri

Rume, Rume, Rumelaj
Haide, haide, haide,
Rume, Rume, Rumelaj
Haide, haide, haide.

[۲۶] «رومِلای» یک ترانه‌یِ محلّیِ شوخ-و-شَنگ و مناسبِ رقص، به‌ویژه رقصي به‌نامِ Jeni Jol است که شهرتِ بین‌المللی دارد.

ترجمه‌یِ متنِ ترانه از سه جهت دشوار است:

نخست این‌که در چیستیِ دقیقِ کلماتِ تلفّظ‌شده در روایاتِ شفاهی تردید وجود دارد؛

دیگر آن‌که برخي کلماتِ ترانه احتمالاً ارجاعِ صریحِ جنسی دارند (خیلي از ترانه‌هایِ محلّیِ مجار هم چنین‌اند و این مسئله در فرهنگِ مردمانِ آن منطقه مذموم نیست)؛

و بالأخره این‌که قطعیتي در تعیینِ خاستگاهِ ترانه، و بنابراین، زبانِ اصلیِ آن وجود ندارد.

رومِلای را به اقوام و مردمانِ رومانی، روم‌ایلی، مقدونی و بلغار منسوب کرده‌اند و ظاهراً در کل، ریشه‌یِ اسلاوِ جنوبی دارد.

ترجمه‌هایي که تاکنون از این ترانه به زبانِ انگلیسی ارائه شده است، عمدتاً به‌لحاظِ زبانی از وجودِ واژگانِ جنسی و بارِ اروتیک پاک‌سازی شده‌اند، و بنابراین چندان دقیق و وفادار به متنِ اصلی نیستند.

۱۹ دلا دیدی [۲۷]

ه. ا. سایه

دلا دیدی که خورشید از شبِ سرد
چو آتش سر ز خاکستر برآورد

زمین و آسمان گلرنگ و گلگون
جهان دشتِ شقایق گشت ازین خون

نگر تا این شبِ خونین سحَر کرد
چه خنجرها که از دل‌ها گذر کرد

ز هر خونِ دلي سروي قد افراشت
به هر سروي تذرْوي نغمه برداشت

صدایِ خون در آوازِ تذرْو است
دلا این یادگارِ خونِ سرو است

[۲۷] عنوانِ اصلیِ این مثنویِ سایه «**یادگارِ خونِ سرو**» است که ۱۹ آبان‌ماهِ ۱۳۵۸ در تهران سروده است.

ابتهاج (۱۳۷۸: ۱-۲۸۰)

۲۰ مرگ

بی‌کلام

۲۱ لَبَّیک[۲۸]

حسین ابنِ منصورِ حلّاج | فارسیِ بیژن الهی

لبّیک، لبّیک، ای سِرّم و نجوایم!
لبّیک، لبّیک، ای قصدم و معنایم!

داعی نه همانا من، مانا که تو بودی، تو؛
«ایّاکَ» اگر گفتم، گفتی: «مَنَت آوایم».
ای تارم، ای پودم، ای غایتِ مقصودم،
ای نطقِ دلاسودم[۲۹]، ای لُکنتِ زیبایم!
ای کُلّم، ای توشم! ای چشمم! ای گوشم!
ای هرچه بگویم تو! ـــــ سَرْجُمله‌ام[۳۰]، اَجزایم...
ای کُلّم، ای کُلّی! کُلّ در کُلّ پوشیده؛
ای کُلِّ تو پوشیده در پرده‌ی معنایم!
ای جان که تلف شد جان تا در نگَهت بستم،
ای گشته کنون یکسر مرهونِ تَوَلّایم!

لبّیک، لبّیک، ای سِرّم و نجوایم!
لبّیک، لبّیک، ای قصدم و معنایم!

دور از وطنم، چون ابر، از غُصّه همی‌گریم؛
در نوحه‌گری دارم اِمداد از اَعدایم.

دل در سَرِ لیلا شد، نالید که «واویلا!
چون شکْوه ز لیلایم آرم برِ لیلایم؟»
من می‌نگرم رویی، دل در خمِ گیسویی،
از دل نکُنَد قصّه جز چشمْزدنهایم.
وای از جان بر جانم! فریاد از من! دانم
بی‌شُبهه منم، لاغیر، سرچشمه‌ی بَلوایم.
انگشت کِشند آفاق در من که چرا بی هیچ
می‌پیچم و، کَالْغَرقی[۳۱]، بازیچه‌ی دریایم؟
رَه نیست درین پرده! تاریک شدم تا دوست
ماهم شد و سَربرزد از سِرّ سُویدایم.
آری، مگر او داند کز چیست که، چون رعنا،
زردی زندم از مرگ، سُرخی کُند اِحیایم.

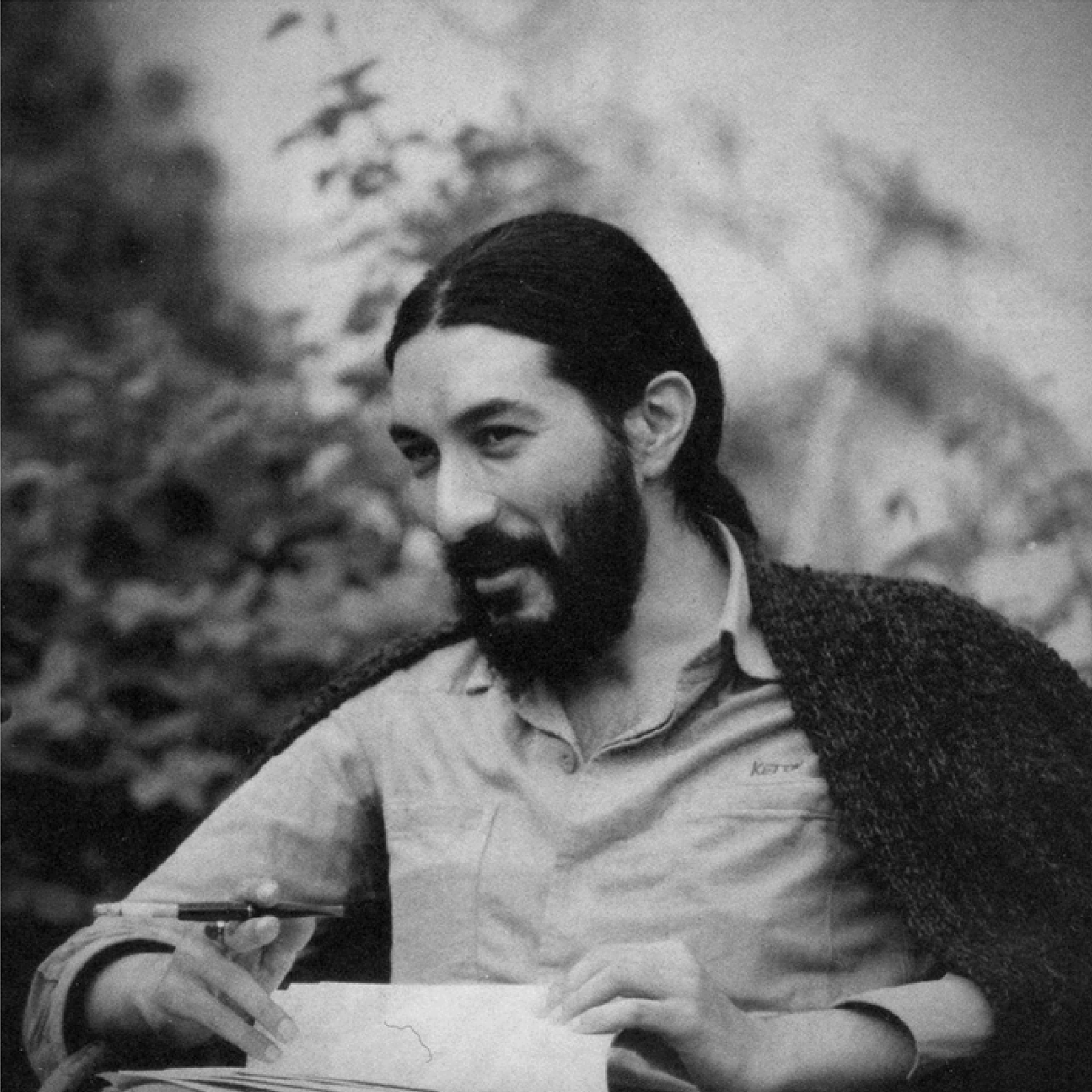
لبّیــک [۳۳ بار]

الهی (۱۳۹۳: ۱۲۱-۱۱۹)

[۲۸] **توضیحِ شاعر:** این قصیده یکی از نخستین گردانده‌های ماست از شیخ، که یکنفس سروده شد! گرچه در افتتاح شعر از قانون قصیده عدول شده بود، از آن که خود «آمدنی» بوده بود و نه «پرداختنی،» بعدها دلم نیامد از این حیث درش تغییری بدهم. فی‌الواقع، لازم ندانستم! مولوی به من آموخته بود که گاه می‌توان لازم ندانست!

لبیک. در فرمانم. | [۲۹] **دلاسود**. دلاسا (= دل آسا) و آرامبخش. و به ضرورت شعری‌ست، البته، که چنین معنایی می‌گیرد. | [۳۰] **سرجمله**. به چند معناست، و این‌جا به معنی‌ی مجموع و کلّ و سراپا. بهاءولد: «همچنان در سرجمله‌ی خود نگاه کردن گرفتم تا ببینم که این سرجمله‌ی من کجا به اللّه می‌رسد.» (معارف) | [۳۱] **کالغرقی**. چون غریقان.

(الهی، ۱۳۹۳: ۲۰۵)



۲۲ خاتمه

حسین ابنِ منصورِ حلّاج | فارسیِ بیژن الهی

شست و شش[۳۲] هفته‌ست
چارفصلِ یار.

الف
عینِ تألف[۳۳]
خلق را با خلق[۳۴].

لامی بر ملامت،
گو ملامتبار.

و لامی ضربِ[۳۵] لامی،
بارشی رگبار.

و هایی در هلاکم
آه! دانستی؟

الهی (۱۳۹۳: ۱۱۵)

[۳۲] **توضیحِ شاعر:** شعر بر چهار حرف «اللّه» دور می‌زند و اصل شعر دو بیت آخری‌ست. بیت اول جز نقش مقدمه بازی نمی‌کند، که فی‌نفسه هیچ نیست. پس این مقدمه، در ویرایه‌ی فارسی، عوض شده آزادانه (لفظ جلاله در جمل کبیر: ۶۶). معنی‌ی این بیت به فارسی: چار حرفی‌ست که دلم بدان شیفته‌ست و اندُهان و اندیشه‌ام بدان ناچیز شده است. | [۳۳] **تألف**. جلب کردن. و به این معناست در تازی، حال آن‌که در فارسی به معنی‌ی الفت یافتن است که می‌آید. | [۳۴] **خلق را با خلق**. مردم را به آفرینش. الفی که مایه‌ی الفت خلایق است با صنع خداوندی. جامی: «اعیان حروف در صوّر مختلفند/ لیکن همه در ذات الف مؤتلفند.» | [۳۵] **ضرب**. قرینه، مانند و همتا.

الهی (۱۳۹۳: ۲۰۳)

منابع

ابتهاج، هوشنگ [ه. ا. سایه]. (۱۳۷۸). **سیاه‌مشق**. چاپِ بیست‌وچهارم، تهران: نشرِ کارنامه، ۱۳۸۹.

ابوروح لطف‌اللّه ابنِ ابی‌سعد. (ق. ۶ ه.ق). **حالات و سخنانِ ابوسعیدِ ابوالخیر**. مقدّمه، تصحیح و تعلیقاتِ محمّدرضا شفیعیِ کدکنی. تهران: انتشاراتِ سخن، ۱۳۸۴ش.

ابوسعیدِ ابوالخیر. (۴۴۰-۳۵۷ ه.ق). **سخنانِ منظومِ ابوسعیدِ ابوالخیر**. با تصحیح و مقدّمه و حواشی و تعلیقاتِ سعیدِ نفیسی. تهران: انتشاراتِ کتابخانه‌یِ شمس، ۱۳۳۴ش.

احمدی، بابک. (۱۳۸۹). **موسیقی‌شناسی؛ فرهنگِ تحلیلیِ مفاهیم**. تهران: نشرِ مرکز.

باباطاهر. (۳۲۶؟ - ۴۱۰ یا ۴۵۰؟ ه.ق). **شرحِ احوال و آثار و دوبیتی‌هایِ باباطاهرِ عُریان...** . به‌کوششِ جوادِ مقصود. تهران: سلسله انتشاراتِ انجمنِ آثارِ ملّی (۱۱۳)، ۱۳۵۴ش.

پهلوان، کیوان. (۱۳۹۳). **موسیقی و ذکر در تمدّنِ ایران‌زمین**. تهران: نشرِ علم.

درویشی، محمّدرضا؛ بوستان، بهمن. (۱۳۷۱). **موسیقیِ مقامیِ ایران - بخشِ سوم**. در "ادبستانِ فرهنگ و هنر". ش. ۳۸، بهمنِ ۱۳۷۱.

درویشی، محمّدرضا. (۱۳۶۳). **بیست ترانه‌یِ محلّیِ فارس**. چاپِ دوم، تهران: مؤسّسه‌یِ فرهنگی-هنریِ ماهور، ۱۳۷۴.

درویشی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **از میانِ سرودها و سکوت‌ها؛ گزیده‌یِ نوشتار و گفتار**. تهران: مؤسسه‌یِ فرهنگی-هنریِ ماهور.

شمسِ لنگرودی. (۱۳۸۸). **رباعیِ محبوبِ من**. تهران: نشرِ مرکز.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۴). **آواهایِ سرزمینِ ایران**. تهران: مؤسّسه‌یِ فرهنگی-هنریِ ماهور.

گرگانی، احمد. (۱۳۹۱). **دخترِ قالی‌باف**، تارنمایِ شخصی: <ahmadgorgani.mihanblog.com/post/15>

محمّدبنِ منوّر. (ح. ۵۷۰ ه.ق). **اسرارالتّوحید في مقامات الشّیخ ابی‌سعید**. تهران: ۱۳۱۳ش.

مسعودیه، محمّدتقی. (۱۳۷۹). **موسیقیِ ترکمنی: آوانویسی و تجزیه و تحلیل**. تهران: مؤسّسه‌یِ فرهنگی-هنریِ ماهور.

الهی، بیژن. [برگردان] (۱۳۹۳). **حَلاجُ الأسرار (اخبار و اشعار)**. تهران: نشرِ بیدگل و پیکره.

VA. (2004). **Italian Folk Songs and Dances**. Smithsonian Folkways Recordings. <folkways.si.edu/italian-folk-songs-and-dances/world/music/album/smithsonian>

VA. (2014). **Mongolia: Traditional Music** [UNESCO Collection of Traditional Music]. Smithsonian Folkways Recordings. <folkways.si.edu/mongolia-traditional-music/world/music/album/smithsonian>

This project began in 2014. I played a track called ‘Nothing’ from my album ‘Trust the Tangerine Peel’ for my friends Shirin Neshat and Shoja Azari. I talked to them about a performance idea based on a section of it: the voices of Mobads that come at the end of the song - multiple voices sung by one singer - could come out of multiple speakers set up in a circle that surrounds the audience. The voices across the speakers could be lined up on a spectrum from high to low pitch, and atop every speaker we could show one of Shirin’s video arts. In doing so, we would match up every voice, considering their unique frequency and the note being sung, with the expression of the face on the screen. Initially, I thought I could be the person who makes all the facial expressions in videos.

It was not a cheap project. It would take time, and required a certain kind of space, so Shirin suggested to take the idea to the highly respected theatre and performance arts producer, Franco Laera. In the meantime, I thought of an old idea for a project which I had wanted to write up for a long time and never had a chance: a comparative study of high pitch and low pitch voices in two civilizational geographies (Islam and Christianity). I combined two ideas, and wrote the following proposal to Franco:

In the history of musicology, which is a fairly recent field of study in arts, the focus has often been on the study of music from south-east of Europe and Asia against the background of Western classical music ranging from Russia to England. As European travelers discovered Asian music, they realized that musical degrees and pitches in Asian cultures don’t follow any of the established rules and formulas of Western music, such as form, harmony, counterpoint, etc. As a result, those scores cannot be performed by Western instruments and voices. The theoretical ground for formal and compositional studies was laid based on this realization and evolved into an academic field.

The first famous theorist who thought deeply about the cantometric differences between the music of various regions and cultures was the American ethnomusicologist Alan Lomax. He wondered whether those differences are confined to musical lineages, or economic and geographical factors also played a role. For instance, he wondered whether the aesthetics of Indian music became what it is because women sang very high pitch notes, whereas, in Turkey, due to proximity to Europe, low pitch notes are more prevalent. However, surprisingly enough, the musical aesthetics of Eastern India, Tibet, China, Mongolia, Tatarstan and eastern Siberia rely heavily on a very low pitch. Unlike Iran, Turkey and India, in those lands, the maestro singer is the one who sings the lowest pitch notes.

In this project, I take up the same comparison and look at it from a different angle: the presence and absence of high and low pitch in instruments and singing style of musicians who lived in Islamic and Christian civilizations, or, to put it geographically, Europe and the Middle East.

In the West, for centuries the church was the official supporter and funder of music. Islam, on the other hand, never allowed music into mosques. Consequently, the space of music in the Middle East has been domestic: houses, basements, etc.

Large spaces demand higher wavelengths, hence the dominance of low pitch in Western music. In contrast, domestic spaces of Middle Eastern households aren't suitable for the low pitch of church organ or male choir or large bass instruments like contrabass and violin, hence the dominance of high pitch in their music.

As a result, Eastern music is often synonymous with chamber music. Due to these different historical circumstances, the Western music invented bass guitar, while in the East all instruments have higher pitch range. It follows that the singers who can perform high pitch become popular. One would be hard-pressed to find singers such as Tom Waits and Leonard Cohen becoming popular stars in the East.

One thing that holds the pieces of this project together is the simultaneous performance of Eastern and Western pitches by one throat. Such unity indicates mystical singularity and solidarity across civilizational boundaries. When a single singer performs this range of voices, an invitation to sympathy and unity among humans across civilizations is implied.

In the performance, however, even though the singer is the same, various pitches come from various speakers. The voice spectrum is broken down among twelve speakers. On top of every speaker a moving or static human face will be installed: Western faces atop low pitch speakers, Eastern faces atop high pitch ones. Or, another option is to reverse this order to emphasize the notion of solidarity. These faces will sing the notes, and from their facial expression, one will know whether they sing low pitch or high pitch. The visitor, upon stepping into the room, will hear a combination of these voices as one, yet as they walk from speaker to speaker, different pitches come at them individually and give them a variety of experiences.

Franco Laera liked the proposal and invited Shirin, Shoja and me to Bari in Italy to work on the first stages of the project. There, we met a group of female mourners who, like Ashiks and Bakhshis in Iran, are the last people keeping a musical tradition alive. They spoke neither English nor Italian, yet only after one hour of practice the magic of music and rehearsal worked, and we became like a band that had been together for years. I chose two of their incantations and sat them in a circle around me, as if they were the speakers. I guided their singing by my body language. Shirin and Shoja liked the performance. They decided that body language and movement can replace the shift of voices across speakers. That is to say, sound installation gave way to performance/dance.

The concept of the project was coming to its final shape. Franco suggested that we need another element as a counterpoint to my presence as a singer who is from Eastern tradition. He joined us up with Faraualla: a band comprised of four female singers from Bari, whose work

combines the music of the Renaissance, Baroque with a tinge of Balkan folklore and composition. From the day I met that band, the idea of this album was conceived in my mind.

Shirin and Shoja recorded videos of the Italian singers in their own minimalistic, black and white style. Upon returning to New York, I completed the score, which is the foundation of this album. Shirin made four videos, meant to be shown on four large screens on four walls of the room. Shoja did the choreography, and Faraualla and I did the acting.

In the show, the audience heard the music from three sources: the mourners located around the scene, the voices of me and Faraualla, and the recorded music.

We named the work 'A Passage through the World', and took the show to Bari in September 2015, Napoli in June 2016, and Reggio Emilia in November 2016.

In the brochure that was handed to visitors at those performances, the following was written: *"Passage through the world is a musical and visual odyssey that takes us along the ancient Silk Road investigating the confluences of cultures from the Far East to the Middle East to the Balkans, all the way to the South of Italy as they have been moving back and forth through centuries both melodically and ritualistically. It is a contemporary artistic take encompassing the cycles of life and death as different cultures have been tackling the issues of loss and rebirth.*

While incorporating folklore songs of different regions into a unique, harmonic totality, Mohsen Namjoo's one-hour long musical symphony, remains faithful to the origins of each song while bridging the differences. Choreographed by Shirin Neshat and Shoja Azari, the visual aspects of the performance, particularly the four monumental video installations, carry the signature iconic, goddess-like imagery of female mourners, which have an uncanny resemblance to Neshat's photographs of women from the muslim world. The stark black and white stage, inhabited by Namjoo, eight mourners and the female ensemble Faraualla, depicts the multi-oppositional and dialectical forces that are at play to reveal multi layers of meaning colliding and transforming into paradoxical unities.

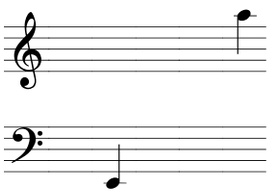
Passage through the world, which starts with historical investigations and contemporary conflicts as its conceptual origin, has a strong emotional charge and delves into our collective subconscious of shared humanity. It is a journey through music and a back and forth conversation that, while it touches upon the mystical dimensions of human experience, aims at shattering the political impasses constructed by the recent notions of clashes of civilization."

I believe this description does justice to the project. To conclude, a few musical points:

1. In this project, my intention was to grieve over a body that, from Mongolia all the way to Eastern Europe, myriads of peoples have been carrying and mourning over. I sing on their behalf and imitate their voices. In tracks 7, 10, 12, 13, and 15, I am indebted to Dr Sassan Fatemi's research called 'Voices from the Land of Iran', which was published in 2005 by Mahour publication in Iran. I deeply believe that no urban vocal chords is capable of producing the depth and impeccability a rural voice so naturally creates. Also, the beginning of track 15 is my take on an Italian lullaby called 'Ninna Ninna'.

2. I practiced a lot for this project. I was particularly preoccupied with low pitch voices in Eastern India, and practiced their methods for months. In tracks 4, 5, and 11, what you hear is a full octave lower pitch than the lowest pitch the Arab and Iranian singer can sing.

3. The voice range of the singer in this album, stretching from the lowest pitch in track 5 (E-flat) to the highest pitch in tracks 1 and 19 (A and A-sharp), is 3 octaves and 5 notes.



4. This album has been produced and made available in two formats: CD which offers the standard two channel mix, to be played in conventional audio players, and Blue-Ray version, produced at an extra cost, which is designed for 5.1 surround speakers. It produces an ultra HD surround sound at a much higher quality, resulting an immersive experience when used with the proper surround system.

Acknowledgement:

I am enormously indebted to my friends and instigators of this project, Shirin Neshat, Shoja Azari, and Franco Laera. More than 400 people were involved in two campaigns related to this work, without whose support this project wouldn't have been done. I feel obliged to mention at least the following names:

Neda Nobari, Kimia Zahedi, Mahtab Moeinian, Zahedi and Moeinian families, Farhad Mohit, Dr Abbas Milani, Homa Sarshar, Leila Heller, Shari Rezai, Dr Bahram Hamidi & Sara Shahi, Sanam Akhlagh, Morad Masjedi, Alexandra Munroe, Farzad Kabiri and Asieh, Nazy Kaviani, Naghmeh Shirkhan, Mohammad Reza Parhizkaran, Laleh Roudi, Tofigh Gordi, Behdad Esfahbod, and the great artist and friend, Shahram Shabpareh, who was an invaluable support all along.

My thanks also go out to my friends, Amir Ahmadi Ariyan and Sahand S. (Nâkook) for translation and revision of this text.

This album belongs to all of you.
– Mohsen Namjoo, January 2018

Faraualla

The quartet Faraualla was born in 1995. After a careful study of vocality in different fields of music, the four singers have found a common interest investigating the use of the voice as an instrument, practicing polyphony and studying vocal expressions of different ethnicities and historical periods. The outcomes of this work can be clearly heard in the repertory of Faraualla, in original compositions as in traditional songs. The suggestions of a journey through cultures so far among themselves, melt together into an original synthesis in which cultural roots of the group strongly emerge. The presence of Apulia, the province in the south-east of Italy, their native country, can be found in the "sound" of the quartet, in the percussion instruments used in the performance, and in the name of the group itself. Faraualla is the deepest natural cavity of Apulia. Faraualla has performed in important national and international festivals and shows.

Production:

Music Arrangement: Mohsen Namjoo | Produced by Mohsen Namjoo and Reza Moghaddas

---

Recording:

'Hichi' Recorded by Mammad Zadeh | Palo Alto | Winter 2013
Diko Shoturma | Atlantic Sound Studio | New York | Summer 2015
Recorded and Mixed by Reza Moghaddas | Bamahang Studios | Toronto | October 2017
Faraualla Recorded by Tommy Cavalieri | Sorriso Edizioni Musicali S.R.L Studio | Bari, Italy | Spring 2017
Drums Recorded by Salmak Khaledi | Magnetic Pink Studio | Brooklyn | October 2017
Drums Recorded by Maciek Scejbal at "The collective School of Music" | New York | October 2017

Mixing and Mastering:

5.1 Surround Mixed by Gary Honess and Mateo Palmisano at Kuhl Muzik | Toronto | January 2018
Mastering by Peter J. Moore | The E Room Mastering Studio | Toronto | January 2018

Words:

Parviz Karimi, Bijan Elahi, Houshang Ebtehaj (Sayeh), Abu Saeed Abolkheyr, Baba Taher,
Arezoo Khorsavi, Mohsen Namjoo

Faraualla:

Maristella Schiavone, Gabriella Schiavone, Loredana Savino, Maria Teresa Vallarella

---

Mohsen Namjoo

Vocals, Setar, Electric Setar, Cries, Ornaments, Clamors and Throat Singing

---

Music Director and Producer: Mohsen Namjoo

با آرزویِ شـــادی و تندرستی برایِ استـــادان:

محســـن حجّاریان

محمّدرضا درویشی

Artists:

Reza Moghaddas: Recording and Mixing
Yahya Alkhansa: Drums
Maral Mohammadi: Cello
Dylan Bell: Bass Guitar
Emanuele Reverberi: Piva, Cornamusa
Kourosh Babaei: Kamanche, Kamanche Alto
Paolo Simonazzi: Zampogna, Ghironda
Ben Riley: Drums
Ehsan Matoori: Santoor
Kasra Saboktakin: Bass Guitar
Habib Meftah: Hand Percussion, Vocals
Rebecca Hennessy: Trumpet

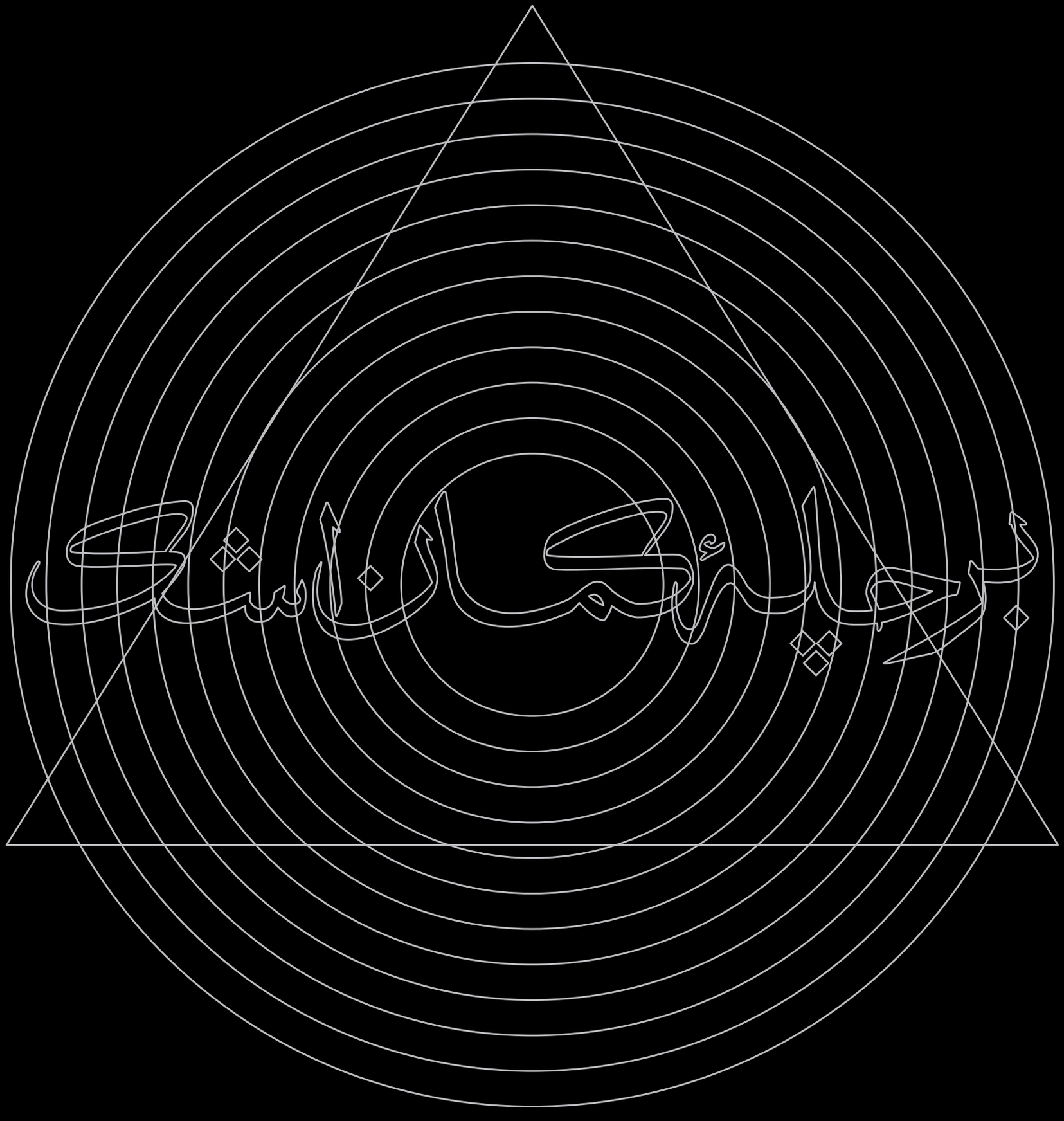
and lovely mourning ladies in Bari and Napoli

Special Thanks:

Jasmine Ramsey, Bahareh Ahmadi (AbrMedia), M. Ali Nezafat, Torfeh Ekhlasi, Borna Jafari, Samir Golshan, Shahryar Shahamat, Mobin Maalirad, Shahrooz Mahmoodi, Ramin Rahimi, Sina Momtahan, Small World Music Society, Serena Fortebraccio, Kiumars & Mani Hakim, Farideh Rahnama, Jean During, Steve Blum, Hossein Hamidi, Reza Mahdavi, Ameneh Yousef Zadeh, Kuhyar Kalari, Bob Brockman, Guilia Theodolli, Virginia Forlani, Reza Mazaheri, Hamid Reza Maleki, AmirKabir & Èmrân, and Mohammad Reza Darvishi

---

eBooklet Research and Production: Sahandi | Nâkook
Art direction and design: Navid Ghaem Maghami | NaMa.Design
Namjoo & Faraualla perforamance photos: Luciano Romano | www.lucianoromano.com
Album title translation: Sheida Dayani
© MMXVIII MohsenNamjooFanClub


بزرگمهر استخری