

# د ر جنگویی نعمه‌پایی گشده

(مجموعه کنکتو و مقاله)  
احمد محسن پور

تبرستان  
www.tabarestan.info

# در جستجوی نعمه‌های کمده

مجموعه‌ی گفتگو و چند مقاله  
چ

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

# در جستجوی نعمه‌های گم شده

میرسیان  
www.tabarestan.in

## مجموعه‌ی گفتگو و چند مقاله

احمد محسن پور

انتشارات شلفين

# در جستجوی نغمه‌های گمشده

مجموعه‌ی گفتگو و چند مقاله

احمد محسن پور

## انتشارات شلفین

تبرستان

www.tabarestan.info

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

نوبت و سال چاپ: نخست - ۱۳۸۷

سرشناسه: محسن پور، احمد

- ۱۳۲۴

عنوان و نام پدیدآور: در جستجوی نغمه‌های گمشده مجموعه‌ی  
گفتگو و چند مقاله/ احمد محسن پور.

مشخصات نشر: ساری: شلفین، ۱۳۸۷.

مشخصات ظاهری: ۱۷۲ ص.

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۷۳۱-۸۷-۹

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: کتابنامه به صورت زیرنویس.

موضوع: محسن پور، احمد - ۱۳۲۴ - -- مصاحبه‌ها

موضوع: موسیقی محلی ایرانی - -- مازندران.

موضوع: مقاله‌های فارسی - -- قرن ۱۴.

رده بندی کنگره: ۱۳۸۶ ۱۰/۴۵ ۴۰/۳

رده بندی دیوبی: ۷۸۹/۰۹۲

شماره کتابشناسی ملی: ۱۱۴۴۷۰۰

طراح جلد: فتنه خسروی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نیما بابلسر

مازندران - ساری

تلفن: ۰۱۱-۲۲۲۹۰۱۱

صندوق پستی: ۴۸۱۷۵-۱۱۹۴

Email: shelfin@shelfin.com

www.shelfin.com

## فهرست

۱. پیش گفتار .....	۹
۲. گفت و گوی نخست: موسیقی مقامی و دستگاهی ایران .....	۱۵
۳. گفت و گوی دوم: موسیقی مازندران و ریشه‌های آن .....	۲۹
۴. گفت و گوی سوم: آفرینش و تلاش‌های فرهنگی .....	۵۱
۵. گفت و گوی چهارم: .....	۶۹
• ساختار موسیقی مازندران و شاخص‌های آن .....	۸۱
• موسیقی دوران اسلامی .....	۹۳
• شیوه‌ی آموزش در موسیقی مازندران .....	۹۸
• باورها و پراکندگی جغرافیایی موسیقی مازندران .....	۱۰۶
• جایگاه امیری در موسیقی مازندران .....	۱۱۲
• بررسی وزن شعر و موسیقی آوازی مازندران .....	۱۲۲
• هنر خواص و هنر عامه‌ی مردم ایران .....	۱۵۳
• تأثیر هنر موسیقی اقوام بر یکدیگر .....	۱۶۰

تبرستان

www.tabarestan.info

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## پیشگفتار

تبرستان  
www.tabarestan.info

از دوران کودکی، از سن چهار سالگی که نایبینا شد، نعمه‌های موجود در طبیعت، او را به سمت موسیقی کشاند. و از این افسون زدگی بود که به کمک پدرش با ساز نی‌لیک و بعدها، با ساز محلی للهوا آشنا شد. بزرگ‌تر که شد، احساس کرد که موسیقی، نیمه‌ی گم شده‌ی اوست - و در جستجوی این نیمه‌ی گمشده بود که به سال ۱۳۴۴، ساز ویولن را آغاز و کتاب‌های دوره‌ی هنرستان و ردیف صبا را نزد استادان آن زمان، دوره کرد. و در کشف لحظه به لحظه‌ی این نوبانگ کهن بود که بعدها، به سال ۱۳۵۲، عضو گروه موسیقی محلی، در رادیو ساری شد. به سال ۱۳۵۴ به ارکستر ملی فرهنگ و هنر مازندران پیوست - و به سال ۱۳۵۶، به پیشنهاد واحد موسیقی اداره‌ی کل فرهنگ و هنر مازندران، سرپرستی گروه موسیقی محلی این اداره را به عهده گرفت که تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت. به سال ۱۳۶۷، گروه موسیقی شواش را بنیان نهاد که تا کنون

چندین کنسرت را برگزار و چندین نوار کاست و سی دی را اجرا و منتشر کرد.

از این آهنگساز، تاکنون نوارهای «ابر بیته هوار - ۱۳۶۴»، «آفتاب ته - ۱۳۶۸»، «مازرونى حال - ۱۳۶۹»، «اساره سو - ۱۳۷۰»، «شوار - ۱۳۷۰»، «بهارمونا - ۱۳۶۹»، «بهارانه - ۱۳۷۸»، «ماه تئی تی - ۱۳۷۸»، «دودوک تیکا - ۱۳۷۹»، «گل گلون - ۱۳۸۲»، «[taraneh-stiran.info](http://taraneh-stiran.info) طالب و زهره - ۱۳۸۳» و «تبیری - کمانچه - ۱۳۸۵» انتشار یافت و آثار دیگری را با نام‌های «مهر خونش»، «رج خونی - او ۲»، «روجا»، «چلچلای سفری»، «هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف میرزا عبدالله - اجرا با کمانچه - در پنج کاست» و «خلاصه هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف میرزا عبدالله - اجرا با نی - یک سی دی» در دست انتشار دارد.

احمد محسن پور، در کنار ساخت، بازسازی و اجرای آهنگ‌های محلی، پژوهش‌هایی را نیز به انجام رساند. «پژوهش در موسیقی نواحی ایران»، از جمله کارهای بر جسته‌ی اوست که در شش کاست و یک آلبوم، به همت انجمن موسیقی ایران، انتشار یافت. در ضمن، او کتاب‌های «موسیقی مازندران» و «آموزش مقدماتی نی» را برای چاپ آماده کرده است.

گروه شواش به سرپرستی او، کنسرت‌های بسیاری برگزار کرده است که از جمله‌ی آن‌ها، اجرا در کشور آلمان (۱۳۸۳)، تالار وحدت تهران (۱۳۸۵)، بابلسر (۱۳۷۷)، شهر سمنان (۱۳۸۴ و ۱۳۸۳)،

همایش روستایی سودکلا (در بنافت سوادکوه - ۱۳۸۵)، فرهنگ سرای شفق تهران (۱۳۷۶)، تالار حرکت تهران (۱۳۸۱)، دانش کده‌ی فنی تهران (۱۳۷۳)، و دانش‌گاه شاهرود می‌باشد.

گروه شواش در سال‌های ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، در شهر ساری نیز اجرا داشته است که دو اجرای آخر، بهاره‌کاری گروه شمال به سرپرستی آقای حمیدی بود.

از دیگر تلاش‌های محسن پور، تاسیس فرهنگ‌خانه‌ی مازندران است. فرهنگ‌خانه، از همان آغاز، کارکرد چند سویه‌ای داشت. برگزاری جشن‌های دهمین و بیستمین سالگرد فرهنگ‌خانه، برگزاری کنسرت استاد محمدرضا شجریان (۱۳۷۲)، برگزاری یادواره‌ی امیرپا زواری (۱۳۷۷) و بزرگداشت حسین طبیعی (۱۳۸۲) از جمله تلاش‌های مهم این نهاد فرهنگی است.

در جشن دهمین سالگرد فرهنگ‌خانه، دکتر مسعودیه، دکتر بلوباشی و دکتر پور نامداریان سخنرانی کردند. استاد حسین علیزاده، بعد از سخنرانی، بداهه نوازی کرد و گروه موسیقی خراسان (به سرپرستی حاج قربان سليمانی) و گروه عاشیق‌ها از آذربایجان و گروه‌هایی از مازندران، به اجرای برنامه پرداختند. در جشن بیستمین سالگرد فرهنگ‌خانه نیز که یک هفته طول کشید، گروه‌های موسیقی‌ای از آذربایجان و ترکمن صحرا، موسیقی اجرا کردند، محمدرضا درویشی، سخنرانی کرد و چندین شاعر و نویسنده نیز شعر خواندند و سخنرانی کردند.

در ضمن، در جشن بیستمین سالگرد، ۲۱ گروه موسیقی که وابسته به فرهنگ‌خانه بودند، قطعه‌هایی از موسیقی محلی و ملی را، اجرا نمودند. در یادواره‌ی امیر پازواری نیز ده‌ها شاعر، پژوهشگر و نوازنده شرکت داشتند. علی اشرف درویشیان و زنده یاد منوچهر آتشی، از جمله استادان دعوت شده به این یادواره بودند.

در این راستا، فرهنگ‌خانه، به مناسبت دهمین سالگرد، نشریه‌ی آوا و به مناسبت یادواره‌ی امیر پازواری، کتابی را با عنوان «در شناخت فرهنگ و ادب مازندران» انتشار داد.

در تلاشی دیگر، فرهنگ‌خانه، آثاری را نیز منتشر کرد که از جمله‌ی آن‌ها «شعر امروز مازندران» و «بازخوانی تاریخ مازندران»، هردو کتاب، به کوشش اسدالله عمامی - و کتاب‌های «نوج»، به کوشش محمود جوادیان، «ری را» به کوشش عباس قزوان‌چاهی و «بازی‌ها و باورهای مردم آمل»، به کوشش علی‌اکبر مهجوریان نماری است.

از دیگر تلاش‌های فرهنگ‌خانه، تربیت هنرجویان موسیقی است.

این نهاد فرهنگی تاکنون (بهار ۱۳۸۶) نزدیک به شش‌هزار هنرجو را در کلاس‌های مختلف، تربیت کرد.

خدمت احمد محسن پور، به موسیقی و فرهنگ منطقه، بی‌مانند و شنیدنی است.

اسدالله عمامی

# سه گفت و گو

با

احمد محسن پور

اسدالله عمامی

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

---

## **گفت و گوی نخست**

---

**موسیقی مقامی و دستگاهی**

**ایران**

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

۱. عmadی. ابتدا از موسیقی مقامی بگویید.  
۱. محسن پور. دیدگاهها درباره موسیقی مقامی متفاوت است.  
بعضی‌ها مقام را معادل مد یا گام که از پایه‌های صوتی موسیقی  
مغرب زمین است، می‌دانند.

عناصر گوناگونی که در شکل‌گیری محتواهای صوتی هر مقام نقش  
دارند عبارتنداز: اندازه‌های فواصل، نحوه درجه بندی هر مقام که  
هر کدام اندازه‌ی معینی دارد. البته بعضی از فاصله‌ها متغیر هستند.  
در سده‌ی هشتم، صفی‌الدین ارمومی در فواصل موسیقی ایران،  
تعديل ایجاد کرده است، اما این تعديل شامل همه‌ی مقام‌های  
موسیقی ایران نمی‌شود و بیش‌تر موسیقی دستگاهی یا کلاسیک  
ایران را در بر می‌گیرد.

موسیقی بعضی از مناطق مازندران در پرده بندی سازها و  
فواصلی که در آواگری رعایت می‌گردد، با تعديلی که صفی‌الدین  
ارمومی اعمال کرده است قربات زیادی ندارد.

## ۱۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

هر مقامی، دارای مایگی خاص خود است. علاوه بر این، محتوای هر مقام به جز مایه‌ها و ترکیب فاصله‌های معین، به شاهد و ایستگاه‌های چرخش نغمات هم بستگی دارد.

در کتاب سال شیدا، درباره‌ی مقام چنین می‌خوانیم:

«فرم ثبیت شده

- مقام یعنی جابه‌جایی نغمات و توقف در محل پرده‌ها و انتقال به نقطه‌ای دیگر.

- مقام به مفهوم، مجموعه نغماتی است که تحت فواصل معین و از پیش تعیین شده، سازمان یافته باشد.

عبدالقدیر مراغه‌ای می‌گوید: پرده در استعمال ارباب عمل بر حسب استقراری تام عبارت از نغماتی بود مرتب بر ترتیبی محدود چنان که بعد شریف، مستغرق آن باشد. پس او مرادف جمع باشد.

پرده (مقام) عبارت است از مجموعه نغماتی که به ترتیبی مرتب شده باشد و فاصله کامل یک دور (یک اکتاو) بر آن شامل شود.

یعنی از جمع چهار و پنج به دست آید، «دو تا فا، چهارم درست»، «فا تا دوی دوم، پنجم درست» = یک هنگام<sup>۱</sup>

۱. کتاب سال شیدا، به کوشش محمدرضا لطفی، شماره ۴، ص ۴۵-۸.

۱. ع. بعضی‌ها معتقدند که موسیقی دستگاهی، ریشه در موسیقی نواحی ایران دارد. تأثیر موسیقی دستگاهی از موسیقی مازندران چگونه است؟

۱. م. وقتی دستگاه شور را همراه با متعلقات آن مرور می‌کنیم، بیشتر گوشه‌های آن را در موسیقی مازندران می‌بینیم.<sup>تبرستایل ۵۰</sup> به عنوان مثال، لحن معروف چارویداری حال، قرابت بسیار با درآمد شور دارد. قسمتی از داستان طالب و زهره و داستان نجماء و رعناء، فقط با گوشه‌ی رهاب همانندی ندارد، بلکه گسترده‌تر از آن است و دارای شکل‌ها و شاخه‌های مختلف می‌باشد. برخی از ترانک‌ها و لایی‌ها معادل شهناز می‌باشد. بخش‌هایی از ورساقی در شهر آشوب شور آمده است. در رساله‌ی محمد آملی نیز که نسخه‌ی آن در کتابخانه مجلس موجود است، همین نکته یادآوری شده است. ورساقی از قطعه‌های سازی است و جزء رپرتوار سرنا و کمانچه در مازندران بوده و هست. شروع لحن داستان هژیر و عشقعلی یاغی که از سوت‌ها و سرودهای حماسی مازندران است یا قسمت اول رپرتوار کمانچه که به نام آواز با کمانچه مصطفی علیزاده اجرا شد، بسیار قدیمی‌تر و گویاتر از درآمد ابوعطای در موسیقی ردیفی است - و می‌توان آن را ابوعطای ناب دانست.

به نظر می‌رسد که پایگاه اصلی شور، در شمال و شمال شرق، به ویژه مازندران است؛ البته قطعات دیگر که معادل نوا، سه گاه،

## ۲۰ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

چهارگاه و حتی همایون است، در بخش‌های شرقی و غربی مازندران رایج می‌باشد؛ به عنوان نمونه اگر شانه‌های مختلف هرایی و داستان صنم جان را با نوا مقایسه کنیم، می‌بینیم محتوای این دو قطعه بسیار غنی‌تر از نوای دستگاهی است و بر درآمد، نوا گردانیه و نهفت برتری دارد.

بدون تردید این لحن‌ها با این ویژگی، از قدیم به ما رسیده است و ریشه در موسیقی مقامی قبل از دستگاهی، یعنی موسیقی ادواری دارد؛ به احتمال زیاد، دست اندرکاران یا تشکیل دهنگان موسیقی دستگاهی به این قطعات دسترسی نداشتند و این لحن‌ها از موسیقی مقامی قدیم هستند و از گوشه‌های گمشده به حساب می‌آیند. بنابراین، موسیقی شعرخون‌ها و خشخون‌های امروزی مازندران به موسیقی کوسان و خنیاگران باستانی نزدیک است. نظام شکارچیان، علی اصغر‌هاشمی و حسین طیبی را می‌توان نمونه‌هایی از این گروه دانست.

۱. ع. کتاب قابوس‌نامه از موسیقی وصف‌الحال می‌گوید. آیا در مازندران برای طبقات اجتماعی - یا گروه‌های سینی، موسیقی خاص وجود دارد؟

۱. م. بله، اما نه از نظر طبقه‌بندی اقتصادی و اجتماعی - بلکه به لحاظ طبقه‌بندی سینی. موسیقی امیری، طالبا، حقانی و نجما به هنگام عروسی، در جمع افراد میان سال و کهن سال رواج داشت. در مجلس دیگر که ویژه جوانان و در اصطلاح محلی به مجلس جاهل‌ها معروف بود، کتویی، ترانک‌های پرشور معروف به کیجا جان یا کیجا جانک یا رز مقوم خوانده می‌شد. در مجلس عامتر، یعنی فراتر از مجالس کوچک که در خانه‌ها تشکیل می‌شد، سرنا و نقاره در فضای آزاد نواخته می‌شد و دور و نزدیک، از آن بهره می‌بردند؛ حتی برخی از کهن‌سالان که در ظاهر، از گوش دادن به این موسیقی اجتناب می‌کردند، از دور، از این موسیقی لذت می‌بردند. موسیقی دیگر، ویژه‌ی کودکان بود که به طور دسته جمعی آن را اجرا می‌کردند. البته موسیقی‌های دیگری با فرم‌های خاص نیز در موسیقی مازندران وجود دارد.

۲۲ / درجستجوی نفهمه‌های گشته

۱. ع. ممکن است موسیقی ایران را دسته بندی کنید؟

۱. م. موسیقی ایران این بخش‌ها را شامل می‌شود.

۱. موسیقی سنتی ایران مانند هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف میرزا عبدالله، ردیف موسی معروفی، ردیف سعید هرمزی، ردیف شهنازی، ردیف دوامی، ردیف فرقتن، ردیف <sup>حسن</sup> کسایی، ردیف محمد کریمی، ردیف ابوالحسن صبا، ردیف فرامرز پایور که در واقع جزیی از رپرتوار موسیقی ایران هستند.

۲. بر همین اساس در سبک‌های مختلف، بداهه نوازی - یا تصنیف و ترانه سرایی با حس و حال امروزی انجام می‌گیرد که می‌توان آن را بخشی از موسیقی ملی دانست.

۳. موسیقی نواحی ایران.

۴. موسیقی کلاسیک به شکل غربی.

۵. موسیقی کوچه بازاری به شیوه‌ی غربی (پاپ).

۶. موسیقی کوچه بازاری، متأثر از مشرق زمین.

۷. موسیقی کودکان.

۱. ع. چرا موسیقی ایران در زمان قاجار از مقامی به دستگاهی تغییر شکل داد؟ آیا این تغییر شکل در تغییر ماهیت موسیقی نیز موثر بود؟

۱. م. [در دوره‌ی صفوی به ویژه دوره شاه اسماعیل، موسیقی دانان مورد خشم و آزار قرار گرفتند و به علت اوضاع ناهمجای اجتماعی به ناچار از فراغیری این هنر سرباز زدند و نابخردان، همدمداران این هنر شدند، پس از شاه اسماعیل فرزندش شاه تهماسب به سلطنت رسید. او، بسیار متعصب‌تر و افراطی‌تر از پدرش بود و طی ۵۲ سال حکومتش نه تنها موسیقی را حرام شمرد بلکه ساز نواختن و ساختن ادوات موسیقی را نیز جرم دانست. او یکی از موسیقی دانان زمان خود را که معلم پسرش سلطان حیدر میرزا بود به دار آویخت و دستور قتل کلیه نوازنده‌گان و خواننده‌گان را صادر نمود. در این دوره به خاطر سخت‌گیری شاه تهماسب، موسیقی دانان از ایران مهاجرت کردند، شماری رهسپار چین و اکثراً به هندوستان رفتند.<sup>۱</sup>]

بنابراین با چنین اوضاع و احوالی، نظم و سیستم موسیقی دوازده مقامی با پشتونه علمی‌ای که از فارابی و ابن سینا به جا مانده بود، به هم ریخت. البته در دوره‌ی شاه عباس، اوضاع و احوال بهتر شد دوباره موسیقی زندگی عادی خود را شروع کرد - با این تفاوت،

۱. راهگانی، روح انگیز؛ تاریخ موسیقی ایران، انتشارات پیشرو، ۱۳۷۷، ص ۳۱۹.

نظم و سیستمی که تا سده‌ی نهم بر موسیقی مقامی حاکم بود، دیگر ادامه پیدا نکرد.

با این همه عده‌ای بعد از اختناق، اقدام به گردآوری گوشه‌ها و مایه‌های باقی مانده‌ی آن موسیقی نمودند؛ اما، برای انتقال و آموزش آن نیاز به دسته بندی‌های خاص بود. به قولی از همین دسته‌بندی‌ها، به تدریج هفت دستگاه و پنج آواز موسیقی ایران به وجود می‌آید.

البته موسیقی دستگاهی به لحاظ ساختار و ماهیت با موسیقی مقامی، متفاوت است؛ باتأکید بر این واقعیت که همه‌ی متون یا ماتریال عینی موسیقی قدیم را در دست نداریم تا مقایسه‌ی دقیق‌تری به عمل آوریم.

۱. ع. فرم موسیقی مقامی، چه قدر تنوع داشت؟ این نوع را در قیاس با فرم موسیقی دستگاهی چگونه می‌بینید؟

۱. م. پایه‌های موسیقی قدیم را «دایره» می‌نامیدند. معروف‌ترین آن را اصول و مابقی را فروع می‌خوانندند. در این موسیقی دو ایر هشتاد و چهارگانه‌ای وجود داشته است که بخشی از این هشتاد و چهار

دایره، مبنای ادوار اصلی بودند و دسته‌ی دیگر فرعی. از آن دوایر،  
دوازده دایره‌ی اصول یا مقام یا پرده را می‌توان نام برد:<sup>۱</sup>

- |              |            |             |           |
|--------------|------------|-------------|-----------|
| ۱- دایره عشق | ۲- نوا     | ۳- بوسلیک   | ۴- راست   |
| ۵- حسینی     | ۶- حجاز    | ۷- راهوی    | ۸- زنگوله |
| ۹- عراق      | ۱۰- اصفهان | ۱۱- تیرافکن | ۱۲- بزرگ  |

غیر از دوازده دایره مشهور که اصول نامیده می‌شود<sup>۲</sup> دایره دیگر وجود دارد که آواز می‌نامند.

از ترکیب اصفهان و زنگوله، آواز سلمک به وجود آمد. از ترکیب مقام بوسلیک و حسینی آواز نوروز پدیدار گشت. از مقام راست و عاشق آوازگردانیه، از مقام نوا و حجاز آواز گوشت، از مقام عراق و کوچک آواز مایه، از مقام بزرگ و راهوی آواز شهناز به وجود آمد. از تمام دوایر هشتاد و چهارگانه شش آواز، دوازده مقام یا پرده، بیست و چهار شعبه حاصل شده و اسامی بیست و چهار شعبه بدین گونه است:

۱. برای آشنایی بیشتر به کتاب‌های زیر مراجعه شود.

کیانی، مجید: مبانی نظری موسیقی ایران، موسسه‌ی فرهنگی سروستان، ۱۳۷۷، ص ۹۰.  
- شرح ادوار به اهتمام تقی بینش، چاپ مرکز نشر دانشگاهی تهران، چاپ اول، ۱۳۷۰، فصل نهم (از صفحه‌ی ۲۰۲ تا ۲۳۵) و صفحه‌ی ۴۰۷ و ۴۰۸.

## ۲۶ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

۱- دوگاه	۲- سه گاه	۳- چهارگاه	۴- پنج گاه
۵- عشیران	۶- نوروز عرب	۷- ماهور	۸- نوروز خارا
۹- حصار	۱۰- بیاتی	۱۱- نهفت	۱۲- غزال
۱۳- اوج	۱۴- نیریز	۱۵- مُبرقع	۱۶- رکب
۱۷- صبا	۱۸- همایون	۱۹- نهادنده	۲۰- زوال (زابل)
۲۱- اصفهانک	۲۲- حوزی	۲۳- تلوی عراق	۲۴- نغیر یا محیر
(بسته نگار)	(نیشابوری)		

به روایت تقی بیشن، «کتاب «الادوار» صفی الدین ارمومی نشان می‌دهد که دور از ترکیب چهارگان یا پنجگان تشکیل می‌شد و چون صفی الدین ارمومی موفق به شناخت ۷ نوع چهارگان و ۱۳ نوع پنجگان شده بود، در نتیجه شمار ادوار بالغ به (۷×۱۳) ۹۱ می‌شده که بعدها افزایش یافت و به (۷×۱۹) ۱۳۳ رسید.<sup>۱</sup>

بنابراین، بسیاری از عناوین مقامات و آوازهای موسیقی مقامی، در موسیقی دستگاهی نیز وجود دارد و به عنوان گوشه، جایگاه مشخصی را به خود اختصاص داده است. بعضی از این گوشه‌ها به لحاظ کمی و کیفی کم مقدار و کم رنگ شده‌اند و نقش مهمی در موسیقی دستگاهی ندارند، مگر چند گوشه مانند، شهناز، سه گاه، چهارگاه و نوا، اصفهان، راست و حسینی. برخی از عناوین موسیقی

۱. بیشن، تقی، تاریخ مختصر موسیقی ایران، نشرآروابن، ۱۳۷۴، ص ۱۳۹.

مقامی در موسیقی دستگاهی تغییر نام داده و کیفیت و جایگاه جدیدی پیدا کرده‌اند. در پاسخ به این پرسش که آیا فرم و محتوای موسیقی در تبدیل از مقامی به دستگاهی شدن دگرگون شده است یا نه؟ باید گفت که به لحاظ ساختاری دگرگونی‌های بسیاری ایجاد شده است. به نظر می‌رسد موسیقی قدیم، هم نظم <sup>بیشتر</sup> بیشتر، هم ساختار محکم‌تری داشت.

۱. ع. نقش علی اکبرخان شیدا، درویش‌خان و عارف قزوینی را در دگرگونی و تکامل موسیقی ایران چگونه می‌بینید؟

۱. م. به نظر من آثاری که شیدا از خود به جای گذاشت، آثاری ماندگار است و هنوز آثاری به وجود نیامده که این همه نفوذ کرده و دارای صداقت و سادگی خاص خود باشد. موسیقی شیدا از موسیقی عمیق و زلال ایران، سرچشمه گرفته است.

درویش خان یکی از نوآوران موسیقی ما بود. فرم پیش درآمد از ابتکارت اوست. دیگر آثار زیبای او نیز جزئی از گنجینه‌ی موسیقی معاصر ایران است.

عارف قزوینی، روشن فکر و خنیاگر معاصر بود. نقش ایشان نیز در موسیقی ما بر جسته است. آثارشان در واقع نقطه‌ی عطف تاریخ موسیقی معاصر ایران است.

## ۱. ع. ارزیابی شما از موسیقی سنتی، بومی و کلاسیک ایران در دوره‌ی پهلوی دوم چیست؟

۱. م. می‌دانیم که حکومت‌های پهلوی اول و دوم دیدگاه التقاطی داشتند. این گرایش در پهلوی دوم بیشتر بود. از یک سو در حفظ نظام فنودالی می‌کوشیدند - از سوی دیگر متاثر از مدرنیسم بودند که خود برخاسته از نظام سرمایه داری و در تعارض با نظام فنودالی بود.

این نگاه در همه‌ی عرصه‌ها یکسان عمل نمی‌کرد. در عرصه‌ی سیاسی روش استبدادی و سرکوبگرانه، در عرصه‌ی فرهنگی تقلید از جلوه‌ی مدرنیته‌ی غرب - و در عرصه‌ی اقتصادی نگاهی توسعه گرا، اما متکی بر مونتاژ را به همراه داشت. در چنین شرایطی موسیقی سبک‌ی غربی رواج پیدا کرد و نوازندگان و هنرمندان ملی و بومی به آنزوا رانده شدند.

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## **گفت و گوی دوم**

**موسیقی مازندران و ریشه‌های  
آن**

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

۱. ع: نخستین پرسش ام درباره‌ی چگونگی رسیدن به سرچشمه‌های موسیقی است. نخستین زمزمه‌های یک شاعر با کشف لحظه لحظه‌ی اشیا و عناصر هستی آغاز می‌شود. این تجربه‌ی درونی در نفعه پرداز چگونه شکل می‌گیرد؟ و او چگونه می‌تواند در دوران کودکی، نفعه‌های پنهان در طبیعت را کشف کند تا آن را در دهه‌های بعدی، در دوران جوانی و پیری، بازآفرینی نماید. این مکائسه در دوران کودکی و نوجوانی شما چگونه شکل گرفت؟

(۱) ۱. م. به اعتقاد من، فلسفه‌ی آفرینش هنری در همه‌ی هنرها، یکی است. مکائسفات و تجربه‌اندوزی در این عرصه، از دوران شکل گیری هنر تا تجلی آن در هنرمند، همان گونه است که شما درباره‌ی زمزمه‌های یک شاعر بیان داشتید؛ اما نخستین آشنایی ام با موسیقی و تاثیر عمیق آن بر من به دوران کودکی بر می‌گردد که قدیمی‌ترین و مهم‌ترین خاطره‌ی زندگی‌ام از موسیقی است.

۱.ع: شما از آن دسته هنرمندانی هستید که حسِ خودتان را با مطالعه‌ی همه جانبه تربیت کردید. با توجه به وضعیت خاصِ جسمی، روشِ مطالعه‌ی شما چگونه است؟

۱.م: مطالعه‌ی من به شکل سمعی انجام می‌گیرد؛ یعنی مطالب کتاب را روی نوار ضبط می‌کنم و به آن <sup>ترستن</sup> <sup>نوش می‌دهم</sup>

۱.ع: کارهای نوشتاری‌تان را چگونه انجام می‌دهید؟

۱.م: ابتدا مطالب را روی نوار ضبط می‌کنم و بعد از کم و زیاد کردن، به کمک دوستان، آن را بر روی کاغذ می‌آورم. اجازه بدھید همینجا از فرصت استفاده کنم و از همه‌ی دوستانی که با نهایت علاقه به من کمک می‌کنند، سپاسگزاری نمایم.

۱.ع: چه انگیزه‌ای شما را واداشت که به موسیقی فولکلوریک مازندران رو بیاورید؟

۱.م: به طور کلی موسیقی محلی ایران موقعیت مطلوبی ندارد. به خاطر کنش و واکنش‌های اجتماعی، مانند تغییرات در شیوه‌ی تولید و کم رنگ - یا بسی رنگ شدنِ روشِ زندگی، موسیقی مناطق، کارکرد عینی خود را تقریباً از دست داده است؛ گرچه ممکن است کارایی ذهنی خود را حفظ کرده، مدت‌ها آن را از دست ندهد. به

همین دلیل و به خاطرِ تعلقِ خاطری که به این نوع موسیقی داشتم، همه‌ی وقت و توانایی‌ام را به آن اختصاص دادم.

۱. ع: قبلاً در مجموعه‌ی موسیقی مازندران که در ۶ کاست منتشر شد، موسیقی منطقه را معرفی کردید. اگر ممکن است برای آن دسته از خوانندگانی که به این مجموعه دسترسی ندارند، قطعه‌ها و بخش‌هایی از موسیقی منطقه را بازگو کنید.  
۱. م: موسیقی آوازی مازندران عبارت است از: امیری یا داستانِ امیر و گوهر، طالبا یا داستان طالب و زهره، لیلی جان یا کتوی، کیجا جان (ترانه) که در بعضی از روستاهای شرقِ مازندران به رز مقوم و در غرب به کیجا جانک معروف است،<sup>۱</sup> آق ننه، همدم جان، غریبی یار، طیبه جان، حقانی یا اغانی حیدر بیگ و صنم بر، داستان رعنا و نجماء، داستان فاطمه و مسکین، گره سری (لالایی)، نواجش<sup>۲</sup>، هرایی، ولگه سری و نوروزخوانی که همه‌ی این آوازها را خوانندگان و شعرخون‌ها<sup>۳</sup> و «خش خون»<sup>۴</sup> ها اجرا می‌کنند.

۱. حسینعلی ملاح می‌نویسد: «لحن یامقامی که از پرده‌ای شروع تا به پرده ب دوم مقام آن برسد (دوی بم تا دوی دوم، زیر یا معکوس)، نام لحن یا مقامی را به خود می‌گیرد، مانند پرده‌ی لیلی».

۲. نواجش: سرودهای بی نهایت محزون که دارای وزن کوچک است و آن را فی البداهه زنان خانواده‌های فامیل، در سوک عزیزی از دست رفته می‌خوانند.

۳. شعر خون: کسانی که شعر و موسیقی می‌دانند و می‌خوانند.

۴. دارندگان صدای خوش.

## ۳۴ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

موسیقی سازی خود به چند بخش تقسیم می‌شود:

موسیقی سازی چوبانی؛ مانندِ غریب حال، مش حال، دنباله‌ی مش حال، کمرست‌ی یا تک سری یا تبری، زاری حال، شتر حال، چراغ حال یا چرا حال، کیجا کرچال، گله رو بُردن، پرجایی حال، کرد حال یا چپون حال، خارکِ جان خارک. این قطعات با سازِ لله وا نواخته می‌شوند.

موسیقی سازی برای سرنا و نقاره؛ مثلِ پیش نوازی، یک چوبه، ترکمونی یا ریزه مالی، دو چوبه لیلا، سه چوبه جلوداری یا سنگین، ورساقی، ریزه مالی یا ریز و باریز، رونوی - و شَر و سور.

موسیقی سازی برای کمانچه: آواز، بیات، سَحرخونی، مناجات، کُشتی و مثنوی.

موسیقی سازی برای دو تار، مثل ساربونی.

خلاصه‌ی این بخش‌ها، در همین آلبوم آمده است.

### ۱۴. سازهای امروز مازندران کدام‌اند؟

۱م. لله وا، سرنا، قرنه، دست‌کوتون، کمانچه، دوتار، دست دایره و دهل.

۱.ع. اگر بخواهیم موسیقی مازندران را طبقه‌بندی کنیم، مایه‌ها و مقام‌های موسیقی منطقه با کدام یک از دستگاه‌های موسیقی ستّی ایران همخوانی دارند؟

۱.م. موسیقی اصلی مازندران با شور و متعلقات آن همخوانی دارد، البته دو - سه ترانه هم رایج می‌باشد که به سه‌گاه و همایون نزدیک است. در شرق مازندران نیز چند مایه در مایه‌های چهارگانه و نوا و شوستری دیده می‌شود.

۱.ع. ارزیابی شما از فرم موسیقی مازندران چگونه است؟

۱.م. فرم در موسیقی مازندران بسیار ساده و متناسب با همین موسیقی به وجود آمده است. این فرم‌ها را نباید با فرم‌های موسیقی مغرب زمین مقایسه نمود. در اینجا به بررسی یکایک آن‌ها می‌پردازیم.

فرم نخست در موسیقی مازندران، فرم معروف به پنج ضربی است. این فرم دارای پنج نوع ریتم و پنج نوع تم و دوازده شاخه می‌باشد. این پنج نوع که هر کدام از آن دارای ملودی و تم خاص خود هستند، با سرنا و دسرکوتون نواخته می‌شوند.

فرم دوم در موسیقی مازندران، فرم سنگین رونوی است. این فرم دارای دو تم و دو قسمت است. قسمت اول آن که به «سنگین» معروف است، دارای تکه کوچک موتیو گونه‌ای است که در مقام

پایه‌ی اصلی قرار می‌گیرد. این پایه دارای ریتم دو ضربی است و بر مبنای آن بداهه نوازی شروع می‌شود. در این جا، گروه دسرکوتن ریتم پایه را نگه خواهد داشت و سرنا، بداهه نوازی را آغاز می‌کند و به لحن‌ها و حال‌هایی می‌پردازد که دارای متر آزاد هستند – بعد، با نواختن تکه‌های ریتمیک هماهنگ با ریتم پایه و با نغمه‌های هجایی عاشقانه برمی‌گردد به ریتم پایه‌ی اصلی و وصل به قسمت دوم به نام روونی می‌شود. روونی یا روونه که ریتم آن سه‌تایی می‌باشد، دارای حرکت‌های تند و موزون برای سما است. روونی، معنای روونه کردن را نیز دارد. فرم سنگین همان فرم جلوداری است – البته جلوداری شتاب بیشتری دارد و در آن بداهه‌نوازی مفصل است و لحن‌هایی با متر آزاد دیده نمی‌شود.

کلمه‌ی سنگین، در این فرم موسیقایی به معنی آرام و متین است – و من هنوز صدای باشکوه و ضربه‌های گوش‌نوازی فرم سنگین را که از دهی دیگر به ده ما می‌رسید و در آن گویی نبض هستی می‌زد، به حاطر دارم.

فرم سوم در موسیقی مازندران، فرم نوروزخوانی است. همان گونه که قبل‌اشاره شد، نوروزخوانی شامل دو قسمت می‌باشد. قسمت اول، دو ضربی و قسمت دوم، مانند سه تایی است. هر کدام از این قسمت‌ها ترجیع بندی دارد که خواننده‌ی دوم با خواننده‌ی اول همخوانی می‌کند – و این همخوانی را پیوری یا پیاری می‌گویند.

فرم چهارم در موسیقی مازندران مربوط به موسیقی چوپانی است که بخش‌های مختلف و شیوه‌ی نغمه پردازی خاص خود را دارد. فرم پنجم، فرم ورساقی است که قسمت‌های مختلف دارد و با کمانچه و سرنا نواخته می‌شود. فرم ششم، فرم هرایی است. این فرم چهارده شاخه دارد. بعضی از شاخه‌ها دارای مترازاد و بعضی دیگر ریتمیک هستند.

فرم هفتم، فرم<sup>۱</sup> وچون سوت، مربوط به بازی کودکان است. این فرم ریتمیک سه تایی با گرایش ملودیک و وزن هفت یا هشت هجایی است و محتوای آن بسیار نشاطانگیز و ویژه‌ی حال و هوای کودکان می‌باشد.

فرم هشتم، فرم سوت‌خوانی است. سوت‌خوانی، موسیقی داستانی است؛ یعنی خواننده در فواصل خوانش سوت، به روایت داستانی که مربوط به آن سوت می‌باشد، می‌پردازد.

فرم نهم، فرم امیری - طالبا است. این فرم در واقع، وصل امیری و طالبا است؛ یعنی بعد از خوانش امیری، طالبا خواننده می‌شود؛ دوباره امیری و قسمت بعدی طالبا را می‌خوانند و باز ادامه می‌یابد.

۱. نمونه‌ای از شعر فرم وچون سوت: آفتاب زود در برو، زنگره یا زنگله ته جاره بیته، تخت طلا ره بیته - که بچه‌ها به صورت دسته جمعی آن را می‌خوانندند.

## ۳۸ / درجستجوی نفعه‌های گمشده

فرم دهم، فرم لیلی‌جان یا کتوالی است که شامل سه قسمت می‌باشد: کتوالی، کلِ حال و ضربی یازده هجایی که بعد از تکرار این دور، وصل می‌شود به کیجا جان‌های مختلف.

فرم یازدهم، فرم حقانی - نجما است. در باداب سر، زنگت و بخش‌هایی از هزارجریب بهشهر، لحن حقانی و نجما را به‌دنبال هم می‌خوانند؛ با توجه به این که این دو لحن داستان بلند جداگانه‌ای دارند، در این مناطق، این فرم موسیقایی را بدون روایت داستان هم اجرا می‌کنند.

فرم دوازدهم معروف به فرم صنم جان است. صنم جان یا صنم نوع دوم که در شرق مازندران رایج است، دارای دو قسمت می‌باشد. قسمت اول آن با اشعار دوازده هجایی منطبق است. علاوه بر این، در اولین قسمت این فرم، تکه یا واژه‌ای وجود دارد که با تلفیق کلام صنم جان و نازنین در شروع، در فواصل مصraع‌های این اشعار کاربرد پیدامی‌کند. افزون بر این، واژه‌ها و تکه‌هایی که با مصraع‌های این اشعار انطباق دارند دارای متري معين هستند، اما واژه‌ی موسیقایی که با کلام صنم جان منطبق است، چه در شروع و چه در فروود، دارای متري آزاد می‌باشد. قسمت دوم این فرم دارای ریتم دو ضربی است و با اشعار یازده هجایی همخوانی دارد. این دو قسمت به‌دنبال هم به اجرا در می‌آیند و به طور مکرر ادامه پیدا می‌کنند.

فرم سیزدهم گلی به گلی (Gali be gali) است؛ یعنی دست کم دو نفر، نوبت به نوبت و بدون درنگ، یک آهنگ را می‌خوانند.  
فرم چهاردهم؛ شواش است. این فرم جدید در ترتیب سازها، نحوه‌ی سازبندی، نحوه‌ی مlodی پردازی و نوع ترتیب قطعات، ویژگی و شیوه‌ی مخصوص به خود دارد. مبتکر این فرم، گروه شواش از فرهنگ‌خانه‌ی مازندران است.

۱. ع. کدام بخش از آوازها و مایه‌های موسیقایی مازندران از بقیه، قدیمی‌تر است؟

۱. م. امروزه، اصلی‌ترین موسیقی مازندران، موسیقی بخش میانه است که از ساری تا نور ادامه می‌یابد. امیری، کنولی، موسیقی چوپانی و موسیقی مربوط به جشن‌ها مانند جلوداری و سماحال (روونی) به این بخش تعلق دارند. آوازهایی مانند حیدریگ و صنمبر، فاطمه و مسکین، مایه‌های آوازی دیگر به بررسی بیش‌تری نیاز دارند.

۱. ع. ریشه‌های باستانی موسیقی مازندران در کجاست؟ آیا موسیقی منطقه نیز مثل شعر تبری (مازندرانی) ریشه در ادبیات و هنر دوران ساسانی دارد؟ در بررسی تاریخی موسیقی مازندران، با قطعه‌های سازی‌ای مثل مش حال، کمرسری و غیره رو به رو

می‌شویم. این قطعه‌ها از گذشته وجود داشتند یا محصول شرایط تازه‌ای اجتماعی‌اند؟ اجازه بدید به این پرسش از چشم‌انداز گسترده‌تری نگاه کنیم. می‌دانیم که در مازندران، شعر به پیروی از ادبیات و هنر ساسانی بیش‌تر آوازی بوده، در کنار موسیقی به هستی خویش ادامه می‌داد؛ در حالی که در عرصه‌ی ملی، موسیقی دنباله رو شعر بود و تا اندازه‌ای هنوز هست. آیا در این برآیند، با این واقعیت روبه رو نمی‌شویم که قطعه‌های سازی از گذشته در مازندران وجود داشته‌اند و در این قلمرو، موسیقی دنباله رو شعر نیست؟

۱. از یک زاویه دید، به بخشی از سوال، در متن، سوال جواب داده شد. اگر اجازه دهید از زاویه دید دیگری به این سوال پاسخ داده می‌شود. به روایت تاریخ، نام پیشین قسمتی از مازندران، تبرستان بود.

تبرستان در گستره‌ی فرشودگر قرارداشت. که آذربایجان، آهار، تبرستان، گیلان، دیلم، ری، قومس، دامغان و گرگان را در بر می‌گرفت. در قرن هفتم هجری وقتی که حمله‌ی مغول‌ها آغاز می‌گردد، ظاهراً نام تبرستان به مازندران تغییر می‌یابد.<sup>۱</sup>

۱. ار.ک: رایینو، مازندران و استرآباد، ترجمه‌ی وحید مازندرانی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۵، ص ۲۱ و ۲۲.

البته هنوز مردم کوهستان (از آمل تا غرب) قسمت جلگه را مازندران و خود را تبری یا کوهی می‌دانند. بر همین اساس اصطلاحی در کوهستان‌ها رایج است که مردم جلگه و دشت را پیسته مازنی یا پیسه مازروني یا کتول خطاب می‌کنند. (پیسه به معنای پوسیده‌می باشد). بنابراین تبرستان را در نگاه نخست باید قسمت مهم ایران دانست. در نتیجه، موسیقی رسمی ایران به ویژه موسیقی دوره‌ی اسلامی که ریشه در دوره‌ی باستان دارد، در این پهنه نیز پایگاه داشته است. سازهایی مانند تنبور، ریاب، چنگ، کرنا، نی و کمانچه جزء سازهای مازندران نیز بوده است. در اشعار امیر درباره‌ی این سازها چنین آمده است:



تے جا عشرت بو، چنگ و رباب و نای  
شرق تا به مغرب، ته کوس و کرنای  
چنگچی! چن شه تا زنی، زیل و بم  
خمار چشمونه، من سرمه ڈکشم

#### ترجمه

با تو، چنگ و رباب و نای عشرت باشد  
از شرق تا به مغرب صدای کوس و کرنای توست  
ای چنگ نواز! چقدر تار خود را زیر و بم می‌نوازی  
چشمان خمارت را من سرمه بکشم



حوض کوثر، آبِ زلال خجیر

سازِ کمانچه، آهنگِ حال خجیر

تار و تنبور و زلفِ دنبال خجیر  
خوبوند همین دولتِ کمال خجیر

ترجمه

آبِ زلالِ حوض کوثر، چه خوش است!  
سازِ کمانچه و آهنگ «حال» خوش است  
زلفِ درازِ یار و صدای تار و تنبور خوش است  
خوبان را همین دولتِ کمال خوش است

از چشم‌انداز دیگر، [تخلص منوچهری به سبب انتساب شاعر به  
فلک‌المعالی منوچهر بن شمس‌المعالی قابوس بن وشمگیر دیار  
دیلمی است که از سال ۴۰۳ تا سال ۴۲۳ در گرگان و تبرستان  
سلطنت می‌کرده و منوچهری در آغاز کار ظاهراً درنیزد او به سر  
می‌برده است.]<sup>۱</sup>

۱ حاکمی، اسماعیل، رودکی و منوچهری، دانشگاه پیام نور، ص ۶۱.

منوچهری دامغانی در سروده‌های خود به موسیقی لیلی و اغانی<sup>۱</sup> اشاره می‌کند.

یعنی، در زمان این شاعر طراز اول دامغانی، این دو لحن(لیلی و حقانی) وجود داشته است و شاید پیشتر از آن. البته برآیند نام این دو مقام یادآور موسیقی دوران اسلامی می‌باشد. توجه به این که موسیقی دوره‌ی اسلامی، برپایه‌ی موسیقی ایران باستان، شکل گرفته است، چنین به نظر می‌رسد که بعدها در مازندران لیلی به لیلی جان و اغانی به حقانی معروف شد که هنوز رایج است.

گفتنی است که حسینعلی ملاح در کتاب منوچهری دامغانی و موسیقی می‌نویسد نام لیلی را در میان سی لحن بارید و یا دوازده مقام قدیم مشاهده ننموده‌اند. در ادامه‌ی همین سطر می‌افزاید امروزه لیلی و مجnoon یا لیلی مجnoon نام گوشی سی و سوم از دستگاه راست پنجگاه و گوشی بیستم از دستگاه همایون می‌باشد؛ بنابراین از این نوشته می‌توان نتیجه گرفت که آواز لیلی و اغانی

۱. اغانی در لغت به معنای نوازنده‌ی سازهای رشتهدی است (مانند بربط و قانون و جز این‌ها) و هم چنین به هرگونه سرود و آهنگ و آواز نیز اطلاق می‌گردد. جمع آن «اغنیه» است. توضیح این که در جای دگر اغانی یا حقانی را با دستان حیدر بیگ و صنم بر یکی دانستم، در حالی که بر مبنای آخرین پژوهش‌های میدانی، به این واقعیت رسیدم که موسیقی حیدربیک و صنم بر با حقانی تفاوت دارد. دستان حیدربیک که با صدای اکبر شعر خون ضبط شده و نوار آن در آرشیو فرهنگخانه مازندران موجود است دارای مlodی جداگانه‌ای می‌باشد. اشعار آن فارسی و کتاب این اشعار در کتابخانه مجلس شورای اسلامی و فرهنگخانه مازندران موجود می‌باشد.

مریوط به دوران اسلامی بوده که در پهنه تبرستان رایج بوده و تا امروز نیز در مازندران رایج است.

مورد دیگر که در سروده‌های منوچهری دامغانی دیده می‌شود، موسیقی زار است. این واژه در موسیقی به معنای آواز حزین می‌باشد. در موسیقی مازندران نیز در رپرتوار لله وا قطعه‌ای داریم به نام زاری حال که بسیار حزن انگیز می‌باشد. در واقع نام این قطعه با واژه‌ی زار که در سروده‌های منوچهری آمده، قرابت دارد. از نگاه دیگر این نکته قابل تأمل است و توضیح آن ضروری است که امیری را در بعضی از قسمت‌های مازندران به ویژه مناطق توابع آمل، تبری می‌نامند و نام تبری را هم می‌توان به اقوام تپور نسبت داد و هم به تبرستان. دست کم اگر تبرستان را در همین ارتباط، مينا قرار دهیم، قدمت امیری یا تبری امکان اثبات بیشتری می‌یابد؛ با توجه به این واقعیت که بعضی‌ها زمان زندگی امیر را در دوره‌ی صفویه و برخی دیگر مریوط به سده‌ی هفتم می‌دانند. مهم‌تر این که اشعار آواز امیری یا تبری هجایی است و اشعار هجایی تا دوران باستان قابل تعقیب است. نوروزخوانی را هم که هنوز به گونه‌ی خیلی کمرنگ رایج است و توصیف طبیعت و بشارت رسیدن بهار را در موضوع خود دارد می‌توان مریوط به دوران اساطیری دانست. اگرچه در گذار زمان، موضوعاتی که تناسب درست با این فرم نداشته است به آن افزوده گردید، در بُن مایه، این فرم با فرهنگ باستانی همسوی دارد.

علاوه بر این، در چند دهه‌ی اخیر پرده بندی و فواصل سازها، در بعضی از مناطق مازندران بدین گونه بود. در لله وا، چهار سوراخ بر روی آن برای چهارانگشت، و یکسوراخ در پشت آن برای انگشت شست ایجاد می‌کردند؛ یعنی محدوده‌ی گردش نغمات در آن، از نت دو، تا لا بوده است. لله وا دارای محدوده‌ی یا منطقه‌ی صوتی دیگری نیز همیست که آن را امروزه قیس یا زیل می‌نامند و از نوع صدای سوم، از «سل» تا «می» است. این صدا فقط برای نواختن «تک سری» کاربرد داشت و برای اولین بار، آقای حسین طبیعی برای نواختن امیری از این منطقه صوتی استفاده کرد. افزون بر این کسانی هستند که نسبت فواصل لله‌وای آن‌ها با نسبت فواصل لله‌وای آقای طبیعی تقاضا دارد. گفتنی است استاد طبیعی مهارت‌شان در نواختن لله وا بی‌نظیر است ولی ممکن است که آشنایی او با موسیقی سنتی ایران، موجب پیدایش این تغییرات شده باشد.

نحوه‌ی پرده‌بندی دوتار، یادآور موسیقی قدیم می‌باشد. به عنوان نمونه چنددهه‌ی پیش در پرده‌بندی دوتار، نظام شکارچیان در زاغه‌مرز بهشهر و سیدعلی اکبرهاشمی در جویبار، بر دو تار خود، چهار پرده، معادل چهار انگشت می‌بستند؛ یعنی دوتار مازندران با توجه به نُت دست باز، دارای پنج صدا بود. این نحوه‌ی پرده بندی همان طور که اشاره شد یادآور موسیقی دوران قدیم می‌باشد.

دکتر برکشلی در «تحقيق گام موسیقی ایران» می‌گوید: «قبل از فارابی مدارک نوشته‌ای از چگونگی گام موسیقی ایرانیان قدیم در دست نداریم،

## ۴۶ / درجستجوی نفمه‌های گمشده

ولی آن چه محقق است از زمان این فیلسوف بزرگ به بعد، موسیقی ایران و موسیقی عرب از لحاظ پرده بندی بر یک گام استوار شده است که از سن قدمی موسیقی ایران سرچشمه گرفته است.<sup>۱</sup> و مطلب دیگر این که امروزه ساز سرنا و اللهوا دارای رپرتوار خاص خود هستند یعنی موسیقی بی کلام.

بنابراین، سؤال شما که آیا رپرتوار این سازها از قبل وجود داشته یا در گذار زمان دستخوش تغییرات شده است یا نه؟ باید گفت طبیعی است موسیقی‌ای که با ویژگی خاص خود نقش فعال دارد و کارکرد آن دارای بازتاب اجتماعی است باید از پیش زمینه‌های طولانی تاریخی برخوردار باشد؛ البته ممکن است در گذر زمان دستخوش تغییرات گردد؛ هم چنان که در موسیقی سنتی ایران این تغییرات به وجود آمده است، ولی در کلیات خود، ریشه در تاریخ پیشین دارد که باید آن را در نوشتار دیگری بررسی کرد.

۱.ع. با مطالعه‌ی آثار شما به این نتیجه می‌رسیم که بیشتر به تقسیم موضوعی علاقمندید؟ مثل موسیقی کار، موسیقی عروسی و...؟

۱.م. از قدیم برای هر بخش از زندگی اجتماعی، موسیقی خاص وجود داشت و از موسیقی استفاده‌ی بیشتری می‌شد؛ اکنون این

امروفی، موسی؛ ردیف هفت دستگاه موسیقی، شرح ردیف موسیقی ایران، به قلم دکتر برکشلی، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر ۱۳۵۲ ص. ۶

کلی گرایی‌ای که در موسیقی ما به وجود آمده است، موجبات آن را فراهم ساخت که گسترش موسیقی ما در زمینه‌ی زندگی اجتماعی، مطلوب و ایده‌آل نباشد.

۱.ع. چرا موسیقی مازندران این همه غم انگیز است؟  
۱.م. حزن انگیزی در موسیقی مازندران، بازتابی از روان هنرمندان منطقه است - که خود ریشه در شرایط اجتماعی دارد. در موسیقی مازندران، هرکس می‌تواند خطِ ملودی را به هر سو که می‌خواهد، هدایت نماید؛ چه به سوی حزن و اندوه، چه به سرور و نشاط. از سوی دیگر شیوه‌ی اجرایی این موسیقی هم تغییر کرد. به عنوان مثال، تا زمانی نه چندان دور، خواننده، کتوالی را در بالاترین منطقه‌ی صوتی خود می‌خواند؛ یعنی خوانش این لحن حتماً می‌بایست در اوج انجام می‌گرفت و صدای خواننده هرچه بلندتر بود، بیش‌تر ادای مطلب می‌کرد. این شیوه‌ی اجرا که تا این اواخر هم معمول بود، این نتیجه را داشت که همزمان با شروع آواز کتوالی، مردمی که در مراسم عروسی شرکت داشتند، با تمام وجود، کله ونگ، یعنی گلبانگِ شادی سر بدھند؛ در حالی که موسیقی امروزه، قادر این شیوه‌ی اجرایی است.

## ۴۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

۱.ع. چه شخصیت‌هایی را بر موسیقی مازندران تاثیرگذار می‌دانید؟

۱.م. در بخش آوازی، آقایان نورمحمد طالبی و نظام شکارچیان - و در بخش سازی، آقایان حسین طبیی و قدر کتویی یا اтолی.

۱.ع. موسیقی انتزاعی‌ترین هنر است. آیا می‌شود برای آن تعهد اجتماعی قائل شد؟ اگر بر این باور هستید، بگویید که ویژگی موسیقی مردم‌گرا چیست؟ و تفاوت این نوع موسیقی را با موسیقی غیراجتماعی و غیر کارکردی در چه می‌بینید؟

۱.م. هنر هر قدر انتزاعی‌تر باشد، درونی‌تر، ناب‌تر و به جوهره‌ی هستی نزدیک‌تر است. درباره‌ی تعهد اجتماعی موسیقی باید این کلام بتهوون را یادآور شوم: آن جا که سخن باز می‌ماند، موسیقی آغاز می‌شود. کافی است به ستفونی شماره‌ی ۹ بتهوون، مرغ سحر نی داود با صدای قمرالملوکِ وزیری، داد و بیداد از حسین علیزاده - یا به مدلی پروری در موسیقی مازندران و نمونه‌های دیگر، مانند موسیقی در زمینه‌ی کار و تولید و موسیقی جشن‌ها گوش کنیم تا به تعهد اجتماعی موسیقی بپی ببریم.

#### ۱. دیدگاه شما دربارهٔ موسیقی درمانی چیست؟

۱.م. موسیقی درمانی حرف تازه‌ای نیست. در روایت‌هایی از دانشمندان قدیم، این واقعیت دیده می‌شود که موسیقی درمانی از گذشته وجود داشته است. در مازندران، در توابع آمل، پلنگ زدگی را که منجر به بیماری روحی می‌شود، با موسیقی درمان می‌کنند. امروزه نیاز بیشتری برای سازماندهی فراگیرتر این نوع موسیقی، احساس می‌شود.<sup>۱</sup>

۱. در منطقه‌ی کوهستانی دودانگه، از جمله روستای کاورد، هم برای انسان پلنگ گرفته، سازله و می‌نوختند هم برای زن زاثو که از ترس زایمان و هراس از حیوان افسانه‌ای «آل»، دچار غشن و ضعف می‌شد. ۱. عmadی.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## گفت و گوی سوم

---

---

آفرینش و تلاش‌های فرهنگی

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

۱. ع. فرهنگ‌خانه چه هدف فرهنگی - هنری را پیگیری می‌کند؟

۱.م. فرهنگ‌خانه از همان ابتدا با این اهداف شروع به کار کرد:

الف: احداث مجتمع فرهنگی هنری با سالن آمفی تاتر، کنسرت، سینما و کلاس‌های آموزشی در رشتۀ‌های هنری.

ب: پژوهش در زمینه‌ی موسیقی ملّی، موسیقی فولکلوریک مازندران، آثار فرهنگی - هنری - تاریخی معاصر و گذشته‌ی مازندران، فرهنگ و هنر شفاهی مازندران.

ج: تولید ادوات موسیقی، آثار موسیقی (ضبط و تکثیر نوار) و انتشار پژوهش‌های انجام شده.

د: خدمات در زمینه‌ی توزیع ادوات موسیقی، نوار، کتاب‌های آموزشی، و آثار فرهنگی و هنری و ... .

تقریباً در همه‌ی این زمینه‌ها به جز سینما و تاتر، کارهایی انجام گرفت. البته در ساختمان جدید فرهنگ‌خانه، آموزش تاتر کودکان هم خواهیم داشت.

۱.ع. آیا فرهنگ‌خانه با موانع اجتماعی - سیاسی هم روبه‌رو بود؟

۱. م. زمانی که فرهنگ‌خانه مازندران تأسیس شد هیچ مرکز آموزش موسیقی به شکل خصوصی وجود نداشت. قبل از انقلاب یک مرکز آموزش موسیقی وجود داشت که وابسته به فرهنگ و هنر بود و شعبه‌ای از آن، فقط موسیقی درس می‌داند. در آن زمان اشتیاق فراگیری موسیقی، این همه زیاد نبود و مازندرانی‌ها با همه‌ی سازهای ملی آشنایی کافی نداشتند. در سطح استان تنها نوازنده‌ی نی آفای حسین طبی و نوازنده‌ی تار عطاء‌الله مجد بودند. یک نوازنده ستور هم داشتیم. کمانچه هم از سازهای محلی بود که گودارها یا کولی‌ها، آن را می‌نواختند. از زمانی که فرهنگ‌خانه شروع به کار کرد، مردم مازندران با سازهای ملی و محلی بیشتر آشنا شدند. اکنون بعد از ۳۰ سال، استادان بسیاری برای سازهای ملی و محلی پرورش یافته‌اند و سازهای محلی‌ای مانند کمانچه، دوتار، قرنه، سرنا و نقاره، از جمله سازهایی هستند که عمومی شده‌اند. کمانچه که ساز گودارها بود و لله وا که ساز چوپانی بود، امروزه از سازهای اصلی مازندرانی به حساب می‌آیند و بخشی از جوانان نیز این سازها را می‌نوازنند.

کار فرهنگ‌خانه نه تنها موانع اجتماعی نداشته، بلکه بسیار مورد استقبال عموم قرارگرفته است. از نظر سیاسی باید گفت، چون

فرهنگ‌خانه نهادی فرهنگی است و رویکرد آن به کار فرهنگی می‌باشد، نباید دشواری سیاسی داشته باشد، اگر داشت، تا الان ادامه پیدا نمی‌کرد؛ اما برخی از مسؤولان چون با موسیقی، میانه‌ی خوبی نداشتند، بهانه تراشی می‌کردند. همین بهانه تراشی‌ها، گاهی فرهنگ خانه را با موانع و دشواری‌هایی رو به رو می‌کرد.

۱. محمد رضا درویشی در سخنرانی‌ای، به مناسبت بیستمین سالگرد فرهنگ‌خانه مازندران، گفته است «ما امروز در سطح کشور هیچ موسسه خصوصی با پیشینه‌ی ۲۰ ساله که منحل نشده باشد، ورای اختلافاتی که بعضاً در این نوع موسسات ایجاد می‌شود و یا برایش ایجاد می‌کنند - و ورای همه مشکلات توانسته باشد با بهترین وضعیت موجود آموزشی در سطح کشور برابری کند، نداریم. یعنی اوّلین موسسه است که در این ۲۰ سال جواب مثبت داده. باید دید هنرستان ملّی رسمی کشور در این ۲۰ سال با وجود امکانات دولتی چه کارنامه‌ای دارد؟!» نظر شما چیست؟

۱. همانطور که می‌دانید در ایران متأسفانه هر نوع سازمان و کار گروهی بعد از مدت کوتاهی به دلایل مختلف منحل می‌گردد. البته هنرستان‌های دولتی با توجه به پشتوانه دولتی و امکانات خوبی که

## ۵۶ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

دارند، می‌توانند از بهترین اساتید استفاده کنند. وقتی آقای درویشی فرهنگ‌خانه را با هنرستان و گروه‌هایی که تشکیل و منحل می‌شوند مقایسه می‌کنند، می‌بینند فرهنگ‌خانه با ۲۰ سال سابقه کار و کمترین امکانات منحل نشد و به کارش ادامه داد و با تلاش خود، موسیقی را در ذهن و جان مردم این استان، دوباره زنده کرد. از نمونه‌های این تلاش، هنر آموختگان آن می‌باشند که امروزه از معلمان خوب این مرکز هستند. در زمینه‌ی پژوهش، انتشار کتاب و دیگر تلاش‌های فرهنگی نیز کار اساسی انجام داد. آقای درویشی از عملکرد ۲۰ ساله فرهنگ‌خانه به جمع بندی مثبت رسیده است و منظورشان این بود که موسسه‌ای با این کیفیت در هیچ استانی وجود ندارد.

۱.ع. فرهنگ‌خانه مازندران زیر مجموعه‌هایی مثل گروه چکاوک و باربد دارد که رویکردنش به موسیقی سنتی است. دلیل چنین رویکردی را در چه می‌بینید؟

۱.م. همان طور که از عنوانش پیداست فرهنگ‌خانه مازندران مرکز آموزش موسیقی سنتی ایران و موسیقی محلی مازندران است. هنر جویان ضمن آموزش مبانی نظری و عملی موسیقی ایران، برای رشد همه جانبی، آموزش جنبی می‌بینند؛ یعنی با تشکیل گروه‌های مختلف وارد کارهای اجرایی می‌شوند و هم نوازی و کار ارکستری

و اجرای صحنه‌ای را تجربه می‌کنند - تا دوران هنرجویی را با مهارت به پایان برسانند و با توانایی کامل، پا به جامعه‌ی هنری بگذارند.

۱.ع. تردیدی نیست که هنر در تغییر جهان بی تأثیر نیست. هنر، جهان خاص خود را خلق می‌کند و آدم‌ها را به سوی این جهان دعوت می‌کند؛ این کشش و هم‌سویی یعنی نفی و افیت‌های موجود جهان. بگذارید مثالی بیاوریم: بخشی از اضطرابِ روشنفکران جهان، فاجعه‌ی زیست محیطی است. چه کسی جز هنرمند عشق به گل، درخت و طبیعت را در آن‌ها بیدار می‌کند؟ سرمایه‌دار تجاری یا صنعتی به درخت از چشم منفعت نگاه می‌کند. هر درخت، چقدر سود دارد؟ آیا شما نیز به دگرگونی جهان از راه هنر باورمندید؟

۱.م. هنرمندان فرزندان دوران خود هستند. انسان‌ها امروزه، خود به سه گروه عمده تقسیم می‌شوند و ترکیب اجتماعی جهان را تشکیل می‌دهند. گروه اول، صنعت گرانی هستند که نیروی اصلی مؤلده به حساب می‌آیند.

## ۵۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

گروه دوم کسانی هستند که کل وسایل تولید را در اختیار خود دارند. این گروه تلاش می‌کند توسعه و تولید پیش روی تا سود بیشتری را به دست آورد.

گروه سوم تشکیل می‌شود از هنرمندان، نویسنده‌گان، معلمان، اساتید دانشگاه، دانشمندان، رشنفکران و دیگران اشار مردم. این گروه به طبیعت، جامعه و بشریت فقط به عنوان منابع اقتصادی نمی‌نگرد. آن‌ها طبیعت و جامعه را آن طوری که هست می‌بینند. نسبت به اتفاقاتی که در اطراف رخ می‌دهد، بی تفاوت نمی‌باشند - از مسائل زیست محیطی گرفته تا عدالت اجتماعی، دمکراسی و دیگر مسائل. این گروه به خاطر شیوه‌ی زندگی‌ای که دارد نمی‌تواند طبع خشنی داشته باشد، و زشتی و زیبایی را عمیق‌تر از دیگران تشخیص می‌دهد و تعلق خاطر خاصی به زیبایی و طبیعت دارد. آن‌ها کار فرهنگی، در واقع خدمات غیر صنعتی را انجام می‌دهند و در تغییر جهان هم نقش دارند؛ اما برای تغییر اساسی جهان نیاز به هماهنگی گروه اول و سوم می‌باشد.

حسنست به اتفاق ملاحظت جهان گرفت

آری به اتفاق، جهان می‌توان گرفت

«حافظ»

#### ۱.ع. اوضاع کنونی ایران و جهان و موقعیت هنرمندان را چگونه می‌بینید؟

۱.م. در کل، فکر می‌کنم که بشریت، میانِ دو دوره‌ی نظام اجتماعی گیر کرده و سخت به مصیبت افتاده است.

در این تاب و تاب به همه چیز می‌اندیشد، اما، کم عمقیست حتی سبک. انسان جهان امروزی روانش خسته است. گرسنهای است که هیچ وقت سیری را نمی‌فهمد. تشنه است، نمی‌داند تشنه‌ی چیست؟ دنبال راهی است اما راهش را نمی‌یابد. ساده نگری جای ژرفاندیشی را گرفته است. ظرفیت‌ها تمام شده، هیجان‌ها بیشتر مبتنی بر پستی و دشمنی است. جوانان نیز انگیزه ندارند. گذر از این مسیر همراه با تلاطم، سرگردانی و افت و خیز می‌باشد. به نظر می‌رسد که دوره‌ی مدرنیسم، با همه دستاوردهای شگفت‌اش، در آستانه‌ی به سر رسیدن و دوره‌ی تازه‌ای در حالِ شکل گرفتن است. با این که بشریت تلاش می‌کند با توسّل به کاراترین تکنولوژی و جستجو در اعمق زمین و کاوش در فضای بی کران، به رمز و راز رهایی خود دست یابد و از قید و بندهایی که در پیش روی خود دارد نجات پیدا کند، هنوز دچار تنافض عظیم می‌باشد و با تنگ‌گذستی و فقر و بدینختی دست به گربیان است.

از چشم‌انداز دیگر، هنوز تنگ نظر است و از صفات عالی انسانی بر خوردار نیست. همواره به منافع گروهی و طبقاتی خود می‌اندیشد و هنوز به آن بلوغ اجتماعی نرسیده تا حداقل، این مقدار دستاورده عمومی را که

## ۶۰ / درجستجوی نعمه‌های گمشده

خود ثروتی بی اندازه است به طور عادلانه در بین خود توزیع نماید. به شعار بنی آدم اعضای یکدیگرند رسیده است اما در عمل، حق و حقوق جمعی و فردی را زیر پامی گذارد و رعایت نمی‌کند.

البته دستاوردهای بشری را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی نمود:

۱. تکنولوژی با فن آوری فوق مدرن، یعنی پیشرفت در ساخت ابزار آلات، جهت تولیدات اقتصادی، برای رفاه کل [www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)
۲. دست یافتن به آگاهی و علم، برای شناخت خود، طبیعت و هستی.
۳. رسیدن به قانونمندی‌های اجتماعی مناسب که براساس آن قانون زندگی آرامتر و توأم با بی نیازی و نوع دوستی باشد. البته به نظر می‌رسد برای رسیدن به شرایط برتر به تحول اساسی و ابزار آلات نوتر و تحول عمیق‌تر نیاز است تا تغییری در مناسبات تولیدی و شرایط اجتماعی کونی به وجود آید. با توجه به واقعیت‌های متناقض، طبیعی است، هنری که جدی باشد، به جز جنبه‌های نوستالوژیک آن، مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

مخصوصاً هنر موسیقی که جنبه‌های انتزاعی بیشتری دارد. در چنین فضایی، هنرمندان نیز یا انگیزه ندارند یا دچار سطح گرابی می‌شوند.

## ۱.ع. رابطه آهنگ سازان و نوازندگان و موسیقی دانها با یکدیگر چگونه است؟

۱.م. همان طور که می‌دانید هنر پدیده‌ای اجتماعی است، اما از خصیصه‌های فردی نیز برخوردار می‌باشد. هر هنرمندی ویژگی‌های فردی، زیبایی شناسی و تجربه‌های شخصی خود را دارد. طبیعی است که این ویژگی، اختلاف سلیقه را هم به دنبال داشته باشد. قطعاً هر کسی سلیقه خود را بیشتر می‌پسندد. ولی باید به لحاظ فرهنگی یا فکری به این رشد برسد که اختلاف سلیقه‌ها را به عنوان واقعیت پذیرد و برای آن احترام قائل باشد. [هنر و انسانیت اگر نتوانند در کنار هم زندگی کنند هنر باید بمیرد (بهون)]. اگر دوستان، چنین دیدگاهی داشته باشند، همگی دوست یکدیگر خواهند شد.

## ۱.ع. نقش حکومت گران را در تندا کنند کردن حرکت فرهنگی - هنری چگونه می‌بینید؟

بعد از سقوط ساسانیان، به مدت سیصد سال درباره‌ی موسیقی ایران، چیزی نوشته نشد بعد از آن، دوره‌ی موسیقی بسیار پر رونق اسلامی آغاز می‌گردد. این موسیقی، با حمله‌ی بیگانگان مخصوصاً مغول‌ها دچار تزلزل می‌شود، ولی هم چنان به حیات خود ادامه می‌دهد تا این‌که از سده‌ی نهم فروپاشی آن آغاز می‌گردد. و در دوره‌ی صفویه، به ویژه دوره‌ی حکومت شاه طهماسب، با سرکوبی

شدیدی روبه رو می‌شود که پیامد آن، مهاجرت موسیقی دان‌هابه هند است.

البته در دوره‌ی شاه عباس تا اندازه‌ای اوضاع بهتر می‌شود. در دوره‌ی قاجار، موسیقی دستگاهی شکل می‌گیرد و به موازات آن، موسیقی سُست هم رونق پیدا می‌کند. نفوذ موسیقی اروپایی نیز از این دوره است.

امروزه نیز برای هنر، ممیزی گذاشته‌اند. شایان یادآوری است که در طول تاریخ، هنر، در چهار زمینه‌ی گوناگون حضور فعال داشت: دربار - عرفان - عامه‌ی مردم - هنر برای هنر.

بی‌تر دید، در طی تاریخ، هنر درباری و هنر عرفانی مشکلی نداشتند، هنر برای هنر هم با دشواری روبه رو نبود؛ ولی هنر برای مردم، همیشه با موانع بزرگ روبه رو می‌شد. و این موانع، می‌توانست در گُند یا تندر کردن هنر موسیقی، نقش داشته باشد.

۱.ع. شنوندگان آثار شما چه کسانی هستند؟ با این که بیان آثار موسیقی‌ای شما موسیقی فولکلوریک مازندران است چنین به نظر می‌رسد که مخاطبان اصلی آن روشنفکران شهرنشین هستند نه روستایی‌های روستانشین؟

۱.م. واقعیت چیز دیگر را بیان می‌کند. در بررسی آماری به این واقعیت می‌رسیم که بیشترین مخاطبان ما، روستایی‌های ساکن روستا هستند و در سطح کمتری، روستایی‌های ساکن شهر هستند. به عنوان

نمونه در همایش «بنافت» بیشتر استقبال کنندگان، روستایی بودند  
- حتی روستایی‌های ساکن شهر زیاد نیامدند.

این نکته را باور داریم که بیشتر مخاطبان ما میان سالان هستند  
و مخاطبان جوان کم‌ترند؛ اما اگر رسانه‌های پرنسپل مازندران مانند  
رادیو و تلویزیون، موسیقی گروه شواش<sup>۱</sup> یا شکل مناسب پخش  
کنند، سطح مخاطبان ما بالاتر خواهد رفت.

۱.ع. در این سه دهه، آثار موسیقی‌بی‌شما، بیشتر بازیابی، بازکاوی و  
بازسازی مlodی‌های گمشده بومی بود. آیا این تلاش، بازگشت به  
خرده فرهنگ‌ها است یا تلاش برای زنده کردن مlodی‌هایی که در  
چیرگی مطلق موسیقی کوچه بازاری زمان شاه، داشت به فراموشی  
سپرده می‌شد؟

۱.م. معمولاً چشم‌سارهای کوچک، رودخانه‌ها را تشکیل می‌دهند و  
رودخانه‌ها دریا را. به همین گونه موسیقی سنتی یا ملی ایران شکل گرفته  
است. موسیقی اصلی ما، ریشه در همین خرده فرهنگ‌ها دارد. شناسایی و  
اشاعه‌ی این خرده فرهنگ‌ها و معرفی آن غنای موسیقی ملی ما را بیشتر  
می‌کند. اگر خرده فرهنگ‌ها که بر مبنای زیان، سنت و دیگر مسائل  
فرهنگی یک قوم و یک منطقه، شکل گرفته‌اند، بتوانند در دوره‌ی جهانی  
شدن رسانه‌ها، خود را با شرایط جدید، هماهنگ کنند، ماندگار می‌شوند،  
و گرنه به تدریج به فراموشی سپرده خواهند شد.

اما جواب بخش دوم پرسش شما همان طوری که اشاره کردید، حفظ موسیقی اصیل از هجوم موسیقی کوچه بازاری، بخشی از این انگیزه بود؛ یعنی همه‌ی تلاش بر این اساس بود که موسیقی اصیل، معرفی گردد و بازتاب دوباره‌ای بیابد.

تبرستان

#### ۱.ع. آفرینش در آثار موسیقی شما چه نقشی دارد؟

۱.م. اگر در موسیقی آوازی و سازی - صرف نظر از تقاوتهای جزیی - تکراری‌ها را حذف کنیم و آوازهای بند اول را حساب کنیم، دو ساعت برای موسیقی آوازی و دو ساعت برای موسیقی سازی باقی می‌ماند.  
بنابراین کل موسیقی فولکلوریک حدود چهار ساعت می‌باشد، و ما، آن را به شانزده ساعت گسترش دادیم. از این شانزده ساعت یازده شماره منتشر و پنج شماره ضبط شد و اماده‌ی انتشار است. حالا اگر دو ساعت تکراری را از این شانزده ساعت که مربوط به موسیقی آوازی مانند امیری و کولی است و دو ساعت دیگر را که مربوط به موسیقی سازی است، به دلیل تکراری بودن کم کنیم، دوازده ساعت می‌ماند. پس دوازده ساعت به آن چهار ساعت موسیقی فولکلوریک اضافه شد. بدیهی است که این دوازده ساعت برآمده از آفرینش هنری می‌باشد که به چهار ساعت قبلی اضافه شد.

۱.ع. موقعیت موسیقی را در دانشگاه‌ها چگونه می‌بینید؟

۱.م. اصلاً خوب نیست. دانشگاه برای آموزش عالی موسیقی برنامه ندارد.

هر رئیس گروه، برنامه و سلیقه خاص خود را اعمال می‌کند.

فکر می‌کنم برنامه دانشگاه باید جزیی از برنامه ملی باشد و مدیران اجرایی تابع این برنامه باشند. مملکت ما همان طور که برای سیاست، اقتصاد، عمران و آبادی خود به طرح و برنامه و سیاست گذاری مناسب نیاز دارد، برای آموزش، پژوهش و آفرینش موسیقی از دوره‌ی آموزشگاه‌ها تا سطح دانشگاه‌ها نیز باید برنامه‌ی مناسب نیازهای اجتماعی، در راستای حفظ هویت تاریخی ما داشته باشد و هر مدیری باید در اجرای این برنامه بکوشد. دانشگاه‌های موسیقی، امروزه، فاقد این برنامه ریزی می‌باشند. متأسفانه از دانش‌جویانی که از این دانشگاه‌ها فارغ التحصیل می‌شوند، برای پیشرفت و رونق موسیقی ملی، نمی‌توان چندان امید داشت.

۱.ع. رابطه هنر و سیاست را چگونه می‌بینید؟ می‌دانیم که سیاست درگیر واقعیت‌های روزمره است و هنر، جهان خاص خود را خلق می‌کند. به همین دلیل سیاستمداران به خصوص قدرتمندان در تقابل با هنرمندان قرار می‌گیرند. آیا شما این تضاد و تقابل را باور دارید؟

۱.م. از دیدگاه کلی، بله قبول دارم، اما آن را نباید مطلق کرد. زیرا این مسئله بستگی به نگاه و جایگاه اجتماعی هنرمند دارد که به

کدام یک از جریانات اجتماعی تعلق داشته باشد و از سویی دیگر وقتی صحبت سیاست و به خصوص سیاستمدار قدرتمند به میان می‌آید باید اذعان داشت که رویکرد قدرت گاهی ضد اخلاق است و گاه، ممکن است به دیکتاتوری منجر شود. سیاستمداران و صاحبان قدرت در سطح جهانی، به ویژه [www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info) کشورهای توسعه نیافته روش‌های متفاوت دارند. بنابر دلایلی، بعضی از آن‌ها نرم‌ترند و گروهی دیگر، تحمل هیچ نوع حرکت هنری را ندارند و واکنش‌تُند نشان می‌دهند - مگر حرکتی که در جهت تحریکیم قدرت آن‌ها باشد.

به عنوان نمونه در ایران، برخی از مسؤولان، هنرمندانی را که دولتی نیستند سیاسی‌کار می‌داند و از زاویه دید سیاسی با کار آن‌ها برخورد می‌کند.

فرهنگ‌خانه‌ی مازندران، بیست و دو سال است که در زمینه‌ی آموزش و پژوهش موسیقی ایران و مازندران کارمی‌کند. این نهاد، وقتی برای تشویق هنرجویان از اداره کل (دوره خاتمی) استان مجوزمی‌گیرد، در حین اجرا با مخالفت معاونت اداره کل رویه رو می‌شود که دستور لغو آن را می‌دهد. وقتی سؤال می‌شود چرا؟ در پاسخ می‌گویند جمعیت زیادی برای دیدن برنامه شما به سالن مراجعه می‌کنند. ما که در آن سالن، قطعاً کار سیاسی نمی‌کردیم. در آن سالن موسیقی آموزشی را توسط هنرجویان و آثار و مطالب پژوهشی را با رعایت شئونات ابلاغ شده ارائه می‌دادیم،

اما چون این افراد از دیدگاه شخصی به حرکت‌های فرهنگی و هنری نگاه می‌کنند، چنین واکنشی نشان می‌دهند.

در چشم‌انداز کلی هنر و سیاست دو مقوله‌ی مجزا هستند اما در مقطعی ممکن است، بر یکدیگر تاثیرگذار باشند. در عین حال هر کدام جایگاه خاص خودشان را دارند. سیاست کاربرد خودش را ~~دارد~~ هنر کاربرد خاص خودش را. بنابراین، تاثیرگذاری آن‌ها بر یکدیگر، مثل برخی از آثار موسیقی در زمان مشروطه، در فرایند تاریخ است.

به عبارت دیگر سیاست و هنر، هر دو، با واقعیت‌های اجتماعی سر و کار دارند. از آن جایی که هنر با واقعیت‌ها به شیوه‌ی خاص خود برخورد می‌کند تاثیر آن ماندگار می‌شود. ممکن است یک اثر هنری مفاهیم و محتوای سیاسی را یادآوری کند، ولی همین اثر چون هنرمندانه خلق شده است و دارای فرم و ویژگی‌های هنری است، جاودانه می‌گردد. (مانند برخی از اشعار حافظ و ...).

۱.ع. آیا هنرمندان مازندران، نهاد صنفی مستقلی دارند؟ شما چه

راهکاری برای چنین نهادی پیش بینی می‌کنید؟

۱.م. نهادی که به طور مستقل، ویژه هنرمندان و پیگیر حقوق هنری و صنفی آن‌ها باشد نه تنها در مازندران، بلکه در سطح ایران، به دلیل حساسیت‌های خاص، وجود ندارد. هنرمندان استان و کشور نیز پیگیری کافی ندارند.

در ضمن، هیچ حکومتی، به خودی خود، حقوق یک جامعه را برآورده نمی‌کند. همواره جامعه، با تلاش جدی خود توانسته به حقوق خودش برسد، اما متأسفانه گاهی پیش می‌آید که حقوق به دست آمده‌ی خود را از دست می‌دهد. راهکار آن تبادل نظر و تلاش برای رسیدن به این حقوق است.

تبرستان

۱.ع. در چه زمینه‌ای بیشتر مطالعه می‌کنید؟

۱.م. مطالعه‌ی من، این روزها بیشتر در زمینه‌ی تاریخ و پژوهش موسیقی است. متأسفانه فرصت و امکان کافی برای مطالعه در زمینه‌های دیگر ندارم.

---

## گفت و گو با احمد محسن پور

---

طیار یزدان پناه لموکی

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

ط.ی. جهانی شدن، ضرورتی اجتناب ناپذیر است و کم کم، تمامی پنهانهای مادی و معنوی جامعه‌ی بشری را در بر می‌گیرد. اکنون، در کشورهای در حال رشد، به ویژه در خاورمیانه، سیزی سنگینی برای جذب این فرهنگ در جریان است. به نظر شما، جهانی شدن برای هنر بومی، تهدید است یا جهشی برای جایگزینی شکل تازه‌ای از آن، در راستای ایجاد بستری تازه برای خودیابی و خودسازی فرهنگ گذشته؟ ۱.م. پروسه‌ی جهانی شدن، مدت‌هast که آغاز شده است. به خصوص، پیشرفت فناوری ارتباطات، این حرکت را آسان‌تر ساخته است، اما به نظر نمی‌رسد که در آینده‌ای نزدیک، جامعه‌ای از ملیت‌های گوناگون با هویتی نو تشکیل گردد.

اگر چنین حادثه‌ای رخ دهد، آن شعر سعدی، شاعر بزرگ قرن هفتم، «بنی آدم اعضای یکدیگرند» عینیت می‌یابد. البته، جهانی شدن در بعضی از زمینه‌ها، حضور چشمگیری دارد؛ مثل بازسازی سازمان‌های سیاسی - اقتصادی سرمایه داری به شکل مدرن، جهت کارایی بیش‌تر در عرصه‌ی

جهانی برای مقابله با جریان رقیب و مواجهه با خطرهای متنه شده به رقابت‌های درونی. از سوی دیگر، روابط گسترده و بنیادی، مناسبات تازه را که فراتر از روابط ملی است، ایجاد کرده و می‌کند. و این، موقعیت تازه‌ای است برای خودبایی و خودنمایی آن دسته از فرهنگ‌هایی که از ظرفیت بالایی برخوردارند و بخشی از میراث ارزشمند بشری به حساب می‌آیند. در نتیجه اگر جهانی شدن به معنای این‌که وجود تفکر، فرهنگ و هنر تمامی مناطق جهان و تاثیرپذیری مسالمت آمیز از یکدیگر باشد، به هیچ وجه تهدید نیست.

اگر جهانی شدن، به معنای نابودی هنر و فراموشی موسیقی کهن باشد، باید گفت که موسیقی، هنری انتزاعی است، مرز و زبان نمی‌شناسد و همیشه جایگاه خود را به عنوان میراث بشری حفظ خواهد کرد، با این شرط که در مسیر درست قرار گیرد.

در ضمن، موسیقی کهن به بازسازی خیلی نیاز ندارد؛ زیرا، این نوع موسیقی، حرف‌های تاریخی خاص خود را دارد و بستری است برای آفرینش‌های تازه. بدون تردید، هر دوره‌ی تاریخی، هنر ویژه‌ی خود را می‌پروراند؛ هنری که در کنار هنر گذشته به هستی خود ادامه می‌دهد.

ط. ی. زبان مازندرانی مانند موسیقی، ارثهایی است کهن، اما این زبان برخلاف زبان فارسی در شرایط کنونی از رشد و گسترش زبانی برخوردار نیست. در حالی که ادب، نویسنده‌گان، شاعرها و زبان‌شناسان،

مدام در اندیشه‌ی تولید ترکیب‌های تازه برای غنی کردن زبان فارسی هستند. آیا در بخش موسیقی نیز شاهد چنین رویداد تاریخی هستیم؟

۱.م. این پرسش دو پاسخ دارد. همان گونه که در جریان هستید، آثار گوناگونی از موسیقی مازندران ارائه شده و می‌شود. این آثار چه متعلق به دوران قدیم باشد چه به دوره‌ی کنونی، درمجموع، این موسیقی، مخاطبان ویژه‌ی خود را دارد و نشان دهنده‌ی این واقعیت است که موسیقی مازندرانی، جاری و ساری است؛ یعنی افرادی عامل این پدیده هستند و هر پدیده‌ای که جاری و دارای حرکت باشد در حال توسعه است و زوال پذیر نیست. دوم آن که به گمان این جانب هرچیزی که قابلیت ماندن را داشته باشد، طبیعی است که می‌ماند و خود را نشان می‌دهد.

ط. ب. موسیقی ملی ایران برگرفته از موسیقی سرزمین ایران است. آیا موسیقی ملی ما از موسیقی مقامی مازندران نیز متأثر است؟ نقش و نشان موسیقی مازندران در موسیقی ملی ما کدام است؟

۱.م. با این نظر موافقم که موسیقی دستگاهی ایران ریشه در موسیقی نواحی ایران دارد. اگر به اسمای بعضی از گوشش‌های این دستگاه‌ها توجه کنید، در خواهید یافت، این اسمای، نام مناطق یا شهرهای ایران می‌باشد؛ مانند زابل، آذربایجانی، شوستری، بختیاری، دیلمان، نیشابورک، عراق، اصفهانک، ... و نیز «امیری» در ردیفِ صبا، که مریوط به مازندران است

و ورساقي و شروشور که بيشتر شبیه شهر آشوب است<sup>۱</sup> و در مازندران متداول می‌باشد. بعضی‌ها می‌گويند که شور، مادر همه‌ی دستگاهها است و گوشه‌های شور و متعلقات آن در بيشتر دستگاهها تكرار می‌شود. البته بعضی‌ها با تغيير نام و نشانه و بعضی دیگر بدون هیچ تغييري، نمونه‌های آن را در ماهر، دلکش، راست پنجگاه، سه گاه، شاه ختایي، نوا، گشت، تختجسته، همایون، و نيز چهارگاه که شبیه سه گاه است، ياد آور می‌شوند. به نظر می‌رسد محتواي شور(نه نام آن) از لحاظ ساختاري ريشه در سرزمين شمال به ويزه در موسيقى مازندران دارد. دليل آن را می‌توان در تشابه زياد قطعات و مایه شناسی آن دانست. به طور معمول در موسيقى دستگاهی ايران، درآمد مهم‌تر از همه گوشه‌ها است. درآمد، مایه و جوهره اصلی دستگاه به حساب می‌آيد. قطعاتی که در مازندران به درآمد شور نزديك است بيشتر از ساير نواحي ايران است.

ط. ب. نزديكى موسيقى ما را با موسيقى نواحي تا چه اندازه می‌دانيد؟  
چه آنانى که به موسيقى نزديك‌اند و چه آن‌ها که نشانه‌ی کمنگى دارند.

۱. م. موسيقى مناطق ايران به شكل خاصی با هم در ارتباط است. به طور مثال موسيقى مازندران و گilan در نواحي مرزی اين دو منطقه به ويزه در قسمت‌های كوهستانی نوشهر تا اطراف رامسر، آن چنان به هم تنide و

---

۱. شهر آشوب: از گوشه‌های ضربی شور.

ترکیب شده است که می‌توان گفت موسیقی دیگری را به وجود آورده است. این موسیقی، با موسیقی مرکزی مازندران و گیلان متفاوت است. موسیقی ناحیه‌های مرزی مازندران و خراسان (خراسان بزرگ) نیز به همین شکل است. به عنوان نمونه، در اطراف علی‌آباد کنول، موسیقی‌ای رایج است که ترکیبی از موسیقی مازندران، موسیقی خراسان و موسیقی ترکمن می‌باشد. البته این بحث قابل تعمیم است<sup>۱۰</sup>، یعنی می‌تواند شامل رابطه‌ی موسیقی دیگر مناطق ایران نیز بشود. این شکل خاص که از ارتباط موسیقی نواحی به وجود آمده، پیکره بزرگی به نام «موسیقی نواحی ایران» را تشکیل داده است. درباره‌ی این پرسش که کدام موسیقی، به موسیقی مازندران نزدیک است، باید گفت که موسیقی خراسان و گیلان بیشترین نزدیکی را دارد – به ویژه موسیقی تالش. البته قسمت‌هایی از موسیقی کردی را می‌توان به این مجموعه اضافه کرد که نمونه‌ی آن در دو ترانک «دریا او دره» و «ربابه جان» در مازندران دیده می‌شود.

ط.ی. در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که تمدن جامعه‌ی بشری از رشد فوق العاده‌ای برخوردار است؛ پیشرفتی که در سیصد سال پیش حتی برای بخش قابل توجهی از دانشمندان بعيد به نظر می‌رسید. تاثیر این پیشرفت در کشورهای بسیار رشد یافته و فوق مدرن در بخش موسیقی عامل ایجاد سازهای تازه و آهنگ و یا سبک‌های تازه شد؛ البته، بحث بر سر این موضوع که این فرهنگ، می‌تواند دیرپا یا بی‌ریشه باشد، نیست. بلکه سخن بر

سر آن است که آیا مشابه آن تغییرات در جهت نوآوری نه تقليد، در جامعه ما در حال پيدايش است - با اين آگاهى که در زمينه موسيقى و آواز از اساتيد جهانى برخورداريم.

۱.م. آن نوع موسيقى که در تصور شماست، در گرو سистем آموزشى فعال و پويا و پژوهش همه جانب و شكل گيري جامعه گسترده نخبگان موسيقى و ايجاد بستر و فضا و امكانات لازم مي باشد - تا در پرسه‌اي مشخص، استعدادهای موسيقى ما شکفته شود و سبک‌های گوناگون و فرم‌های مختلف متناسب با امروز، پديد آيد. ايرانی‌ها مستعدند، اما اين استعداد همیشه مانند آتشی در زیر خاکستر بود. از گذشته، آگاهی‌های علمی و فلسفی اين هنر، نزد ايرانيان بود - از زمان فارابی و حتى قبل از آن. دکتر برکشلى در کتاب هفت دستگاه موسيقى موسى معروفی می نويسد «nim پرده گام طبيعی نيز در آن موجود و به تحقيق قرن‌ها پيش از فارابی در موسيقى ايران به کارگرفته می شد. فارابی روش بستن پرده‌ی ۷۵ را به قدیم نسبت می دهد و این می رساند که ايرانی‌ها از قدیم عوامل گام طبيعی را از پيش می شناختند. در حالی که در اروپا ۵ قرن بعد از فارابی، زارئن به وجود آن پي برد و به نام او معروف گشته است.» در جای ديگر می نويسد: «صفى الدين أرموى که در حدود سه قرن بعد از فارابى می زیسته، توانسته بود از زايدها و فاصله‌های متعدد، آن‌هایی را که نزدیک به هم و اختلاف شان قابل اغماض بوده با هم يکی کرده و به درجاتی که از راه منطقی نقل و انتقال چهارم و پرده اصلی به دست

می‌آید تبدیل نموده است. این عمل شباهت به اعتدال باخ در گام موسیقی غربی دارد. در حقیقت مبتکر اعتدال گام صفتی الدین است نه باخ<sup>۱</sup>. به هر حال، دنیا از این دستاوردهای قدیم ایرانیان حداقل بهره را برده تا به آن نقطه رشد مورد نظر شما رسید. امروزه ۲ یا ۳ دانشگاه بی‌ برنامه و بی‌هدف، هدایت موسیقی ملی ما را برعهده دارند.

در این زمینه، نهادهای غیر تخصصی، سرنوشت موسیقی ما را تعیین می‌کنند، با تعداد انگشت شماری استاد که همگی به گونه‌ای پنهانی یکدیگر را می‌زنند و رشته همدیگر را پنهان می‌کنند. آیا می‌توان با این اوضاع و احوال جاری به پی ریزی موسیقی آن گونه که در تصور شماست، اندیشید؟ علاوه بر این، بر می‌گردد به عامل‌هایی که ریشه در جامعه‌ی ما دارد. فراموش نکنیم که تا چند دهه پیش، نظام اقتصادی غالب به شیوه سنتی بوده است - در حالی که وقتی در اروپا رنسانس پدید می‌آید شرایط پیش از آن، به طور همه جانبی، در تمامی عرصه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی... برای تحول مهیا بود، اما در جامعه‌ی ما به سبب وجود تنافضات گوناگون همین شرایط، عامل بازدارنده می‌شود. بنابراین، اوضاع، زمانی برای رشد این عوامل مساعد می‌شود که آمادگی آن به لحاظ اجتماعی - اقتصادی عینیت یابد.

۱. ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران، گردآوری موسی معروفی، انتشارات وزارت و فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲، ص ۱۲.

ط.ی. نظر شما درباره ایجاد فرهنگستان موسیقی در مازندران چیست؟ آیا پیشنهادی در این زمینه دارید؟

۱.م. تشکیل فرهنگستان موسیقی در مازندران برای اینجانب ایده آل است.

در این زمینه نکات ذیل پیشنهاد می‌شود:

۱. تشکیل گروه پژوهشی از خبرگان فدانش آموختگان موسیقی.

۲. آوانگاری همه لحن‌ها و مقام‌های همه‌ی مناطق مازندران.

۳. گردآوری اسناد تاریخ موسیقی مازندران.

۴. مطالعه ساختار موسیقی مازندران و تعیین شاخص‌های آن.

۵. بررسی تطبیقی این موسیقی با موسیقی قدیم.

۶. بررسی تطبیقی این موسیقی با سایر موسیقی نواحی ایران.

۷. تحقیق و تدوین سازشناسی مازندران.

۸. گردآوری و بررسی ادبیات مربوط به این موسیقی.

۹. چاپ و نشر مطالب پژوهشی انجام شده.

۱۰. ثبت و نقد آثار تازه‌ی این موسیقی.

۱۱. ثبت بیوگرافی نوازندگان و هنرمندان این موسیقی.

۱۲. بی‌گیری مسایل حقوقی و صنفی هنرمندان این موسیقی.

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## و چند مقاله

تبرستان  
[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

## ساختار موسیقی مازندران و شاخص‌های آن

موسیقی مازندران، به دلیل گستره‌ی جغرافیایی، از ویژگی یکسانی برخوردار نیست.

در اینجا، منظور، موسیقی مرکز مازندران است. بنابراین می‌پردازیم به شاخص‌های موسیقی مرکزی.

۱. ریتم در موسیقی مازندران: معمولاً ریتم با ضربه‌های قوی و ضعیف یا اصلی و فرعی و جایگاه مشخص این ضرب‌ها با تعداد معین در قالب‌های گوناگون معنا پیدا می‌کند.

در موسیقی مازندران، این ضربات قوی و ضعیف، یا اصلی و فرعی، با تعداد معین، دارای جایگاه مخصوص به خود، و جایگاه آن با تعداد کل ضربات در ریتم موسیقی غیر مازندرانی و غیر ایرانی متفاوت است. به عنوان نمونه، در ریتم موسیقی غربی، ضرب قوی در شروع ریتم قرار می‌گیرد؛ ولی در موسیقی مازندران متغیر است و بیشتر در آخر دور ریتم

قرار دارد. البته ریتم، در موسیقی دستگاهی ایران، به ویژه در موسیقی دوران معاصر، از این قانون مندی جدا شده است، ولی هنوز بقایای آن در موسیقی مازندران حضور دارد؛ مثل ریتم در فرم معروف پنج ضربی که به دوازده قسمت تقسیم می‌شود و در رپرتوار نقاره یا دسَرکوتن هنوز کاربرد دارد که نمونه‌ی آن را در جلوه‌داری <sup>www.tabarestan.info</sup> یا رونوی (روانه کردن) می‌بینیم. نمونه‌های ریتم‌هایی که در چند سال اخیر در مازندران رایج بود، در آلبوم موسیقی مازندران که به کوشش این جانب و با همت انجمن موسیقی ایران منتشر شد، ثبت گردیده است.

نکته آخر درباره‌ی این شاخصه، نوع جنس ضربات است. دسَرکوتن یا نقاره، ساز کوبه‌ای می‌باشد که با ریتم‌های مخصوص، همراه با ساز سُرنا نواخته می‌شود. همراهی این دو ساز، در جنس ضربات آن، در القای احساسات و در ساختار ریتم نقش دارد؛ یعنی در ریتم جلوه‌داری اگر دسَرکوتن با سازهای دیگر همراه شود، دیگر حس موسیقی مازندران در آن دیده نمی‌شود. بنابراین، ساختار ریتم مازندرانی عبارت است از: جایگاه ضربات قوی و ضعیف و نوع جنس ضربات و تعداد ثابت مشخص ضربات در ساختار ریتم و فرم‌های مختلف در ریتم.

## ۲. فواصل در موسیقی مازندران

در بررسی این شاخصه، ساختار فواصل در آواز تبری مورد بررسی قرار می‌گیرد. آن‌گونه که استاد روح الله خالقی در کتاب نظری به

موسیقی (بخش دوم ص ۱۳۱) در فواصل شور شرح داده است، نت هنگام، در درجه‌ی هشتم قرار گرفته است.

یعنی اگر نت تونیک را «لا» فرض کنیم «لای دوم» که درجه‌ی هشت می‌باشد «نت هنگام» تلقی می‌شود. با توجه به این که آواز تبری یا امیری پایین رونده است، تونیک آن را پایین‌تر از شاهد و شاهد را نت لا فرض کنیم، چرخش ملودی از نت تونیک شروع و یک اکتا و بم‌تر از شاهد فرود می‌کند؛ یعنی نت هنگام، در نت لای بم دوم شاهد قرار می‌گیرد که شرح فواصل آن از این قرار می‌باشد.

دوم معکوس کوچک - سوم معکوس نیم بزرگ - چهارم معکوس درست - پنجم معکوس درست - ششم معکوس کوچک - هفتم معکوس نیم بزرگ و هنگام، محل فرود ملودی زمان فرود ملودی، سوم معکوس نیم بزرگ که معادل سه ربع<sup>۱</sup> پرده است که در واقع هم صدا با درجه‌ی ششم گام شور می‌باشد و به فاصله‌ی کوچک نیم پرده تغییر می‌یابد. بنابراین متغیر بودن فاصله سوم معکوس تبری، معادل ششم فاصله‌ی گام شور می‌باشد؛ این تفاوتی بین گام تبری و گام شور است. البته در موارد استثنایی فاصله‌ی ششم گام شور تغییر می‌یابد ولی این تغییر جزء قاعده‌ی عمومی گام شور امروز نمی‌باشد.

۱. نظری به موسیقی - بخش دوم - نگارش روح الله خالقی - چاپ چهارم - ص ۱۱۱.

نکته دیگر این که اوچ آواز تبری یک دانگ بالاتر از شاهد قرار دارد. مایگی آن، چنان به هم تنیده است که دانگ‌های آن را نمی‌توان از هم تفکیک نمود. گفتنی است که این آواز دارای سه ترکیب مایگی است، ولی ترکیب مایگی‌ای که دستگاه شور دارد به راحتی از هم تفکیک پذیر هستند. یعنی سلمک را از درآمد - قرچه را از سلمک - رضوی را از قرچه و بزرگ یا حسینی را از رضوی و بالاخره همه‌ی این گوشه‌ها را می‌توان از یکدیگر تفکیک کرد. چرا که این گوشه‌ها احتمالاً ابتدا جدا از هم بوده‌اند، ولی در آواز تبری یا امیری همان طوری که اشاره شد جداسازی دانگ مایه‌های آن امکان پذیر نمی‌باشد.

با این که آواز تبری به لحاظ مقامی با شور قرابت نزدیک دارد، در گام شور چنین مدلی مشاهده نمی‌شود. نمونه بعدی نحوه‌ی پرده بندی دوتار است.

صفی‌الدین محمدی از نوازنده‌گان مشهور اسپیورد شورآبِ ساری می‌باشد. اگر آواز لیلی جان، را در گام دوی شور مبنا فرارد هیم، پرده بندی دوتار او برای اجرای این آواز، با الگوی صفی‌الدین ارمومی متفاوت است. فواصل دیگر سازها، از جمله لله‌وا و سُرنا نیز دارای ویژگی خاص خود است؛ البته اگر لله‌وای آقای حسین طبیعی ملاک قرار نگیرد.

### ۳. آغاز، ایستگاه و فرود نغمه‌ها

در موسیقی دستگاهی ایران، فواصل دستگاه شور و سه‌گاه و نوا یکی هستند و فواصل ماهور و راست پنجگاه تفاوتی نسبت به هم ندارند؛ بنابراین، دستگاه‌های یاد شده با این که به لحاظ فواصل تفاوتی نسبت به هم ندارند، در مایگی، نسبت به هم متفاوت‌اند.

این تفاوت، در ایستگاه‌ها و نحوه اوج و فرود نغمه‌ها می‌باشد. نکته قابل توجه این است که معمولاً در موسیقی ایرانی مانند شور، نوا، چهارگاه، ماهور و راست پنجگاه، ترکیب و حرکت نغمه‌ها بر محور درآمد است. بعد از درآمد، چرخش نغمه‌ها تا اوج ادامه پیدا و از همه‌ی گوشها عبور می‌کند و در نهایت به درآمد فرود می‌کند؛ در حالی که در موسیقی مازندران، محل آغاز و فرود چرخش نغمات متفاوت است. به عنوان نمونه، در لیلی جان یا کولی، چرخش نغمات، از سوم کوچک فرود آغاز، بر چهارم بزرگ مکث و روی پنجم بزرگ به عنوان شاهد می‌ایستد و بعد از گذرا فراز و نشیب فاصله‌ها روی فاصله‌ی دوم نیم بزرگ نیز می‌ایستد؛ آن گاه با عبور گذرا، به پنجم بزرگ، با عبور سریع روی پنجم معکوس فرود می‌کند. در نتیجه، فواصل، در آواز لیلی جان از این قرار است: پنجم بزرگ، چهارم بزرگ، سوم کوچک، دوم نیم بزرگ و در آخر فاصله پنجم معکوس که محل فرود این آواز می‌باشد.

حقانی یا اغانی: فواصل این آواز همان فواصل لیلی جان است، اما با ایستگاه‌های متفاوت. این ایستگاه‌ها از این قرار است: حرکت نغمه‌ها از

سوم کوچک آغاز، روی چهارم بزرگ مکث، با گذر از فاصله‌ها و تزیین‌های مخصوص روی پنجم بزرگ به عنوان القای شاهد می‌ایستد، سپس با اشاره به فاصله‌ی هفت، دوباره روی فاصله‌ی پنجم می‌ایستد بعد، با پشت سرگذاشتن فاصله‌ها روی چهارم می‌ایستد – و دوباره با گذر از فاصله‌های دیگر روی پنج می‌ایستد؛ آن گاه روی سوم کوچک قرار می‌گیرد و بعد از مکث با عبور از فاصله‌های دیگر روی پنج معکوس می‌ایستد؛ سپس با پاساز، و عبور از فاصله‌ها، روی پنجم معکوس می‌ایستد؛ بعد، با عبور از پنج و شش کوچک، چهار و پنج و سه و چهار، دو و سه، روی پنج معکوس می‌ایستد. در ادامه با پشت سرگذاشتن فاصله‌ها روی چهار می‌ایستد و روی سه نیز قرار می‌گیرد و با یک فیگور روی چهار مکث می‌کند و با فیگور دیگر با ترکیب چهار و پنج روی سه قرار می‌گیرد.

سپس با فیگور خاص و عبور از چهار و پنج و سه، روی فاصله دونیم بزرگ می‌ایستد و بعد از مکث، اشاره به فاصله‌ی ششم معکوس، مکث کوتاه روی پنج معکوس با عبور سه و دو، روی پنج معکوس یا فاصله نخست، فرود می‌کند. بنابراین حقانی یا اغانی با هشت محل ایست و قرار و مکث، مایگی خاص خود را پیدا می‌کند که این مایگی با مایه‌ی آواز لیلی جان تفاوت دارد.

همچنان اگر به محل ایستگاه‌های نجما و آواز دیگر پردازیم، می‌بینیم ایستگاه و مکث‌های خاص خود را دارند. بدین ترتیب محل ایستگاه‌های

نغمات در ایجاد مایگی موثر است. این ایستگاهها، ویژه‌ی آوازها و لحن‌های مازندرانی است و درآوازهای دیگر نواحی و موسیقی دستگاهی ایران مشاهده نمی‌شود.

#### ۴. نحوه‌ی ترکیب نغمه‌ها

این شاخصه در موسیقی مازندران از اهمیت زیادی پرخوردار است. ترکیب فواصل در موسیقی مازندران، قانونمند است. در اینجا به چند نمونه اشاره می‌شود:

درجه‌ی دوم فرود لیلی جان یک فاصله‌ی نیم بزرگ هست که با فاصله‌ی دوم کوچک معکوس فرود لیلی جان ترکیب می‌گردد که فاصله‌ی سوم بزرگ کمتر، تشکیل می‌دهد. این ترکیب با تلفیق ریتم دوتایی در فرم جلوباری و تلفیق با ریتم سه تایی در قسمت دوم مشحال، پایه‌ای را به وجود می‌آورد که بسیار هیجان‌انگیز است. در بخش موسیقی آوازی هم از این ترکیب استفاده می‌شود. جالب توجه است که این ترکیب هم در حس‌انگیزی نشاط آمیز به کار می‌رود، هم در حس‌انگیزی حزن‌آمیز. جایگاه این پایه در بالاترین شور نغمه پردازی قرار دارد و از مهم‌ترین شاخص‌های موسیقی مازندران به حساب می‌آید. در واریاسیون این پایه که از دو نغمه تشکیل شده‌است حرکت نغمه‌ها تا فاصله‌ی سوم، چهارم و پنجم می‌رسد.

در این حرکت، یک نغمه و چند تزیین به آن اضافه می‌گردد. با این توضیح که در فاصله‌ی چهارم از فاصله دوم معکوس فروید کتولی به عنوان واخوان استفاده می‌گردد. در فاصله‌ی پنجم، جای واخوان به فاصله پنجم معکوس، تغییر پیدا می‌کند و شکل اجرایی آن بدین گونه است: بر اساس وزن  $\frac{2}{8}$  حمله‌ای<sup>۱</sup> یا سه میزان از یک نت می‌سیاه قوی و یک نت دو سیاه تشکیل می‌گردد که ریتم و نت آن بدین گونه است: میزان چهارم، دو معکوس سیاه، میزان پنج، دو تامی چنگ؛ میزان ششم و هفتم، می‌سیاه؛ به شکل قوی میزان هشتم، دوم معکوس سیاه. این پایه دارای یک دور ریتمیک می‌شود و چندین بار تکرار می‌گردد. سپس به منظور واریاسیون به فاصله سه، چهار و پنج تحرک یافته البته همراه با واخوان ششم معکوس و پنجم معکوس به حرکت درمی‌آید. بدیهی است در این راستا جایی نغمات نیز به وجود می‌آید. این نمونه را در فرم جلوه‌داری که در نوار مازرونی<sup>۲</sup> حال اجرا شد، می‌توان مشاهده نمود. این پایه با ریتم سه تایی و با توضیح ارائه شده، در دنباله‌ی مشحال که حسین طیبی آن را بانی نواخت، دیده می‌شود، این ترکیب در بیان موضوعات مختلف نیز به کار می‌آید. در بخش آوازی و با ریتم

۱. مازرونی حال: از آثار نگارنده که موسسه‌ی ماهور، آن را منتشر کرد.

مناسب آن چنان آرام بخش و عاطفی می‌گردد که باید شنید و لذت برداشته باشد. در موضوعات نشاط‌انگیز هم بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. البته پایه‌های فاصله چهارم و پنجم نیز وجود دارد که همراه با نغمه‌های متصل به کارمی‌آید. و این نوع ترکیب، ویژه‌ی موسیقی مازندران است.

##### ۵. آرایه یا تزیین

این شاخصه به شکل‌های گوناگون در موسیقی مازندران کارآیی دارد. در سازها به ویژه در للهوا و سُرنا، از نغمه‌های کوچک در مجاور زیر و بم نغمه‌ی اصلی (چهارم و پنجم) قرارداده و از اشاره‌های گوناگون و پاسازه‌ای تند و واخوانهای ششم و پنجم معکوس استفاده می‌گردد و از برش‌های نغمه‌ی اصلی به ویژه فاصله پنجم به گونه‌ای که انگشت مربوط به فاصله پنجم باز باشد و با استفاده کردن انگشت مربوط به فاصله سوم که به شکل تریل انجام می‌گیرد، فاصله کوچکی را ایجاد می‌کند که بیش از فاصله پنجم است و استفاده از آکسانهایی که با باز و بسته‌شدن هم زمان دو فاصله‌ی مجاور که ارسلان طبیی آن را تکیه‌ی ضربدری نام نهاده است همراه با نفس برگردان، آرایه‌ی ویژه‌ای را برای این سازها ایجاد می‌کند. همچنین در بخش آوازی، آواگران با غلت‌های مخصوص و با استفاده از نغمه‌های کوچک زیر و بم مجاور نغمه‌های اصلی

(چهارم و پنجم) و به طور متصل و تریل مانند آرایه‌ی ویژه‌ای را ایجاد می‌کنند که در نوع خود بسیار خاص است و خاص موسیقی مازندران. در پیشوند نغمه‌ی اصلی از نغمه‌های کوچک بم، که در مجاور نغمه‌ی اصلی (چهارم و پنجم) با اصوات «آ» استفاده شده و در پسوند همان نغمه‌ی اصلی «آ؟ و یک توقف کوتاه، با یک آی به شکل «گلیساندو» و گذرا به چند نغمه‌ی کوچک بم‌تر ختم می‌گردد.

#### ۶. سوناریته‌ی سازها و نوع جنس آواگری

معمولًا این شاخصه در موسیقی هرقومی وجود دارد و همه‌ی آواز خوانان یا آواگران تلاش می‌کردند عوامل تولید صوت خود را در جهت همگون ساختن با جنس آوای ملی پرورش دهند. البته در بخش آوازی، هر قومی دارای فیزیک خاص حلق، حنجره، دهان و بینی می‌باشد و این عوامل، نقشی مهم در تعیین نوع جنس آواها و صورت ویژه‌ی ملی خواهد داشت عامل دوم نحوه‌ی پرورش صوت هست که جنس رایج ملی را باید درنظر داشته باشد ولی مهم‌تر این است که از جنس صوتی‌ای که در موسیقی قدیم رایج بوده و امروزه به ما رسیده است باید شناخت کافی داشته باشیم تا در پرورش آن کوشش نماییم. متاسفانه امروزه با پیشرفت تکنولوژی ضبط صدا با افزودن اکولایزا که مقداری جنس طبیعی صوت را مخدوش کرده است. هرخواننده‌ای اگر دودانگ صدا با جنس صدای غیر معمول داشته باشد، به عنوان

آوازخوان در سطح جامعه معرفی می‌شود، ولی پیش از این آوازخوانانی مشهور می‌شدند که دارای شش دانگ صدا باشند و از کیفیت خوب صوتی اصیل ملی برخوردار باشند. همان طور که اشاره شده به خاطر پیشرفت تکنولوژی، این مبنا مخدوش شده است. بنابراین سونا ریته‌ی سازها، نوع جنس آواگران به عنوان یک شاخصه‌ی موسیقی، در هر موسیقی قابل توجه است و در موسیقی مازندران هنوز مورد توجه بخشی از مردم می‌باشد. امروزه الگوی اصیل و برتر نمونه‌ی جنس آواز صوت و سوناریته‌ی سازهای مازندرانی صدای نورمحمد طالبی، صدای لسه‌وای حسین طیبی، سورنای آقاجان فیوج زاده و نوع صداده‌ی دست‌کوتن علی علیزاده و محسن علیزاده و نقاره خیرالله جعفری می‌باشد.

## ۷. مضمون گرایی گوناگون

موسیقی بومی مازندران براساس بیان موضوعات گوناگون زندگی فردی، اجتماعی و توصیف واقعیت‌های طبیعی شکل گرفته است. نمونه‌های آن چنین است:

لیلی‌جان و ترانک‌ها و روایت داستانی (حقانی یا اغانی، نجما و طالبا) که مضامین عاشقانه دارند.

امیری از مضامین اجتماعی، فلسفی، عرفانی و عاشقانه برخوردار است.

سوت‌ها یا سرودها مضامین حماسی دارند.

نواخش یا نوازش برای مراسم عزاداری است.  
نوازش کودکان و لالایی، برای آرامش و خواب کودکان کاربرد دارد.  
نوروزخوانی: موسیقی آئینی است و بشارت دهنده‌ی رسیدن نوروز  
و بهار می‌باشد.

رپرتوار لله‌وا: توصیف طبیعت و بیشتر بیان کار و زندگی شبانی است.  
رپرتوار سُرنا: بیان فضای جشن و سرور است.  
رپرتوار کمانچه: برای بیان جشن و سرور و حُزن و شادمانی است.  
هوئه للا: در زمان کار و تولید اجرا می‌شود.

بنابراین، واقع‌گرا بودن این موسیقی، موجب می‌شود که همه‌ی موضوعات و مضامین فردی و اجتماعی را در بر بگیرد.

#### ۸. وزن در موسیقی آوازی مازندران

#### ۹. فرم در موسیقی مازندران

وزن و فرم در موسیقی مازندران، در بخش‌های دیگر همین کتاب،  
مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

## موسیقی در دوران اسلامی

تبرستان

[www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info)

موسیقی دوره‌ی اسلامی در ایران، برپایه‌ی موسیقی ایران پیش از اسلام پایه‌گذاری شده است؛ با این همه در همین دوره است که شکل گیری موسیقی نظری آغاز شده است. در این تحول به نقش «زلزل رازی» می‌توان اشاره کرد. زلزل که در سده‌ی دوم هجری می‌زیست، فاصله جدیدی را در موسیقی آن زمان به وجود آورد که به نام زلزل معروف شد.

بعد از او، در سده‌ی سوم، ابونصر فارابی اقدام به شناسایی سازها کرد و به ظرفیت و محدوده‌ی صوتی سازها، به بعد پرده‌ها، و نیز وسعت آنها و نحوه‌ی چگونگی تولید نغمه‌ها، همراه با وزن و ویژگی‌های ایقاعی (ریتم) پرداخته است.

دکتر مهدی برکشلی در مقدمه‌ی هفت دستگاه موسیقی ایران، ردیف موسی معروفی می‌نویسد: «ذکارت نظریه دنان در مطالعه و ترکیب انواع ملایمات، ما فوق تصور و احساس مهارت نوازنده در تزیین ملودی به حد اعلا پیش رفت. به کاربردن فاصله‌های کوچک

تغییر جزئی بعضی پرده‌ها، اجرای تکیه‌ها و نت‌های تزیینی، تشدیدها و تصنیف‌ها و دهها و صدها لم دیگر برای پروراندن نغمات معمول گشت که در هیچ نوع موسیقی اروپایی و غیر اروپایی و حتی در سایر ممالک مشرق زمین نتوان یافت. همگی این تغییرات و حالات، مراحلی از تکامل یک نوع هنر ارزشمند بود که بر پایه‌های باستانی خود در طی قرون بعد از اسلام تحول طبیعی خود را می‌پیمود.<sup>۱</sup>

در ادامه‌ی همین بحث در بررسی عملکرد هنرمندان و دانشمندان دوره‌ی موسیقی اسلامی به ابتکارات و اختراع‌های مهمی بر می‌خوریم که از جمله آن‌ها، اختراع ساز شهرود یا شرود توسط ابوخضن سعدی، شاعر و موسیقی‌دان سده‌ی سوم هجری است.<sup>۲</sup> امام محمدغزالی صحبت از تاثیر نغمه‌ها در تحریک عواطف می‌کند. یا ابوالفتح تاج‌الدین اصفهانی، در علم موسیقی ایقاعات را تصنیف کرده است.

صفی‌الدین ارموی، در این مسیر گام بزرگی برداشت. او در کتاب «الأدوار» به تشریح نغمه‌ها و دستان‌ها، نحوه‌ی پرده بندی عود، فواصل موسیقی ادوار یا گام‌ها، تاثیر عمل موسیقی عود و سازهای زهی، آموزش خوانندگی و نوازندگی و نت‌ها پرداخته است

۱. معروفی، موسی، همان، ص ۴

۲. لغت‌نامه‌ی دهخدا.

دکتر برکشلی می‌نویسد: «موسیقی ایران از آغاز اسلام چه از حیث مباحث نظری و چه از باب عمل، به موسیقی یک صدایی محدود گردید و به جز اشاراتی از فارابی و ابن سینا و صفی‌الدین در مورد ملایمت دو یا چند صدا که با هم نوخته شود، اثری از چند صدایی و هارمونی باقی نماند، ولی در قسمت یک صدایی تکامل آن به حد اعجاب و به سر حد کمال رسید.»

تلاش‌های ارزنده‌ای که دانشمندان موسیقی دوران اسلامی انجام دادند، بیش‌تر در حد نظری مانده است و در کاربرد اجتماعی موسیقی، انعکاس کافی پیدا نکرد. به قول بزرگی، انعکاس عبارت است از امکان آن که یکی در دیگری بازتاب یابد، یکی در دیگری تاثیر گذارد، یکی در دیگری تغییری و عکس العملی و واکنشی ایجاد کند و بر اثر تاثیر، پیامدهای پاسخ‌هایی در دیگری حاصل گردد؛ ولی، ما پیامد تاثیر موسیقی این دوران را همان طور که اشاره شد، بر موسیقی عملی به طور کیفی و اساسی مشاهده نمی‌کنیم. تردیدی نیست که در زمان یورش مغول و غارت و تاراج چنگیز و تیمور، بسیاری از آثار موسیقی‌ایی و غیرموسیقی‌ایی از میان رفت و موسیقی، در حوزه‌ی عملی با دشواری‌های بزرگی رویه رو شد. حکومت گران آن دوران در دگرگونی مناسبات اجتماعی و روابط هنری تاثیرگذار بودند. اگر نظریه پردازان موسیقی تا سده‌ی نهم با فرصتی که در اختیار داشتند موسیقی علمی را در پیوند با عمل، انعکاس بیش‌تری می‌دادند و موسیقی، بازتاب اجتماعی بیش‌تری پیدا می‌کرد و به وسعت

## ۹۶ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

ساختاری بیشتری دست می‌یافت، فرصت ثبت بیشتر آن نیز در تاریخ فراهم می‌گردید.

خاطر نشان می‌شود علم موسیقی بیشتر دارای خصلت کاربردی است و فقط برای ادراک تجربیدی یا به مثابه علم محض نیست. موسیقی چون از شاخه‌های هنر است درونی ترین زیان پژوهیت نیز هست؛ هم با احساسات فردی بشر سر و کار دارد، هم با مسائل روانی جامعه.

تردیدی نیست که نظریه پردازان آن زمان، نسبت به موسیقی، نظر عالمانه‌ای داشتند و انگیزه‌های هنری و اجتماعی برای آنان اهمیت کمتری داشت؛ و شاید اصلاً نداشت؛ آن‌ها، موسیقی را شاخه‌ای از علوم و بخشی از دانش ریاضی می‌دانستند. بدین علت، چندان دغدغه‌ی امور هنری و اجتماعی را نداشتند و به مسایل فلسفی و علمی - انتزاعی اهمیت بیشتری می‌دادند. درحالی‌که در ادبیات کلاسیک ایران، تمایلات بشردوستانه، عواطف اجتماعی و نگاه ملی، بیشتر به چشم می‌خورد.

بسی رنج بردم در این سال سی      عجم زنده کردم بدین پارسی  
«فردوسی»

بنی آدم اعضای یک پیکرنده      که در آفرینش زیک گوهرند  
«سعدی»

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم  
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم  
«حافظ»

دانشمندان و هنرمندان آن زمان می‌توانستند با آن همه دستاورد، متون موسیقی دوره‌ی خود را برای بازتاب بیشتر اجتماعی تدوین نمایند و به آن تداوم بخشنند.

قطع‌آبا تداوم آن موسیقی، بینانِ موسیقی دوره‌های بعد، محکم‌تر می‌شد، در روند خود، به پویایی بیش‌تر دست می‌یافت و از جوادث ویرانگر نیز در امان می‌ماند. اگر در دوران شکوفایی موسیقی،<sup>www.tabarestan.info</sup> نگاه مبتکران و اندیشه پردازان، متوجه رشد همه جانبه فرهنگ موسیقی ایران می‌شد، آثار و تالیفات آنان بر فرهنگ جامعه تاثیر شگرفی می‌گذاشت؛ مثل کاری که فردوسی، نظامی گنجوی، خیام، مولوی، سعدی و حافظ در پهنه‌ی ادبیات انجام دادند – و میراثی که یادمان تلاش‌نیما و شاملو و دیگران است. امید که کم توجهی برخی از پیشینیان تجربه‌ای باشد برای دانشمندان و هنرمندان موسیقی امروز.

بهار ۱۳۸۶

## شیوه‌ی آموزش در موسیقی سنتی مازندران

تبرستان  
www.taban.info

پیش از ۱۳۴، سنت و شیوه‌ی تعلیم و تربیت نوازندگان و هنرمندان موسیقی، به گونه‌ای دیگر بود. در آن سال‌ها، اقتصاد کشاورزی و اقتصاد دامی سنتی، زیربنای اقتصادی جامعه‌ی ایران و مازندران را تشکیل می‌داد؛ پس به ضرورت، زیبایی‌شناسی هنر و تعلیم و تربیت هنرمندان، متأثر از همین شیوه‌ی تولید بود.

پیش از دهه‌ی چهل، پرورش هنرمندان، به روش سنتی بود و انتقال هنر، از نسلی به نسلی دیگر، به شکل شفاهی انجام می‌گرفت. البته در دهه‌های بعدی نیز، عده‌ای از هنرمندان، این شیوه را حفظ کردند و موسیقی قدیم مازندران را به شکل شفاهی به نسل‌های بعدی انتقال دادند. نورمحمد طالبی (خواننده)، رحمت خونچین (خواننده)، سیدعلی اصغر جویباری (خواننده و نوازنده‌ی دوتار)، نظام شکارچیان (خواننده و نوازنده‌ی دوتار)، یزدان یزدانی (خواننده)، قدراتولی (نوازنده‌ی کمانچه)، حسین طبی (نوازنده‌ی لله وا)، آقا جان فیوج زاده (نوازنده‌ی سُرنا) و

خیرالله جعفری(نوازندهٔ نقاره) از استادان و هنرمندان بزرگ منطقه بودند که به شیوهٔ سنتی، تربیت شده‌اند، موسیقی را سینه به سینه آموختند و برای نسل‌های بعدی به یادگار گذاشته‌اند.

در آن زمان موسیقی با همهٔ ابعاد فرهنگی و کاربردی در عرصه‌های گوناگون عینی و ذهنی حضوری فعال داشت. در برآیندهٔ دیگر، در آن روزگار، برپایی آداب و رسومی چون جشن عروسی و جشن‌های دیگر، هم چنین شب نشینی‌ها، کار و تولید، رویدادهای اجتماعی و داستان‌های عاشقانه، علاوه بر این که در حرکت طبیعی زندگی موثر بودند، در پیدایش و پرورش موسیقی و نیز روش تعلیم و تربیت آن نقش مهمی داشتند. انتقال فن و دیگر رمز و راز موسیقی، از نسلی به نسل دیگر از همین کanal بود. در این جا لازم است به برخی از این سنت‌ها اشاره کنم. یکی از سنت‌های خیلی خوب که در سطح مازندران رواج داشت، سنت «شونیشت» یا «شونیشتن»<sup>۱</sup> بود. اهداف سنت «شونیشت» فقط دید و بازدید و پر کردن تنها بود – بلکه خود، بستری بود برای به جریان در آوردن فرهنگ و هنر و اعتقادات.

در «شونیشت» همهٔ اهالی ده بعد از صرف شام به طور انفرادی یا جمیعی، به نویت، به خانه‌ی هم‌دیگر می‌رفتند. معمولاً این شب نشینی‌ها همه شب برپا بود، مخصوصاً در فصل زمستان.

۱. شونیشت ترکیب دو واژهٔ شو و نیشن می‌باشد. شو به معنی شب و نیشن به معنی نشستن است.

## ۱۰۰ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

صاحب خانه با شیرینی‌های خوشمزه‌ی محلی مثل «ماکلمه»<sup>۱</sup> و «پشت زیک»<sup>۲</sup> و چای از مهمان‌ها پذیرایی می‌کرد. در این شب نشینی‌ها پس از احوال‌پرسی و مختصری گفت و شنود، هر کسی هر چیزی را که در چته داشت ارائه می‌داد. یکی داستان تعریف می‌کرد. و دیگری شاهنامه و امیر ارسلان و کتاب‌های دیگر را می‌خواند.

اگر «خش خون» یا «شعر خون» در جمع شان بود امیری، طالبا، نجما و رعنا را روایت می‌کرد و اگر در بین شان لله چی بوده، برایشان لله وا می‌نواخت. معمولاً لله‌چی، شعر خون و خش خون در بیشتر شب نشینی‌ها شرکت داشتند و هنرشنان را ارائه می‌کردند. وقتی هم حضور نداشتند از آن‌ها دعوت به عمل می‌آمد؛ مخصوصاً در مجلسی که جمع‌شان از بزرگان محل تشکیل می‌شد. علاوه بر این، اگر کسی ناخوش احوال بود، از لله‌چی، خش خون و شعرخون دعوت می‌کردند تا با نواختن لله و خوانش قطعات مناسب، غم را از او دور کنند. ناگفته نماند در خیلی از این شب نشینی‌ها، مهمان‌ها در پاک کردن پنه و کارهای نظیر آن به صاحب‌خانه کمک می‌کردند. بنابراین سنت شوئیشتن و نظایران خود بستری بود برای تبادل افکار، هنر و مجموعه‌ی دانستنی‌ها و نکته‌ها و به جریان در آوردن کل فرهنگ و هنر.

۱. ماکلمه نوعی شیرینی محلی که از برنج و شکر درست می‌شود.

۲. پشت زیک از گردو و کنجد و شکر درست می‌شود.

در تکرار برپایی این سنت‌ها، موسیقی هم بازتاب می‌یافتد و شیفتگان خود را پیدا می‌کرد. در این مجالس، علاقمندان و شیفتگان به تدریج متوجه ساختمان ساز می‌شدند و با ویژگی‌های آن آشنایی پیدا می‌کردند، در خلوت خود این بازیافته‌ها را تکرار و تمرین می‌نمودند – تا در شب نشینی‌های بعدی، شنیده‌ها تصحیح شود و مطالب فراموش شده یادآوری گردد. بدین گونه یادگیری و انتقال موسیقی از سینه‌ای به سینه‌ی دیگر تحقق می‌یافتد.

از همین روست که همه‌ی خشخون‌ها و نوازنده‌گان به طور دقیق، شیوه هم نمی‌خوانند و نمی‌نوازند؛ یعنی هر کسی مطابق ذوق و سلیقه‌ی خود بر برداشت اولیه می‌افزاید، یا از آن کم می‌کند؛ چرا که شنیده‌های نخست را عیناً در حافظه‌ی خود ندارد. در این جاست که استاد و شاگرد به طور غیرمستقیم رابطه پیدا می‌کنند.

البته در فرهنگ مردم منطقه‌ی ما، استاد (استا) به کسی می‌گفتند که کار خاصی را انجام دهد و مهارت و تجربه‌ی کافی در آن داشته باشد؛ مانند: کار سلمانی، نجاری، بنایی، خیاطی و . . . نوازنده و خواننده را استاد خطاب نمی‌کردند. چون عملاً این سنت وجود نداشت که یک نفر به عنوان معلم به طور مستقیم و مستمر مسئول آموزش موسیقی به دیگری باشد. این قضیه به شکل دیگر تحقیق می‌یافتد؛ مثلاً، سنت و شیوه‌ی مراسم جشن عروسی که در آن روزگار برگزار می‌شد، در پرورش نوازنده و نیز جاری و زنده نگه داشتن موسیقی نقش بسیار موثری داشت. جشن

عروسي، به خودی خود فرصت و فضای مطلوب و بستر خوبی بود برای ابراز وجود بخشی از موسیقی مازندران از یکسو و پرورش و آموزش نوازنده‌گان، از سوی دیگر. معمولاً نوازنده از کودکی یا سینین پس از آن کارش را با همکاری گروهی از نوازنده‌گان حرفه‌ای شروع می‌کرد. ابتدا کارهای خیلی آسان و غیر فنی را نجام می‌داده مثل روشن نگه داشتن آتش منقل برای گرم و خشک کردن پوستی ساز و کارهای ساده‌ی دیگری مانند حمل و نقل سازها و ...

پس از گذشت زمان و آشنا شدن با فن اولیه‌ی نقاره، به عنوان کمکی در نواختن نقاره دوم و سوم انجام وظیفه می‌کرد. معمولاً رسم بر این بود که با یک سرنانواز، چند نقاره نواز هم همراهی می‌کردند. برخی از نقاره نوازان دوم و سوم کسانی بودند که به طور مستقیم و غیرمستقیم کارآموزی کرده، مراحل مختلف را می‌گذراندند. گاهی هم در طول کارآموزی خود، به گروه دیگری روی می‌آورندند. به هر حال شخص با سپری کردن این دوره‌ها، تبدیل به نوازنده‌ای حرفه‌ای می‌شد. مردم، به مزاح، به بچه‌هایی که برای کارآموزی، با گروه موسیقی خود، در مراسم عروسی شرکت می‌کردند، «لوطی کته» می‌گفتند. لوطی به نوازنده‌گان سرنا و نقاره که در جشن‌ها شرکت می‌کردند گفته می‌شد. (البته به نوازنده‌گان اکاردئون و غیره مطرب می‌گفتند). که در زیان مازندران به معنی «بچه» است. پس، ترجمه‌ی تحت اللفظی آن می‌شود «بچه لوطی». از دهه‌ی نخست این قرن، یعنی از سال ۱۳۰۰، با پیدایش اقتصاد صنعتی، تغییرات بسیاری به وجود آمد. تاسیس کارخانه‌های پنبه پاک کنی، گونی بافی، قند و دخانیات و کارخانه‌ی نساجی شماره‌ی ۱، کارخانه‌های شالی کوبی و

کنسرتو سازی در علی آباد، موجب تغییر نام قصبه‌ی مذکور از علی آباد به شهرستان شاهی و موجب تحول اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بزرگی در منطقه شد و در شیوه‌ی زندگی، مناسبات جدید اجتماعی، سلیقه، ذاته‌های فرهنگی و ایجاد نهادها و پایه‌های فرهنگی تازه مانند ایجاد سالن‌های هنری و غیره نقش تعیین کننده‌ای داشت.<sup>۱</sup> در بی آن با تاسیس رادیو ایران، رادیو گرگان و رادیو ساری و نیز با قرود دستگاه گرامافون و ضبط صوت، این تغییرات وسعت یافت. در این سال‌ها، یعنی از دهه‌ی نخست تا دهه‌ی چهارم، این تغییرات نسبی همه جا به چشم می‌خورد. بعد از این، شاهد این تغییرات آرام و جایگزینی رسانه‌ای به نام رادیو هستیم.

رادیو که در همه‌ی خانه‌ها جای تازه‌ای برای خود باز کرده بود، سرگرمی جدیدی برای شوئیشن یا شب نشینی شده بود؛ به طوری که با گونه‌های سنتی مانند لله‌نوازی، نقالی و کتاب‌خوانی رقابت می‌کرد. دستگاه گرامافون هم با صفحه‌هایی که از موسیقی گوناگون مازندرانی و غیرمازندرانی پر می‌شد، از طریق روستاییان مقیم شهر به شب نشینی‌های ده می‌رسید و در تغییر ذاته‌ای موسیقایی مردم، سهم فراوانی داشت. کم کم صدای شورآفرین دسر کوتن یا نقاره که در جشن‌های عروسی از

۱. بعدها در کارخانه‌ی نساجی، شیرخوارگاه و کودکستانی تاسیس شد. در سال ۱۳۴۰، در این کودکستان، موسیقی نیز تدریس می‌شد. هترمندی سمنانی به نام برقی که معلم زبان انگلیسی و موسیقی بود، در آن جا موسیقی تدریس می‌کرد.

## ۱۰۴ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

دِه مجاور به دِه ما می‌رسید، جای خود را به بلندگوهای پرقدرتی داد که از آن صفحات و نوارهای موسیقی جور و واجور پخش می‌شد.

از آن زمان، یعنی از سال ۱۳۳۸ به بعد، گروه موسیقی محلی‌ای که اعضای آن با رادیوگرگان همکاری می‌کردند، مlodی‌هایی را بر اساس موسیقی دستگاهی ایران می‌ساخت که فقط کلام آن‌ها مازندرانی بود؛ مانند «چپون کیجا» و «ساره» در بیات ترک، «کیحا بشته دندون طلا» و «ساروی کیجا» در سه گاه. در سال‌های بعد از ۱۳۴۹، یک گروه دیگر موسیقی در رادیوساری فعالیت داشت که سرپرست گروه و مlodی ساز آن از نوازندگان موسیقی ایرانی و اهل کرمانشاه بود. قطعاتی که از ایشان به جای مانده است، مثل «من و ته» در اصفهان، قطعاتی در شوشتاری و قطعاتی در سه گاه، همان خصوصیت آهنگ‌های غیرمازندرانی را دارد که در آن زمان از رادیو پخش می‌شد. در نهایت، این نوع موسیقی با عنوان موسیقی جدید در مازندران برای خود جایی باز کرد، اما جایگزین موسیقی سنتی مازندران نشد. این‌گونه موسیقی بر باور نوازندگان مازندرانی تاثیر گذاشت، به طوری که برخی از نوازندگان بر جسته‌ی مازندرانی در آن زمان از عرضه کردن هنر خود ابا داشتند و در برابر موسیقی جدید احساس حقارت می‌کردند؛ با این همه خوشبختانه هیچ کدام در تغییر شیوه‌ی تعلیم و تربیت موسیقی مازندران نقش تعیین کننده نداشتند.

در آن زمان سیدعلی اصغر هاشمی و نظام شکارچیان بر روی دو تار خود چهار پرده می‌بینند. در بسیاری از مناطق مازندران لله و چهار سوراخ در رو و یک سوراخ در پشت داشت و فاصله‌ی تقریباً نیم پرده‌ای امروزی را دارا نبود، در حالی که امروزه این‌گونه تغیرات به وضوح در این سازها به چشم می‌خورد. ناگفته نماند آموزش شامل موسیقی شهری می‌شد و شیوه‌ی آموزش آن کاملاً جدا از شیوه آموزش موسیقی سنتی مازندران بود. امروزه، استاد در قبال آموزشی که انجام می‌دهد، حق الرحمه‌ای دریافت می‌کند – به خصوص به دلیل ارتباط مستقیمی که با شاگرد دارد، ناگزیر باید مطالب را به گونه‌ای فرموله شده و شسته و رفته در اختیار شاگرد بگذارد، در پیگیری آن هم اصرار بورزد و در ناپیگیری آن هم مراقب باشد – در حالی که آن زمان این امکانات وجود نداشت و به جای شیوه‌ی جدید آموزش موسیقی، همان شیوه‌ی مورد اشاره‌ی قدیمی رایج بود.

## باورها و پراکندگی جغرافیایی موسیقی مازندران

موسیقی مازندران مانند موسیقی دستگاهی ایران، از سیستم متعرکزی برخوردار نبوده و نیست، زیرا، با الهام جلوه‌های گوناگون زندگی مانند کار و تولید، جشن‌ها، آیین نوروزی، لالایی‌ها، نواجش در مراسم عزا و سوت‌ها شکل گرفته است.

این پراکندگی در موسیقی سازی بیشتر دیده می‌شود. به عنوان نمونه تکوین رپرتوار لله وا، بیشتر در ارتباط با کار دامی و رپرتوار سُرنا، نقاهه، کمانچه و تنبک در ارتباط با مراسم و جشن‌ها بود. دوتار و کمانچه هم در جشن‌ها نواخته می‌شد، هم در شب نشینی‌ها.

البته از لله وا، در شب نشینی‌ها نیز استفاده می‌شد. در موضوع مورد بحث، دو نکته مهم دیده می‌شود. نکته‌ی اول به باور مردم درباره‌ی سازها - و نکته‌ی دوم به باور آنان، درباره‌ی نوازندگان این سازها مربوط می‌شود. در باور مردم اطراف سیاهرو و رو دخانه‌ی تالار(شاهی سابق)، شنیدن صدای نی، منعی نداشت. از همین رو، خیلی‌ها تلاش می‌کردند، آن را یاد بگیرند. چون آموختن این ساز به خودی خود آسان نبود، این

باور به وجود آمده بود که ساز لله‌وا به اصطلاح، حسود است و همه کس را به خود راه نمی‌دهد، اما همین مردم معتقد بودند که گوش دادن به ساز سُرنا، مکروه است – یا به شکل افراطی‌تر، شنیدن آن ساز را حرام می‌دانستند. به این دلیل، مردم بومی، چندان در صدد آموختن این ساز نبودند. همین علت، سبب شد که نواختن ساز سرنا در اختیار جوکی‌ها، گودارها و فیوج که اقوام مهاجر بودند، قرار گیرد. قبیمی‌ها به نوازنده سرنا و نقاره «لوطی» می‌گفتند. از آن جایی که جوکی‌ها به کار آهنگری و خراطی وارد بودند و ساز سُرنا را به راحتی می‌ساختند، دسترسی به این ساز، آسان و توانایی آن‌ها، در نواختن این ساز بیشتر شد.

نواختن دوتار و کمانچه نیز بر عهده گودارها بود. افراد بومی کمتر به سراغ این سازها (سرنا، نقاره، دوتار، کمانچه) می‌رفتند و نواختن این سازها را عیب می‌دانستند. با این وجود از این سازها در جشن‌ها استفاده می‌کردند. بدین گونه، ساز لله‌وا، در موسیقی مازندران جایگاه بیشتری پیدا کرد. برخی هم اعتقادشان، این بود که حضرت موسی چویان بود و

۱. جوکی: فرقه‌ای از مرتدان هند «فرهنج دهخدا». در قائم شهر مازندران، محلی است به نام «جوکی خل». مردم، به آن‌ها، الیات هم می‌گویند. الیات‌ها آهنگرند و داس و تبر و چاقو می‌سازند. البته کارخراطی نیز انجام می‌دهند.

فیوج: نام گروهی صحرا نشین، طائفه معروفی بودند چادرنشین که در تمام عالم پراکنده‌اند و در ایران کارشان فروختن سبد و فالگیری است «فرهنج دهخدا» – و دست به کار خطرناک هم می‌زنند.

## ۱۰۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

چون چوپانان نوازنده‌ی لله‌وا هستند، نواختن این ساز، عیبی ندارد؛ یعنی،  
دلیل شرعی می‌آوردد.

البته نام ساز لله‌وا در ادبیات شفاهی مازندران زیاد به چشم نمی‌خورد،  
مگر یک مورد که ترانکی است بدین مضمون: مه یار اگه چپون نیه، من  
ونه خنه نشومبه – ونه لَلَهُ، چِلْ مقوم آیه، من ونه خنه نشومبه.  
یعنی: «اگر یار من، چوپان نباشد و نی او چهل مقام نداشته باشد، به  
خانه‌ی او نمی‌روم و همسری او را نمی‌پذیرم.»

بنابراین نام ساز لله‌وا را در ادبیات شفاهی فولکلور کمتر می‌بینیم.  
مسئله‌ی مهم‌تر این که: پیش از حسین طبیی، آواز امیری با لله‌وا درست  
اجرا نمی‌شد؛ یعنی امیری قبل‌اً جزئی از رپرتوار لله وانبود.

حسین طبیی در مصاحبه‌شان اظهار داشتند که قبل‌اً لله چی‌ها، امیری را  
از بِم لَلَهُوا شروع می‌کردند. چون محدوده‌ی صوتی بِم لَلَهُ وا به وسعتِ  
یک اکتاو نبود، فرود آن دچار مشکل می‌شد. و نخستین بار، حسین طبیی،  
امیری را از مناطق صوتی زیر یا ذیل (قیس) لَلَهُ وا شروع کردند و در  
منطقه‌ی صوتی متوسط، معروف به اوچ لَلَهُوا فرود کردند. چون، قسمت  
صوتی زیر لَلَهُوا تا منطقه‌ی صوتی متوسط، یک اکتاو می‌باشد، فرودی  
امیری شکل طبیعی خود را پیدا کرد.

در موسیقی مازندران، ساز و آواز نداشته‌ایم و این دو، جدا از هم بودند.  
هم چنین به نظر می‌رسد، در زمان‌های دور، لَلَهُ وا، ساز اصلی مازندران

نبد و این ساز، امروزه اصلی‌ترین ساز مازندران شده است. در این جا، لازم است که درباره‌ی طایفه‌ی گودارها، توضیح مختصری داده شود. طایفه‌ی گودارها را آن طور که سینه به سینه نقل شده است، به عنوان نوازنده از هند به ایران آوردند. به روایت تاریخ، بهرام گور به پادشاه هند نامه می‌نویسد و دوازده هزار «لولی» مرد و زن<sup>۱</sup> دعوت و دستراقصی نقاط کشور، پراکنده می‌کند.<sup>۱</sup> به احتمال، گودارها از همان گروه دوازده هزار نفر می‌باشند که شغل‌شان، نوازنده‌گی بود. گروهی از آن‌ها در مازندران اسکان پیدا کردند و بیش‌تر، سازِ دوتار و کمانچه می‌باختند. در دوره‌ی صفوی، به ویژه دوره‌ی شاه طهماسب، موسیقی ممنوع شد، گودارهای مازندران به ناگزیر، موسیقی را رها کردند و برای این که زندگی‌شان بگذرد، به شغل میرشکاری (نگهبانی مزارع) رو آوردند.

آن‌ها خوک‌هایی را که برای مزارع مزاحمت ایجاد می‌کردند، شکار می‌کردند و از گوشت آن استفاده می‌کردند. از همین رو، بومی‌ها، گودارها را نجس می‌دانستند و هیچ گونه ارتباطی با آنان برقرار نمی‌کردند.

در دوره شاه عباس، موسیقی از اختناق، بیرون آمد. از این دوره، گودارها آرام آرام به کارگیری موسیقی را به طور علنی شروع کردند و بخشی از موسیقی مازندران را بر عهده گرفتند که هنوز هم ادامه دارد. البته،

۱. مری بویس، جورج فارمر: خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمه‌ی بهزاد باشی، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸، ص ۳۱.

عشقعلی شکارچیان و همسرش مليحه، در مصاحبه‌ای که با بیژن هنری کار انجام دادند، به نقل از پدریز رگ این خانواده که ناماش نظر بود، گفتند: «نام ما گودال است نه گودار. ما را از هند و از شهر، گودال خان به ایران آورده‌اند» گودارها که در بخش‌هایی از شمال ایران پراکنده‌اند، جامعه‌ی خاص خود - و زندگی درون‌گروهی سازمانده‌اند و سنت انتقال موسیقی به یکدیگر، در بین آن‌ها رایج است. آن‌ها از موسیقی قومی شمال کمتر استفاده می‌نمایند و بیش‌تر در حاشیه موسیقی اصلی قرار دارند. موسیقی‌شان «هرایی» است که ترکیبی است از موسیقی مازندران، ترکمن و خراسان. بخش دیگری از موسیقی‌شان، کنار شهری است و بیش‌تر، ترانک‌هایی است که از «هرایی» مایه می‌گیرد. آن‌ها برخی از ترانک‌های موسیقی مرکزی (اصلی) را نیز به کار گرفته‌اند. از استادان معروف گودار در مازندران، نظام شکارچیان از اهالی چمازتپه زاغمرز بود که حدود ۱۳۷۰ چشم از جهان فرو بست. از دیگر استادان موسیقی، رمضان شکارچیان معروف به ارمون است که در روستای طبقده ساری زندگی می‌کند. البته، از این طایفه، تعدادی از استادان جوان نیز در کار نواختن اند. واژه‌های گودار و خنیاگر، نزدیک به هم - و شاید متراծ با یکدیگر اند.

ناگفته نماند گودارها در بدترین شرایط معيشی زندگی می‌کنند و از هیچ نوع امکانات مادی و معنوی، بهداشتی، آموزشی و رفاهی برخوردار نیستند. بیش‌تر آن‌ها، شناسنامه ندارند و خیلی صمیمی و مهربان هستند.

همان طور که قبلًاً اشاره شد، موسیقی گوداری، در واقع، همان هرایی است که از فرم‌های آوازی است.

بنابراین موسیقی مازندران با این پراکندگی موجود، در بخش مرکزی از قانونمندی و ساختار واحدی برخوردار است، ولی موسیقی حاشیه‌های مرکز، متأثر از موسیقی همسایه است و شاخص‌های ساختاری موسیقی مازندرانی را ندارد. البته این نوع موسیقی، دارای پایگاه اجتماعی است و با توجه به تعلقات جغرافیایی، باید گفت، موسیقی‌ای است که با هويت خاص خود، در مازندران رایج است.

تبرستان  
[www.talalestan.info](http://www.talalestan.info)

## جایگاه امیری در موسیقی مازندران

امیری یکی از اصلی‌ترین مایه‌های موسیقی مازندران به شماره‌ی آید و موضوع‌های گوناگون فلسفی، مذهبی، اجتماعی، سیاسی و عاشقانه را در بر می‌گیرد.

آواز امیری به لحاظ ساختاری دارای متر آزاد می‌باشد. و محدوده‌ی صوتی آن از سه دانگ تجاوز نمی‌کند و مایگی آن با مایه‌های عشق، قرچه، شاه ختابی و آغاز شور، همخوانی دارد. ساختار آن به موسیقی کمرسری<sup>۱</sup> (Kamər - Sari) نزدیک و با حقانی فقط در وزن هم خوانی دارد و با بقیه آواها و نواهای مازندرانی متفاوت است؛ این تفاوت در وزن، و تحرک ملودی، می‌باشد. امیری دارای زمینه‌ی بدیهه سرانی است. به نظر می‌رسد نام قبلی آن تبری یا توری بوده است؛ چرا که در بعضی از نواحی غربی و مرکزی مازندران به تبری یا توری معروف می‌باشد. امیری، مبنا و منشأ پیدایش نمونه‌های ملودیک است. برای روشن شدن

---

۱. کمرسری یا تک سری جزیی از موسیقی سازی در مجموعه موسیقی چوبانی است.

## درجستجوی نفمه‌های گمشده / ۱۱۳

این موضوع «طالب» را برای نمونه انتخاب می‌کنیم. تصور نگارنده این است که طالبا بر اساس امیری تکامل یافته است؛ بدین صورت که پنج هجای اول شعر امیری با یک هجای موسیقی جدا از کلام مانند «ها» یا «آ» ترکیب می‌شود و با تکرار همان پنج هجای اول، وزن تازه‌ای به دست می‌آید که همان وزن طالبا است. یعنی این ساختار جدید از شعر دوازده هجایی امیری جدا می‌شود، و در وزن جدید یازده هجایی به آهنگ ریتمیک و مستقل طالبا تبدیل می‌گردد.

امیر گته که آامیر گته که

amir gðtð ke ā amir gðtð ke

طالب مه طالبا ملا طالبا.<sup>۱</sup>

tāleb me tālebā mōllā tālebā

امیر گته که ها امیر گته که

amir gðtð ke hā amir gðtð ke

عامی تو بمیره نخته ته لا

āmitðr bamirð naxðtð te lā

«یا»

بلبل میچکاها بلبل میچکا

bðlbðle mičkā hā bðlbðle mičkā

---

۱. طالب یا طالبا. موسیقی داستانی عاشقانه مازندرانی است.

۱۱۴ / درجستجوی نفعه‌های گمشده

طالب مه طالبا طالب فرامرز

tāleb me tālebā tāleb f̄rāmarz

بلبل میچکاها بلبل میچکا

b̄l̄lb̄l̄l̄ mičkā hā b̄l̄b̄l̄le mičkā

هر کجه بمردی خدا بیامرز

har kōjōbam̄rdi xodā biyām̄r̄z

«یا»

امیر گته که آ امیر گته که

amir ḡt̄t̄ ke ā amir ḡt̄t̄ ke

طالب مه طالبا، طالب سیو ریش

tāleb me tālebā tāleb siyu riš

امیر گته که ها امیر گته که

amir ḡt̄t̄ ke hā amir ḡt̄t̄ ke

ته نومزه کهو بخت نیشه مار پیش

te nūmz̄kahubaxtn̄st̄mar-e pīš

## درجستجوی نفعه‌های گمشده / ۱۱۵

بنابراین همان پنج هجای اول امیری مبنای پیدایش لحن طالباً می‌باشد. نمونه‌ی دیگر لحن موری یا نواجش<sup>۱</sup> (*nōvājesh*) است که می‌تواند منشعب از امیری باشد؛ مثل:

دنیا وسه که دنیا وسه که

dōnyā yesse ke dōnyā vesse ke  
خواهر شه برار خواخر بمیره  
xāxər ūe bərər xāxər bamirə  
«یا»

چومبه چی بوم‌ها چومبه چی بوم

čumbət či bavvəm hā čumbət či bavvəm

داشته خَلَه زارا، خواخر بمیره

dāstət xale zārā xaxət bamirə

بنابراین امیری مبنای اصلی تکامل بسیاری از قطعات و لحن‌های دیگر قرار می‌گیرد.

۱. عمولاً موری یا نواجش ملودی ثابت ندارد و فی البداهه خوانده می‌شود، اما وزن آن ثابت است.

### وزن‌های اصلی امیری

تعداد مصraig‌های بخشی از امیری که در کتاب کنزالاسرار آمده است، به خاطر طولانی بودن با ابیات امیری مطابقت نمی‌کند. اشعار امیری بیشتر چهار مصraig‌ی است که سینه به سینه نقل گردیده است.

معمولًاً وزن امیری دوازده هجایی است، اما در درون این وزن، هجایها به دسته‌های مختلف تقسیم می‌شوند. ناگفته نماند سرونگ (sar-vang) یکی از فیگورهای این موسیقی است که قبل از کلام امیری یا در بین آن به صورت «آ»، «ها»، «وا»، «آی» و «های» با آواز کاربرد دارد. سرونگ در وزن کلی کلام امیری نقشی ندارد. دسته بندی‌های مختلف هجایها بدین گونه است: نخست دوتایی، بعد سه تایی بعد دوتایی، دوباره دوتایی و قسمت پایانی سه تایی است که اصلی‌ترین و محوری‌ترین وزن امیری می‌باشد. البته، گاه عدم شناخت خواننده و نداشتن تسلط، نظم این قاعده را در هم می‌ریزد.

ممکن است خواننده‌ای دارای توانایی صوتی و صدای خوش باشد، اما همان طور که اشاره شد، به دلیل عدم شناخت از فنون امیری خوانی با افزودن و کم کردن هجایها، نظم آن را در هم بریزد. به عنوان نمونه:

**بورین و بهووین آمَ البنینِ زارده**

burin o bahovin ommol banin - e zārdə

**بیه بَوینه عباس نام دارد**

biyə bavində abbās - e nām - e dārdə

غیرت بوین، یک پی یر و دمارده

qâyrât bavinin yâk piyâr o dâ mârdâ

جنگِ دشمن، دس نهیه برارده<sup>۱</sup>

jang e dôsmân das nahitâ bôrârdâ

بروید و به ام البنین دردمند بگویید / باید عباس نامدار را ببینید.  
مردانگی ببینید که با وجود ناتنی بودن / در جنگ با دشمن، برادر را  
تنها نگذاشت.

(گوهر باشه) امیر کل سر، کار منه توکلیه

amir kale sar kâr mânne tâvakkâliyâd.

توکل بر خدا، مدد منه علیه

tâvakkâl bar xodâ madâd mânne aliyâd.

جو گندم بکاشتم، وره فلک بوری

jo gandâm bôkâstâmâ verâ falâk bavriyâd

دنیا کسی غصه خورنه، و نه بی عقلیه

donyâ kasi qossâ xorndâ vâne biaqliyâd

۱. برای نمونه شعرها مراجعه شود به آلبوم موسیقی نواحی ایران شماره ۱۵ موسیقی مازندران.  
نوار شماره ۶، امیری با صدای قربانعلی رضابی.

## ۱۱۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

(گوهر گفت) ای امیر کچل کار من به توکل است / توکل بر خدا و مدد  
من علی است.

جو گندم کاشتم فلک به تاراج برد / در دنیا آن که غصه می‌خورد از بی  
عقلی است.

مصراع نخست شعر اول، یک هجا اضافه دارد: به نظر می‌آید تلفظ درست «بورین بهوین است» نه «بورین و بهوین». مصراع چهارم نیز یک هجا کم دارد، و شکل درست آن دشمنون می‌باشد نه دشمن.

در شعر دوم، مصراع اول ۱۴ هجایی، مصراع دوم ۱۳ هجایی، مصراع سوم ۱۳ هجایی و مصراع چهارم ۱۴ هجایی می‌باشد. به نظر می‌رسد که در شعر اول خواننده، دقت کافی نداشته است. شعر دوم به غلط رایج شده است.

خشنه واشه کوه، سامون لارجونه

xəsəd vāše ku sāmun - e lār - e junəd

خشنه واشه او، شیرین تنه زبونه

xəsəd vāše u širin təne zəbunəd

کوه خوش واش، سامان لاریجان است / زبان تو شیرین تر از آب خوش واش است.

هراز، چم و خم آمَل، اشکونه شونه

hərəz čam o xame āmol ðəskund ʃund

### کاره که خدا کنده که رگمونه

kārə ke xodā kəndə kerə gəmunə

هراز با پیچ و تاب، آمل را می‌شکافد و می‌رود / کاری را که خدا

می‌کند در گمان چه کسی می‌گنجد؟

اوره گمبه او سرچشمها کجا بی

, u.rə gəmbə, u sarčeşmə – ye kəjai

هرچی دست زمه ته ویسترک بچایی

harči dast zambə tə viştərək bəcəyi

آب را می‌گوییم ای آب سرچشمها کجاست / که هرچه دست در

تو می‌کنم خنک‌تر به نظر می‌رسی.

### او جواب مره گنه، ته چند بی وفایی

, u jəvabemərə gənə tə čandəbivəfayi

آشون عاشق لا، نختی بچایی

aşun ašəq – elə naxəti bəcəyi

آب در جوابم می‌گوید تو چقدر بی وفایی / دیشب در آغوش عاشق

نخوابیدی، چاییدی.

۱۲۰ / درجستجوی نعمه‌های گمشده

نماشون سر، وَرَه ره، مار بزومه

nəmāšun sar varð rð mārbazumð

دکتمه دریو، خدره کنار بزومه

dakðtemð dðryu xðdrð kðnār bazumð

هنگام غروب بره را به پستان مادرش رساندم / به دریا افتادم و خود  
را کنار کشیدم.

دست بر دامن پروردگار بزومه

dast bar damñē parvardegar bazumð

دوست و دشمن دل ره انار بزومه

dust o došmən delrð ðnār bazumð

به خدا، متول شدم / به دوست و عده‌ی خوش و به دشمن  
وعده‌ی ناخوش دادم.

سیو شبه ره، موندنه ته دتا چش

siyu šabð rð mud ðnð te dðta češ

ملک مازرون ارزنه ته لب خش

mðlk - e māzdrun erzðnð te lab - e xðs

درجستجوی نغمه‌های گمشده / ۱۲۱

دو چشمانت چون برق سنگ سیاه است / بوسه‌ی لبت به ملک  
مازندران می‌ارزد  
زغال نیمه من منقل بسوزم آتش

zəqal nimə mən manqəl basuzəm ətəş

تبرستان

ماهی نیمه دم دکم کرفاکش<sup>۱</sup>

māhi nimə dəm dakəfəm kərəfə kaş

زغال نیستم در آتش منقل بسوزم / ماهی نیستم که بدام بیفتم.  
در نتیجه مصراع سوم اشعار اول و دوم دو هجا اضافه دارد و اشعار  
سوم و چهارم بدون هجای اضافی می‌باشد. امیری با اشعار سوم و  
چهارم کاملاً خوشایند و به معنای واقعی کلمه درست است، اما  
اشعار اول و دوم به نظر می‌رسد که به غلط رایح شده است.<sup>۲</sup>  
در پایان، شایان یادآوری است که نقالان گاه داستان امیر و گوهر را  
روایت می‌کنند که با خواندن شعر امیر همراه است. در این گونه  
روایت، خواندن شعر امیر به صورت دکلمه است و تابع وزن اصلی  
نمی‌باشد، و این خود می‌تواند مقدمه‌ای بر اجرای نادرست امیری  
باشد.

۱. ر. ک به آلبوم موسیقی نواحی ایران ش. ۱۵ - موسیقی مازندران نوار شماره ۲ با صدای نور محمد طالبی.

۲. در بسیاری از موارد در اجرای امیری خواننده با «امیرگته که» آغاز می‌کند که جزء ساختمان شعر به حساب نمی‌آید.

## بررسی وزن شعر و موسیقی آوازی مازندران

تبرستان  
www.tabarestan.info

### توضیح کوتاه:

بررسی گروه بندی هجاهای بر اساس ریتم و گویش مازندرانی صورت گرفته است. معمولاً جملات و موسیقی مکالمات و نحوه دکلمه‌ی اشعار بر اساسِ لحنِ هر زبان و گویش هر قوم یا منطقه به وجود می‌آید. در زبان مازندرانی، واژه‌هایی که دارای چند هجا هستند و ترکیب واژه‌هایی که کوچک‌ترین جمله و شبه جمله را می‌سازند، با توجه به معانی واژه‌ها، بنای گروه بندی و هجاهای اشعار مازندرانی قرار گرفته است؛ مانند واژه دو هجایی «نرگس»، «تنه» و واژه‌های ترکیبی یا شبه جمله سه هجایی «ته مه سر»، «جلو تَج» و چهار هجایی «پلِ چومه».

تنه: تو

ته مه سر: تو روی سر من

جلو تَج: در جلو پیاده تاختن و جلودار بودن

پل چومه: چوب پل یا ستون‌های پل هست

### وزن در موسیقی آوازی مازندران

در موسیقی آوازی مازندران (اطراف رودخانه تالار و سیاه رود تا مناطق ساحلی دریا) با ۸ وزن مختلف روبه رو هستیم. (۴ هجایی، ۵ هجایی، ۶ هجایی، ۷ هجایی، ۸ هجایی، ۹ هجایی، <sup>تبریز</sup> یازده هجایی و دوازده هجایی)

این وزن‌ها متناسب با مضامین خاص شکل گرفته‌اند. وزن‌ها هر قدر بزرگ‌تر باشند و هجاهای بیشتری را در بر بگیرند، پیچیده‌تراند و مضمون آن نیز عمق و وسعت بیشتری پیدا خواهد کرد - و هر قدر کوچک‌تر باشد تعداد هجاهای آن کمتر و مضمون آن ساده‌تر می‌شود.

امروزه، بیشتر، وزن‌های بازده و دوازده هجایی کاربرد دارند و از بقیهی وزن‌ها، یعنی ۶ وزن دیگر، فقط جنبه‌های کلی و ذهنی باقی مانده است.

آیا پیدایش وزن‌های گوناگون در موسیقی مازندران، تصادفی بود - یا بر مبنای ضرورت پدیدار شده‌اند؟ به نظر نگارنده، این وزن‌ها به شکل تصادفی به وجود نیامدند بلکه بر حسب ضرورت پدیدار شدند. هر کدام از این وزن‌ها، سوژه و مضمون خاص خود را داشتند، اما بر اثر تکرار، جامعه با آن مأнос شد و با این وزن‌ها حس و حال خود را بیان می‌کرد.

### رابطه سرعت یا تمپو با وزن:

ملودی‌هایی که دارای وزن‌هایی هجایی تا ۹ هجایی هستند، اشعار ثابت دارند. ممکن است گاهی واژه‌ها، مفاهیم و مضامین، به خاطر اجرای فی‌البداهه کمی تغییر یابند، اما بیشتر آن‌ها اشعار ثابت دارند و دارای ریتم و سرعت معین هستند. در ملودی و فرم هفت و هشت و یازده هجایی، سرعت، گوناگون می‌شود.

فرم‌های یازده هجایی حس و حال گوناگون تغزی، اجتماعی، حماسی و حس‌های متفاوت شاد و حزن انگیز دارد. اشعار این فرم، مربوط به یک ملودی خاص نمی‌باشد و معمولاً همه‌ی اشعار یازده هجایی همراه با سلیقه خواننده با هر ملودی یازده هجایی انتخاب و تلفیق می‌گردد.

هر کدام از این حال و هوا، دارای متر معین و با سرعت مشخص می‌باشد. سرعت یا متر لحن هر قدر تندر باشد تعداد هجای آن کمتر است و هر قدر کندر باشد هجای آن بیشتر و آرام‌تر می‌گردد – تا جایی که متر، کاملاً آزاد می‌گردد؛ مانند لحن‌های آوازی امیری و کتولی که در آن‌ها حزن انگیزی و شور انگیزی با نوسانات سرعت، بازتاب بیشتری پیدا می‌کند.

## گوشواره و ترجیع بند

گوشواره در حد فاصل مصروعهای دویتی و ترجیع بند، وسط دویتی‌ها به کار می‌رود. تعداد هجاهای گوشواره‌ها و ترجیع بندها ثابت نمی‌باشد.

گوشواره‌ها مانند:

طیبه جان، گلی جان، بانو جان، عامی دتر جان (دختر عموجان)،  
تره خوانه سید خانم جان (سید خانم جان! تو را می‌خواهد)، گلون  
بمیره (گلون بمیرد – گلون: نام زن)

ترجیع بندها مانند:

های لاره لاره (لار: نام مکان – ه: پسوند نسبت)<sup>۱</sup>

سیو چشمون کنار پنه جاره (چشمان سیاه، کنار پنه زار است)

خدما مره بانو ونه ورف سر کوه ونه

(خدایا بانو را می‌خواهم که مثل برف سرکوه، سفید است).

های برو های نشو یار نازین ورف آسمونی، جر برو زمین

(آی بیا آی نرو، ای یار نازین)

برف آسمان هستی، بر زمین فرود آی)

۱. از بیلاقات تهران به شمال است (فرهنگ دهخدا).

گوشواره و ترجیع بند جزیی از شعبه‌های ملودی اصلی می‌باشد و با تکرار خود موجب تنوع و تشدید حسانگیزی ملودی اصلی می‌گردد.

### تبرستان

### گروه بندی هجاهات

هجاهای اشعار وقتی که با موسیقی تلفیق می‌گردد، کاملاً در موسیقی حل شده، ریتم آن تابع میزان‌بندی موسیقی می‌گردد. وقتی جدایی آن، از موسیقی سرعت می‌پذیرد، تابع قانون دکلماسیون می‌شود. اکثر این اشعار، به خصوص اشعار امیری، با موسیقی تلفیق می‌شود و به اجرا در می‌آید که به بررسی جداگانه آن می‌پردازیم.

درجستجوی نغمه‌های گمشده ۱۲۷ /

### گروه بندی هجاهای

نام قطعه	هوئه للا
وزن	چهار هجایی
کاربرد	این قطعه در نگهبانی پرورش کرم ابریشم جهت فراری دادن پرنده‌های مزاحم کاربرد دارد. قطعه فوق دارای دو قسمت است. قسمت اول چهار هجایی و قسمت دوم کوچشن هجایی می‌باشد در جدول دیگر خواهد آمد.
۴۰ بندی به کوچشن	مصرع اول : دوتایی هو نه گروه دوم : دوتایی ل لا گروه سوم : دوتایی هو نه گروه چهارم: دوتایی گ ره
شعر و ترجمه	مصرع دوم گروه اول: سه تایی ک لاج ته گروه دوم: سه تایی ب بو نه گروه سوم: دو تایی گ ره
	هوئه للا هوئه گره : خطاب به پرنده با زبان کودکانه کلاج ته بیوته گره : کلاع به قربان پدر تو

۱۲۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	آقا تیکا
وزن	چهار هجایی
۷۰ بیش از ۷۰	یکی از روش‌های ساده و سنتی شکار پرندگان در مازندران هنگام زمستان، شیوه‌ی شکار توکا است. جوانان و نوجوانان در زمان ریزش برف یا روز بعد از آن، دامی برای این پرنده می‌گسترانند و با آوازی به پرنده می‌گویند: آقا تیکا کمی جلوتر. در همین امتداد کرمی وجود دارد که برای تو کافی است. توکارا تشویق به خوردن غذای داخل دام می‌کنند که در واقع نوعی فرب اسٹ. به نوع راه رفتن توکا (گام‌های ریز و تند همراه با مکث) «دودوک» می‌گویند.
۶۰ بین ۵۰ و ۶۰	مصرع اول : گروه اول : دوتایی آقا گروه دوم : دوتایی تی کا
۵۰ بین ۴۰ و ۵۰	مصرع دوم : گروه اول : دوتایی دو دوک گروه دوم : دوتایی پیش تر
۴۰ بین ۳۰ و ۴۰	مصرع سوم : گروه اول : دوتایی هه مین گروه دوم : دوتایی راس ته
۳۰ بین ۲۰ و ۳۰	مصرع چهارم : گروه اول : دوتایی آجیک گروه دوم : دوتایی مس ته
۲۰ بین ۱۰ و ۲۰	مصرع پنجم : گروه اول : دوتایی ته ره گروه دوم : دوتایی وس ته
شعر و ترجمه	آقا تیکا : آقا توکا دودوک پیش تر : دو قدم جلوتر همین راسته : در همین راستا اجیک، مسنه : کرم خاکی، چاق است ته ره وسته : برای تو کافی است

درجستجوی نغمه‌های گمشده / ۱۲۹

نام قطعه	گله رِ بردن	وزن	پنج هجایی
کاربرد	این قطعه موضوعی داستانی دارد. روزی یاغیان به گله‌ای حمله می‌کنند و گوسفندان پراکنده می‌شونند. سعی و تلاش یاغیان برای جمع کردن گوسفندان بی نتیجه می‌ماند. به همین دلیل از چوبان می‌خواهند تا گله را یک جا جمع کنند. چوبان از آن‌ها اجازه می‌خواهد که بالای تپه رفته، با نواختن لله‌و گوسفندان را جمع کند. یاغیان پیشنهاد او را پذیرفته، چوبان بر بالای تپه می‌رود و به جای این که به گوسفندان خطاب کند، خطاب به دختر عمومیش می‌نوازد: دختر عموجان! گله رِ بردن همه رِ بردن. دختر عمومی چوبان که در آبادی بود، صدای لله‌وای چوبان را می‌شنود، از حمله‌ی یاغیان به گله آگاه می‌شود و اهالی آبادی را برای کمک به چوبان آگاه می‌کند.		
۵۰ پنج هجایی	مصرع اول : دوتایی عا گروه دوم: سه تایی د تر جان	گروه اول : دوتایی گروه دوم: سه تایی د تر جان	مصرع اول
۵۱ پنج هجایی	مصرع دوم : دوتایی گ ل گروه اول: سه تایی گ ل گروه دوم: دوتایی بر دن	گروه اول: سه تایی گ ل گروه دوم: دوتایی بر دن	مصرع دوم
۵۲ پنج هجایی	مصرع سوم : دوتایی ه مه گروه اول: سه تایی ه مه گروه دوم: دوتایی بر دن	گروه اول: سه تایی ه مه گروه دوم: دوتایی بر دن	مصرع سوم
۵۳ پنج هجایی	مصرع چهارم : دوتایی ک وی گروه اول: سه تایی ک وی گروه دوم: سه تایی بور س رس	گروه اول: سه تایی ک وی گروه دوم: سه تایی بور س رس	مصرع چهارم
۵۴ پنج هجایی	مصرع پنجم : سه تایی بخ ته ر گروه اول: سه تایی بخ ته ر گروه دوم: دوتایی بر دن	گروه اول: سه تایی بخ ته ر گروه دوم: دوتایی بر دن	مصرع پنجم

۱۳۰ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

شعر و ترجمه	عامی دتر جان : دختر عمو جان گله رِ بردن : گله را بردند همه رِ بردن : همه را بردند
	کاوی بور سری (کاوی: گوسفند دو ساله که شیر خوردن را رها کرده - بورسری: گوسفند سیاه پیشانی سفید) بخته رِ بردن : بخته: گوسفند پروار شده‌ای که اخته شده

www.tabarestaninfo

درجستجوی نغمه‌های گمشده / ۱۳۱

نام قطعه	لایی
وزن	شش هجایی
کاربرد	برای خواندن لایی، در قادیکلای بزرگ قائم شهر رایج است. البته لایی، دارای وزن‌های گوناگون می‌باشد.
متر و نیم	صرف اول : دوتایی لا گروه اول : دوتایی دم گروه دوم : دوتایی ته گروه سوم : دوتایی تو
شعر و ترجمه	لا لا بدم تونه : تاب دهم گهواره را (لا لا به زبان کودکانه، گهواره) شه چراغ سوئه : روشنایی چراغم را

۱۳۲ / درجستجوی نفعه‌های گمشده

نام قطعه	زنجلیک برara
وزن	شش هجایی
کاربرد	دومین قطعه‌ای است که در نگهبانی و پرورش کرم ابریشم کاربرد دارد.
اين قطعه با يك واژه‌ي «ها» مخاطب به پرندگان که دوهجایی و کشیده است شروع می‌شود. صدای هجای دوم گوشواره، بين آ - و ادا می‌گردد.	این قطعه با يك واژه‌ي «ها» مخاطب به پرندگان که دوهجایی و کشیده است شروع می‌شود. صدای هجای دوم گوشواره، بين آ - و ادا می‌گردد.
مصرع اول	گروه اول : سه تایی زن جی لک گروه دوم : سه تایی ب را را
مصرع دوم	گروه اول : چهارتایی آ بي قد کی گروه دوم : دوتایی دا را
مصرع سوم	گروه اول : سه تایی کرم ک ته گروه دوم : سه تایی تل وا را
شعر و ترجمه	زنجلیک برara : ای زنجلیک! ای برادر من! (زنجلیک: نوعی پرنده از خانواده بلبل یا گنجشک است که هنگام بهار می‌خواند) آبی قدک دارا : ای که لباس آبی بر تن داری. قدک: نوعی پوشش است. کرم کته تلوارا : کرم ابریشم داخل تلوار است (تلوار: محل پرورش کرم ابریشم)

درجستجوی نعمه‌های گمشده / ۱۳۳

نام قطعه	مشتی	از حوزه‌ی تجن ساری	وزن	هفت هجایی
مصرع اول	گروه اول : چهارتایی مش تی بی یه گروه دوم : سه تایی پل و ری		۷۰ کیلوگرم	
مصرع دوم	گروه اول : چهارتایی فامی نیلی بی یه گروه دوم : سه تایی هم دی		۷۰ کیلوگرم	
مصرع سوم	گروه اول : پنج تایی و بی یه مر د گروه دوم : دوتایی کا ری			
مصرع چهارم	گروه اول : دوتایی ا مان گروه دوم : سه تایی از دس ت گروه سوم : دوتایی مش تی			
شعر و ترجمه	مشتی، بیه پلوری : مشتی اهل پلور بود فامیلی، بیه احمدی : فامیلی اش احمدی بود و بیه، مرد کاری : او مردی کاری بود امان از دست مشتی : این جمله، ترجیح بند است.			

۱۳۴ / درجستجوی نفعه‌های گمشده

نام قطعه	قطعه توصیفی طنزآمیز	وزن	هفت هجایی
۷۳ بند به ها	مصرع اول : دوتایی اون تا گروه دوم : دوتایی بت ن گروه سوم : سه تایی کل لور له	مصرع اول	گروه اول : دوتایی اون تا
۷۴ بند به ها	مصرع دوم : چهارتایی آن با ر گروه دوم : سه تایی پل لور له	مصرع دوم	گروه اول : دوتایی آن با ر
۷۵ بند به ها	مصرع سوم : دوتایی اون تا گروه دوم : دوتایی بت ن گروه سوم : سه تایی بف رو له	مصرع سوم	گروه اول : دوتایی اون تا
۷۶ بند به ها	مصرع چهارم : دوتایی م ر گروه دوم : دوتایی سی یا گروه سوم : سه تایی خف تو له	مصرع چهارم	گروه اول : دوتایی م ر
۷۷ بند به ها	اونتا تنه کلوئه : آن، سرِ تو است آب انبار پلوئه : پله‌ی آب انبار است اونتا تنه بفروئه : آن، آبروی تو است مرِ سیاه خفتوئه : به مار سیاه خوابیده، شبیه است	اونتا تنه کلوئه : آن، سرِ تو است	اونتا تنه کلوئه : آن، سرِ تو است

درجستجوی نعمه‌های گمشده ۱۳۵ /

نام قطعه	کت کت په
وزن	هشت هجایی، گوشواره چهاره‌جایی و ترجیع بند نه هجایی
مصرع	گروه اول: چهارتایی نیشت بی مه من گروه دوم: چهارتایی کت کت بند په
مصرع	گروه اول: دوتایی ج مه گروه دوم: سه تایی دو گروه سوم: سه تایی ت
مصرع	گروه اول: چهارتایی ب دی مه چن گروه دوم: دو تایی س وار گروه سوم: دو تایی ب مو
مصرع	گروه اول: دوتایی آ ول گروه دوم: چهارتایی مه جا ن بار گروه سوم: دو تایی ب مو
ترجیع بند	گروه اول: پنج تایی ها ب ته ب ته گروه دوم: چهارتایی ب ته ب ته
شعر و ترجمه	گروه اول: چهارتایی ای شا ل ره نیشت بیمه، من کت کت په : نشسته بودم پهلوی دیوار جمه دوتمه تن سه : برای تو جامه می‌دوختم بدیمه چن سوار بمو : دیدم چند سوار آمدند اول، مه جان بار بمو : اول بار عزیزم آمد ها بته بته بته (ترجیع بند) : آی تاختم، تاختم، تاختم، تاختم ایشالله (گوشواره) : انشاء الله

۱۳۶ / درجستجوی نفعه‌های گمشده

وزن	نام قطعه	من و نه خنه نشوبه
هشت هجایی		
اول	مصرع	گروه اول: دوتایی مه آ
دو	مصرع	گروه دوم: دو تایی ل
سوم	مصرع	گروه سوم: دو تایی چل
چهارم	گوشواره	گروه اول: دوتایی و
پنجم	شعر و ترجمه	گروه دوم: سه تایی ت
ششم	گوشواره	گروه سوم: دو تایی غر
هفتم	شعر و ترجمه	گروه چهارم: دوتایی نی
هشتم	من و نه خنه نشوبه	مه یار اگه چپون نیه : یار من اگر چوپان نیست ونه الله، چل مقوم نیه : لله وای او چهل مقام نیست (للہ وا: نی مازندرانی) مه یار اگه گالش نیه : یار من اگر گاودار نیست ونه تلمه قرمش نیه : غرش تلم او شنیده نمی شود(تلم: وسیله ای که با آن از ماست کره می گیرند) من و نه خنه نشوبه : من به خانه ای او نمی روم(زن او نمی شوم)

درجستجوی نفعه‌های گمشده / ۱۳۷

نام قطعه	تھ گرھ تھ امشو برو	وزن	نه هجایی
مصرع اول	گروه اول: دوتایی ام شو گروه دوم: دو تایی ه وا گروه سوم: سه تایی ک ر ما گروه چهارم: دوتایی شو نه	۶۰ ۵۰ ۴۰ ۳۰	
مصرع دوم	گروه اول: چهارتایی آه را ز گروه دوم: دو تایی او تا گروه سوم: سه تایی زا نو نه		
مصرع سوم	گروه اول: سه تایی ای وو ن گروه دوم: دو تایی ج راغ گروه سوم: دو تایی مشن ته گروه چهارم: دوتایی سو نه		
مصرع چهارم	گروه اول: دوتایی گ ته گروه دوم: دو تایی ب رار گروه سوم: دو تایی مس ته گروه چهارم: دوتایی خو نه		
گوشواره	گروه اول: سه تایی ته گ ره گروه دوم: سه تایی ته ام شو گروه سوم: دو تایی ب رو		
شعر و ترجمه	امشو هوا، کر ماشونه : امشب، هوا نیمه مهتابی است آه! هراز او، تا زانوئه : آه! آب هراز تا زانو است ایون چراغ، مشت سوئه: چراغ روی ایوان، روشن است گت برار، مست خوئه : برادر بزرگ، مست خواب است تھ گرھ تھ امشو برو : دورت بگردم، تو امشب بیا		

۱۳۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	نمایشون صحراء
وزن	یازده هجایی
اشعار یازده هجایی معروف به دویتی، همراه با لحن کتولی و کیجاجان حال خواننده می‌شوند. آین آواز، در غرب، مازندران به کیجاجانک حال و در بعضی از مناطق شرق مازندران به رز مقوم معروف است. مضمون اشعار آواز، تغزیلی و دارای گوشواره و ترجیع بند می‌باشد. معمولاً دویتی‌های یازده هجایی آزاد بوده، متعلق به یک مlodی خاص نمی‌باشد. اشعار گوناگون برای اجرای یک مlodی توسط خواننده در همان لحظه و در حین اجرا، متناسب با حس خود انتخاب می‌شود.	دویتی هجایی کتولی
درون مایه‌ی دو بیتی‌ها، عاشقانه می‌باشد.	
گروه اول: چهارتایی ن ما شو نه گروه دوم: دو تایی را صح گروه سوم: سه تایی مه گروه چهارم: دوتایی ون گی	صرف اول صرف دوم صرف سوم صرف چهارم
گروه اول: سه تایی چار وی دار گروه دوم: سه تایی در شو نه گروه سوم: سه تایی ص دا ی گروه چهارم: دوتایی زن گی	صرف اول صرف دوم صرف سوم صرف چهارم
گروه اول: دوتایی ک دوم گروه دوم: چهارتایی چار وی دا ر	صرف اول صرف دوم

درجستجوی نفعه‌های گمشده / ۱۳۹

ر ا ر	ب ب	د و ت ا ي ب	گ رو ه سوم: د و ت ا ي ب	
ر م	ه ي	ب ب	گ رو ه چهارم: س و ت ا ي ب	
د م	ب	د م	گ رو ه اول: س و ت ا ي ب	م ص ر ع
ر	و	خ	گ رو ه دوم: س و ت ا ي ب	چهارم
ي ا ر	ش	ش	گ رو ه سوم: د و ت ا ي ب	
ر م	ل ب د	ل ب د	گ رو ه چهارم: س و ت ا ي ب	
نماشون صحراء و نگونگ هنگام غروب است و در صحرا، فریاد				
من، همه جا را پر کرده است				
در شونه، صدای زنگ صدای زنگ اسب چاربهدار شنیده				
چارویدا می شود				
کدوم چارویداره، برار بهیرم: کدام چاربهدار است که او را برادر خود				
بدانم				
دم به دم خور شه یار بهیرم: و هر لحظه، از حال و روز یارم بپرسم				

۱۴۰ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	امیری یا تبری	دوازده هجایی	وزن
موضع	گروه اول: دوتایی سو ری گروه دوم: دو تایی از نیزگه گروه سوم: چهارتایی وا گروه چهارم: چهارتایی بو	گروه اول: سه تایی چه غن گروه دوم: سه تایی د هو گروه سوم: سه تایی گت و گروه چهارم: سه تایی خ جی	اول دو دو دو
موضع	گروه اول: دوتایی تی سا گروه دوم: سه تایی ه نه گروه سوم: سه تایی خل ق و گروه چهارم: سه تایی خ جی	گروه اول: سه تایی تی سا گروه دوم: سه تایی ه نه گروه سوم: سه تایی خل ق و گروه چهارم: سه تایی خ جی	دو دو دو دو
موضع	گروه اول: سه تایی تا سر گروه دوم: دو تایی به پا گروه سوم: چهارتایی مه گروه چهارم: سه تایی خ جی	گروه اول: سه تایی تا سر گروه دوم: دو تایی به پا گروه سوم: چهارتایی مه گروه چهارم: سه تایی خ جی	چهارم چهارم چهارم چهارم
شعر و ترجمه	سوری از گ، ته وارنگ بو خجیر: ای گل سرخ تازه شکفته، بوی چون بادرنگ تو، خوش است ته غنچه دهون گت و گو خجیر: شنیدن از غنچه‌ی دهان تو، خوش است تیسا نه همین، خلق و خو خجیر: فقط نه این‌ها - که خلق و خوی تو، خوب است ته سر تا به پا، مه چش سو خجیر: تمام وجود تو، ای نور چشم من، زیباست		

درجستجوی نفعه‌های گمشده / ۱۴۱

نام قطعه	امیری یا تبری	
وزن	دوازده هجایی	
اول	گروه اول: دوتایی گو هر گروه دوم: سه تایی گ ل دیم گروه سوم: چهارتایی چن م ح گروه چهارم: سه تایی به این رج	مصرع
دوم	گروه اول: چهارتایی ن تر س نی گروه دوم: سه تایی ته خو ش گروه سوم: دو تایی س خن گروه چهارم: سه تایی ب وی کج	مصرع
سوم	گروه اول: دوتایی ته زین گروه دوم: سه تایی س وا ری گروه سوم: دو تایی بن ده گروه چهارم: دو تایی ت نه گروه پنجم: سه تایی ج لو نج	مصرع
چهارم	گروه اول: سه تایی من ت نه گروه دوم: دو تایی ب ل گروه سوم: دو تایی چو مه گروه چهارم: سه تایی ته مه سر گروه پنجم: دوتایی هو مج	مصرع

www.tabarestan.info  
دیگرستان نی

## ۱۴۲ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

گوهر گل دیم، چند مجñی به این رج : ای گوهر گلرخ، چرا این گونه می خرامی؟	نیزه گلرخ گونه گوهر
نترسنى ته خوش سخن، بوی کج : ای خوش سخن من، نمی ترسی که کج (ناقص) شوی	
ته زین سواری، بنده تنه جلوتچ : تونشیته بر اسب هستی و من، جلودار تو	
من تنه پل چومه، ته مه سر هومچ: من، پل چوبی تو هستم، از روی من عبور کن	
نتیجه: در این رباعی، مصروعهای یک و دو چهار، چهار گروهی و مصروع سوم به خاطر یک هجای «ن» که به واژه‌ی «ت» اضافه شده است پنج گروهی می‌باشد.	

درجستجوی نغمه‌های گمشده / ۱۴۳

نام قطعه	امیری یا تبری	
وزن	دوازده هجایی	
کاربرد	نمونه اول: تبری یا امیری است که دوازده هجایی است. تعداد این نمونه به شکل شفاهی زیاد است. البته، گاهی، هجایی آن به شائزده می‌رسد.	
اول	گروه اول: چهارتایی که تو بی گروه دوم: سه تایی گس نر گروه سوم: دو تایی گروه چهارم: سه تایی	مصرع
دوم	گروه اول: سه تایی که جه اون گروه دوم: دو تایی گس نر گروه سوم: سه تایی رن کا گروه چهارم: چهارتایی کار	مصرع
سوم	گروه اول: سه تایی شه نو و گروه دوم: سه تایی نم چی ن گروه سوم: سه تایی بو ری گل گروه چهارم: سه تایی ن	مصرع
چهارم	گروه اول: چهارتایی هش ب دست گروه دوم: سه تایی من ر با گروه سوم: دو تایی جو ر گروه چهارم: سه تایی ن	مصرع

## ۱۴۴ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

شعر و ترجمه	عهد بکردمه که بی تو نرگس نکارم : عهد کردم که بی تو نرگس نکارم
	اوچه که نرگس بکارن، کار ندارم : و به آن جایی که نرگس می‌کارند، نروم
	ونوشه نچینم، گل ربو نکنم : بنفسه نچینم و گلی را نبوم
	دست بهشته یار، من رُجو ندارم : به یار نشانه کرده‌ی دیگری رجوع نکنم
	نتیجه: هر چهار مضراع، چهار گروهی است.

نمونه دوم:

صنم یا حقانی دو روایت داستانی دارد. روایت اول از آقای توپا ابراهیمی نقل می‌شود که به صنم ایلخانی یا حقانی معروف است. این لحن از کلارستاق نوشهر تا قائم شهر بازتاب داشته است و تعداد هجاهای آن متغیر است (گاه به یازده و بیش از دوازده هجا می‌رسد). صنم جان که در ساری و اطراف بهشهر <sup>تبرستان</sup> <sup>www.tabarestan.info</sup> رواج دارد، خود شامل دو قسمت می‌باشد.

قسمت اول دارای متر آزاد – و تعداد هجاهای آن، یازده و دوازده و گاهی بیشتر است، اما قسمت دوم، یازده هجایی و دارای ریتم معین می‌باشد.

اشعار صنم جان و صنم ایلخانی، فارسی است. داستان صنم جان را بعضی‌ها به داستان حیدر بیک و صنم بر، ارتباط می‌دهند، ولی سرگذشت حیدر بیک و صنم بر به شکل مكتوب (خطی و چاپی) در کتابخانه مجلس و کتابخانه ملی موجود است. این قطعه دارای ملودی مخصوص به خود است و اکثر شعر خون‌ها آن را روایت می‌کنند.

۱۴۶ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	صنم - روای: آقای توپا ابراهیمی، اهل کلارستاق نوشهر
وزن	دوازده هجایی و در بعضی مواقع بیشتر
مصرع	گروه اول: سه تایی در شه ر گروه دوم: دو تایی شن تبرستان گروه سوم: چهارتایی باستان گروه چهارم: سه تایی میف
دوم	گروه اول: دو تایی دخ تر گروه دوم: سه تایی ب را گروه سوم: چهارتایی ب ها گروه چهارم: سه تایی رو شن
سوم	گروه اول: دو تایی آ تشن گروه دوم: سه تایی ب هی گروه سوم: سه تایی خا گروه چهارم: چهارتایی بی
چهارم	گروه اول: سه تایی هم سا به گروه دوم: دو تایی م نم گروه سوم: چهارتایی جا ی گروه چهارم: سه تایی رو شن
پنجم	در شهر شما، بادوم تر می فروشن بادوم = بادام دختر بچه را بهای زر می فروشن آتش بهیره خانه‌ی بی پولی را : خانه‌ی بی پولی بسو زد همسا یه منم، جای دیگر می فروشن

درجستجوی نغمه‌های گمشده / ۱۴۷

نام قطعه	صنم - راوی: توپا ابراهیمی	وزن
دوازده هجایی		
اول	گروه اول: سه تایی گروه دوم: دو تایی گروه سوم: چهارتایی گروه چهارم: سه تایی	مصرع
دو	گروه اول: سه تایی گروه دوم: دو تایی گروه سوم: سه تایی گروه چهارم: سه تایی	مصرع
شعر و ترجمه	ایلخانی، چین و نما چینت بسوزد ایلخانی، اسب و غم چینت بسوزد	

۱۴۸ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	عنوان	وزن
	دوازده هجایی	
مصرع اول	گروه اول: دوتایی آم تبرستان گروه دوم: سه تایی چه خو شه گروه سوم: چهارتایی ب نف شه در گروه چهارم: چهارتایی فص ل ب هار	دویجه دویجه دویجه دویجه
مصرع دوم	گروه اول: دو تایی آم ما گروه دوم: سه تایی چه خو شه گروه سوم: چهارتایی دو با ل در گروه چهارم: چهارتایی گر ن د یار	دویجه دویجه دویجه دویجه
مصرع سوم	گروه اول: دو تایی آم ما گروه دوم: سه تایی چه خو شه گروه سوم: چهارتایی که رو به رو گروه چهارم: سه تایی بن شی نیم	دویجه دویجه دویجه دویجه
مصرع چهارم	گروه اول: سه تایی شب های گروه دوم: سه تایی ز مس تون گروه سوم: سه تایی خوش اس ت و گروه چهارم: پنج تایی روز های ب هار	دویجه دویجه دویجه دویجه
شعر و ترجمه	اما چه خوش، بخشش در فصل بهار اما چه خوش، دویاله در گردن یار اما چه خوش که رو به رو بنشینیم شب های زمستون خوش است و روزهای بهار	

درجستجوی نفمه‌های گمشده ۱۴۹ /

نام قطعه	وزن	دوازده هجایی	صفم - راوی: آقای صفی الدین محمدی
گروه اول: دوتایی گروه دوم: سه تایی گروه سوم: دوتایی گروه چهارم: چهارتایی	اول	افتاب به سه به نار دو بن ج	گروه اول: دوتایی گروه دوم: سه تایی گروه سوم: دوتایی گروه چهارم: چهارتایی
گروه اول: دوتایی گروه دوم: چهارتایی گروه سوم: دو تایی گروه چهارم: چهارتایی	دوم	عا شق به می چه گر دو	مشعر مشعر مشعر مشعر
گروه اول: دو تایی گروه دوم: دوتایی گروه سوم: چهارتایی گروه چهارم: سه تایی	سوم	گو یند ه مه که عا ش قی آ سو نه	مشعر مشعر مشعر مشعر
گروه اول: سه تایی گروه دوم: سه تایی گروه سوم: سه تایی گروه چهارم: چهارتایی	چهارم	عا ش قی بد از تر ب لا ی بی در مو نه	مشعر مشعر مشعر مشعر
افتبا، به سر چنان نالبندونه عاشق به میان کوچه، سرگردونه گویند همه که عاشقی آسونه عاشقی بدتر از بلای بی درمونه	شعر و ترجمه		

۱۵۰ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

نام قطعه	صنم جان (قسمت دوم)	وزن
	یازده هجایی	
مصرع اول	گروه اول: دوتایی ب زن گروه دوم: دو تایی ب دو گروه سوم: دوتایی ب زن گروه چهارم: دو تایی با دو گروه پنجم: سه تایی ب زن باد	ب زن دو ب زن با ب زن
مصرع دوم	گروه اول: چهارتایی خ رم رم گروه دوم: سه تایی ب بر گروه سوم: چهارتایی آس تر آس	خ رم رم ب بر آس تر آس
مصرع سوم	گروه اول: چهارتایی خ رم رم گروه دوم: دو تایی ب بر گروه سوم: دو تایی پی ش گروه چهارم: سه تایی گ ل من	خ رم رم ب بر پی ش گ ل من
مصرع چهارم	گروه اول: دو تایی ب زن گروه دوم: دو تایی زا نو گروه سوم: دو تایی ب گو گروه چهارم: دوتایی در د گروه پنجم: سه تایی د ل من	ب زن زا نو ب گو در د د ل من
شعر و ترجمه	بزن باد و بزن باد و بزن باد خبرم را ببر تا استرآباد خبرم را ببر، پیش گلِ من بزن زانو، بگو درد دل من	

### نتایج بررسی:

برآیندِ بررسی گروه بندی هجاهای و مشخص کردن تعداد آن که در وزن‌های مختلف انجام گرفته، هم چنین تنوع در وزن‌های مختلف اشعار شفاهی مازندران این گونه است:

۱. هشت فرم یا هشت قالب مشخص، که تا قالب هفتم تعداد هجاهای ثابت، اما گروه بندی هجاهای متفاوت است. گروه بندی هجاهای درونی وزن به شکل دو تایی، سه تایی و چهار تایی می‌باشد و مصروع‌ها، در وزنِ کلی، با هم برابرند.
۲. تنوع فرم یا قالب اشعار از چهار تا دوازده است و هر کدام از این قالب‌ها در برگیرنده‌ی موضوعاتی هستند که گوشه‌ای از زندگی این سامان را بیان می‌کنند.
۳. فرم‌ها یا قالب‌هایی با وزن کوچک‌تر یعنی از چهار تا نه هجایی که الان کاربرد عینی آن کم شده است.
۴. همان گونه که پیش‌تر اشاره شد این اشعار، تابع موسیقی است و ادبیات و هنر شفاهی ما را شکل می‌دهد.
۵. موضوع اشعار، فلسفی، اجتماعی، تاریخی، عرفانی و برخاسته از زندگی اجتماعی - اقتصادی آنان است.
۶. زبان و فضای حاکم بر این هنر، نشان می‌دهد که ریشه در روزگاران کهن دارد و درگذر از زمان، دشواری‌های بزرگ انسانی را پشت سرگذاشته است. متاسفانه، امروزه، از این هنر، اندکی باقی

## ۱۵۲ / درجستجوی نعمه‌های گمشده

مانده است، اما با حفظ و اشاعه‌ی آن می‌توان این میراث ارزش مند را حفظ نمود و برای آیندگان، باقی گذاشت. امید که هنرمندان جوان، به این نکته‌ی مهم توجه کنند.

تبرستان

www.tabarestan.info

## هنر خواص و هنر عامه‌ی مردم ایران

هنر، همزاد زندگی اجتماعی بشر است. از همان زمان که انسان غارنشین، با تراشیدن سنگ، تیغه‌ی تیزی ساخت - یا بر دیوارهای غار، به تصویرگری پرداخت، هنر متولد شد.

در هزاره‌های بعدی، وقتی نخستین تمدن ایرانی در تپه‌های سیلک کاشان و تپه حصار دامغان پدیدار گشت - و هنگامی که یک جا نشینی، اقتصاد تازه‌ی کشت و برداشت، صید ماهی، تربیت حیوانات و بهره برداری از دیگر ثروت‌های زمین را موجب شد، هنر از غارها بیرون آمد و بازنده‌گی جدید همراه گشت.

کم کم با انباست سرمایه، طبقات اجتماعی و دولتها پدیدار شدند. تردیدی نیست که این شکل گیری، بر مبنای طبقه‌ی متضاد اجتماعی بود. وقتی ساختار نظام قبیله‌ای به هم ریخت و طبقه‌های اجتماعی برده و برده دار پدیدار شدند، ماهیت جوامع نیز عوض

شد؛ یعنی، جوامع بشری، سرشتِ چندگانه گرفت. این سرشت چندگانه، به هنر نیز ماهیتی چندگانه داد. کم کم، هنر، مسیرِ دو سویه‌ای را در پیش گرفت و هنر خواص و هنر عامه شکل گرفت.<sup>۱</sup>

«پایگاه نخستِ هنر خواص، دربار پادشاهان بود و پایگاه‌های بعدی آن، قلمروِ اشراف، امیران و سرداران، موبدان و دانش مندانی بود که به دربار تکیه داشتند.»<sup>۲</sup>

### نمونه‌هایی از هنر خواص

#### - نمونه‌ی نخست:

«صحنه‌های شکار، مهمانی و به تخت نشستن پادشاه و نظایر آن؛ خواه حجاری‌های بر جسته روی صخره‌ها، ظروف سیمین یا نقاشی‌ها که به قصد تجلیل یک پادشاه یا محتشم است.»<sup>۳</sup> این نمونه‌ها را می‌توان در هنر ایران باستان، به خصوص هنر عهد ساسانی دید.

۱. ر.ک. راوندی، مرتفی: تاریخ اجتماعی ایران، ناشر: مؤلف، ۱۳۶۴، ج پنجم، ص ۲۲ و

مرزبان، پرویز: خلاصه‌ی تاریخ هنر، شرکت انتشارات فرهنگی و هنری، ص ۲۹.

۲. تاریخ ایران، پژوهش دانشگاه کمبریج، به کوشش احسان یار شاطر ترجمه‌ی حسن انوشه، امیرکبیر، ۱۳۷۳، ج سوم، ص ۲۴.

۳. همان، ص ۴۲.

### - نمونه‌ی دوم:

«هردوت در تاریخ خود درباره‌ی مراسم ایرانیان چنین می‌نویسد: ایرانیان برای تقدیم نذر و قربانی به خدا و مقدسات خود آتش مقدس بر نیفروزند و بر قبور شراب نپاشند ولی یکی از موبدان حاضر شود و سرودی مذهبی بسراید چنان که کتاب گات‌های زرتشت نیز مجموعه‌ای از اشعار به سبک شرمسجع و شامل سرودهای مذهبی بوده که با آهنگ‌های خاص خوانده می‌شده است». <sup>۱</sup>

### - نمونه‌ی سوم:

«درآیین مزدک که در زمان قباد ساسانی ظهور کرد موسیقی به عنوان یکی از نیروهای معنوی چهارگانه‌ی شعور، عقل، حافظه، شادی برابر خداوند جلوه گر می‌شود این چهار نیرو به دستیاری شش وزیر، امور عالم را اداره می‌کنند و وزیران، میان دوازده روح در حرکتند که یکی از آن‌ها خواننده و سراینده‌ی موسیقی است». <sup>۲</sup>

۱. معروفی، موسی، همان، ص ۱

۲. معروفی، موسی، همان ص ۱

### نمونه‌ی چهارم:

مرگ شبدیز می‌باشد که باربد خبر مرگ اسب خسرو پرویز را با آهنگ خاص به او اعلام می‌کند. نمونه‌های دیگر بسیار است.

### - پایگاه اجتماعی هنر عامه

هنر عامه بیشتر بر پایه‌ی شیوه زندگی دهقانی، عشاپری صیادی و صنایع دستی - به عبارت دیگر بر مبنای اقتصاد کشاورزی و دامی، شکل گرفت. این گونه ش. یوهی تولید که با کار و تلاش همراه بود، آداب، رسوم و فرهنگ هنر خاص خود را پدید می‌آورد و جلوه‌ای از آرزوهای طبقات فرو دست جامعه بود. آفرینش هنری این بخش از جامعه، بخشنی از نیازهای اساسی او، و آسیب پذیری آن، از عوامل بیرونی کمتر بود. هنر عامه، فرم ساده‌ای داشت، اما بسیار زندگی بخش بود.

برخی از نخبگان هنر عامه تحت شرایطی، جذب هنر خواص می‌شدند. در چنین حالتی آن هنرمند تغییر ماهیت می‌داد. گفتنی است هنر عامه، چون توانایی ویژه‌ای داشت، نسل به نسل و سینه به سینه منتقل گردید. موسیقی عامه، که در طول تاریخ منشأ موسیقی خواص نیز بود، اکنون بانام موسیقی نواحی ایران، موقعیت خاص و ارزنده‌ای پیدا کرده است.

## – نمونه‌های هنر عامه

### – نمونه نخست:

«راستوف تسف چندین خصوصیت از این هنر را برمی‌شمارد. او، عمدت‌ترین خصوصیت این هنر را با توجه به آثار باقی مانده از دوره‌ی پارتیان در ایران و بین النهرين، مقابل نگری انسان و حیوان می‌داند.<sup>۱</sup>

### نمونه‌ی دوم:

«در دوره ساسانی در روستاهای خیلی قدیمی‌تر برای نشسته‌های شبانه اشعار تازه و نوبه نو گفته می‌شد و به مشاعره و مسابقه‌ی شعر گویی می‌پرداختند. معمول‌ترین قالب شعری، رباعی بود که آن را چهار پاره می‌نامیدند. به گفته ایوانف برای سایر شکل‌ها، اصطلاح خاصی که همگان آن را بدانند وجود نداشته است. از آن جا که این گونه اشعار بسیار نادر و کمیاب است هر یک از آن‌ها به نام خط

---

۱. تاریخ ایران، همان، ص ۳۹.

اول آن که به نام یک پهلوان یا به نام مضمون شعر است، شناخته می‌شود. و این روشی است که در فارسی میانه نیز وجود داشته است. این اشعار را پیوسته به آواز می‌خوانده‌اند و در حس خواندن، تنوع هجاهای «پوشیده» نگاهداشته می‌شد. نغمه‌ی این موسیقی، متنوع و متعدد بود و برخی از آن‌ها به نظر ایوانف بسیار شیرین آمده و بقیه عموماً یک صدا است.<sup>۱</sup> گفتنی است که حتی در دهه‌های اخیر، در شب نشینی‌هایی که در روستاهای مازندران پر پا می‌شد، شعرخوان‌ها یا خشن خوان‌ها<sup>۲</sup> آواز و اشعاری را به همان شیوه قدیمی که اشاره شده، می‌خوانند.

### - نمونه سوم:

مولف کتاب «الاغانی» گفته است که در زمان «واشق» نهمین خلیفه عباسی (۲۲۷ تا ۲۳۲ ه) دوشیزگان خواننده‌ای از خراسان آمده بودند که «فهلویات» می‌خواندند و چون «فهلهبز» چنان که در کتاب «الموسیقی الکبیر فارابی» آمده، معرب باربد است، می‌توان به این

۱. بویس، مری و فارمر، جورج، همان، ص ۳۱.

۲. در مازندران، آوازخوان‌ها را خشخون و شعرخون و نوازنده‌گان سرنا و لله وا را، سرناچی و لله چی می‌نامند.

## درجستجوی نفمه‌های گمشده / ۱۵۹

نتیجه رسید که العhan باربدی و به تعبیری آهنگ‌های باستانی ایران تا آن تاریخ هنوز در خراسان باقی مانده بود.<sup>۱</sup>

از مقایسه‌ی هنر خواص و هنر عامه چنین بر می‌آید که هر دو خاستگاه اجتماعی متفاوتی دارند و به دلیل جایه جایی طبقات متفاوت، در فرم‌های گوناگون شکل گرفته‌اند. این تحول را می‌توان در همه‌ی دوره‌های تاریخی تا پایان دوره‌ی قاجار دید. و در چشم‌اندازِ وسیع‌تر باید دید که این دو پدیده، در رشدِ زیبایی شناسی هنری مردم این سرزمین، در طول تاریخ تا چه اندازه تاثیرگذار بودند، و باید بررسی کرد که حرکت آن رویه کمال بود یا نه؟! تجزیه و تحلیل روند تکاملی این دو پدیده، بر عهده تاریخ و از نیازهای اجتماعی امروز و آینده می‌باشد.

---

۱. بیش، تقی، همان، ص ۷۶.

## تأثیر هنر موسیقی اقوام بر یکدیگر

طرح این موضوع، برای شناخت جاذبه‌های سطحی و غیر فرهنگی موسیقی‌ای است که از دورترین مکان‌های دنیا به ویژه اروپا، به واسطه رسانه‌ها و با رویکرد تبلیغاتی به زندگی جوانان امروز کشور راه یافته و موسیقی اصیل ایرانی را از آن‌ها دور کرده است. البته، این مسؤولیت بیشتر متوجه دانشگاه‌های کشور است که با برنامه ریزی و سیاست‌گذاری اصولی، در جهت آموزش موسیقی ایران و تدوین و تالیف آثاری در این زمینه، و فراهم ساختن بستر آفرینش و تولید مناسب آثار موسیقی و ایجاد امکانات جهت عرضه‌ی هنر جوانان راه را برای گسترش این نوع موسیقی هموار سازد. در این راستا، تلاشی به شکل اصولی انجام نمی‌گیرد. به این علت، پرداختن به این موضوع ضروری به نظر می‌رسد. در طول تاریخ، سه عامل درونی و برونی در شکل گیری تمدن، توسعه‌ی فرهنگ و هنر بشریت و یا ایجاد اختلال در روند این توسعه نقش موثری داشتند.

عاملِ درونی، نیاز مادی و معنوی بشر در پیوند با طبیعت و هستی در راستای تحولِ شرایط، برای رسیدن به تمدنی شکوفاتر بود.

عامل دوم (برونی)، وجود نیروی زورمندار بیگانه‌ای بود که با هجوم خود به سرزمین یک قوم، هستی تاریخی آنها را مُختل می‌کرد و تمام ثروت و دستاورد مادی و معنوی آنها را به <sup>تیرستان</sup> <sub>یغما می‌برد.</sub>

عامل سوم(برونی) تمدن برتری بود که خود الهام بخشی تمدن قوم‌های دیگر بود. با این نگاه موضوع تاثیر، فرهنگ و هنر اقوام بر یکدیگر، پیگیری می‌شود.

اقوام و ملت‌ها در گذر از تاریخ، بر یکدیگر تاثیرگذار بودند، اما هر ملت و قومی که فرهنگ نیرومندی‌تری داشت، آسان‌تر می‌توانست هویت فرهنگی و تاریخی خود را حفظ کند.

در ایران باستان، وقتی اسکندر مقدونی، حکومت هخامنشیان را بعد از ۲۰۰ سال فرمانروایی برانداخت، تلاش کرد تا با چیرگی نظامی و سیاسی، از ایران، یونانی دیگر بسازد. او با این هدف، آتشکده‌ها را ویران کرد و کتاب مقدس زرتشتیان را آتش زد، اما به جز لایه‌هایی از اشرافِ جامعه که به چیرگی نظامی - سیاسی یونانیان تن دادند، بقیه‌ی مردم دست از مقاومت برنداشتند تا سرانجام با سرنگونی آخرین فرمان روای سلوکی، خود را از چیرگی و نفوذ یونانی‌ها آزاد ساختند. شاید در واکنش به این

چیرگی بود که بعدها، در حکومت ساسانیان، دین زرتشتی، با هویت ملی دوباره قدرت گرفت.<sup>۱</sup>

با این همه، ایرانی‌ها از تاثیر فرهنگ یونانی به ویژه ادبیات و فلسفه‌ی یونان که از غنای زیادی برخوردار بود، به دور نماندند.

### تأثیر بوداگری در ایران

آیین بوداگری در زمان فرمان روایی آشوکا (۲۳۰-۲۶۴ ق-م) در شرق و شمال شرقی ایران رواج یافت و موجب تغییرات و رونق فرهنگ و هنر گشته است. این تغییرات و رونق فرهنگی و هنری، بگرام، قندهار، بامیان؛ بغلان؛ هرات، بلخ و بعدها قسمتی از ماوراء النهرین را در بر گرفت.

[یک قالب هنری<sup>۲</sup> (هنر گندهاری) که ملهم از بودایی گری بود، اما ویژگی‌های پیکر نگاشتی و اسلوبی خود را از هنر ایرانی و یونانی تاثیر گرفته بود تا افغانستان گسترش یافت.]

در همین راستا، در موسیقی نواحی ایران به ویژه در موسیقی مازندران (برمبنای پژوهش‌های میدانی) آرایه یا تزئیناتی که به شکل غلتی است، دیده می‌شود که گستره‌ی آن تا تاجیکستان و افغانستان ادامه می‌یابد. البته تزئینات در موسیقی دستگاهی ایران به گونه تحریر چکشی است که الهام

۱. تاریخ ایران، پژوهش دانشگاه کمبریج، همان، ص ۱۸۱-۲۲.

۲. همان، ص ۷۷ و ۷۶.

گرفته از طبیعت و برخی از پرندگان مانند دستان (بلبل) می‌باشد که منحصر به فرد و خارج از موضوع است.

### نفوذ موسیقی ایران در ممالک عرب و اسپانیا

[در کتاب مروج الذهب مسعودی و در بیست و یک جلد کتاب اغانی ابوالفرج اصفهانی و آثار نظم و نثر دیگر شعرا و نویسنده‌گان ایرانی و عرب اسلامی، شرح حال هنرمندانی را که در نفوذ موسیقی ایران در ممالک عرب دست داشته‌اند می‌توان یافت.<sup>۱</sup>]

زرباب که ایرانی نژاد بود، در دوره‌ی خلفای عباسی با مهاجرت از بغداد به آندلس مدرسه‌ای تاسیس کرد که بعدها به هنرستان موسیقی تغییر یافت. بدین ترتیب موسیقی شرقی به ویژه موسیقی ایران را در اسپانیا رواج داد.<sup>۲</sup>

### نفوذ موسیقی ایران در چین

کوچا(ترکستان) نام شهری است در آندوری واقع در مشرق ایران. در مشرق آن شهر به زبان چینی و در غرب آن به زبان فارسی تکلم می‌کردند. کوچا نفوذ شگرفی در موسیقی چین داشت. کوچا در سال ۳۸۴ میلادی توسط یکی از امپراتوران چین فتح گردید.

۱. معروفی، موسی، همان، ص ۳.

۲. بیشن، تقی، همان، ص ۶۷.

امپراتور چینی، رامشگران کوچا را با خود برد و بدین شکل موسیقی ایران و سازهای آن به چین راه یافت. موسیقی چین در سده‌ی ششم با تاثیر پذیری شگرف از فلسفه‌ی کنفوشیوس و فلسفه‌ی عرفانی لاثوتسه، گامی تازه در مسیر فرهنگ و هنر نهاد. البته در قرن‌های پنجم و چهارم جدال قدرت‌های داخلی، موجب آشفتگی طولانی شد، تا سرانجام در ۲۰۶ ق م سلسله پادشاهی (هان) زمام قدرت را به دست گرفت و در اندک مدتی، در سایه‌ی حکومتی توانا، وحدت‌ها را برقرار کرد. تمدن دوره‌ی (هان) به ویتنام و کره و ژاپن نفوذ نمود. موسیقی چین که از ۵۰۰ سال قبل، فوهی، امپراتور چین، آن را تدوین کرده بود، از شایستگی و توانایی بسیاری برخوردار شد؛ به طوری که موسیقی دربار، موسیقی مردم و موسیقی مذهبی، هر کدام در قلمرو جدایانه‌ای کاربرد داشته‌اند. این موسیقی علاوه بر تاثیری که بر موسیقی آسیای شرقی گذاشت به موسیقی انگلستان و آهنگ‌های محلی روسیه و مجارستان نیز راه پیدا کرد.<sup>۱</sup>

### نفوذ سازهای ایرانی در اروپا

ساز کمانچه که از قدمت بسیار در ایران برخودار بود، از طریق اعراب در اروپا نفوذ کرده، به سازهایی مانند ویلن تکامل یافت. این

۱. راهگانی، روح انگلیز؛ تاریخ موسیقی جهان، انتشارات پیشرو، اسفند ۱۳۷۶، ص ۵۵-۶۱ و مرزبان، پرویز، همان، ص ۵۰ و ۵۱.

ساز، در دوره‌ی قاجار به موسیقی ایران راه یافت. ساز چنگ نیز که از سازهای قدیمی ایران می‌باشد، در اروپا به نام هارپ تکامل یافت. سازهای دیگر، مانند ستور نیز به عربستان، گرجستان و ارمنستان راه یافت.<sup>۱</sup>

تبرستان

### تأثیر موسیقی اروپا بر موسیقی ایران

ناصرالدین شاه در اولین سفر خود به پاریس تحت تاثیر اجرای اپرا قرار گرفت و در بازگشت به تهران تلاش کرد تا هنرمندان، آن را در تهران اجرا کنند. چون در نمایش و اجرای نواهای عاشقانه به لحاظ شرعی با تناقض روبه رو شده بود، از امام جمعه برای رفع این تناقض کمک خواست. امام جمعه برایش چند فتوا صادر کرد که اگر موزیک و ساز و نوا برای بهتر جلوه دادن وقایع پر سوز و گداز و مصائب (امامان) باشد، بدون مانع است. با این فتوا، ناصرالدین شاه، بی‌درنگ، دستور تاسیس موزیکخانه دولتی را صادر نمود. در همین زمان، پیانو به جمع سازهای ایران پیوست. البته، این ساز، بیشتر در خانواده‌های مرفه و شاهزادگان متداول شد و در تالارها و شاه نشین‌ها زینت بخش محافل بود.<sup>۲</sup>

۱. ملاح، حسینعلی، فرهنگ سازها، کتاب سرا، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۲. شهری، جعفر؛ تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، موسسه خدمات فرهنگی رسانی، جلد پنجم، ص ۴۷۹ و ۴۸۳.

از سوی دیگر با تاسیس مدرسه دارالفنون، این تلاش جدی‌تر شد و رسمیت بیشتری پیدا کرد.

[با استخدام کارشناس از فرانسه به نام لوثر و از اطربیش، گوار، تئوری موسیقی و آموزشِ سازهای اروپایی جای خود را در ایران باز کرد.<sup>۱</sup>]

[در سال ۱۳۹۳ به پیشنهاد سالار معزز و تصمیب وزارت معارف، شبکه موزیک دارالفنون به عنوان «کلاس موزیک» کار خود را پس از چند سال تعطیل آغاز کرد.<sup>۲</sup>]

در سال ۱۳۰۷-۱۳۰۸ علینقی وزیری به ریاست مدرسه موزیک برگزیده شد و نام مدرسه موزیک به «مدرسه موسیقی دولتی» تبدیل گردید.

در سال ۱۳۱۳ به موجب قانون تربیت معلم، نام مدرسه موسیقی به (هنرستان موسیقی) تبدیل گردید. در سال تحصیلی ۱۳۱۳، در روش پیشین آموزش (که موسیقی غربی و ایرانی هر دو به شیوه‌ی غربی تعلیم داده می‌شد) در هنرستان تجدید نظر شد و موسیقی ایرانی از برنامه‌های هنرستان حذف گردید. در سال ۱۳۱۷ بر مبنای طرح مین باشیان مقرر شد اداره‌ای به نام «اداره موسیقی کشور» در وزارت فرهنگ به وجود آید و اساس موسیقی کشور بر روی اصول

۱. جوادی، غلامرضا، از آغاز تا مروز، انتشارات همشهری ۱۳۸۰، ج دوم، ص ۵۸۵ تا ۵۹۱.

۲. خالقی، روح الله، سرگذشت موسیقی ایران، انتشارات صفحی علیشاه چاپ پنجم، ص ۲۱۰.

و قواعد و گام‌های موسیقی غربی گذاشته شود. ریاست این اداره به مین باشیان واگذار شد. با تاسیس «اداره موسیقی کشور»، امور هنرستان به آن اداره واگذار شد و نام هنرستان موسیقی به هنرستان عالی موسیقی تغییر یافت. بنابراین، موسیقی اروپایی در آن زمان، آن چنان قدرت گرفت که در زمینه‌ی آموزش، در الوبیت قرار گرفت. گفتنی است راویان و نمایندگان اصلی موسیقی در این تحولات نقشی نداشتند. استاد کلتل وزیری، تحصیلکرده‌ی موسیقی در اروپا بود. او و دوستانش، با این که برای احیای موسیقی ایران کوشش بسیاری نمودند، پیشرفت موسیقی ایران را، در گسترش موسیقی اروپایی در ایران می‌دانستند.

### چگونگی هنر قومی در اروپا

(پیدایش سبک‌های گوناگون هنری با جاذبه‌های شگرف از یک سو - و کوتاه بودن طول عمر آنان از سوی دیگر، مجال جذب آن را به هنرپذیران نمی‌دهد؛ مثلاً چیرگی سبک باروک از سال ۱۷۵۰ تا سال ۱۷۹۰، سبک کلاسیک قرن هفدهم از سال ۱۷۵۰ تا سال ۱۸۳۰ و چیرگی سبک رمانتیک در مرحله اول از ۱۸۲۰ تا ۱۸۵۰

مرحله‌ی دوم از ۱۸۵۰ تا ۱۸۹۰ و مرحله سوم از ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ بود.<sup>۱</sup>

سبک‌های مورد بحث با همه عظمت نتوانستند جایگاه کافی در فرهنگ و حس اجتماعی برای خود باز کنند و تا می‌خواستند حضور خود را تثیت کنند، عمر این هنرها به سر می‌رسید. و این مسئله، موجب شد که هم جامعه، فرصت کافی برای هضم و لذت بردن را نداشته باشد هم هنر قومی خود را فراموش نماید. این گیست موجب شد که افراد جامعه به موسیقی سُست و سبک گرایش بیشتری پیدا کنند. به عنوان نمونه، موسیقی با عظمت و مهمی چون کلاسیک و رومانتیک را که خود همزاد و دستاورد رنسانس بود، درک نمی‌کنند. به همین دلیل به موسیقی سبک، خشن و سست بسنده می‌کنند. (آنها از سوزن دوزی ابداعی شهری‌ها تقلید می‌کنند و الگوهای قدیمی زیبای خودشان را نادیده می‌گیرند، آنها سفالینه‌های بد ریخت ماشین - ساخته را می‌خرند و به جای بشقاب‌ها و کوزه‌های دارای نقش‌های دلفریب خودشان می‌گذارند).<sup>۲</sup>

هنر قومی برآیند هویت و زندگی اجتماعی همان قوم است. تاثیر هنرها تازه و با سبک‌های مختلف، مربوط به دوره خاصی است که انگیزه و هویت تازه برای بشریت به ارمغان می‌آورد.

۱. هاورز، آرنولد: فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، موسسه انتشارات نگاه، چاپ

۳۹۹-۴۰۰، ۱۳۸۲ دوم

۲. همان، ص ۳۹۹-۴۰۰.

از سوی دیگر تحولاتی که در دوره‌ی رنسانس، در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی شکل گرفت، شیوه‌ی زندگی و هنر تازه‌ای را پی ریزی کرد. وقتی که آن شیوه زندگی، تازگی خود را از دست می‌دهد، ضرورتِ رنسانس دیگری پدیدار می‌شود؛ زیرا با پیشرفت سریع تکنولوژی، فرصت برای شکل گیری فرهنگ تازه‌اندک می‌شود و روند تند تحولات با شکل گیری آرام فرهنگ، تناسبی ندارد. بنابراین، بعد از گذشت مدت زمانی از دوره‌ی مدرنیسم، می‌بینیم که مناسب با تحولات جامعه، دگرگونی در ساختار فرهنگ و هنر اجتماعی، شتاب لازم را ندارد؛ یعنی در چنین موقعیتی جامعه دچار بحران می‌شود. این واقعیت می‌تواند برای جوامع در حال توسعه، تجربه بسیار آموزنده‌ای باشد – تا هنرمندان این جامعه، دچار شتاب زدگی و گرفتار بحران نشوند. پس ضرورت ایجاد می‌کند ما در حفظ هنر تاریخی و قومی تلاش کنیم و از تجربه موقعیت هنر قومی، مخصوصاً اروپا درس بگیریم.

### گرایش موسیقی غرب به شرق

دنیای غرب، وقتی با پیشرفت تکنولوژی، با بحران هنر، به ویژه موسیقی روبه‌رو می‌شود، تصمیم به مطالعه‌ی موسیقی ملل می‌گیرد و دانش «اتنوموزیکولوژی» را بیان می‌نمهد.

### اتنوموزیکولوژی

[مردم شناسی در اصل تنها به مطالعه‌ی خصایص فرهنگی قبایل یا ملل بدوی اکفا می‌کند و ملل متmodern یا فرهنگ‌های پیشرفت‌هه را مد نظر قرار نمی‌دهد. زاکس در کتاب خود اتنوموزیکولوژی را علم موسیقی فرهنگ‌های بیگانه (غیرغربی) که شامل بررسی خصایص موسیقی ملل غیراروپایی در هر مرحله فرهنگی است<sup>۱</sup> تعریف می‌کند.]

بنابراین، انسان در پیشرفت خود، دچار تردید می‌شود و برای مقابله با این تردید، تجدید نظر می‌کند. البته این تردید برخاسته از ضرورتی تاریخی است. امروزه جشن‌های متعدد در سطح اروپا و آمریکا و حتی در ایران برگزار می‌شود. موضوع جشنواره‌ها، شناخت موسیقی قدیم ملل می‌باشد، تا کمبودها و ناکارآمدی‌های هنر معاصر جبران گردد. اکنون، برخی از جوانان ما، پیشینه‌ی درخشناد و حتی موسیقی با شکوه کنونی را نادیده می‌گیرند. چرا که از لحاظ ذهنی آن چنان متعالی نگردیدند تا درکی از زیبایی شناسی موسیقی قوم‌ها، داشته باشند.

### موسیقی تلفیقی

پروفسور ژان دورینگ موسیقیدان فرانسوی که در محفل استادانی چون شهنازی و داریوش صفوتو آموزش تار و سه تار دیده و ردیف میرزا عبدالله را آوانویسی کرده است، می‌نویسد:

وقتی دیگر حتی یک هنرمند معروف هم نمانده بود که سنت ناب را با همان ذوق و کارایی عرضه کند که استادان قدیم عرضه می‌کردند،

۱. مسعودیه، محمدتقی، مبانی اتنوموزیکولوژی، انتشارات سروش، سال ۱۳۶۵، ص ۱۴ و ۱۵.

«نوگرایان» و مکتبی‌ها روی صحنه موسیقی ظاهر شدند و موسیقی خود را به شنوندگان تحمیل کردند. اگر سماعی یا درویش خان زنده بودند هیچ کس جرات نمی‌کرد، موسیقی‌ای را که معروف به «بازاری» است در همنوازی‌های ستی اجرا کند. اغلب موسیقی دانان از تعلیمات مشکل ردیف، خسته شده‌اند و بر نظریه پیشرفت [www.tabarestan.info](http://www.tabarestan.info) اصولی ورزند و نوآوری‌های خود را به اسم نوگرایی در مقابل قدمت اسلامی ورزند و می‌کنند.

کسانی که مایلند در موسیقی غربی پیش‌تر روند، دیگر موسیقی دانانی با زیرینای مکتبی ستی نیستند، بلکه فقط کسانی هستند که موسیقی کلاسیک غربی را فرا گرفته‌اند.

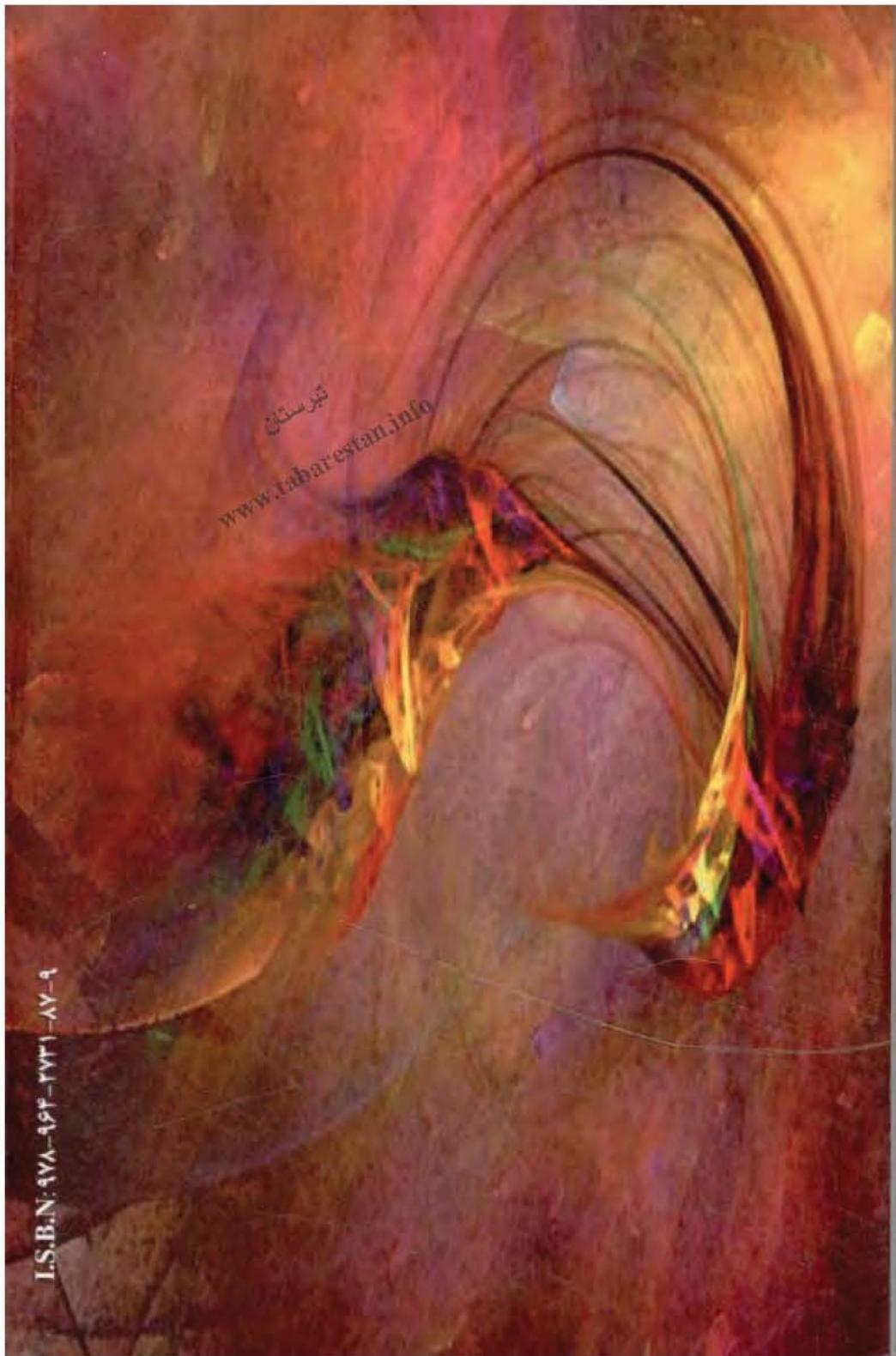
تصنیفات آنان عوامل دستگاهی و ضربی را از میراث ملی وام گرفته است، اما ساخت آن‌ها جزء به جزء در شکل کلی، غربی است. مثلاً این تصنیفات قطعاتی از موسیقی سنتونیک است که سبک آن‌ها رنگی از موسیقی محلی دارد، و یادآور موسورسکی یا توریناست.<sup>۱</sup>

نکته آخر این که امروزه با پیشرفت ارتباطات، تاثیرپذیری اقوام از یکدیگر، آسان‌تر صورت می‌پذیرد. از آن جایی که رسانه‌ها در اختیار عده‌ای قدرت مدار با رویکرد تبلیغاتی قراردادهای تاثیرگذاری بر فرهنگ‌ها، جنبه تفریحی به خود گرفته است. اگر این ابزار جنبه‌ی مردمی پیدا کند

۱. دورینگ، ژان، سنت و تحول در موسیقی ایران، برگردان سودابه فضائلی، انتشارات توسعه،

## ۱۷۲ / درجستجوی نغمه‌های گمشده

تأثیرگذاری فرهنگ‌ها، بهتر و بیشتر خواهد بود. البته، امید است که روزی، رسانه‌ها برای شکوفا ساختن فرهنگ‌ها، به کار گرفته شود. آن گاه، تاثیربزیری متقابل فرهنگ اقوام از یکدیگر، طبیعی‌تر و حقیقی‌تر خواهد بود و در این فرایند، جایگاه والای موسیقی ایران، روشن‌تر خواهد شد.



I.S.B.N: ۹۷۸-۰۴۵۴-۲۷۷۱ (۸۷-۹)