تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰
تاریخ چـــاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

سید حسین میثمی[۱]، رعنا زارع‌پور[۲]

راهیابی دوبیتی‌های بوشهر به کارگان موسیقی دستگاهی و تغییرات آن‌ها در آواز دشتی

چکیده

انتقال و دگردیسی کارگان موسیقی مردمی به موسیقی کلاسیک همواره موضوع مهمی بوده است. یکی از این موارد به بخشی از کارگان موسیقی مردمی بوشهر، موسوم به شَروه برمی‌گردد که به شکل‌گیری آواز دشتی (دستگاه کوچک) انجامید. بی‌شک دیگر فرهنگ‌ها نیز بر ساختار دشتی تأثیر داشته‌اند و در مناطق مختلف ایران، آوازهایی شبیه به آوازهای دشتی وجود دارد اما سهم شروه‌های بوشهر در این‌جا اهمیت خاصی دارد و تحولات تاریخی بیان‌گر آن است که اساس آواز دشتی (دستگاه کوچک) برگرفته از شروه‌های بوشهر است. مهم‌ترین سؤالات این تحقیق، نقش بسترهای فرهنگی و اجتماعی در انتقال آوازهای شروه به موسیقی کلاسیک ایرانی و همچنین تغییرات و دگردیسی‌های صورت گرفته در ساختار این آوازها جهت انطباق با کارگان نظام دستگاهی در راستای شکل‌گیری آواز دشتی است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی-تحلیلی، و روش گردآوری منابع کتابخانه‌ای و بررسی در منطقه‌ی بوشهر است. محوریت مطالعه در این مقاله بر اساس کارگان آواز دشتی ردیف میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند از قدیمی‌ترین روایت‌های ردیفی است. در رساله‌ها و دیگر متون پیش از دوران صفوی اشاره‌ای به دشتی نشده است؛ بااین‌همه به‌نظر می‌رسد که مقدمات این فرآیند به پیش از دوران قاجار برگردد. تحولات اجتماعی از دوران صفوی به بعد با رسمی‌شدن مذهب تشیع دوازده‌امامی و اهمیت برگزاری مناسک عزادارای در این مذهب سبب توجه به «خوانندگی» در عراق عجم شد و نیاز به آوازهای محزون برای برگزاری این مناسک را بیشتر کرد. انتقال پایتخت از اصفهان به شیراز در دوران زند نزدیکی بیشتری را با بوشهر ایجاد کرد. در این ارتباط، شروه‌ها مورد توجه قرار گرفتند و به‌تدریج به‌عنوان بخشی از کارگان موسیقی دستگاهی محسوب شدند. سازگاری این آوازها با آوازهای دستگاه شور سبب شکل‌گیری آواز دشتی شد. از مهم‌ترین تغییرات مُدال شروه‌ها در فرآیند دگردیسی به آواز دشتی، فونکسیونل‌شدن نغمه‌ی متغیر در درجه‌ی شاهد و اضافه‌شدن مُد اوج/عشاق به این آواز است. تغییرات وزنی و استفاده از آن‌ها در قالب‌های غزل و مثنوی از دیگر تغییراتی است که می‌توان نام برد.

واژگان کلیدی: آوازهای دوبیتی، شروه، دشتی، موسیقی مردمی بوشهر، موسیقی کلاسیک ایرانی.

[۱] دانشیار دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: meysami@art.ac.ir

[۲] کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

مقدمه

انواع موسیقی در تاریخ ایران در دادوستدی همیشگی بوده‌اند و زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و غیره در این زمینه نقش داشته‌اند. این دادوستد بدون نیاز صورت نگرفته است. هنگامی‌که گوشه‌های آواز دشتی به‌عنوان یک دستگاه فرعی یا کوچک در نظام موسیقی دستگاهی بررسی می‌شود، می‌توان شباهت‌هایی در اسامی و محتوا میان آن‌ها با شروه‌های بوشهر مشاهده کرد؛ اگرچه نحوه‌ی پردازش و بیان آن‌ها همسان نیستند؛ اما میزان شباهت‌ها قابل‌توجه است تا آنجا که می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که بنیاد آواز دشتی بر آوازهای شروه استوار شده است. شروه‌ها در ابتدا به‌دلیل خویشاوندی مدال با برخی از مدهای شور وارد کارگان آن دستگاه شده و بعدها در هنگام شکل‌گیری آوازهای پنج‌گانه، در طبقه‌بندی مستقلی قرار گرفته‌اند. مریام در خصوص مباحث فرهنگ‌پذیری ذکر می‌کند: «ما باید منتظر تبادل ویژگی‌ها و ایده‌های موسیقی بین دو فرهنگ باشیم که در آن سیستم‌ها دارای تعداد قابل توجهی از ویژگی‌های مشترک هستند، درحالی‌که نباید انتظار تبادل بین دو فرهنگ که نظام موسیقی متفاوتی دارند را داشت» (1955: 34). بی‌شک دیگر فرهنگ‌ها نیز بر ساختار دشتی تأثیر داشته‌اند؛ اما سهم شروه‌های بوشهر در این‌جا اهمیت خاصی دارد. چنان‌که مسعودیه، ساختار شروه دشتی و یا حاجیانی را همان ساختار اصلی آواز دشتی دانسته است (۱۳۵۹: ۳۱). او همچنین معتقد است: «موسیقی بوشهر تابع خصوصیات چندی است که می‌توان آن را به‌عنوان خواص کلی موسیقی محلی ایران اطلاق کرد. مثلاً برخی از ترانه‌های مازندران شباهت زیادی با موسیقی بوشهر دارد و یا اکثر ترانه‌های بلوچی معمولاً به فیگوری ختم می‌شود که همانندی آشکاری با قسمت نهایی ترانه‌های بوشهر دارد» (۲۵۳۶: ۴۹). اگرچه آواز دشتی یک دستگاه فرعی کوچک به‌شمار می‌آید، اما کاربرد آن در دوران قاجار از بسامد بالایی برخوردار بوده است. به‌عنوان نمونه، تعداد قابل‌توجهی از تصانیف قدیمی به روایت عبدالله دوامی در آواز دشتی ساخته شده است (پایور، ۱۳۷۸). در این تحقیق درک زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی در ارتباط با راهیابی آوازهای شروه به کارگان اصلی نظام دستگاهی از اهمیت بالایی برخوردار است. به قول بلکینگ «تغییر موسیقایی هیچ‌گاه در خلاء اجتماعی رخ نمی‌دهد» (1977: 19). موضوع دیگر تغییرات به‌وجود آمده در ساختارها برای انطباق است. البته این انطباق‌ها از دیدگاه‌های متفاوتی قابل‌بررسی است که ساختار مدال و وزن شعری شروه‌ها و تغییرات حاصله از آن دارای اهمیت ویژه‌ای است. به عقیده‌ی هرسکویتس: «هیچ گروهی تمامی نوآمده‌های برگرفته از فرهنگ دیگر را بدون چون‌وچرا نمی‌پذیرد بلکه برخی چیزها را می‌پذیرد و برخی دیگر را رد می‌کند» (مریام، ۱۴۰۱: ۴۳۸). بنابراین مهم‌ترین سؤالات این تحقیق، نقش بسترهای فرهنگی و اجتماعی در انتقال آوازهای شروه به موسیقی کلاسیک و همچنین تغییرات و دگردیسی‌های صورت‌گرفته در ساختار این آوازها جهت انطباق با کارگان ردیف است که منجر به شکل‌گیری آواز دشتی شد. روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها مبتنی بر روش کتابخانه‌ای بوده و ساختار دشتی مورد بررسی بر اساس گوشه‌های ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند است.

پیشینه‌ی پژوهش

محمدرضا بلادی در کتاب موسیقی بوشهر و ریشه‌های آن در گذر تاریخ و تعاملات فرهنگی (۱۳۹۹)، موسیقی بوشهر را از دید تاریخی، قوم‌شناسی، اتنوموزیکولوژی با تمرکز به دوران پس از افشار که تحولات

فرهنگی و اجتماعی باعث تکوین هویت فرهنگی جدید در قالب موسیقی بوشهر شد، مورد بررسی قرار داده است، او در این مطالعه تئوری چرخه‌ی تأثیرگذاری فرهنگی را مطرح ساخته و معتقد است بسیاری از پدیده‌های فرهنگی ازجمله موسیقی، پیش‌تر از ایران به کشورهای عربی حوزه‌ی خلیج‌فارس، هند و آفریقا رفته، تغییر یافته، و دوباره به ایران بازگشته است و این هم‌افزایی فرهنگی، باعث پدید آمدن کارگانی متنوع و غنی از موسیقی شده که آن را از دیگر موسیقی اقوام متفاوت کرده است. هم‌چنین بلادی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود نیز با عنوان «سیر تحول فرهنگی در جامعه چند فرهنگی بوشهر»[1] (2020) به این موضوع اشاره می‌کند که چگونه بوشهر از قرن هجدهم میلادی، میزبان گروه‌های قومی و مذهبی متفاوت شد و به‌دنبال آن، محیطی متنوع و چندفرهنگی پدید آمد که به باعث شکل‌گیری موسیقی‌های متنوعی در بوشهر شد. سیدحسین میثمی (۱۳۹۷) در مدخل «دشتی» به تاریخچه، اسامی متعلقات، پیشینه‌ی گونه‌های مردمی آن، ساختار آن در ارتباط با دستگاه شور و قالب‌های شعری مرتبط با آن پرداخته است. سیامک کمالیان (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «نقش موسیقی محلی در حیات اجتماعی دشتستان» به طبقه‌بندی و معرفی گونه‌های موسیقی محلی دشتستان و انواع شروه‌ها پرداخته، به این نتیجه رسیده است که موسیقی محلی در منطقه‌ی دشتستان بیشتر جنبه کاربردی دارد و به‌عنوان ابزاری در موقعیت‌های مختلف استفاده می‌شود. علی باباچاهی در کتاب شروه‌سرایی در جنوب ایران (۱۳۹۶) به موضوعاتی پیرامون وجود ارتباط شعر جنوب با شعر ایران پرداخته، پیوند دوبیتی‌های جنوب را با موسیقی، بسیار عمیق دانسته و معتقد است که این اشعار به جهت همراهی با نوعی موسیقی سروده شده‌اند. سیدحسین میثمی در مقاله‌ی «موسیقی در دوران زند» (۱۳۹۴) رگه‌هایی از شکل‌گیری موسیقی دستگاهی را مربوط به دوران زند دانسته و معتقد است که یکی از منابع شکل‌گیری این نظام متأثر از موسیقی مردمی نواحی جنوب و جنوب غربی ایران است که با خاستگاه مرکز حکومت زند در ارتباط بوده است. مریم شهریاری (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «مردم‌شناسی موسیقی بوشهر با مطالعه موردی موسیقی دشتستان» با تکیه بر مطالعات مردم‌شناسی و پژوهش‌های میدانی به بررسی تاریخ، شرایط اقلیمی، جغرافیایی و اجتماعی زندگی مردم دشتستان و افرادی که به موسیقی می‌پردازند، پرداخته است. پناهی سمنانی نیز در کتاب ترانه‌های ملی ایران (۱۳۸۲) در فصلی جداگانه با موضوع دوبیتی در شعر جنوب و ارتباط آن با موسیقی بومی به نقش شاعران دوبیتی‌سرای جنوب به‌ویژه فایز دشتستانی پرداخته است و خاستگاه شروه را مناطق دشتی، دشتستان و تنگستان می‌داند. محمدتقی مسعودیه و یوزف کوکرتز در کتاب موسیقی بوشهر (۲۵۳۶)، آوانگاری و آنالیز نمونه‌های برگزیده از شروه‌های بوشهر را انجام داده و به شرح ساختار موسیقایی این آوازهای دوبیتی محلی که با متر آزاد اجرا می‌شوند، پرداخته‌اند. رعنا زارع‌پور و همکاران در مقاله «دوبیتی‌های کهن پهلوی و خاستگاه وزن گوشه‌های آواز دشتی» (۱۴۰۱) به بررسی پیشینه‌ی تاریخی و خاستگاه وزن دوبیتی در آواز دشتی و ارتباط آن با آوازهای دوبیتی که پهلویات نامیده می‌شدند، پرداخته است. رعنا زارع پور (۱۴۰۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی جایگاه و زمینه‌های راهیابی آوازهای دوبیتی از منطقه بوشهر به کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی»، ضمن بررسی زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی مؤثر در راهیابی این گونه‌ی آوازی مردمی به موسیقی کلاسیک، به معرفی انواع شروه‌ها و کارکرد اجتماعی آن‌ها پرداخته، همچنین در این پایان‌نامه جهت مقایسه تطبیقی میان آوازهای مذکور آوانگاری‌هایی نیز از آوازهای شروه و آوازهای دشتی قدما صورت گرفته است.

این مقاله به زمینه‌های راهیابی آوازهای دوبیتی بوشهر ـ مناطق دشتی و دشتستان ـ به کارگان ردیف موسیقی ایرانی و تغییرات به وجود آمده از آن می‌پردازد.

بررسی بسترهای اجتماعی ورود شروه‌های بوشهر به نظام دستگاهی

به نظر می‌رسد تحولات اجتماعی از دوران صفوی به‌بعد، به‌تدریج سبب کاربرد شروه‌های بوشهری در برخی از مناسک مذهبی شده است. به‌دلیل ماهیت غیرضربی شروه‌ها، این روند سریع نبوده؛ زیرا میرصدرالدین محمد قزوینی در خاتمه‌ی رساله‌ی موسیقی، نثرخوانی را به جهت موزون‌نبودن در شمار تلحین نیاورده، تنها به‌صورت طفیلی به نثرخوانی یا خوانندگی پرداخته و در این زمینه، آگاهی‌های اندکی داده است (۱۳۸۱: ۹۲-۹۳). احتمال دارد این رساله در اواخر سلطنت شاه‌طهماسب (۹۳۰-۹۸۴) تألیف شده باشد (میثمی، ۱۳۹۷: ۱۹۳-۱۹۴)، یعنی زمانی که مقر حکومت در عراق عجم بوده است. اساساً خوانندگی شیوه‌ی رایجی در عراق عجم نبوده، بیشتر با گویندگی (نظم‌خوانی) مقایسه شده است. در این ارتباط، در تاریخ عالم‌آرای عباسی در مورد دو روش خوانندگی و گویندگی موسیقی چنین آمده است: «خوانندگی مخصوص اهل خراسان و گویندگی مخصوص اهل عراق است» (منشی، ۱۳۷۷: ج ۱، ۲۹۴). محمد یوسف واله نیز در کتاب خُلدبرین به این دو روش در خراسان و عراق اشاره دارد (۱۳۷۲: ۴۸۳). بنابراین، می‌توان استنباط کرد که در عراق عجم گویندگی اهمیت بیشتری داشته است. به نظر می‌رسد رسمی‌شدن مذهب تشیع دوازده‌امامی در دوران صفوی، اندک‌اندک بر رواج خوانندگی در عراق عجم تأثیر گذاشته؛ زیرا بیشتر کارگان موسیقی در مناسک شیعه‌ی دوازده‌امامی را خوانندگی تشکیل می‌دهد. تسلط مذهب اهل تشیع از زمان صفوی تا قاجار، به‌ویژه در بخش مرکزی ایران ـ یعنی کانون قدرت ـ در طول قرن‌ها رخ داده است، چه در منابع صفوی به مقاومت‌های برخی از علما و هنرمندان نسبت به تغییر مذهب و تقیه‌ی آن‌ها اشاره می‌شود (واصفی، ۱۳۴۹: ج ۱، ۱۷-۲۲؛ میراحمدی، ۱۳۶۳: ۶۷؛ منجم، ۱۳۶۶: ۷۱؛ بیانی، ۱۳۶۳: ج ۱، ۵۲۴)، نیز در میان شاهان صفوی (حک ۸۸۰ ـ ۱۱۱۴ ش) تمایل به اهل سنت وجود داشته است؛ برای نمونه گویا شاه اسماعیل دوم به اهل سنت بیشتر تمایل داشته است (شاهمرادی، ۱۳۹۷). پس از آن، افاغنه نیز از پیروان اهل سنت بودند (ایزدی و پهلوان‌پور، ۱۳۹۰: ۷). از شاهان افشاری، نادرشاه (حک ۱۱۱۵ ـ ۱۱۲۶ ش) نیز حامی تشیع نبود و این مذهب را تا یک فرقه تنزل داد (عبدی، ۱۳۹۴: ۱۳۵). از زندیان (حک ۱۱۲۹ ـ ۱۱۷۴ ش)، کریم‌خان (حک ۱۱۲۹ ـ ۱۱۵۷ ش) اگرچه به تشیع اعتقاد داشت؛ اما عدم تقید و روحیه‌ی تسامح‌گرایانه نسبت به اصول شرعی و مذهب از ویژگی‌های او بود (ایزدی و پهلوان‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱). به‌هرحال، مهم آن است که مذهب شیعه در دوران قاجار رو به فزونی نهاد. می‌دانیم که اهل تشیع دوازده‌امامی بر این باورند که جانشینی و امامت از آن حضرت علی (ع) بوده و هست؛ نیز تظلم‌خواهی و مظلومیت دیگر امامان، به‌ویژه در ارتباط با امام سوم شیعیان، امام‌حسین (ع)، و دیگر حوادث صدر اسلام و پس از آن به‌گونه‌ای رقم خورد که سبب شد مناسک عزاداری در مذهب تشیع جایگاه ویژه‌ای داشته باشد و از آنجا که خوانندگی روش مناسب‌تری برای برگزاری چنین مناسکی است، اندک‌اندک نثرخوانی اساس آوازها شد و از بسامد نظم‌خوانی کاسته شد؛ اما هیچ‌گاه به طور کامل حذف نشد و در بخش‌هایی از حیات مذهبی، در قالب‌هایی چون نوحه به کاربرد خود ادامه داد. نکته‌ی مهم اینکه هم‌زمان با این تحولات، شاهد کاهش نظم‌خوانی و اقسام رایج در موسیقی درباری هستیم. با وجود آنکه در رساله‌های موسیقی مربوط به دوران صفوی، اقسام بیشتری از تصانیف شرح داده شده (نک. رساله‌های سلطانیه، کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی ۴۲/ ۲۹۳۱؛ رساله کرامیه، کتابخانه‌ی مجلس شورا، شماره‌ی ۴۸۵۴؛ رساله‌ی علم موسیقی میرصدرالدین محمد قزوینی ۱۳۸۱؛ تحفة السرور، روسیه: سن‌پترزبورگ، کتابخانه‌ی آکادمی علوم روسیه، شماره‌ی D403؛ دیباچه‌ی

کمترین غلام استادان امیرخان، کتابخانه‌ی مجلس، شماره‌ی ۲۲۱۱)، اما در عمل از اقسام محدودتری استفاده شده است و بیشتر در متون غیرموسیقی دوران صفوی اشاره‌هایی به اقسام تصانیف ساخته‌شده‌ی مصنفان به روش براعت استهلال یا به طور واضح، اشاره‌هایی شده است که به‌عنوان نمونه می‌توان به این موارد اشاره کرد: نقش و صوت حریفی مصنف قزوینی (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۲: ۹۰۲)؛ نقش‌ها و صوت‌های ابراهیم‌میرزا در زمان حیاتش (قمی، ۱۳۶۶: ۱۰۹)؛ آوازه‌ی قول، پیشرو و عمل مولانا قاسم قانونی که به حجاز و عراق رسیده بود (قمی، ۱۳۶۶: ۱۱۳)؛ کامی قزوینی که به تصنیف نقش قاسم قانونی اشاره کرده است (میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۵۱۳۴: b۵۲)؛ قمی که به صوت‌ها و نقش‌های میرصدرالدین محمد قزوینی اشاره کرده است (میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۵۱۳۴: ۹۷)؛ مولانا عبدالهادی قزوینی که نقش‌های بسیار بسته بود (میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۵۱۳۴: ۱۰۵). نیز به چهار قسم قول، عمل، نقش و کار مولانا مطربی قزوینی چنین اشاره شده است: «قول و عملش دستورالعمل نقشبندان نادره کار است» (منشی، ۱۳۷۷: ج ۲، ۱۲۴۲)؛ واله به کار، قول و عمل حافظ جلاجل باخرزی اشاره دارد (۱۳۷۲: ۴۸۳). در مورد اقسام قول و عمل شاه‌عباس اوّل نیز چنین آمده است: «در موسیقی و علم ادوار و قول و عمل سرآمد روزگار و بعضی از تصنیفات آن حضرت در میانه‌ی ارباب طرب مشهور است و زبانزد اهل ساز» (۱۳۷۲: ۱۱۰۹). نیز از تصانیف صوت و عمل شمس تیشی از اهالی شیراز نام برده شده است (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۱۴۷)؛ مذاقی نائینی نیز صاحب تصانیف صوت و عمل بود (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۲۸۱)؛ از تصنیف‌های صوت و عمل عبدی شیرازی نام برده شده است (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۴۲۵)؛ در مجموعه تصانیف بیست‌وهشت‌گانه‌ی امیرخان کوکبی سیزده عمل، ده کار و یک نقش موجود است و در مورد بقیه‌ی اسامی اقسام تصانیف، شرحی مشاهده نمی‌شود (ن.خ، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۲۲۱۱).

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در دوران صفوی اقسام صوت، نقش، کار، عمل و قول بیشتر از دیگر اقسام استفاده می‌شده است. در دوران زند و قاجار نیز بیشترین اطلاعات داده‌شده به کار، عمل و تصنیف برمی‌گردد که نشان از سیر نزولی کاربرد اقسام تصانیف دارد (میثمی، ۱۳۹۳: ج ۱۸، ۲۳۷) و به نظر می‌رسد رشد خواندن به نثر و نیاز به آوازهای محزون برای مناسک عزاداری شیعه، بستری برای کاربرد آوازهای مناطق دشتی و دشتستان شده باشد. در دیباچه‌ی رساله‌ی انیس‌الارواح یزدی که هم‌زمان با دوران شاه‌عباس اول است، با صنعت براعت استهلال اشاره‌هایی در مورد شروه‌گویی شده است (۱۳۴۷: ۳۳۱). به نظر می‌رسد نزدیکی اصفهان به جنوب، اهمیت بندرعباس و حمله‌های پرتغالی‌ها از سوی دیگر، سپس انتقال پایتخت از اصفهان به شیراز در دوران زند، و اهمیت شهرهایی چون بوشهر امکان استفاده از دوبیتی‌های دشتستان و تنگستان را بیشتر کرده است. این موضوع سبب شده است که اندک‌اندک نام دستگاهی با عنوان «سوزوگداز» شکل بگیرد. اگر به روایت انتساب دوازده دستگاه حبیب سماعی اعتماد شود، دستگاه «سوزوگداز» شامل درآمد کُرد، بیات کُرد، دشتی، دشتستانی، حاجیونی، گیلکی، امیری، مرودشتی، آقاباباخانی، قرائی، بیات شیراز، گبری و بیدکوئی است (منا، ۱۳۸۹: ۳۳۳). آقاباباخانی احتمالاً منسوب به آقابابا مخمور، استاد آواز دربار فتحعلی‌شاه است (میثمی، ۱۳۹۲: ۹۸). حدس‌هایی هم در مورد اینکه احتمالاً آقابابا پیش از دوران قاجار فعالیت هنری خویش را آغاز کرده وجود دارد (میثمی، ۱۳۹۲: ۹۸). به نظر می‌رسد غم‌انگیز بودن این آوازها سبب شده که آن را سوزوگداز نامند و به‌همین‌دلیل نباید آن را با گوشه‌ی سوزوگداز در بیات‌اصفهان یکسان پنداشت. نیز احتمال دارد در گذر زمان دشتی که یکی از ارکان این دستگاه بوده، جایگزین سوزوگداز

شده باشد. قدیمی‌ترین منابعی که به دشتی اشاره کرده‌اند، مربوط به اواخر دوران صفوی است؛ برای نمونه: در رساله هشت دستگاه (۱۱۳۱ ق) نام «دشتی در پَستی» در گوشه‌های ۴۸ گانه مشاهده می‌شود (میهن‌دوست، ۱۴۰۲: ۱۱۳). در دوران قاجار نیز دالمانی در ۱۸۹۹ م/ ۱۲۷۸ ش به دشتی اشاره دارد (۱۳۳۵: ۲۰۲)؛ شیخ فاضل گروسی (۱۲۲۴-۱۳۵۹ ش) در رساله‌ی غناء و موسیقی از دشتی نام برده، آن را از دوازده مقام مجزا، از شعبات دانسته است (ایرانی، ۱۳۷۴: ۶۳)؛ احمد مجدالاسلام کرمانی در کلات (تبعید ۱۳۲۴ ق) از یک دوبیتی در آواز دشتی که توسط پسری خوانده شده، یاد کرده است (بی‌تا: ج ۱، ۱۱۵).

کاربرد این آوازها در مناسک مذهبی و دربار این گمان را تقویت می‌کند که برخی از مجریان سرشناس آوازخوان در ادوار پس از صفوی، در هر دو حوزه فعالیت داشته‌اند؛ چنانچه اصطلاح حافظ در دوران صفوی بیشتر برای استادان آواز موسیقی هنری ـ بیشتر در دربار و حکومت‌های محلی ـ و حیات مذهبی کاربرد داشته است (قمی، ۱۳۶۶: ۱۰۳؛ سام میرزا، ۱۳۸۹: ۱۲۳؛ الئاریوس، ۱۳۶۳: ۱۲۷؛ کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۳۰). استادان موسیقی و شاعران دوران ناصرالدین‌شاه در برگزاری تعزیه نقش داشته‌اند (بوذری، ۱۳۸۵: ۷۰). برخی از نوحه‌های تعزیه در کارگان موسیقی دستگاهی با اشعار دیگری دوباره‌خوانی می‌شدند (فاطمی، ۱۳۸۸: ۲۳-۳۰ جهانبگلو، ۱۳۶۴: ۱۲۴). برخی از تعزیه‌خوانان، روضه‌خوانان، اذان‌گوها، مناجات‌خوان‌های سرشناس دوران قاجار از موسیقی دستگاهی آگاه و گاه در این حوزه استاد بودند (خالقی، ۱۳۶۲: ج ۱، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۵؛ مشحون، ۱۳۷۳: ۴۱۱-۴۱۷). کاربرد اصطلاحات موسیقی دستگاهی در حوزه‌ی فعالیت ذاکران و روضه‌خوانان رواج داشت. به‌عنوان نمونه رساله‌ی آداب آوازها و ذکرهایی که در منابر و جز آن خوانده می‌شود (ن. خ: کتابخانه‌ی ملی ملک، ۳/ ۲۸۳۰) مصداق بارزی از این دادوستد است؛ از سوی دیگر رواج آوازهای دشتی و زیرمجموعه‌ی آن در نثرخوانی و نظم‌خوانی دوران قاجار مشهود است. چنان‌که در فهرست صفحاتی که کنی‌یر آورده، حدود ۵۰ صفحه دشتی، دو صفحه حاجیانی، یک صفحه دشتستانی، دو صفحه چوپانی و پنج صفحه غم‌انگیز وجود دارد که نسبت به صفحات ضبط‌شده حجم قابل‌توجهی را به خود اختصاص داده است (۱۳۸۶: ۴۴۱-۴۴۶). از ۱۸۶ تصنیفی که عبدالله دوامی روایت کرده، ۱۸ تصنیف (حدود ۱۰٪) به دشتی اختصاص دارد (پایور، ۱۳۷۸). افزون بر اینکه در برخی از صفحات که کنی‌یر آورده، افزون‌بر آوازهای دشتی (نثرخوانی)، تصانیفی (نظم‌خوانی) هم در همین مایه ضمیمه شده است و بیشتر اشعار آمده، با مضامین غمناکی همراه‌اند که سبب کاربرد این آواز حتی در حوزه‌ی درباری شده است.

شروه‌های بوشهر

در این مقاله تحلیل‌های فنی آوازهای شروه بر اساس آوانگاری‌هایی که کوکرتز و مسعودیه از شروه‌های دشتی و دشتستان کرده‌اند، صورت گرفته است (نک. موسیقی بوشهر، ۲۵۳۶: ۵۱ تا ۶۳. آوانگاری با شماره‌های ۱ تا ۷). همچنین آوانگاری شماره ۱ و تحلیل آن‌که مربوط به شروه دشتی اجراشده توسط محمدعلی گرماخیز است در ادامه مقاله آمده است. نتایج بررسی‌های مورد نظر، طرح مشترکی را در ساختار موسیقایی این آوازها نشان می‌دهد که برخی از ویژگی‌های مهم آن به شرح زیر است:

۱. گستره‌ی صوتی اغلب آوازهای شروه در اشل صوتی کمتر از یک اکتاو است، اگر نغمه‌ی پنجم درست پایین‌تر از شاهد را بم‌ترین صدا در نظر بگیریم، زیرترین صداها معمولاً تا فاصله‌ی دوم و به‌ندرت تا سوم بالاتر از شاهد که به‌صورت گذرا و تزیینی است، پیش می‌رود.

۲. در فواصل این آوازها، دانگ‌های شور و دشتی/ نوا قابل تشخیص است.
۳. نغمه‌های شاهد و خاتمه در فونکسیون درجات گام شروه‌ها مانند مد دشتی ردیف بوده؛ اما نغمه متغیر در درجه‌ی شاهد و سایر درجات در هیچ‌یک از شروه‌های مورد بررسی اجرا نشده است. نغمه‌های آغاز در شروه‌ها بیش از دشتی است و در شروه‌ها درجه چهارم پایین‌تر از شاهد، نغمه پیش خاتمه است.
۴. فاصله پنجم درست در شروه‌ها فاصله‌ی بنیادین و مهمی است و گردش ملودی با حالاتی خاص که شبیه آواز دشتی است، صورت می‌گیرد.
۵. در این آوازها، سیر حرکت ملودی انحنای تثبیت‌شده‌ای را دارا است و اغلب با نقطه‌ی اوجی آغاز می‌شود که صدای خاتمه، فاصله پنجم درست پایین‌تر نسبت به شاهد است. بنابراین، شمای گرافیکی ملودی این آوازها به‌صورت خطی با شیب پایین‌رونده، قابل ترسیم است.
۶. فرم ساختاریِ این آوازها به‌صورت گروه‌های عبارتی است که با سکوت‌های طولانی معناداری از یکدیگر تفکیک می‌شوند و به هر گروهِ عبارتی معمولاً یک بیت تعلق می‌گیرد.
۷. ساختار این آوازها در حالت کُلی به‌صورت غیرمتریک و آوازی بوده؛ اما از آنجایی که نغمه‌های آواز، متأثر از وزن هجای کلمات شعر بوده و تمام شروه‌ها نیز با اشعاری بر وزن دو بیتی اجرا می‌شوند، می‌توان وزن دو بیتی را گاه در قسمت‌هایی که آواز به طور مشخص، متأثر از وزن کلام است (غیر از تحریرها)، شناسایی کرد.
۸. نقطه‌ی اوج ابتدای آوازها در قالب تحریر است که گاه روی هجایی از شعر یا کلماتی تکیه می‌کند. درحقیقت، تحریرها در حکم مقدمه‌ی آوازهای شروه محسوب می‌شوند.
۹. این آوازها چندان متکی به ساز نیستند و اغلب خواننده بدون ساز، آوازها را اجرا می‌کند.
۱۰. ممکن است چند دوبیتی در اجرای آوازها انتخاب شوند که دارای مضامین مرتبط و مشترکی‌اند. به‌همین‌سبب، شنونده معمولاً متوجه توالی دوبیتی‌ها نمی‌شود و تمام ابیات را به‌صورت یک مجموعه‌ی شعر واحد می‌شنود.

مشخصات یادشده مربوط به شروه‌های منطقه‌ی دشتی و دشتستان است که در بسیاری از موارد با دیگر شروه‌های بوشهر، این ویژگی‌ها مشترک است، اما تفاوت‌هایی نیز میان این شروه‌ها با مناطق مختلف بوشهر یا مناطق دیگر در تحریرها، ویبره‌ها، شیوه‌ی خواندن و لهجه، اوج و فرود که خاص هر منطقه است، وجود دارد که آن‌ها را از یکدیگر جدا و قابل تشخیص می‌کند. کوکرتز و مسعودیه در کتاب موسیقی بوشهر از لری پای کوهی و شروه‌ای با خصوصیات موسیقی عربی نام می‌برند که ویژگی‌های آن‌ها در قسمت‌هایی از ساختار موسیقایی با شروه‌های بوشهر متفاوت است (نک. موسیقی بوشهر، ۲۵۳۶: ۲۵ و ۲۶).

شروه‌ها در حقیقت گونه‌ای آوازی هستند که «ملودی در خدمت متن است و سعی می‌کند به فهم آن کمک نماید و اثر آن را در شنونده تشدید کند» (نک. موسیقی بوشهر، ۲۵۳۶: ۱۹). از آنجا که متن آوازها در این ژانر موسیقایی اهمیت زیادی دارد، اشعار به‌کاررفته در شروه‌ها از منظر وزن، قالب و مضمون مورد بررسی قرار می‌گیرند. به عقیده‌ی الهارد نوی باوئر اصطلاحات دوبیت، دوبیتی، شروه، حاجیانی، سربانی (ساربونی)، لری (سرکوهی لری)، دشتی (دارابی یا شیرازی)، دشتستانی، بیدگانی و بسیاری از اصطلاحات دیگر، همه، عبارت‌اند از ترانه‌ی واحدی که متن آن دوبیتی باشد (پناهی سمنانی،۱۳۸۴: ۳۹۶). اشعار

شروه‌ها همگی در وزن و قالب دوبیتی سروده شده‌اند. وزن دوبیتی (بحر هزج مسدس محذوف) شامل ارکان مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل یا فعولن در هر مصرع است و «هزج در لغت به معنی سرود و ترانه و آواز با ترنم است، در اصطلاح بحری است که از تکرار جزو مفاعیلن پدید آمده باشد» (شاه‌حسینی، ۱۳۶۸: ۶۶). این وزن نه‌تنها در اشعار خنیایی اقوام که در شعر کلاسیک فارسی نیز وارد شده است و امروز در جایگاهی بین فرهنگ و ادب عامه و رسمی قرار دارد. محبوبیت این وزن در میان اقوام ایرانی و نقش مؤثر شاعران بوشهر به‌ویژه محمدعلی دشتی (۱۲۵۰-۱۳۳۰ ق)، در سرودن قالب و وزن شعری دوبیتی به زبان فارسی بر اهمیت شروه‌ها افزوده است و در روند راهیابی آوازهای مورد نظر به ردیف تأثیرگذار بوده است.

ویژگی‌های مشترک در دوبیتی‌ها مطابق نظر بهار و چند تن از پژوهش‌گران، چنین خلاصه می‌شود: دوبیتی‌ها از حیث لفظ و معنا دارای کمال سادگی است و تشبیهات نادر، کنایه، ایهام، سایر صنایع، تکلفات معنوی و ترکیب‌های مأخوذ از زبان عربی در آن‌ها دیده نمی‌شود. اصل در دوبیتی‌ها آن است که شاعر مطلبی را عنوان کند و آن را در دو بیت ختم سازد و مجموع نیروی احساسات و هیجان‌ها و درد و دل خود را در لخت آخر بیان سازد. غالباً مصرع سوم، تکرار مطالب مصرع دوم بوده و ذهن شنونده را برای گرفتن نتیجه در مصراع چهارم آماده می‌سازد (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۶۱).

شفیعی کدکنی بر این باور است که «نیمی از ادبیات توده و فرهنگ عوام ایرانیان در قالب دو بیتی است. موفقیت این قالب شعری در ادب فارسی و عدم توفیق آن در ادب عرب نشان می‌دهد که قالب دوبیتی از خصایص شعر کهن فارسی است، چنان‌که از نام قدیمی دوبیتی‌ها (فهلویات) هم این موضوع به‌خوبی روشن می‌شود» (۱۳۶۸: ۲۱۷). بنابراین، در آوازهای شروه، لزوماً از اشعاری در قالب و در وزن دوبیتی بهره برده می‌شود. «به بیان دیگر، قالب شعری دوبیتی بهترین و مناسب‌ترین نوع برای بیان مطالب و مضامین عاشقانه، عارفانه و پرسوزوگداز است» (زنگویی، ۱۳۶۵: ۵۴). موضوعاتی همچون غم از دست‌دادن عزیزان، ناامیدی، فراق، جدایی، شکوه از جور زمانه و ... از مضامین مشترک در چکامه‌های شروه است. معمولاً شروه‌خوان‌ها چند دوبیتی را که دارای مضامین مرتبط با یکدیگر است، در اجرای آوازهای‌شان انتخاب می‌کنند به طوری که مجموعه‌ی این ابیات برگزیده به‌صورت یک مجموعه شعر واحد شنیده می‌شود.

بررسی گوشه‌های پربسامد آواز دشتی

آنچه در این مقاله به‌عنوان کارگان آواز دشتی مورد بررسی قرار می‌گیرد، بر اساس ردیف میرزا عبدالله، نخستین ردیف معتبر، به روایت نورعلی برومند (۱۳۸۵) است. در کنار گوشه‌های آواز دشتی ردیف مذکور، سایر گوشه‌های آواز دشتی در روایت‌های ردیفی متفاوت نیز در جدول ۱، جهت مقایسه آمده است؛ ردیف میرزا حسینقلی با روایت علی اکبرخان شهنازی (۱۳۸۸)، ردیف صبا با نت نگاری پایور (۱۳۹۰)، ردیف گردآوری‌شده توسط موسی معروفی (۱۳۸۹) که با تکیه بر ردیف میرزا عبدالله، میرزا حسینقلی و یادداشت‌های علی‌نقی وزیری تدوین شده و ردیف آوازی عبدالله دوامی (۱۳۹۹). در ادامه شرح مختصری از گوشه‌هایی که در ردیف میرزا عبدالله اجرا نشده‌اند، خواهد آمد:

غم‌انگیز: در ردیف میرزا عبدالله در ابوعطا اجرا شده، «در روایت طلائی از ردیف میرزا عبدالله گوشه‌های غم‌انگیز و گیلکی در آواز دشتی اجرا شده است، اما در دیگر روایت‌ها از ردیف میرزا عبدالله گوشه‌های مذکور در آواز ابوعطا اجرا شده‌اند که منطقی‌تر به نظر می‌رسد» (اسعدی، ۱۳۸۵: ۱۹۸). درویشی در مورد

گوشه غم‌انگیز می‌گوید: «این گوشه به نام دشتی شکسته از قدیم در منطقه‌ی دشتی خوانده می‌شده است» (۱۳۷۳: ۷۲).

گیلکی: در ردیف میرزا عبدالله نیز در ابوعطا اجرا شده، خالقی معتقد است: «آوازهای ناحیه دشتی و دشتستانی از ایالت فارس در قسمت شمال ایران تغییر شکل مختصری داده و به‌صورت نغمه گیلکی درآمده است» (خالقی،۱۳۴۱: ۱۶۸).

سَملی: در ردیف معروفی در دشتی اما در ردیف میرزا حسینقلی در ابوعطا اجرا شده، «این احتمال نیز داده می‌شود که سملی از گوشه‌های دشتی، از روستایی به همین نام در ۴۸ کیلومتری شرق بوشهر گرفته اخذ شده باشد. همچنین یکی از چهار محله‌ی قدیم بوشهر شمبلی نام دارد» (درویشی، ۱۳۷۳: ۵۵). برخی منابع دیگر آن را منسوب به شوشتر دانسته و احتمال می‌رود که این گوشه مأخوذ از الحان ناحیه مذکور باشد (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۵۷).

دشتستانی: در ردیف‌های صبا، معروفی و دوامی آمده و چنان‌که از نام آن پیداست اشاره به منطقه دشتستان بوشهر دارد. همچنین در ردیف صبا نام گوشه‌های دشتستانی و چوپانی معادل هم در نظر گرفته شده و به نظر می‌رسد این دو گوشه شبیه به یکدیگر اجرا می‌شوند.

چوپانی: در ردیف صبا و معروفی اجرا می‌شود. خالقی معتقد است: «دشتی را می‌توان آواز چوپانی ایران نامید» و در توضیح آن می‌افزاید؛ «در یونان قدیم هم‌آواز چوپانی معمول بوده و فرانسویان آن را Chant pastoral می‌نامند» (خالقی،۱۳۴۱: ۱۶۸).

بیدگلی: در ردیف دشتی آقا حسینقلی آمده است، «لحنی محلی منسوب به بیدگل در بخش اردکان شیراز» (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۱۶۹).

کوچه‌باغی: در ردیف معروفی اجرا شده، «کوچه‌باغی منحصر به یک محل نبوده و در محال مختلف (چنان‌که از نامش پیداست) و به طرق محلی و روستایی خوانده می‌شده» (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۲۸۹).

دیلمان: در ردیف صبا مشاهده می‌شود. هرچند که به عقیده درویشی: «در استان بوشهر شهرستانی به نام دیلم وجود دارد که محتمل است گوشه‌ی دیلمان نیز منسوب به این شهرستان باشد» (۱۳۷۳: ۵۵). اما در برخی از منابع، دیلمان به حوزه‌ی فرهنگی شمال ایران منتسب می‌شود که نت‌نویسی و ورود آن به ردیف به همت ابوالحسن صبا صورت گرفته و مأخوذ از الحان محلی ناحیه دیلمان و اسپیلی در جنوب شرقی لاهیجان بوده (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۴۸۲)، به نظر می‌رسد فرض اخیر منطقی و محتمل‌تر است.

مثنوی: در ردیف معروفی اجرا شده، گوشه‌ای موزون که متأثر از وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن بوده (اشعاری در بحر رمل مسدس محذوف) که در ردیف موسیقی ایران به وزن مثنوی معروف است.

گوشه‌های دشتی (درآمد) و حاجیانی که ساختار اصلی کارگان دشتی ردیف میرزا عبدالله بر آن استوار است در تمام روایت‌های ردیفی اجرا شده و شروه‌هایی با همین نام در منطقه بوشهر نیز از مهم‌ترین شروه‌ها هستند. درویشی در مورد دشتی چنین بیان می‌دارد: «ریشه‌های آواز دشتی ردیف سنتی در موسیقی منطقه‌ی دشتستان قابل جستجو است زیرا بیدگانی (بیدگونی)، دشتی، دشتستانی، حاجیانی و غیره همه آواز دوبیتی را در منطقه‌ی دشتستان و خارج از آن را تشکیل می‌دهند» (۱۳۶۳: ۶۱).

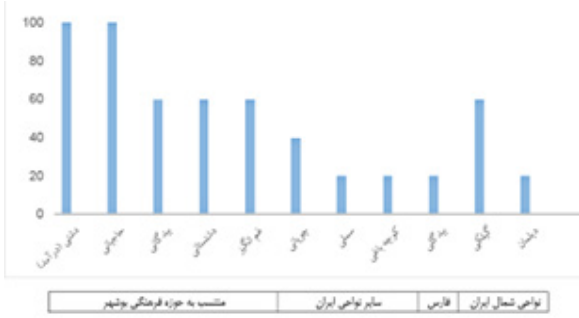
دشتی و دشتستان از شهرستان‌های مهم استان بوشهر است. حاجیانی/ حاجیونی مقدمه‌ای است همانند شروه که توسط نی‌انبان و نی‌جفتی در بوشهر اجرا می‌شود. ظاهراً این آهنگ را چاوشان منطقه در راستای رفت یا بازگشت حاجیان از سفر اجرا می‌کرده‌اند. احتمالاً گوشه‌های بیدکانی/ بیدگانی و میگلی منسوب

به روستاهایی به نام‌های بیدکان از شهر کازرون و میگل از شهرستان فیروزآباد در استان فارس است. شهر کازرون هم‌مرز استان بوشهر و فیروزآباد با واسطه‌ی شهرستان فراشبند نیز هم‌جوار استان بوشهر است (درویشی، ۱۳۷۳: ۵۵).

مطابق نمودار ۱، پربسامدترین گوشه‌های آواز دشتی شامل درآمد (دشتی) و حاجیانی هستند که ساختار اصلی آواز دشتی در ردیف میرزا عبدالله را شکل می‌دهند. بعد از گوشه‌های دشتی و حاجیانی، گوشه‌های بیدگانی، دشتستانی، غم‌انگیز و گیلکی بیشترین فراوانی را دارند که به‌جز گیلکی همگی منتسب به حوزه فرهنگی بوشهر هستند. هرچند بدیهی است که سایر نواحی ایران نیز در تکمیل کارگان این آواز بعد از تدوین ردیف میرزا عبدالله نقش داشته‌اند اما در تمام روایت‌های ردیفی دو گوشه مذکور به‌عنوان اصلی‌ترین گوشه‌ها در آواز دشتی اجرا می‌شوند. در خصوص گوشه اوج/ عشاق هم در ادامه بحث خواهد شد.

جدول ۱. مقایسه گوشه‌های دشتی در روایت‌های ردیفی متفاوت

عبدالله دوامی	موسی معروفی	ابوالحسن صبا	میرزا حسینقلی	میرزا عبدالله
درآمد	حاجیانی	آواز دشتی (درآمد)	درآمد	درآمد
دشتستانی	دشتی	حاجیانی	عشاق (اوج)	اوج
حاجیانی	چهارمضراب	عشاق (درآمد اوج)	چهارمضراب	بیدگانی
غم‌انگیز	بیدگانی	چهارمضراب عشاق	حاجیانی	حاجیانی
اوج	چوپانی	عشاق (اوج)	بیدگلی با عشاق	
گیلکی	دشتستانی	چوپانی (دشتستانی)	بیدگانی	
	غم‌انگیز	گیلکی		
	گیلکی	غم‌انگیز		
	کوچه‌باغی	دشتستانی (چوپانی)		
	سملی	مثنوی		
		دیلمان		
		فرود		



نمودار ۱. فراوانی گوشه‌های آواز دشتی در روایت‌های ردیفی متفاوت

آواز دشتی

دشتی یکی از آوازهای پنج‌گانه‌ی ردیف بوده و گوشه‌های این آواز در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند به این شرح است: درآمد دشتی، اوج دشتی، بیدگانی، حاجیانی. «گوشه‌های بیدگانی و حاجیانی، هر دو، در بستر صوتی مُد درآمد به کار برده می‌شوند و مشخصه‌های یکسانی با درآمد دارند. در حقیقت، به نظر می‌رسد این گوشه‌ها دگره‌ای از تم اصلی هستند که اختلاف آن‌ها به‌جز در قسمت فرود، بیشتر مربوط به شیوه‌ی بسط و گسترش و بهره‌گیری از تحریر و تکیه‌های متفاوت است» (زارع پور، ۱۴۰۲: ۸۷). بنابراین، دشتی از دو مُد اصلی درآمد و اوج تشکیل شده است. گوشه‌ی درآمد، ویژگی‌های اصلی ساختار دشتی در قالب مد مبنا را معرفی می‌کند. ملودی درآمد دشتی از سوم یا چهارم بالای شاهد شور آغاز می‌شود و بعد از تثبیت درجه‌ی پنجم که شاهد دشتی است و اشاره به نغمه‌ی متغیر در همان درجه که ربع پرده بم‌تر شده، با سیر ملودیک پایین‌رونده به درجه‌ی خاتمه که شاهد و خاتمه‌ی شور است، می‌رسد. اوج تنها مد اولیه‌ی آواز دشتی است، «ایست اوج روی شاهد دشتی بنا می‌شود. آهنگ اصلی در یک دانگ دور می‌زند که این دانگ همان دانگ اول شور در اکتاو بالا با گردش ملودی خاص است» (علیزاده، ۱۳۷۹: ۶۱). «در ردیف آقا حسینقلی این منطقه عشاق نامیده شده است» (اسعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۵). در مد اوج، درجه ششم بالای شور، ربع پرده زیرتر و درجه دوم شاهد شور در اکتاو بعدی ربع پرده بم‌تر می‌شود. تغییرات مذکور در حالت بالارونده رخ می‌دهد و در حالت پایین‌رونده، آواز مجدد به حالت قبلی خود درآمده و در همان فواصل قبلی اجرا می‌شود.

به نظر می‌رسد مد اوج توسط استادان آواز دوران قاجار، برای استقلال بخشیدن به آوازهای مشتق‌شده از شور یعنی کُرد بیات و حجاز و دشتی؛ و همچنین آواز اصفهان ـ مشتق شده از همایون ـ به شکلی مشابه به کار گرفته شده است. زمانی که این آوازها به‌صورت تک مدی به‌صورت بخشی از ساختار درونی دستگاه اجرا می‌شوند، نیاز به مد اوج ندارند و مستقیم با الگوهای فرودی متداول می‌توانند به شاهد درآمد دستگاه بازگردند، ولی زمانی که به‌صورت آوازی مستقل اجرا می‌شوند، نیاز به مد اوج دارند که آواز را به اکتاو شاهد دستگاه برساند. همچنین مد اوج در آواز دشتی، به مفهوم آواز به معنای دستگاه کوچک تحقق می‌بخشد تا امکان مدگردانی را فراهم کند تا در کنار مد مبنا یعنی درآمد دشتی، از مد اولیه‌ی دیگری نیز بهره برده شود (زارع پور، ۱۴۰۲: ۷۷).

مطابق تعریفی که اسعدی از دستگاه ارائه می‌دهد با مجموعه‌ای تشکیل‌شده از الحان و ملودی مدل‌هایی روبه‌رو هستیم که بر اساس زیربنایی مدال در یک طرح سیکلیک یا چرخه‌ای ساماندهی شده‌اند و آوازها

نیز از لحاظ وضعیت مدال تقریباً مشابه با دستگاه‌ها هستند، با این تفاوت که ساختار مدال ساده‌تر و گوشه‌های مدال کمتری دارند (۱۳۸۵: ۱۰۷ و ۱۰۸). گوشه‌های بیدگانی و حاجیانی در بستر مد درآمد شکل می‌گیرند و از آنجا که گوشه‌های غم‌انگیز و گیلکی در روایت برومند در ابوعطا اجرا شده، «حاجیانی با توجه به فرود آن در منطقه‌ی بم (روی دستگاه شور) اختتام آواز دشتی محسوب می‌شود» (همان: ۱۹۸).

در ردیف موسیقی ایرانی به‌دلیل ارتباط تنگاتنگ موسیقی با شعر، تأثیر وزن عروضی بسیار چشمگیر است. این موضوع در ردیف‌های آوازی که همه‌ی گوشه‌ها با شعر روایت می‌شوند، بسیار روشن است و در ردیف‌های سازی، نیز وزن عروضی، نقش مهمی در ساختار وزنی بسیاری از گوشه‌ها دارد. مطابق مطالعات آماری در چند روایت ردیفی سازی و آوازی معتبر، بیشترین بسامد وزن دوبیتی در ردیف، مربوط به گوشه‌های آواز دشتی است که با فراوانی ۹۶/۷۵ درصد بالاترین وزن دوبیتی را در میان دستگاه‌ها و آوازها به خود اختصاص داده است (نک. زارع پور و همکاران،۱۴۰۱: ۲۹۶).

به نظر می‌رسد میان وزن عروضی آواز دشتی و وزن دوبیتی‌های شروه ارتباط معناداری وجود دارد. فرصت شیرازی در بحورالالحان (۱۴۰۰)، اشعاری که برای آواز دشتی پیشنهاد می‌دهد همگی در بحر هزج مسدس محذوف (وزن دو بیتی) است.

مقایسه ساختار شروه و آواز دشتی

جهت بررسی تغییرات صورت‌گرفته در شروه‌ها، مقایسه‌ی ساختار موسیقی میان آن‌ها و آواز دشتی ضروری است. هرچند شروه‌های مناطق مختلف بوشهر ضمن داشتن اشتراکات، برخی ویژگی‌های خاص نیز دارند که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ اما از آنجا که این پژوهش به شروه‌های راه‌یافته به ردیف میرزاعبدالله (شروه‌های مربوط به مناطق دشتی و دشتستان) تمرکز دارد، بنابراین به مقایسه‌ی تطبیقی آوازهای دوبیتی این مناطق با مدهای دشتی پرداخته می‌شود. دو آوانگاری از آوازهای شروه و دشتی که طرحی جامع از ویژگی‌های دیگر آوازهای هم گونه‌ی خود را نشان می‌دهند، انتخاب شده است؛ شروه دشتی با اجرای محمدعلی گرماخیز (آوانگاری ۱) با نت نگاری مسعودیه (۲۵۳۶: ۵۱)، نمونه منتخب با شش شروه آوانگاری شده توسط مسعودیه ویژگی‌های مشترکی را نشان می‌دهد (۲۵۳۶: ۵۳-۶۳) و آواز دشتی با اجرای قمرالملوک وزیری (بدری، ۱۳۹۵: ۲۸-۳۰) که به قسمت‌هایی از درآمد (آوانگاری ۲_۱)، اوج (آوانگاری ۲_۲) و فرود (آوانگاری ۲_۳) این آواز اشاره خواهد شد. تحلیل‌های آوانگاری آوازهای دشتی قدما از ابوالحسن اقبال آذر، ملوک ضرابی و حسین طاهرزاده نیز با نمونه فوق در تطابق است (زارع پور،۱۴۰۲: ۱۲۲-۱۳۰). لازم به توضیح است که آواز شروه، مطابق با گام دشتی «می» و آواز دشتی در گام «لا» اجرا شده است.

آوانگاری۱. شروه دشتی. محمدعلی گرماخیز (مسعودیه،۲۵۳۶: ۵۱).

قسم بر سوره والشمس والليل/ به غير از تو ندارم با کسی ميل
کلام‌الله باشد خصم فايز/ اگر نامحرمی بر تو کند سيل
دگر شب شد که من شيدا بگردم/ چو ماهی بر لب دريا بگردم
پلنگ و کوه و آهو در بيابان/ هم جمع‌اند و من تنها بگردم
«فايز»

آواز شروه‌ی گرماخیز مطابق با گام دشتی «می» است که بدون همراهی ساز اجرا شده و در کلام آواز دو، دو بیتی مشاهده می‌شود که به‌دنبال هم آمده‌اند. آواز با تحریری که بر نغمه «می» تأکید شده، آغاز می‌شود و ملودی به طور آشکار در خدمت کلام است و مصرع اول بیت با نغمه «دو» آغاز و بعد از گردش ملودیک حول نغمه «می» به نغمه «سی کرن» و سپس با مصرع دوم به درجه‌ی خاتمه یا نغمه «لا» که پنجم پایین‌تر از نغمه شاهد است، می‌رسد. در سه بیت بعدی نیز گردش ملودیک و نقش نغمات، مشترک است و در تمام ابیات، نغمه شاهد «می»، آغاز «می» و «دو» (تحریرها با می و کلام با هردو نغمه می‌تواند آغاز شود)، پیش خاتمه «سی کرن» و نغمه خاتمه «لا» است. از نغمه‌ی شاهد به حالت متغیر استفاده نشده و مدگردانی نیز در آواز رخ نداده است. گستره‌ی صوتی کمتر از یک اکتاو بوده و بم‌ترین نت که درجه خاتمه است، نغمه «لا» و زیرترین نت، «فا» است که گاه به حالت گذرا و تزیینی به «سل» نیز اشاره می‌کند.

آوانگاری ۲_۱. آواز دشتی قمرالملوک وزیری (بدری، ۱۳۹۵: ۲۸).

اگر تو فارغی از حال دوستان يارا/ فراغت از تو ميسر نمی‌شود ما را
«سعدی»

آواز دشتی قمرالملوک وزیری در مد درآمد در گام دشتی «لا» (شور ر) با بهره بردن از اشعاری در قالب غزل و در وزن کرشمه (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) با همراهی تار مرتضی نی داود اجرا شده است. شروع آواز با تحریری صورت می‌گیرد که در آن بر نغمه شاهد تأکید می‌شود. کلام آواز با درجه دوم پایین‌تر

از شاهد آغاز شده و با اشاره‌های متناوب به شاهد که گاه به حالت متغیر (لا کرن) اجرا می‌شود، ادامه یافته و بر درجه‌ی شاهد که بر نغمه سل اشاره دارد، می‌ایستد و سپس با تحریری که بر نغمه شاهد و متغیر آن بیشتر تأکید می‌شود، به نغمه فا می‌رسد. بنابراین در این آواز، نغمه شاهد «لا»، آغاز «سل»، متغیر «لا کرن» است. به نغمات پیش خاتمه و خاتمه در قسمت فرود اشاره خواهد شد. گستره‌ی صوتی آواز در محدوده درآمد، بیش از یک دانگ بوده و بم‌ترین نغمه «فا» و زیرترین نغمه «دو» است.

آوانگاری ۲_ ۲. اوج آواز دشتی قمرالملوک وزیری (بدری، ۱۳۹۵: ۲۹).

شمایلی که در اوصاف و حسن ترکیبش / مجال دوست نباشد زبان گویا را
«سعدی»

مد اوج/ عشاق، بعد از درآمد، تنها مدی است که امکان مدگردانی در آواز دشتی را ممکن می‌سازد. در مد اوج، درجه‌ی ششم بالای شاهد شور، ربع پرده زیرتر (سی بمل به سی کرن تغییر می‌یابد) و درجه‌ی دوم شاهد شور در اکتاو بعدی، ربع پرده بم‌تر (می کرن در اکتاو بالاتر شور به می بمل تغییر می‌یابد) می‌شود. تغییرات مذکور در حالت بالارونده رخ می‌دهد و آواز در حالت پایین‌رونده، مجدد به حالت قبلی خود (سی بمل و می کرن) بازگشته و بر درجه شاهد دشتی متوقف می‌شود. ایست اوج، درجه شاهد دشتی است.

آوانگاری ۲_۳. فرود آواز دشتی قمرالملوک وزیری (بدری، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۰).

در فرود آواز، درجات تغییر یافته در مد اوج، به حالت قبلی خود بازگشته (سی بمل و می کرن) و ملودی بعد از تثبیت مجدد درجه شاهد دشتی به‌تدریج به درجات پایین گردش نموده و بعد از اشاره به «فا» که نغمه پیش خاتمه دشتی است درنهایت بر نغمه «ر» که شاهد شور و درجه‌ی اختتام دشتی است، توقف نهایی می‌کند.

نتایج حاصل از تحلیل آوانگاری‌های فوق و مقایسه تطبیقی میان دو آواز شروه و دشتی نشان می‌دهد هرچند اختلافاتی در درجات پیش خاتمه و آغاز مشاهده می‌شود اما درجات مهم شاهد و خاتمه در هر دو آواز یکسان است. فاصله پنجم درست در هر دو آواز، فاصله بنیادی و مهمی محسوب می‌شود و در شروه و دشتی

فاصله نغمه خاتمه با شاهد، پنجم درست است. دقت شود که در قسمت پایانی آواز دشتی، تنها یک بار ملودی روی نغمه پنجم پایین‌تر از شاهد (نغمه خاتمه) متوقف شد، این در حالی است که آوازهای شروه در پایان هر بیت بر درجه پنجم پایین‌تر از شاهد آواز متوقف می‌شوند. درجه متغیر در آواز دشتی، «لا کرن» بوده اما در نمونه شروه اجرا شده این درجه مشاهده نمی‌شود (به تغییر علامت کرن از حالت بکار در نغمه «لا» در آواز دشتی دقت شود). در آواز شروه مدگردانی صورت نگرفته اما در آواز دشتی بعد از درآمد به مد اوج اشاره می‌شود. اشل صوتی در آواز شروه کمتر از یک اکتاو و در آواز دشتی با در نظر گرفتن مد اوج، بیش از یک اکتاو است.

وزن و قالب شعر در آواز شروه دوبیتی است، هرچند در آواز دشتی وزن غالب، دوبیتی است؛ اما همانند شروه‌ها لزوماً وزن اشعار آوازها تنها محدود به بحر هزج مسدس محذوف نبوده و از قالب‌های متنوع شعری نیز بهره می‌برد؛ در این آواز دشتی، قالب شعر غزل و وزن شعر کرشمه است.

جدول ۲، مقایسه مدال آوازهای شروه و دشتی را بر اساس دو آوانگاری مورد بررسی در این مقاله نشان می‌دهد.

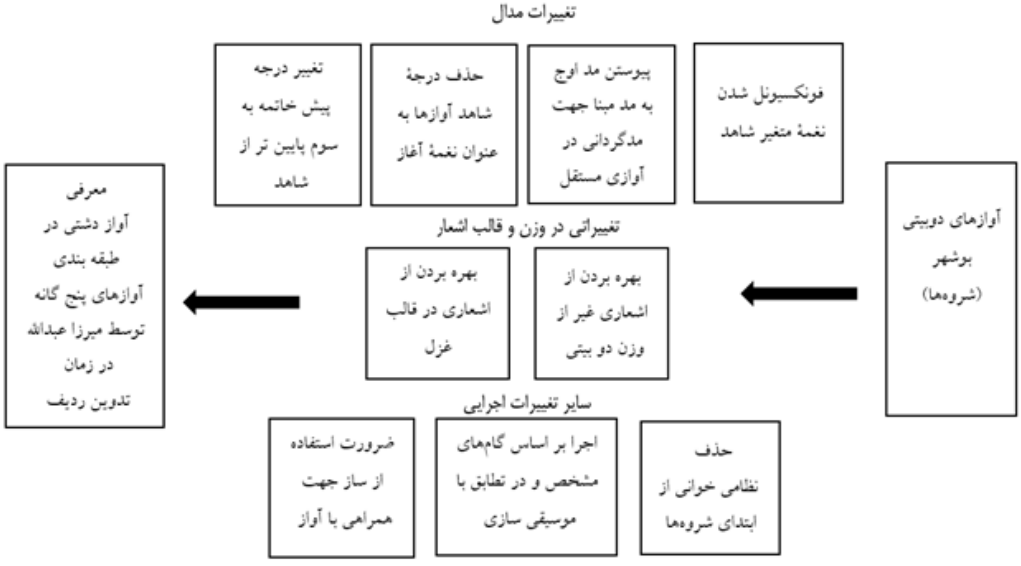
جدول ۲. مقایسه مدال آواز شروه و دشتی بر اساس آوانگاری

نام آواز	مبنای گام و نغمه شاهد	فونکسیون نغمات				مدگردانی
		خاتمه	متغیر	پیش خاتمه	آغاز یا آغازها	
آواز شروه	«می»	پنجم پایین تر از شاهد	ندارد	چهارم پایین تر از شاهد	شاهد، سوم پایین تر از شاهد	ندارد
آواز دشتی	«لا»	پنجم پایین تر از شاهد (شاهد و خاتمه شور ر)	درجه شاهد «لا کرن»	سوم پایین تر از شاهد	دوم پایین تر از شاهد	اشاره به مد اوج/ عشاق

انتقال شروه‌ها و تغییرات به‌وجودآمده از آن

در این بخش، تغییرات به‌وجودآمده از منظر مُدال، اوزان عروضی و قالب شعری مورد بررسی قرار می‌گیرد. مهم‌ترین این تغییرات مربوط به فونکسیونل‌شدن نغمه‌ی متغیر در شاهد و افزودن مد اوج در این آواز است. نمودار ۲، روند تغییرات شروه‌ها به آواز دشتی را نمایش می‌دهد. در فونکسیون نغمات، درجات مهم شاهد و خاتمه در شروه‌ها بدون تغییر مانده‌اند اما درجه‌ی پیش‌خاتمه در شروه‌ها از درجه‌ی چهارم پایین از شاهد به سوم تغییر یافته و نغمه آغاز نیز از درجه شاهد حذف شده است (نغمه‌ی آغاز در آواز دشتی درجه‌ی دوم و سوم پایین‌تر از شاهد آواز است). اما چنان‌که اشاره شد از مهم‌ترین تغییرات، افزوده‌شدن نغمه‌ی متغیر بر درجه شاهد و مد اوج در این آوازها است. دومین منطقه‌ی مدال در آواز دشتی منطقه‌ی اوج است. حضور مد اوج برای شروه‌ها برای تبدیل‌شدن به آواز دشتی ضروری است، چراکه گوشه‌های بیدگانی و حاجیانی، هر دو، در بستر صوتی مد درآمد شکل می‌گیرند و مشخصه‌های یکسانی با درآمد دارند. بنابراین، حضور مد اوج جهت مدگردانی و تحقق‌بخشیدن به مفهوم آواز ضروری است. مد اوج در کرد بیات و حجاز ابوعطا که آن‌ها هم بر درجه‌ی پنجم شاهد شور ساخته می‌شوند، نیز اجرا می‌شود و به نظر می‌رسد که «نقش مد اوج/ عشاق با یک طرح مشترک و الگوی یکسان در مدهای مذکور، رساندن آن‌ها به اکتاو شاهد دستگاه مادر است. این چیدمان مد، در استقلال بخشیدن به این آوازها ضرورت دارد» (زارع پور، ۱۴۰۲: ۸۷).

در اجرای آواز دشتی از اشعاری غیر از وزن دوبیتی نیز برخلاف اشعار شروه‌ها که همگی در وزن دوبیتی هستند، بهره گرفته شده است. هرچند وزن غالب، همچنان دوبیتی بوده و در ردیف‌های آوازی نیز این قاعده رعایت می‌شود؛ اما در آوازهای اجراشده از دشتی توسط استادان مطرح آواز کلاسیک ایرانی از اشعاری در اوزان دیگر به‌ویژه وزن مثنوی[۲] و کرشمه[۳] نیز استفاده شده است. شعر شروه‌ها در قالب دوبیتی است؛ اما در شعر آوازهای دشتی از قالب‌های شعری دیگری نیز می‌توان استفاده کرد؛ اما بیشتر از قالب غزل و دوبیتی بهره گرفته می‌شود. مبنای گام‌های اجرایی شروه‌ها به گام‌هایی مشخص و در تطابق با موسیقی سازی تغییر یافته است، این در حالی است که در شروه‌خوانی بر اساس توانایی و تجربه‌ی خواننده، مبنای گام آواز در میان خوانندگان متفاوت است. قبل از اجرای آوازهای شروه، مثنوی‌خوانی یا نظامی‌خوانی نیز توسط شروه‌خوان‌ها اجرا می‌شد که در آواز دشتی تنها مثنوی‌خوانی در برخی از ردیف‌ها مشاهده می‌شود. (نک. ردیف آوازی محمودکریمی، ۱۳۸۲).



نمودار ۲. روند کلی تغییرات از آوازهای دوبیتی بوشهر تا آواز دشتی

نتیجه‌گیری

راهیابی دوبیتی‌های بوشهر به‌ویژه از مناطق دشتی و دشتستان به کارگان ردیف، تحت تأثیر عوامل فرهنگی-اجتماعی، تاریخی و مباحث تغییرات و فرهنگ‌پذیری در موسیقی در طی مراحل گوناگونی صورت گرفته است. در این فرآیند آوازهای مورد نظر با ویژگی‌های موسیقی کلاسیک سازگار شدند. در بوشهر به این آوازها که اشعار آن در وزن دوبیتی است، شروه گفته می‌شود و بیان‌کننده‌ی یکی از مهم‌ترین گونه‌های موسیقی در این منطقه است. عوامل تأثیرگذار در این جریان از دوران صفوی تا دوران قاجار نشان می‌دهد که بخشی از کارگان موسیقی بوشهر به موسیقی کلاسیک راه یافته که قبل از آن در رساله‌های موسیقی پیش از صفوی دیده نمی‌شوند. تحولات اجتماعی از دوران صفوی به بعد با رسمی‌شدن مذهب تشیع دوازده‌امامی و جایگاه ویژه مناسک عزاداری در این مذهب، نیاز به آوازهای محزون برای برگزاری این مناسک را بیشتر کرد. از آنجا که خوانندگی روش مناسب‌تری برای برگزاری چنین مناسکی است، در دوران صفوی، اندک‌اندک بر

رواج خوانندگی افزوده شد و بیشتر کارگان موسیقی در مناسک شیعه‌ی دوازده‌امامی را خوانندگی تشکیل داد و همین امر به‌تدریج بستری مناسب جهت کاربرد آوازهای شروه مناطق دشتی و دشتستان شد. تسلط مذهب اهل تشیع از زمان صفوی تا قاجار، به‌ویژه در بخش مرکزی ایران ـ یعنی کانون قدرت ـ در طول قرن‌ها و موقعیت جغرافیایی بوشهر، به‌علت نزدیکی به دربار در دوران صفوی و زند در این روند بی‌تأثیر نبوده است. شروه‌ها در انتقال به نظام دستگاهی دستخوش تغییراتی شدند، نغمه‌ی متغیر ازجمله اضافاتی است که در دگره‌ی شروه‌ها به آواز دشتی صورت گرفته است. از تغییرات مهم دیگر، اضافه‌شدن مد اوج/ عشاق به مد دشتی در هنگام تبدیل‌شدن به آوازی مستقل بود، چراکه ساختار دستگاه‌های کوچک‌تر/ فرعی (آوازها) برخلاف دستگاه‌های بزرگ که از چند مد مهم تشکیل می‌شوند، بر اساس دو مُد بنیادی هستند. دیگر آنکه وزن و قالب اشعار متنوع‌تر شد و در کنار استفاده از اشعاری در وزن دوبیتی، از اوزان دیگری به‌ویژه وزن کرشمه و مثنوی در قالب‌های غزل و مثنوی بهره گرفته شد. شروه‌ها بعد از تثبیت جایگاه خود در ساختار درونی دستگاه شور، در تدوین آوازهای پنج‌گانه‌ی دستگاه شور و در شکل‌گیری آواز دشتی نقش به‌سزایی داشته‌اند. کاربرد این مدها در دستگاه شور این امکان را فراهم کرد تا دستگاهی کوچک‌تر یا آوازی مستقل به‌وجود آید. ردیف‌های تدوین‌شده پس از ردیف میرزا عبدالله ـ نخستین ردیف معتبر ـ گوشه‌های دیگری را به ردیف آواز دشتی افزودند که برخی منتسب به منطقه بوشهر و تعدادی دیگر برگرفته از الحان سایر نواحی ایران است. هرچند در این مقاله به ردیف میرزا عبدالله استناد شده اما بررسی در سایر ردیف‌های معتبر نیز نشان می‌دهد که پربسامدترین گوشه‌های این آواز، دشتی (درآمد) و حاجیانی هستند که ساختار اصلی آواز دشتی ردیف مذکور را شکل داده و بعد از گوشه‌های نام برده، گوشه‌های بیدگانی، دشتستانی، غم‌انگیز و گیلکی بیشترین فراوانی را دارند که به‌جز گیلکی همگی منتسب به حوزه‌ی فرهنگی بوشهر هستند. ویژگی‌های موسیقایی مشترک دو گونه‌ی آوازی و همچنین نام شروه‌های دشتی، حاجیانی و بیدگانی با گوشه‌های هم نام خود در ردیف موسیقی ایران ـ آواز دشتی ـ ارتباط میان آن‌ها را آشکار می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. The Evolution of Music in the Multicultural Society of Bushehr"

۲. محمود کریمی، ردیف آوازی (گوشه مثنوی در آواز دشتی) ـ محمد رضا شجریان، آلبوم قاصدک.

۳. حسین طاهر زاده، آواز دشتی با تار درویش خان ـ قمرالملوک وزیری، آواز دشتی با تار مرتضی نی داود_ محمد رضا شجریان، آلبوم راز دل.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۸۵)، مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران، بررسی تطبیقی ردیف، رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.
- الناریوس، آدام (۱۳۶۳)، سفرنامه‌ی آدام الناریوس (بخش ایران)، ترجمه‌ی احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی فرهنگی ابتکار.
- ایزدی، حسین، پهلوان‌پور، فاطمه (۱۳۹۰)، «وضعیت سیاسی تشیع از اضمحلال صفویه تا کریم‌خان زند»، فصلنامه‌ی تاریخ اسلام، سال دوازدهم، شماره اول و دوم، بهار ۱۳۹۰ و تابستان، شماره مسلسل ۴۵ ـ ۴۶: ۷-۳۵.
- ایرانی، اکبر (۱۳۷۴)، موسیقی در سیر تلاقی اندیشه‌ها و پنج رساله‌ی فقهی فارسی، تهران: انتشارات حوزه‌ی هنری سازمان

تبلیغات اسلامی.
- بلادی، سید محمدرضا (۱۳۹۹)، موسیقی بوشهر و ریشه‌های آن در گذر تاریخ و تعاملات فرهنگی، تهران: نشر آرون.
- باباچاهی، علی (۱۳۹۶)، شروه سرایی در جنوب ایران، بوشهر: انتشارات پاتیزه.
- بوذری، ابراهیم (۱۳۸۵)، «تعزیه در ایران و دو مجلس آن»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هشتم، شماره‌ی (۳۱)، بهار: ۶۳-۸۲.
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳)، احوال و آثار خوشنویسان با نمونه‌هایی از خطوط خوش (سه‌جلد)، تهران: انتشارات علمی.
- بدری، سولماز (۱۳۹۵)، آوازهای قمرالملوک وزیری، جلد اول، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۸)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۸)، موسیقی دستگاهی ایران؛ ردیف میرزا حسینقلی به روایت علی‌اکبر شهنازی، چاپ دوم، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
- پناهی سمنانی، محمد احمد (۱۳۸۳)، ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- پناهی سمنانی، محمد احمد (۱۳۸۴)، شروه؛ «شعر شیدایی (شعر و موسیقی بومی جنوب)»، نشریه گوهران، بهار و تابستان ۷ و ۸: ۳۹۲ - ۴۰۰.
- جهانبگلو، منوچهر (۱۳۶۴)، «پژوهشی در مکاتب آوازی ایران»، یادنامه‌ی استاد محمود کریمی، تهران: نشر توسط خانواده: ۱۱۵-۱۳۶.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۶۲)، سرگذشت موسیقی ایران (ج ۱)، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۱). نظری به موسیقی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات صفی علیشاه.
- المانی، هانری رونه (۱۳۳۵)، سفرنامه از خراسان تا بختیاری، مترجم محمدعلی فره‌وشی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- درویش علی چنگی (ن. خ)، تحفة السرور، روسیه: سن‌پترزبورگ، کتابخانه‌ی آکادمی علوم روسیه، شماره‌ی (D403).
- درویشی، محمدرضا (۱۳۶۳)، بیست ترانه محلی فارس، تهران: انتشارات چنگ.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳)، مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران دفتر نخست مناطق جنوب (هرمزگان، بوشهر، خوزستان)، تهران: واحد موسیقی حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- دوره سفره‌چی (ن. خ)، رساله کرامیه، کتابخانه‌ی مجلس شورا، شماره‌ی (۴۸۵۴).
- زنگویی، عبدالمجید (۱۳۶۴)، شعر دشتی و دشتستان، تهران: امیرکبیر.
- زارع‌پور، رعنا؛ مختاری‌فریور، فریده؛ موسی‌زاده، محمدعلی (۱۴۰۱)، «دوبیتی‌های کهن پهلوی و خاستگاه وزن گوشه‌های آواز دشتی»، دوفصلنامه‌ی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲،۲۸۳-۳۱٤.
- زارع پور، رعنا (۱۴۰۲)، بررسی جایگاه و زمینه‌های راهیابی آوازهای دوبیتی از منطقه بوشهر به کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران.
- سام میرزا صفوی (۱۳۸۹)، تحفه‌ی سامی، تصحیح فاطمه‌ی انگورانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۷۴)، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین، جلد اول، تهران: انتشارات اطلاعات.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۷۵)، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین، جلد دوم، تهران: انتشارات اطلاعات.
- شاه‌حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۸)، شناخت شعر؛ عروض و قافیه، چاپ دوم، تهران: موسسه نشر هما.
- شاهمرادی، سید مسعود (۱۳۹۷)، «بررسی و تحلیل رویکرد شاه اسماعیل دوم صفوی نسبت به مذهب تشیع»، دوفصلنامه‌ی پژوهشنامه تمدن ایرانی، دوره: ۱، شماره (۲).
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.
- شهریاری، مریم (۱۳۹۲)، مردم‌شناسی موسیقی بوشهر با مطالعه موردی موسیقی دشتستان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران.

- طلایی، داریوش (۱۳۹۹)، رمزگشایی آواز ایرانی؛ بر اساس ردیف آوازی عبدالله دوامی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
- صبا، ابوالحسن (۱۳۹۰)، دوره‌های سنتور، ردیف ابوالحسن صبا، به کوشش و ویرایش فرامرز پایور، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.
- علیزاده، حسین (۱۳۷۹)، دستور تار و سه‌تار، دوره متوسطه، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.
- عبدی، زهرا (۱۳۹۴)، «رویکرد دینی نادرشاه و تأثیر آن بر شیعیان و عالمان شیعه»، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی شیعه، سال سیزدهم، شماره‌ی (۵۲)، زمستان: ۱۳۵-۱۶۶.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۸)، «آیا تصنیف قاجاری نسخه‌ی ناشیانه‌ی نوحه است؟»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال دوازدهم، شماره‌ی (۴۵)، پاییز: ۱۹-۳۲.
- فخرالزمانی قزوینی، ملأ عبدالنبی (۱۳۶۲)، تذکره‌ی میخانه، تصحیح، تنقیح و تکمیل و ترجمه احمد گلچین معانی، تهران: انتشارات اقبال.
- فرصت شیرازی، میرزا نصیر (۱۳۹۲)، بحورالحان در علم موسیقی و نسبت آن با عروض، به اهتمام لیما صالح رامسری، تهران: انتشارات معین.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۶)، دستگاه در موسیقی ایرانی، ترجمه مهدی پورمحمد، چاپ سوم، تهران: پارت.
- قمی، قاضی احمد (۱۳۶۶)، گلستان هنر، تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی منوچهری.
- کامی قزوینی (میکروفیلم)، نفائس الماثر، کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی (۵۱۳۴).
- کرمانی، احمد مجدالاسلام (بی‌تا)، سفرنامه‌ی کلات، تحقیق و مصحّح محمد خلیل‌پور، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳)، سفرنامه‌ی کمپفر، ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات شرکت سهامی خوارزمی.
- کنی‌یر، مایکل (۱۳۸٦)، صفحه‌های فراسی شرکت گرامافون ۱۸۹۹ تا ۱۹۳٤، ترجمه‌ی محسن محمدی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کوکبی بخارایی، نجم‌الدین (ن. خ)، سلطانیه، کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی (٤۲/ ۲۹۳۱).
- کوکبی‌گرجی، امیرخان و آقامؤمن مصنف (ن. خ)، دیباچه‌ی کمترین غلام استادان امیرخان، کتابخانه‌ی مجلس، شماره‌ی (۲۲۱۱).
- کوکرتز، یوزف و مسعودیه، محمدتقی (۲۵۳۶)، موسیقی بوشهر، تهران: سروش.
- کمالیان، سیامک (۱۳۹۷)، نقش موسیقی محلی در حیات اجتماعی دشتستان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران.
- مری‌ام، آلن (۱۴۰۱)، انسان‌شناسی موسیقی، ترجمه‌ی مریم قره‌سو، چاپ دوم، موسسه فرهنگی ـ هنری ماهور.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳)، تاریخ موسیقی ایران، تهران: نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته.
- منا، شهاب (۱۳۸۹)، حبیب سماعی و راویان آثار او، تهران: شرکت انتشارات سوره‌ی مهر.
- منشی (ترکمان)، اسکندربیک (۱۳۷۷)، تاریخ عالم آرای عباسی (۳ جلد)، تصحیح دکتر محمداسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۹۲)، «نکاتی درباره‌ی موسیقیدانان قاجار از ۱۲۱۰ تا ۱۲۶۴ ق»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال شانزدهم، شماره‌ی ۶۱، پاییز: ۹۷-۱۰۱.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۹۳)، تاریخ جامع ایران، تاریخ زند، جلد ۱۸، تهران: انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۹۷)، موسیقی عصر صفوی (ویراست جدید)، تهران: فرهنگستان هنر.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۹۷)، دائرة المعارف بزرگ اسلامی، جلد ۲۳، تهران: انتشارات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۵۹)، موسیقی تربت‌جام، چاپ اول، تهران: سروش.
- میهن‌دوست، ارسطو (۱۴۰۲)، «رساله هشت دستگاه، متنی نویافته از عصر صفوی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال بیست و پنجم، شماره‌ی (۱۰۰)، تابستان و پاییز: ۷۵-۱۲۷.

- منجم، ملاجلال‌الدین (۱۳۶۶)، تاریخ عباسی یا روزنامه‌ی ملاجلال، به‌کوشش سیف‌الله وحیدنیا، تهران: انتشارات وحید.
- میراحمدی، مریم (۱۳۶۳)، دین و مذهب در عصر صفوی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- میرصدرالدین محمّد قزوینی (۱۳۸۱)، رساله‌ی علم موسیقی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال پنجم، شماره‌ی (۱۸)، زمستان: ۸۱-۹۶.
- ناشناس (ن.خ)، آداب آوازها و ذکرهایی که در منابر و جز آن خوانده می‌شود، کتابخانه‌ی ملی ملک، شماره‌ی (۳/۲۸۳۰).
- نصرآبادی، میرزا محمدطاهر (۱۳۱۷)، تذکره‌ی نصرآبادی، تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران: چاپخانه‌ی ارمغان.
- واصفی، زین‌العابدین محمود (۱۳۴۹)، بدایع‌الوقایع (جلد اول)، تصحیح الکساندر بلدروف، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- واله، محمدیوسف (۱۳۷۲)، خُلد برین (ایران در روزگار صفویان)، به کوشش میرهاشم محدث، تهران: انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
- یزدی، میرزا ابراهیم بن کاشف‌الدین محمد یزدی (۱۳۴۷)، «دیباچه‌ی انیس الرواح»، به کوشش احمد گلچین‌معانی همراه با شرح لغات بر اساس نسخه‌ی مجلس شماره‌ی (۲۳۲۷)، مجله‌ی ادبیات مشهد، سال چهارم، شماره‌ی (۴): ۳۷۱ - ۳۳۰.

منابع صوتی

- برومند، نورعلی (۱۳۸۵)، ردیف میرزا عبدالله به روایت و اجرای تار نورعلی برومند، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۵۸)، راز دل (کنسرت دشتی)، شرکت دل آواز.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۷۴)، قاصدک (کنسرت ماهور و دشتی)، انتشار غیررسمی.
- طاهرزاده، حسین (۱۳۷۸)، آوازهای طاهرزاده، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.
- کریمی، محمود (۱۳۸۲)، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.
- معروفی، موسی (۱۳۸۹)، ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، اجرا با تار سلیمان روح افزا، تهران: موسسه فرهنگی_ هنری ماهور.

منابع لاتین

- Beladi, Seyed Mohammad Reza (2020), "The Evolution of Music in the Multicultural Society of
- Bushehr", Master Thesis, School of Music, Humanities and Media, University of
- Huddersfiel.
- John, Blacking (1977), «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical
- Change». *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, pp. 1-26.
- Merriam, Alan (1955), «The Use of Music in The Study of a Problem of Acculturation»,
- *American Anthropological*. Vol.57, No 1. pp.28-34.

Received: 2024/03/28
Accepted: 2024/09/10
Published: 2024/11/21

The Arrival of Bushehr's Dobeity to Dastgahi Music Repertoire and Their Changes in Avaz Dashti

Sayid Hossein Meysami, Associate Professor, University of Art, Tehran, Iran.
Rana Zarepour, Master of Musicology, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The transfer and transformation of folk music repertoire to classical music is always considered an important issue. One of these cases goes back to a part of Bushehr's folk music repertoire, known as *Sharveh*, which led to the formation of *Avaz Dashti*. Undoubtedly, other cultures have also influenced the structure of *Dashti* But the contribution of Bushehr's *Sharveh_ha_i* is particularly important here and historical developments show that the basis of the *Avaz_ha_i Dashti* is derived from Bushehr's songs. The most important questions of this research are the role of cultural and social contexts in the transfer of *Sharveh* songs to classical music, as well as the changes and metamorphoses created in the structure of these songs in order to adapt to the repertoire of *Dastgah* in the direction of the formation of *Avaz Dashti.* The research method in this article is descriptive-analytical and the method of collecting library resources and research in Bushehr region is used. The focus of the study in this article is on the repertoire of Mirza Abdallah's *Avaz Dashti* narrated by Nur Ali Broumand, one of the oldest narrations of *Radifi.* In treatises and other texts before the Safavid era, there is no mention of *Dashti*; however, it seems that the beginnings of this process go back to before the Qajar era. The importance of holding mourning religious rites related to Twelve *Imam* Shi'ism from the Safavid era onward attracted attention to "singing" in *Ajam Iraq* and highlighted the need for sad songs to hold these rituals. The transfer of the capital from Isfahan to Shiraz during the Zand period created a closer relationship with Bushehr. In this connection, *Sharveh* gradually received attention and was gradually considered as a part of *Dastgah* music repertoire. Their compatibility and similarity with the songs of *Dastgah Shur* gradually provided the basis for the creation of an independent *Avaz. Sharveh_ ha* after establishing their position in the internal structure of Dastgah Shur, when the Pentateuch *Avaz-ha-i* of the *Dastgah Shur* were formed, played a significant role in the formation of *Avaz Dashti.* The most important modal changes of *Sharve_* ha in the process of transformation into a *Avaz Dashti* are the functionalization of the variable tone and the addition of the *Owj/Oshagh* mode to this song. Metrical changes and their use in *Ghazal* and *Masnavi* forms are also other changes.

Keywords: *Dobeity* Songs, *Sharveh*, *Avaz Dashti*, Folk music of Bushehr, Iranian classical music.