فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره دوم، شماره۳، بهار ۱۴۰۱

مطالعهٔ شیوه‌های مختلف دف‌نوازی مکتب خانقاه در استان کردستان و معرفی روشی واحد در نوازندگی[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۷- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

محمّد طریقت[2]

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.

مینو خانی[3]

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، گروه فلسفه و پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تهران شمال، تهران، ایران.

چکیده

در میان سازهای رایج در کردستان، «دف» به‌دلیل اجرا در مکان‌های مقدّسی همچون خانقاه، از جایگاهی خاص برخوردار و آموزش آن به‌دلیل عدم آشنایی کافی مدرّسان با علوم موسیقی، معمولاً به‌روش سنتّی بوده است. همین امر، باعث ایجاد روش‌ها و اختلاف نظرهای متعددی شده، به‌نحوی که هر فردی تنها روش آموزشی خود را مرجع دانسته و در نتیجه حاصلی جز تردید و سرگردانی در میان هنرآموزان این رشته نداشته است. به‌همین منظور، سؤال اصلی اینگونه مطرح شد: در دف‌نوازی کردستان، چه شیوه‌ها و مکاتبی وجود دارد و چگونه می‌توان روش آموزش جامع و علمی برای دف‌نوازی تدوین نمود؟

این مقاله از منظر هدف، کاربردی و از دیدگاه شیوه‌ی انجام، توصیفی-تحلیلی بود؛ اطّلاعات نیز به‌شیوه‌ی کتابخانه‌ای و میدانی (گفت‌وگو با دف‌نوازان) به‌دست آمد. در این پژوهش، با مطالعه و بررسی شیوه‌های مختلف دف‌نوازی سنندج که ریشه در خانقاه داشته و شناخت اشتراکات و افتراقات آن‌ها، روشی از دف‌نوازی معرّفی شد که قابل استفاده برای مشتاقان به این رشته از هنر موسیقی است. شیوهٔ صحیح اجرا که فاقد عوارض جدّی برای نوازندگان باشد از نتایج مهم این پژوهش بوده است. جامعهٔ آماری در نظرگرفته شده، شامل اساتید صاحب‌نام و مطرح دف‌نوازی همچون: سیّدعطاءالله سلامیه، محمّدفرزاد عندلیبی، مهرداد کریم‌خاوری، احمد خاک‌طینت، منصور مرادی و سیّدبهاءالدین حسینی در شهر سنندج هستند که به‌صورت نمونه و غیراحتمالی انتخاب و آثار و شیوهٔ نوازندگی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: کردستان، هنر، موسیقی، قادریه، نوازنده، دف

---

[1] این جستار برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده با عنوان «مطالعه شیوه‌ها و مکاتب مختلف دف‌نوازی در استان کردستان و تدوین شیوه‌ای جامع در زمینه آموزش» که در سال ۱۴۰۰ در واحد تهران شمال دانشگاه آزاد اسلامی به راهنمایی دکتر مینو خانی دفاع و مورد پذیرش قرار گرفته است.

[2] mohammadtarighat@yahoo.com

[3] khanyminoo@gmail.com

مقدّمه

کردستان سرزمینی مملو از باورها و آیین‌های کهن و باستانی است که تجلّی هر کدام از آن‌ها را می‌توان به‌شکل مراسمی با آداب و رسومی خاص مشاهده کرد. هنر، به‌خصوص موسیقی، در میان ملّت کُرد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. نقش موسیقی به‌نحوی است که در اکثر مراسم آیینی، عرفانی، مذهبی و... اعم از شادی یا عزاداری ردّ پایی از آن قابل مشاهده است. در میان سازهای کُردی، «دف» به‌دلیل اجرا در مکان‌های مقدّس همچون خانقاه، که آدابی مخصوص به‌خود را دارند؛ از تقدّسی خاص برخوردار است. آموزش این ساز به‌روش سنّتی بوده و نوازندگان با علم موسیقی آشنایی کافی را ندارند که البته این موضوع دلیلی بر عدم توانایی یا ضعف آن‌ها نیست.

آموزش، به‌شیوهٔ سنّتی (خانقاهی)، باعث ایجاد روش‌ها و اختلاف‌نظرهای بسیاری شده که نتیجه‌ای جز سردرگمی برای هنرآموزان این رشته نداشته است؛ به‌طوری که هر فردی تنها روش نوازندگی و آموزشی خود را مرجع و سایر شیوه‌ها را مردود می‌داند. به همین منظور بررسی و شناخت نوازندگان مطرح سنندج و آشنایی با عقاید، سبک و شیوهٔ نوازندگی آن‌ها از جمله مباحث بسیار مهم در مسیر حرکت به‌سوی شناخت دف‌نوازی است.

دف، بر اساس طبقه‌بندی محمّدرضا درویشی در کتاب «دایره‌المعارف موسیقی»، پوست‌صدایی است یک‌طرفه، با بدنه‌ای قاب‌مانند که تقریباً در همهٔ نواحی ایران متداول است. قاب آن غالباً گرد و به‌ندرت چندضلعی است که در اندازه و پوست‌های مختلف به‌چشم می‌خورد. داخل قاب دف، چند ردیف حلقه وجود دارد که از حرکت آن‌ها صداهای متفاوتی تولید می‌گردد (درویشی، ۱۳۸۴، ۳۹۶).

این ساز با وجود دارا بودن قدمتی طولانی، بسیار مهجور واقع شده و محدود گردیده است. به‌دلیل آنکه دف، به‌مرور در انحصار خانقاه‌ها و اجرای مراسم دینی و آیینی در آمده است؛ وجود اعتقادات خانقاهی و آیینی باعث بروز فرقه‌های مختلفی شده است که به‌عنوان متغیری مستقل و کیفی که ریشه در باورهای افراد دارد، معرفی می‌شود. سرسپردگی مریدان، تعصّباب بسیار، اجرای ریتم‌های محدود و ساده، صداهای پرحجم، خشن و بدون نوانس، اما مملو از احساس، عدم شناخت کافی از موسیقی و تکراری بودن اجراها را می‌توان به‌عنوان متغیر واسطه بیان کرد. به‌جرأت می‌توان گفت که تولد دوبارهٔ دف‌نوازی در اوایل دههٔ ۵۰ را فقط مدیون دوراندیشی و آگاهی استاد مسلّم موسیقی ایران، محمّدرضا لطفی هستیم. به این دلیل که اهل خانقاه معتقد بودند دف را نباید برای نامحرم نواخت و جایگاه آن تنها باید که در خانقاه‌ها باشد و اجازهٔ خروج این ساز از خانقاه به‌هیچ‌وجه صادر نمی‌شد. بیژن کامکار، نوازندهٔ دف گروه محمّدرضا لطفی در مورد مخالفت‌ها و برخوردهایی که در اوایل از طرف اهل خانقاه با وی صورت گرفته، بسیار سخن گفته است؛ هرچند که بعدها همان افراد از بیژن کامکار تجلیل کردند.

پس از ورود این ساز به‌صحنهٔ موسیقی و تولید آلبوم‌های مختلف توسط دف‌نوازان و آهنگ‌سازان مطرح کشور، بسیاری از افراد، اشتیاق خود را به‌یادگیری دف نشان دادند. همین امر تا حدودی تعصّب اهالی فن را کمتر و زمینه را برای طرح شیوه‌های آموزش فراهم ساخت. به‌خاطر وجود فرقه‌های مختلف خانقاهی و آموزش نامدوّن (سینه به سینه) مدرّسان، شیوه‌های متعددی به‌وجود آمدند که هر روشی درصدد ردّ روش‌های دیگر قرار گرفت.

در این مقاله با بیان طرحی جامع و مدوّن، روشی واحد از دف‌نوازی معرفی شده که قابل استفاده برای مشتاقان به این رشته از هنر موسیقی است. شیوه‌ای صحیح در اجرا که فاقد عوارض و آسیب‌های جدّی برای نوازندگان باشد از نتایج مهم این پژوهش است.

با مطالعه و مقایسهٔ فرم و شیوه‌های مختلف دف‌نوازی شهر سنندج و شناخت اشتراکات و افتراقات آن‌ها، سؤال اصلی اینگونه مطرح شد: در دف‌نوازی کردستان، چه شیوه‌ها و مکاتبی وجود دارد و چگونه می‌توان روش آموزش جامع و علمی برای دف‌نوازی تدوین نمود؟ شیوه‌ای که در یک جمع‌بندی کلی از جزء به جزء روش‌های موجود به‌روشی واحد در زمینهٔ آموزش و نوازندگی راه پیدا کند تا امکان راه‌یابی به مسیری هموارتر برای آیندگان میسّر شود.

۱- نقش دف در خانقاه

دف‌نوازی در خانقاه از چنان شور و حالی برخوردار است که کمتر مخاطبی از شنیدن آن به‌وجد نمی‌آید. جذبهٔ حاصل از

فضای ایجاد شده در خانقاه، دل هر کسی که اندکی آشنایی با دف دارد را بی‌اختیار به‌سمت و سوی آن می‌کشاند. دف‌نوازانی با هدف مشترک به‌منظور وحدت با دراویش و به‌دور از چند رنگی، بدون حرکات نمایشی به‌منظور خودنمایی و جلب توجه، به اجرای ریتم‌های ساده و یک‌نواخت، ضربات هماهنگ، قوی و خشن اما مملو از احساس می‌پردازند که هرگز در کلام نمی‌توان به‌توصیف شرایط موجود و طنین ایجاد شده در خانقاه پرداخت. جمعی خالص به‌پیروی از پیر و مرادشان، در پی رسیدن به‌خود و خالق خود.

شرایط حاکم در خانقاه از جمله: رهنمودهای پیر و مرشد، خلوص مریدان، ذکر اسماءالله و بزرگان باعث شده تا دف، از قداست و جایگاه ویژه‌ای برخوردار باشد. درویشانِ دف‌نوازی که با تمام وجود، احساسات ناب درونی خود را با سازشان بیان می‌کنند و سایر مریدان را به وجد و سماع می‌آورند، به دف، ارزش داده‌اند. اینان کسانی هستند که در مکتب خانقاه به‌صورت خودآموخته و تنها از طریق کشف و شهود رشد و تکامل یافته‌اند و به چنین درجه‌ای رسیده‌اند.

حجم بسیار زیاد صدا و اجرای ضربات خشن و پرقدرت اما مملو از احساس که حاصل نوازندگی در خانقاه است، به‌هیچ‌وجه قابل قیاس با نوازندگی در ارکستر نخواهد بود. دف‌نوازان خانقاه، خود را «نوازنده» نمی‌دانند که «دف‌زن» هستند و به‌جرأت می‌توان گفت که صدای ساز یک دف‌زن غالب بر تعداد بسیاری از نوازندگان خواهد بود.

۲- دف‌نوازان مکتب خانقاه

خانقاه یا مرکز تجمّع صوفیان و [دراویش] در آغاز تأسیس خود، محلی بود برای سکونت و تغذیهٔ رایگان مسافران،[دراویش] و صوفیان که به‌مرور زمان علاوه بر موارد ذکر شده، به‌صورت کانونی برای آموزش، تربیت اخلاقی، چلّه‌نشینی و سماع در بیشتر سرزمین‌های اسلامی تکمیل می‌شوند (کیانی، ۱۳۸۹: ۶۳).

پیش از پیدایش خانقاه و پس از آن، همچنین به‌موازات رواج و رونق خانقاه و نظامات خانقاهی، مراکز دیگری هم وجود داشت که برخی از صوفیان، [دراویش] و جهان‌گردان برای رسیدن به هدف خویش، به‌تنهایی یا گروهی، در مساجد، کنار مقابر، شکاف کوه‌ها و مراکز دیگر تحت عنوان: رباط، زاویه، دویره[۴]، لنگر و تکیه اقامت گزیده، به عبادت، ریاضت و تمام یا برخی برنامه‌های خانقاهی و مسلک تصوّف می‌پرداختند (همان: ۶۵).

تعداد خانقاه‌ها یا مراکز تجمّع صوفیان و دراویش در سنندج بسیار است به‌شکلی که در هر محله، خانقاهی وجود دارد. جامعهٔ آماری در نظرگرفته شده که نوازندگان تأثیرپذیر از مکتب خانقاه در شهر سنندج هستند به‌صورت نمونه و غیراحتمالی انتخاب شده‌اند و شیوهٔ دف‌نوازی آن‌ها به‌روش میدانی و مشاهده مورد بررسی قرار می‌گیرد، نوازندگانی همچون: سیّدعطاءالله سلامیه، محمّدفرزاد عندلیبی، مهرداد کریم‌خاوری، احمد خاک‌طینت، منصور مرادی، سیّدبهاءالدین حسینی.

۲-۱- سیّدعطاءالله سلامیه

عطاءالله سلامیه، ۱۴ خرداد ماه ۱۳۴۴ در خانواده‌ای اهل عرفان و معرفت در شهر سنندج چشم به‌جهان گشوده است. پدر، از بزرگان خاندان و پیروِ طریقت قادریهٔ سلامیه بود. عطاالله، اگرچه دف‌نوازی را به‌روش کاملاً سنّتی و سینه به‌سینه از حضور و مشاهده‌اش در میان دراویش خانقاه حضرت شیخ‌سلام با تمام وجود فراگرفته، اما خود را در ابتدا مدیون و شاگرد پدر، سپس اساتیدی همچون: احمد جمیلیانی، محی‌للدین بلبلانی، ایّوب سنگ‌کشان، صالح شباب، نبی فاتحی و اسعد خرامان‌پور می‌داند.

وی چندین دوره به‌عنوان داور جشنواره‌هایی همچون: جشنوارهٔ جوان، جشنوارهٔ نواحی، جشنوارهٔ رضوی، جشنوارهٔ دف‌نوای رحمت و... بوده است. آثار صوتی متعددی از جمله: «آلبوم شاخهٔ پسته»، «آلبوم پاییز» و همچنین اولین آلبوم صوتی منتشر شدهٔ مقام‌های دف را به‌صورت تک‌نوازی، تحت عنوان «دف» و پس از آن آلبوم دیگری به‌نام «فریاد دف» را نیز در کارنامهٔ هنری خود دارد (سلامیه، ۱۳۹۹).

۲-۲- محمّدفرزاد عندلیبی

محمّدفرزاد عندلیبی متولد اول فروردین ماه ۱۳۴۷ در خانواده‌ای اهل عرفان و موسیقی در سنندج چشم به‌جهان گشوده است. وی پیروِ طریقت قادریهٔ طالبانی است و اگرچه در

[۴] مصغّر کلمه‌ی «دار» به‌معنای «سرای» و «خانه» استفاده می‌شود.

خانقاه شاطر سیّد، شروع به‌دف‌نوازی کرده اما باور دارد که اکثر خانقاه‌های سنندج، محلی برای رشد و تکامل وی بوده است. عندلیبی در خاطراتش می‌گوید:

> «در دوران کودکی، همراه خانواده به خانقاهی در پاوه دعوت شدیم، با وجود سنّ کمی که داشتم (۴ سال)، آن‌چنان شیفتهٔ مراسم شده که ناخودآگاه شروع به وجد و سماع کردم. در آن هنگام نیرویی ماورایی من را به‌سمت دف‌ها برد و بی‌آنکه سایر دراویش دف‌نواز اعتراضی کنند[۵]، به جمع آن‌ها ملحق شدم و با همان سنّ کم شروع به اجرای ریتم حی‌الله کردم» (عندلیبی، ۱۳۹۹).

سبک نوازندگی عندلیبی حاصل سال‌ها تلاش و آزمون‌هایی که مدام در زمینهٔ ساختار دف، شیوهٔ دف‌نوازی و آسیب‌شناسی آن داشته است. او تکنیک‌های بسیاری را به‌شکل ضربه و حلقه از جمله: «حلقه‌ی کوبه‌ای»، «ریز در وسط دف» و «ضربهٔ دُهُلی» ابداع و ثبت نموده است. از آثار هنری وی می‌توان به: آلبوم‌های: «تازه به‌تازه»، «امان از جدایی»، «مهمان تو»، «خداحافظ»، «شب عاشقان»، «راست‌پنجگاه»، «سروستان»، «هزار افسان دف» و... اشاره کرد. همچنین کنسرت‌های مختلفی را در داخل و خارج از ایران با گروه‌های معتبری از جمله: محمّدرضا شجریان، انوشیروان روحانی، سیما بینا، جمشید عندلیبی، علیرضا افتخاری و... به‌عنوان نوازندهٔ دف، همراهی کرده است. در زمینهٔ دف‌نوازی نیز کتابی با عنوان «آموزش جامع دف‌نوازی» در سه جلد تألیف کرده است. او علاوه بر دف با سازهایی همچون: دیوان، تار و پیانو نیز آشنایی دارد (همان، ۱۳۹۹).

۲-۳- مهرداد کریم‌خاوری

مهرداد کریم‌خاوری، متولد ۲۵ مهرماه ۱۳۴۷ در سنندج است. او از دوران کودکی خود این‌چنین می‌گوید:

> «کودکی پر جنب‌وجوش بودم که به ریتم و سازهای ضربی علاقه‌ی بسیار داشتم. وسایل بازی من در آن دوران، سازهای ضربی بود تا دیگر وسایل کودکانه؛ به‌همین دلیل با تشویق پدر -که خود نیز از خوانندگان سنندج بود- در سنّ پنج سالگی وارد خانقاه شیخ‌حسام‌الدین نقش‌بندیه-قادریه شدم و از همان سن به‌صورت خودآموخته شروع به فراگیری دف کردم» (کریم‌خاوری، ۱۳۹۹).

کریم‌خاوری، نقش محمّدرضا لطفی را در زندگی هنری خارج از خانقاه خود، بسیار مهّم، و خود را مدیون راهنمایی‌های بی‌دریغ او می‌داند که نتیجهٔ آن، انتشار آلبوم «یادواره‌ی استاد نورعلی برومند» به‌عنوان اولین اثر مهرداد کریم‌خاوری در کنار محمّدرضا لطفی بوده است. به‌دنبال آن، آلبوم‌های: «دُردی‌کشان»، «حلقهٔ هستی»، «حلقهٔ مقام»، «حلقهٔ رندان»، «حلقه‌ی مستان»، «خروش بحر»، «امیر کبیر» و... را در کارنامهٔ هنری خود دارد. همچنین کتاب‌های: «آیین دف‌نوازی ۱» و «آیین دف‌نوازی ۲»، «نوای دف»، «۱۰ قطعه برای دف» را در سه جلد تألیف نموده است.

از دیگر فعّالیّت‌های کریم‌خاوری می‌توان به‌جشنواره‌های معتبر دف‌نوازی از جمله: دف، نوای رحمت؛ جشنوارهٔ جوان و... اشاره کرد که وی چندین دوره به‌عنوان داور آن‌ها بوده است (همان، ۱۳۹۹).

۲-۴- احمد خاک‌طینت

احمد خاک‌طینت، متولد ۷ فروردین ماه ۱۳۴۸ در سنندج است و از هشت سالگی دف‌نوازی را در مکتب خانقاه طریقت قادریهٔ کسنزانی به‌شیوهٔ سنّتی آغاز کرده و تحت تأثیر نوازندگی خلیفه‌کریم صفوتی بوده است. خاک‌طینت، خود را پرورش یافته از خانقاه مرحوم حاج‌خلیفه‌فتّاح می‌دلند که علاوه بر دف‌نوازی، به‌عنوان مدّاح و با لقب «بلبل طریقت» شهرت داشته است.

وی در مورد آموزش در خانقاه می‌گوید: «آموزش خانقاهی و سنّتی، به‌روش معلم و شاگردی مرسوم نبوده و تنها شرط لازم برای یادگیری دف، میزان استعداد، علاقه و کوشش هنرجو بوده که این عمل با مشاهده و الگوبرداری از شیوهٔ اساتید مطرح خانقاه میّسر می‌شده است» (خاک‌طینت، ۱۳۹۸).

---

[۵] رسم بر این است که با اجازه‌ی سرحلقه، کسی به گروه دف‌نوازان اضافه شود.

خاک‌طینت را می‌توان مبدع شیوه‌ای منحصر به‌فرد در زمینهٔ دف‌نوازی دانست؛ شیوه‌ای با فرم باز[۶] و حرکات پرجنب‌وجوش حاوی ظرایف، تکنیک‌ها و جلوه‌های بسیار که در نوع خود بی‌نظیر هستند. حرکات آزاد دست‌ها به‌همراه رقص حلقه‌ها، زیبایی خاصّی به دف‌نوازی وی بخشیده است. او حتی تغییراتی در نحوهٔ در دست گرفتن دف همچون بیرون گرفتن دف از بدن به‌منظور پرحجم شدن صدا، در امان بودن حسّ شنوایی و تشخیص بهتر صوت حاصل از گروه موسیقی، برای همراهی کردن دف‌نواز با آن‌ها ایجاد نموده است.

احمد خاک‌طینت تکنیک‌های بسیاری را به‌شکل ضربه و حلقه از جمله: «ریز زنگی»، «حلقه‌های پیوسته»، «درّاب‌های پنج و شش‌تایی» و... ابداع و ثبت کرده است. همچنین او تاکنون آثار ارزشمندی را از خود به یادگار گذاشته است.

خاک‌طینت، کتاب‌های «دف و دف‌نوازی» و «ریتم سوخته» را به رشتهٔ تحریر درآورده است. از آثار صوتی منتشر شده توسط وی می‌توان به آلبوم‌های: «بی‌نشان»، «میهن»، «شورآفرین»، «تازه به‌تازه»، «امان از جدایی» و... اشاره کرد. همچنین اجراهای بسیاری را با محمّد موسوی -نوازندهٔ نی- در داخل و خارج از کشور داشته که بیشتر چنان‌که گفته شد، تک‌نوازی‌های او مورد توجه مخاطبین قرار گرفته است.

احمد خاک‌طینت علاوه بر دف‌نوازی، با سازهای سنتور، تنبور و قانون نیز آشنایی دارد. همچنین دوره‌های آموزش مبانی موسیقی و آهنگ‌سازی را نیز در محضر کامبیز روشن‌روان طی کرده است (همان، ۱۳۹۸).

۲-۵- منصور مرادی

منصور مرادی، خلیفه و پیرو طریقت قادریهٔ کسنزانی، متولّد ۱۱ بهمن ماه ۱۳۴۹ در شهر سنندج است. از هفت سالگی در خانقاه مرکزی سنندج، به‌نام خانقاه مرحوم حاج‌خلیفه‌فتّاح، شروع به نوازندگی کرده و از ۱۵ سالگی به‌شکل حرفه‌ای وارد عرصهٔ موسیقی شده است. وی نوازندگی دف را نزد پدرش فراگرفت.

مرادی که از سال ۱۳۸۳ به‌عنوان پیش‌کسوت دف‌نوازی ایران معرفی شده، آثار و فعّالیّت‌های بسیاری را در کارنامهٔ هنری خود به جا گذاشته که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

- کسب ۳۶ دوره مقام نخست در جشنواره‌های ملّی و بین‌المللی از جمله: جشنوارهٔ فجر، نوای رحمت، مطلع‌الفجر، ذکرالذاکرین و...؛
- ۱۴ دوره داور جشنواره‌های ملّی و بین‌المللی؛
- برگزاری ۳۸ دوره کارگاه‌های آموزشی در سراسر ایران و سه دوره در خارج از کشور؛
- سرپرست گروه اخوان (مرادی، ۱۳۹۸).

۲-۶- سیّدبهاءالدین حسینی

سیّدبهاءالدین حسینی، متولّد ۹ خرداد ماه ۱۳۵۱ در شهر سنندج و پیرو مکتب خانقاه حضرت شیخ‌حاج‌سیّدابراهیم نقش‌بندیه احمدیه مجدّدی (متفاوت از نقش‌بندیه‌ی خالدیه)، ترکیبی از قادریه، نقش‌بندیه و در علوم نظری شامل چشتیه و سهروردیه است. به زبانی دیگر، ممزوجی است از صحویه و سکریه با عنوان طریقت قادریهٔ نقش‌بندیه‌ی احمدیه مجددیه[۷].

به‌دلیل علاقه‌ی وافر به‌مولودی‌خوانی و موسیقی آیینی، از همان دوران کودکی به‌تمرین و ممارست در این هنر آیینی-اسلامی همّت گمارده و در راه فراگیری آواها، نواها، اشعار، ادبیات، سنن و تمام زوایا و خبایای این فرهنگ اصیل سعی نموده است.

سیّدبهاءالدین نیز همچون سایر نوازندگان مکتب خانقاه، دف‌نوازی را به‌صورت کاملاً خودآموخته فراگرفته است. روشی که او برای آموزش ابداع کرده، «رَسَن» به‌معنای «اصیل»، «ریشه‌دار» و «پخته» نام دارد که با اعداد یک، دو و سه بر روی تک‌خط نشانه‌گذاری می‌شود و در کتابی تحت عنوان «دفتر عشق»، آن‌ها را گردآوری کرده است. در این کتاب، در حدود ۲۵۰۰ ریتم خانقاهی را سیّدبهاءالدین مکتوب کرده است. همچنین، تأسیس گروه دف‌نوازان یاسین نیز به‌عهدهٔ ایشان بوده است (حسینی، ۱۳۹۸).

ثمرهٔ سال‌ها پژوهش و نگارش بهاءالدین حسینی تا کنون، بیش از ۳۰ جلد کتاب و بیش از ۸۰ مقالهٔ علمی-پژوهشی در زمینه‌های مختلف از جمله: قرآنی، شعر و ادبیات، مدیریت

---

[۶] به صورتی که در آن حرکت دست‌ها زیاد و رقص دف بسیار است.

[۷] ایشان از مریدان شاه‌احمدسعید احمدی (طریقت نقش‌بندیه) و یکی از فرزندان عبدالقادر گیلانی در قاهره (طریقت قادریه) بوده‌اند. همچنین اشراف کامل به‌طریقت‌های چشتیه و سهروردیه نیز داشته‌اند.

استراتژیک، مدیریّت شهری، فرهنگ، هنر، علوم اجتماعی، کردستان‌شناسی، ادبیات کودک و نوجوان، تاریخ و داستان‌نویسی بوده است. همچنین در کنگره‌های ویژه‌ی تجلیل، بارها در سطح استان و کشور تحت عناوین «معلم پیش‌کسوت» و «استاد نمونه»، «مؤلف برتر»، «محقق و پژوهندهٔ برتر» و... مورد تجلیل قرار گرفته است (همان، ۱۳۹۸).

۳- مقام دف و خانقاه از نگاه دف‌نوازان

خانقاه و مراسم آن از چنان قداست و اهمیتی در میان اهالی خانقاه برخوردار است که بخش مهمّی از زندگی فردی آنان را تشکیل داده است. خانقاه‌ها مراکزی هستند برای خداشناسی، خودشناسی و تبلیغ اندیشه‌ها و ارشاد افراد، در کنار مراسمی همراه با ریاضت، تفکّر، پرهیزکاری، سماع و موسیقی.

سیّدعطاءالله سلامیه، تمام وجودش را مملو از دف می‌داند و عاشقانه از این ساز سخن می‌گوید. او معتقد است که از زمانی که خود را شناخته با این ساز عجین شده است. در ادامه می‌گوید: «ساده‌نوازی از جمله خصوصیّات مکتب خانقاه به‌شمار می‌آید و اجرای حرکات نمایشی زننده، نوعی بی‌احترامی است به حرمت دف» (سلامیه، ۱۳۹۸).

محمّدفرزاد عندلیبی معتقد است که دف‌نوازی ریشه در اخلاق و منش نوازنده دارد و امروزه بدون توجه به اصالت دف، بر اساس فرم‌های بدون محتوی، ظاهری و فریبنده به‌نوازندگی پرداخته می‌شود و در این راستا حتی ساختار دف را نیز در جهت منفی تغییر داده‌اند که باعث ظهور آثار مخربی شده است. او موافق نوگرایی بر پایهٔ اصالت‌هاست (عندلیبی، ۱۳۹۹).

مهرداد کریم‌خاوری، هدف اصلی طریقت‌های موجود را خودشناسی و خداشناسی می‌داند. اگرچه مسیرها مختلف اما هدف یکی است. به عقیدهٔ او، خانقاه، انسان را ویران و دوباره از نو می‌سازد و بارها خود شاهد قدرت الهی در مراسم خانقاه بوده است. کریم‌خاوری معتقد است که خانقاه و مراسم آن، همواره او را از انحراف در مسیر تکامل و پیشرفت بر حذر داشته است.

او مخالف حرکات نمایشی نیست اما فقط در خلوت نوازنده جایز است و اجرای آن‌ها را برای عموم، تنها برای جلب توجه و نوعی توهین به اصالت و حرمت دف‌نوازی می‌داند (کریم‌خاوری، ۱۳۹۹).

احمد خاک‌طینت، دف را سازی فرهنگی با پشتوانهٔ آیینی و تفکّر چند هزار سالهٔ اقوام مختلف می‌داند اگرچه ساختاری ساده از نظر فرم و شیوهٔ نواختن دارد (خاک‌طینت، ۱۳۹۸).

منصور مرادی، آن‌چنان با تمام وجود توأم با عشق از خانقاه و مراسم مربوط به آن صحبت می‌کند که کمتر مخاطبی شیفته و مجذوب قداست و خلوص این مراسم، به‌خصوص ساز دف و دف‌نوازی، نمی‌شود. او معتقد است که دف بالقوه سازی مقدّس و پاک است و این نوازندگان هستند که شخصیت خود را با دف به مرحلهٔ ظهور می‌رسانند. این شخصیت ممکن است که با اجرای حرکات زشت و زننده که در شأن دف و دف‌نوازی نیست و تنها عاملی است برای جذب مخاطبین بیشتر، همراه باشد که در نهایت تصویری غلط از دف‌نوازی را معرفی کند و نتیجه‌ای جز توهین به شخصیت نوازنده را درپی نخواهد داشت (مرادی، ۱۳۹۸).

سیّدبهاءالدین حسینی، اولین دف را با پول کارگری به‌مدّت سه روز تمام به‌دست آورد تا به قول خودش پول زحمت کشیده و حلال باشد. وی از حال و هوای خانقاه و صحبت‌های پیر و مرشد طریقت قادری و نقشبندی، مرحوم حضرت شیخ‌سیّدحبیب‌الله دیانت این‌چنین می‌گوید:

> «در همان سنین کودکی، هرگاه که با دلی پر از محبّت و صفا در پای صحبت‌های گوهروار استاد گرانقدر و فرزانه می‌نشستم، هر روز دری از ناشناخته‌ها بر من می‌گشود. او به من آموخت که چگونه عشق بورزم، چگونه و در چه راهی گام بردارم، به‌چه طریق تحمّل نمایم آن ناملایمات را که دیگران بر سر راهم می‌گذارند. او به من آموخت که چگونه به جامعه‌ام محبّت کنم و بدی را با بدی پاسخ نگویم؛ در نهایت به من آموخت که اگر نمی‌توانی در راه عشق و عرفان راهروی دائم باشی، لاأقل به‌طریق صادقین و صالحین عمل کن و این بزرگترین درسی بود که از او آموختم» (حسینی، ۱۳۹۸).

طبق گفتهٔ ایشان، همان‌طور که وی دف را محترم می‌داند، دف نیز در بسیاری از مواقع مانع از انحراف بهاءالدین از مسیر صحیح زندگی شده است. او با ساز دف آن‌چنان رابطهٔ مقدّسی برقرار کرده که شاهد معجزاتی نیز بوده است.

سیّدبهاءالدین حسینی، عرفان را توحیدی‌ترین مکتب در عالم می‌داند و معتقد است که دف همیشه پیراهنی از عرفان بر تن داشته، پس باید با متانت دف‌نوازی کرد. در جایی دیگر اشاره می‌کند که مکتب دف‌نوازی خانقاه از سادگی و کمی به پیچیدگی و فراوانی صعود کرده و این روند با حفظ سنّت و اصالت در جهت نوآوری و تجدّد مورد قبول است (همان، ۱۳۹۸).

۴- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف

طرز صحیح اجرای ضربه‌ها و اصول قرارگیری دف در دست‌ها، از نکات بسیار ضروری و اساسی برای هر نوازنده‌ای است که نه تنها از آسیب‌هایی که در طول زمان پیش خواهد آمد، جلوگیری می‌کند؛ که مسیر رشد و پیشرفت را نیز سهل و ممکن می‌کند. همچنین اجرای صحیح ضربه‌ها در صدادهی ساز دف نیز کاملاً مؤثر است.

۴-۱- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه

وزن دف بر روی انگشت اشاره طوری قرار می‌گیرد که ساز، کمی مایل به‌سمت خارج از بدن است (یعنی وزن دف به‌صورت عمودی بر روی انگشت قرار نمی‌گیرد و مایل به‌سمت مخالف بدن است). فاصلهٔ بازوها[۸] نسبت به بدن کاملاً باز هستند، یعنی بازوها به بدن نمی‌چسبند و زاویهٔ داخل ساعد[۹] با بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، بیشتر از ۹۰ درجه است. انگشت شست نگاه‌دارندهٔ دف نیز در داخل شستی، دف را مهار می‌کند و سایر انگشتان همان دست نیز به‌صورت مورّب در حالت آمادگی برای اجرای ضربه مستقر هستند.

همچنین، قسمت کمی از بدن با دف پوشیده می‌شود. زاویهٔ دف نسبت به بدن نوازنده، باید در راستای ساعد دست مخالفی باشد که دف بر روی آن قرار گرفته است (سلامیه، ۱۳۹۹).

اگر دف را به چهار قسمت تقسیم کنیم، بند اوّل یا بند سر انگشت شست دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار نگرفته) را بر لبهٔ خارجی کلاف و کمی پایین‌تر از نیمهٔ دف قرار می‌دهیم. یعنی اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت هشت قرار می‌گیرد. دست نگاه‌دارندهٔ دف نیز به دلیل اینکه ساز به‌صورت عمودی روی دست قرار نمی‌گیرد، حدود ساعت پنج است (تصویر ۴-۱).

۴-۲- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی

وزن دف به‌صورت عمودی بر روی کف دست[۱۰] قرار می‌گیرد. فاصله‌ای بین بازوها و بدن ایجاد نمی‌شود، یعنی بازوها به بدن چسبیده هستند و زاویهٔ داخل ساعد با بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، بیشتر از ۹۰ درجه است. انگشت شست نیز به‌صورت آزاد و رها داخل شستی قرار دارد. همچنین، نیمی از دف باید روبه‌روی بدن و نیمی دیگر از آن خارج از بدن نوازنده قرار گیرد. به بیانی دیگر، دست به‌صورت طبیعی، در کنار بدن و در راستای محور آرنج به‌سمت بالا می‌آید و در زاویه‌ای بیش از ۹۰ درجه، دف روی کف دست قرار می‌گیرد.

زاویهٔ دف نسبت به بدن نوازنده، باید در راستای ساعد دست مخالفی باشد که دف بر روی آن قرار گرفته است (عندلیبی، ۱۳۹۹).

اگر دف را به چهار قسمت تقسیم کنیم، بند اوّل یا بند سر انگشت شست دست مخالف (دستی که دف روی آن قرار نگرفته) را روی لبهٔ خارجی کلاف و بالاتر از نیمهٔ دف قرار می‌دهیم. یعنی اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت ۱۰ قرار می‌گیرد. دست نگاه‌دارندهٔ دف نیز به دلیل اینکه ساز به‌صورت عمودی بر روی دست قرار گرفته، حدود ساعت شش است (تصویر ۴-۲).

۴-۳- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه مهرداد کریم‌خاوری

وزن دف به‌صورت عمودی بر روی کف دست قرار می‌گیرد. فاصله‌ای بین بازوها و بدن ایجاد نمی‌شود، یعنی بازوها به بدن چسبیده هستند و زاویهٔ داخل ساعد به بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، کمتر از ۹۰ درجه است تا کمترین انرژی از نوازنده گرفته شود. انگشت شست نیز به‌صورت آزاد و رها داخل شستی قرار دارد.

---

[۸] فاصله بین مفصل شانه تا مفصل آرنج.

[۹] فاصله بین مفصل آرنج تا مفصل مچ.

[۱۰] فاصله بین مفصل مچ تا انتهای انگشت‌ها

همچنین، نیمی از دف باید روبه‌روی بدن و نیمی دیگر از آن خارج از بدن نوازنده قرار گیرد. به بیانی دیگر، دست به‌صورت طبیعی و در راستای محور آرنج به‌سمت بالا می‌آید و در زاویه‌ای کمتر از ۹۰ درجه، دف بر روی کف دست قرار می‌گیرد.

زاویهٔ دف نسبت به بدن نوازنده، باید در راستای ساعد دست مخالفی باشد که دف بر روی آن قرار گرفته است (کریم‌خاوری، ۱۳۹۹).

اگر دف را به چهار قسمت تقسیم کنیم، بند اوّل یا بند سر انگشت شست دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار نگرفته) را بر لبهٔ خارجی کلاف و کمی بالاتر از نیمهٔ دف قرار می‌دهیم. یعنی اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت ۹ قرار می‌گیرد. دست نگاه‌دارندهٔ دف نیز به دلیل اینکه ساز به‌صورت عمودی بر روی دست قرار گرفته، حدود ساعت شش است (تصویر ۴-۳).

۴-۴- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه احمد خاک‌طینت

وزن دف کاملاً عمودی با زاویه‌ای حدود ۴۵ درجه بیرون از بدن بر روی انگشت اشارهٔ دست قرار می‌گیرد (دف حدود ۱/۴ از بدن را می‌پوشاند). این وضعیت در حالی است که انگشت شست نیز در داخل شستی، خم شده و مانند قلّاب بر سطح رویی داخل کلاف می‌چسبد و انگشت اشارهٔ همان دست نیز از بند دوّم خم شده تا به‌عنوان تکیه‌گاهی برای استقرار بهتر دف به کار رود. سایر انگشتان همان دست نیز به‌صورت مورّب در حالت آمادگی برای اجرای ضربه مستقر هستند. یعنی انگشت شست در داخل شستی طوری قرار می‌گیرد که ضخامت کلاف دف بین انگشت شست و انگشت اشاره باشد. همچنین فاصلهٔ بازوها نسبت به بدن کاملاً باز هستند، یعنی بازوها به بدن نمی‌چسبند و نسبت زاویهٔ داخلی ساعد به بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، بیشتر از ۹۰ درجه است.

زاویهٔ دف نیز نسبت به بدن نوازنده، باید در راستای ساعد دست مخالفی باشد که دف بر روی آن قرار گرفته است (خاک‌طینت، ۱۳۹۹).

اگر دف را به چهار قسمت تقسیم کنیم، بند اوّل یا بند سر انگشت شست دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار نگرفته) را بر لبهٔ خارجی کلاف و کمی بالاتر از نیمهٔ دف قرار می‌دهیم. یعنی اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت ۹ قرار می‌گیرد. دست نگاه‌دارندهٔ دف نیز به دلیل اینکه ساز به‌صورت عمودی بر روی دست قرار گرفته، حدود ساعت شش است (تصویر ۴-۴).

۴-۵- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه منصور مرادی

وزن دف کاملاً عمودی بر روی انگشت اشارهٔ دست قرار می‌گیرد. این وضعیت در حالی است که انگشت شست همان دست نیز در داخل شستی، دف را مهار می‌کند؛ به‌نحوی که قسمت پایین بند انگشت شست (بخشی که نزدیک به‌کف دست است) با دف درگیر و قسمت بالای آن (سر انگشت) کاملاً آزاد است و سایر انگشتان همان دست نیز به‌صورت مورّب در حالت آمادگی برای اجرای ضربه مستقر هستند. فاصلهٔ بازوها نسبت به بدن کاملاً باز هستند، یعنی بازوها به بدن نمی‌چسبند و نسبت زاویهٔ داخلی ساعد به بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، ۹۰ درجه است.

فاصلهٔ دف نسبت به بدن باید به‌شکلی قرار گیرد که بخشی از صورت او را بپوشاند[۱۱] و صدای حاصل از ضربه‌های تُم و بَک که ضربه‌های اصلی دف هستند و با دست مخالفی که دف بر روی آن قرار دارد اجرا می‌شوند بر روی قلب نوازنده تأثیر گذارد (البته این مطلب در مورد راست‌دستان صدق می‌کند). زاویهٔ دف نیز نسبت به بدن نوازنده، باید در راستای ساعد دست مخالفی باشد که دف روی آن قرار گرفته است (مرادی، ۱۳۹۹).

بند اوّل یا بند سر انگشت شست دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار نگرفته) نیز کمی بالاتر از نیمهٔ دف و بر قسمت خارجی کلاف قرار می‌گیرد. یعنی اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت ۹ قرار می‌گیرد. دست نگاه‌دارندهٔ دف نیز به دلیل اینکه ساز به‌صورت عمودی بر روی دست قرار گرفته، حدود ساعت شش است (تصویر ۴-۵).

---

[۱۱] سمت راست صورت برای چپ‌دستان و سمت چپ صورت برای راست‌دستان.

۴-۶- فرم و شیوهٔ قرارگیری دف از نگاه سیّدبهاءالدین حسینی

دف به‌شکل مایل، به‌نحوی که حلقه‌ها با پوست دف تماس داشته تا مکمّل و حجم‌دهندهٔ صدای ضربه‌ها باشند، روی انگشت اشارهٔ دست قرار می‌گیرد. نسبت فاصلهٔ ساز به بدن را با قلبمان می‌سنجیم؛ به این شکل که کلاف دف را با فاصله‌ای حدود ۲۰ سانتی‌متر به جلو از روی قلب قرار می‌دهیم (برای چپ‌دست‌ها بر عکس است). دف از قسمت شستی بر روی انگشت اشاره و بند پایین انگشت شست (بخشی که نزدیک به کف دست است) در داخل شستی، دف را مهار و بند بالا (سر انگشت) رهاست. سایر انگشتان همان دست نیز به‌صورت مورّب در حالت آمادگی برای اجرای ضربه مستقر هستند فاصلهٔ بازوها نسبت به بدن کاملاً باز هستند، یعنی بازوها به بدن نمی‌چسبند و نسبت زاویهٔ داخلی ساعد به بازوی نگاه‌دارندهٔ دف، بیش از ۹۰ درجه است. همچنین قسمت بالایی کلاف در راستای ابروی نوازنده قرار می‌گیرد (حسینی، ۱۳۹۹).

انگشت شست دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار ندارد) نیز حدوداً کمی بالاتر از نیمهٔ دف و بر روی قسمت خارجی کلاف قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر، اگر دف را همچون ساعت فرض کنیم، انگشت اشاره هنگام برخورد با پوست، حدود ساعت ۹ قرار می‌گیرد. زاویهٔ دف نیز هم‌راستای ساعد این دست قرار می‌گیرد (تصویر ۴-۶).

۵- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری ضربه‌های دف

ضربه‌های دف تشکیل شده از صدای بم، میانه و زیر که در نزد نوازندگان با اسامی مختلف معرفی می‌شوند. به‌غیر از تعدد اسامی که باعث سردرگمی هنرجویان شده است، در مواردی هم این اسامی منحصراً بر اساس شیوه‌ای برای راست‌دستان آموزش داده می‌شود و چپ‌دستان موظّف به‌تغییرات هم‌زمان در حین آموزش برای فهم و درک مطالب هستند.

۵-۱- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه

تُم: بم‌ترین صوت در میان ضربات، تُم نام دارد و نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از سلامیه:

«کفِ دستی که دف بر روی آن قرار ندارد، کمی گود و انگشتان کاملاً بسته هستند. فاصلهٔ اندکی مابین انگشت شست و کلاف دف به‌منظور سهولت در حرکت وجود دارد. دامنهٔ حرکتی این ضربه از ساعد، بازو و شانه است؛ در ادامهٔ حرکت، دست از دایرهٔ دف خارج نشده و هیچ‌گونه شکستی نیز در مچ دست ایجاد نمی‌شود» (تصویر ۵-۱).

۵-۲- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی

تُم: بم‌ترین صوت در میان ضربات، تُم نام دارد و بر اساس سه‌خطّ حامل، روی خطّ اوّل بدون هیچ علامتی، نوشته می‌شود. نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از عندلیبی:

«کفِ دستی که دف بر روی آن قرار ندارد، کمی گود و انگشتان، کاملاً بسته هستند. فاصله‌ای مابین انگشت شست و کلاف دف ایجاد نمی‌شود. دامنهٔ حرکتی این ضربه از ساعد، بازو و شانه با حدّاقل حرکت است و در ادامهٔ حرکت، دست از دایرهٔ دف خارج می‌شود. همچنین هیچ‌گونه شکستی در مچ دست به‌چشم نمی‌خورد» (تصویر ۵-۲).

۵-۳- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه مهرداد کریم‌خاوری

دستِ بسته یا تُم: بم‌ترین صوت در میان ضربات، دستِ بسته یا تُم نام دارد و بر روی تک‌خط، با نماد «۶» نوشته می‌شود. نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از کریم‌خاوری:

«کفِ دستی که دف بر روی آن قرار ندارد، کمی گود شده و انگشتان کاملاً بسته هستند. فاصله‌ی اندکی مابین انگشت شست و کلاف دف به‌منظور سهولت در حرکت وجود دارد. دامنهٔ حرکتی این ضربه از ساعد، بازو و شانه محدود است اما در انتهای حرکت، دست از دایرهٔ دف خارج می‌شود. نحوهٔ برداشت دست از پوست دف بستگی به شل یا سفت بودن

پوست دارد به‌طور مثال؛ اگر پوست، سفت باشد دست به‌سرعت برداشته می‌شود، در غیر این صورت دست، پس از اجرای ضربه، بر روی پوست می‌ماند. همچنین هیچ‌گونه شکستی نیز در مچ دست ایجاد نمی‌شود» (تصویر ۵-۳).

۵-۴- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه احمد خاک‌طینت

کَف: بم‌ترین صوت در میان ضربات، کَف نام دارد و بر اساس سه‌خطّ حامل، روی خطّ اوّل بدون هیچ علامتی، نوشته می‌شود. نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از خاک‌طینت:

«چهار انگشتِ دستی که دف بر روی آن قرار ندارد (همهٔ انگشتان به‌غیر از شست) را کمی گود کرده تا سر هر چهار انگشت با قسمت شروع کفِ دست از مچ، هم‌سطح شده و دو فرورفتگی، یکی در داخل انگشتان و دیگری داخل کف دست ایجاد شود. در نتیجه، خمیدگی انگشت سوّم (وُسطی) بیشتر از سایر انگشتان خواهد شد. در این ضربه، فاصله‌ای بین انگشت شست و کلاف وجود ندارد. دامنهٔ حرکت این ضربه از ساعد، بازو و شانه است. همچنین دست از دایرهٔ دف خارج نشده و هیچ‌گونه شکستی نیز در مچ دست ایجاد نمی‌شود» (تصویر ۵-۴).

۵-۵- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه منصور مرادی

تُم: بم‌ترین صوت در میان ضربات، تُم نام دارد. نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از مرادی:

«کفِ دست بالا (دستی که دف بر روی آن قرار ندارد)، کمی گود و انگشتان کاملاً بسته هستند. فاصلهٔ اندکی مابین انگشت شست و کلاف دف به‌منظور سهولت در حرکت وجود دارد. دامنهٔ حرکتی این ضربه از ساعد، بازو و شانه است و دست از دایرهٔ دف خارج نمی‌شود. همچنین، هیچ‌گونه شکستی نیز در مچ دست به چشم نمی‌خورد» (تصویر ۵-۵).

۵-۶- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «بم» از نگاه سیّدبهاءالدین حسینی

بَسته: بم‌ترین صوت در میان ضربات، بَسته، نام دارد و این ضربه با عدد «۱» بر روی تک‌خط، نشان داده می‌شود. نحوهٔ اجرای آن به‌نقل از حسینی:

«در این ضربه، انگشت‌ها بسته و گودی دست به‌حدی کم است که کفِ دست با پوست دف تماس پیدا می‌کند. گودی بیش از حد دست باعث می‌شود که فقط سر انگشتان به‌پوست دف برخورد کند و صدای بم تولید نمی‌شود. فاصلهٔ اندکی مابین انگشت شست و کلاف دف به‌منظور سهولت در حرکت وجود دارد. حرکت این ضربه به‌نحوی است که هیچ‌گونه شکستی در مچ دست ایجاد نمی‌شود. این ضربه از ساعد، بازو و شانه به‌صورت محدود حرکت می‌کند؛ اما در انتهای حرکت، دست از دایرهٔ دف خارج می‌شود» (تصویر ۵-۶).

۵-۷- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «میانه» از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه

میانه: این ضربه توسط دستی که ساز بر روی آن قرار گرفته، اجرا می‌شود. به این شکل که دف از قسمت شستی بر روی انگشت اشاره قرار می‌گیرد و انگشت شست نیز در داخل شستی دف را مهار می‌کند. دامنهٔ حرکتی این ضربه بر خلاف ضربهٔ تُم، تنها از مچ و ساعد دست حرکت می‌کند. همچنین، شکستی نیز در مچ دست ایجاد خواهد شد (تصویر ۵-۷).

انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار[۱۲] (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر) و انگشت شمارهٔ دو (وُسطی) به‌شکل مورّب به پوست برخورد می‌کند؛ به‌نحوی که فضایی بین کف دست و کلاف ایجاد می‌شود. به زبان ساده، انگشتان دست به‌سمت بالا

[۱۲] شمارش انگشتان، از سبابه (انگشت اشاره) شماره‌گذاری می‌شوند.

پرتاب نمی‌شوند. صدای حاصل از این ضربه، میانی، یعنی صدایی مابین بم و زیر است (سلامیه، ۱۳۹۹).

۵-۸- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «میانه» از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی

چَپ یا دستِ پایه: این ضربه توسط دست نگاه‌دارندهٔ ساز اجرا می‌شود. به این شکل که دف از قسمت شستی روی کفِ دست، قرار می‌گیرد و انگشت شست نیز در داخل شستی کاملاً آزاد و رهاست. دامنهٔ حرکتی این ضربه بر خلاف ضربهٔ تُم، تنها از ساعد دست حرکت می‌کند. ضربه به‌صورت چرخشی از ساعد و پرتاب انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر) و انگشت شمارهٔ دو (وُسطی) به‌سمت بالا و مرکز دف صورت می‌گیرد. این در حالی است که در مچ دست هیچ شکستی ایجاد نمی‌شود. صدای حاصل از این ضربه، میانی، یعنی صدایی مابین بم و زیر است و روی خطّ دوّم حامل بدون هیچ علامتی نوشته می‌شود (تصویر ۵-۸).

این ضربه، در راست‌دستان، با نام «چَپ» و در چپ‌دستان با نام «دستِ پایه» معرفی می‌شود (عندلیبی، ۱۳۹۹).

۵-۹- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «میانه» از نگاه مهرداد کریم‌خاوری

چَپ: همان‌طور که دف بر روی کف دست قرار دارد، ضربه به‌صورت چرخشی از ساعد و پرتاب انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر)، انگشت شمارهٔ دو (وُسطی) و انگشت شمارهٔ یک (سبابه) به‌سمت بالا و مرکز دف صورت می‌گیرد. دامنهٔ حرکتی این ضربه همچون ضربهٔ تُم از ساعد، بازو و شانه با حدّاقل حرکت است؛ مچ دست ثابت می‌ماند و خم یا به اصطلاح شکسته نمی‌شود. انگشت شست در داخل شستی، آزاد و رها و انگشتان نیز پس از برخورد با پوست به‌سرعت برداشته نمی‌شوند (تصویر ۵-۹).

صدای حاصل از این ضربه، میانی، یعنی صدایی مابین بم و زیر است و در راست‌دستان و چپ‌دستان با نام «چَپ» و با نماد «۷» بر روی تک‌خط نشان داده می‌شود (کریم‌خاوری، ۱۳۹۹).

۵-۱۰- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «میانه» از نگاه احمد خاک‌طینت

کِنارهٔ چَپ یا کِنارهٔ پایینی: این ضربه توسط دستی که دف بر روی آن قرار گرفته، اجرا می‌شود. انگشت شست در داخل شستی قرار می‌گیرد، طوری که ضخامت کلاف دف بین انگشت شست و انگشت اشاره باشد. سپس انگشت شست، خم شده و مانند قلّاب بر سطح رویی داخل کلاف می‌چسبد و انگشت اشارهٔ همان دست نیز از بند دوّم خم شده تا به‌عنوان تکیه‌گاهی برای استقرار بهتر دف به کار رود.

دامنهٔ حرکتی این ضربه همچون ضربهٔ کَف، از ساعد، بازو و شانه است و مچ دست ثابت می‌ماند. در هنگام اجرای ضربه، هیچ شکستی در مچ دست ایجاد نمی‌شود. انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر) و انگشت شمارهٔ دو (وُسطی) به‌شکل مورّب به پوست برخورد می‌کند به‌نحوی که فضایی بین کف دست و کلاف ایجاد می‌شود. به زبان ساده، انگشتان دست به‌سمت بالا پرتاب نمی‌شوند (تصویر ۵-۱۰).

صدای حاصل از این ضربه، میانی، یعنی صدایی مابین بم و زیر است و روی خطّ سوّم حامل بدون هیچ علامتی نوشته می‌شود؛ هرچند که خاک‌طینت معتقد است که اگر روی خطّ دوّم حامل نوشته شود، از نظر فرکانس صدایی و اصول نت‌نگاری صحیح‌تر است و مایل است که در ویرایش جدید کتاب‌هایش این جابه‌جایی را لحاظ کند. همچنین این ضربه، در راست‌دستان، با نام «چَپ» یا «کِنارهٔ چَپ» و در چپ‌دستان با نام «کِنارهٔ پایینی» معرفی می‌شود (خاک‌طینت، ۱۳۹۹).

۵-۱۱- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «میانه» از نگاه منصور مرادی

چَپ یا دستِ پایین: وزن دف کاملاً عمودی بر روی انگشت اشارهٔ دست مخالف ضربهٔ تُم قرار می‌گیرد. این وضعیت در حالی است که انگشت شست همان دست نیز در داخل شستی، دف را مهار می‌کند؛ به‌نحوی که قسمت پایین بند انگشت (بخشی که نزدیک به‌کف دست است) با دف درگیر و قسمت بالای آن (سر انگشت) کاملاً آزاد است.

این ضربه توسط دستی که دف روی آن قرار گرفته، اجرا می‌شود. دامنهٔ حرکتی این ضربه همچون ضربهٔ تُم، از ساعد، بازو و شانه است و مچ دست بدون هیچ شکستی ثابت می‌ماند. انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر) و انگشت شمارهٔ دو (وُسطی) به‌شکل مورّب به

پوسـت برخورد می‌کند؛ به‌نحوی که فضـایی بین کف دسـت و کلاف ایجاد می‌شـود. به‌زبان سـاده، انگشـتان دست به‌سـمت بالا پرتاب نمی‌شـوند. صـدای حاصـل از این ضـربه، میانی، یعنی صـدایی مابین بم و زیر اسـت (تصـویر ۵-۱۱). لازم به‌ذکر اسـت که نام این ضربه در چپ‌دسـتان، «دستِ پایین» نامیده می‌شود (مرادی، ۱۳۹۹).

۵-۱۲- فرم، شـیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صـدای «میانه» از نگاه سیّدبهاءالدین حسینی

چَپ: این ضـربه توسـط دسـتی که سـاز بر روی آن قرار گرفته، اجرا می‌شـود. دف از قسـمت شسـتی روی انگشـت اشـاره و بند پایین انگشت شست (بخشی که نزدیک به‌کف دست است) در داخل شستی، دف را مهار و بند بالای آن (سر انگشت) رهاست. دامنهٔ حرکتی این ضـربه همچون ضـربهٔ بَسـته از سـاعد، بازو و شانه است. همچنین شکستی در مچ دست به چشم می‌خورد.

حرکت دست به‌حالت چرخشی کاملاً از دف فاصله می‌گیرد و با سرعت هر چهار انگشت (خِنصِر، بِنصِر، وُسطی و اشاره) به‌صورت مورّب ضربه‌ای بر پوست وارد می‌کنند؛ طوری‌که پس از اصابت، فاصـله‌ای بین کف دسـت با کلاف ایجاد می‌شـود. نکتهٔ جالب توجه این است که هم انگشت‌ها به پوست دف ضربه می‌زنند و هم پوست دف با حرکتی که به‌دف می‌دهیم (دف به‌سمت عقب کشیده می‌شود) به انگشت‌ها ضربه می‌زند. به‌همین منظور، این ضـربه قوی‌ترین ضـربهٔ دف‌نوازان محسـوب می‌شـود (تصـویر ۵-۱۲).

صدای حاصل از این ضربه، میانی، یعنی صدایی مابین بم و زیر اسـت. نگارش ضـربهٔ چَپ، با عدد «۲» بر روی تک‌خط، نشـان داده می‌شود و این ضربه در چپ‌دستان نیز همان «چَپ» نامیده می‌شود (حسینی، ۱۳۹۹).

۵-۱۳- فرم، شـیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صـدای «زیر» از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه

شَـلّاقی: ضـربهٔ شـلّاقی، همچون ضـربهٔ تُم با همان دسـت و دامنهٔ حرکتی به‌پوست برخورد می‌کند با این تفاوت که انگشتان از یکدیگر به‌صورت باز قرار می‌گیرند و هیچ‌گونه شکستی در مچ دست ایجاد نمی‌شود. صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است (تصویر ۵-۱۳).

لازم به‌ذکر است که در این شیوه، دست‌ها پس از اجرای ضربه، روی پوست دف نمی‌مانند و به‌سرعت برداشته می‌شوند تا طنین حاصـل از ضـربه‌ها از بین نرود و به اصـطلاح، صـدای حاصـل از ضربه‌ها «خفه» ایجاد نشود (سلامیه، ۱۳۹۹).

۵-۱۴- فرم، شـیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صـدای «زیر» از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی

باز یا شَلّاقی: این ضربه همچون ضربهٔ تُم با همان دست و دامنهٔ حرکتی به پوسـت برخورد می‌کند با این تفاوت که انگشـتان از یکدیگر به‌صورت باز قرار می‌گیرند و هیچ‌گونه شـکسـتی در مچ ایجاد نمی‌شود. صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است و عندلیبی با آگاهی کامل از اینکه خطوط حامل از صـدای بم (خطّ اوّل) به صـدای زیر (خطّ سـوّم) در حرکت هسـتند اما این ضـربه را روی خطّ اوّل حامل و با نماد «۸» ثبت می‌کند[۱۳] (تصویر ۵-۱۴).

لازم به ذکر است که در این شیوه، دست‌ها پس از اجرای ضربه، روی پوست دف نمی‌مانند و به‌سرعت برداشته می‌شوند تا طنین حاصـل از ضـربه‌ها از بین نرود و به اصـطلاح، صـدای حاصـل از ضـربه‌ها «خفه» ایجاد نشـود (عندلیبی، ۱۳۹۹). همچنین بر روی خطّ سـوّم حامل نیز ضـربه‌ای به‌نام «کناره» بدون هیچ علامتی ثبت می‌شود که از حرکات فرعی دف‌نوازی است.

۵-۱۵- فرم، شـیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صـدای «زیر» از نگاه مهرداد کریم‌خاوری

تَق یا دستِ باز: ضربهٔ تَق نیز همچون ضربهٔ دستِ بسته یا تُم با همان دسـت و دامنهٔ حرکتی به پوسـت برخورد می‌کند با این تفاوت که انگشـتان از یکدیگر به‌صـورت باز قرار می‌گیرند و هیچ‌گونه شکستی در مچ دست ایجاد نمی‌شود. همچنین نحوهٔ برداشـت دسـت از پوسـت دف بسـتگی به شـل یا سـفت بودن پوست دارد به‌طور مثال اگر پوست، سفت باشد دست به‌سرعت برداشته می‌شود، در غیر این‌صورت، دست پس از اجرای ضربه،

[۱۳] او اعتقاد دارد که چون نحوهٔ اجرای هر دو ضربه، با یک دست است، پس باید که بر روی خط اوّل حامل نوشته شوند.

روی پوست می‌ماند (تصویر ۵-۱۵). صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است و با نماد «۸» بر روی تک‌خط، نشان داده می‌شود (کریم‌خاوری، ۱۳۹۹).

۵-۱۶- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «زیر» از نگاه احمد خاک‌طینت

کِنارهٔ راست یا کِنارهٔ بالایی: این ضربه نیز همچون ضربهٔ کَف، با همان دست و دامنهٔ حرکتی، به‌پوست دف وارد می‌شود با این تفاوت که انگشتان از یکدیگر به‌صورت باز قرار می‌گیرند و مچ دست کمی به‌سمت پایین حرکت می‌کند. صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است و روی خطّ دوّم حامل بدون هیچ علامتی نوشته می‌شود. نت‌نگاری این ضربه نیز همان‌طور که در بخش کِنارهٔ چَپ ذکر شد، امکان جابه‌جایی و تصحیح دارد (تصویر ۵-۱۶).

این ضربه، در راست‌دستان، با نام «کِنارهٔ راست» و در چپ‌دستان با نام «کِنارهٔ بالایی» معرفی می‌شود (خاک‌طینت، ۱۳۹۹).

لازم به ذکر است که در این شیوه، دست‌ها پس از اجرای ضربه، بر روی پوست دف نمی‌مانند و به‌سرعت برداشته می‌شوند تا طنین حاصل از ضربه‌ها از بین نرود و به اصطلاح، صدای حاصل از ضربه‌ها «خفه» ایجاد نشود.

۵-۱۷- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «زیر» از نگاه منصور مرادی

بَک یا شَلّاقی: این ضربه نیز همچون تُم، با همان دست و دامنهٔ حرکتی، به پوست دف وارد می‌شود با این تفاوت که انگشتان از یکدیگر به‌صورت باز قرار می‌گیرند و هیچ‌گونه شکستی در مچ ایجاد نمی‌شود. صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است (تصویر ۵-۱۷).

لازم به‌ذکر است که در این شیوه، دست‌ها پس از اجرای ضربه، بر روی پوست دف نمی‌مانند و به‌سرعت برداشته می‌شوند تا طنین حاصل از ضربه‌ها از بین نرود و به اصطلاح، صدای حاصل از ضربه‌ها «خفه» ایجاد نشود (مرادی، ۱۳۹۹).

۵-۱۸- فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری صدای «زیر» از نگاه سیّدبهاءالدین حسینی

باز: این ضربه نیز همچون ضربهٔ بَسته با همان دست و دامنهٔ حرکتی به‌پوست دف برخورد می‌کند با این تفاوت که انگشت‌ها کمی باز شده و هیچ‌گونه شکستی در مچ ایجاد نمی‌شود. صوت حاصل از این ضربه، کاملاً زیر یا تیز است. این ضربه با عدد «۳» روی تک‌خط، نشان داده می‌شود (تصویر ۵-۱۸).

لازم به‌ذکر است که در این شیوه، دست‌ها پس از اجرای ضربه، روی پوست دف نمی‌مانند و به‌سرعت برداشته می‌شوند تا طنین حاصل از ضربه‌ها از بین نرود و به اصطلاح، صدای حاصل از ضربه‌ها «خفه» ایجاد نشود (حسینی، ۱۳۹۹).

۶- تفاوت و تشابه‌های فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری ضربه‌های دف از نگاه نوازندگان

هر چند جامعهٔ آماری در نظر گرفته شده، همگی پیرو و شاگردان مکتب خانقاه هستند اما با بررسی فرم، شیوهٔ اجرا و نام‌گذاری ضربه‌های دف، تفاوت‌هایی قابل مشاهده است که در ادامه به بیان آن‌ها پرداخته می‌شود (جدول ۱).

برای ایجاد صدای بم نیز کف دست به شکلی واحد گود می‌شود مگر در روش حسینی که معتقد است کف دست با پوست دف تماس دارد و روش خاک‌طینت که به قدری کف دست گود می‌شود که انگشتان در یک سطح قرار می‌گیرند. در این ضربه، فاصلهٔ اندکی بین انگشت شست و کلاف دف به‌منظور سهولت در حرکت ایجاد می‌شود اما عندلیبی و خاک‌طینت معتقد به این فاصله نیستند.

دامنهٔ حرکتی حدّاقل یا حدّاکثر در ضربهٔ صدای بم از ساعد، بازو و شانه که در ادامه، دست از دایرهٔ دف خارج نمی‌شود و در راستای ساعد (بدون شکست) به پوست دف ضربه می‌زند. در شیوهٔ دف‌نوازی عندلیبی، کریم‌خاوری و حسینی دست از دایرهٔ دف خارج می‌شود.

ضربهٔ صدای زیر نیز در تمام روش‌ها یکسان اجرا می‌شود، به‌غیر از روش خاک‌طینت که دست به‌سمت پایین متمایل است.

همچنین برای ایجاد صدای میانی، بدون هیچ شکستی در مچ، با دامنهٔ حدّاقل یا حدّاکثر حرکتی از ساعد، بازو و شانه، انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سه (بِنصِر) و انگشت شمارهٔ دو (وُسطی)، مورّب به پوست برخورد می‌کند. اما در روش سلامیه و حسینی خمیدگی در مچ مشاهده می‌شود. انگشتان دست عندلیبی و کریم‌خاوری نیز در ضربهٔ مذکور بر خلاف دیگر دف‌نوازان به‌سمت بالا پرتاب می‌شوند. از

دیگر تفاوت‌ها در این ضـــربه، می‌توان به روش کریم‌خاوری و حسینی اشاره کرد که هر چهار انگشت دست (انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار، انگشت شمارهٔ سه، انگشت شمارهٔ دو و انگشت شمارهٔ یک یا اشاره) به پوست دف برخورد می‌کنند.

در آخر اینکه زاویهٔ دف در تمام روش‌ها نسـبت به بدن نوازنده، در راستای ساعد دست مخالفی است که دف روی آن قرار دارد. همچنین پس از اجرای ضربه، دست بر روی پوست دف نمی‌ماند تا طنین حاصـل از ضـربه‌ها از بین نرود مگر در اجرای ضـربهٔ صدای میانی به‌روش مهرداد کریم‌خاوری.

نتیجه‌گیری

دف، در مکتب خانقاه، ریشه در باورها و اعتقادهای دف‌نواز دارد و از جایگاه و منزلت خاصّی برخوردار است. باورهایی که برای درک و دریافت حقیقت از پیر و مرشد خود مدد می‌جویند تا مسیر کمال هموارتر شود. برای گذر از این مسیر، گاهی مریدان با تفکّر و تأمل طی طریق می‌کنند و گروهی نیز با طرب و سماع به این درک نائل می‌شوند. مقصد، یکی و آن قرب الهی است. دف نیز ابزاری است برای ایجاد سرمستی و بی‌خود شدن از خویشتن. در مکتب خانقاه، آموزش به‌شکل سنّتی، نامدوّن (و به اصطلاح سـینه به سـینه) اسـت که مریدان از طریق کشـف و شـهود به تحصیل دف‌نوازی می‌پردازند. از این منظر شباهتی بین موسیقی باسـتانی که ریشـه در فرهنگ و تاریخ هر قوم و ملّتی اسـت و دف‌نوازی خانقاهی با گرایش بر موسیقی عبادی وجود دارد.

همچنین دف، جایگاهی را در موســیقی عامیانه و محلّی آن منطقه همراه با آداب و رســومی متفاوت از خانقاه به خود اختصاص داده است که نحوهٔ اجرا شامل: فرم دف‌نوازی، استفاده از حرکات نمایشـی، تنوّع ریتم، پیروی از ملودی و... مختص این گونه از موسیقی است با محوریت سوگواری، بزمی، رزمی و کار. در نوع سوّم که به موسیقی شهری یا رسمی معروف است، هر یک از سـازها بر اسـاس علوم آهنگ‌سـازی به ایفای نقش خود می‌پردازند. در این میان، دف نیز از اهمّیّت خاصّـــی برخوردار است. در این شیوه از دف‌نوازی، صدای ساز نسبت به شیوه‌های قبل باید در کنترل نوازنده و هماهنگ با ارکستر باشد. پس فرم ضـــربه‌ها، اطلاعات موســـیقایی و نحوهٔ اجرای نوازندگان تغییر می‌کند؛ با علوم موسـیقی آشنا می‌شوند و در صدد حفظ جایگاه خود، تابع قوانین آن هسـتند. لازم به ذکر اسـت که در هر سـه نوع از موسـیقی، دف به اشـکال تک‌نوازی، هم‌نوازی و گروه‌نوازی ارائه می‌شود.

هرچه اجرای ضربه‌ها هدفمندتر باشد، یعنی دارای تفکّر، آگاهی و حضور ذهن در جهت رفع انقباضات احتمالی عضلات نامربوط، به تعادل رســیدن انرژی بدن، کنترل قدرت نوازندگی، بیان احســاســی ناب به مخاطب به‌واســطهٔ ســاز و در نهایت ایجاد هیچ‌گونه آسیبی به اندام‌های بدن خواهد بود.

از نکات بسـیار مهم در دف‌نوازی، فرم و شـیوهٔ نوازندگی اسـت تا با کمک ذهن، مسـیر تکامل، میسّـر و اجرای تکنیک‌ها هموارتر شـوند. به همین منظور فرم و شـیوه‌ای از نوازندگی مطرح شـده که مورد تأیید اساتید، پیشکسوتان و جامعهٔ پزشکی است[۱۴]:

شـانه‌ها بدون هیچ‌گونه انقباضـی به‌سـمت پایین و دف به‌شـکل عمودی بر روی کف دســت قرار می‌گیرد تا وزن آن در ســطح بیشـتری تقسـیم شـده (نسـبت به قرارگیری دف بر روی انگشت اشاره) و فشار کمتری را دست متحمّل شود. انگشت شست نیز هرچه آزاد و رهاتر در داخل جاشســتی باشـد، درگیری عضـلات کمتر خواهد بود. البته در مواردی هم به منظور نگاه داشـــتن دف، با ظرافت بسیار و اندک فشاری حاصل می‌شود.

نسبت زاویهٔ داخل ساعد به بازوی دست نگاه‌دارنده، ۹۰ درجه است و ساعد در امتداد بازو (کنار بدن) و دست در راستای ساعد (صفر درجه)، یعنی بدون هیچ شکستی در مچ قرار می‌گیرد. فاصلهٔ داخل بازو نسبت به بدن نیز بسیار اندک است (بازو در کنار بدن قرار دارد).

پس از قرارگیری دف بر روی دست با رعایت مطالب ذکر شـده، صـدای میانه یا ضـربهٔ «بین»[۱۵] به‌صـورت چرخشـی و پرتاب انگشت کوچک یا انگشت شمارهٔ چهار (خِنصِر)، انگشت شمارهٔ سـه (بِنصِر) و انگشت شـمارهٔ دو (وُسطی) به‌سـمت بالا و مرکز دف صورت می‌گیرد.

مطالب ذکر شـده در مورد دامنهٔ حرکتی، زاویهٔ دست نسـبت به سـاعد، قرارگیری بازو در کنار بدن و اجرای ضـربه‌ها برای دست مخالف (دستی که دف بر روی آن قرار ندارد) نیز صادق است.

---

[۱۴] این شیوه برای افرادی مطرح شده است که دارای اندامی متناسب، طبیعی و بدون آسیب‌دیدگی هستند.

[۱۵] ضربه‌ای که توسط دست نگاه‌دارنده اجرا می‌شود.

یعنی در هر دو دست بدون ایجاد شکستی در مچ، از عضلات چرخاننده، همچون باز و بسته کردن پیچ استفاده می‌شود با این تفاوت که در دست مخالف دست نگاه‌دارندهٔ دف برای قوی‌تر اجرا کردن ضربه‌ها، عضلهٔ شانه (دلتوئید جلویی) کاربرد پیدا می‌کند.

همچنین، دف، موازی بدن نوازنده قرار می‌گیرد و انگشت شست می‌تواند بر روی نیمی از دف یا پایین‌تر از نیمهٔ دف هم قرار گیرد. سایر انگشت‌ها کاملاً چسبیده در کنار یکدیگر هستند که باعث ایجاد اندک گودی در دست و در نتیجه تولید صدای بم یا ضربهٔ «بم» نیز نامیده می‌شود.

ضربهٔ «زیر» همچون ضربهٔ «بم» با همان دامنهٔ حرکتی و همان جایگاه به پوست دف برخورد می‌کند، با این تفاوت که انگشت‌ها از یکدیگر باز شده، تا صدایی تیز یا زیر تولید شود. لازم به ذکر است که مچ دست به‌سمت پایین حرکت نمی‌کند تا مانع از ایجاد ساییدگی برای مچ شود.

چرخش دست و خارج شدن یا نشدن آن در ضربه‌های «بم» و «زیر» از دایرهٔ دف مشکلی را ایجاد نمی‌کند. همچنین قرارگیری دست‌ها بر روی پوست دف، پس از اجرای ضربه، کاملاً سلیقه‌ای است و فقط در تولید یا عدم تولید طنین صدا مؤثر است و آسیبی ایجاد نخواهد کرد مگر در پوست‌هایی که کشش یا سفتی زیادی دارند که پس از اجرای ضربه، عکس‌العمل شدیدتری به دست وارد می‌شود.

دامنهٔ حرکتی ضربه‌ها از صدای ضعیف به قوی و صرف انرژی حدّاقل به حدّاکثر به‌ترتیب شامل: دست، ساعد، بازو و شانه است؛ توجه به عضلات مربوطه در اجرای ضربه‌ها برای جلوگیری از آسیب‌دیدگی و شناخت صحیح حرکت بسیار ضروری است.

از مواردی دیگر که باید به آن توجه کرد، نحوهٔ نشستن دف‌نواز و انتخاب صندلی مناسب است. صندلی باید متناسب با قد نوازنده، بدون دسته با سطحی صاف باشد تا نوازنده از تسلّط کافی برای اجرا برخوردار شود. نحوهٔ نشستن او نیز با فاصلهٔ اندکی بین تکیه‌گاه صندلی و نشیمن‌گاه نوازنده به‌منظور عدم محدودیّت حرکت عضلات است و فرد وزن خود را کاملاً متعادل بر روی دو استخوان لگن قرار می‌دهد و عضلات لگن، شکم، فیله و گردن، بالاتنه را عمودی نگاه‌داری می‌کنند. دیگر اینکه کف پا بر روی زمین، زاویهٔ مچ پا ۹۰ درجه، ساق به ران ۹۰ درجه و ران به تنه نیز ۹۰ درجه است.

در مورد طرز نشستن نوازندگان روی زمین به‌خصوص در اکثر خانقاه‌ها که امکان صندلی وجود ندارد، نشستن به‌شکل چهارزانو، آسیب کمتری نسبت به دوزانو نشستن دارد.

پیشنهادهای نظری و کاربردی

لازم به ذکر است که محقّقان در آینده به بررسی شیوه‌های دف‌نوازی در میان نسل جوان بپردازند زیرا آنان در تغییر و روش آموزش خود انعطاف بیشتری دارند. همین امر باعث ثبت نهایی و گسترش شیوه‌ای واحد و علمی با حفظ اصالت‌ها و احترام کامل به قدما خواهد شد. در ادامه نیز می‌توانند به بررسی و ثبت تمام ظرایف و تکنیک‌های دف‌نوازی از جمله: انواع حرکت‌های حلقه، انواع فرم‌های اجرای ریز، ضربه‌های دو دستی، دُرّاب‌های مختلف و... بپردازند. موضوع دیگر که بسیار حائز اهمیت است، بررسی رابطهٔ وزن و قطر کمانهٔ دف با اندام، استخوان‌بندی و تودهٔ عضلانی در سنین مختلف نوازندگان دف است؛ که قابل تقسیم‌بندی به گروه‌های مختلف و در نتیجه طراحی و ساخت سازهایی در ابعاد گوناگون مطابق با استانداردهای علوم پزشکی و فاقد آسیب‌های احتمالی برای دف‌نوازان خواهد شد.

محدودیّت‌ها

متأسفانه مشکل عمده‌ای که محدودیّت‌هایی را در این تحقیق ایجاد کرد، بیماری کرونا بود که به‌دلیل ترس از بیماری یا حتی بیماری دف‌نوازان مطرح سنندج، مانع از مصاحبهٔ نگارنده با تعداد بیشتری از آنان شد.

تصاویر

تصویر۴-۱: فرم و شیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه (نگارنده)

تصویر ۴-۲: فرم و شیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی (نگارنده)

تصـــویر ۴-۳: فرم و شـــیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه مهرداد کریم‌خاوری (نگارنده)

تصویر ۴-۴: فرم و شیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه احمد خاک‌طینت (نگارنده)

تصـــویر۴-۵: فرم و شـــیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه منصـــور مرادی (نگارنده)

تصـــویر ۴-۶: فرم و شـــیوه‌ی قرارگیری دف از نگاه ســـیّدبهاءالدین حسینی (نگارنده)

تصویر ۵-۱: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی تُم از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه (نگارنده)

تصویر ۵-۲: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی تُم از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی (نگارنده)

تصـویر ۵-۳: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی دسـتِ بسـته یا تُم از نگاه مهرداد کریم‌خاوری (نگارنده)

تصـویر ۵-۴: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی کَف از نگاه احمد خاک‌طینت (نگارنده)

تصـــویر ۵-۵: فرم و شـــیوه‌ی اجرای ضـــربه‌ی تُم از نگاه منصـــور مرادی (نگارنده)

تصـویر ۵-۶: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی بَسـته از نگاه سـیّدبهاءالدین حسینی (نگارنده)

تصاویر ۵-۷: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی میانه از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه (نگارنده)

تصاویر ۵-۸: فرم و شیوه‌ی اجرای چَپ یا دستِ پایه از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی (نگارنده)

تصاویر ۵-۹: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی چَپ از نگاه مهرداد کریم‌خاوری (نگارنده)

تصویر ۵-۱۰: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی کِناره‌ی چَپ یا کِناره‌ی پایینی از نگاه احمد خاک‌طینت (نگارنده)

تصاویر ۵-۱۱: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی چَپ یا دستِ پایین از نگاه منصور مرادی (نگارنده)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصاویر ۱۲-۵: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی چَپ از نگاه سیّدبهاءالدین حسینی (نگارنده)

تصـویر ۵-۱۳: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی شَـلّاقی از نگاه سیّدعطاءالله سلامیه (نگارنده)

تصـــویر ۵-۱۴: فرم و شـــیوه‌ی اجرای ضـــربه‌ی باز یا شَـــلّاقی از نگاه محمّدفرزاد عندلیبی (نگارنده)

تصویر ۵-۱۵: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی تَق یا دستِ باز از نگاه مهرداد کریم‌خاوری (نگارنده)

تصـویر ۵-۱۶: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی کِناره‌ی راست یا کِناره‌ی بالایی از نگاه احمد خاک‌طینت (نگارنده)

تصویر ۵-۱۷: فرم و شیوه‌ی اجرای ضربه‌ی بَک یا شَلّاقی از نگاه منصور مرادی (نگارنده)

تصـویر ۵-۱۸: فرم و شـیوه‌ی اجرای ضـربه‌ی باز از نگاه سـیّدبهاءالدین حسینی (نگارنده)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۱: تفاوت و تشابه‌های فرم، شیوه‌ی اجرا و نام‌گذاری ضربه‌های دف از نگاه نوازندگان

شاخصه‌ها	تفاوت‌ها و تشابه‌ها					
	سلامیه	**عندلیبی**	**کریم‌خاوری**	**خاک‌طینت**	**مرادی**	**حسینی**
آموزش	عدم آشنایی با نت	سه خطّ حامل	تک خط	سه خطّ حامل	عدم آشنایی با نت	آموزش سنّتی
قرارگیری وزن دف	وزن دف مایل به‌خارج از بدن قرار می‌گیرد	وزن دف عمودی قرار می‌گیرد	وزن دف عمودی قرار می‌گیرد	وزن دف عمودی قرار می‌گیرد	وزن دف عمودی قرار می‌گیرد	وزن دف مایل به‌سمت جلو قرار می‌گیرد
فاصله‌ی بازو به‌بدن	بازو به‌بدن فاصله دارد	بازو به‌بدن فاصله ندارد	بازو به‌بدن فاصله ندارد	بازو به‌بدن فاصله دارد	بازو به‌بدن فاصله دارد	بازو به‌بدن فاصله دارد
زاویه‌ی داخل ساعد به‌بازو	بیش از ۹۰ درجه	بیش از ۹۰ درجه	کمتر از ۹۰ درجه	بیش از ۹۰ درجه	۹۰ درجه	بیش از ۹۰ درجه
قرارگیری دف	بر روی انگشت اشاره	بر روی کف دست	بر روی کف دست	بر روی انگشت اشاره	بر روی انگشت اشاره	بر روی انگشت اشاره

دست مخالف نگاه‌دارنده	پایین‌تر از نیمه‌ی دف	بالاتر از نیمه‌ی دف	بر روی نیمی از دف	بر روی نیمی از دف	بر روی نیمی از دف	بر روی نیمی از دف
انگشست شست دست نگاه‌دارنده	کمی دف را مهار می‌کند	آزاد و رها	آزاد و رها	کاملاً دف را مهار می‌کند	کمی دف را مهار می‌کند	کمی دف را مهار می‌کند
صدای بم	تُم	تُم	دستِ بسته یا تُم	کَف	تُم	بَسته
صدای میانه	میانه	چَپ یا دستِ پایه	چَپ	کِناره‌ی چَپ یا کِناره‌ی پایینی	چَپ یا دستِ پایین	چَپ
صدای زیر	شَلّاقی	باز یا شَلّاقی	تَق یا دستِ باز	کِناره‌ی راست یا کِناره‌ی بالایی	بَک یا شَلّاقی	باز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

کتاب‌ها

۱- درویشی، محمّدرضا. (۱۳۸۴)، دایره‌المعارف سازهای ایران، جلد دوّم، چاپ اوّل، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
۲- کیانی، محسن. (۱۳۸۹)، تاریخ خانقاه در ایران، چاپ سوّم، تهران: انتشارات طهوری.

گفت‌وگوهای محقق

۱- ترکمان، آریا. (۱۳۹۹)، در مورد آسیب‌شناسی دف‌نوازان، اسفند ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۲- جباری، سارا. (۱۴۰۰)، در مورد آسیب‌شناسی دف‌نوازان، اردیبهشت ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۳- حسینی، بهاالدین. (۱۳۹۹) و (۱۳۹۸)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، شهریور و دی ماه، گفت‌وگوی حضوری، سنندج.

۴- خاک‌طینت، احمد. (۱۳۹۸)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، مهر ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۵- دانش‌پژوه، امیرهومن. (۱۳۹۹)، در مورد آسیب‌شناسی دف‌نوازان، اسفند ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۶- سلامیه، عطاالله. (۱۳۹۹) و (۱۳۹۸)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، شهریور و دی ماه، گفت‌وگوی حضوری، سنندج.

۷- شریعت‌زاده، هومن. (۱۳۹۹)، در مورد آسیب‌شناسی دف‌نوازان، اسفند ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۸- عندلیبی، محمّدفرزاد. (۱۳۹۹)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، دی ماه، گفت‌وگوی حضوری، سنندج.

۹- کریم‌خاوری، مهرداد. (۱۳۹۹)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، آذر ماه، گفت‌وگوی حضوری، تهران.

۱۰- مرادی، منصور. (۱۳۹۸)، در مورد سبک دف‌نوازی ایشان، شهریور ماه، گفت‌وگوی حضوری، سنندج.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Study of Different Techniques of Daf Playing (monastery school) in Kurdistan Province and Compile One Method in Playing Daf

Abstract

Of the musical instruments commonly played in Kurdistan, daf is given a particular significance due to its applications in performances at reverenced places like *khanqahs*. Traditional techniques have often been used to instruct how to play daf as the instructors are not familiar with the science of music and musicology. This has resulted in disagreements and mixed techniques used by individual instructors who view their own teaching technique as the frame of reference, confusing learners and leaving them in doubt about which technique should be followed. Therefore, the main research question was formulated as: In playing daf according to the school of *khanqah*, what are the techniques used for playing and instructing, and how can one develop a scientific, comprehensive, unified technique to teach how to play daf? In terms of its objective, the present study is an applied one using a descriptive-analytical research method. The data were gathered through desk research and field studies (interviews with daf players). By examining different techniques used in Sanandaj school of *khanqah* and identifying what these techniques have in common and how they differ, a technique was presented for playing daf to be used by those interested in this learning how to play this musical instrument. Important results of this study include a correct performance with no significant side effects for daf players and a harmonized system of notes and nomenclature for recording strikes.

The statistical population consisted of distinguished instructors and players, including Seyed Ata'ollah Salamieh, Mohammad Farzad Andalibi, Mehrdad Karim Khavari, Ahmad Khaktinant, Mansour Moradi, Seyed Bahaoddin Hossein in Sanandaj, selected through non-probability sampling for a study of their work and their playing techniques.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Keywords: Kurdistan, art, music, Qadiriyya, players (of musical instruments), daf