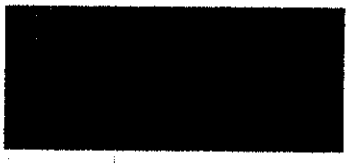


فقط یک اتفاق کافی است تا یک پدیده محدود و مهجور به آنی در سطح شهر، شهرستان، استان، کشور و حتی جهان گسترش یابد و چنین است که یک نوحه‌ی قدیمی بوشهر به یکباره ورد زبان بیشتر قریب به اتفاق ایرانیان می‌شود. صحبت از زنده‌یاد محمدعلی جهان‌آرا(۱)، فرمانده سپاه خرمشهر در ۱۳۶۱ و نوحه معروف «مَمد نبودی» است که به یاد وی خوانده شد. آقای غلام کویتی‌پور این نوحه را با الهام از یک آهنگ مذهبی بوشهر، پس از آزادی خرمشهر (سوم خرداد ۱۳۶۱) و شهادت جهان‌آرا اجرا کردند که بسیار موردتوجه افکار عمومی قرار گرفت. او و دیگر خواننده‌ی حماسی‌خوان جنگ، آقای صادق آهنگران، نقش بزرگی را در حوزه تبلیغی و روانی جنگ برعهده داشتند. منبع موسیقایی این دو نیز بیشتر از موسیقی نواحی جنوب مایه می‌گرفت و اگر دقیق‌تر بگوییم آهنگران از موسیقی بختیاری و کویتی‌پور از موسیقی بوشهر/ درآمد: در مورد موسیقی بوشهر و تأثیرات

آن بر دیگر گونه‌های موسیقی ایران تاکنون پژوهش چندانی صورت نگرفته است. مهمترین کاری که در این خصوص به انجام رسیده، تحقیقات ارزنده‌ی زنده‌یاد دکتر محمدتقی مسعودیه است . مقایسه کنید با موسیقی‌های خراسان و کردستان و میزان شناختی که جامعه ایرانی از آنها دارد. شاید یکی از علتهای آن مربوط به کم‌کاری خود بوشهری‌ها باشد و دلایل دیگر که در حوصله‌ی این نوشتار نیست. با این وجود برخی تأثیرات موسیقی بوشهر بر سایر موسیقی‌های پهنه‌ی ایران زمین به روشنی پیداست. دست‌کم موسیقی دستگاهی ایران یکی از شعباتش را مدیون بوشهر می‌داند. مناطق دشتی و دشتستان در استان بوشهر همانقدر آشنایند که آواز دشتی و گوشه «دشتستانی» در موسیقی ردیف.

از این جالبتر نفوذ حیرت‌انگیز شروه‌خوانی از سواحل جنوب تا فلات مرکزی ایران و مرزهای غربی کشور است. پهنه‌ی خوزستان، فارس، کهگیلویه و بویراحمد، چهارمحال و بختیاری، اصفهان، لرستان، ایلام، همدان و یزد و کاشان، بخوبی از آواز شروه‌خوانی استقبال کرده و هر یک به تناسب نیازش آن را در مجموعه نغماتشان لحاظ کرده‌اند. حتی وقتی سری به دامنه‌های جنوبی البرز هم بزنیم، رگه‌هایی از آواز شروه‌خوانی را می‌یابیم که در اختلاط با موسیقی مازندران و همچنین خراسان رنگ و بوی متفاوتی از نوع اصیل خود یافته‌اند.

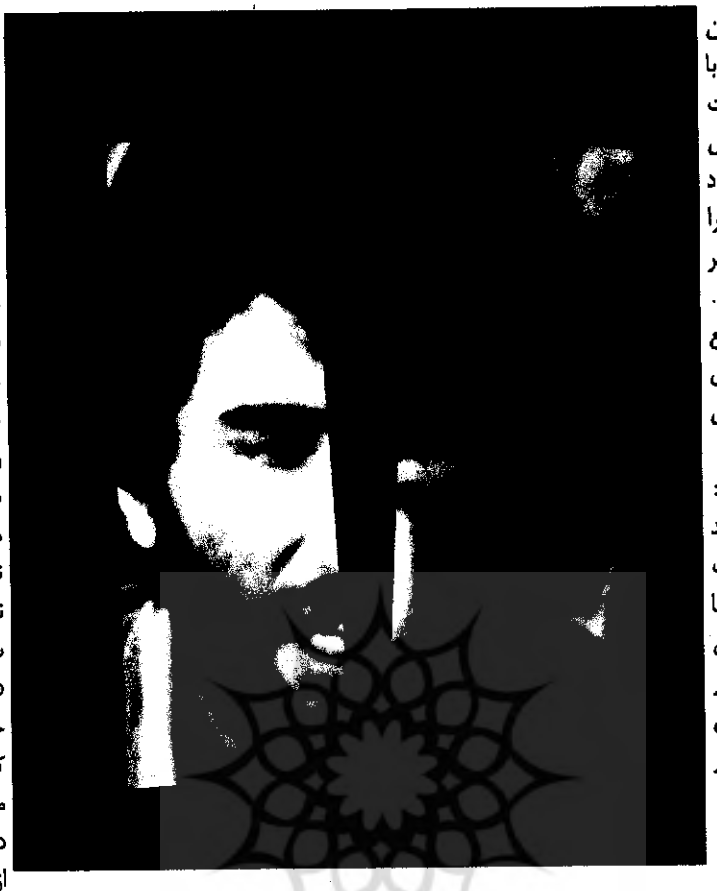
یکی دیگر از عوامل گسترش نسبی موسیقی بوشهر بویژه گونه‌های عزاداری آن جنگ هشت ساله ایران و عراق بود به این صورت که با وقوع جنگ و مهاجرت اجباری مرزنشینان آبادان و خرمشهر به دیگر نقاط ایران بخشی از موسیقی بوشهر به دیگر هموطنان معرفی گردید. گفتنی است منطقه آبادان و خرمشهر به لحاظ موسیقایی بشدت متأثر از موسیقی بوشهر بوده‌اند و مراسم مربوط به غم و شادی ایشان به درستی چنین ویژگی‌ای دارد. و بالاخره گرایش برخی ارکسترهای مطرح ایرانی به ساز دمام حکایت از زیبایی‌های نهفته در موسیقی بوشهر می‌کند.

بخشی از این رویکرد بواسطه صدادهی دمام است و بخش دیگری به قابلیت‌های نوازندگی آن مربوط می‌شود که به موسیقیدان امکان می‌دهد ریتم‌های ویژه‌ای خلق کند. پدیده چندوزنی (پلی‌ریتمیک) هم در همنوازی چند دمام، از دیگر مشخصات موسیقی این منطقه می‌باشد. چیزی که در گونه‌های دیگر موسیقی نواحی ایران خیلی کمتر مشهود است.

بی‌گمان یکی از غنی‌ترین منابع آوازهای دوصدایی در نواحی ایران، یزله‌خوانی بوشهری‌هاست. آوازهای کار نیز مملو از گونه‌های دوصدایی آوازی است. این آوازها عموماً بصورت سؤال و جواب تک‌خوان و گروه انجام می‌گیرد و در موسیقی رسمی کشور نمونه‌اش را نداریم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شهید محمد علی جهان آرا (۱۳۶۰ -۱۳۳۳)با دو چهره متفاوت



هرچند برخی تکنوازان بویژه نوازندگان تار با تغییر سریع موقعیت انگشتان از سیم‌های سفید به سیم‌های زرد به نوعی این کار را بازگو می‌کنند. بوشهر در کنار دریاست. موسیقی‌اش نیز بواقع دریاست و بهره‌برداری از این دریا البته صیادی ماهر می‌طلبد.

ریشه و کلام آهنگ: اصل ملودی «ممد نبودی» متعلق به یک نوحه‌ی بوشهری با مطلع «لیلا بگفتا ای جوان» می‌باشد که در کارکرد جدید، کلام آن بدین صورت تغییر کرده است.

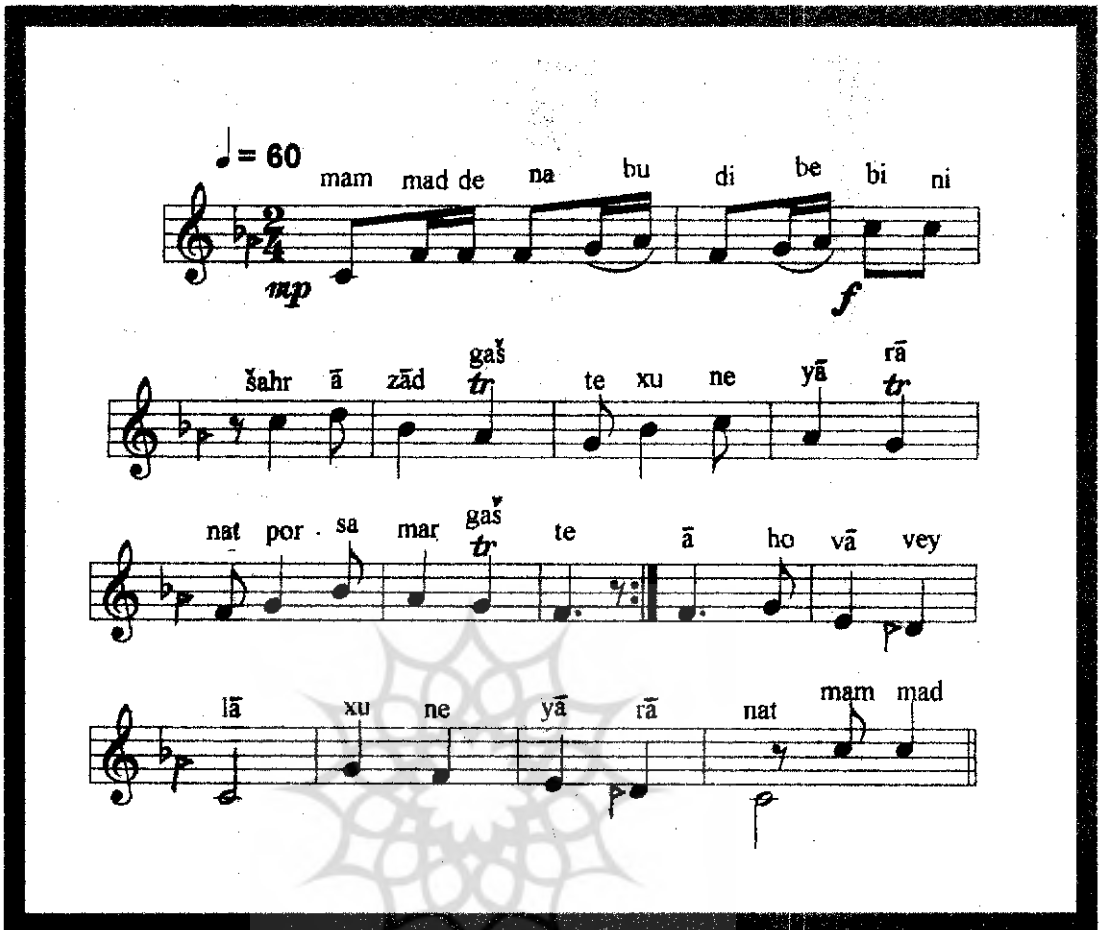
ممد نبودی ببینی
شهر آزاد گشته
خون یارانت
پر ثمر گشته
خون یارانت
ممد
آه و واویلا

تلفظ واژه محمد به صورت مَمد در فرهنگ ایرانی نشانه صمیمیت و نزدیکی به صاحب نام است. اما افرادی که روابط بسیار رسمی با هم دارند، هیچگاه محمد را، مَمد نمی‌خوانند. همچنین در خصوص شخصیتها و بزرگان دینی، ما نباید به صرف علاقه و محبت نام ایشان را بصورت عامیانه و خودمانی تلفظ کنیم. همانطور که جایز نیست شهروندان ایران رئیس جمهورشان را مَمد خطاب کنند، در مواجهه با نام پیامبر اکرم(ص) نیز این مهم باید رعایت شُده و خطاب کاملاً رسمی و توأم با احترام باشد، چنانکه زنده‌یاد فرهاد مهراد در یکی از ترانه‌هایش می‌خواند: «والا پیام‌دار، محمد(ص)».

بنابراین فقط در حوزه روابط شخصی و دوستانه و غیر رسمی، تلفظ عامیانه اسامی نشانگر صمیمیت و نزدیکی است.

به همین دلیل ملاحظه می‌کنیم استفاده از واژه مَمد در نوحه مذکور، فضای گفتگو را صمیمانه ساخته و اثرگذاری آن را افزایش می‌دهد. حال اگر مانند برخی ترانه‌ها و تصنیف‌ها از واژه‌های رسمی استفاده می‌شد، دست‌کم برای رزمندگان و همرزمان شهید محمد جهان‌آرا غریب‌تر می‌نمود. با این اوصاف یکی از دلایل فراگیر شدن و دهان به دهان گشتن این«نوحه» همین کلام عامیانه و صمیمانه آن بوده و علاوه بر این نوع تلفیق شعر با موسیقی و همچنین جذبه‌های ملودیک نوحه در گیرایی آن تأثیری بسزا داشته است. ناگفته نماند برخلاف معمول ارتش‌های جهان، رزمندگان ایرانی روابط صمیمانه‌ای با فرماندهان خود داشته‌اند و مسئله رئیس و مرئوسی بین آنان فقط در میدان جنگ و تمرینات نظامی عینیت می‌یافت. به همین دلیل فرماندهی چون شهید جهان‌آرا هنگام نماز جماعت، سفره‌های غذا، ورزش صبحگاهی و محافل دوستانه، هیچگاه خود را بالاتر از نیروهای تحت امرش نمی‌دید.

ساختار آهنگ: موسیقی «ممد نبودی» تنها از دو جمله تشکیل شده است که هر یک از آنها فواصل متفاوتی نسبت به دیگری دارد. به عبارتی از جمله‌ی اول به جمله‌ی دوم دورگردانی (مدولاسیون) می‌شود و این روند مرتب تکرار می‌گردد. چنین خاصیتی در موسیقی نواحی ایران کمتر پیدا می‌شود و اگر سراغ ردیف دستگاهی برویم نتیجه‌ای بهتر از این نمی‌یابیم. جمله نخست به راحتی یک هنگام (اکتاو) کامل را می‌پوشاند و این گسترش نغمگی بخش مهمی از شخصیت ملودیک نوحه را تشکیل می‌دهد. در اصطلاح به اینگونه آهنگها، نغمات دودانگی می‌گویند زیرا چارچوب آنها در گستره‌ی دست‌کم دو دانگ موسیقایی تجلی می‌یابد. این در حالی است که بسیاری نغمات و گوشه‌های موسیقی ایرانی در محدوده‌ی یک دانگ یعنی چهار یا پنج نُت عرض اندام می‌کنند و به قولی دیگر «دوره‌ی نغمات در محدوده‌ی چهارم‌ها یا پنجم‌های ملایم است که برای گسترش بیشتر نغمه‌ها و گوشه‌ها از دانگهای به



هم پیوسته بهره می‌گیرد.»(۲)

ریتم نوحه نیز از خانواده‌ی دو چهارم است و پیچیدگی خاصی ندارد. در مقایسه با بیشتر نوحه‌های نواحی مختلف ایران که دارای ریتم شش هشتم سنگین هستند این هم یک تفاوت عمده به حساب می‌آید.

تصویر ۱. آوانگاری نوحه «ممد نبودی»: گردش نغمات: مهمترین ویژگی آهنگ در روند گردش نغمات آن نهفته است. یک پرش چهارم درست بالارونده از نت ایست «دو» به نت شاهد «فا» و پس از درنگی کوتاه اطراف نت شاهد با یک پرش سوم خنثی (نیم بزرگ) بر نت هنگام «دو» می‌نشیند. پیش از مراجعت یک اشاره‌ی قوی و آشکار هم به نت بالاتر از هنگام یعنی «ر» نموده و سپس پله‌پله تا نت شاهد «فا» فرود می‌آید. تا اینجا سرنوشت جمله اول رقم می‌خورد. در جمله‌ی دوم وضع به گونه‌ای دیگر است زیرا علاوه بر نحوه‌ی چرخش ملودی، فواصل نیز دگرگون می‌شود. یعنی دورگردانی یا مدولاسیون صورت می‌گیرد. این بار نت «فا» برای لحظه‌ای کوتاه شاهد مشترک است و بلافاصله جایش را به شاهد جدید که در جمله نخست نقش نت ایست را بازی می‌کرد، می‌دهد، یعنی نت «دو». جمله دوم نوحه به درستی بر فواصل دستگاه همایون استوار است اما جمله اول با توجه به نوع فواصل و دارا بودن نت شاهد و ایست متفاوت، شباهت کامل به هیچ یک از گوشه‌های ردیف دستگاهی ندارد.

ساختار فواصل: نکته قابل توجه دیگر در نوحه «ممد نبودی» ساختار فواصلش است که در نوع خود جالب و کم‌نظیر می‌نماید. با نگاهی به تصویر (۲) و مقایسه‌اش با چند آهنگ معروف دیگر در پهنه موسیقی ایرانی، ویژگی منحصر به فردش آشکار می‌شود. این آهنگ همانند برخی از مقام‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی دارای نت شاهد و ایست مستقل است اما فواصل آن کمترین شباهت را به گوشه‌های ردیف دستگاهی خود، در عوض به چند آهنگ از مقام‌های موسیقی نواحی ایران نزدیکتر می‌نماید.

در تصویر شماره ۲ طرح‌های ساختاری فواصل «ممد نبودی» از موسیقی بوشهر به همراه مقام «اشتر خجو» از موسیقی خراسان، مقام «جبی» از موسیقی بختیاری و گوشه «رهاب» از ردیف دستگاهی آمده است. جهت سهولت در مقایسه همه مقام‌ها از یک نت شاهد تنظیم شده‌اند.

هر چهار مقام در نت شاهد مشترک بوده و در محدوده‌ی بالاتر از نت شاهد از فواصل یکسانی پیروی می‌کنند. علاوه بر این گردش نغمات آنها نیز در این محدوده کم و بیش به هم نزدیک است بطوری که شنونده کمتر آشنا هم این خویشاوندی ملودیک را حس می‌کند.

تصویر شماره (۲) ـ ساختار فواصل

در این میانه گوشه رهاب کمترین اشتراک را با سه مقام دیگر دارد. زیرا این گوشه نت شاهد و ایست مستقلی نداشته(۳) و علاوه بر آن فواصلش در یک پنجم درست محدود شده است. سه مقام دیگر وسعتی کم و بیش برابر دارند و البته «ممد نبودی» از همه‌ی آنها گسترده‌تر است یعنی یک نت هم بالاتر از نت هنگام گسترش یافته است.

وجود نت ایست «دو» که پیوسته به صورت پرش چهارم درست روی نت شاهد «فا» حرکت می‌کند، نشان دهنده‌ی همنهادی این سه مقام علی‌رغم پراکندگی جغرافیایی آنها است. گفتنی است میزان وابستگی این سه مقام به نت ایست یکسان نیست. در «ممد نبودی» به صورت گذرا از ایست به شاهد پرش انجام می‌گیرد. در مقام «اُشتر خَجُو» حرکت موزون و تکراری بین شاهد و ایست جریان دارد و در مقام «چپی»(۴) روی نت ایست درنگ بیشتری صورت می‌گیرد

پانویس‌ها:

۱- شهید محمدعلی جهان‌آرا (۱۳۶۰-۱۳۳۳) پیش از سقوط خرمشهر فرماندهی سپاه این شهر را بر عهده داشت. مقاومت ۳۲ روزه وی و ۴۰۰ تن از همرزمانش با امکانات بسیار بدوی در مقابل ارتش مسلح و مجهز عراق از برگهای زرین مقاومت ایرانیان در طول تاریخ است. پس از سقوط خرمشهر او به سپاه اهواز منتقل شد و در عملیات پیروزمندانه‌ی شکست حصر آبادان نقش فعالی داشت. شهید جهان‌آرا هشت ماه پیش از آزادی زادگاهش ۷ مهر ۱۳۶۰ در سانحه‌ی هوایی هواپیمای C۱۳۰ اهواز ـ تهران به دیار باقی شتافت.

۲- هفت دستگاه موسیقی ایران، مجید کیانی، ص ۳۹

۳- در مورد نت ایست و شاهد برخی گوشه‌ها اتفاق نظری بین صاحب‌نظران وجود ندارد. بویژه آنکه گوشه‌ای مثل رهاب در چند دستگاه و آواز آمده باشد. برای مثال نگاه کنید به هفت دستگاه موسیقی ایران، مجید کیانی، ص ۳۰ و همچنین شرح ردیف موسیقی ایران، دکتر مهدی برکشلی، ص ۱۴۴

۴- مقام چپی در موسیقی بختیاری که با آئین ویژه‌ای همراه است، دارای فواصل گوناگونی بوده ولی همه‌ی گونه‌ها انگاره ریتمی مشترک دارند. طرح فواصل ارائه شده در این نوشتار براساس یک نمونه‌ی رایج در شمال استان چهارمحال و بختیاری است.