University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Music, Identity, and Globalization in Bandar Abbas: An Interdisciplinary Study of Acculturation in Hybrid Musical Bands

Saba esmaili[1] , **Keivan Aghamohseni**[2*]

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

[2.] Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, aghamohseni@guilan.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2026
VOL. 4, Issue 1, PP, 107-130
Receive Date: 07 June 2026
Revise Date: 15 June 2026
Accept Date: 02 July 2026
Publish Date: 22 June 2026

Original Article

KEYWORDS:
Bandar Abbas music, Hybrid music, Acculturation, Popular music, Musical bands

ABSTRACT

Background: Due to its unique geographical location, BandarAbbas has always been one of Iran's most important ports, serving as a hub of cultural and commercial exchange between local inhabitants and various migrants from Africa, India, Portugal, and Spain. Throughout history, this region has experienced continuous exposure to trade, migration, and maritime flows, transforming it into a kind of "Global city" where local and transnational cultural patterns are in constant contact. These interactions have given rise to musical acculturation. However, most research on the music of southern Iran has adopted a historical approach, with less attention paid to contemporary developments and cultural interactions in urban contexts. Consequently, many dimensions related to the formation of urban popular music and the mutual influence of different cultures have remained understudied. The study of BandarAbbas's music is significant because it offers a living example of how hybrid identity is formed in the context of globalization, an identity which is not defined by the negation of tradition but by its redefinition in encounter with international musical currents.

Objectives: This research aims to examine the process of musical acculturation in BandarAbbas and its impact on the creation of hybrid genres, focusing on groups such as Leyva, Mamboleyva, Damahi, Jalboat, and Gargop. It seeks to answer the main question: How has the process of musical acculturation led to the formation of hybrid genres in the popular music of BandarAbbas, and what role has this process played in shaping the contemporary musical identity of the region? By analyzing contemporary musical pieces, from Leyva and Mamboleyva to Damahi, Jalboat, and Gargop, the study demonstrates how local musicians have created a new form of artistic identity through the creative fusion of local music with global musical currents such as reggae, jazz, and flamenco.

Method: This research is qualitative in terms of analysis and descriptive-analytical in nature. Data collection was carried out through library resources, fieldwork, and oral sources. Field studies were based on the researcher's presence among local informants and veteran artists. This was achieved by locating gathering places of artists and musicians through snowball sampling and conducting structured and semi-structured interviews with them. Additionally, musical activities were observed, and specific pieces were analyzed for hybrid characteristics based on theoretical frameworks of acculturation and hybridity strategies.

Result: The first signs of acculturation and hybridity in BandarAbbas date back to the early decades of the 20th century with the introduction of the oud from the southern Persian Gulf. A second wave occurred in the early 1960s, led by Ebrahim Monsefi (Rami), who popularized the guitar. Groups like Liwa (formed in 1969) pioneered the use of drums and guitars combined with local rhythms such as the Dohol-Kaser. Leyva's "Jooti Sefid" blended local rhythms with reggae, not jazz as commonly mislabeled. Mamboleyva

Cite this article:
esmaili, S. and Aghamohseni, K. (2026). Music, Identity, and Globalization in Bandar Abbas: An Interdisciplinary Study of Acculturation in Hybrid Musical Bands. Interdisciplinary Researches of Art, 4(1), 107-130. doi: 10.22124/ira.2026.33782.1107

(formed around 1999) revived Leyva's legacy, further integrating Latin intervals and African rhythms. What distinguishes the activities of the **Mamboleyva** group is its **revivalist approach**. Mamboleyva can be regarded as the reviver of the **Leyva group** and of **Bandarabbasi hybrid music**. One dimension of revival is related to the **agency and desire for change among musicians.** These individuals engage in revival driven by **personal, political, or social motivations.** In many cases, revival and revivalist movements in music adopt an **anti-modernist orientation**. However, it appears that the revival of the Leyva group by Mamboleyva follows an **orientation toward modernism**, rather than opposing it. Contemporary groups include Damahi (formed 2013), whose piece "Divaneh" combines BandarAbbas rhythmic patterns with jazz and flamenco hand-clapping. Jalboat (formed later), whose "Fahmet Boba Bala" blends local dialect with jazz and reggae, using rhythmic modulation, and Gargop (formed 2019), whose "Rang-e Sehr" mixes reggae and jazz with local elements, exhibiting a strategy of distortion. These groups have faced challenges, including censorship, concert permit issues (Damahi is officially banned due to political stances), and the risk of instability due to conflicting cultural policies. Despite this, audience acceptance was evidenced by a sold-out "Show Bandari" concert (December 2024) with approximately 1,300 tickets sold.

Conclusion: The process of acculturation and hybridity in BandarAbbas's music demonstrates the dynamism and flexibility of this genre. From Gholamali Tavasoli's "Jooti Sefid" to Damahi's "Divaneh", this music represents a continuous process of change. It shows that Hormozgani identity is not a static heritage to be preserved in a museum but a dynamic process that constantly reinvents itself at the intersection of African and reggae rhythmic patterns, Arabic and jazz intervals, Western instrumentation, and local dialect. While these groups have successfully entered Iran's mainstream popular music and even gained international recognition (Damahi performed at the London Jazz Festival and in Canada), they face structural pressures and governmental constraints. The hybrid music of BandarAbbas has built an identity in which being local is not an obstacle to globalization but rather the most important path to joining global culture. It serves not only as a symbol of cultural diversity but also as a model for musical and cultural coexistence.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

موسیقی، هویت و جهانی‌شدن در بندرعباس: مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای درباره فرهنگ‌پذیری در گروه‌های موسیقی هیبریدی

صبا اسمعیلی ششده[1] ، کیوان آقامحسنی[2]*

۱. گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲. استادیار گروه موسیقی، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: aghamohseni@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۵

دوره ۴، شماره ۱، صفحات ۱۰۷-۱۳۰

تاریخ دریافت: ۱۷ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۲۵ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۱ تیر ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۰۱ تیر ۱۴۰۵

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: موسیقی بندرعباس، موسیقی هیبریدی، فرهنگ‌پذیری، موسیقی مردم‌پسند، گروه‌های موسیقی

چکیده

بندرعباس، به دلیل موقعیت جغرافیایی ویژه، همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین بنادر ایران، محل تبادل فرهنگی و تجاری میان بومیان و مهاجران مختلف از کشورهای آفریقا، هند، پرتغال و اسپانیا بوده است. این تعاملات، منشأ شکل‌گیری فرهنگ‌پذیری موسیقایی در منطقه شده‌اند. پژوهش حاضر روند فرهنگ‌پذیری موسیقایی در بندرعباس و تأثیر آن در خلق گونه‌های هیبریدی یا دورگه را با تمرکز بر گروه‌هایی چون لیوا، مامبولیوا، داماهی، جالبوت و گارگپ بررسی کرده است. این گروه‌ها با بهره‌گیری از سازهای غیر ایرانی مانند درامز و گیتار و ترکیب آن‌ها با ریتم‌های موسیقی محلی، آثاری نوآورانه خلق کرده‌اند که افزون‌بر حفظ هویت بومی، قابلیت ارائه در سطح بین‌المللی یافته‌اند. موسیقی این گروه‌ها در دههٔ ۱۳۹۰ه.ش. به بخشی از جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند ایران تبدیل شد. این پژوهش به شیوهٔ تحلیل کیفی و با مرور پیشینهٔ تاریخی و مصاحبه با هنرمندان بومی و مشاهده فعالیت‌های موسیقایی انجام شده است. تحلیل روند شکل‌گیری موسیقی هیبریدی در بندرعباس، از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم تا امروز، نشان‌دهندهٔ آن است که موسیقی در این منطقه صرفاً یک پدیده زیبایی‌شناختی نبوده، بلکه به‌عنوان ابزاری برای بروز هویت فردی و جمعی عمل کرده است. موسیقی هیبریدی بندرعباس، از «جوتی سفیدِ» غلامعلی توسلی تا «دیوانه» داماهی، فرایندِ مداومِ تغییر است. این گونه نشان می‌دهد که هویت هرمزگانی نه یک میراث ایستا برای حفاظت در موزه، بلکه یک روند پویا است که در تلاقی ریتم‌های آفریقایی و رگی، فواصل عربی و جَز، سازبندی غربی و گویش بومی، مدام خود را بازسازی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که موسیقی هیبریدی بندرعباس با بهره‌گیری از ظرفیت ریتم بومی و پیوند با سبک‌های جهانی مانند جز و رِگِی، توانسته است هویتی بسازد که در آن، محلی‌بودن مانعی برای جهانی‌شدن نیست.

ارجاع به این مقاله: اسمعیلی ششده, صبا و آقامحسنی, کیوان . (۱۴۰۵). موسیقی، هویت و جهانی‌شدن در بندرعباس: مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای درباره فرهنگ‌پذیری در گروه‌های موسیقی هیبریدی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر, ۴(۱), ۱۰۷-۱۳۰. doi: 10.22124/ira.2026.33782.1107

مقدمه و بیان مسئله

بندرعباس همواره در طول تاریخ مواجههٔ مداوم با جریان‌های تجاری، مهاجرتی و دریایی را تجربه کرده و به فضایی بدل شده است که در آن، الگوهای فرهنگی، بومی و فراملّی در تماس مداوم قرار دارند. این تماس‌ها شیوه‌های زندگی، زبان و روایت‌های فرهنگی و حتی موسیقی را تحت‌تأثیر قرار داده است. کارکردهای بندری این شهر بیش از هر چیز دیگر آن را به نوعی «جهان‌شهر» بدل کرده است؛ فضایی که ماهیتی آمیخته دارد و در آن ادغام نژادها، فرهنگ‌ها، اندیشه‌ها و حتی کالاهایی که از مناطق مختلف وارد می‌شوند رخ می‌دهد (Potter, 2014, 18). در طول قرون گذشته، خلیج فارس به سبب جایگاه تجاری و راهبردی خود همواره برای قدرت‌های مختلف اهمیت اقتصادی و سیاسی داشته است. همین امر سبب حضور حکومت‌ها و گروه‌های قومی گوناگون در این منطقه شد و بندرعباس را به یکی از نقاط مهم تعاملات فرهنگی بدل ساخت .تجارت دریایی، حضور قدرت‌های استعماری و نیز ورود بردگان موجب شد افرادی از ملیت‌های گوناگون، از جمله آفریقایی‌ها و پرتغالی‌ها، در این منطقه سکونت یابند (Savory, 1998, 48).این روند در دوره معاصر نیز ادامه یافته است .مهاجرت‌های ناشی از تحولات اقتصادی پس از جنگ ایران و عراق، انتقال نیروهای دریایی ارتش از شهرهای شمالی کشور و نیز مهاجرت‌های فصلی نیروی کار، به حضور گروه‌های قومی و فرهنگی متنوع در این منطقه انجامیده است (Ansarinasab, 2022, 23).پیامد این حضور چندفرهنگی، انتقال و درهم‌آمیختگی عناصر فرهنگی و موسیقایی گوناگون بود؛ عناصری که به‌تدریج در فرهنگ بومی این منطقه جذب و بازتفسیر شدند و در شکل‌گیری سنت‌های موسیقایی جنوب ایران نقش مهمی ایفا کردند. در این عرصه موسیقی‌دانان محلی به‌جای حفظ صرف سنت، راهبردهای تازه‌ای از فرهنگ‌پذیری، بازآفرینی و خلاقیت را دنبال کرده‌اند .مطالعهٔ موسیقی بندرعباس از این جهت اهمیت دارد که نمونه‌ای زنده از چگونگی شکل‌گیری هویت دورگگی در بستر جهانی‌شدن را نشان می‌دهد؛ هویتی که نه در نفی سنت بلکه در بازتعریف آن در مواجهه با جریان‌های موسیقی بین‌المللی معنا پیدا می‌کند .

با وجود چنین پویایی فرهنگی، رویکرد غالب در بسیاری از پژوهش‌های مربوط به موسیقی بومی جنوب ایران عمدتاً رویکردی تاریخی بوده و کمتر به بررسی تحولات معاصر و تعاملات فرهنگی در بستر شهری توجه شده است. در نتیجه، بسیاری از ابعاد مربوط به شکل‌گیری موسیقی مردم‌پسند شهری و تأثیر متقابل فرهنگ‌های مختلف بر آن کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است. از این‌رو، بررسی موسیقی بندرعباس در چارچوبی همزمانی و با تأکید بر تعاملات فرهنگی معاصر می‌تواند به درک عمیق‌تر از تحولات موسیقایی این منطقه کمک کند. این پژوهش با اتکا به رویکردی بین‌رشته‌ای و بهره‌گیری از نظریه‌های فرهنگ‌پذیری و مطالعات فرهنگی، می‌کوشد

سازوکارهای این دورگگی موسیقایی را در بندهای هیبریدی معاصر، از لِیوا تا داماهی را بازخوانی و تحلیل کند و به این پرسش اصلی پاسخ دهد که فرایند فرهنگ‌پذیری موسیقایی چگونه به شکل‌گیری ژانرهای هیبریدی در موسیقی مردم‌پسند بندرعباس انجامیده و این فرایند چه نقشی در شکل‌گیری هویت موسیقایی معاصر این منطقه ایفا کرده است. تحلیل بندهای موسیقی معاصر، از لِیوا و مامبولیوا تا داماهی، جالبوت و گارگپ، نشان می‌دهد که چگونه موسیقی‌دانان این منطقه از طریق پیوند خلاقانه موسیقی بومی با جریان‌های موسیقی جهانی، نظیر رِگی[۱] جز و فلامنکو، شکل تازه‌ای از هویت هنری را خلق کرده‌اند. اهمیت این پژوهش در آن است که با بهره‌گیری از مفاهیم مطالعات فرهنگی و نظریه‌های فرهنگ‌پذیری، خوانشی بین‌رشته‌ای از موسیقی جنوب ایران ارائه می‌دهد و می‌کوشد سازوکارهای شکل‌گیری دورگگی فرهنگی در موسیقی شهری بندرعباس را تبیین کند. از این منظر، مطالعه حاضر می‌تواند به فهم دقیق‌تر نسبت میان هویت فرهنگی، نوآوری هنری و فرایندهای جهانی‌شدن در حوزه هنر و علوم انسانی یاری رساند.

مبانی نظری

فرهنگ‌پذیری

فرهنگ‌پذیری[۲] موسیقایی فرایندی است که طی آن موسیقی یک جامعه یا بخشی از آن دستخوش تغییراتی می‌شود که مستقیماً به تأثیرپذیری از یک فرهنگ خارجی نسبت داده می‌شود. موسیقی غربی تأثیرات زیادی بر فرهنگ‌های موسیقی غیرغربی داشته است. انتقال یک فرهنگ موسیقی (عمدتاً غربی) معمولاً مرحلهٔ اولیه فرهنگ‌پذیری است که منجر به پذیرش فرهنگ موسیقی متفاوت، از دست‌دادن فرهنگ یا فرهنگ‌های موسیقی موجود می‌شود. عموماً فرهنگ‌پذیری شامل قرض‌گیری‌های بین فرهنگی است که با انتقال مداوم ویژگی‌ها و عناصر بین دو قوم مختلف یا بیشتر مشخص می‌شود. میزان محقق‌شدن این فرایند بستگی به میزان سازگاری یا شباهت دو فرهنگ دارد و اینکه آیا این مبادله شامل ویژگی‌های اصلی یا فرعی موسیقی است. ویژگی‌های اصلی مربوط به خود زبان موسیقی است که شامل هارمونی، تونالیته، مدالیته، ریتم و متر است. ویژگی‌های فرعی، ساز، کوک، تامپره‌کردن، تقویت صدا، نت‌نویسی و جنبه‌های اجتماعی و رفتاری اجرای موسیقی را در بر می‌گیرد (Deva, 2000, 5).

فرهنگ‌پذیری سه درجه دارد:

اول: توانایی هر یک از فرهنگ‌های رقابت‌کننده؛ به‌عبارتی میزان پایبندی افراد به ارزش‌های خاص فرهنگ خود؛

دوم: میزانی که فرهنگ مغلوب ارزش‌های فرهنگ غالب را قبول یا تحمل می‌کند؛

سوم: میزان تفاوت و شباهت جنبه‌های مختلف دو فرهنگی که در مواجهه باهم قرار گرفته‌اند مانند سبک موسیقایی.

این سه درجه، باعث ایجاد نتایج گوناگون می‌شوند. در اولین نتیجه، فرایند فرهنگ‌پذیری منجر به نابودی و در نهایت ناپدیدشدن موسیقی بومی می‌شود. برای مثال فرهنگ‌های آسیایی مانند ژاپن، کره و تایلند به‌عنوان واحدهای سیاسی، استقلال خود را تقریباً حفظ کرده‌اند. گرچه طبقات حاکم در این جوامع، بیشتر ویژگی‌های فرهنگی غربی از جمله موسیقی غربی را پذیرفته‌اند، اما بخشی از موسیقی هنری بومی خود را به روش‌های مختلف حفظ کرده‌اند. با شهری‌شدن این جوامع، موسیقی فولکلور آن‌ها تمایل به ناپدیدشدن دارد، اگرچه ممکن است با اجرای مکرر در «جشنواره‌های محلی» ظاهری سرزنده برای این موسیقی فولکلور حفظ شود (List, 1964, 18).

دومین نتیجهٔ فرهنگ‌پذیری، انتقال کارکرد است که شامل سازگاری با سبک یا ژانر غالب می‌شود. به طور نمونه در یک فرهنگ، آوازی که مخصوص کاشت برنج است، به‌دلیل تغییر شیوه کشاورزی دیگر اجرا نمی‌شود، پس کارکرد اصلی خود را از دست داده و به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی با اجرای سالانه در جشنواره‌ها زنده می‌ماند. در واقع این موسیقی که دیگر به یک کارکرد اجتماعی و اقتصادی خاصی خدمت نمی‌کند، کنار گذاشته نمی‌شود بلکه در انجام یک کارکرد اجتماعی مورد تأیید دیگر، به‌کار گرفته می‌شود. از سوی دیگر، انتقال کارکرد ممکن است منجر به نابودی تقریبی یک موسیقی بومی شود. این زمانی اتفاق می‌افتد که یک ملودی سنتی در یک بستر صرفاً غربی اجرا شود (Ibid).

نتیجهٔ سوم فرهنگ‌پذیری زمانی نشان داده می‌شود که فرهنگ‌های غالب و مغلوب، ظرفیت موسیقایی نسبتاً برابری از خود نشان دهند، زمانی که موسیقی بومی هم‌زمان با موسیقی وارداتی اجرا شود، این حالت اتفاق می‌افتد. برای مثال، میان سرخپوستان هوپی اعضای برخی از گروه‌ها هستند که در رقص‌هایی که توسط سرخپوستان جوان انجام می‌شود، حضور دارند. اما همین افراد، موسیقی مردم‌پسند آمریکایی را در ازای پرداخت پول نیز اجرا می‌کنند (Ibid).

نتیجهٔ چهارم فرهنگ‌پذیری «هیبریدی‌شدن یا دو رگگی»[۳] است. این سطح از نظر موسیقایی پربارترین است. هنگامی‌که دو موسیقی فعال و پویا با هم مواجه و ترکیب می‌شوند، سبک یا ژانر موسیقی کاملاً جدید و به همان اندازه پویا تولید می‌شود. طی این فرایند، ترکیب‌سازی به‌طور کامل رخ می‌دهد. برای خلق چنین پدیدهٔ جدیدی نه‌تنها لازم است که موسیقی فرهنگ مغلوب از پویایی بسیار بالایی برخوردار باشد، بلکه فرهنگ غالب نیز گرایش قابل‌قبولی نسبت به موسیقی

فرهنگ مغلوب نشان می‌دهد. هم‌چنین برای تولید چنین ترکیبی لازم است که دو سبک موسیقی مورد نظر دارای عناصر مشترک کافی باشند تا پیوند آسان شود. اشتراک‌داشتن در عناصر موسیقایی، بدون‌شک پذیرش سبک موسیقایی غالب توسط فرهنگ مغلوب را آسان می‌کند (Ibid, 19).

با توجه به این که موضوع پژوهش حاضر به موسیقی‌های هیبریدی می‌پردازد، در ادامه مفهوم دو رگگی در موسیقی مورد بررسی بیشتر قرار می‌گیرد.

فرایند شکل‌گیری موسیقی‌های دو رگه

فرایند هیبریداسیون[۴] یا دو رگه‌سازی به روش‌هایی گفته می‌شود که برای به‌کارگیری ژانرهای مختلف در یک زمینه وجود دارد، به‌گونه‌ای که مرزهای بین ژانرها مشخص نباشد. این فرایند را همچنین اختلاط، محو کردن، نرم‌شدن یا منعطف‌شدن ژانرها نامیده‌اند.

دو رگگی در موسیقی زمانی رخ می‌دهد که هویت‌های مختلف باهم ترکیب شوند، که این موضوع در بیشتر مواقع به ظرفیت سبک‌ها و ژانرها مربوط می‌شود. این مهم زمانی محقق می‌شود که شنونده بتواند عناصر و ویژگی‌های دو رگه را در اثر و در حین شنیدن تشخیص بدهد، اما اگر هم نتواند تشخیص دهد دلیلی بر عدم دو رگه‌ای بودن نیست چون خیلی وقت‌ها دو رگگی نه در مسائل عینی موسیقایی بلکه در روندها اتفاق می‌افتد که تشخیص آن در ابتدای مواجهه شاید سخت باشد (Ibid).

هر اثر دو رگه[۵]را می‌توان با چهار راهبرد که هر کدام ویژگی‌ها، اثرات و تفاسیر متفاوتی دارند، بررسی کرد. این راهبردها عبارتند از (Ibid, 20):

۱. برخورد[۶]: به‌معنای کنار هم قرارگرفتن یا برهم‌نهی شدید و ناگهانی عناصر موسیقایی است که به شناسایی سبک‌ها و ژانرهای متفاوت منجر می‌شود.

۲. همزیستی[۷]: بیشتر به عواملی اشاره دارد که باعث یکنواختی یا یکپارچگی ترکیب‌ها می‌شوند.

۳. تحریف[۸]: یعنی تغییر در یک سبک یا ژانر قابل تشخیص که معمولاً به‌واسطهٔ ورود برخی از عوامل ناسازگار موسیقایی رخ می‌دهد.

۴. مسیر حرکت[۹]: این راهبرد توصیف‌کنندهٔ روند تغییرات تدریجی از یک سبک یا ژانر به سبک یا ژانر دیگر است.

پس از معرفی این راهبردها به بررسی دقیق‌تر آن‌ها پرداخته می‌شود.

برخورد

نخستین راهبرد ترکیبی، برخورد، بر حس اختلاف میان عناصر یک قطعه موسیقی تأکید دارد. این اختلاف می‌تواند به‌دلیل یکسان‌نبودن محدودهٔ صوتی، تمپو، بافت یا رنگ صوتی باشد و یا با متمایز نگه‌داشتن لایه‌های مختلف از نظر ساختار و ادراک با استفاده از تونالیته‌های مختلف این اختلاف را نشان دهد (Ibid).

همزیستی

همزیستی نه‌تنها وجود در یک زمان یا مکان را مشخص می‌کند، بلکه بر یک رابطهٔ هموار و مشارکتی نیز دلالت دارد. در این راهبرد ترکیبی، عناصر موسیقایی متضاد با همسو کردن برخی از ویژگی‌هایشان در کنار هم قرار می‌گیرند، درحالی‌که ویژگی‌های غیر همسوی خود را حفظ کرده و باعث اصطکاکی جزئی می‌شود. این هم‌سویی معمولاً با استفاده از ویژگی‌های مشترک سبک مرجع شکل می‌گیرد که به‌عنوان پایه‌های همزیستی آن‌ها عمل می‌کند. آن‌ها به زیست در کنار هم ادامه می‌دهند بدون تلاش برای اثبات یا حفظ هویت جداگانهٔ خود (Ibid, 21).

تحریف

تحریف زمانی اتفاق می‌افتد که یک سبک یا ژانر توسط عناصر ناسازگار تغییر کند و باعث شود هویت موسیقایی به‌وضوح قابل تشخیص نباشد، این عناصر ناسازگار به‌وضوح با سبک اولیه بیگانه هستند. تحریف با برخورد یا همزیستی متفاوت است زیرا فقط یک سبک یا ژانر را می‌توان به‌وضوح تشخیص داد. به‌طورکلی در تحریف، عناصر نامتجانس (عوامل تحریف‌کننده)، یک سبک یا ژانر نسبتاً قابل‌تشخیص را تغییر می‌دهند. اما در همزیستی، دو هویت قابل‌تشخیص به‌طور برابر ترکیب می‌شوند. تحریف نمونه‌ای از دو رگگی است، حتی اگر با دو هویت متمایز به‌طور مساوی درگیر نشود. دو رگگی در اینجا با اشاره به دو سبک متفاوت ایجاد نمی‌شود، بلکه با تغییر یک ژانر ثبت شده و با زیر سؤال بردن هویت آن، فضایی برای بی‌ثباتی باز می‌شود. تحریف‌ها می‌توانند با تغییر در رنگ صدا یا اغراق نیز رخ دهند. پیچیدگی و فراگیر بودن ظاهری مفهوم تحریف، تمایز آن را از همزیستی سخت می‌کند. در همزیستی بر ابهام تأکید می‌شود درحالی‌که تحریف بر ناهماهنگی، آشنایی‌زداییِ یک سبک یا ژانر غالب که توسط عناصر ناسازگار با آن مقوله تغییر یافته است، تأکید دارد (Ibid).

مسیر حرکت

این راهبرد، تبدیل یک فضای موسیقی به فضایی متفاوت را نشان می‌دهد که از طریق یک فرایند تدریجی و قابل ردیابی اتفاق می‌افتد. ایده اولیه در طی مسیر دچار تغییراتی می‌شود، به‌طوری‌که در پایان مسیر با ژانر متفاوتی روبه‌رو هستیم. این انتقال، به‌تدریج یکی را به دیگری تغییر می‌دهد.

یک مسیر شامل سه مرحله است:

۱- مرحلهٔ اول: سبک یا ژانر اول در حالت ثبات است.

۲- مرحلهٔ دوم: شامل یک انتقال محسوس و قابل ردیابی است.

۳- مرحلهٔ سوم: ایجاد سبک یا ژانر دوم است.

این راهبرد یک فرایند خطی ایجاد می‌کند که شامل دو محیط ایجاد شده و انتقال بین آن‌ها می‌شود و در نقطهٔ شروع و نقطه پایان سبک‌های متفاوتی را در خود جای می‌دهد (Ibid).

در ادامه، پس از تبیین راهبردهای مختلف دورگگی، به معرفی گروه‌های فعال در موسیقی هیبریدی بندرعباس و بررسی میزان انطباق آن‌ها با این راهبردها پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ گروه‌های موسیقی مردم‌پسند و موسیقی تلفیقی، مطالعاتی انجام شده که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به پایان‌نامهٔ بهار کدخدازاده در مورد گروه‌های موسیقی مردم‌پسند در ایران (Kadkhodazadeh, 2020) اشاره کرد. همچنین بابک نیکزاد در قسمتی از مقاله‌اش با عنوان ساخت هویت در موسیقی: تطبیق بندری در موسیقی مردم‌پسند ایرانی به موسیقی بندری (Nikzat, 2013) نیز اشاره کرده است. در مورد فرهنگ‌پذیری نیز می‌توان به مقالهٔ جعفر آقابرارنیا گودرزی، در مورد فرایند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور (Aghabararnia Goudarzi & Gharasou , 2018) و مقالهٔ محمد میرزائی، محمد امامی و رضا پرویززاده، با عنوان «نقش فرهنگ‌پذیری در تغییرات تکنیک، ساختار و کارگان نرمه‌نای در دوره معاصر» (Mirzaei, et al., 2022) اشاره کرد. مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که بیشتر مطالعات انجام‌شده دربارهٔ موسیقی بندرعباس بیشتر بر جنبه‌های تاریخی و توصیفی تمرکز داشته‌اند. هیچ پژوهشی روند شکل‌گیری موسیقی دورگه در بندرعباس را در پیوند با داده‌های میدانی و روایت‌های شفاهی بررسی نکرده است. نوآوری این مقاله در آن است که با انجام مصاحبه‌های میدانی، مشاهده مستقیم و تحلیل نمونه‌های موسیقایی، سازوکارهای فرهنگ‌پذیری و دورگه‌سازی موسیقایی را در بندرعباس را توضیح می‌دهد و شکل جدیدی از هویت اجتماعی و موسیقایی هرمزگانی را که رنگ‌وبوی جهانی دارد رؤیت‌پذیر می‌سازد.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو از نظر تحلیل یافته‌ها کیفی بوده و از نظر ماهیت توصیفی ـ تحلیلی است. جمع‌آوری داده‌ها از طریق سه منبع اصلی شامل مطالعات کتابخانه‌ای، کار میدانی و رجوع به منابع شفاهی صورت گرفته است. مطالعات میدانی مبتنی‌بر حضور در جمع مطلعین محلی و هنرمندان پیشکسوت است. این مهم، از طریق یافتن محل تجمع هنرمندان پیشکسوت، موسیقی‌دانان و فعالان موسیقی به‌شکل گلولهٔ برفی و انجام مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با آنان محقق شده است. محورهای این مصاحبه‌ها روند شکل‌گیری گروه‌ها، شیوه‌های دورگه‌سازی موسیقایی، نقش سازها و تحولات اجرایی در بستر اجتماعی بندرعباس را در بر می‌گرفت. از جمله مهم‌ترین داده‌رسانان این پژوهش می‌توان به افراد زیر اشاره کرد: علی حسینی (پژوهشگر موسیقی هرمزگان)، هادی صادقی (مطلع محلی)، محمد محترم‌پناه (نوازنده و آهنگساز)، غلامعلی توسلی (نوازنده و آهنگساز)، امین پورصادق (نوازنده و آهنگساز) و محمد علی ذاکری (نوازنده و آهنگساز). داده‌های گردآوری‌شده پس از پیاده‌سازی، کدگذاری، دسته‌بندی موضوعی و تحلیل شدند.

یافته‌ها و بحث

اولین نشانه‌های فرهنگ‌پذیری و دو رگگی در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، به ورود ساز عود از جنوب خلیج فارس به منطقهٔ هرمزگان، به‌خصوص بندرعباس و بندر لنگه باز می‌گردد. مهاجرت هرمزگانی‌ها به جنوب خلیج فارس به‌طور خاص بحرین، قطر و امارات زمینه‌ساز آشنایی آن‌ها با ساز عود و در نتیجه انتقال آن به هرمزگان شد. در واقع ورود عود به هرمزگان را باید نقطهٔ عزیمت آنچه امروز موسیقی هیبریدی در هرمزگان نامیده می‌شود دانست. نکته اینجاست که فرایند هیبریدی‌شدن یا دو رگگی در هرمزگان موج دومی را نیز تجربه کرده است که به اوایل دههٔ ۱۳۴۰ ه.ش. باز می‌گردد. چهرهٔ اصلی در این دوره ابراهیم منصفی مشهور به رامی است که ساز گیتار را در هرمزگان رواج داد. گروه‌های امروزی در حوزهٔ موسیقی‌های هیبریدی در هرمزگان به‌شدت تحت‌تأثیر این موج دوم هستند. ابراهیم منصفی توانست با خواندن آهنگ‌های مختلف و سرودن اشعاری زیبا بدعت‌گذار موسیقی هیبریدی در بندرعباس باشد. چراکه تا آن زمان این نوع موسیقی در هرمزگان رایج نبوده و این امر سبب شد که این موسیقی نوظهور در این منطقه جایگاه ویژه‌ای کسب کند. اصرار منصفی بر این بود که باید در کنار هنر موسیقی از فرهنگ گذشته نیز سخن گفت. به‌همین دلیل با الهام‌گرفتن از برخی سنت‌های قدیمی پا به میدان هنر موسیقی گذاشت (Hosnipour, 2011, 15). اگرچه او هیچ‌گاه گروهی تشکیل نداد اما به‌واسطهٔ فعالیت‌هایش و داشتن ارتباط دوستی با غلامعلی توسلی، که در گروه موسیقی نیرو دریایی

فعالیت داشت، زمینه‌ساز تشکیل گروه لیوا شد که می‌توان آن را اولین گروه در زمینهٔ موسیقی هیبریدی بندرعباس قلمداد کرد. فعالیت‌های گروه لیوا و گروه‌هایی که پس از آن بررسی می‌شوند، در دستهٔ موسیقی هیبریدی قرار می‌گیرند و آثار تولیدشده توسط این گروه‌ها، به کمک راهبردهای ذکرشده قابل بررسی است. اما ابتدا لازم است به بررسی نحوهٔ شکل‌گیری گروه لیوا، به‌عنوان پایه‌گذار و تثبیت‌کنندهٔ ژانر هیبریدی پرداخته شود.

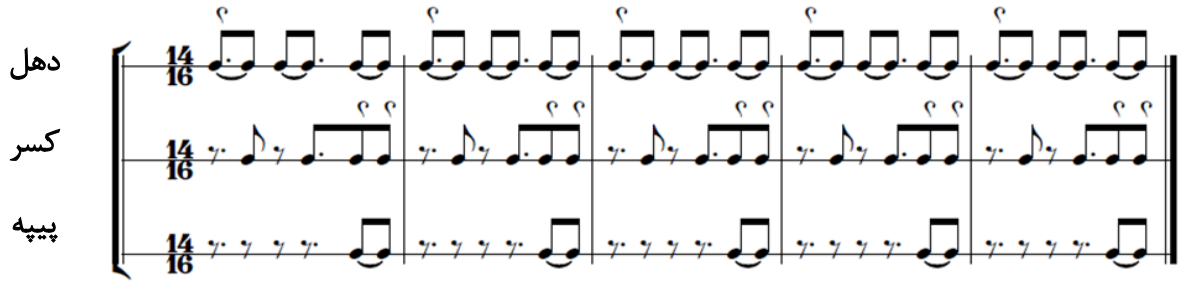
روند شکل‌گیری و فعالیت گروه لیوا

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، لیوا نام یکی از سازها و از قدیمی‌ترین موسیقی‌ها در بندرعباس است. اعضای گروه در ابتدا شامل این افراد بودند: ابراهیم منصفی (نوازندهٔ گیتار و خواننده)، عقیل خواجه نژاد (ارگ)، بشیر اولی بندری (دهل و کسر) و غلامعلی توسلی (درامز).

در سال ۱۳۴۸ ه.ش. در بندرعباس به‌جز موسیقی فولکلور، موسیقی دیگری شنیده نمی‌شد. تنها منصفی در زمانی که فقط سازهای فولکلور در بندرعباس رایج بوده، دستی بر گیتار داشت. موسیقی رایج آن‌موقع در بندرعباس، شامل اجرای قطعات موسیقی مردم‌پسند توسط گروه‌های غیربومی در کافه‌ها بود و یا دهل و کسر که در محله‌های بومی‌نشین یا عروسی‌ها متداول بود. با توجه به این شرایط، توسلی که علاقه‌مند به اجرای موسیقی جَز بود، برای ادامه فعالیت موسیقایی‌اش به‌ناچار چند نوازنده برای نواختن ساز و تکمیل گروهش از تهران دعوت کرد. در همان حین، رستوران فرودگاه بندرعباس افتتاح شده بود و این گروه برای اجرای موسیقی Dinner Dance در آنجا قرارداد بست. توسلی برای تحقق ایده‌های موسیقایی‌اش با یک شرایط متضاد روبه‌رو بود. از سویی به‌واسطهٔ تقاضا برای اجرای موسیقی Dinner Dance در فرودگاه، می‌توانست به وجود زیرساختی برای ارائه آثار و ایده‌هایش امیدوار باشد و از این طریق شرایط پایداری برای لیوا متصور باشد، اما از سوی دیگر با کمبود نیروی انسانی در بندرعباس مواجه بود که این می‌توانست به پایداری فعالیت گروه لیوا لطمه بزند. گرچه در ابتدا از نوازندگان تهرانی استفاده کرد، اما با گرم‌شدن هوا اعضای گروه از بندرعباس رفتند و در این شرایط توسلی مجبور شد به نوازنده‌های بندرعباسی روی آورد. این موضوع، یعنی آموزش نوازندگان بومی در ژانر هیبریدی یا دو رگهٔ موردنظر توسلی، بسیار به پایداری و گسترش این ژانر در هرمزگان کمک کرد. یکی از نقاط عطف رویکرد توسلی در دو رگه‌سازی به این باز می‌گردد که وی تصمیم گرفت از ساز درامز برای نواختن ریتم‌های محلی بندرعباسی استفاده کند. وی در مورد چگونگی رسیدن به این ایده این گونه توضیح می‌دهد:

روزی با یکی از دوستان نوازنده‌ام، که ارمنی بود، در شهر گشت‌وگذار می‌کردیم. در این هنگام، به یک عروسی برخورده که لوتی‌ها ساز می‌زدند. دوستم چیزی که می‌شنید حیرت کرد و رو به من

کرد و گفت: ببین چه‌طور می‌نوازد. اشاره‌اش به نوازنده دهل بود که انگشتش را روی سطح پوست دهل می‌کشید و صدای «ووی»ای از آن در می‌آورد. این حرفش باعث شد که من به مسئلهٔ دورگه‌سازی بیشتر بیندیشم (Tavasoli, 2023).

سه قطعه‌ای که در ابتدا توسط گروه لیوا ضبط شد «بِی‌ننه‌ام بگم، بارون بارکو و جوتی سفید» بودند. توسلی مدعی است که در قطعهٔ «جوتی سفید» پیوند با موسیقی جَز اتفاق افتاده است. با این‌حال، تحلیل دقیق‌تر قطعهٔ «جوتی سفید» نشان می‌دهد که این اثر الزاماً جز نیست، بلکه اشتراک بیشتری با موسیقی رِگِی دارد؛ به‌ویژه با اجرای ریتم‌های شکسته توسط تومبا، این شباهت تقویت می‌شود. در عین‌حال، امضای ریتمیک قطعه وفادار به ریتم سنگین دهل کسر بندرعباس باقی مانده است. این که توسلی این موسیقی را جز نام نهاده، احتمالاً ریشه در این واقعیت دارد که در ایران، بسیاری از موسیقی‌های غربی، به‌ویژه در نیمه دوم قرن بیستم، به اشتباه جَز نامیده می‌شدند. ترکیب موسیقی محلی با موسیقی رِگِی می‌تواند نشان‌دهندهٔ نتیجهٔ سوم فرهنگ‌پذیری باشد، چراکه دو موسیقی ظرفیت برابری در پذیرشِ یکدیگر از خود نشان داده‌اند. هم‌چنین نشانه‌هایی از تحقق نتیجهٔ چهارم فرهنگ‌پذیری، یعنی دو رگگی، نیز در این قطعه مشهود است؛ زیرا با محوریت‌یافتن عنصر ریتم، پیوندی میان موسیقی محلی و موسیقی رِگِی شکل گرفته است. ریتم این قطعه با ریتم سنگین دهل و کسر بندرعباسی ساخته شد که برای اولین‌بار از رادیو بندرعباس پخش شد (نک. شکل ۱).

شکل ۱. ریتم دهل کسری

این سه‌کار در اوایل دههٔ ۱۳۵۰ ه.ش. در بندرعباس طرفداران زیادی پیدا کرد چون مردم تا آن زمان با موسیقی جز بیگانه بودند و فقط موسیقی را در عروسی‌ها و در مراسم موسیقی‌درمانی مثل زار و لیوا شنیده بودند. اما یک‌باره وقتی این صداها به‌صورت زنده از تلویزیون و رادیو شنیده شد، مورد توجه همگان قرار گرفت. در فضای موسیقی بندرعباس گونه‌های جدیدی ظهور پیدا کرد و با استقبال اجتماعی روبه‌رو شد. این تحول در تولید موسیقی هرمزگان بر روی مضامین ترانه‌ها نیز تأثیرگذار بود.

فعالیت گروه لیوا بین سال‌های ۴۹- ۱۳۴۸ ه.ش. آغاز شد و تا سال ۱۳۵۷ ه.ش. ادامه یافت. پس از انقلاب به‌دلیل شرایط خاصی که شکل می‌گیرد، لیوا از لحاظ اقتصادی قادر به ادامه حیات نبود و سال ۱۳۵۷ ه.ش.، پایان فعالیت حرفه‌ای این گروه محسوب می‌شود. اما بعضی از اعضا به‌صورت پراکنده به فعالیت در این ژانر موسیقایی در عروسی‌ها در حدود دهۀ ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ ه.ش. شمسی ادامه دادند، که می‌توان به فعالیت ناصر عبداللهی، محمد محترم‌پناه و حسین گردین (که بعدها گروه مامبولیوا را تشکیل می‌دهد)، اشاره کرد. حدود بیست سال پس از انحلال گروه لیوا، گروه مامبولیوا فعالیت‌های موسیقایی خود را در امتداد مسیر هنری آن گروه از سر می‌گیرد.

شکل‌گیری گروه مامبولیوا

حول‌وحوش سال ۱۳۷۸ ه.ش. محمد محترم‌پناه و حسین گردین تصمیم گرفتند که گروه مامبولیوا را تشکیل دهند. این گروه، از موسیقی محلی بندرعباس مایه گرفت، اما در آن ظرفیت استفاده از سازهای غربی مثل گیتار، پیانو، کیبورد و درامز هم وجود داشت. محترم‌پناه نوازنده گیتار و خواننده و حسین گردین نوازنده بیس گروه بود. هر دو هم کار آهنگسازی و هم تنظیم را انجام می‌دادند. وحید رحیمی کیبورد و حسن نوری‌نسب درامز می‌نواختند.

از جمله چالش‌های این گروه این موضوع بود که امکان اینکه نوازنده غیر بومی، به‌خصوص برای سازهای کوبه‌ای حضور داشته باشد وجود نداشت، چون اعضای گروه معتقد بودند در صورت حضور نوازنده غیر بومی اصالت کار به‌درستی ادا و حفظ نمی‌شود (Sadeghi, 2023). درواقع کسی که در بندرعباس بزرگ شده بود، به‌نوعی یک شخص بومی و درون‌فرهنگی محسوب می‌شد، پس بهتر می‌توانست عناصر و تأکیدات ریتمیک را درک و اجرا کند. گروه مامبولیوا در بعضی از اجراهایشان در کنار اجرای آثار گروه لیوا به اجرای قطعاتی از پینک فلوید مانند "The wall"، سانتانا یا باب مارلی می‌پرداختند. اما رویکرد کلی این گروه در نواختن قطعات این بود که پیوندی بین موسیقی فولکور بندرعباس با ریتم های هندی و فواصل موسیقی لاتین ایجاد کند (Sadeghi, 2024).

فعالیت این گروه تا حدود سال ۱۳۹۲ ه.ش. ادامه داشت و بعد از آن بیشتر به‌دلیل مهاجرت حسین گردین به خارج از کشور و رفتن وحید رحیمی از گروه، فعالیت گروه متوقف شد. اکنون، محترم‌پناه به‌عنوان یک فرد شاخص در بندرعباس شناخته می‌شود که گروه‌ها و اشخاص مختلف به او رجوع می‌کنند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، موسیقی مردمی هرمزگان قبل از شروع فعالیت‌های گروه لیوا بسیار متأثر از موسیقی عربی بود. با اینکه نواهایی از موسیقی لاتین، ریتم‌های آفریقایی و دهل

و کسر به‌عنوان سازهای فولکلور هم در این موسیقی وجود داشت، ولی ساز تعیین‌کننده، عودِ عربی بود. بعد از شکل‌گیری گروه لیوا که از آن می‌توان به‌عنوان موج نوی موسیقی مردمی هرمزگان یاد کرد، به‌تدریج حضور موسیقی عربی کم‌رنگ‌تر شد و تأثیر ریتم‌های آفریقایی و فواصل موسیقی لاتین در هرمزگان خیلی بیشتر از موسیقی عربی شد (Sadeghi, 2024).

اما آنچه فعالیت گروه مامبولیوا را متمایز می‌کند، رویکرد احیاگرانهٔ آن است. گروه مامبولیوا را باید احیاکننده گروه لیوا و موسیقی هیبریدی بندرعباسی تلقی کرد. یکی از جنبه‌های احیا به کنش‌گری و تمایل به تغییر در میان موسیقی‌دانان مربوط می‌شود. این افراد با انگیزه‌های شخصی، سیاسی و یا اجتماعی اقدام به احیا می‌کنند. خیلی از مواقع احیا و جنبش‌های احیاگرانه در موسیقی، رویکردی ضد مدرنیسم دارند. اما به‌نظر می‌رسد احیا گروه لیوا، توسط گروه مامبولیوا رویکردی رو به مدرنیسم دارد. احیای گروه لیوا در اواخر دههٔ ۱۳۷۰ ه.ش. در بردارندهٔ پاسخی به بحران‌های سیاسی و اجتماعی جامعهٔ ایران در آن سال‌هاست. این احیا را می‌توان ترجمان موسیقایی انتخابات سال ۱۳۷۶ ه.ش. دانست که در آن، جریان فکری که به‌دنبال بازگشایی جامعهٔ ایران به جهان غرب بود به پیروزی رسید. تولد دوبارهٔ موسیقی لیوا در قالب مامبولیوا، نمونه‌ای از کارکرد اجتماعی موسیقی در شرایط تغییر است. این احیاگری پاسخی به بحران‌های سیاسی و میل به گشایش جامعه بود. در اینجا موسیقی هیبریدی به صدای بی‌قدرتان یا جریانی تبدیل می‌شود که به‌دنبال بازپس‌گیری هویت مدرنِ سرکوب‌شده است.

موسیقی فولکلور همواره تداعی‌کنندهٔ یک نگاه ذات‌گرایانه و سنتی به هویت هرمزگانی است، درحالی‌که ظهور گروه‌های هیبریدی مانند لیوا و مامبولیوا، نشان‌دهندهٔ شکل‌گیری یک هویت ساخت‌گرایانه است. این گروه‌ها نشان دادند که هویت هرمزگانی امری تغییرناپذیر نیست، بلکه هویت هرمزگانی می‌تواند در مواجهه با موسیقی جَز، رگی و لاتین بازتعریف شود. تلفیق ریتم دهل کسری با گیتار الکتریک و درامز، نمادِ داشتن هویت‌های چندگانه است. هنرمند بندرعباسی همزمان هم‌ریشه در سنت‌های زار و لیوا دارد و هم علاقه‌مند است خود را به‌عنوان شهروندی از جهان مدرن بازتعریف کند. تیموتی رایس، اتنوموزیکولوگ برجستهٔ آمریکایی، یکی از کارکردهای موسیقی در بحث هویت را در این می‌داند که موسیقی به هویت‌ها احساس و کیفیت عاطفی می‌بخشد (Rice, 2017, 35). موسیقی هیبریدی بندرعباس، با تأثیرگذاری چهره‌هایی چون ابراهیم منصفی، توانست میان سنت و مدرنیته گفت‌وگو ایجاد کند. علاقهٔ منصفی به سخن‌گفتن از فرهنگ گذشته در کنار ساز گیتار، مصداق استفاده از موسیقی برای نمادسازی هویت‌های پیوندی است. این موسیقی، هویت هرمزگانی را از یک هویت محصور در جغرافیا، به یک هویت جهانی تغییر داد.

فعالیت‌های گروه‌های لیوا و مامبولیوا طی سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۹۱ ه.ش. باعث شد که جوانان زیادی با این نوع موسیقی مردم‌پسند آشنا شوند. درنتیجه جوانان زیادی اقدام به تأسیس گروه در این ژانر کردند. گروه‌های زیادی از سال ۱۳۸۸ تا ۱۴۰۰ ه.ش. تشکیل شد، اما به دلایل مختلف یا از هم پاشیدند یا منفعل ماندند. سه گروه از این گروه‌ها فعالیت خود را حفظ کردند. داماهی، جالبوت و گارگپ که از گروه‌های بندرعباسی هستند. از میان این سه، فقط گارگپ در بندرعباس و باقی در تهران فعالیت دارند.

گروه داماهی: ریتم سنتی در پیکرهٔ مدرن

اعضای این گروه شامل ابراهیم علوی (نوازنده گیتار و عود)، شایان فتحی (درامز و پرکاشن)، حمزه یگانه (نوازنده کیبورد و بنجو)، دارا دارایی (نوازنده باس و سرپرست گروه) و رضا کولغانی (خواننده و آهنگساز) است. رضا کولغانی به‌همراه دارا دارایی در سال ۱۳۹۲ ه.ش. گروه داماهی را تشکیل داد و در سال ۱۳۹۴ ه.ش.، اولین آلبوم خود را با همین نام منتشر کرد. او در مصاحبه‌های مختلف از تأثیر بزرگان موسیقی بندرعباس و هرمزگان بر کارش گفته است، اما بنابر گفتهٔ خودش بیشترین تأثیر را از ابراهیم منصفی گرفته است (Koulaghani, 2024).

«دیوانه» جزءِ محبوب‌ترین کارهای این گروه محسوب می‌شود که در سال ۱۳۹۵ ه.ش. منتشر شد و تأثیر زیادی در شناخته‌شدن این گروه داشت. خواننده و آهنگساز این کار رضا کولغانی است و تنظیم این اثر توسط گروه داماهی انجام شده است. در این قطعه، از سازهای گیتار باس وگیتار الکتریک، تومبا، درامز و پیانو استفاده شده است. به‌نظر می‌رسد ویژگی‌هایی در این قطعه وجود دارد که فهم و درکِ آن‌ها را برای مخاطب ساده‌تر می‌کند و تعداد افراد بیشتری می‌توانند به‌راحتی و در موقعیت‌های گوناگون با این قطعه ارتباط برقرارکنند (Kadkhodazadeh, 2020, 76). یکی از ویژگی‌ها تکرار است. تکرار، امری مهم در به خاطرسپاری راحت قطعات است و به‌قول دیانا دُیچ[۱۰]، «تکرار، یک سرنخ است. این به مغز می‌گوید که به موسیقی گوش دهد» (Thompson, 2017, 68).

این قطعه در گام سی‌مینور نوشته شده که آکورد بعدی آن آلتره شده و می‌ماژور است. گیتار از ابتدای قطعه تا دقیقهٔ ۱:٤٨ به سبک پرکاسیو[۱۱]، ریتم دهل کسری را می‌نوازد. بنابراین از ابتدا گوش شنونده را برای شنیدن موسیقی بندرعباسی آماده می‌کند. درامز نیز ریتم دهل کسری را نواخته و پیانو که در دقیقهٔ ۱:۵۱ تا ۲:۲٤ جواب خواننده را می‌دهد، کاملاً در ژانر جز[۱۲] می‌نوازد. صدای دست در ۲:۲۵ تا ۲:٤۳ شنیده می‌شود که شباهت نزدیکی به موسیقی فلامنکوی[۱۳] اسپانیا دارد چراکه در فرهنگ فلامنکو از صدای دست به‌عنوان یک عنصر ریتمیک استفاده می‌شود و این می‌تواند به‌عنوان وجه تشابه بین فرهنگ هرمزگانی و فلامنکوی اسپانیا در نظر گرفته شود.

طبق نظریه عنوان‌شده در بخش چارچوب نظری، به‌نظر می‌رسد آثاری از نتیجهٔ چهارم فرهنگ‌پذیری، یعنی دو رگگی، در این قطعه نمایان است و پیوند عناصر ملودیک و ریتمیک بین موسیقی محلی بندرعباس و موسیقی جَز نیز قابل تشخیص است. هم‌چنین، راهبرد هم‌زیستی در بخشی از این قطعه وجود دارد چراکه به‌نظر می‌رسد که آهنگساز از دو هویت مجزا، یعنی سازبندی که متعلق به موسیقی غربی و ریتم که بندرعباسی است، برای خلق یک ترکیب جدید استفاده می‌کند. درواقع با توجه به قطعه می‌توان متوجه شد که سازبندی این کار تقریباً شبیه به سازبندی ژانر جز است و صدای گیتارباس، گیتار و پیانو تأکیدی بر آن است. ریتم بندرعباسی آن واریاسیونی از ریتم دهل کسری میانه است که در طول قطعه، این ریتم به‌خوبی توسط گیتار باس و سازهای کوبه‌ای اجرا شده است (نک. شکل ۱).

در ابتدای قطعه، فضای موسیقایی بندرعباسی از طریق اجرای ریتم دهل و کَسری توسط گیتار و درامز شکل می‌گیرد. این ارجاع به موسیقی محلی بستری فراهم می‌سازد که بر آن، سایر عناصر موسیقایی استوار می‌شوند. بین ۱:۱۰–۱:۴۰، حضور پاساژهای کوتاه گیتار و استفادهٔ گذرا از آکوردهای هفتم (7th) باعث اضافه‌شدن رنگی جَزگونه به قطعه می‌شود. نقطهٔ اوج از منظر نزدیکی به جَز در دقیقهٔ ۲:۰۵–۲:۴۰ شنیده می‌شود؛ جایی‌که سلو گیتار الکتریک با بهره‌گیری از تغییرات مدال، حالتی بداهه‌گونه پدید می‌آورد که یادآور شیوه‌های اجرایی در جَز است. این بخش را می‌توان لحظه‌ای کلیدی دانست که در آن مؤلفه‌های اجرایی جَز به‌طور عینی و ملموس در ساختار قطعه حضور می‌یابند.

به‌نظر می‌رسد فعالیت هنری گروه‌های هیبریدی جلوه‌ای از مواجهه میان سنت و مدرنیته است و در مسیر حرکت به سوی مدرن‌شدن قرار دارد. این درحالی است که جهت‌گیری سیاست فرهنگی در دههٔ اخیر (۱۳۹۰ تا ۱۴۰۰ ه.ش.) مسیر متفاوتی را دنبال کرده و تمرکز خود را بیشتر بر احیای فرهنگ‌های بومی و محلی گذاشته، نه بر حمایت از موسیقی‌های هیبریدی. در مقابل، سیاست‌های فرهنگی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ه.ش. با چنین جریان‌هایی هم‌راستا بود، چراکه موسیقی هیبریدی را به‌عنوان نماد مدرنیته و توسعه فرهنگی تلقی می‌کرد.

در شرایط کنونی اخذ مجوز برای برگزاری کنسرت به یکی از چالش‌های اساسی گروه داماهی تبدیل شده است؛ چنان‌که رضا کولغانی صراحتاً عنوان می‌کند که برای دریافت مجوز ناچار به خودسانسوری می‌شود. اولویت داماهی در مقطع کنونی (۱۴۰۳ه.ش.) آن است که فعالیت‌هایش را به‌صورت مستقل و خارج از چارچوب‌های سانسور پیش ببرد. از سوی دیگر، به‌دلیل همراهی این گروه با اتفاقات اجتماعی ـ سیاسیِ سال ۱۴۰۱ ه.ش.، داماهی با محدودیت‌های جدی مواجه شده و به‌صورت رسمی ممنوع‌الفعالیت است. در نتیجه، آثار جدید

خود را بدون مجوز رسمی و صرفاً از طریق پلتفرم‌های مجازی منتشر می‌کند. گروه داماهی به‌عنوان یکی از گروه‌های هیبریدی به جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند ایران نزدیک شده است. در این مقاله، منظور از جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند ایران آن بخش از تولیدات موسیقایی است که از طریق رسانه‌های عمومی، پلتفرم‌های شنیداری و دیداری، جشنواره‌ها، کنسرت‌ها و شبکه‌های اجتماعی در سطحی گسترده در دسترس عموم قرار گرفته است و از سطح مخاطبان محلی فراتر رفته است. برگزاری کنسرت‌های متعدد در شهر تهران در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۹۳ تا ۱۳۹۹ نشان می‌دهد که مخاطبان این گروه از استان هرمزگان فراتر رفته‌اند و آن را می‌توان یکی از نشانه‌های نزدیک‌شدن این گروه به جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند ایران دانست. از دیگر نشانه‌ها می‌توان به بیش از یک میلیون و هشتصد هزار بار شنیده‌شدن قطعهٔ «دیوانه» در پلتفرم اسپاتیفای و بیش از سیصد و پنجاه هزار بازدید آن در یوتیوب اشاره کرد؛ این آمار در تاریخ ۱۳ ژوئن ۲۰۲۶ از صفحات رسمی این اثر در اسپاتیفای و یوتیوب بازیابی شده است. دایرهٔ مخاطبان این گروه محدود به مخاطبان داخل کشور نیست بلکه این گروه موفق شده است پیوند مؤثری با جامعهٔ دیاسپورای ایرانیان در خارج از کشور برقرار کند. از جمله نشانه‌های این پیوند می‌توان به حضور در فستیوال جز لندن (۲۰۲۳ م.) و برگزاری کنسرت در کانادا (۲۰۲۴ م.) اشاره کرد.

جالبوت: مکان‌یابی هویت از طریق رگی

اعضای این گروه محمدعلی ذاکری قشمی (سرپرست و خواننده)، حامد حمیدزاده (گیتاربیس)، آرش رئیسی (گیتار)، محسن خاش (پرکاشن)، فرید فرزیان‌پور (درامز)، علی رضا روستایی (گیتار الکتریک) و رامین باقی (ساکسفون) هستند.

ذاکری، سرپرست گروه جالبوت، در گفت‌وگویی با نگارندگان اشاره کرد که این گروه با تکیه‌بر ریتم موسیقی فولکلور بندرعباسی آثار خود را تولید می‌کند؛ عاملی که به گفته او، موجب تمایز موسیقی آن‌ها شده است. او همچنین تأکید کرد که استفاده از گویش و هویت بندرعباسی‌اش نقش مؤثری در شکل‌گیری فضای بومی آثار ایفا می‌کند، به‌گونه‌ای که دیگر نیازی به بهره‌گیری از نمادهای آشنا همچون سازهای محلی یا درخت نخل برای نشان‌دادن هویت بومی وجود ندارد. به تعبیر او، همین تأثیرپذیری از فضای جنوب، به‌تنهایی آن حال‌وهوا را منتقل می‌کند. از سوی دیگر، موسیقی‌هایی که او در دوران جوانی شنیده، مانند موسیقی جامائیکا و رِگِی، تأثیر زیادی بر آهنگسازی‌اش داشته‌اند. بنابر گفتهٔ ذاکری، تغذیهٔ شنوایی هنرمندان نقش مهمی در شکل‌گیری آثارشان دارد (Zakeri, 2023). آگاهی از پیشینهٔ موسیقایی آهنگساز گروه، که خود گروه مامبولیوا را از عوامل مؤثر در گرایشش به این ژانر می‌داند، به درک بهتر آثار او کمک می‌کند.

«فَهمِت بُبَه بالا» یکی از آثار محبوب این گروه در میان شنوندگان است که این محبوبیت از طریق بررسی‌کردن آمارها در فضای مجازی به‌دست آمده است. این قطعه حدود ۳۲۷۰۰ بار در SoundCloud شنیده شده است. «فهمت ببه بالا» با صدای محمدعلی ذاکری قشمی با آهنگسازی و ترانه‌ای از علیخان حبیب‌زاده و تنظیم گروه جالبوت در سال ۱۳۹۷ ه.ش. منتشر شد. این اثر با سازهای درامز، شیکر[۱۴]، گیتار بیس، گیتار الکتریك، کیبورد، عود و پیپه نواخته شده است.

این قطعه در گام می‌بمل ماژور نوشته شده و از آکوردهای درجه یک و پنج می‌بمل ماژور یعنی آکورد می‌بمل ماژور و سی‌بمل ماژور استفاده شده است. گیتار بیس ملودی رونده‌ای می‌نوازد که غالباً این نوع ملودی در موسیقی جز شنیده می‌شود. در بازهٔ زمانی ۱:۲۹ تا ۱:۵۰ ساز عود در کنار گیتار بیس و ریتم بندرعباسی از ریزپرده استفاده می‌کند که پیوند بین موسیقی و سازبندی بندرعباسی را با موسیقی و سازبندی ژانر جز می‌توان حس کرد. در بازهٔ زمانی ۱:۵۱ تا ۲:۰۴، ریتم از حالت ۶/۸ به ۷/۴ تغییر می‌کند که نمونه‌ای از مدولاسیون ریتمیک در موسیقی جَز محسوب می‌شود.

به‌عقیده نگارندگان، متن با گویش بندرعباسی و تغییر ریتم این قطعه در کنار فواصل موسیقی جز را می‌توان نشانی از وجود ظرفیت برابر بین دو موسیقی در نظر گرفت. هم‌چنین نتیجهٔ چهارم، یعنی دو رگگی، نیز در این قطعه مشهود است و ریتم را می‌توان به‌عنوان عنصر مشترکی در نظر گرفت که پیوند بین موسیقی محلی بندرعباس و موسیقی جز را ممکن می‌سازد. از میان همهٔ سطوح دورگگی، راهبرد هم‌زیستی بر این قطعه حاکم است چون یک رابطهٔ هموار و مشارکتی بین سازها در سراسر قطعه وجود دارد که ریتم عامل وحدت و شکل‌گیری این مشارکت شده است. درواقع عود به‌خوبی با گیتاربیس و درامز آمیخته شده و توانسته است ترکیبی یک‌پارچه که می‌توان آن را نوعی نوآوری هم دانست، به‌وجود آورده است. به‌نظر می‌رسد این گروه علی‌رغم مهاجرت به تهران، در پیوستن به موسیقی جریان اصلی ایران، موفقیت داماهی را نداشته و برخلاف داماهی وارد صحنهٔ موسیقی جهانی نشده است. عنصر موسیقایی که جالبوت را از داماهی متفاوت می‌کند، استفاده بیشتر از عناصر موسیقی رِگِی در قطعات است.

گروه گارگپ

این گروه یکی از گروه‌های هیبریدی فعال در بندرعباس است که فعالیت خود را از سال ۱۳۹۸ ه.ش. آغاز کرده است. اعضای آن عبارتند از: امین پورصادق (گیتار/الکتریک)، کسرا ایران‌پور (خواننده)، فرزاد ادهمی (گیتار بیس)، میثم دستفال (پرکاشن) و امیر شمسی‌پور (درامز).

سال ۱۳۹۵ ه.ش.، هومن اژدری، خوانندهٔ راک و بلوز ساکن تهران، کنسرتی در بندرعباس برگزار کرد و پورصادق در گروه او نوازندهٔ گیتار بود. این گروه بار آموزشی زیادی برای او داشته و حتی با نوازندهٔ درامز و خواننده کنونی گروه گارگپ نیز، در این کنسرت آشنا شده است. بعد از این کنسرت، او تصمیم گرفت گروه مورد نظرش را تشکیل دهد که با توجه به تجربه‌ای که از گروه‌های قبل داشت، ترجیح می‌داد گروهی کم‌جمعیت باشد. پورصادق در مورد تأسیس و فعالیت گروه گارگپ این‌گونه توضیح می‌دهد:

در سال ۱۳۹۸ ه.ش. اولین تمرین گارگپ انجام شد. این گروه بیشتر گیتارمحور است و اکثر آهنگ‌ها توسط من ساخته می‌شود. بعد از پایان بیماری کرونا، فقط ۳ تا از کارهای ما، یعنی «سَرُم وا دیوار اَزَنُم، دیوانه/شمس و رنگ سحر» به‌صورت تک‌اثر پخش شدند و گارگپ تصمیم گرفت فعالیت خود را در پلتفرم‌های مجازی ادامه دهد (Pour Sadegh, 2023).

«رنگ سحر» از کارهایی بود که مسئلهٔ دو رگگی، که موضوع اصلی این پژوهش است را، رؤیت‌پذیر کرده است. این قطعه در سل‌مینور با سازهای گیتار، گیتار بیس، تومبا و درامز نواخته شده است و بیشتر آکوردها روی سل‌مینور و فا ماژور هستند. اما در شروع، آکوردهای آلتره‌شده مثل سی‌بمل ماژور هفت بزرگ[۱۵] هم شنیده می‌شود. ریتم، رگهٔ جامائیکایی است که با آکوردهای جز ترکیب شده است. از دقیقهٔ ۲:۲۰ تا ۲:۵۳ آکسان‌های قطعه تغییر کرده و به‌سمت موسیقی جز رفته است. طی این "۳۳ تغییرات ناگهانی تمپو (تمپوترک)[۱۶] اتفاق می‌افتد، یعنی تمپو از ۸۵ به ۱۱۰ افزایش یافته است، اما قطعه از دقیقه ۲:۵۳ از طریق گیتار به ریتم اولیه بازمی‌گردد.

پیوند میان موسیقی محلی بندرعباس و موسیقی رِگِی و جَز در این قطعه، نمونه‌ای از نتایج سوم و چهارم فرهنگ‌پذیری است؛ زیرا موسیقی بندرعباس با تکیه‌بر عنصر ریتم با رِگِی و جَز ارتباط می‌یابد و این نتایج به برابری ظرفیت‌های موسیقایی و پدیدهٔ دورگگی اشاره دارند. همچنین، به‌نظر می‌رسد بر اساس راهبردهای ذکرشده در چارچوب نظری، این قطعه به راهبرد تحریف نزدیک‌تر است. تحریف زمانی اتفاق می‌افتد که یک سبک یا ژانر توسط عناصر ناسازگاری تغییر کند که هویت موسیقایی به‌وضوح قابل تشخیص نباشد. در سراسر قطعه، ریتم رِگِی به‌وضوح قابل تشخیص است اما از ۲:۲۰ تا ۲:۵۳ دقیقاً نمی‌توان هویت موسیقایی را شناسایی کرد.

گروه گارگپ نسبت به دو گروه دیگر نوپا محسوب می‌شود. فعالیت اصلی گروه در بندرعباس است اما اجراهای کافه‌ای در تهران نیز داشتند. این گروه در سطح هرمزگان مورد پذیرش مخاطبان قرار گرفته اما به موسیقی جریان اصلی مردم‌پسند ایران نپیوسته است.

پس از بررسی گروه داماهی، جالبوت و گارگپ به بررسی پذیرش این گونهٔ هیبریدی در هرمزگان پرداخته می‌شود. توجه به پذیرش یک موسیقی در یک جامعه وقتی اهمیت پیدا می‌کند که به

موسیقی به‌عنوان موضوعی منفرد و انتزاعی نگاه نشود، بلکه موسیقی به‌عنوان یک مقولهٔ اجتماعی که انسان‌ها به‌واسطهٔ آن باهم در مواجهه هستند، نگریسته شود؛ مواجههٔ بین سازندگان، اجراکنندگان و به‌طورکلی، عوامل تهیه موسیقی با مخاطبان. درواقع، عوامل ساخت موسیقی، به‌واسطهٔ موسیقی که ارائه می‌دهند، در مواجهه با مخاطبان قرار می‌گیرند. موسیقی تحت شرایط اجتماعیِ خاصی شکل می‌گیرد و بررسی این شرایط در شناخت موسیقی بسیار مؤثر است. پس تنها توجه به ویژگی‌های فنی یک موسیقی برای شناخت آن کافی نیست، بلکه نوع پذیرش آن موسیقی در میان مخاطب امری مهم‌تر در شناخت آن تلقی می‌شود. در واقع معنای حقیقی موسیقی در اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن نهفته نیست، بلکه در واکنشی است که در میان مخاطبان خود برمی‌انگیزد (Aghamohseni, 2009, 65).

نشانه‌هایی از پذیرش این موسیقی وجود دارد و یکی از این نشانه‌ها را نگارندگان با حضور در کنسرتی که در آذرماه ۱۴۰۳ ه.ش. تحت‌عنوان «شُو بَندِری» در بندرعباس برگزار شد، رؤیت کردند. در این کنسرت، گروه گارگپ به‌همراه محمد محترم‌پناه قطعاتی از گروه‌های لیوا و مامبولیوا را اجرا کردند، نگارندگان به این جمع‌بندی رسیدند که ترکیب این گروه‌ها و این ژانر، با پذیرش قابل‌توجهی از سوی مخاطبان روبه‌رو شده است. شواهد این استقبال را می‌توان در فروش حدود ۱۳۰۰ بلیت برای این اجرا و همراهی مخاطبان از طریق تشویق‌های مداوم در طول اجرا مشاهده کرد. این رفتار جمعی، می‌تواند نشان‌دهندهٔ مقبولیت این ژانر در میان مخاطبان باشد. همچنین، برگزاری چنین رویدادی هم به احیای گروه مامبولیوا کمک کرده و هم با برانگیختن حس نوستالژی در مخاطب، پیوندی عاطفی او را با این موسیقی هیبریدی تقویت می‌کند.

در گفت‌وگوهایی که با هنرمندان موسیقی هیبریدی در بندرعباس انجام شد، این دیدگاه به‌وجود آمد که گویا به‌طورکلی، آن‌ها این احساس را دارند که موسیقی بندرعباس مهجور مانده است و موسیقی قسمت‌های دیگر جنوب ایران، از جمله بوشهر و یا ژانر پاپ بندری بیشتر شنیده می‌شود. آن‌ها بر این موضوع تأکید داشتند که بین موسیقی پاپ بندری با موسیقی بندرعباسی تفاوت وجود دارد. روشن است آنچه در میان عموم با عنوان «موسیقی بندری» شناخته می‌شود، در واقع گونه‌ای از «پاپ بندری» است که با موسیقی هیبریدی بندرعباسی تفاوت‌های بنیادین دارد. این تفاوت‌ها شامل ترکیب با ژانرهایی مانند جَز و رِگِی، رپرتوار اجرایی، گویش، و حتی هویت هنرمندان فعال در این دو حوزه است. به نظر می‌رسد که موسیقی هیبریدی بندرعباسی بر اساس طبقه‌بندی ژان دورینگ، مردمی نیمه‌کلاسیک است (Fatemi, 2009, 152)، به این خاطرکه لزوماً از الگوهای جریان اصلی موسیقی مردم‌پسند استفاده نمی‌کند و به‌لحاظ مخاطب‌شناسی، نخبه‌گرا است.

هنرمندان موسیقی هیبریدی بندرعباسی آگاهانه مرز خود را با «پاپ بندری» مشخص می‌کنند. این تمایز با انتخاب ریتم‌های پیچیده و فواصل جَز، نوعی مقاومت در برابر کالایی‌شدن هویت هرمزگانی محسوب می‌شود. آن‌ها از طریق «دوزبانگی موسیقایی»، هویتی را نمایندگی می‌کنند که نه‌تنها در پی سرگرمی نیست، بلکه به‌دنبال کسب ارزش از طریق بازتولید خلاقانه سنت و پیوند با دنیای غرب است.

نتیجه‌گیری

فرایند فرهنگ‌پذیری و دو رگگی موجود در موسیقی هیبریدی بندرعباس، نشان‌دهندهٔ پویایی و انعطاف‌پذیری این موسیقی است. با استفاده از نظریات فرهنگ‌پذیری و اطلاعات تاریخی، می‌توان نتیجه گرفت که ژانری که در دههٔ ۱۳۵۰ ه.ش. در بندرعباس شکل گرفته، ژانر موسیقی هیبریدی است که به‌عنوان یکی از زیر شاخه‌های موسیقی مردم‌پسند ایران مورد پذیرش مخاطبان قرار گرفته و حتی وارد جریان اصلی نیز شده است. هم‌چنین با تحلیل یافته‌ها، مشخص شد که گروه‌های داماهی، جالبوت و گارگپ نیز در ژانر هیبریدی فعالیت دارند اما به‌اشتباه آن را جزء «پاپ بندری» می‌دانند. احتمالاً موقعیت جغرافیایی بندر مخاطبان را دچار اشتباه کرده و اصطلاح درست آن «موسیقی هیبریدی بندرعباسی» است که بخشی از موسیقی مردمی بندرعباس محسوب می‌شود. این ژانر ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارد که کاملاً آن را از پاپ بندری متمایز می‌کند. با توجه به چالش‌های فزاینده‌ای که گروه‌های هیبریدی در سال‌های اخیر با آن روبه‌رو بوده‌اند ـ از فشارهای ساختاری و محدودیت‌های دولتی گرفته تا ناگزیرشدن به خودسانسوری ـ روشن است که هرچند این جریان‌ها به فراموشی سپرده نمی‌شوند، اما به‌دلیل ناسازگاری با سیاست فرهنگی حاکم، با خطر عدم پایداری مواجه‌اند؛ ازاین‌رو، ضرورت حمایت هدفمند و ایجاد بسترهای پایدار برای فعالیت این نوع موسیقی بیش از پیش احساس می‌شود. به‌طورکلی، موسیقی هیبریدی بندرعباسی نه‌تنها نماد تنوع فرهنگی این منطقه است، بلکه می‌تواند به‌عنوان الگویی از همزیستی موسیقایی و فرهنگی مطرح شود.

تحلیل روند شکل‌گیری موسیقی هیبریدی در بندر عباس، از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم تا امروز، نشان‌دهنده آن است که موسیقی در این منطقه صرفاً یک پدیده زیبایی‌شناختی نبوده، بلکه به‌عنوان ابزاری برای بروز هویت فردی و جمعی عمل کرده است. موسیقی هیبریدی بندرعباس، از جوتی سفیدِ غلامعلی توسلی تا دیوانهٔ داماهی، فرایندِ مداومِ تغییر است. این ژانر نشان می‌دهد که هویت هرمزگانی نه یک میراث ایستا برای حفاظت در موزه، بلکه یک روند پویا است که در تلاقی ریتم‌های آفریقایی و رگی، فواصل عربی و جز، سازبندی غربی و گویش بومی، مدام

خود را بازسازی می‌کند. مطالعهٔ گروه‌های لیوا، مامبولیوا، داماهی، جالبوت و گارگپ نشان می‌دهد که این گروه‌ها با ایجاد پیوند بین عناصر موسیقایی محلی و جهانی، توانسته‌اند آثاری نو خلق کنند که ضمن حفظ هویت بومی، در فضاهای بین‌المللی نیز مطرح شده‌اند. این موسیقی نه‌تنها بازتابی از یک هویت فرهنگی است، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای هنری و اجتماعی با ظرفیت گسترش جهانی نیز شناخته می‌شود. این موسیقی توانسته است با بهره‌گیری از ظرفیت ریتم، هویتی بسازد که در آن، محلی‌بودن نه‌تنها مانعی برای جهانی‌شدن نیست، بلکه مهم‌ترین راهِ پیوستن به فرهنگ جهانی محسوب می‌شود.

پی‌نوشت

۱. رِگی (Reggae) سبکی از موسیقی است که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ م. در جامائیکا شکل گرفت. این سبک ریشه در دورهٔ رشد موسیقی اِسکا و راک‌استِدی دارد و به‌سرعت از یک گونه محلی به صدایی جهانی بدل شد. اساس رِگی بر ریتمی استوار است که با تأکید بر ضدضرب‌ها شکل می‌گیرد. در این سبک، ضرب‌های دوم و چهارم هر میزان برجسته می‌شوند و نتیجه، ریتمی سنگین، آرام و کشیده است که حالتی تکیه‌دار به موسیقی می‌بخشد. رِگی الهام‌بخش بسیاری از گونه‌های دیگر مانند هیپ‌هاپ، داب، رَپ و حتی پاپ شده است. امروزه از آفریقا تا اروپا و خاورمیانه، رِگی همچنان به‌عنوان صدای اعتراض و امید شنیده می‌شود.

2. Acculturation
3. Hybridity
4. Hybridization
5. Hybrid repertory
6. Clash
7. Coexistence
8. Distortion
9. Trajectory
10. Diana Deutch

۱۱. گیتار پرکاسیو (Guitar Percussive): یک سبک خاص از نواختن گیتار است که در آن علاوه‌بر استفاده از سیم‌های گیتار برای تولید نت‌ها، از بدنهٔ گیتار به‌عنوان یک ساز کوبه‌ای استفاده می‌شود. در این تکنیک، نوازنده علاوه‌بر ضربه‌زدن به سیم‌ها، با دست‌ها یا انگشتان خود روی بخش‌های مختلف بدنهٔ گیتار می‌زند تا صدای کوبه‌ای تولید کند، مثل صدای درامز یا دیگر سازهای کوبه‌ای.

۱۲. ژانر جز (Jazz): یکی از پیچیده‌ترین و متنوع‌ترین ژانرهای موسیقی است که اوایل قرن بیستم در ایالات متحده به‌وجود آمد. این ژانر از ترکیب سبک‌های مختلف موسیقی، به‌ویژه موسیقی آفریقایی ـ آمریکایی، موسیقی بلوز، رگتایم، و موسیقی کلاسیک اروپایی توسعه یافته است. جز به‌دلیل ویژگی‌های خاص خود مانند بداهه‌نوازی، پولی‌ریتمی، سینکوپیشن، و استفاده از آکوردهای پیچیده شهرت دارد.

۱۳. فلامنکو : (Flamenco) سبکی از آواز، موسیقی و رقص اسپانیایی است. این نوع موسیقی تحت‌تأثیر سبک‌ها و فرهنگ‌های مختلف به شکل امروزی درآمده‌است و می‌توان گفت که بیشترین تأثیر خود را از کولی‌های اسپانیا گرفته‌است. در شکل‌گیری و تکامل این سبک نمی‌توان از تأثیرگذاری موسیقی مورها و مسلمانان شمال آفریقا و موسیقی عربی و حتی موسیقی سنتی ایرانی چشم‌پوشی کرد. فلامنکو در حقیقت از سه قسمت رقص فلامنکو، آواز فلامنکو و گیتار فلامنکو تشکیل شده‌است. خاستگاه این نوع موسیقی ایالت اندلس است، ولی مبدل به نماد موسیقی اسپانیایی و حتی به‌طور کلی فرهنگ اسپانیایی شده‌است. این نوع موسیقی شامل تکنیک‌ها و توکه‌های جالب و زیبایی است.

14. Shaker

15. B flat maj 7

16. Tempo Track

References

Aghabararnia Goudarzi, J. & Gharasou, M. (2018). The Process of Acculturation in Kojour music. Iranian Journal of Anthropological Research. 8 (1), 143-159. (In Persian) https://ijar.ut.ac.ir/article_70512.html

Aghamohseni, K. (2009). Acceptance of Aref Qazvini in Iranian society. Mahoor Music Quarterly. 45, 65–77. (In Persian) https://mahoor.com/fa/mag/746-mahoor-music-quarterly-no-45

Ansarinasab, B. (2022). Squeezing the sea into the eye. Tehran: Farhameh Publications. (In Persian)

Deva, D. (2000). Musical transculturation and acculturation. New Delhi: Raga Research Center. https://www.rawa.asia/ethno/MUSICAL%20TRANSCULTURATION%20AND%20ACCULTURATION%20ESSAY.htm

Fatemi, S. (2009). Popular music, classical music. Honar Journal, 47, 145–156. (In Persian) https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/625186

Hosnipur, S. (2011). Understanding the music of Hormozgan. BandarAbbas: Rasoul publication. (In Persian)

Kadkhodazadeh, B. (2020). Factors affecting the continuity of pop music bands in Iran. University of Tehran. Master's Degree. (In Persian)

List, George. (1964). Acculturation and musical tradition. Journal of the International Folk Music Council, 16, 18–21. http://www.jstor.org/stable/835061

Mirzaei Kotenaee, M., Emami, Mo. & Parvizadeh, R. (2022). The role of acculturation in changes of technique, structure and repertoire of Narmeh-Nay in the contemporary period. Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music. 27 (4), 57–65. (In Persian) https://jfadram.ut.ac.ir/article_91998

Nikzat, B. (2013). Constructing Identity in Music: Adapting bandari in Iranian Pop Music. Ethnomusicology and popular music studies, 237-263.

Potter, L. G. (2014). The Persian Gulf: A historical history from the earliest times to the present. Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)

Rice, T. (2017). Relection on Music and Identity in Ethnomusicology in Modeling ethnomusicology. NewYork: Oord University Press.

Savory, R. M., & Kelly, J. B. (1998). The Persian Gulf from ancient times to the end of the 18th century (H. Zanganeh, Trans.). Qom: Bushehrology Center in cooperation with Sayeh Publications. (In Persian)

Thompson, D. (2017). Hit makers: The science of popularity in an age of distraction. Penguin Press.

Interviews

Mohtarampanah, M. (2023, July 15). BandarAbbas: Interview with the author.

Koulaghani, R. (2024, February 9). Interview with Reza Koulaghani | 16th episode of Cadance video podcast [Video file]. https://www.youtube.com/watch?v=jzYP857yysE

Pour Sadegh, A. (2023, August 14). BandarAbbas: Interview with the author.

Sadeghi, H. (2024, December 4) & (2023, September 1). BandarAbbas: Interview with the author.

Tavassoli, G. A. (2023, July 27). BandarAbbas: Interview with the author.

Zakeri, M. A. (2023, August 10). BandarAbbas: Interview with the author.

Online Sources

Qolizadeh, S. (2024, February 9). Gap-o-goft ba Reza Koolghani | Part 16 of Cadence video podcast [Video]. YouTube. https://youtu.be/jzYP857yysE

Damahi. (n.d.). Divaneh [Song]. Spotify. Retrieved June 13, 2026, from https://open.spotify.com/track/6s8X9g97YBv0XBtSk709RZ?si=ngh492emQ_Walr1uWKp-xg