قابلیت‌های دراماتیک موسیقی محلّی مازندران

در برنامه‌سازی رادیویی

(نمونه موردی: امیری‌خوانی و موسیقی لَلِه‌وا)

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/٤/٥، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/٦/١٦)

سید مجید محمدی سکندهی[۱]

حسن خجسته[۲]

چکیده

رادیو یکی از رسانه‌هایی است که به دلیل «شنیداری بودن» ویژگی‌های خاص خود را دارد. چهار عنصر کلام، موسیقی، افکت و سکوت از عناصر سازندهٔ رادیو هستند که هر کدامشان با رویکرد ویژه‌ای در اثرگذاری این رسانه مؤثرند. از این میان، موسیقی کارکرد ویژه‌ای دارد، هم می‌تواند تکمیل‌کنندهٔ عناصر دیگر باشد؛ و هم خود، در استقلال از سایر عناصر، منشأ اثرگذاری این رسانهٔ شنیداری، بویژه در ژانر درام است.

این مقاله با تحلیل قابلیت‌های موسیقی بومی مازندران به روش کیفی و با استفاده از مصاحبه عمیق به طور خاص «امیری‌خوانی» را که ریشه در باورهای کهن مازندرانی‌ها دارد، بررسی کرده است. در این نوع موسیقی، تعامل شگرفی بین نمایش و موسیقی منظومه‌ای امیری‌خوانی وجود دارد. این ملودی با ساز خاص منطقهٔ مازندران یعنی «لَلِه‌وا» نواخته می‌شود و حاوی روایتی عاشقانه است که فضاسازی، موقعیت‌آفرینی، شخصیت‌پردازی و کنش موسیقایی شکل تأثیرگذاری را در اجرا ایجاد می‌کند و این تأثیر زمانی دو چندان می‌شود که در تطابق با روایتی که در ذهن مخاطبان وجود دارد، قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: نمایش رادیویی، موسیقی محلی، موسیقی مازندران، امیری‌خوانی، لَلِه‌وا.

---

۱. کارشناسی ارشد کارگردانی از دانشگاه صداوسیما. (نویسنده مسئول). رایانامه: s_maj1979@yahoo.com

۲. دکتری مدیریت استراتژیک، دانشیار دانشگاه صداوسیما. رایانامه: khojastehhassan@yahoo.com

مقدمه

چند وجهی بودن مسائل مربوط بـه انسـان، نیـاز بـه ابزارهـایی بـا قابلیـت مطالعـهٔ چندوجهی برای شناخت و بررسی مسائل مرتبط به وی را اجتناب‌ناپـذیر مـی‌نمایـد. در مقاله حاضر نیز به دلیل پیچیدگی فرایند ادراک تناوب‌ها در آثار هنری، از یـک بررسـی بینارشته‌ای استفاده شده که در اینجا درام و موسیقی است. مطالعهٔ قابلیت‌ها و کنش‌هـای متقابل به صورت تطبیقی در هنرهای دراماتیک و موسیقی نشان می‌دهد چگونه سـاختار کلی هنرها در مراحل خلق و ادراک از اصول مشترکی پیروی می‌کننـد. بررسـی روابـط همپوشانی و تقابلی در هنرهای دراماتیک و موسیقی کـه ایـن مقالـه بـه آن مـی‌پـردازد، بیانگر گستردگی طیف ابزارها و تنوع آنها بـرای ایجـاد برجسـتگی و اثرگـذاری اسـت. شاخص‌های اصلی عوامل صوتی و نمایشی با تأثیرات متقابل لحـن موسـیقایی بـر روی هم، می‌تواند ظرفیـت‌هـای جدیـدی از کـارکرد موسـیقی بـویژه موسـیقی بـومی را بـر نمایش‌های رادیویی در یک منطقه خاص جغرافیایی نشـان دهـد کـه متـأثر از فرهنـگ خاصّی است. این مطالعه نشان می‌دهد که کهن‌الگوهایی که در ضـمیر ناخودآگـاه یـک قوم (به عنوان نمونه: فرهنگ بومی مازندران) جا دارند و بـر اسـاس آن، منظومـه‌هـایی ساخته شده و در موسیقی و آواهای دلنشـین بـومی آن قـوم نفـوذ یافتـه‌انـد، همچـون «منظومهٔ امیر و گوهر» مـی‌توانـد کـارکردی مناسـب بـرای افشـاگری ذهنـی مختصـات فرهنگی آن قوم داشته باشد.

موسیقی بومی شامل انواع ملودی‌های مـوسیقی محلی است که در گـوشه و کـنار هر منطقهٔ مشخص جغرافیایی یافت می‌شود و دربردارنده فرهنگ بومی آن منطقه و صد البته از خصوصیات ویـژه‌ای برخوردارسـت. ایـن موسـیقی شـامل انـواع ملـودی‌هـای مخصوص عروسی، عزا، کار، داشـت، برداشت، لالایی، عشق، شخصیت‌های مهم محلی و بسیاری ملودی‌های ساخته شده در وصـف طبیعـت، معشـوق، فـراق، دوری، جنـگ، سلحشوری و... است. ملودی‌هایی است که سازندگان آنها معلوم نیستند و از نسل‌هـای گذشته به ارث رسیده‌اند. ایـن مـلودی‌هـا بـا عبـور از دوره‌هـای متفـاوت تـاریخی و تغییراتی که در طول سال‌ها و به دست نسل‌های مختلف در آن ایجـاد شـده، امـروز بـه

صورت زیباترین، ساده‌ترین، لطیف‌ترین، جذاب‌ترین و ارزشمندترین نوع موسیقی به دست ما رسیده است. این ملودی‌ها به واسطه غنای ملودیک و سادگی و یکدستی و بی‌پیرایه بودن همواره تازگی و طراوت خود را حفظ کرده و با استقبال و پذیرش قشرهای مختلف جامعه روبرو بوده‌اند. این ملودی‌ها بهترین معرّف فرهنگ‌های بومی و قومیت‌های ایرانی هستند. بنابراین موسیقی بومی مجموعه‌ای بزرگ و متنوع است که هر شاخهٔ آن کاربرد ویژه و مورد استفاده خاص خود را دارد و سازهای بومی نیز چنانچه با فکر و اندیشه و کاربردهای صوتی خاص آنها به کار گرفته شوند، به اشکال گوناگون از جمله تک‌نوازی، گروه‌نوازی، همراهی با سازهای دیگر و بالاخره به عنوان یک ساز در ارکستر بزرگ قابل استفاده هستند.

موسیقی محلی از تنوع زیادی در ضرباهنگ، ملودی و حالات احساسی برخوردارست و از این رو در هر حالتی که نیاز به این قبیل موسیقی باشد، می‌توان به بهترین و متنوع‌ترین شکل ممکن از آن استفاده کرد. موسیقی محلی به صورت اصلی و یا به شکل تنظیم‌شده می‌تواند در رادیو استفاده شود. ممکن است یک تم محلی به اشکال مختلف تنظیم و برای بخش‌های مختلف رادیو استفاده شود و یا اینکه تم‌های محلی محور اصلی موسیقی یک برنامه یا نمایش رادیویی را تشکیل دهند و ملودی‌های دیگر مورد نیاز برنامه بر اساس آنها ساخته شوند. به هر صورت ملودی‌های محلی (چه آوازی و چه سازی)، می‌توانند کاربردهای متنوعی در رادیو داشته باشند. از آنجا که موسیقی، همواره یکی از بخش‌های مهم اجراهای نمایشی، به مثابه نظامی مفهومی بوده است؛ به طور معمول، همهٔ نمایش‌ها از موسیقی در قالب پس‌زمینه‌ای در توصیف احساسات سود می‌برند. عملکرد دیگر موسیقی در نمایش که در سطحی دیگر به منزلهٔ یک عنصر ساختاری با اهمیّت مطرح می‌شود، نقطه‌گذاری در لحظه‌های احساسی و تأکیدهای صوتی در جریان نمایش است. در لحظاتی، موسیقی می‌تواند استخوان‌بندی ریتمی فضا را برای حرکات موزون یا مناسب بازیگران فراهم آورد. ذکر این نکته لازم است که هر یک از گونه‌های موسیقی بومی توان دراماتیک و قابلیت‌های بیانی خود را دارد و نظر به اینکه هر یک

مورد استفاده خاص خود را دارند، لذا نباید یکی را جای دیگری به کار برد و یا فقط به عرضه یک نوع از آنها پرداخت.

آنچه در این مقاله مد نظر است، «قابلیت‌های دراماتیک موسیقی محلّی مازندران در برنامه‌سازیِ رادیویی» است. آن هم با تکیه بر ملودی «امیری‌خوانی» که مشهورترین ملودی خاص منطقهٔ مازندران است و با اشعاری از امیرپازورای و ساز انحصاری «لَلِه‌وا» همراهی می‌شود. از آنجا که امیری‌خوانی در ذات خود، روایت عاشقانهٔ «امیر و گوهر» را دارد، قابلیت نمایشی آن از دیدگاه «تصویر و فضاسازی»، ««روایت»، «کشمکش»، «تعلیق»، «چینش صحنه‌ها»، «دیالوگ‌های پیش‌برنده و معرّف»، «تخیّل»، «آهنگ و آوا»، «عنصر عاشقانه» و... کاملاً مشهود است.

از آنجایی که نمایش رادیویی در بین مخاطبان رادیو جایگاه ویژه‌ای دارد، در نتیجه می‌توان روایت‌ها و منظومه‌های موسیقایی فرهنگ بومی را در قالب نمایش رادیویی به مخاطب منتقل کرد و بر اساس آن، موسیقی بومی را حفظ و اثرگذاری آن را دو چندان کرد. ضرورت این کار به این دلیل است که موسیقی بومی با کارکرد نمایشی می‌تواند علاوه بر افزایش مخاطبان رادیو شیوه‌های به‌کارگیری موسیقی در قابلیت رادیویی را نشان دهد و باعث ماندگاری و احیای موسیقی بومی شود.

این مقاله از نوع تحقیق کیفی است و از روش مصاحبه عمیق و اسناد کتابخانه‌ای استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ با موضوع «مطالعه ظرفیت‌های روایی نمایش‌های موسیقایی فرهنگ عامه در رادیو»، تحقیق و پژوهشی یافت نشد؛ اما در مورد روایت و موسیقی و فرهنگ عامه به طور جداگانه پژوهش و مقاله‌هایی مشاهده شده که عبارت‌اند از:

ـ پایان‌نامه «بازتولید ظرفیت‌های روایتی داستان‌های فولکلور بخشی‌ها در قالب مناسب برنامه‌سازی تلویزیونی». نوشته *علی کشوری دوغابی* (۱۳۹۳).

ـ پایان‌نامه «بررسی جنبه‌های مختلف صوت و موسیقی و کاربرد آن در نمایش». نوشته *علی‌اصغر ایمان‌زاده* (۱۳۷۸).

ـ پایان‌نامه «ظرفیت‌های دراماتیک موسیقی در نمایش‌های رادیویی». نوشته آزاده شاهرخ‌مهر (۱۳۹۲).

ـ پایان‌نامه «بررسی الگوهای (شیوه‌های) روایت و تصویرگری در هنر و ادبیات ایران از واقعه عاشورا برای برنامه‌سازی تلویزیونی». نوشته حمیدرضا مرادی (۱۳۸٦).

ـ پایان‌نامه «بررسی قابلیت‌های دراماتیک سوگ سروده‌های محلی بوشهر در برنامه‌سازی رادیو از دیدگاه کارشناسان و برنامه‌سازان». نوشته سیده صفیه اخدر (۱۳۹۰).

ـ مقاله «موسیقی در تئاتر». نوشته علی بکان (۱۳۸۵).

ـ مقاله «جنبه‌های دراماتیک موسیقی ایرانی و کاربرد آن در موسیقی فیلم». نوشته کامبیز روشن‌روان (۱۳۷۷).

ـ مقاله «درام و موسیقی». نوشته *پل کلودل*، ترجمه *جلال ستاری* (۱۳۷۷).

در این مقاله کلودل از اپرا و تعریف آن و موسیقی دراماتیک و استفاده دراماتورژها از موسیقی در درام صحبت کرده است. کلودل درباره اپرا می‌گوید که اپرا، داستان دراماتیکی است مشتمل بر شماری موقعیت‌ها که ارکستر و بازیگران به تفسیر غنایی آنها می‌پردازند؛ زیرا حرفه خواننده، به‌رغم هر کاری که می‌کند، عمل کردن نیست بلکه خواندن و بیان جنب و جوش‌های روان با صداست.

معرفی ساز «لَلِه‌وا»[1]

از جمله نمودهای هنری در فرهنگ مازندرانی، موسیقی بومی آن است که با وجود تاخت و تاز گسترده شیوه زندگی مدرن در منطقه، هنوز هم زنده و پرهیجان رخ می‌نماید. برای نواختن موسیقی در مازندران از سازهای متنوعی استفاده می‌شود که مشهورترین و اصیل‌ترین آنها، سازی است شبیه «نی» در موسیقی سنتی مازندران به نام «لَلِه وا» یا «نی چوپانی» که نوعی ساز بادی است. کلمه لَلِه‌وا برگرفته از دو واژهٔ «لَلِه» و «وا»ست، که لَلِه به معنی «نی» و وا به معنی «باد» است.

1. lalehvâ

«لَلِه‌وا» سازی است مانند نی که از شش گره و هفت بند تشکیل شده است و از نظر انگشت‌گذاری و نت‌نویسی با ساز سنتی نی تفاوتی ندارد و در اندازه‌های مختلف قابل اجراست.

فرق اساسی «لَلِه‌وا» با «نی سنتی» در این است که «سر نی موسیقی سنتی از داخل تراشیده می‌شود و نازک می‌گردد ولی سر لَلِه‌وا را از بیرون و به صورت مایل به طرف جای لب قوس می‌دهند طوری که کاملاً روی لب بنشیند. هر اندازه سر لَلِه‌وا از نظر قطر کلفت‌تر باشد، سطح اتکاء لب بر ساز بیشتر خواهد شد و نوازنده راحت ساز می‌نوازد. فرق دیگر این است که لَلِه‌وا را با لب می‌نوازند و طریقه دمیدن در آن هم به صورت نفس برگردان می‌باشد؛ یعنی نوازنده باید تمام قطعات را با یک نفس بنوازد و آن بدین صورت است که نوازنده هنگام دمیدن، مقداری هوا را از بینی وارد شش‌ها کرده و در حالی که هوای داخل شش در حال خالی شدن است، با منقبض کردن شش ها به خاطر استفاده از هوای باقیمانده، خیلی سریع از طریق بینی با یک یا دو نفس مجدداً شش‌ها را پر از هوا می‌نماید این کار در اثر ممارست به صورت امری عادی صورت می‌پذیرد و شنونده بدون هیچگونه تغییری صدا را یکنواخت می‌شنود». (قلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۷۵ ـ ۷۷).

از نظر ظاهری «لَلِه‌وا و نی دارای هفت بند و شش گره می‌باشند که در بند چهارم یک سوراخ در روی نی و یک سوراخ در پشت ساز که محل انگشت شست می‌باشد، ایجاد می‌گردد. در بند پنجم نیز دارای سه سوراخ؛ و در بند ششم یک سوراخ در روی نی قرار دارد». (همان: ۷۸)

از نظر نوازندگی «نی و لَلِه‌وا در کوک با هم تفاوت دارند. اگر طول لَلِه‌وا و نی و قطر آنها مساوی باشد، نیم‌پرده دارای اختلاف کوک هستند. یعنی اگر نی صدای «دو» do بدهد حال همین نی را اگر با لب و مثل لَلِه وا بنوازید صدای سی یا کمتر از دو می‌دهد و صدا بم‌تر می‌شود. به عبارت دیگر اگر بخواهیم از نی ولَلِه‌وا با هم در یک ارکستر استفاده کنیم باید لَلِه‌وای کوتاه‌تری انتخاب نماییم زیرا نی چون داخل دهان قرار می‌گیرد طولش کمتر می‌شود؛ ولی لَلِه‌وا با لب نواخته می‌شود و طول ثابتی دارد. پست صدادهی نی و لَلِه‌وا بالاتر از دو اکتاو است. بعضی از صداها در نی و لَلِه‌وا

مشترک است مثل سُل و لا در صدای اوج (og) که در صدای غیث (gis) هم مشترک است. یا نت‌های (دو، ر، می) در صدای غیث که در صدای ذیل (zel) یا غیث مشترک است. در هنگام نواختن لَلِه وا صدای اضافه‌ای در بازدم با صدای اصلی ساز در هم آمیخته می‌شود که در نوع خود کم‌نظیر است به این صدا جر گویند که به دلخواه نواخته می‌شود». (همان: ۸۰ ـ ۸۱)

از ساز «لَلِه‌وا» برای نواختن نغماتی همچون: امیری‌خوانی، کتولی، کشتی مقوم، بورسری[1]، کمرسری[2]، کل حال[3]، نقره سری، سلک‌حال[4]، چراغ حال، مش حال[5]، تریکه‌سری[6]، جلویی[7] (جلوداری)، سما حال[8] (رقص مقوم)، ولگه‌سری[9]، غریبی، همه ره بردن، یاغی بورده، کرده حال[10] (چپون حال) و بخشی از ترانه‌ها استفاده می‌شود.

نکتهٔ دیگر اینکه ساخت این ساز آسان است و از چوبی که در زبان مازنی آن را«لَلِه» می‌نامند ـ و در نزدیکی مرداب‌ها یا زمین‌های کشاورزی می‌روید ـ ساخته می‌شود.

امیر پازواری

امیر پازواری با تمامی شهرتش در مازندران، نامی آشناست امّا به همان اندازهٔ معروف بودنش، غریب است. پژوهشگران زمان زندگی او را با حدس و گمان، با سند و بی‌سند، از قرن هفتم هجری تا دورهٔ افشاریهٔ نوشته‌اند؛ اما همهٔ این موارد فقط در همان محدودهٔ حدس و گمان باقی‌مانده‌اند. همهٔ اینها منافاتی با این باور ندارد که «امیر» در ادب بومی مازندران زنده و مورد توجه عام و خاص است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. bursari
2. kamersari
3. kele hâl
4. selek hâl
5. meše hâl
6. terike sari
7. jeloyi
8. semâ hâl
9. valgeh sari
10. kerdeh hâl

امیرپازواری از چند دیدگاه می‌تواند بررسی شود و این به دلیل چند وجهی بودن خود *امیر* است؛ چرا که او علاوه بر شخصیتی تاریخی در تاریخ ادب مازندران، در میان مردم و به صورت داستان و افسانه نیز حضور پررنگی دارد.

منبع اصلی که از امیر با پسوند «پازواری» یاد می‌کند کتاب *«کنزالاسرار مازندرانی»* و سپس کتاب *«فرهنگ انجمن‌آرای ناصری»* اثر *رضاقلی‌خان هدایت* است که پس از *کنزالاسرار* نوشته شد. اما از آنجایی که او در *تذکرهٔ «ریاض‌العارفین»* که پیش از *کنزالاسرار* تألیف شد، امیر را مازندرانی می‌داند، نوشتهٔ او در *فرهنگ انجمن آرای ناصری* تحت تأثیر کنزالاسرار مازندرانی است. همچنین در دیوان امیر پازواری؛ به دلیل رونویسی از *کنزالاسرار*، عبارت *دیوان امیر پازواری* در آن نیز نوشته شده است. لذا شعرا و پژوهشگرانی که در زمینهٔ تاریخ ادبیات رسمی و عامهٔ ایران سخن گفته‌اند، از امیر با پسوند پازواری یاد کردند که استناد آنها به منبع یادشده نخست است.

تبری[1]، نام لحن و مقامی آوازی در موسیقی مازندران (تبرستان) است که امروزه نام دیگرش یعنی امیری با اقبال رسانه‌ها، رواج بیشتری یافته است. این دو نام دقیقاً برابر یکدیگرند و هیچ تفاوتی در ماهیت شعری و آوازی ندارند. اما تبری (با سکون همخوان دوم) با تبری (با فتحهٔ همخوان دوم) کاملاً تفاوت دارد. تبری منسوب به تبرستان است و لحنی از موسیقی مازندرانی را در ذهن متبادر نمی‌سازد.

اشعار امیر با دیگر شعرای فارسی‌سرا همانندی‌هایی دارد که در ادامه نمونه‌هایی آورده می‌شود:

نمونه همانندی اشعار امیر با دیگر شعرای فارسی‌سرا

امیرپازواری:

امیرگنه یاری هکنه منه بخت — amir gene yâri hakene mene baxht

(امیر می‌گوید بختم اگر مرا یاری کند)

دوست ره بوینم مه کشه هاکشه رخت

dust re bavinem me kaša hâkeše raxt

1. tabri

(دوستم را ببینم که در آغوشم لباس از تن درآورد)

حافظ:

بخت ار مدد دهد که کشم رخت سوی دوست　　گیسوی حور گرد فشاند ز مفرشم

امیرپازواری:

گل من بنه روز دکاشتمه شه دس　　gole men bene ruz dekâšteme še das

(گلی که من با دست خودم کاشته بودم)

هر روز او دامه وره من به شه دس　　har ruz u dâme vere men be še das

(و هر روز با دست خودم به او آب می‌دادم)

بورده بشکفه غنچه بیاره مه دس　　burde beškefe qonče biyâre me das

(همین که قرار بود برای من غنچه‌اش شکفته شود)

بورده ناکس دست و نیامو مه دس　　burdeh nâkase dast o niâmu me das

(دست ناکسان افتاد و دستم به او نرسید)

باباطاهر:

گلی که خود بدادم پیچ و تابش　　به آب دیدگانم دادم آبش

به درگاه الهی کی روا بی　　گل از مو دیگری گیره گلابش

امیرپازواری:

کنت‌کنزا گره ره من بوشامه　　kente kenza gereh re men bušâme

(گره از گنج پنهان من گشودم)

واجب‌الوجود علم الاسمامه　　vâjeb ol vojude elm ol asmâme

(واجب الوجود علم آسمانیم)

خمیرکردهٔ آب چهل صبامه　　xamir kardeye âbe čehel sabâme

(خمیر من از آب چهل بسم الله است)

ارزون مفروش درّ گرون بهامه　　arzun mafuruš dorre gerun bahâme

(مرا ارزان مفروش که درِّ گرانبهایی هستم)

مولانا:

بهر اظهارست این خلق جهان　　تا نماند گـنج حکمـت‌هـا نهـان
کـنت‌کنزا کنت مـخفیـــا شـنو　　جـوهر خود گم مکن اظهار شو

نمونه اشعار مشابه شعر امیر در گسترهٔ البرز

املش، گیلان:

امیر بگوته منی کار چی زار ببی‌یه　　amir bagote meni kâr či zâr babiye
(امیر گفته کار من چه زار شده است)
امه پوستین کلا به خورد شغال ببی‌یه
ame pustin kolâ be xurde šoqâl babiye
(کلاه پوستین من به دست شغال افتاده)
همه سک‌سیلون اتاق‌دار ببی‌یه　　hame sek silun otâqdâr babiye
(همه افراد بی‌ارزش به جایی رسیدند)
منی خوتن‌جا پلهم‌جار ببی‌یه　　meni xutan jâ palheme jâr babiye
(جایی که من استراحت می‌کردم محل رویش علف هرز(پلهم) شده است)

کتالم، رامسر:

امیر بگوته یار می کار چی زار ببوی
amir bagute yâr mi kâr či zâr babuya
(امیر گفته کار من چه زار شده است)
من خوتن‌گا پلهم‌چال ببوی　　mane xutanegâ pelheme čâl babuya
(جایی که می‌خوابیدم چاله‌ای از علف هرز شده است)
من پوستین‌کلا خورد شغال ببوی
mane pustin kolâ xurde šaqâl babuya
(کلاه پوستین من خوراک شغال شده است)
همه ناکس خودش اتاق‌دار ببوی　　hame nâkas xodeš atâqdâr babuya
(افراد بی‌ارزش به مقام و منصبی رسیدند و جایگاهی دارند)

تنکابن:

گوتی امیر گوتیا، می کار چه زار ببی‌یه
gutey amir gutiyâ mi kâr če zâr babiya
(امیر گفته کار من چه زار شده است)

می خوتن‌جا پلهم جا ببی‌یه mi xutane jâ palheme jâ babiya
(جایی که می‌خوابیدم چاله‌ای از علف هرز شده است)

هر سگ و سیل اتاق‌دار ببی‌یه har sago sil otâq dâr babiya
(افراد بی‌ارزش به مقام و منصبی رسیدند و جایگاهی دارند)

می پوستین‌کلا خورده شغال ببی‌یه mi pustin kolâ xurde šaqâl babiya
(کلاه پوستین من خوراک شغال شده است)

کندلوس، نوشهر:

امیر گته مه کار چی زار بی یه amir gete me kâr či zâr biya
(امیر گفته کار من چه زار شده است)

مه پوسته کلا شال ناهار بی‌یه me puste kelâ šale nâhâr biya
(کلاه پوستین من خوراک ناهار شغال شده است)

کال چرمه‌دار زین سوار بی‌یه kale čarmedâr zine sevâr biya
(کسی که کفش به پایش نبود و چرم خام می‌پوشید روی زین اسب سوار شده است)

منه پلی‌مال پلیمه‌جار بی‌یه mene pali mâl palime jâr biya
(جایی که من استراحت می‌کردم محل رویش علف هرز(پلهم) شده است)

آمل:

امیر گته جان مه کار چی زار بئیه amir gete jân me kâr či zâr baiye
(امیر گفته کار من چه زار شده است)

مه پوس‌کلا شال نهار بئیه me pus kelâ šâle nehâr baiye
(کلاه پوستین من خوراک ناهار شغال شده است)

کال‌چرم پوش زین سوار بئیه kâle čarme puš zine sevâr baiye
(کسی که کفش به پایش نبود و چرم خام می‌پوشید روی زین اسب سوار شده است)

بشقاب پلاخار اتاق‌دار بئیه bošqâb pelâxâr otâqdâr baiye

(کسی که ته مانده غذای بشقاب را می‌خورد به جایگاهی رسیده است)

گرجی محله، بهشهر:

امیر گته که مه کار چی زار بویئه amir gete ke me kâr či zâr baviye

(امیر گفته کار من چه زار شده است)

بپته خربزه نصیب شال بَویئه bapete xarbeze nasibe šâl baviye

(خربزه رسیده به دست شغال افتاده)

کهنه چرم پوش زین سوار بویئه kohne čarme puš zine sevâr baviye

(کسی که کفش به پایش نبود و چرم خام می‌پوشید روی زین اسب سوار شده است)

بشقاب دله لس زین سوار بویئه bošqâb dele les zine sevâr baviye

(کسی که ته مانده غذای بشقاب را می‌خورد به جایگاهی رسیده است)

من بخوتن‌جا پرچیم کنار بویئه mene baxutene jâ parčim kenâr baviye

(محل خواب من در کنار چپرهای باغ شده است (بی‌خانمان شده‌ام))

سنگسر، سمنان:

امیر بهوته مه کار چه زاره amir bahute me kâr če zâre

(امیر گفته کار من چه زار شده است)

د روز که میا بیته هوا ره de ruz ke miyâ bayte hevâre

(دو روزی است که هوا مه‌آلود شده است)

مه کولی لم‌چقا بهییه پاره me kuli lam čeqâ bahiye pâre

(لباس نمدی که روی کولم می‌گذاشتم پاره شده است)

مه سری پوست‌کلا شال ناهاره me sari pustekelâ šâle nâhâre

(کلاه پوستین من خوراک ناهار شغال شده است)

افسانهٔ امیر و گوهر

«امیر و گوهر» جزء افسانه‌های عاشقانه است و ویژگی‌هایی دارد که آن را از دیگر افسانه‌ها جدا می‌سازد. هر کدام از راویان گوشه‌ای از حالات امیر و گوهر را بیان کرده

و در حقیقت با برش کوتاهی از یک داستان بلند یا زندگینامه، نوعی داستان مینیمالیستی خلق کرده‌اند.

افسانه‌های عاشقانه که در مازندران به سرگذشت معروف است؛ بیشتر در مشرق زمین بخصوص بین مردم فارسی زبان رواج دارد و مهم‌ترین ویژگی یا شاخصه آن عشق است؛ یعنی عشق نقش اساسی را بازی می‌کند و بدون عشق افسانه به سرانجام نمی‌رسد.

همان‌گونه که در افسانه‌های سحرآمیز، مشکلات قهرمان با سحر و جادو برطرف می‌شود، در چنین افسانه‌هایی عشق پاک و بی‌آلایش بین دو دلداده حلّال مشکلات است و هدف قهرمانان هم رسیدن به عشق است و بس. در این روایت‌ها، اصولاً یا دو دلداده به هم نمی‌رسند و لحظهٔ وصال، هر دو یک آن، جان می‌سپارند یا با هم ازدواج و مدت‌ها در کنار هم زندگی می‌کنند و باز با هم می‌میرند. از یک افسانه عاشقانه (سرگذشت) معمولاً روایت‌های متفاوتی وجود دارد و آغاز و انجام آنها متفاوت است؛ یعنی راوی به دلخواهِ خود روایت را تغییر می‌دهد. به عنوان مثال در افسانهٔ «طالب و زهره» روایت هر راوی با راوی دیگر فرق می‌کند. یک راوی می‌گوید: طالب و زهره با هم ازدواج کردند و طالب به مدت چهل سال پادشاه آمل شد و راوی دیگر می‌گوید: لحظهٔ وصال؛ به محض اینکه همدیگر را در آغوش کشیدند هر دو جان سپردند.

در منظومه‌های عاشقانهٔ دیگری به نام‌های «نجما» و «رعنا» هم پایان‌بندی به همین صورت است. به هر روی این گونه روایت مردمی و شفاهی قرن‌ها بین مردم رواج داشته است و هنوز هم کاربرد دارد و نمی‌توان آن را به چند دهه یا چند قرن اخیر محدود کرد. اصولاً در چنین افسانه‌هایی عاشق و معشوق یکی‌اند؛ یعنی هر دو عاشق‌اند و هر دو معشوق. در ادبیات نوشتاری عاشق همیشه به دنبال معشوق است و معشوق با ناز و عشوه‌هایش او را به دنبال خویش می‌کشاند؛ امّا در بسیاری از افسانه‌های عاشقانه مردمی، هر دو در پی رسیدن به معشوق‌اند. به عبارتی راوی هر دو را عاشق می‌داند و حرفی از معشوق نیست. در مازندران افسانه‌های عاشقانه (سرگذشت) مثل همه جای ایران رونق و شهرت به‌سزایی دارد. بخصوص اینکه چنین افسانه‌هایی با آواز عرضه می‌شود؛ یعنی راوی ضمن شرح و بیان حالات عشق دو دلداده قسمت‌هایی را با آواز

می‌خواند؛ چرا که هنگام گفت‌وگو زبان آنها شعر یا موزون است و نکتـه جالـب توجـه این است که هنگام انجام دادن کارها تفاوت چندانی بین عاشق و معشوق وجـود نـدارد و حتی در بعضی قسمت‌ها زن رفتار مردانه دارد؛ یعنی قدرت این را دارد که کار مردانه انجام دهد؛ به عنوان نمونه، در منظومهٔ «طالب و زهره» وقتی طالب به هندوستان می‌رود و تمام مال و اموال بخصوص گاوهایش را رها می‌کند، زهره مثل یک مرد تمام عیار بـه پا می‌خیزد و اختیاردار مال و اموالش می‌شود و به همه جا سر می‌زند و رسـیدگی امـور را به عهده می‌گیرد، مختاباد تعیین می‌کند و...؛ این در حالی است که برادران و خویشان و بستگان طالب همه جا حضور دارند؛ اما اختیاری ندارند.

در روایت دوم گوهر رفتار مردانه دارد، قشلاق و ییلاق می‌کند و... . شاید هـر یـک از این افسانه‌های عاشقانه خاستگاه تاریخی داشته باشند که مـا از آنهـا بـی‌خبـریم و بـا تحقیق و پژوهش در آینده بعضی مسائل روشن شود و یا ممکن است برای همیشـه در هاله‌ای از ابهام باقی بماند. باید پـژوهش کـرد و منتظـر دیـدگاه پژوهشـگران بـود؛ امـا افسانه‌های عاشقانه در مازندران یا بومی‌اند؛ یعنی محل وقوع حادثـه بـه بـاور مـردم در خود مازندران است؛ مثل افسانه‌های «امیر و گوهر» و «طالب و زهره»؛ یـا اینکـه سـر از استان‌های دیگر درمی‌آورد، یا حداقل قسمتی از آن در استان دیگـر رخ مـی‌دهـد؛ مثـل منظومهٔ «نجما» که تمـام وقـایع آن در شـیراز، لرسـتان و ... اتفـاق مـی‌افتـد یـا افسـانهٔ «پری‌خان» که قسمت اول آن در مازندران و قسمت پایانی آن در شیراز رخ می‌دهد.

امّا آنچه اهمیّت دارد و می‌تواند جالب توجّه باشد، موسیقی و آوازی است که هر یـک از افسانه‌های عاشقانه (سرگذشـت) در مازنـدران دارنـد؛ یعنـی از آواز تبـری (= امیـری) گرفته تا طالبا و نجماخوانی و ... با آهنگ و سبک مخصوص به خود خوانـده مـی‌شـود و آنهایی که روایتگر افسانه‌های عاشقانه‌اند، به‌ندرت افسانه‌های غیرعشقی روایت مـی‌کننـد؛ این در حالی است که در نواحی دیگر ایران این گونه نیست.

در نواحی مختلف ایران، راوی، افسانه عاشـقانه را مثـل افسـانه‌هـای دیگـر روایـت می‌کند؛ یعنی بدون موسیقی و آواز. از طرفی دیگر ایـن افسـانه‌هـا بـا اسـطوره آمیختـه شدند، آنچه مردم در ذهن خود از رستم و ید و بازوی او متصور بودند و در جای جای زندگی آنها حضور داشت، استحاله یافت و در شخصیت امام علی(ع) ظهور پیدا کـرد و

در بیشتر افسانه‌های عاشقانه بروز یافت و چنین شخصیتی در همه جا یار و حامی قهرمان داستان است.

در اینجا باید پرسید که سرچشمه این باورها از کجاست؟ شاید دلایل گوناگون داشته باشد. از اسطوره‌سازی ایرانیان گرفته تا غلبه احساسات بر عقلانیت، زندگی کشاورزی و وابستگی به طبیعت همه و همه می‌تواند در شکل‌گیری این باورها در ذهن مردم دخیل باشد که خود آن بحث دیگری را می‌طلبد. *امیر پازواری* بین عامه مردم به «*امیر*» معروف است، به جز آنجا که می‌گوید «مره گنه کل امیر پازواره» کمتر جایی از پازوار نام برده شده، او شاعر پرآوازه مازندرانی است که بجز اشعارش که سینه به سینه نقل شده، هیچ مدرک دیگری دال بر وجودش نیست. حتی نمی‌دانیم چند شاعر و به چه دلایلی نام امیر را برای زندگی شاعری خویش برگزیدند و شعر سرودند و به نام امیر مشهور شدند.

بسیاری از پژوهشگران امیرشناس، با تصورات ذهنی و از سر ذوق‌زدگی، شعر را با افسانه‌ها یکی دانسته‌اند و حتی با افسانه‌ای که در کتاب *کنزالاسرار* آمده هم داستان شدند؛ و عده‌ای هم هر شعری را که منتسب به امیر بوده واقعی پنداشتند و او را دانشمند و عارف زمانه دانستند. این در حالی است که شعر امیر در هر مکان و موقعیتی رنگ و بوی همان مناطق را دارد هر چند این گونه اشعار با هم فرق داشته باشد. این نشان از آن دارد که امیرِ شاعر یک نفر نبوده است، بلکه چندین نفر بودند؛ یعنی باید بگوییم «امیری‌سرایان».

در *کنزالاسرار* آمده است: «امیر پازواری مردی بود دهقان و عوام و به عنوان نوکری در قید ولیکن در باطن پای دلش در سلسله عشق دختر اربابش در بند بوده به امید بوستان وصالش به بوستان کاری مشغول بوده از آنجایی که دختر را نیز میلی به جانب او بوده چنانچه گفته‌اند:

تا که از جانب معشوقه نباشد کششی　　کوشش عاشق بیچاره به جایی نرسد

لهذا دختر به بهانه دیدار یار هر روز بر سبیل استمرار خود به جهت یارش ناهار می‌برد بلی خواجه آن است که باشد غم خدمتکارش؛ القصه تا روزی امیر در بیرون بوستان ایستاده بود که سوار نقابداری با یک پیاده در جلوی در رسیدند. امیر چون آن

سوار را عظیم‌الشأن دید، شرط تکریم بـه جـای آورده، سـوار فرمودنـد کـه ای امیـر از بوستان خود خربزه‌ای به ما برسان. در جواب عرض کرد که جالیز مـن اینـک دو برگـه است و هنوز گل نکرده باز فرمودند که به بوستان داخل شو خواهی دیـد کـه خربـزه‌ای بسیار چیده و جمع کرده است یکی از آنها را بیاور!

امیر اگر چه به یقین می‌دانست که خربزه‌ای یافت نمی‌شود؛ ولیکن من‌بـاب اطاعـت امر آن بزرگوار داخل جالیز شده دید که بوستان خرّم‌تر از گلستان ارم است و خربـزه‌ای بسیار چیده در یکی جمع است. با حالت تعجب خربزه برداشته به خدمت آن بزرگـوار آورده آن سوار خربزه را شکسته دو برش از آن را به امیر بوستان‌کار و یک بـرش را بـه آن پیاده و برشی دیگر به چوپانی داده که در آنجا گوسفند می‌چرانید و قسمتی نیز خود برداشته روان شدند. اما امیر یکی از آن دو برش را خـورد و دیگـری را بـرای معشـوقه خود نگاه داشت، اما وقتی که دوباره داخل بوستان شد، جالیز را به شـکل اوّل آن دیـد. در این حین معشوقه‌اش برای او چاشت آورده، ناطقه امیر به شعر گویـا شـده در مقـام تکلم در آمده و آن یک برش خربزه‌ای که نگاه داشته بود به معشوقه خود تقـدیم کـرد. دختر نیز پس از خوردن خربزه شاعر شد و در مقـام سـوال و جـواب برآمـده، کیفیـت معلوم نمود. گفت شناختی که آن سوار کی بود و به کی رفته؟ گفت نه! گفـت آن امـام علی ابن ابی طالب (علیه‌السلام) بوده تا به چوپان رسیده جویای سـوار گردیـده از دور به او نشان داد که سوار آن شخص است که از دور می‌رود، پس امیر دوید تا نزدیـکِ او شد. دید سوار از نهری گذشت که به جای آب آتش روان است و او را منع می‌کرد کـه «نیا که می‌سوزی» امیر مضمون این شعر را بیان نمود که «رخسار یار من چه گل آتشین بود/ من می‌روم به آتش اگر آتش این بود/ پس داخل رودخانه آتش گردیـد/ چـون از خود گذشته بود» لهذا آن بزرگوار عنان کشیده تا به پابوس او مشرّف گردیده از برکـت وجود آن بزرگوار در معرفت به روی قلبش باز گشته و به اسرارگویی و غیره قصه آغاز نموده چون نام او گوهر بوده لهذا بعد از شرفیابی حضور معشوق حقیقی خود به همین اسم مسمی گشته در اشعار خود یار حقیقی خود را نیز به همین اسـم مـی‌نامـد و اسـم چوپان نیز امیر بوده او نیز عاشق گوهر گردیده و ایـن دو امیـر بـه شـعر بـا هـم بسـیار مکالمه می‌کنند». (پازواری، ۱۲۷۷، ج۱: ۱۲٤ـ۱۲۹).

در این افسانه، ما سه شاعر پیش رو داریم: دو تا امیر و یکی گوهر و هر سه با خوردن خربزه شاعر شدند، با این تفاوت که دو امیر شاعر مستقیم از دست حضرت علی(ع) خربزه خوردند و شاعر شدند و امیر قسمتی از خربزه‌ای که آن حضرت داده بود به گوهر داد و او هم شاعر شد.

دقیقاً شبیه افسانه *«رضا خراط»* است، آقای *یزدان یزدانی* راوی سرگذشت *«رضا خراط»* می‌گوید: «او مرد ساده و بی‌سوادی بود همراه مردم به حرم امام رضا رفت و شب در صحن امام رضا خوابید، صبح که بیدار شد متوجه شد لب‌هایش شیرین است و همانجا شاعر شد و شروع کرد به شعر گفتن» (مصاحبه حضوری، ۱۳۹۷)

همچنین آقای *یزدانی* دربارهٔ منظومهٔ عاشقانهٔ «طالب و زهره» هم داستان را این گونه تعریف می‌کند: زهره اناری را در دستمال گذاشت و به طالب داد و گفت بازش نکن! اما طالب دستمال انار را باز کرد و از همان لحظه دیوانه شد و بعد از دیوانگی شاعر شد و مرتب شعر می‌گفت. یا بعضی راویان می‌گویند طالب خواب دید و بلند شد، بعد از آن خواب، شاعر شد که البته این موارد در ادبیات فارسی تازگی ندارد و درباره بسیاری از شاعران مانند *فایز دشتستانی*، *بابا طاهر* و... چنین افسانه‌هایی ساخته‌اند. این برمی‌گردد به همان اسطوره‌سازی و افسانه‌گویی‌های مردم ایران که خود می‌تواند در جای دیگر بررسی و موضوع یک مقاله شود.

افسانه‌ها در طول تاریخ با توجه به اوضاع اقتصادی و اجتماعی و دینی و... دستخوش تغییر می‌شوند. هر راوی با توجه به خلق و خو و باور خود و حال و هوا و موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، چیزهایی به آن اضافه یا کم می‌کند، شعر را تغییر می‌دهد و آن را بومی و منطقه‌ای می‌کند و حتی شغل آن راوی در کلام موزون و ناموزونش تأثیر می‌گذارد و واژگان را تغییر می‌دهد.

البته در بسیاری از اشعار آوازی این چنین است. گاهی اوقات راوی با اینکه آوازی را تقلیدی می‌خواند چون مکتوب نیست و از حافظه کمک می‌گیرد باز در اشعار دست می‌بَرد و تغییراتی ایجاد می‌کند.

تحلیل کارکرد «روایت» در موسیقی امیری در نمایش

می‌دانیم که موسیقی، به زبان خود، بازگوکنندهٔ احساسات بشری است. توأم شدن موسیقی با درام و ترکیب موزون و متوازن آن دو، به رشد و القای درست پیام نمایش برای مخاطب کمک می‌کند. بویژه موسیقی‌هایی که در ذات خود عنصر «روایت» دارند، در پیشبرد کنش دراماتیک اثر مؤثرند. به این دلیل است که «روایت‌شناسی» در موسیقی اهمیّت ویژه‌ای دارد؛ چرا که بسیاری از آثار بومی و منظومه‌هایی که در موسیقی نواحی ایران وجود دارد، همچون بسیاری از آثار مهم تاریخ موسیقی جهان، دارای ساختار روایی هستند. «اپراها، اپرت‌ها، بیشتر کانتات‌ها و اواتوریوها، شمار زیادی از آوازها؛ و نیز بخشی از موسیقی‌سازی همچون پوئم‌سمفونی‌ها دارای ساختارِ روایت‌گونه هستند». (شاهرخ‌مهر، ۱۳۹۲: ۱۲۷)

می‌دانیم که «امیری‌خوانی در دستگاه شور و دشتی از گوشه‌های عشّاق می‌باشد» (اسحاقی گرجی، ۱۳۹۳: ۱۹۱). بسیاری از آهنگ‌هایی که در جشن‌ها اجرا می‌شود، در همین دستگاه شور ساخته شده‌اند. همانگونه که از اسمش هم پیداست، موسیقی این دستگاه پُر است از شور و انرژی. شور یکی از دستگاه‌های بسیار بزرگ موسیقی ایرانی به حساب می‌آید که در بین موسیقی نواحی ایران، حال و هوای موسیقی منطقه مازندران به آن نزدیک است. البته در این دستگاه نغمه‌هایی ملهم از موسیقی مناطق مرکزی ایران و کردستان هم شنیده می‌شود.

اسدالله عمادی، پژوهشگر ادبیات و فرهنگ بومی مازندران، شاعر و نویسندهٔ کتاب «افسانه‌های مردم مازندران»، دربارهٔ ویژگی روایی‌بودن شعر امیر، بویژه اجرای این منظومه در دستگاه شور و دشتی، در کتاب «نغمه‌های سرزمین بارانی» می‌نویسد: «در اینکه *امیر پازواری*، شاعر اشعار خنیایی بوده، تردیدی نیست. *رضاقلی‌خان هدایت* به درستی می‌گوید که دیوانش همه رباعی است. بسیاری از غزل‌واره‌های *کنزالاسرار*، رباعی‌های به هم چسبیده است؛ و بخشی از غزل، مثنوی یا غزل‌هایی که در این دیوان وجود دارد، آنچنان ویژگی زبانی مردم ری، رویان و مناطق کوهستانی را دارد که جداسازی آنها از رباعی‌های به هم چسبیده، چندان دشوار نیست. یکی از بنیان‌های

موسیقی مازندران، مایهٔ آوازی امیری است که در تمام پهنهٔ البرز، از علی‌آباد کتول گرفته تا روستاهای دور و نزدیک شاهرود، *شهمیرزاد*، سنگسر تا دورترین بخش غربی مازندران خوانده می‌شد و هنوز هم خوانده می‌شود. کشش موسیقایی آهنگ امیری به گونه‌ای است که فقط چارپاره‌های امیر پازواری را می‌توان در این مایه اجرا کرد؛ یعنی دوبیتی‌های روستایی را که بنیان اصلی کتولی و دیگر تصنیف‌های محلّی است، نمی‌توان در این مایه خواند». (عمادی، ۱۳۹۰: ۳۷ ـ ۳۸)

خانم *حمیرا سلیمانی تپّه‌سری* نیز در مقاله‌ای به نام *«ساختار روایی شعر امیر»* در کتاب *«مجموعه و چکیدهٔ مقالات دومین همایش ملّی امیر پازواری»* که در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه مازندران ـ بابلسر برگزار شد، «ترانه‌داستان‌های امیرِ پازواری را روایتگر عشق به معبود، مسائل دینی با محوریت مولا علی (ع)، زندگی روزمرّه، طبیعت، تغزّل و اساطیر» می‌داند. (سلیمانی تپّه‌سری، ۱۳۸۹: ٤٥٩)

مهران حبیبی‌نژاد، معتقد است نوایی که اشعار امیری با آن خوانده می‌شود، عبارت است از «یک ملودی با وزن به صورت آواز که ثابت است، در مایه‌ای که آن را می‌توان ترکیبی از شور و رُهاب دانست و نام آن تَبْری است. این آهنگ، برعکس آوازهای متداول که همیشه شروع آن از نت‌های بَم و تنیک گام است و به مرور اوج می‌گیرد، از زیرترین نت؛ یعنی اُکتاو گام، شروع؛ و به فاصلهٔ کمی پس از عبور از دانگ دوم و دانگ اول، روی نت مایهٔ تنیک ختم می‌شود. بین آوازهای محلّی، این نوع آواز بیشتر در آوازهای طالشی دیده می‌شود.... آهنگ تبری یعنی مازندرانی، از دو جملهٔ کامل موسیقی شکل یافته و چون اشعار امیر دوبیتی یعنی چهارفردی می‌باشد، سه فرد اول شعر در جملهٔ اول و فرد آخر که در حقیقت ختم یک مقصد شعری است، در جملهٔ دوم آهنگ خوانده می‌شود. ضمناً خوانندهٔ امیری، به علّت احتراز از یکنواختی آهنگ سه فرد اوّل، سعی می‌کند تغییرات مختصری در ملودی جملهٔ اول آهنگ، در هر یک از سه فرد بدهد و این تغییرات، خود لطافت و غنای بیشتری به نوای امیری داده است. در جملهٔ دوم، ملودی به طور ملایم از دانگ دوم به دانگ اول، شور می‌رود و به فاصلهٔ کوتاهی یک اکتاو بم‌تر می‌شود و روی نت مایه ختم می‌گردد ... از نکات جالب توجّه در خواندن امیری آن است که اجراکنندگان این آهنگ، پس از خواندن دو بیتی از اشعار

امیر با آهنگ مخصوص آن، مقیّد هستند که یکی از ترانه‌های متداول محلّی را که کاملاً ضربی باشد، بخوانند و این عمل، صرفاً برای تغییر حالت آن است. زیرا در اغلب موارد با شنیدن نوای امیری به افرادِ مازندرانی حالت حُزنی آمیخته با تفکّر دست می‌دهد و این ترانهٔ ضربی آنها را از حالت خمودگی بیرون می‌آورد». (حبیبی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۴۹)

کاربردهای ویژهٔ موسیقی امیری در ساختار نمایش

بدون شک، همواره نمایش به موسیقی وابسته است و موسیقی نیز برای جلوه‌گری بجای خود، بویژه موسیقی دارای روایت، به یک محیط و موقعیت داستانی یا نمایشی نیاز دارد.

نکتهٔ مهم در کاربرد موسیقی در نمایش، این است که موسیقی نباید بر اجزای نمایش غالب شود، بلکه باید به عنوان عنصری کمکی، در القای بهتر حس بر جان مخاطب مؤثر باشد. امّا این اثرگذاری، در دو شکل اتفاق می‌افتد؛ یکی «صورت عینی» موسیقی است؛ یعنی شنونده به صورت کاملاً عینی از ملودی مورد نظر استفاده می‌کند و تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد. مثلاً با شنیدن آوای «امیری» در یک نمایش رادیویی، شنونده ممکن است فقط صورت عینی (یا روساخت) موسیقی را بشنود. چه بسا که با شنیدن آن یاد بدهکاری‌ها یا در حد خوشبینانه یاد روزهای عاشقی خود بیفتد. امّا در صورت غیرعینی (ذهنی)، مخاطب با شنیدنِ نمایش و به تبع آن، موسیقی امیری، واکنش‌های فردی بدان نشان می‌دهد. این امر یعنی برنامه‌ساز در ارائهٔ اثر خود موفق بوده است. یعنی توانسته است با تلفیق درست اجزای نمایش در یک فرم منسجم، مخاطب را به صورت ذهنی مورد تصوّر خود برساند، او را به فکر کردن وادار و تجربه‌های فردی خود را به سمت بروز احساسی کلّی هدایت کند.

نقش موسیقی امیری در چیدمان و بافت نمایش

از جمله کارکردهای موسیقی در نمایش این است که موسیقی می‌تواند معرّف زمان، نماد، نشانه، مکان و یا کمک‌کننده برای فضاسازی و موقعیت‌یابی باشد.

از آنجا که همیشه نمی‌توان با کلام یا دیالوگ نمایش را پیش بُرد، موسیقی در کنار افکت و سکوت به موقع پیش‌برندهٔ درام خواهند بود. بویژه موسیقی که خود، هم

کارکرد افکتیو دارد و هم کلامی؛ یعنی همان بار روایت‌گری موسیقی آن را عنصری دارای کلام نشان می‌دهد که در جای خود، به موقع و هوشمندانه، ظهور می‌کند. در کنار اینها، «روایتگری» ساز «لَلِه‌وا» با ملودی امیری که حاوی موومان‌های[1] مختلفی در چند پرده یا اپیزود است، حس و حال عشق اساطیری امیر و گوهر را فرا یاد مخاطب می‌آورد. آنجا که دو دلداده در شادی هم شریکند یا برای هم شادی می‌آفرینند، «لَلِه‌وا» شادمانه نواخته می‌شود؛ و آنجا که حُزن و دوری حکمفرماست، لَلِه‌وایی محزون می‌شنویم، با همان کهن‌الگویی که در ذهن و ضمیرِ هر مازندرانی از دیرباز تاکنون است.

نکتهٔ بعدی در زمینهٔ شخصیت‌پردازی در درام است که به کمک موسیقی انجام می‌شود. در مطالعهٔ موردی این پژوهش، ساز لَلِه‌وا همراه با آوای امیری‌خوانی که ملودی‌ای آمیخته از تغزّل و عشق، دیانت و عصمت، طبیعت و زندگی و اسطوره‌سازی است، در جان شخصیت داستان می‌نشیند. در کهن‌الگوی ذهنِ هر مازندرانی، آوای امیری در ذات خود چند عنصر مهم ذکر شده را دارد.

نقش موسیقی امیری در فضاسازی نمایش رادیویی

تعبیهٔ فضای مناسب برای کاشت دیالوگ‌ها، صداهای محیطی و موقعیت‌آفرینی (در خدمت کشش یا تعلیق پیام)، به هر صورت در نمایش مهم است و سه ضلع «نویسنده»، «کارگردان» و «تهیّه‌کننده» در ایجاد درست و مناسب آن، نقش مهمی دارند. درباره معناسازی و انتقال مفاهیم به وسیله موسیقی به عنوان هنر شنیداری مستقل دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. آن جا که موسیقی به طور مجرد یا مطلق به کار می‌رود، خود الهام‌بخش است. احساسات شنونده را بیدار می‌کند، ولی تفسیر و تأویل مسلّمی برای بیان نوع و نحوه هر احساس با آن همراه نیست. چه بسا تأثیر آن در روح مبهم و تغییرناپذیرست. از آنجا که موسیقی نقش توصیف‌گری دارد، موضوع و مطلب محسوسی را توصیف می‌کند و منشأ الهام آن شعر و هنر و حقایق زندگی است؛ این قبیل آثار اگر با کلام هم همراه نباشد، معرّف یک سلسله احساسات بخصوص یا مبیّن

۱. به معنای بخش کاملی از یک اثر موسیقیایی است که خود آغاز و انجام دارد. (ویراستار)

صحنه‌هایی از حوادث زندگی است. عنوان قطعات توصیفی خود می‌تواند حاکی از موضوع موسیقی باشد. این عنوان جنبه شاعرانه یک قطعه موسیقی را خالصانه بیان می‌کند و به این وسیله درک مضمون و موضوع آن را برای شنونده آسان می‌سازد. موسیقی بدون حضور در درام نیز جنبه تصویرسازی دارد. از شنیدن موسیقی تصاویری برای مخاطب تداعی می‌شود که این در واقع مؤید این نکته است که هر صدا، تصویری و هر تصویری، صدایی دارد. صداها هیچ وقت خارج از تصویر نیستند، هر صدایی را که می‌شنویم، ذهن خود به خود برای آن تصویری می‌سازد؛ مگر اینکه ما این کنکاش را نکنیم. ولی این عکس‌العمل طبیعی ذهن است. شاید به این دلیل که در عالم واقعیت صدا و تصویر همراه هم‌اند.

در بررسی جزئی‌تر و دقیق‌تر دربارهٔ نقش فضاساز موسیقی در درام رادیویی، می‌توان به این گفته مهاجر در مقالهٔ *«فضاسازی در نمایش رادیویی»* استناد کرد که «هر نمایش، تم مشخص، دوره خاص و ملّیت خاص و در عین حال ژانر خاصی دارد (پلیسی، حماسی، جنگی و...). برای هر یک از این موارد، تهیه‌کننده باید از طریق مطالعه دقیق نمایش و شناخت فضا، مکان، دوره و...، با تکیه بر شناختی که از انواع موسیقی دارد، موسیقی مناسب و مدت زمان استفاده از آن را تعیین کند. موسیقی علاوه بر نمود زمان و مکان و دوره (فضای تاریخی)، می‌تواند از طریق تشدید حس ایجاد شده در شنونده هم در فضاسازی شرکت کند؛ مثلاً تشدید حس ترس، غم، شادی، هیجان و...». (مهاجر، ۱۳۸۷: ۳٤)

امّا در انواع دیگر موسیقی، فضاسازی کمی متفاوت‌تر است. بویژه در ملودی‌های بومی که عموماً با عنصر روایت همراهند. در انواع دیگر موسیقی، از جمله موسیقی محلی یا موسیقی فولکلوریک، می‌تواند به همین اندازه سرزمین‌ها یا مناطق خاصی از یک سرزمین را تداعی کند (به شرط اینکه شنونده رادیو نسبت به آن موسیقی آشنایی داشته باشد) هر بار که این نوع موسیقی را بشنود، در ذهن خود به یاد آن منطقه خاص نیز می‌افتد. بنابراین به شرط وجود موقعیت از پیش آماده ذهنی یا فرهنگی شنونده که به آن اشاره شد، به امر تداعی مکان نیز یاری می‌رساند. اینکه موسیقی تا چه اندازه

بتواند بُعد مکانی یک رویداد را تداعی کند، جای بحث و تردید است. لیکن به طور کلی نیروی این نوع صدا در تداعی‌های مورد نظر ما بسیار محدود است.

نقش موسیقی امیری در شخصیت‌پردازی نمایش رادیویی

بسیاری از صاحب‌نظران عرصهٔ نمایش‌های رادیویی، بروز یک شخصیت مناسب و اثرگذار در رادیو را متکی بر رعایت چند نکته می‌دانند که مهم‌ترین آنها در نظر داشتن عنصر تخیّل در رادیو است که باید به کمک چهار رکن نویسنده، کارگردان، بازیگر و تهیّه‌کننده در نظر گرفته شود. تخیّل نقطه مشترک میان رادیو و داستان است. در سینما و تئاتر مخاطب، شخصیت را با تمام ابعاد جسمانی آن می‌بیند، در حالی که در حین خواندن کتاب یا شنیدن نمایش رادیویی مخاطب آزاد است به هر شکلی که دوست دارد شخصیت‌ها را در ذهن خود طراحی و تصوّر کند که این امر بر سهم تخیّل مخاطب در شخصیت‌پردازی نمایش رادیویی تأکید دارد.

براساس این نظریات، در آغاز یک نمایش رادیویی باید زمان، مکان و وضعیت حاکم بر فضا تشریح و شخصیت‌ها معرفی شوند؛ پس از آن، بحران را باید نمایش داد و رفته رفته شناخت مخاطب از شخصیت‌ها با کمک دیالوگ‌هایشان تکمیل می‌شود. در حقیقت تصویرسازی مخاطب از شخصیت‌های قصه و دنیای‌شان در همین زمان شکل می‌گیرد؛ و این، همان قدرت جادویی رادیو در برانگیختن تخیّل مخاطب است.

بسیاری از صاحب‌نظران عرصه رادیو، تصویرسازی دنیای قصّه و شخصیت‌های آن را وظیفهٔ دیالوگ در همنشینی با موسیقی می‌دانند. در حقیقت دیالوگ و پس از آن، کنش دراماتیک (تلفیق درست اجزا و عناصر درام)، مهم‌ترین دستمایه نویسندگان و سازندگان نمایش رادیویی برای شخصیت‌پردازی است. اینجاست که نقش موسیقی پُررنگ‌تر از همیشه، در بین اجزای درام قد علَم می‌کند. آنگاه است که باید دید آیا جلوه‌های صوتی می‌توانند چند کار مهم را با هم انجام دهند، شخصیت را معرفی و عمل او را بازنمایی کنند، مواجهه را نشان دهند، حالت حسی شخصیت را نمایان و در نهایت تحوّل و حرکت شخصیت را بازگو کنند؟ اگر تمهیدات صوتی و در رأس آنها،

«موسیقی» بتواند از پس اینها برآید پس می‌توان گفت موسیقی عنصری بسیار اثرگذار در عرصهٔ شخصیت‌پردازی درام‌های رادیویی است.

موسیقی بدون شک، نقش مهمی در شخصیت‌پردازی درام رادیویی دارد. موسیقیِ شخصیت در رادیو حتی برای نمایش شخصیت ساکت هم استفاده می‌شود. موسیقی‌ای که به عنوان شناسه شخصیت ساخته می‌شود، با نخستین حضور وی استفاده و بعد، تبدیل به قرارداد می‌شود و در اثر تکرار، همواره به عنوان نشانهٔ حضور یا تأثیر آن شخصیت به‌شمار می‌رود. یکی از نظریات در این زمینه این است که استفاده از موسیقی شخصیت با همین تعریف حتّی در نمایش بدون دیالوگ هم قابل استفاده است؛ مانند موسیقی خاص برای حضور امیرکبیر در سریال به همین نام. با شنیدن این موسیقی هر بیننده‌ای می‌داند امیرکبیر آمده است؛ حتی اگر وی در تصویر دیده نشود. این مسئله همچنین در نمایش‌هایی که شخصیت‌های خیالی، در آن ظاهر نمی‌شوند؛ ولی به واسطهٔ موسیقی نشان داده می‌شوند صادق است. موسیقی امیری‌خوانی از این دست موسیقی است که می‌تواند هم به صورتِ «بدون دیالوگ» حضور یک شخصیت را در درام معرفی کند؛ هم به واسطهٔ حضور شخصیت؛ چرا که گفتیم، این ملودی در کهن‌الگوی ذهن و ضمیر مخاطبان مازندرانی قرار دارد. نواختن این ملودی با ساز لَلِه‌وا، به همان شکلی که در ذهن‌ها وجود دارد، یک شخصیت مثبت را به ذهن متبادر می‌کند و اگر این موسیقی با کلام ارائه شود، شعر کمک بیشتری به معرفی شخصیت‌ها در داستان یا نمایش می‌کند. البتّه هستند پژوهشگران و صاحب‌نظرانی که به تأثیر مضاعف موسیقی در شخصیت‌پردازی اعتقادی ندارند و می‌گویند: در این گونه آثار استفاده همزمان از عناصر مختلف تمرکز مخاطب را به هم ریخته و انتقال معنا را با مشکل مواجه می‌سازد؛ برای مثال اگر صدای تنفس فردی یا قدم‌هایش را به همراه عناصر غیرکلامی بشنویم که شخصیت داستانی را برای ما پردازش می‌کند، همزمان با افکت‌هایی که کنش این شخصیت را به نمایش می‌گذارد، استفاده از موسیقی در قالب موسیقی شخصیت یا صحنه یا حالت نه تنها کمکی به انتقال معنا و داستان درام به شنونده نمی‌کند، بلکه تمرکز او را در درک و دریافت افکت‌های جاری به هم ریخته و چه بسا نتیجه معکوس در پی داشته باشد. آنها معتقدند در این نوع کارکرد موسیقی، حتی

استفاده از خود افکت و صدای محیطی نیز باید تا حد ممکن کم باشد به نحوی که زیادی سروصداها مخاطب را آزرده و کلافه نسازد.

نقش موسیقی امیری در ایجاد کنش، در نمایش رادیویی

از دیرباز گفته‌اند که هستی بر اساس یک ریتم موسیقایی بنا نهاده شده است. در عمل هم به طور واضح می‌بینیم که به طور غریزی یک بچه با ریتم موسیقی ارکستر می‌رقصد و تکان می‌خورد؛ و سالمندی با ضربات دست یا پای خود ریتم مارش نظامی را دنبال می‌کند، تماشای یک تابلوی نقاشی همراه با موسیقی چیزی به لذت ما از آن اضافه نمی‌کند، درحقیقت می‌تواند بی‌ربط هم باشد اما یک رقص بدون موسیقی به سختی قابل درک است».

رابطه میان موسیقی و کنش (حرکت) که *لیندگرن*[1] از آن نام می‌برد در واقع بیان دیگری از اصطلاح پیش‌برنده بودن موسیقی در درام است که در فیلم با ظرافت بیشتری دنبال می‌شود. و این رابطه را به یکی از جنبه‌های مطالعاتی موسیقی فیلم بدل کرده است؛ برای مثال دربارهٔ کارکردهای موسیقی در بحث موسیقی و حرکت[2] آمده است: «موسیقی میکی ماوسی، تعقیب حرکت درونی نمایش، توسط موسیقی است. این نوع موسیقی در فیلم‌های کارتونی مثل تام و جری و فیلم‌های کمدی مثل دیکتاتور بزرگ کاربرد دارد. در ژانرهای دیگر فیلم، بسته به تبحر آهنگساز در تعقیب درست حرکات است. موسیقی هم مثل شخصیت داستان تِلوتِلو می‌خورد، کند شده یا متوقف می‌شود». (توکل، ۱۳۹۱: ۷۱)

دربارهٔ نقش تقویت‌کننده موسیقی در کنش دراماتیک نیز می‌خوانیم: «بدون شک در هر داستانی لحظاتی وجود دارد که نقطه اوج یا اضطراب بر تمام فضای داستان حاکم می‌شود. نقاط اوج می‌توانند حاوی پیام‌هایی شادآور یا سرشار از حزن و اندوه باشند. به هر صورت با کمک موسیقی می‌توان عواطف مخاطب را از نقطه‌نظر درام کاملاً درگیر کرد». (همان)

---

1. Astrid Lindgren
2. music & action

مطالعات در زمینهٔ تعامل موسیقی و درام نشـان مـی‌دهـد کـه یکـی از کارکردهـای موسیقی ایجاد فاصله در صحنه است و این کمترین انتظاری است که می‌توان از موسیقی داشت. موسیقی در نمایش رادیویی مکمل صحنه است. برای تأثیرگـذاری بیشـتر، حـس صحنه قبل را کامل می‌کند و یا در راستای تأکید بر موقعیت دراماتیک و حسی شخصیت به کار می‌رود. این موسیقی هم پُلی بین صحنه قبل است؛ یعنی ریشه در حس صحنه قبل دارد و در عین حال نوعی آگاهی برای مخاطب است که در صحنه بعد چـه خواهـد شـد بنابراین به هیچ وجه فقط جنبه فاصله ندارد. برای فاصله‌گذاری میان دو صحنه هر عنصر صوتی می‌تواند به کار برده شود؛ افکت و سکوت هم می‌تواند این کارکرد را داشته باشد؛ اما اثری که اشاره شد، عناصر صوتی دیگر ندارند و کماکان موسیقی بهترین گزینه است.

یافته‌های پژوهش

۱. وقتی صحبت از فرم در یک اثر هنری می‌شود؛ یعنی همهٔ اجـزا و عناصـر دخیـل در خلق آن اثر، بـر مخاطـب تأثیرگذارنـد. بنـابراین، در یـک درام رادیـویی، موسـیقی، دیالوگ، بحران، تعلیق، فضا، موقعیت، شخصیت و...، همگی در تعامل با هم، یـک کُـل اثرگذاری را می‌سـازند کـه همـهٔ اجـزای آن در ایـن اثرگـذاری نقـش دارنـد. بنـابراین موسیقی، در تعامل با همهٔ اجزای نمایش می‌تواند و باید نقـش کـارکردی خـود را ایفـا کند. امّا از میان همهٔ اجزای یک نمایش، به نظر نگارنده، موسیقی با دیالوگ و بعد از آن با فضا و با شخصیت‌پـردازی در درام رادیـویی در تعامـل و تناسـب اسـت. تعامـل بـا دیالوگ زمانی انجام می‌شود که موسیقی به جای فقط کاربرد زیباشناختی، کارکردگرا نیز باشد؛ یعنی پایان یک دیالوگ را باید ملودی‌ای پُر کند که تکمیل‌کنندهٔ دیـالوگ باشـد و به مخاطب پیام و محتوای درستی از نمایش القا کند. مثلاً آنجـا کـه قـرار اسـت فضـای عاشقانه یا رمانتیک القا شود، تهیّه‌کننده می‌تواند با سفارش ساخت یا انتخـاب موسـیقی مناسبی از امیری که با سازِ لَلِه‌وا نواخته می‌شود، آن هم با شدّت یا زیر و بمی مناسب و موزون از نظر القای هوای عاشقانگی‌ای که در کهن‌الگوی ذهـن مخاطبـان مـازنی قـرار دارد، این نقش را ایفا کند. بنابراین، امیری‌خوانی، ملودی‌ای است که با سه عنصـر مهـم

دیالوگ، فضاسازی، شخصیت‌پردازی و در نهایت کشمکش و تعلیق تعامل و تناسب داشته باشد.

۲. از آنجا که امیری‌خوانی با ساز لَله‌وا چه بی‌کلام و چه باکلام در ذهن همهٔ مازنی‌ها از دیرباز تاکنون وجود داشته و زمزمهٔ زبانی و جانی همهٔ مازنی‌هاست، انتخاب این موسیقی در نمایش رادیویی، در جای مناسب خود، می‌تواند باعث باززایی کهن‌الگوهای مخاطبان شود. امیری‌خوانی سه کارکرد از نظر اسطوره‌شناسی دارد؛ یکی اینکه به مبانی هستی‌شناختی و ستایش خدای بزرگ می‌پردازد. دوم، به عنوان ملودی ریشه‌ای و انحصاری سرزمین علویان، در موسیقی نشانهٔ ارادت مازنی‌ها به خاندان رسالت و امامت، بویژه حضرت علی علیه‌السلام است؛ یعنی گوشوارهٔ «علی علی جان! مولا علی جان!» که در تمامی امیری‌خوانی‌ها تکرار می‌شود، نشانه معنایی است برای ابراز ارادت به خاندان امامت و علوی بودن مردم مازندران؛ و در نگاه کلّی، جهان‌بینی شیعه‌گری مازندرانی‌ها. سوم، عاشقانگی‌ها. ملودی امیری بر پایهٔ روایت عاشقانگی‌های «امیر و گوهر» شکل گرفته و همین امر سبب شده است که در ذهن مخاطبان مازندرانی، روایت امیری‌خوانی، آنجا که با شدت کمتر، کشش بیشتر، ریتم موزون‌تر و زیرهای بیشتر نواخته می‌شود، عاشقانگی‌ها بیشتر است. از آنجا که صداهای موسیقایی می‌توانند در سطح‌های مختلف زیر و بمی حاصل شوند؛ مثلاً صدای آقایان از صدای خانم‌ها و کودکان بم‌تر است و صدای خانم‌ها و کودکان نسبت به صدای مردان زیرتر است. از نظر فیزیک، زیر و بم بودن صداها با تعداد ارتعاش آنها در ثانیه سنجیده می‌شود که به آن فرکانس یا بسامد گفته می‌شود. بنابراین هر چه فرکانس یک صدا بیشتر شود (یعنی تعداد ارتعاش آن در واحد ثانیه بیشتر شود) صدا زیرتر می‌شود و بالعکس. همهٔ اینها، ارتعاش، بسامد، کشش، شدت و سرعت یک ملودی در القای حس به مخاطب اثرگذار است. ملودی امیری با رعایت این تناسبات، در باززایی کهن‌الگوی مخاطبان مازنی اثرگذار است.

۳. امّا در پاسخ به این سؤال که آیا موسیقی علاوه بر نقش زیبایی‌آفرینی در یک اثر دراماتیک و خلق فضای مناسب همپوشانی، می‌تواند در پیشبرد عمل و کنش دراماتیک مؤثر باشد؟ باید گفت: انتخاب یا ساخت یک موسیقی، غیر از نقش «زیبایی‌آفرینی» باید

«کارکردی» باشد؛ یعنی در راستای تکامل بخش‌های مختلف برنامه یا صحنه‌های نمایشی باشد. در واقع موسیقی باید یک دیالوگ یا موقعیت نمایشی را تکمیل کند. نمی‌شود که مبنای یک نمایش بومی بر ملودی سوگ باشد؛ امّا از «نواجِشِ» مازندرانی استفاده نکرد. یا شور و دشتی را در ژانر حماسی به‌جای چهارگاه استفاده کرد. این انتخاب‌های درست ملودی‌ها، نقش کارکردگرایانه به موسیقی می‌دهد؛ یعنی می‌توان به موسیقی نقش لولایی داد. بدین معنی که موسیقی تکمیل‌کنندهٔ بخش قبلی و مقدمهٔ بخش بعدی باشد تهیّه‌کننده باید ذوق موسیقایی داشته باشد؛ یعنی ذوق انتخاب درست موسیقی یکی از هنرهای تهیّه‌کنندگان رادیوست که باید به آن توجّه داشت.

٤. از آنجا که امیری‌خوانی یکی از منظومه‌های عامیانه مازندران نیز به حساب می‌آید، با آوا، ضرباهنگ و ملودی ویژه‌ای که دارد، همچنین به دلیل روایتی که چوپان باوری اساطیری در ذهن تمام مازندرانی‌ها نقش بسته است، در رسانهٔ شنیداری استانی، جایگاه ویژه‌ای دارد که می‌تواند با پرداخت مناسب، در گونه‌های مختلف ساختاری، از جمله نمایش به صورت ویژه، کارکردی مناسب داشته باشد. در این مقاله، بنابر نظریهٔ *مارک شورر*[1] (منتقد آمریکایی)، که معتقد است اساطیر همان عناصری هستند که در سرشت انسانی نهفته‌اند و کار منتقد یا پژوهشگر، جستجوی آن در بطن اعماق سرشت انسانی است، می‌توان واکنش نمایشی نسبت به آوای ملودی «امیری» را در ذهن مخاطب برانگیخت. او معتقد است اساطیر، فرافکنی‌های نمادین، امیدها، ارزش‌ها، ترس‌ها و آرزوهای یک قوم یا مردم یک منطقه را تشکیل می‌دهند. از طرفی، منظومهٔ «امیر و گوهر» (که ملودی امیری‌خوانی بر پایهٔ آن استوار است) و همینطور «اشعار امیر پازواری»، ریشه در ذهن ناخودآگاه مخاطب جمعی دارند. همانگونه که بدن ما از خصایص و ویژگی‌های نیاکان ما حکایت دارد، ضمیر ما نیز اینگونه است. امیری‌خوانی می‌تواند به عنوان یک کهن‌الگو، در ضمیر ناخودآگاه هر مازندرانی بومی وجود داشته باشد؛ و رادیو می‌تواند در هیئت یک رسانهٔ شنیداری، نمودهای دراماتیک این ملودی را برای همان مخاطب بومی، باززایی کند.

---

1. Marc Surer

جمع‌بندی

ساختار دراماتیک، به طور عام، نحوه و چگونگی استفاده و کنار هم چیدن عناصر یک موقعیت نمایشی است. وقتی صحبت از درام رادیویی می‌کنیم، منظورمان ویژگی‌های منحصر به فردی است؛ از جمله اینکه در درام رادیویی، تمامی بار معنا و مفهوم، انتقالِ پیام و حس و همهٔ کارکردهایی که یک نمایشِ رادیویی دارد، بر دوش اجزای رادیو یعنی کلام، موسیقی، سکوت و افکت است. بنابراین، همین عناصر در تلفیقی همگون با هم می‌توانند یک درام دلنشین را به مخاطب عرضه کنند. از طرف دیگر، از آنجا که بخش مهمی از کارکرد رسانهٔ شنیداری بر مبنای تصورسازی و خیال‌آفرینی است، می‌توان گفت که رادیو و درام رادیویی، از این دیدگاه هم کارکردی ویژه دارند. اینجا بر خلاف رسانه‌های شنیداری، انتقال پیام و حس، به صورت دیداری نیست. به این دلیل، باز هم اهمیت عناصر سازندهٔ یک اثر رادیویی، بسیار بیشتر جلوه می‌کند.

در ساختار دراماتیک، چگونگی ترکیب این عوامل با هم نقشِ مهمی دارد. به این دلیل، موسیقی به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصرِ پایه‌ای در رادیو و نیز درام رادیویی، نقش مهمی در اثرگذاری یک برنامهٔ رادیویی دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف) کتاب، مقاله و پایان‌نامه

ـ اخدر، سیده صفیه (۱۳۹۰). «بررسی قابلیت‌های دراماتیک سوگ سروده‌های محلی بوشهر در برنامه‌سازی رادیو از دیدگاه کارشناسان و برنامه‌سازان». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه صداوسیما.

ـ اسحاقی گرجی، محمدصادق (۱۳۹۳). **نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی مازندران**، نکا: مهربان نیک.

ـ ایمان‌زاده، علی‌اصغر (۱۳۷۸). «بررسی جنبه‌های مختلف صوت و موسیقی و کاربرد آن در نمایش». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر**، دانشگاه تربیت مدرس.

ـ بکان، علی (۱۳۸۵). «موسیقی در تئاتر». **نمایش**، ش ۸۱، صص ۷۰ ـ ۷۱.

ـ پازواری امیر (۱۲۷۷). **کنزالاسرار**. برنهارد دارن(به کوشش)، پطرزبورغ: بی‌نا.

ـ توکّل، حامد (۱۳۹۱). «کنش کلامی در نمایش‌نامه رادیویی»، **رادیو**، ش ٦٧، صص ۷۱ ـ ۷۲.

ـ حبیبی‌نژاد، مهران (۱۳۸۷). **چکامه‌های شورانگیز دریا** (مجموعه ترانه‌های قدیمی گیلان و مازندران)، ساری: شلفین.

ـ خجسته، حسن (۱۳۹٦). **جامعه، موسیقی، رادیو**، تهران: سروش.

ـ رجبی، مهدی (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه‌شناختی عناصر چهارگانه در نمایش رادیویی»، **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد**، دانشگاه صداوسیما.

ـ روشن‌روان، کامبیز (۱۳۷۷). «جنبه‌های دراماتیک موسیقی ایرانی و کاربرد آن در موسیقی فیلم». **هنر**، ش ۳۵، صص ۲۰٤ـ۲۱۳.

ـ ستوده، منوچهر و درزیکلایی، محمد (۱۳۸٤). **دیوان پازواری امیر**. تصحیح و ترجمه، تهران: رسانش.

ـ سُدیفی، محمدمهدی (۱۳۸۳). **آشنایی با موسیقی شرق و غرب**، تهران: طرح آینده.

ـ سلیمانی تپّه‌سری، حمیرا (۱۳۸۹). «**مجموعه مقالات و چکیدهٔ دومین همایش ملّی امیر پازواری**»، بابلسر: دانشگاه مازندران.

ـ شاهرخ مهر، آزاده (۱۳۹۲). «ظرفیت‌های دراماتیک موسیقی در نمایش‌های رادیویی». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه صداوسیما.

ـ عمادی، اسدالله (۱۳۹۰). **نغمه‌های سرزمین بارانی**، با همکاری محمدابراهیم عالمی، چ۲، ساری: شلفین.

ـ قلی‌نژاد، جمشید (۱۳۷۹). **موسیقی بومی مازندران**. ساری: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران.

ـ کشوری دوغابی، علی (۱۳۹۳). «بازتولید ظرفیت‌های روایتی داستان‌های فولکلور بخشی‌ها در قالب مناسب برنامه‌سازی تلویزیونی». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه صداوسیما.

ـ کلودل، پل (۱۳۷۷). «درام و موسیقی». ترجمهٔ جلال ستاری، **مجلهٔ نمایش**، ش ۳، صص ۲۰ـ۲۸.

ـ مرادی، حمیدرضا (۱۳۸٦). «بررسی الگوهای (شیوه‌های) روایت و تصویرگری در هنر و ادبیات ایران از واقعه عاشورا برای برنامه‌سازی تلویزیونی». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه صداوسیما.

ـ مهاجر، محمد (۱۳۸۷). «فضاسازی نمایش رادیویی»، **رادیو**، ش ٤۰، صص ۳۱ ـ ۳٤.

ـ نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۷٤). **موسیقی مازندران**، ساری: موسیقی ایران.

ب) مصاحبه

ـ یزدانی، یزدان (مرداد ۱۳۹۷). محقق، شاعر و داستان‌سرای مازندرانی.