# فهرست


مقدمه‌ی مؤلف ۱۱
فهرست نام هنرمندان مورد استناد در جلد دوم ۱۳

## فصل اول ـ پوست‌صداهای نواحی ایران

رده‌بندی پوست‌صداهای نواحی ایران ۲۷
نقشه‌ی پراکندگی پوست‌صداهای نواحی ایران ۳۲

### بخش اول ـ طبل‌های دوطرفه که با چوب (مضراب) نواخته می‌شوند

دهل ـ بلوچستان (منطقه‌ی سرحد)، سیستان ۳۵
دهل (نمونه‌ی الف) ـ کرمان (بافت، بَردسیر، سیرجان، رابُر) ۴۲
دهل ـ خراسان (جنوب، شرق، شمال) ۵۰
دهل ـ گلستان (منطقه‌ی کتول) ۶۲
دهل ـ شرق مازندران ۶۶
دهل ـ غرب مازندران ۷۱
دهل ـ جنوب البرز: گرمسار (استان سمنان)، طالقان، دماوند، ورامین و شهریار (استان تهران) ۷۶
دهل ـ آذربایجان شرقی ۸۷
طبل ـ آذربایجان شرقی (تبریز) ۹۱
دهل و طبل عزا ـ یزد (میبد) ۹۶
طبل زلزله ـ یزد (شاهدیه) ۱۰۰
دهل ـ آذربایجان غربی ۱۰۴
دهل ـ کرمانشاهان ۱۰۹
دهل ـ کردستان ۱۱۵
دهل ـ لرستان ۱۲۰
دهل ـ استان مرکزی (اراک) ۱۲۵
دهل ـ خوزستان (شوشتر) ۱۲۹
طبل (دهل) ـ خوزستان (دزفول) ۱۳۳
دهل ـ بختیاری ۱۳۸
دهل، پیپه، کَسِر، جوره، مُرواس و... ـ هرمزگان ۱۴۳
طبل هشت‌گوش ـ عراق (کربلا، کاظمین)، ایران (تهران، دزفول و شوشتر) ۱۶۵
دهل هشت‌گوش ـ خوزستان (شوشتر) ۱۶۹

**بخش دوم ـ طبل‌های دوطرفه که با چوب (مضراب) و دست نواخته می‌شوند**


دهل و تیمبوک ـ بلوچستان (منطقه‌ی مَکُران) ..... ۱۷۵
دهل (نمونه‌ی ب) و جوره ـ کرمان (فَهرَج، جیرفت، کَهنوج، رابُر، سیرجان) ..... ۱۸۲
دَمّام ـ بوشهر ..... ۱۹۰


**بخش سوم ـ طبل‌های دوطرفه که با دست نواخته می‌شوند**


دُکُّر (دُرُکُر، دهلک)، دهلکِ نال ـ بلوچستان ..... ۲۰۱
دَمّام (طبل، ابوسعبین) ـ خوزستان (اروندکنار، آبادان، خرمشهر) ..... ۲۰۸
دُرَک ـ کرمان (سیرجان) ..... ۲۱۲
چوغُرو ـ کرمان (بَم، دهستان مَرغَک) ..... ۲۱۷
ناقارا (ناقاره، نقاره) ـ آذربایجان شرقی ..... ۲۲۱


**بخش چهارم ـ طبل‌های یک‌طرفه (یک طرف بسته) که با چوب (مضراب) یا دست نواخته می‌شوند**


ناقاره (نقاره) ـ گیلان ..... ۲۳۳
دِسَرکوتِن، دِسَرکِتِن (نِقاره) ـ مازندران مرکزی ..... ۲۴۱
قوشاناقارا (قوشاناقاره) ـ آذربایجان شرقی ..... ۲۴۸
تاس (طاس) و دو تَپلَه (دوطبله) ـ کردستان ..... ۲۵۵
ناقارا (ناقاره)، نَقاره ـ فارس، کهکیلویه و بویراحمد، کرمان (سیرجان) و بوشهر (جَم و ریز) ..... ۲۶۳
نقاره و نقاره‌خانه ـ خراسان، فارس، قم، گیلان، کاشان، اصفهان، خراسان، خوزستان و... ..... ۲۷۵
نقاره ـ سمنان ..... ۳۰۶
ناقاره (نقاره) ـ هرمزگان (بستک، هِرَنگ) ..... ۳۱۰
نقاره ـ عراق (کاظمین، کربلا)، ایران (تهران و دزفول) ..... ۳۱۵
چورگیر (کَرَکگیر) ـ سیستان، جنوب خراسان، اردبیل ..... ۳۱۹
دهل نوبان ـ هرمزگان ..... ۳۲۲
جوغ ـ کرمان (راوَر، بَردسیر) ..... ۳۲۶


**بخش پنجم ـ طبل‌های یک‌طرفه (یک طرف باز) با بدنه‌ی استوانه‌ای یا شبه‌استوانه‌ای که با دست نواخته می‌شوند**


دهل مُگُرمان ـ بلوچستان (قصرقند، روستای بُگ) ..... ۳۳۱
کاسوره ـ خوزستان ..... ۳۳۵
چینکَنگه، مِریاسه، چَپوَه، پیپِه ـ هرمزگان (بندرعباس) ..... ۳۳۹
دهل شیخ فرج و بچه‌های دهل شیخ فرج ـ بوشهر (جزیره‌ی خارک) ..... ۳۴۵
تمبک ـ نواحی مختلف ایران ..... ۳۵۶
تمبک زورخانه ـ برخی نواحی ایران ..... ۳۷۳
تمپو ـ برخی نواحی ایران ..... ۳۸۶


**بخش ششم ـ طبل‌های یک‌طرفه (یک طرف باز) با بدنه‌ی قاب‌مانند (طوقه‌ای) که با دست نواخته می‌شوند**


دف ـ کردستان ..... ۳۹۳
دایره‌ها ـ نواحی مختلف ایران ..... ۴۰۳


**بخش هفتم ـ طبل‌های دوطرفه که با ضربه‌ی غیرمستقیم نواخته می‌شوند**


دُل (دهل) شیطانک، دهل خبر ـ کردستان ..... ۴۵۳
طبلک، جغجغه، شیطان قاوالی ـ نواحی مختلف ایران ..... ۴۵۸

**بخش هشتم ـ طبل‌های سه، چهار و شش‌طرفه که با چوب (مضراب) نواخته می‌شوند**
طبل زلزله (سه، چهار و شش‌طرفه) ـ یزد ـ آبرندآباد (شاهدیه) ۴۶۵

**بخش نهم ـ طبل‌های سایشی یا مالشی (پوست‌صداهایی که با سایش یا مالش نواخته می‌شوند)**
دف، دایره، دایره‌زنگی ـ نواحی مختلف ایران ۴۷۲
دهل، جوره و تیمبوک ـ کرمان، هرمزگان، بلوچستان ۴۷۳
دُکُّر (دهلک) و دهلک نال ـ بلوچستان ۴۷۴
ناقاره (نقاره) ـ فارس، کهکیلویه و بویراحمد، شمال غربی کرمان، شمال هرمزگان و شرق بوشهر ۴۷۵
تمبک ـ نواحی مختلف ایران ۴۷۶

**بخش دهم ـ نقش‌ها و طرح‌ها در پوست‌صداهای نواحی ایران** ۴۷۷

**بخش یازدهم ـ پوست‌صدا ـ خودصداها**
دایره‌زنگی ـ نواحی مختلف ایران ۴۸۷
جاریگ ـ کرمان (بَم، دهستان مَرغک) ۴۹۴
پوست‌صدا ـ خودصداها (برخی تکنیک‌های اجرایی در پوست‌صداها) / مؤخره ۴۹۸

**فصل دوم ـ خودصداهای نواحی ایران**

رده‌بندی خودصداهای نواحی ایران ۵۰۲
نقشه‌ی پراکندگی خودصداهای نواحی ایران ۵۰۴

**بخش اول ـ خودصداهای برکوبه‌ای و هم‌کوبه‌ای**
چوب ـ بلوچستان، سیستان، خراسان، کرمان، گلستان (منطقه‌ی کتول) ۵۰۷
کَترا (کَتَره) ـ گیلان و تالش ۵۱۱
جغجغه ـ اصفهان (قمصر) ۵۱۴
شَق‌شَق ـ خوزستان (شوشتر) ۵۱۷
چاک (تخته) ـ هرمزگان ۵۲۰
سنج ـ تهران ۵۲۳
کَرب، کارب، سَنج، جغجغه، سنگ، چَک‌چَکو ـ خراسان، گیلان، اصفهان، فارس ۵۲۶
اَنبُر (اَمبُر) ـ خوزستان، تهران و... ۵۳۳
سنج، شرینگ، جینگ، قاشقک، زنگ ـ بوشهر، هرمزگان، سیستان، سمنان، تهران و... ۵۳۶
سنگ ـ گلستان (کتول) و برخی نواحی ایران ۵۴۳
تخته (لاکوتی) ـ آذربایجان شرقی ۵۴۵
چَلَک ـ مازندران ۵۴۷
لاک ـ مازندران ۵۵۰
تخته ـ اصفهان ۵۵۳
دَم‌پی (حلب) ـ هرمزگان (بَستَک) ۵۵۷
تزسیلَک (توسیل) ـ بوشهر (جزیره‌ی خارک) ۵۶۰
تشت (تشتک)، تال ـ بلوچستان ۵۶۳
تشت سوچلا ـ مازندران ۵۶۶
لگن ـ مازندران ۵۷۰

مِجمَه ـ گیلان (منطقه‌ی تالش) ۵۷۳
تشت ـ مازندران ۵۷۵
زنگ مدرسه ـ نواحی مختلف ایران ۵۷۷
هاون (هاونگ) ـ یزد، کرمان، تهران ۵۷۹
ناقوس آتشکده ـ یزد، کرمان، تهران ۵۸۱
زنگ زورخانه ـ نواحی مختلف ایران ۵۸۴
زنگ کُشتی ـ نواحی مختلف ایران ۵۸۷
زنگ مدرسه ـ نواحی مختلف ایران ۵۸۹
زنجیر ـ نواحی مختلف ایران ۵۹۱
کوزه (کوزک) ـ بلوچستان ۵۹۴
کوزه ـ کرمان (منطقه‌ی بَم و نَرماشیر) ۵۹۷
جَله (کوزه) ـ هرمزگان ۶۰۰
کَبّاده ـ نواحی مختلف ایران ۶۰۲
زنجیرپایه ـ گیلان (سیاهکل) ۶۰۶
چوسِر (چوب سِحر) ـ کرمان (بَم و برخی مناطق دیگر) ۶۰۹
کِشوتس ـ کلیساهای ارامنه (تهران و...) ۶۱۲
سنجک (ضربَک) ـ بوشهر ۶۱۵
زنگ‌ها، زنگوله‌ها، ناقوس‌ها و... ـ نواحی مختلف ایران ۶۱۷
دُرّه ـ اصفهان (کاشان) ۶۲۹
جَغجَغه، جِغجِغه ـ اصفهان (کاشان)، سمنان (شاهرود) ۶۳۱
مَنیور ـ هرمزگان ۶۳۳
زنجیر و زنگوله ـ گیلان (تالش) ۶۳۶
زنگ، زنگوله ـ برخی نواحی ایران ۶۳۸
تَک‌تَکو ـ بوشهر ۶۴۰
تِرَکی ـ مازندران ۶۴۳
جیرجیرا ـ آذربایجان شرقی ۶۴۶
قارقارک (قارقارکُنَک) ـ غرب ایران (زاگرس مرکزی) ۶۴۹
دَنگ (آبدَنگ) ـ مازندران ۶۵۲

**بخش دوم ـ خودصداهای تیغه‌ای**

قوپوز (قاووز) / زنبورک فلزی ـ گلستان (منطقه‌ی ترکمن‌نشین)، شمال غربی خراسان ۶۵۷
قوپوز (قاووز) / زنبورک چوبی ـ گلستان (منطقه‌ی ترکمن‌نشین)، شمال غربی خراسان ۶۶۰

**بخش سوم ـ خودصداهای سایشی**

قارقارک ـ نواحی مختلف ایران ۶۶۵
قوطی ـ خوزستان ۶۶۸

تصاویر نوازندگان و سازها ۶۷۱
مقدمه‌ی انگلیسی

### ۳. موسیقی منطقه‌ی سیرجان

موسیقی مناطق غرب و جنوب غربی کرمان از یک‌سو با موسیقی فَهرَج و جیرفت و کَهنوج (شرق و جنوب شرقی) و از سوی دیگر به علت مجاورت با استان فارس با موسیقی جنوب شرقی فارس پیوند دارد. در سیرجان هم می‌توان شاهد دهل و جوره (پوست‌صداهای دوطرفه‌ای که در فَهرَج و کَهنوج کرمان و میناب هرمزگان رایج‌اند) بود و هم شاهد نقاره‌های بزرگ مضاعف مسی یا سفالی که منشاءِ آن‌ها مناطق جنوب شرقی فارس (داراب و نیریز) هستند. کَرنا نیز که در سیرجان، رفسنجان و شهربابک رایج است مهاجری از جنوب شرقی فارس است. بخش عمده‌ای از نوازندگان سیرجان کولی‌هایی هستند که در گذشته زندگی سیاری داشتند و باعث انتقال موسیقی و سازهایی از شرق کرمان و نیز بلوچستان و فارس به مناطقی از کرمان شده‌اند. موسیقی منطقه‌ی سیرجان را می‌توان از طریق نوازندگان کولی و غیرکولی و نیز مردم عادی در اجرای آهنگ‌ها و ترانه‌های مجالس عروسی و شادمانی شنید.

در استان کرمان شاهد سه نوع دهل هستیم که دو نوع آن، دهل و نوع دیگر جوره نامیده می‌شوند.

#### دهل کرمان (نمونه‌ی الف)

این دهل که در گروه پوست‌صداهایی است که با چوب نواخته می‌شوند در منطقه‌ی نسبتاً وسیعی از استان کرمان، مانند رابُر، بافت، بَردسیر و سیرجان متداول است. شکل عمومی آن مانند دهل‌های رایج در شرق و شمال خراسان، بختیاری و لرستان است. بدنه‌ی استوانه‌ای کوتاه و نواخته شدن با چوب و ترکه از ویژگی‌های اصلی این دهل است که آن را از دهل نمونه‌ی ب و جوره متمایز می‌کند.

#### دهل کرمان (نمونه‌ی ب)

این دهل که در گروه پوست‌صداهایی است که با چوب و دست نواخته می‌شوند نیز در منطقه‌ی نسبتاً وسیعی از استان کرمان، مانند نرماشیر به مرکزیت فَهرَج در شرق، رودبارزمین به مرکزیت کَهنوج و جیرفت در جنوب شرقی و نیز تا حدودی در رابُر و سیرجان در مرکز و جنوب غربی متداول است. شکل عمومی این دهل با دهل‌های رایج در مرکز و جنوب بلوچستان (مَکُران) و میناب و بشاگرد در هرمزگان تفاوت عمده‌ای ندارد. بدنه‌ی بلند و نواخته‌شدن با چوب و دست از ویژگی‌های اصلی این دهل است که آن را از نمونه‌های دیگر دهل در خراسان، بختیاری، لرستان، کرمانشاهان و... متمایز می‌کند.

#### جوره

نوع کوچک‌تر از دهلِ نمونه‌ی ب را جوره می‌نامند. مناطق رواج جوره در کرمان همان مناطق رواج دهلِ نمونه‌ی ب است. دهلِ نمونه‌ی ب و جوره، در کنار هم، سُرنا را همراهی می‌نمایند. گاه از دو جوره استفاده می‌شود که در این صورت گروه نوازندگان به چهار نفر افزایش می‌یابند (سرنا، دهل، دو جوره).

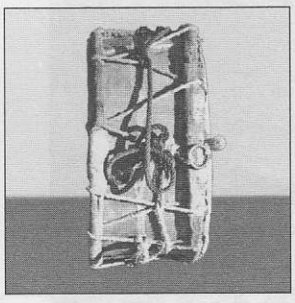
در این بخش (پوست‌صداهایی که با چوب نواخته می‌شوند) دهلِ نمونه‌ی الف و در بخش دیگر (پوست‌صداهایی که با چوب و دست نواخته می‌شوند) دهلِ نمونه‌ی ب و جوره بررسی می‌شوند.

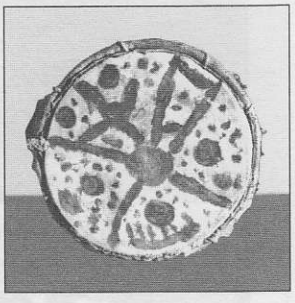
## ویژگی‌های ظاهری و ساختاری دهل کرمان (نمونه‌ی الف)

این دهل یک استوانه‌ی چوبی کوتاه است که بر دو سَرِ آن پوست کشیده‌اند. پوست در هر طرف ابتدا به دور یک طوقه‌ی چوبی (چمبره) کشیده و سپس با طناب (مطابق تصویرهای ارائه‌شده) به بدنه‌ی استوانه‌ای وصل می‌شود. این دهل که با چوب و ترکه نواخته می‌شود با یک تسمه یا طناب از شانه یا کتف چپ نوازنده آویزان و توسط دست چپ و بدن او به صورت مایل مهار می‌شود. سمت راست دهل با چوبی که کمی قوس دارد، و سمت چپ با ترکه‌ای باریک نواخته می‌شود.

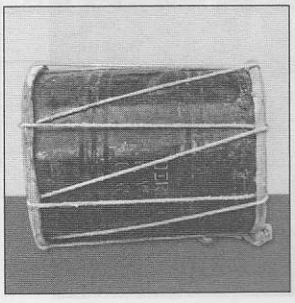
اجزای ساختمانی دهل نمونه‌ی الف کرمان به شرح زیر است:

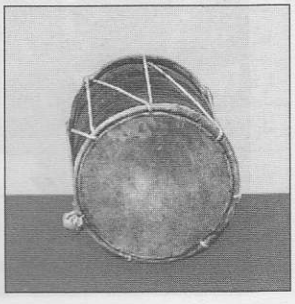
۱. بدنه‌ی استوانه‌ای کوتاه
۲. دو قطعه پوست
۳. دو عدد طوقه‌ی چوبی (چمبره)
۴. طناب
۵. چوب (مضراب) دهل
۶. ترکه‌ی دهل





دهل ـ بَردسیر





دهل ـ رابُر

۱. طبل‌های کوبه‌ای
۱. طبل‌های دوطرفه
۱. با ضربه‌ی مستقیم
۱. بدنه‌ی استوانه‌ای
۱. بدنه‌ی چوبی
۱. اجرا با چوب
۱۴. دَئول (دَوُل)، دَهُل، دُل (دهل)

## کردستان

### کلیات

کردستان هم به دلیل تنوع و گستردگی رپرتوار و هم قدمت بعضی انواع موسیقی از مناطق مهم موسیقایی ایران است. فرهنگ، آداب و رسوم و موسیقی برخی مناطق کردستان مانند اورامانات به دلیل کوهستانی و غیرقابل دسترس بودن این مناطق کمتر در معرض تغییرات جدید قرار گرفته است. موسیقی این ناحیه را از نظر قدمت تاریخی می‌توان به دو دوره تقسیم کرد.

۱. دوره‌ی باستانی. ریشه‌های این بخش از موسیقی کردستان متعلق به دوران پیش از اسلام است. آوازهای هَوره و سیاچَمانه، نمونه‌هایی از آوازهای بِیت و حیران و برخی مقام‌های سُرنا و دوزَله متعلق به این دوره‌اند. هَوره که در لغت از اهورا و اهورامزدا منشعب می‌شود آوازی با متن هجایی‌ست که از قدیمی‌ترین انواع موسیقی در ایران است. امروزه نمونه‌های بازمانده‌ی این آواز در مقام‌ها و عنوان‌های مختلفی چون کوچر، سوارچر، مور (مویه) و گاه مقام‌هایی با نام مناطق مختلف مشاهده می‌شوند. به نظر می‌رسد نمونه‌های مربوط به ستایش اهورامزدا پس از اسلام منسوخ شده و شکل‌ها و مقام‌های دیگر آن با پذیرش تغییراتی تا به امروز باقی مانده‌اند. نمونه‌هایی از هَوره به منظور ستایش آتش ممکن است هنوز نیز در بعضی مناطق دورافتاده مشاهده شوند. هَوره منشاءِ شکل‌گیری بسیاری از فرم‌های آوازی در دوره‌های گذشته است و مقام‌های آن با تغییر شکل مناسب توسط بِیت‌خوانان در اجرای منظومه‌ها و حکایت‌های کردی و نیز توسط اجراکنندگان آوازهای چپله (چه‌پلَه) و بزمی گوش (گوشی) مورد استفاده قرار می‌گیرند. چپله ترانه‌های شاد و ریتمیک است که بدون همراهی ساز و با دست زدن حاضران اجرا می‌شود. آوازهای چَپلَه معمولاً دارای الگوهای متریک- ریتمیک دوتایی هستند و گاه برای ایجاد تنوع در میان آوازهای هَوره و سیاچَمانه اجرا می‌شوند. بزمی گوش آوازی سنگین با وزن فراخ است که بدون همراهی ساز اجرا می‌شود. سیاچَمانه نیز که آواز اصلی پاوه و اورامانات است مانند هَوره از نمونه‌های بسیار قدیمی موسیقی برخی از مناطق کردستان است. با ظهور طریقت قادریه و نقشبندیه در غرب ایران آوازهای هَوره و سیاچَمانه در خانقاه‌های این دو طریقت به شکل‌های متنوع مورد استفاده قرار گرفتند. دراویش قادریه از آواز هَوره و صوفیان نقشبندیه از سیاچَمانه که در این موقعیت آن را شیخانه می‌گفتند استفاده کردند. همچنین نمونه‌های مختلف آوازهای سیاچَمانه، گوشی و چَپلَه شکل‌دهنده‌ی بسیاری از مقام‌های حقانی (کلام‌ها) و ذکرها و سماع‌های سلسله‌ی یارسان در مناطق غرب ایران بوده است.

۲. دوره‌ی میانه. بسیاری از نمونه‌های موسیقی کردی متعلق به این دوره‌اند. گاه به این بخش از موسیقی کردی، گورانی نیز می‌گویند. تصنیف‌ها، ترانه‌ها و آهنگ‌های مربوط به رقص‌ها و بازی‌ها غالباً متعلق به این دوره‌اند که با آواز، سُرنا و دهل، دوزَله و تمبک، شِمشال (نی)، نرمه‌نای و گاه کمانچه و دایره و دف اجرا می‌شوند. این بخش از موسیقی کردستان تنوع زیادی دارد و گسترده‌ترین بخش موسیقی این منطقه محسوب می‌شود.

بخش قابل توجهی از موسیقی دوره‌ی میانه را مقام‌های رقص و بازی تشکیل می‌دهند. گرچه منشاءِ برخی از این مقام‌ها احتمالاً به دوره‌ی باستان بازمی‌گردد اما در مجموع می‌توان آن‌ها را بیشتر متعلق به دوره‌ی میانه دانست. گَریان، فَتاح پاشایی (فَتاپاشایی)، سه‌جار، چَپی، پشت‌پا، لَبلان و... از مهم‌ترین مقام‌های رقص (بازی) هستند که با دهل و سُرنا و گاه دوزَله و تمبک اجرا می‌شوند.

زنان و مردان غالباً در فضای باز با تشکیل دایره‌ای به اجرای رقص می‌پردازند. نوازندگان دهل و سرنا در وسط دایره‌ی

۴. دست راست روی طبل کوچک و دست چپ روی طبل بزرگ عمل می‌کنند و دست‌ها حالت ضربدری می‌یابند. از این تکنیک همیشه استفاده نمی‌شود و بیشتر به‌عنوان شیرین‌کاری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

همه‌ی این تمهیدها در خدمت ایجاد جریان‌های ریتمیکِ موردنظر در همراهی با نوازنده‌ی سُرناست. چوب‌های ناقاره معمولاً به چند صورت با پوست تماس می‌یابند:

الف. چوب به مرکز پوست می‌خورد و صدا در این وضعیت نم‌تر و پرحجم‌تر است.

ب. چوب به منطقه‌ای از پوست نزدیک به لبه‌ی آن می‌خورد و صدا در این وضعیت حجم کمتری دارد و تاحدودی زیرتر و نافذتر است. این روش در دو طبل ناقاره البته تاحدودی متفاوت است و تفاوت صداهای حاصل از مرکز و کناره‌ی پوست در طبل بزرگ بیشتر است زیرا پوست مساحت بیشتری دارد، درحالی که تفاوت صداهای مرکز و کناره‌ی پوست در طبل کوچک به‌خاطر مساحت محدود پوست کمتر است.

ج. چوب به لبه‌ی ناقاره می‌خورد و صدای آن خشک، تیز و تق‌تق‌مانند است. از این تکنیک به‌ندرت و فقط در موارد خاصی به‌عنوان شیرین‌کاری استفاده می‌کنند. می‌توان تصور کرد هنگام استفاده از این تکنیک، ناقاره در موقعیت یک ساز خودصدا قرار می‌گیرد.

د. چوب‌ها در هوا به‌هم کوبیده می‌شوند. در این شیوه خود ناقاره نقشی در اجرا ندارد و چوب‌ها نیز در موقعیت یک ساز خودصدا قرار می‌گیرند. از این تکنیک نیز همیشه استفاده نمی‌کنند و در لحظه‌های خاصی از موسیقی، به‌ویژه در ریتم‌های شاد و تند و به‌قصد شیرین‌کاری، آن‌هم در زمانی کوتاه (در حدّ چند ضربه) استفاده می‌شود و نوازنده بلافاصله پس از اجرای این تکنیک، به اجرای شیوه‌های متعارف در نواختن ناقاره ادامه می‌دهد.

## موارد و نوع استفاده‌ی ناقاره‌ی گیلان

ناقاره در گیلان و دیلمان از دوران قدیم تا به امروز موارد استفاده‌ی متعددی داشته که بسیاری از آن‌ها امروزه فراموش شده و دیگر کاربردی ندارند. مهم‌ترین این موارد عبارت‌اند از:

### ۱. مجالس عروسی، شادمانی و ختنه‌سوران

سُرنا و ناقاره سازهای اصلی در این مجالس به‌ویژه در روستاها هستند و رپرتوار این دو ساز در دیلمان شامل آهنگ‌های رقص از جمله رقص پا برای مردان با آهنگ دیلمان دادو، رقص زنان با آهنگ وَلگِ‌سَری و قاسم‌آبادی در مناطق شرقی گیلان است. تعداد قابل توجهی از قطعه‌های سازی و آوازی با سُرنا و ناقاره در مجالس عروسی و شادمانی اجرا می‌شوند که می‌توان به گَلَن‌کِشی، کُشتی مَقوم، جلویی، پیش‌نواز، شاطوری، زردملیجه، بَروم (بَرون‌دار)، دورون، آروس‌برون، آروس‌کِفا و... اشاره کرد.

سُرنا یا ساز معمولاً با یک ناقاره همراهی می‌شود. گاه ممکن است دو ناقاره سُرنا را همراهی کنند و در برخی مناطق ممکن است شاهد همنوازی سُرنا، ناقاره و دیاره (دایره) باشیم. ناقاره‌ی گیلان را هم نشسته و هم ایستاده می‌نوازند. زمانی که مردم به‌همراه نوازندگان به‌دنبال عروس می‌روند نوازندگان در صف جلوی جمعیت درحال حرکت به نواختن می‌پردازند. در چنین موقعیتی نوازنده، ناقاره را با یک رشته طناب به گردن خود آویزان می‌کند. در سایر مراحل عروسی نوازندگان سُرنا و ناقاره در حالت نشسته و گاه نیز ایستاده به نواختن می‌پردازند.

نوازنده‌ی ناقاره: عزیزمشتاق ـ روستای کُجیل، سیاهکل

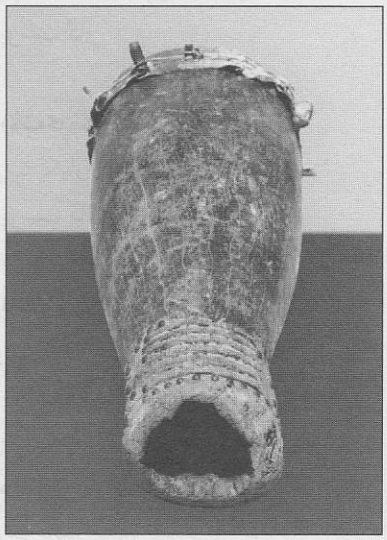
### ۲. کُشتی گیله‌مردی

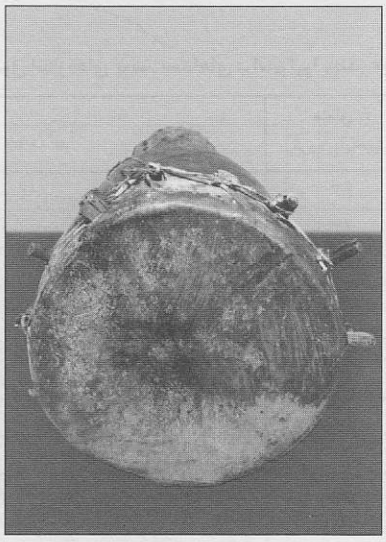
کُشتی سنّتی منطقه‌ی گیلان است که در موقعیت‌های مختلفی برگزار می‌شود. سُرنا و ناقاره از ارکان مهم مراسم کُشتی‌ست، به‌طوری که بسیاری از پهلوانان بدون حضور سُرنا و ناقاره حاضر به کشتی‌گرفتن نمی‌شوند. از موقعیت‌هایی که کشتی گیله‌مردی در آن برگزار می‌شود می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف. مجالس عروسی و شادمانی. معمولاً پس از گذشت دو روز از شروع عروسی، مراسم کشتی برگزار می‌شد و در کنار مجلس عروسی باعث شور و هیجان مردم می‌شد. تماشاگران و حاضران در مجلس نیز با دادن پول یا هدایای جنسی به نوازندگان سُرنا و ناقاره و نیز پهلوانان از آنان تقدیر می‌کردند.

ب. جشن‌های دیگر. مراسم کشتی در موقعیت‌های دیگری نیز مانند جشن پایان برداشت محصول برگزار می‌شد. بجز این مردم در

پایه برسد. پایه نیز حالت شیپوری ندارد و استوانه‌ای‌شکل است و
ر روی آن کنده‌کاری‌هایی صورت گرفته است. نحوه‌ی
ست‌کشیدن بر دهانه‌ی این ساز نیز مانند پوست‌صداهای قبلی
است.





## نیک‌های اجرایی پوست‌صداهای مراسم لِیوا

گروه اجراکننده‌ی مراسم لِیوا در بندرعباس (که سرپرست آن
حوم باباحبیب ــ بابای زار و لِیوا ــ بود) مرکّب از یک ساز لِیوا
رنای بزرگ)، یک پیپه، دو چینکَنگه، یک مریاسه و یک چَپووَه
ت. زنان و دختران اهل هوا نیز که در این مراسم شرکت می‌کنند
طور گروهی چاک (تخته) می‌نوازند. آوازهای لِیوا معمولاً به
کل گروهی و در جواب ملودیِ نواخته شده با ساز لِیوا (سُرنای
رگ) خوانده می‌شوند. بجز پیپه که روی زمین قرار می‌گیرد سایر
ست‌صداهای این مراسم با یک رشته طناب طوری به کمر
نوازندگان وصل می‌شوند که ساز در میان دو پای نوازنده به صورت مایل، و دهانه‌ی شیپوری انتهای آن روی زمین قرار می‌گیرد. تمام این پوست‌صداها را ایستاده می‌نوازند و بجز پیپه بقیه غالباً درحال حرکت نواخته می‌شوند. بنابراین چون انتهای شیپوری‌شکل بدنه‌ی سازها روی زمین قرار دارند، وقتی نوازندگان آن‌ها را در حال حرکت می‌نوازند، تَهِ سازها روی زمین کشیده می‌شوند و این امر باعث فرسایش و ساییدگی انتهای بدنه‌ی آن‌ها می‌شود.

دست‌های راست و چپ در نواختن هر چهار پوست‌صدای یادشده نقش چندان متفاوتی ندارند. ضربه‌های کف دست به مرکز پوست و ضربه‌های انگشت‌های هر دو دست به کناره یا لبه‌ی پوست نواخته می‌شوند. در این ترکیب، صدای پیپه به علت حجم زیاد بدنه از همه‌ی پوست‌صداهای لِیوا بَم‌تر است و مریاسه به علت اندازه و ارتفاع بیشتر صدای نسبتاً بم‌تری دارد و چینکَنگه و چَپووَه به ترتیب صدای‌شان زیرتر است.

نقش هریک از این پوست‌صداها در اجرای ریتم‌های لِیوا با دیگری متفاوت است و هرکدام از آن‌ها تکمیل‌کننده‌ی دیگری در اجرای دوره‌ی ریتمیک است و نتیجه چیزی جز یک موسیقی پلی‌ریتمیک نیست. دو چینکَنگه در شکل دادن به جریان اصلی ریتم نقش مهمی دارند و وظیفه‌ی مریاسه ایجاد برابری و هماهنگی میان دو چینکَنگه و بقیه‌ی سازهاست. چَپووَه نقشی مکمل دارد و معمولاً وظیفه‌اش اجرای تزیینات ریتمیک است و پیپه به‌عنوان بَم‌ترین پوست‌صدا در این گروه نقش عمده‌ای در شکل‌گیری جریان نسبتاً پیچیده‌ی ریتم دارد. نقش چاک‌ها (تخته‌ها) نیز که توسط زنان نواخته می‌شوند ایجاد ضربان‌های متقارن ریتم است.

## موارد و نوع استفاده‌ی پوست‌صداهای مراسم لِیوا

پوست‌صداهای لِیوا به صورت‌های زیر در کنار هم قرار می‌گیرند:

الف. دو چینکَنگه ← راست **پیپه** چپ → چَپووَه

در این ترکیب ظاهراً مریاسه جای ثابتی ندارد اما معمولاً در وسط دو چینکَنگه قرار می‌گیرد.

ب. دو چینکَنگه ← راست **مریاسه** چپ → چَپووَه

در این‌جا نیز ظاهراً پیپه جای معینی ندارد.

چنان‌که مشاهده می‌شود در ترکیب‌های بالا امکان جابه‌جایی پیپه و مریاسه وجود دارد و این جابه‌جایی به‌خاطر تفاوت محتوای آوازها و ریتم‌های لِیواست، به‌گونه‌ای که می‌توان در یک آواز از ترکیب "الف" و در آواز دیگر از ترکیب "ب" استفاده کرد. در این میان مریاسه حرکت بیشتری در هنگام نواخته شدن دارد زیرا نقش آن هماهنگی میان اجزای پلی‌ریتمیک است. پیپه نیز از نظر نوع نواختن وضع خاصی دارد و در برخی آوازهای لِیوا با چوب و در برخی

**تکنیک‌های سایش و مالش در پوست‌صداهای ایران**

۱. **ایجاد صدا در پوست با تکنیک سایش.** منظور از سایش، تماس توأم با حرکتِ کف دست یا شیئی دیگر با سطح پوست است. این تکنیک در بعضی پوست‌صداهای متداول در ایران فقط با کف دست اجرا می‌شود و در اجرای آن، پوست را با کف دست به صورت خفیفی می‌خراشند و از این طریق صدای خش‌خش یا فش‌فش‌مانندی ایجاد می‌کنند. این تکنیک در ایران گاه در پوست‌صداهای یک‌طرفه (یک‌طرف باز) مانند دف و تمبک به‌کار می‌رود و تقریباً در پوست‌صداهای دوطرفه، مانند دهل، جوره و تیمبوک و پوست‌صداهای یک‌طرفه‌ای چون نقاره‌ها کاربردی ندارد. در این‌جا خودِ عمل سایش باعث ایجاد صدا می‌شود و دامنه‌ی حرکت دست بر روی پوست در اجرای این تکنیک وسیع‌تر از تکنیک مالش است.

۲. **تغییر صدا در پوست با تکنیک مالش.** منظور از مالش، تماس و حرکت توأم با فشار انگشت یا قسمتی از کف دست یا شیئی دیگر مانند چوب (مضراب) با سطح پوست است. در اجرای این تکنیک پوست را نمی‌خراشند بلکه با دست یا شیئی دیگر تحت فشار توأم با حرکت قرار می‌دهند و به این ترتیب کشش پوست موقتاً تغییر می‌کند. در این‌جا عمل مالش باعث ایجاد صدا نمی‌شود (درحالی که عمل سایش ایجادکننده‌ی صداست) بلکه صدای ایجادشده، با چوب یا دست و با استفاده از عمل مالش تغییر داده می‌شود. این تکنیک گاه در پوست‌صداهای دوطرفه، مانند دهل، جوره و تیمبوک، و گاه در پوست‌صداهای یک‌طرفه (یک‌طرف بسته) مانند نقاره مورد استفاده قرار می‌گیرد. عمل مالش بر روی پوست‌صدای یک‌طرف بازی مانند تمبک نیز قابل اجراست و این ساز از نادرترین پوست‌صداهایی‌ست که تکنیک‌های سایش و مالش (بالقوه و بالفعل) بر روی آن قابل اجرا هستند. دامنه‌ی حرکت دست یا مضراب بر پوست در اجرای تکنیک مالش محدودتر از تکنیک سایش است.

□ □ □

واقعیت این است که در ایران طبل‌هایی که منحصراً سایشی یا مالشی باشند وجود ندارند. به عبارت دیگر، در ایران هیچ پوست‌صدایی نیست که خارج از قلمرو کلّی و عمومی طبل‌های کوبه‌ای قرار گیرد و تنها از طریق سایش یا مالش مستقیم یا غیرمستقیم و با دست یا ابزاری دیگر به صدا درآید. در عین حال برخی پوست‌صداها در بعضی نواحی ایران، به‌رغم این‌که مطلقاً در گروه طبل‌های کوبه‌ای هستند و با چوب (مضراب)، دست یا چوب و دست نواخته می‌شوند هنگام اجرای برخی تکنیک‌ها موقتاً در گروه طبل‌های سایشی یا مالشی می‌توانند قرار گیرند. البته این‌گونه طبل‌ها صرف‌نظر از اجرای برخی تکنیک‌های سایشی یا مالشی بر روی آن‌ها هیچ‌گاه از رده‌ی اصلی خود (طبل‌های کوبه‌ای) خارج نمی‌شوند. در این بخش به معرفی چند نمونه از این طبل‌ها اکتفا می‌کنیم و باز متذکر می‌شویم تکنیک‌های سایش و مالش از تکنیک‌های اصلی و کلاسیک این سازها نیستند و گاه یا جدیدند و یا به‌عنوان شیرین‌کاری مورد استفاده قرار می‌گیرند.