

# بررسی سیستم مُدال موسیقی بلوچستان

با بررسی موردی آلبوم موسیقی بلوچستان (موسیقی نواحی ایران، شماره‌ی ۲۳)

نگارش: امیر محمدرضایی

## چکیده

مفاهیم مُدال موسیقی بلوچستان، دارای ابهامات فراوانی است. به عنوان مثال، گونه‌های مُدال این نوع موسیقی، واضح و شفاف نیستند. حتی بسیاری از موسیقیدانان حرفه‌ای مکران، نام تمام گونه‌های مُدال این منطقه را نمی‌دانند؛ بلکه فقط نام چند گونه‌ی اصلی و خاص را می‌دانند. در نگارش پیش‌رو، نگارنده کوشیده است که با تعاریف عملیاتی مشخص از مفاهیم مُدال، قطعات آلبوم موسیقی بلوچستان (موسیقی نواحی ایران، شماره‌ی ۲۳) را به منظور سعی بر شناخت سیستم مُدال موسیقی بلوچی تحلیل کند. تحلیل‌های ذکرشده تا کنون، به چهار نوع مُد منتهی شده است.

کلیدواژه: موسیقی بلوچستان، سیستم مُدال، زهیرینگ، ذهیروک، لیکو.

محدوده‌ای از ایران که امروز استان سیستان و بلوچستان نامیده می‌شود، به دو منطقه‌ی «سیستان» و «بلوچستان» تقسیم می‌شود. سیستان به مرکزیت زابل، زیستگاه مردم سیستانی تبار است که از نظر تاریخ و فرهنگ با مردم بلوچ متفاوت‌اند. در عین حال در سیستان نیز اقوام بلوچ حضور دارند و همین حضور، باعث آمیختگی برخی از ویژگی‌های فرهنگی سیستان و بلوچستان شده است. جدای از سیستان که فرهنگ آن با فرهنگ استان نیمروز در افغانستان پیوند دارد، بلوچستان ایران و بلوچستان پاکستان نیز دارای فرهنگی مشترک هستند. بلوچستان ایران نیز به لحاظ فرهنگی به دو منطقه‌ی سرحد و مکران تقسیم می‌شود. سرحد زمین دربرگیرنده‌ی شهرهای زاهدان، نصرت‌آباد، میرجاوه و خاش است مکران شامل شهرهای سراوان، ایرانشهر، بمپور، مناطق دلگان و دشتیاری، چابهار، طیس، نیکشهر، بنت، قصر قند و ... است. زبان، موسیقی و بسیاری از آداب و رسوم در مکران، اصل‌تر و دست‌نخورده‌تر باقی مانده و از نظر کمی نیز موسیقی و فرهنگ این منطقه، متنوع‌تر و گسترده‌تر است. به این ترتیب موسیقی شمالی (سرحدی) بلوچستان در مقایسه با موسیقی جنوبی و مرکزی (مکران)، ساده‌تر و محدودتر است. موسیقی شمالی (سرحدی) به علت مجاورت با سیستان، در حوزه‌های خاصی مانند برخی از فواصل و ریتم‌ها، از تأثیرات موسیقی سیستانی بهره‌مند شده است (اسپندار ۱۳۷۸، ۶ و ۷). ملودی‌های رایج در بلوچستان معمولاً به مراسم بخصوصی تعلق دارند. مراسم بلوچی در مجموع یا آیین‌های کیشی-مذهبی هستند و یا جشن‌ها و اعیاد را تشکیل می‌دهند. عمده‌ترین آیین‌های کیشی-مذهبی عبارت‌اند از: گواتی، مولود (مالدو پیرپتر)، انواع زار، محفل دراویش صاحبان، مجالس ترحیم و مهم‌ترین جشن‌ها و اعیاد مشتمل‌اند بر: عروسی، مراسم زایمان، ختنه‌سوری، هامین (خرماچینی) و گندم‌چینی (مسعودیه ۱۳۶۴، ۸).

مفاهیم مُدال موسیقی بلوچستان، دارای ابهامات فراوانی است. همه‌ی موسیقیدانان حرفه‌ای مکران، دست‌کم دو یا سه گوشه‌ی با وزن آزاد پایه‌ای را که به زهیرِگ (ذهیروک) ویژه‌ای مربوط می‌شوند می‌شناسند؛ هرچند اغلب حتی نام این گوشه‌ها را نمی‌دانند. شاید به همین دلیل باشد که پژوهشگران نادری که به موسیقی بلوچی مکران پرداخته‌اند، ذکری از مفهوم زهیرِگ به عنوان شکل مُدال (مشابه مقام) به میان نیاورده‌اند. شاید ده-دوازده نفر تصور روشن و کاملی از زهیرِگ‌ها به عنوان گونه‌های مُدال دارند (دورینگ ۱۹۹۷، ۱۳). محمدرضا درویشی در مقدمه‌ی آلبوم مذکور راجع به سیستم مُدال موسیقی بلوچستان چنین می‌نویسد: موسیقی بلوچستان متنوع است و از نظر سیستم صوتی بر دو سیستم پنتاتونیک و هپتاتونیک استوار می‌باشد که در این میان سیستم پنتاتونیک غالب است. مُد پنتاتونیک در موسیقی بلوچستان نیز مانند شرق و جنوب شرقی آسیا در انواع و صورت‌های مختلفی به کار گرفته می‌شود. موسیقی امروز بلوچستان از نظر زیبایی‌شناسی با موسیقی فارسی اگرچه تفاوت‌های زیادی دارد، اما شواهدی در دست است که نشان از ارتباط میان موسیقی بلوچی و موسیقی فارسی در ادوار گذشته دارد (اسپندار ۱۳۷۸، ۷). همچنین دورینگ معتقد است با بررسی موسیقی بلوچی، درمی‌یابیم که لایه‌ی قدیم ایران در برخی مقام‌ها مانده «قبله» و «صلوه» و وزن‌های ۶/۸ و ۷/۸، با لایه‌ی دیگری از سمت خاور پوشیده شده و از آن، موسیقی بلوچی‌ای به دست آمده که رنگ و بویی بین ایرانی و هندی پیدا کرده است؛ بدین معنی که بین مقام و راگا جای گرفته است. به عقیده‌ی دورینگ رنگ هندی این موسیقی بر مبنای بودن نت پایه («سا» در موسیقی هند) در همه‌ی آهنگ‌ها یا ساختارهای مُدال و همچنین گام پایه‌ی کروماتیک در مدهایی است که در سنت‌های موسیقی ایرانی و عربی یافت نمی‌شود. همچنین کاربرد سیم‌های همخوان و استفاده از واخوان ضربی توسط ساز تنبورگ (تنبورک) به آن چهره‌ی هندی می‌بخشد. در این موسیقی، پرده و گام مانند اجزاء موسیقی هندی‌اند. درباره‌ی ویژگی‌های وزنی این موسیقی باید بگوییم که دارای آکسان‌های سنکپ‌دار، ظرافت حالت ریتمیک، آزادی در اجرا و ابهام بین ریتم‌های ۷ و ۸ تایی، ۳ و ۵ تایی و ۵ و ۷ تایی است. این ویژگی‌ها به علاوه‌ی گام‌های هگزاتونیک، شاید رد پای از سنت محلی بوده که به دست «اُستا»ها وارد این موسیقی شده است. در هر حال، این لایه‌ها خیلی از هم جدا نبوده و پایه‌ی موسیقی سنتی مکران را می‌سازند (دورینگ ۱۹۹۷، ۱۱ و ۱۲).

## تعریف عملیاتی مُد

برای تعیین فضای مُدال، در ابتدا لازم است تعریفی عملیاتی از مُد داشته باشیم. هومان اسعدی با استفاده از نظریه‌های «هارولد پاورز» درباره‌ی مُد، چنین تعریفی از آن ارائه می‌دهد: «مُد = اشل صوتی + فونکسیون نغمات یا نقش نغمات (+ ملودی مدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص)» (اسعدی ۱۳۸۲، ۴۷). نرگس ذاکرجعفری مُد در موسیقی دستگاهی را چنین تعریف می‌کند: «مقصود از مُد در موسیقی دستگاهی، چگونگی توالی نغمه‌ها با فواصل معین و نقش‌های مشخص نغمه‌های تأکیدی و همچنین گستره‌ی صوتی معینی است که فضا و بستری را برای ارائه‌ی گوشه‌ها فراهم می‌سازد» (ذاکرجعفری ۱۳۹۶، ۶ و ۷). این تعریف از مُد در موسیقی دستگاهی را می‌توان به موسیقی‌های اقوام نیز تعمیم داد. نرگس ذاکرجعفری در کتاب موسیقی نظری ایران، ویژگی‌های مُد را چنین عنوان می‌کند: ۱- تعداد نغمه‌ها ۲- ترکیب نغمه‌ها (فواصل بین نغمات) ۳- نقش نغمه‌ها ۴- سیر نغمگی ۵- گستره‌ی صوتی نغمه‌ها (همان، ۸-۱۱)؛ که این تعریف و ویژگی‌ها، گسترشی است بر تعریفی که هومان اسعدی ارائه داده است. به گونه‌ای که از اشل صوتی، می‌توان مفاهیم تعداد نغمه‌ها، ترکیب نغمه‌ها و گستره‌ی صوتی نغمه‌ها را استخراج کرد. مابقی مفاهیم در هر دو تعریف، مشترک است. اگر چه به دلیل شباهت‌هایی از موسیقی بلوچستان با موسیقی هند، باید ارتباط موسیقی بلوچستان با راگ‌های هندی را نیز بررسی نمود؛ اما به دلیل تعداد زیاد راگ‌ها و ضیق وقت برای نگارنده، به تعریف عملیاتی مُد، بسنده شده است.

## مفاهیم ذهیروک، زهیروک، زهیریک، زهیرئیک

زهیریک، دو معنی دارد:

۱) گونه‌ی با وزن آزاد و تحریردار،

۲) معادل بلوچی مفهوم مقام در فرهنگ عربی-ایرانی-ترکی یا مفهوم راگا در فرهنگ هندی (دورینگ ۱۹۹۷، ۱۲).

ژان دورینگ در مقاله‌ی «زهیریک بلوچی و پیدایش یک موسیقی «کلاسیک»»، به تعدادی از زهیریک‌ها (به معنای مُد) اشاره کرده است؛ که نام آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- اشرف دُرّه (سه یا چهار نمونه با شکل‌های متفاوت دارد. مثلاً: زیل تیپ، گُر بَم، شیر بَم)، ۲- الحان زهیریک که نغم نیز نامیده می‌شود، ۳- باهو، ۴- بَشکَرْد، ۵- بَم‌بُشت زهیریک، ۶- بَلک‌اَرْدُک، ۷- بَله‌زَر کُنیکِی، ۸- پنج‌گوری زهیریک، ۹- رودباری، ۱۰- زَر کُنیکِی، ۱۱- سوران زهیریک، ۱۲- سیم، ۱۳- سیم باهو، ۱۴- صلوه، ۱۵- قِبله، ۱۶- قَنَدَق، ۱۷- کار، ۱۸- کُردی، ۱۹- کیچی، ۲۰- لیکو، ۲۱- میانگ، ۲۲- نیم‌اشرف دُرّه، ۲۳- وصال؛ که رایج‌ترین آن‌ها اشرف دُرّه، سیم (باهو)، کیچی و لیکو است (همان، ۱۹).

## توضیحات و روش کار

در نگارش پیش‌رو، آلبوم موسیقی بلوچستان (موسیقی نواحی ایران ۲۳) با نوازندگی ساز دونلی و آواز توسط شیرمحمد اسپندار، نوازندگی ساز تنبورک و آواز توسط جهانگیر پروین جاکی و نوازندگی ساز دُرگُر (دهلک) توسط عبدالرحمن دستیار به منظور سعی بر شناخت سیستم مُدال موسیقی بلوچی مورد بررسی قرار گرفته است. این آلبوم، متشکل از ۱۵ قطعه یا شیار (ترک) و زمان کل آلبوم ۷۳:۴۰ می‌باشد که در قسمت‌های بعد، هر کدام به صورت جداگانه بررسی شده است.

نگارنده به منظور تسهیل در امر بررسی، گام‌های قطعات را به نت دو انتقال داده است. ضمن اینکه نغمه‌ی خاتمه در قطعات را در کوک در اصلی نیز معرفی و اختلاف آن‌ها با نت اصلی (در مبنای فرکانس نت لا برابر ۴۴۰ هرتز) را با واحد سنت مشخص کرده است. به دلیل اینکه در آواز و ساز دونلی، امکان تغییر کوک زیاد است، نمی‌توان عددی دقیق برای اندازه‌گیری فواصل آن در نظر گرفت؛ لذا نگارنده عدد بیان شده را میانگین تقریبی همه‌ی فواصل مشابه در نظر گرفته است. همچنین خطای نوازنده و خواننده در اجرای فواصل را نیز باید در نظر گرفت. لازم به ذکر است فواصل در قطعات آلبوم مذکور، توسط نرم افزار Melodyne Studio 4 اندازه‌گیری شده است.

## - قطعه‌ی نخست

نام قطعه: لیکو دلگانی (به معنای مقام لیکو متعلق به منطقه‌ی دلگان از توابع ایرانشهر است).

زمان قطعه: ۵:۲۴

این قطعه، در متر آزاد است.

در این جا برای سهولت در بررسی سیستم مُدال، نغمه‌ی «سی» (نغمه‌ی خاتمه) که تقریباً ۴۴ سنت از «سی» دیاپازون (در مبنای «لا» برابر ۴۴۰ هرتز) کمتر است، به عنوان نغمه‌ی «دو» در نظر گرفته شده و مابقی نغمات نیز به همین نسبت، به گام دو ماژور انتقال یافته شده اند. زین پس، مفهوم ذکر شده را به صورت مقابل نشان خواهیم داد: B - 44 Cent → C  
وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



توضیحات:

همانطور که از واخوان ساز دونلی مشخص است، نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی تأکیدی و خاتمه است. همچنین به صورت پایین‌رونده روی آن تأکید می‌شود. مقام اجرا شده، محسوس ندارد. همان‌گونه که در فواصل به کار رفته در تصویر بالا مشخص است، نغمه‌ی «سی» در این مقام وجود ندارد. البته در اجرای تحریرها و تکیه‌ها (نت زینت) به «سی‌بمل» فقط اشاره شده است. روند ملودیک به صورتی است که از نغمه‌ی ملودیک فاصله گرفته و به سرعت به آن رجوع می‌کند. مثلاً در ابتدا از نغمه‌ی خاتمه به چهارم بالای آن رفته و سپس به سرعت به نغمه‌ی خاتمه رجوع می‌کند و پس از آن نیز به پنجم بالای خاتمه رفته و مجدداً با سرعت به آن رجوع می‌کند. موضوع جالبی که جلب توجه می‌کند این است که در زهیرگ لیکو دلگانی، با وجود اینکه در متر آزاد است، به نوعی از فرم خاصی تبعیت می‌کند.

به گفته‌ی محمدرضا درویشی در توضیحات آلبوم، لیکو شاخص‌ترین و مهم‌ترین مقام در موسیقی شمالی بلوچستان (سرحد) و تا جدودی مترادف با ذهیروک (آواز بنیادی نواحی مرکزی و جنوبی بلوچستان-مکران) است. محتوای موسیقایی مقام لیکو و اشعار مورد استفاده در آن بیانگر غم و هجر است. بسیاری از نمونه‌های موسیقی بلوچستان مانند لیلو (لالایی)، موتک (مویه)، برخی از آوازهای کار و تعدادی از آوازاها و ترانه‌های بلوچی بر اساس کیفیت این مقام شکل می‌گیرند. لیکو انواع مختلفی دارد که هر نوع مربوط به یک ناحیه یا محل و گاه یک تیره‌ی خاص است، مانند لیکو دلگانی که لیکوی متعلق به منطقه‌ی دلگان از توابع ایرانشهر است. در نواحی مرکزی بلوچستان گاه شاهد اختلاط محتوای موسیقایی لیکو و ذهیروک هستیم (اسپندار ۱۳۷۸، ۹).

- قطعه‌ی دوم

نام قطعه: ذوالجلال - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۷:۳۸

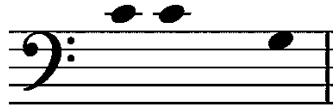
قطعه در متر ۲/۴ است.

B4 - 30 Cent → C

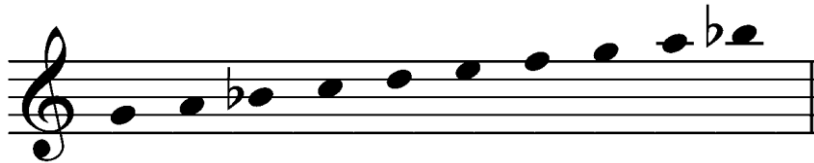
وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

با توجه به کوک تنبورک، می‌توان اهمیت نغمات «دو» و «سل» و فاصله‌ی بین این دو نغمه (چهارم درست) را در قطعه‌ی مذکور دریافت. همچنین با توجه به نت واخوان در دونلی، پر اهمیت بودن نغمه‌ی «دو» به عنوان نغمه‌ی پرتأکید و خاتمه را درمی‌یابیم. ملودی مدل بالا، عنصر اصلی این قطعه است که بارها با دگره‌های گوناگون اجرا می‌شود. و تمپوی آن به مرور افزایش می‌یابد. نغمات اصلی در این قطعه را می‌توان نغمات موجود در ملودی مدل در نظر گرفت. (نغمات «دو»، «ر»، «فا»، «سل»، «لا» و «سی‌بمل») نغمه‌ی «می» به عنوان زینت استفاده شده‌است (در تکیه‌ها) و در این جا نغمه‌ی کم‌اهمیتی محسوب می‌شود. در قطعه نیز بازگشت سریع نت‌ها به نت خاتمه را احساس می‌کنیم.

## قطعه‌ی سوم -

نام قطعه: ساز بادی - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۷:۱۰

این قطعه در متر ۲/۴ است.

$B_b + 30 \text{ Cent} \rightarrow B_b + 45 \text{ Cent}$

وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:

$\text{♩} = 104-110$

1. 2. 1. 2. 1. 2.

توضیحات:

در این قطعه، فواصل ریزپرده وجود دارد و به نوعی به فواصل دستگاه سه‌گاه در موسیقی کلاسیک ایران شباهت دارد. البته در مقدار دقیق فواصل، با دستگاه سه‌گاه متفاوت است. در قطعاتی که این فواصل را دارا هستند، سعی شده است نغمه‌ی خاتمه، شبیه نغمه‌ی شاهد در سه‌گاه «سی کرن» (۴۵ سنت بیشتر از «سی بمل») در نظر گرفته شده و ما بقی فواصل نسبت به

آن سنجیده شوند. اما به دلیل جهان‌شمول بودن علایم، از علامت‌های سری و کرن استفاده نشده و به جای آن به ترتیب از علامات Quarter sharp و Quarter flat استفاده شده است. با توجه به کوک تمبورک و همچنین روند ملودی مدل بالا، می‌توان دریافت که پس از نغمه‌ی «سی» که نغمه‌ی فینال و تأکیدی است، نغمه‌ی «فا» دارای اهمیت بسیاری است. لازم به ذکر است که نغمه‌ی «می»، بیشتر به «می‌بکار» نزدیک است تا «می‌بمل» و با «می‌کرن»ی که در سه‌گاه اجرا می‌شود، متفاوت است. این قطعه با حرکت به سمت بالا (اوج) آغاز شده و سپس بر روی نغمه‌ی خاتمه فرود می‌کند و می‌توان گفت به طور کلی ملودی روندی نزولی دارد.

به گفته‌ی محمدرضا درویشی در توضیحات آلبوم، ساز بادی، عنوان کلی برای تعدادی از آهنگ‌های مراسم گواتی است که نام معینی ندارند. «باد» همان «گوات» است و گوات، نیروهای مخرب ماوراءالطبیعه است که به اعتقاد مردم بلوچ، می‌توانند جسم و روان انسان‌ها را تسخیر کنند و آن‌ها را تحت اراده‌ی خود درآوردند. برای کنترل این بیماری، مجلسی برگزار می‌شود که همان مراسم گواتی است و موسیقی مهم‌ترین رکن این مجلس است. بنابراین مراسم گواتی نوعی مجلس موسیقی درمانی است. قطعاتی که در این مجموعه با عنوان ساز بادی شنیده می‌شوند، هر کدام متعلق به یکی از مراحل مراسم گواتی و شامل نمونه‌های ۳، ۱۰ و ۱۳ است. قطعات ذوالجلال (نمونه‌ی ۲)، مست قلندر (نمونه‌ی ۴)، قلندر - مست قلند (نمونه‌ی ۹)، کلمپور (نمونه‌ی ۱۲) و لا اله الا الله (نمونه‌ی ۱۴) نیز مربوط به موسیقی مراسم گواتی هستند که نام معینی دارند. بنابر این در مجموعه‌ی حاضر، نمونه‌های ۲، ۳، ۴، ۶، ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۳ و ۱۴ جملگی در قلمرو موسیقی مراسم گواتی قرار می‌گیرند (اسپن‌دار ۱۳۷۸، ۹).

## - قطعه‌ی چهارم

نام قطعه: مست قلندر (آوازی) - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۴:۳۴

متر این قطعه ۶/۸ است.

B<sub>b</sub> + 65 Cent → C

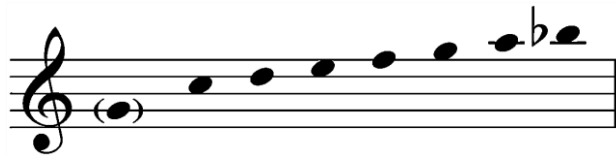
کوک تنبورک:



وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

در این قطعه، ملودی مدل چهار میزانی بالا با شعرها و دگره‌های مختلف توسط خواننده و نوازنده‌ی دونلی بارها تکرار می‌شود. نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی تأکیدی و خاتمه است و پس از آن نغمه‌ی «سل» پر اهمیت‌ترین نغمه محسوب می‌شود. در این جا نغمات «لا» و «سی‌بمل» جزء نغمات کم‌اهمیت محسوب شده و فقط در اکتاو بالا به آن‌ها اشاره می‌شود. در قطعه‌ی ششم نیز دگره‌ای از ملودی مدل بالا آورده شده است.



- قطعه‌ی پنجم

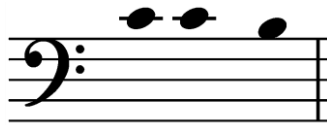
نام قطعه: ذهیروک جیل - غزل

زمان قطعه: ۴:۲۴

متر این قطعه ۲/۴ است.

B<sub>b</sub> + 41 Cent → C

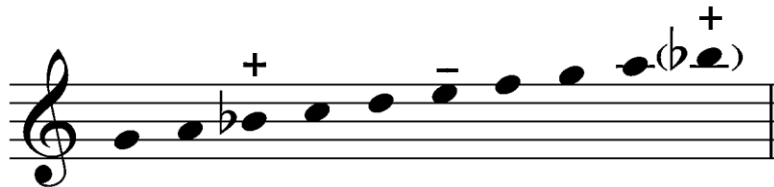
کوک تنبورک:



وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

در این قطعه نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی خاتمه است. اهمیت نغمه‌ی «لا» را نیز در نیم‌جمله‌ی آغازین ملودی مدل بالا به عنوان نغمه‌ی ایست موقت می‌توان دریافت. در قسمت‌هایی اهمیت «سل» اکتاو بالا و ایست روی این نغمه را شاهد هستیم و می‌توانیم آن قسمت‌ها را به نوعی اوج قطعه در نظر بگیریم. ضمن این‌که ملودی در این قسمت‌ها خیلی پایدار نیست و سریعاً به نغمه‌ی خاتمه رجوع می‌کند. از نغمه‌ی «فا» بسیار کم استفاده شده است. همچنین نغمه‌ی «سی‌بمل» در اکتاو بالا را هم به

عنوان نت زینت باید شناخت (روی نغمه‌ی سل به عنوان نت زینت استفاده می‌شود). در اینجا نیز ملودی مدل بالا، بارها با دگره‌های مختلف اجرا می‌شود.

به گفته‌ی محمدرضا درویشی در توضیحات آلبوم، ذهیروک هم مانند لیکو، شکل‌دهنده‌ی بسیاری از نمونه‌ها و فرم‌های موسیقی مَکْران و نیز موسیقی غم و هجران است. ذهیروک را می‌توان در آواز زنی شنید که در پای تنور به پخت نان مشغول است، می‌توان در لالایی مادری دید که کودک خود را به آرامش فرا می‌خواند، می‌توان در برخی از آوازهای کار در نخلستان شنید، می‌توان در فراز و فرودهای پیچیده در آوازهای بلوچستان در نقل حماسه‌های قوم بلوچ شنید، می‌توان در مقدمه‌های ذکرهای گواتی و در متن برخی از این ذکرها شنید، می‌توان در غزل‌خوانی و ذکرخوانی در درویش صاحبان در سرآوان شنید. ذهیروک را می‌توان در برخی از آوازهای سَوْت شنید و در آوازهای دختران بلوچ که لارو می‌خوانند و در آوازهای زنان بلوچ که نازینک می‌خوانند. ذهیروک، موسیقی اصلی مَکْران است. ذهیروک و لیکو شناسنامه‌ی فرهنگی قوم بلوچ است. در این مجموعه، ذهیروک جَبَلِ سبکی از ذهیروک است که در نواحی کوهستانی بلوچستان اجرا می‌شود (اسپن‌دار ۱۳۷۸، ۱۰).

## – قطعه‌ی ششم

نام قطعه: مست قلندر (بدون آواز) – گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان این قطعه، ۳:۲۹

این قطعه در متر ۶/۸ است.

B - 40 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

این قطعه دگره‌ای از قطعه‌ی چهارم است که به صورت سازی (بدون خواننده) اجرا می‌شود. در این قطعه به دلیل سازی بودن آن و همچنین به نمایش گذاشتن تکنیک‌های مختلف دونلی، نسبت به قطعه‌ی چهارم، از گستره‌ی صوتی بیشتری بهره گرفته شده است و همچنین تمپوی این قطعه به تدریج افزایش می‌یابد. ویژگی‌های مدال این قطعه، شبیه قطعه‌ی چهارم است.

## قطعه‌ی هفتم -

نام قطعه: سوت

زمان قطعه: ۵:۱۳

این قطعه در متر ۶/۸ است.

$B_b + 25 \text{ Cent} \rightarrow B_b + 45 \text{ Cent}$

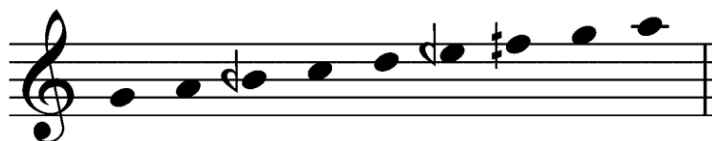
وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

فواصل این قطعه مشابه قطعه‌ی سوم است. با این تفاوت که در این قطعه، نمای ملودی، کمان‌گونه است؛ یعنی از نغمه‌ی خاتمه شروع شده، به نغمات بالاتر رفته و سپس به نغمه‌ی خاتمه فرود می‌کند. پس از نغمه‌ی خاتمه، نغمه‌ی «سل» اهمیت زیادی دارد. زیرا در ملودی مخصوصاً در پایه‌ای که دونلی اجرا می‌کند، اشاره به این نغمه می‌شود.

محمدرضا درویشی در توضیحات آلبوم نوشته است: سوت (صوت)، ترانه‌های شاد بلوچی است. آوازهای سوت، غالباً از تقارن‌های متریک-ریتمیک پیروی کرده و مخصوص مجالس عروسی و ختنه‌سوران است. محتوای اشعار ترانه‌های سوت، عاشقانه و توصیف زیبایی‌های طبیعت، عروس و داماد و یا مراحل مختلف عروسی است (اسپندار ۱۳۷۸، ۱۰).

- قطعه‌ی هشتم

نام قطعه: کُردی (آوازی)

زمان قطعه: ۷:۰۸

در این قطعه، متر آزاد است.

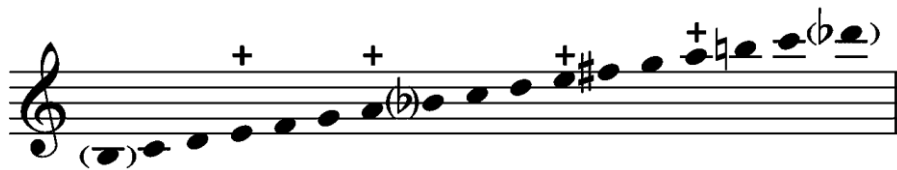
B<sub>♭</sub> - 20 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:

در این جا به دلیل بیشتر بودن وسعت صدایی خواننده (تقریباً از C<sub>3</sub> تا C<sub>5</sub>) نسبت به ساز دونلی (از A<sub>4</sub> تا C<sub>6</sub>)، وسعت صدای خواننده مورد بررسی قرار گرفته است و محدوده‌ی صوتی دونلی را اگر یک اکتاو پایین آوریم، در محدوده‌ی خواننده قرار می‌گیرد.



نغمات مورد استفاده:



توضیحات:

در این قطعه، در ساز دونلی از واخوان استفاده نشده است. نغمه‌ی تأکیدی و خاتمه، نغمه‌ی «دو» است. در اینجا حالت‌هایی از موسیقی هندوستان را می‌شنویم. ملودی در قسمت اوج (با نت لا) شروع می‌شود و سریعاً با تحریرها و خواندن نت‌های کوتاه به نت خاتمه برمی‌گردد البته خواننده از نغمه‌ی «دو» در اکتاو بالا شروع به خواندن می‌کند. همین روند تا آخر قطعه انجام اجرا می‌شود. در ابتدا دونلی شروع به نواختن می‌کند، بعد از آن خواننده آواز می‌خواند. دونلی در جواب آن می‌نوازد ولی مانند موسیقی کلاسیک ایران، ساز آواز را همراهی نمی‌کند. در این جا نغمه‌ی «لا» نغمه‌ی مهمی است. هنگام خواندن شعر، خواننده از محدوده‌ی صوتی کمی بهره می‌گیرد (یک یا دو نت) و نحوه‌ی ادای شعر به صورت سیلابیک و کمتر به صورت ملیسماتیک است. در کلام، وزن‌های زیر به گوش می‌رسد:

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

فعولن فعولن فعولن فعل

مفاعیلن مفاعیلن فعولن

محمدرضا درویشی می‌نویسد: آواز کُردی یگانه نوعی از موسیقی بلوچستان است که متن آن را شعر دوبیتی فارسی تشکیل می‌دهد. این آواز بیشتر در ایرانشهر و بمپور و نواحی مجاور آن اجرا می‌شود (اسپندار ۱۳۷۸، ۱۰).

## قطعه‌ی نهم -

نام قطعه: قلندر، مست قلندر - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۳:۰۷

این قطعه در متر ۲/۴ است.

B<sub>♭</sub> + 45 Cent

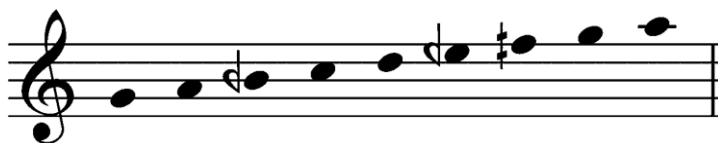
وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

در این قطعه نیز ملودی مدل بالا بارها به صورت دگره‌های مختلف تکرار می‌شود. فواصل این قطعه، شبیه قطعات سوم و هفتم است. نغمه‌ی خاتمه، همان «سی» است و نغمات «فا» و «ر» نیز جزء نغمات پراهمیت هستند. همان‌گونه که مشخص است ملودی با نغمه‌ی «ر» آغاز شده، سپس به نغمه‌ی «لا» رفته و کم‌کم به نغمه‌ی «سی» فرود می‌آید.

## - قطعه‌ی دهم

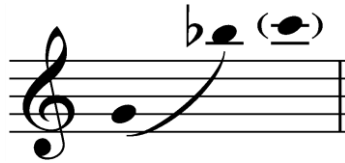
نام قطعه: ساز بادی - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۶:۱۸

این قطعه در متر ۲/۴ است.

B - 40 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

فواصل این قطعه، شبیه قطعات یکم، دوم، چهارم و ششم است. ملودی مدل بالا که بیشتر شبیه به یک پایه است، به صورت دگره‌ها و با بسط و گسترش سکانس‌وار ادامه پیدا کرده و تکرار می‌شود. در اینجا نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی خاتمه است. نغمه‌ی سل نیز دارای اهمیت است. همچنین در قسمتی بر نغمه‌ی «ر» نیز بسیار تأکید شده و مجدد به نغمه‌ی «دو» باز می‌گردد همچنین در قسمت‌هایی تأکید بر نغمات «می» و «سپس» و فرود مجدد هر یک از آن‌ها به صورت جداگانه به نغمه‌ی «دو» را می‌شنویم. در این قطعه تمپو به تدریج افزایش می‌یابد.

- قطعه‌ی یازدهم

نام قطعه: سوت براهویی

زمان قطعه: ۲:۳۱

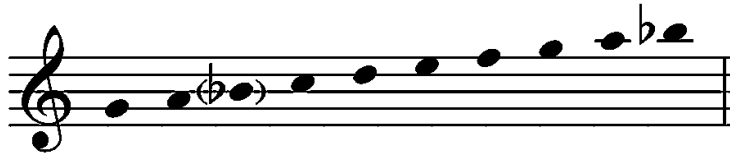
این قطعه در متر ۷/۸ است.

B - 30 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

فواصل این قطعه، شبیه قطعات یکم، دوم، چهارم، ششم و دهم است. نغمه‌ی «لا»، نغمه‌ی آغازین و نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی خاتمه و تأکیدی است و پس از آن نغمه‌ی «سل» اهمیت دارد. در اینجا ملودی مدل بالا بارها تکرار می‌شود. درویشی نوشته است: سوت براهویی، آهنگی است که غالباً توسط زنان خوانده می‌شود (اسپندار ۱۳۷۸، ۱۱).



## قطعه‌ی دوازدهم -

نام قطعه: کلمپور (ساز بادی) - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۵:۵۳

این قطعه در متر ۶/۸ است.

B + 20 Cent → B<sub>b</sub> + 45 Cent

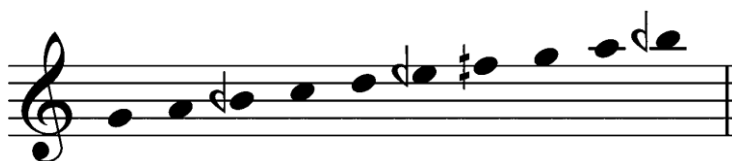
وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:

♩. = 82-102



توضیحات:

فواصل این قطعه، شبیه قطعات سوم، هفتم و نهم است. نغمه‌ی «سی»، نغمه‌ی خاتمه است و ملودی اصلی بیشتر در محدوده‌ی سی تا فا است. ملودی مدل بالا نیز با دگره‌ها و شعرهای مختلفی توسط نوازنده و خواننده تکرار می‌شود. همچنین تمپو به تدریج افزایش می‌یابد. در قسمتی از قطعه در سولوی دونلی تأکید بر نغمه‌ی «فا» و سپس بازگشت آن به نغمه‌ی خاتمه را می‌شنویم.

- قطعه‌ی سیزدهم

نام قطعه: ساز بادی - گواتی (مربوط به مراسم گواتی است).

زمان قطعه: ۲:۵۷

این قطعه در متر ۶/۸ است.

B - 30 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:



کوک تنبورک:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



نمونه‌ی دیگر:



توضیحات:

به نظر می‌رسد این قطعه، ادامه‌ی قطعه‌ی دیگری است که در اینجا به دو ملودی مدل شاخص در آن اشاره شده است. فواصل در این قطعه، مشابه قطعات یکم، دوم، چهارم، ششم، دهم و یازدهم است. ملودی در این قطعه، در وسعت حدود یک پنتاکورد فعالیت می‌کند. نغمه‌ی خاتمه، همان نغمه‌ی «دو» است. در ابتدا تأکید بر روی نغمه‌ی «می» است (ملودی مدل اول) که نهایتاً به نغمه‌ی خاتمه فرود می‌کند. در ملودی مدل دوم، تأکید بر روی نغمه‌ی «ر» است و باز هم به نغمه‌ی خاتمه فرود می‌کند.

- قطعه‌ی چهاردهم

نام قطعه: غزل - ذکر لا اله الا الله

زمان قطعه: ۳:۴۴

این قطعه در متر ۲/۴ است.

B<sub>b</sub> + 35 Cent → C

کوک تنبورک:



وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



ملودی مدل:



توضیحات:

این قطعه، دگره‌ای از قطعه‌ی پنجم است. به توضیحات قطعه‌ی پنجم رجوع شود.

## - قطعه‌ی پانزدهم

نام قطعه: لیکو دلگانی

زمان قطعه ۴:۱۰

این قطعه، در متر آزاد است.

C - 40 Cent → C

وسعت صوتی ملودی:



نغمات مورد استفاده:



توضیحات:

همانطور که از واخوان ساز دونلی مشخص است، نغمه‌ی «دو»، نغمه‌ی تأکیدی و خاتمه است. همچنین به صورت پایین‌رونده روی آن تأکید می‌شود. مقام اجرا شده، محسوس ندارد. همان‌گونه که در فواصل به کار رفته در تصویر بالا مشخص است، نغمه‌ی «سی» در این مقام وجود ندارد. البته در اجرای تحریرها و تکیه‌ها (نت زینت) به «سی‌بمل» فقط اشاره شده است. روند ملودیک به صورتی است که از نغمه‌ی ملودیک فاصله گرفته و به سرعت به آن رجوع می‌کند. مثلاً در ابتدا از نغمه‌ی خاتمه به چهارم بالای آن رفته و سپس به سرعت به نغمه‌ی خاتمه رجوع می‌کند و پس از آن نیز به پنجم بالای خاتمه رفته و مجدداً با سرعت به آن رجوع می‌کند. همان‌گونه که از نام قطعه مشخص است، این قطعه نیز مانند قطعه‌ی نخست، در زهیرینگ لیکو دلگانی است.

به طور کل، ذکرهای گواتی به سبب دارا بودن جنبه‌های کاربردی خاص، چند ویژگی دارند:

- ۱- حضور یک بافت ساده، کوتاه و روان با ساختار صوتی محدود
- ۲- تکرار بی‌وقفه‌ی ساختار اصلی ملودی (اکثر ذکرها از یک یا چند موتیف یا فیگور اصلی تشکیل شده‌اند).
- ۳- افزایش تدریجی نوانس در طول مدت اجرای ذکر (مثلاً از  $p$  به  $f$ )
- ۴- افزایش تدریجی تمپو یا سرعت در طول مدت اجرای ذکر
- ۵- افزایش حجم موسیقی (بدون افزایش سازهای دیگر) در طول مدت اجرای ذکر
- ۶- تفاوت محدود برخی از فیگورهای خاتمه یا صداهای پایانی و افزایش محدود ساختار صوتی (در محدوده‌ی یک یا دو درجه) به ویژه در منطقه‌ی زیر در تکرارهای بی‌وقفه‌ی فیگور یا موتیف‌های اصلی ذکر (اسپن‌دار ۱۳۷۸، ۵)

از تحلیل مُدال قطعات در آلبوم مذکور، چهار مُد مشترک بین قطعات، استخراج شده است که A، B، C و D نامیده شده‌اند؛ که مُد A مربوط به لیکو دلگانی، C مربوط به ذهیروک جبل، D مربوط به کُردی است. نگارنده، نام اصلی مُد B را نیافته و برای نام‌های اصلی این مُدها، از نام قطعات که برخی از این نام‌ها، نشان‌دهنده‌ی مُدِ قطعه‌ی مربوطه است، الهام گرفته. جدول ذیل، اشتراکات قطعات بر اساس تنوع مُد را نشان می‌دهد.

تنوع مُد / قطعه	A (لیکو دلگانی)	B	C (ذهیروک جبل)	D (کردی)
۱- لیکو دلگانی	✓			
۲- ذوالجلال - گواتی	✓			
۳- ساز بادی - گواتی		✓		
۴- مست قلندر (آوازی) - گواتی	✓			
۵- ذهیروک جبل - غزل			✓	
۶- مست قلندر (بدون آواز) - گواتی	✓			
۷- سوت		✓		
۸- کردی (آوازی)				✓
۹- قلندر، مست قلندر - گواتی		✓		
۱۰- ساز بادی - گواتی	✓			
۱۱- سوت براهویی	✓			
۱۲- کلمپور (ساز بادی) - گواتی (آوازی)		✓		
۱۳- ساز بادی - گواتی	✓			
۱۴- غزل - ذکر لا اله الا الله			✓	
۱۵- لیکو دلگانی	✓			

ترتیب فراوانی مُدِ مورد استفاده در قطعات، از بیشتر به کمتر عبارت‌اند از:  
 اشل A (لیکو دلگانی) شامل قطعات شماره‌ی ۱، ۲، ۴، ۶، ۱۰، ۱۱، ۱۳ و ۱۵، اشل B شامل قطعات شماره‌ی ۳، ۷، ۹ و ۱۲، اشل C (ذهیروک جبل) شامل قطعات شماره‌ی ۵ و ۱۴، اشل D (کردی) شامل قطعه‌ی شماره‌ی ۸.

## منابع

اسعدی، هومان. ۱۳۸۲. «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چندمُدی». فصلنامه‌ی ماهور، سال ششم، شماره‌ی ۲۲، زمستان: ۴۳-۵۶.

درویشی، محمدرضا. ۱۳۷۸. موسیقی و خلسه: ذکرهای مراسم گواتی بلوچستان. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.

دورینگ، ژان. ۱۹۹۷. «زهیرینگ بلوچی و پیدایش یک موسیقی «کلاسیک»». ترجمه‌ی سودابه آتشکار. ۱۳۸۳. فصلنامه‌ی ماهور، سال ششم، شماره‌ی ۲۴. تابستان: ۱۱-۳۱.

ذاکر جعفری، نرگس. ۱۳۹۶. موسیقی نظری ایران. رشت: دانشگاه گیلان.

مسعودیه، محمدتقی. ۱۳۶۴. موسیقی بلوچستان. تهران: سروش.

## منبع صوتی

اسپندار، شیرمحمد. ۱۳۷۸. موسیقی بلوچستان: موسیقی نواحی ایران ۲۳. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور. لوح فشرده.