

Music and Musical Life of Mâzandarân

The Question of Change

Sasan Fatemi



موسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art

۳۶۰۰ تومان

موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران

مسئله‌ی تغییرات

ساسان فاطمی



www.tabarestan.info
تابستان



مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور

تهران، خیابان حق، شماره ۱۱۰، کدپستی ۱۶۱۱۹
صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵ | تلفن: ۷۵۰۲۴۰۰ | فکس: ۷۵۰۶۵۵۳
E-mail: mahoor@neda.net

موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران

مسئله‌ی تغییرات

ساسان فاطمی

ویراستار: محمد افتخاری
طرح روی جلد: فاطمه شهلائی
حروف‌نگار و صفحه‌آرا: حمید قربان‌جو
چاپ اول: ۱۳۸۱
شمارگان: ۲۴۰۰
لیتوگرافی: السوان

مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات
چاپ و صحافی: مرکز آموزش مدیریت دولتی

© حق چاپ محفوظ است.

شابک ۷-۵۴-۶۴۰-۹۶۴-۶۴۰-۹۶۴ ISBN 964-6409-54-7

www.tabarestan.info
تبرستان

موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران
مسئله‌ی تغییرات
ساسان فاطمی



مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور
تهران ۱۳۸۱

فهرست مطالب

۶۲	ساختار ملودیک، آهنگسازی
۶۳	فرم‌ها
۶۵	رنگ صدا
۶۵	تکنیک‌های آوازی؛ تحریرها و تزیین‌ها
۶۷	اجرا
۶۹	زندگی موسیقایی
۷۰	جایگاه موسیقی‌دان
۷۲	آموزش
۷۲	خلاقیت
۷۳	کی، چه، کجا، چگونه؟
۷۳	مراسم عروسی
۷۷	موقعیت‌های دیگر
۷۷	تعمقی در تصویر شماره ۲
۸۱	بخش سوم: تغییرات
۸۱	نظریه‌های تغییرات
۸۳	مورد مازندران
۸۶	پیش از انقلاب، تجاری کردن و رسانه‌ای کردن
۸۶	شهر
۸۶	موسیقی مازندرانی در اصل شهری است یا روستایی؟
۸۸	تولد یک موسیقی شهری
۹۲	روستا
۹۷	پس از انقلاب، روشنفکری کردن
۹۷	شهر
۱۰۳	روستا
۱۱۳	خاتمه
۱۱۵	کتابنامه
۱۲۳	منابع صوتی
۱۲۵	ضمیمه ۱ (آوانگاری‌ها)
۱۵۷	ضمیمه ۲ (شعرها)
۱۷۳	ضمیمه ۳ (نقشه و تصویرها)

۷	پیشگفتار
۱۱	علائم آوانگاری
۱۳	مقدمه
۱۳	جغرافیا و تاریخ
۱۵	اقوام و زبان
۱۶	شهرنشینی و اقتصاد
۱۷	جایگاه منطقه در کشور
۱۹	بخش نخست: کلیات
۱۹	جغرافیای موسیقایی
۲۲	سازها
۲۶	ریبرتوار
۲۹	دوگانگی موقعیتی / غیرموقعیتی
۳۲	محتوای کلام آوازاها
۳۵	آوازه‌های روایتی
۴۲	آوازه‌های غیرروایتی
۴۴	عشق و دوری
۴۹	بخش دوم: جنبه‌های فنی و زندگی موسیقایی
۴۹	کلام
۴۹	فرم
۵۳	رابطه‌ی میان کلام و موسیقی
۵۷	موسیقی
۵۷	گام، مدها
۶۰	ریتم‌ها، وزن‌ها

پیشگفتار

موسیقی‌های محلی ایران که همگی درحال ناپدید شدن‌اند تاکنون توجه پژوهشگران زیادی را جلب نکرده‌اند. صرف‌نظر از س. بلام که پایان‌نامه‌ی دکترای خود را به موسیقی خراسان اختصاص داده و نیز چند مقاله در این باره نوشته است، اتنوموزیکولوگ‌های دیگری که به تحقیق بر روی فرهنگ موسیقایی ایران علاقمند بوده‌اند توجهی به این نوع موسیقی نکرده‌اند. مقالات انگشت‌شماری در این زمینه می‌توان یافت که بخشی از آن‌ها باز هم در مورد خراسان است. ژان دورینگ، مهم‌ترین اتنوموزیکولوگ غربی‌ای که در مورد موسیقی ایران تحقیق کرده، اساساً به موسیقی کلاسیک و سنت موسیقایی مرتبط با عرفان در ایران پرداخته است. پژوهشگران ایرانی نیز خیلی دور نرفته‌اند. ادبیات اتنوموزیکولوژیک کشور در این زمینه سه نوع اثر می‌شناسد: یکی که قدیمی‌ترین نیز هست، شامل آوانگاری‌های فاقد جزئیات از قطعات کوچک (بیشتر ترانه‌ها) به‌همراه شرح خلاصه‌ای درباره‌ی نام ترانه‌ها و مناطق جغرافیایی مربوطه است؛ دیگری بر تجزیه و تحلیل سخت کلاسیک آوانگاری‌های فوق‌العاده دقیق متکی است (این نوع اساساً شامل آثار محمدتقی مسعودیه است) و سرانجام آخرین نوع شامل طبقه‌بندی‌های عمومی انواع موسیقی و انواع سازهای یک منطقه‌ی خاص است. در نتیجه می‌توان گفت که موسیقی محلی هنوز موضوع بکری برای پژوهش به‌شمار می‌آید.

در مورد تغییرات باید گفت که این مسئله مشکل اساسی همه‌ی کشورهای درحال توسعه در تمام عرصه‌های زندگی فرهنگی - اجتماعی، از جمله عرصه‌ی موسیقی و زندگی موسیقایی آن‌هاست. سوال کلیدی در این جا همان‌قدر «چگونه تغییر کنیم» است که «چگونه تغییر نکنیم»؛ همان‌قدر «چگونه پدیده‌ها بر اثر یک سیاست فرهنگی موافق با تغییرات دگرگون می‌شوند» است که «چگونه آن‌ها تحت یک سیاست محافظه‌کارانه تغییر می‌کنند». با بررسی این مسئله می‌توان عواملی را که بیشتر (یا کم‌تر) در برابر تغییرات مقاومت می‌کنند، میزان تحول آن‌ها و نیز طبیعت این تحول را تعیین کرد. شناخت ساز و کار تغییرات، نقاط قوت (و نیز نقاط ضعف) «کهنه» و «نو» را و قدرت (و نیز ضعف) «سنت» و «تجدد» را روشن می‌کند. صرف‌نظر از فایده‌های اتنوموزیکولوژیک، این شناخت می‌تواند وجدان سنت‌گراهایی را که تسلیم قدرت تجددگرایی شده‌اند، تسکین دهد و خشم تجددگراهایی را که با مقاومت سنت مواجه می‌شوند، آرام سازد. چراکه به هر تقدیر، تغییرات غیرقابل اجتناب‌اند.

سال ۱۳۷۴ در ملاقاتی با آقای محمدرضا درویشی بود که مازندران را به توصیه‌ی ایشان انتخاب کردم.

با سپاس از پروفیسور ژان دورینگ که هدایت پژوهش‌هایی را که منتهی به تهیه‌ی این کتاب شد پذیرفتند و با راهنمایی‌ها و تشویق‌های خود مرا در نوشتن این متن یاری کردند.

نیز مراتب قدرشناسی و سپاس خود را از آقایان محمدرضا درویشی، احمد محسن‌پور و جهانگیر نصری اشرفی، که بدون یاری آن‌ها تحقق این پروژه سخت دشوار می‌بود ابراز می‌کنم.

از آنانی که با کمک بی‌دریغ، اقامت و تحقیقاتم را در ساری تسهیل کردند، آقای دکتر مهران روحانی، خانواده‌ی دکتر ایزدی، برادرم سیروس و دوستم منصور میرزابابایی بی‌نهایت سپاسگزارم.

از آقایان جمشید قلی‌نژاد، سیروس رنجبر و خانم اولین فاطمی نیز به‌خاطر همکاری‌شان تشکر می‌کنم.

تحقیق در تابستان همان سال به شکل پراکنده آغاز شد. بخت آن را داشتم که با پژوهشگری مازندرانی، آقای جهانگیر نصری اشرفی که مطالعه‌ی وسیعی بر روی سنت موسیقایی منطقه انجام داده بود، آشنا شوم و از کمک‌های بی‌شائبه‌ی وی بهره بگیرم. سال بعد، طی دو ماه اقامت در ساری، تحقیق عمیق‌تری را شروع کردم. این بار پژوهشگر دیگری، آقای احمد محسن‌پور دانسته‌های ارزشمند خود را در اختیارم گذاشت. وی که خود موسیقی‌دان است مهم‌ترین شخصیت موسیقایی امروز مازندران محسوب می‌شود. گردآوری بیش از صد ساعت موسیقی اجراشده توسط معتبرترین نوازندگان و خوانندگان منطقه نتیجه‌ی سال‌ها تلاش و کوشش این خبره‌ی بزرگ فرهنگ موسیقایی مازندران است.

پژوهش حاضر مبتنی بر اسناد زیر است:

۱. اسناد صوتی: شامل اسناد موسیقایی و مصاحبه‌های ضبط شده (۱۵ ساعت) که با موسیقی‌دانان شهری و روستایی و نیز با مسئولان بخش موسیقی صدا و سیما و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انجام گرفته است. بخشی از اسناد موسیقایی، حاوی ده ساعت که دو ساعت آن مربوط به سال ۱۳۷۴ است، توسط خود نگارنده ضبط شده است. موسیقی‌دانانی که موضوع این ضبط‌ها بوده‌اند همه، بجز تعدادی از کولی‌ها، توسط اشرفی و محسن‌پور به پژوهشگر معرفی شده بودند. ضبط‌های این دو محقق (۶ ساعت از اشرفی و ۵ ساعت از محسن‌پور که بعداً تقریباً همه‌ی آن‌ها توسط انجمن موسیقی ایران در اختیار عموم گذاشته شد) دومین بخش اسناد صوتی این مطالعه را تشکیل می‌دهند. این اسناد با حدود ۲۳ ساعت کاست خریداری شده از بازار که شامل هر دو موسیقی شهری و روستایی است تکمیل می‌شود (روی هم ۴۴ ساعت موسیقی).

۲. اسناد کتبی: نوشته‌های محسن‌پور و اشرفی پایه‌ی مهمی برای مطالعات حاضر بوده‌اند. این نوشته‌ها به سومین نوع آثار اتنوموزیکولوژیک، که در بالا ذکر شد، تعلق دارند. بخش دیگر اسناد کتبی این تحقیق از نوع نخست است. در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۳ به سفارش اداره‌ی موسیقی، لطف‌الله مبشری یکی از معلمان این اداره اقدام به گردآوری موسیقی سواحل دریای خزر کرد و نتیجه‌ی این گردآوری که حاوی آوازنگاری ترانه‌های رایج آن زمان بود در سال ۱۳۲۳ منتشر شد. اقدام دیگری از این دست به انتشار مجموعه‌ای از آوازنگاری‌ها در مجله‌ی موسیقی ایران انجامید که توسط یکی از خوانندگان مجله، علی‌خاوری‌نژاد انجام می‌گرفت. هیچ‌گونه اطلاعاتی از نحوه‌ی کار این گرداورندگان در دست نیست. تنها می‌دانیم که خالقی، معاون وقت اداره‌ی موسیقی کار مبشری را در میان کار دیگر گرداورندگان که به دعوت اداره مبنی بر جمع‌آوری موسیقی‌های محلی لیبیک گفته بودند، معتبرترین دانسته است (مبشری، ۴: ۱۳۲۳). هرچند این دومین بخش اسناد کتبی از اعتبار علمی بالایی برخوردار نیست، اما در استفاده از آن برای تأیید قضاوت‌هایم پیرامون جوهره‌ی موسیقایی آوازهای مازندرانی تأمل نکرده‌ام.

قابل ذکر است که به منظور پیشبرد تحقیقات، در سه جشن عروسی نیز شرکت کردم. این مراسم قلب زندگی موسیقایی منطقه را تشکیل می‌دهد و به همین دلیل است که این تحقیق اساساً وقف مطالعه‌ی آن بخش از رپرتوار مازندرانی شده که در جشن‌ها اجرا می‌شود.

اثر حاضر دارای سه بخش است. پس از نخستین بخش که به معرفی کلی موسیقی منطقه و محتوای کلام آوازها اختصاص دارد، بررسی جنبه‌های فنی این موسیقی و زندگی موسیقایی، بخش دوم و مطالعه‌ی مسئله‌ی تغییرات، سومین بخش را تشکیل می‌دهند. بخش آخر در واقع موسیقی و زندگی موسیقایی دوره‌ی مدرن را (که

از ابتدای قرن هجری اخیر آغاز شده) معرفی می‌کند، درحالی‌که دو بخش نخست به شکل سنتی این فرهنگ موسیقایی می‌پردازند. بیشتر بر موسیقی آوازی تأکید شده، اما از آن‌جا که در جشن‌های عروسی بخش مهمی از مراسم توسط موسیقی سازی همراهی می‌شود، از این نوع موسیقی نیز کاملاً غفلت نشده است. شرح مختصری که ترجیح داده‌ام آن‌را در فصل مربوط به زندگی موسیقایی بگنجانم، اطلاعات لازم را در مورد موسیقی سازی به خواننده می‌دهد. پیش از این سه بخش، مقدمه‌ای در مورد ویژگی‌های جغرافیایی، تاریخی، جمعیتی و غیره‌ی منطقه آمده است. ضمیمه شامل نقشه‌ها، تابلوها، متن کلام آوازها و آوازنگاری‌هاست که به منظور پرهیز از شلوغی متن، آن‌ها را به‌طور جداگانه آورده‌ام.

چند نکته:

الف. همه‌ی تاریخ‌ها به هجری شمسی است مگر آن‌که خلاف آن ذکر شده باشد.

ب. مطالب کتاب در سال ۱۳۷۵ نوشته شده و آنچه درباره‌ی زندگی موسیقایی منطقه آمده مربوط به قبل از این تاریخ است.

ج. در آوازنگاری‌ها:

۱. همه‌ی قطعات به گامی که نت پایه‌ی آن «ر»ی زیر خط اول حامل است انتقال یافته‌اند.

۲. در آوازنگاری آوازهای با وزن آزاد، ارزش‌های ریتمیک استفاده شده، عموماً به سیاه و چنگ محدود می‌شوند. این دو ارزش، میان خود نسبت معمول یک به دو را برقرار نمی‌کنند. یک چنگ فقط کوتاه‌تر از یک سیاه است. اگر احتمالاً سفید و دولاچنگ نیز در آوازنگاری‌ها مشاهده شوند، اولی بلندتر از سیاه و دومی کوتاه‌تر از چنگ است.

۳. تحریرها به‌طور تقریبی آوازنگاری و به شکل گروه‌های دولاچنگ و ریزتر از نت‌های اصلی نوشته شده‌اند. در یک گروه، نت‌های پررنگ‌تر آن‌هایی‌اند که ما، به‌طور کاملاً تقریبی، نت‌های اصلی به حساب آورده‌ایم.

۴. سعی کرده‌ایم برای همه‌ی آوازها، ملودی هر مصرع را روی یک حامل آوازنگاری کنیم. بنابراین فضاهای خالی‌ای که به این ترتیب روی بعضی حامل‌ها به‌جا می‌ماند، نباید گسستگی در ملودی به حساب آید. به همین شکل، گاه ضرورت آوازنگاری سینوپتیک^۱، میان نت‌های یک حامل فضاهای خالی به‌وجود می‌آورد که نباید به عنوان وقفه‌ی ملودیک تفسیر شود.

۵. استفاده از اعداد میزان در آوازهای موزون تنها برای نشان دادن ساختار کلی وزن در این‌گونه آوازهاست و لزوماً به معنای مطابقت تفاوت کیفی ضرب‌ها با این تفاوت‌ها در میزان کلاسیک غربی نیست.

۶. در آوازنگاری اشعار، کلمات میان پراوتز، واژه‌های افزوده شده به متن‌اند.

۷. آقایان احمد محسن‌پور، جهانگیر نصری اشرفی و علی‌اصغر مهبجوریان محبت کردند و اشعار و ترجمه‌ی آن‌ها را در اختیار نگارنده قرار دادند. بدین‌وسیله از همه‌ی آن‌ها سپاسگزاری می‌شود. در ضمن مسئولیت هرگونه خطای ناشی از نسخه‌برداری به عهده‌ی نگارنده است.

۱. سینوپتیک (synoptique) که دید کلی از مجموعه می‌دهد، نوعی آوازنگاری است که در آن اجزای معادل زیر هم نوشته می‌شوند.

علائم آوانگاری

- رِز (برای لِه‌وا) 
- گزش با نت بالایی 
- گزش با نت پائینی 
- گروپتو 
- کاهش تدریجی تمپو 
- افزایش تدریجی تمپو 
- غلت با نت بالایی 
- غلت با نت پائینی 
- غلت پس از چند لحظه اجرای معمولی نت 
- پیشا 
- در تحریرها به معنی مکث میان نت‌هاست 
- نتی که بلافاصله پس از این علامت می‌آید با یک حمله خفیف اجرا می‌شود.
- ویراسیون با تغییر حجم حفره دهان (احتمالاً به کمک زبان) 
- و بدون تغییر دادن ارتفاع صوت
- بَدَل 
- یا //
- تناوب صدای ممتد و بدل 
- یا // - // - /
- روی یک نت تحریر نشان‌دهنده‌ی کشش طولانی‌تر آن نت نسبت به نت‌های دیگر تحریر است >

این حصار کم‌تر بوده است. با این حال، امردها و تاپورها، نخستین ساکنان منطقه، توانسته بودند مدت زمان درازی در برابر هجوم آریایی‌ها که از هزاره‌ی سوم قبل از میلاد به این طرف ساکنان اصلی ایران را تشکیل داده‌اند، مقاومت کنند. مادها، پایه‌گذاران نخستین سلسله‌ی آریایی‌ها، ظاهراً به این منطقه دست نیافتند. هخامنشی‌ها تنها توانستند تاپورها را که بخش جنوب شرقی این ناحیه‌ی جغرافیایی را اشغال کرده بودند، منقاد سازند. برای تحت سلطه درآوردن امردها توسط اقوام خارجی می‌بایست تا ظهور اسکندر انتظار کشید. سرانجام در ۲۵۰ ق.م، زمانی که پارت‌ها به حکومت جانشینان اسکندر (سلوکیداها) پایان بخشیدند، این منطقه جزء جدایی‌ناپذیر ایران تا حمله‌ی اعراب در ۶۴۲ میلادی می‌شود. اشکانیان، امردهای سرکش را از سرزمین خود کوچ داده و در حوالی تهران فعلی مستقر کردند. در نتیجه تاپورها در سراسر منطقه پراکنده شدند و نام خود را به آن دادند. تا حدود سه چهار قرن پیش، این سرزمین تاپورستان یا تبرستان (طبرستان) نامیده می‌شد. (بارتلد ۲۳۳/۲۳۴: ۱۳۷۲).

از زبان و فرهنگ تاپورها هیچ چیز به دست ما نرسیده است. پارت‌ها و پس از آن‌ها ساسانیان موفق به ادغام کامل این قوم در قوم آریایی شدند. ساسانیان بزرگ‌ترین نقش را در سرنوشت سیاسی-فرهنگی منطقه ایفا کردند. دو خانواده‌ی سلطنتی، پادوسپانی‌ها و باوندی‌ها، هر دو از نسل پادشاهان ساسانی، چندین قرن پس از حمله‌ی اعراب بر منطقه حکم راندند. اولین خانواده تقریباً به‌طور ثابت و مرتب تا پایان قرن دهم هجری بر بخش غربی منطقه تا شهر نور و دومین خانواده تا نیمه‌ی قرن هشتم هجری به‌طور ثابت در کوهستان‌ها و به‌طور پراکنده در دشت، از نور تا گرگان حکومت کردند. تنها دو قرن پس از مسلمان شدن بقیه‌ی کشور است که شاهان باوندی به اسلام می‌گروند. نام‌های پارسی سلاطین این دو سلسله و این واقعت که آن‌ها چندین قرن سکه‌هایی با نوشته‌های پهلوی ضرب می‌کردند، نشان می‌دهد که این سلاطین تا چه اندازه به فرهنگ ساسانی وفادار بوده‌اند.

با این حال باید تأکید کرد که از قرن هشتم میلادی به بعد حکمرانان این دو سلسله نیمه‌مستقل بودند و به دربار بغداد یا حکومت مرکزی کشور که به نوبت در دست حکمرانان ایرانی، ترک و مغول بود، وابستگی داشتند. از میان سلسله‌های دیگری که در زمان قدرت باوندی‌ها و پادوسپانی‌ها در دشت حکمرانی می‌کردند، از همه مهم‌تر علویان و مرعشیان بودند که حکمرانان عرب‌نژاد آن‌ها نسب به امامان شیعه می‌پرند.^۱ از ابتدای قرن یازدهم هجری است که تمایز میان منطقه و بقیه‌ی کشور، تمایزی که همه‌ی حکمرانان مازندران سعی در حفظ آن داشتند، ناپدید می‌شود. یک قرن قبل از آن، ظهور صفویان در صحنه‌ی زندگی سیاسی، نقطه‌ی عطفی در تاریخ کشور به‌وجود آورده بود. ایران تمامیت خود را پس از یک هزاره باز یافته و مذهب شیعه مذهب رسمی کشور شده بود. وظیفه‌ی سنگین بازگرداندن مازندران به آغوش کشور به‌عهده‌ی مهم‌ترین پادشاه این سلسله، شاه‌عباس کبیر نهاده شد. وی این وظیفه را به نحو احسن انجام داد و

۱. برای جزئیات تاریخی بیشتر نگاه کنید به: ابن اسفندیار (۱۲۴۶)، ملاشیح علی گیلانی (۱۲۵۱)، حکیمان (۱۲۶۸) و میرسد ظهیرالدین مرعشی (۱۲۴۵).

مقدمه

جغرافیا و تاریخ

مازندران، همچون همسایه‌ی غربی‌اش گیلان و مناطق ساحلی دریای عمان و خلیج فارس، خارج از فلات ایران واقع شده است. این استان با وسعت ۴۶،۴۵۶ کیلومتر مربع یازدهمین استان ایران از نظر بزرگی به حساب می‌آید. جمعیت آن، طبق آمارگیری سال ۱۳۷۰ به حدود ۳،۸۰۰،۰۰۰ نفر می‌رسد که تقریباً ۶۰ درصد آن در روستاها زندگی می‌کنند. این استان در شمال شرقی محدود به ترکمنستان است و از شرق محدود به خراسان، و همسایگان جنوبی آن را استان‌های سمنان، تهران و زنجان تشکیل می‌دهند. همسایه‌ی غربی آن، گیلان، نقاط مشترک تاریخی بسیاری با این استان دارد و در ویژگی‌های جوی آن شریک است. این ویژگی‌ها نه تنها در ایران بلکه در سراسر خاورمیانه منحصر به فرد است. آب و هوای معتدل و بسیار مرطوب (۵۰ تا ۷۰ درصد) و میزان بارندگی بالا (تا ۲۵۰۰ میلی‌متر در سال، نگاه کنید به: بدیعی، ۱۳۷۲) در طول ساحل جنوبی خزر، فرش گیاهی غنی‌ای به‌وجود آورده است که بخش بزرگی از آن را جنگل تشکیل می‌دهد. بی‌جهت نیست که کُلن دُئو، دو استان گیلان و مازندران را چون «جزیره‌ای نیمه‌استوایی با آب‌وهوای مرطوب در قلب منطقه‌ای خشک و کم‌آب» به حساب می‌آورد (Collin Delavaud, 1961: 105).

علت اصلی رطوبت و میزان بارندگی بالای این بخش از کشور، وجود رشته کوه‌های البرز است که این دو استان را از فلات ایران جدا می‌کند. در واقع، این رشته کوه‌ها چون سد عظیمی مانع گذر آب‌ها به سمت جنوب می‌شوند، ابرهایی که حاصل تبخیر خزر هستند و بادهای برخاسته از سیبری آن‌ها را به سوی منطقه می‌رانند. به این ترتیب همه‌ی باران این ابرها نصیب دشت ساحلی و دامنه‌ی شمالی البرز می‌شود. با این حال بارش در تمام قسمت‌های این منطقه به میزان یکسان نیست؛ از غرب به شرق، با دور شدن کوه‌ها از ساحل، رطوبت کاهش می‌یابد (گرگان و ترکمن صحرا کم‌ترین میزان بارندگی را دریافت می‌کنند).

گذشته از تأثیرات جوی، این سد عظیم تأثیر بزرگی بر سرنوشت تاریخی منطقه نیز داشته است. رشته کوه‌های البرز، به‌خصوص از زمان حمله‌ی اعراب تا قرن دهم هجری، همچون حصار طبیعی بارها در برابر یورش لشکران دشمن که از سمت جنوب سر می‌رسیدند، مانع ایجاد کرده است. پیش از اسلام تأثیر

همه‌ی خرده‌شاهان منطقه را منقاد خود کرد. مازندران از آن پس بخشی از ایران به حساب آمد و دیگر هرگز از آن جدا نشد.

اقوام و زبان

رویای آزاد شدن از یوغ سیاسی حکومت مرکزی هرگز تا ابتدای قرن میلادی حاضر از برانگیختن اشرفیت محلی به قیام، دست برنداشت. مؤثرترین وسیله برای مقابله با این ویروس شورش که به‌ویژه در نواحی کوهستانی رشد می‌کرد، سیاستی بود که تأثیر مهمی بر جمعیت‌شناسی منطقه داشت. این سیاست عبارت بود از مهاجرت‌های اجباری تحمیل شده توسط شاه‌عباس و، مدت‌ها بعد، آغامحمدخان قاجار. گروه‌های کثیری از جنگجویان کرد و ترک به‌منظور تضمین امنیت قدرت مرکزی از یک‌سو و تأمین امنیت خود منطقه در برابر هجوم‌های منظم ترکمن‌ها از سوی دیگر، در مازندران مستقر می‌شوند. سیاست خاموش کردن قیام‌های مناطق مرزی امپراطوری در جهت عکس عمل می‌کند: مهاجرت اجباری اقوام ناراضی. به‌زودی مازندران سهم خود را از این تبعیدی‌ها که اکثراً گرجی‌اند دریافت می‌کند. به این تازه رسیده‌ها، کولی‌ها و دیگر اقوامی را نیز که به دلایل اقتصادی در جست‌وجوی زمین حاصل‌خیز به منطقه کشانده شده‌اند، باید افزود: بلوچ‌ها، تالشی‌ها، افغانی‌ها، لرها، عرب‌ها و غیره.

این اقوام در تمام منطقه پراکنده شده‌اند و توزیع آن‌ها در پاره‌ای موارد سخت ناهمگون است. در یک دهکده‌ی واحد گانه چندین گروه مهاجر لر، ترک، همدانی، شیرازی و طالقانی را می‌توان مشاهده کرد (احمدی لاشکی، ۱۳۷۳: ۵۵). در بسیاری از موارد روستاها تنها یک قوم را در خود جا داده‌اند. گرجی‌مله‌ها، کرده‌مله‌ها (یا کر دکلا، کر دخیل و غیره) و ترکی‌مله‌ها (یا ترک‌کلا و غیره) در منطقه فراوانند. دوتای اولی به‌ویژه از بهشهر به طرف شرق دیده می‌شوند. کردها حتا نام خود را به یک شهر داده‌اند: کردکوی.

نکته‌ی مهم این است که از همه‌ی این اقوام بیگانه حتا یکی هم نمی‌توان یافت که از ابتدای قرن حاضر میلادی به این طرف کاملاً در فرهنگ و جامعه‌ی مازندرانی جذب نشده باشد. رابینو، در ابتدای قرن، پس از نام بردن اقوام مهاجر متذکر می‌شود که «این گروه‌های مختلف چنان با اهالی در هم آمیخته‌اند که باز شناختن آن‌ها از دیگران غیرممکن است. غیر از کردها و عده‌ی کمی از ترک‌ها همه‌ی ایشان زبان اصلی خود را از یاد برده و زبان طبری آموخته‌اند.» (به نقل از احمدی لاشکی، ۱۳۷۳: ۵۲). امروزه اکثریت کردها نیز زبان خود را فراموش کرده‌اند. تنها کولی‌ها هستند که همان‌گونه که می‌توان تصور کرد، فرهنگ اصلی خود را حفظ کرده و در حاشیه‌ی جامعه زندگی می‌کنند. جالب این‌جاست که اگر اقوام جذب شده به علت ادغام کامل‌شان در جامعه‌ی مازندرانی هیچ‌گونه تأثیری بر موسیقی و فرهنگ موسیقایی منطقه نداشته‌اند؛ کولی‌ها، برعکس، به‌رغم موقعیت حاشیه‌ای خود نقش مؤثری در این فرهنگ ایفا کرده‌اند. آن‌ها موفقی‌شده‌اند موسیقی اقوام همسایه را به تمام قسمت‌های منطقه‌ای که در غرب ترکمن صحرا قرار دارد، منتقل کنند.

با این حال، کولی‌ها نیز به زبان منطقه یعنی تبری سخن می‌گویند. این زبان جزو قدیمی‌ترین زبان‌های

ایرانی محسوب می‌شود و در آن حتا می‌توان کلمات پارسی باستان را یافت (حجازی، مقدمه: ۱۳۷۴). انا نیاکان واقعی این زبان را باید در میان شاخه‌های مختلف گویش‌های ایرانی شمال غربی از خانواده‌ی زبان‌های مادّی و پارتی جست‌وجو کرد (Oranskij, 1977: 195). تبری، قبل از آن‌که به عرصه‌ی بیان شفاهی محدود شود، از نظر ادبی در مازندران همان‌قدر اهمیت داشته که فارسی دری در بقیه‌ی کشور. تا قرن هفتم هجری به این زبان کتاب می‌نوشته‌اند. حتا آثار عربی و فارسی به تبری ترجمه می‌شده‌اند. ترجمه‌هایی در جهت عکس نیز وجود داشته است. برخی آثار تبری در همه جای ایران مشهور و محبوب بوده‌اند و تا امروز، پس از آن‌که به فارسی برگردانده شدند، باقی مانده‌اند. از آن جمله می‌توان *مرزبان‌نامه* را ذکر کرد: مجموعه‌ای از حکایات که توسط شاهزاده‌ای باوندی در قرن پنجم هجری نوشته شده است. این منطقه شاعرانی نیز داشته که به تبری شعر می‌سروده‌اند، اما بجز چند نمونه‌ی کوتاه که ابن‌اسفندیار (۱۳۶۶) و برخی مورخان دیگر نقل کرده‌اند، آثار کتبی دیگری از این اشعار به دست ما نرسیده است.

شهرنشینی و اقتصاد

از ویژگی‌های منطقه، گسترش نسبتاً کند شهرنشینی* در آن است و این امر به‌خصوص از این جهت تعجب‌آور است که پایه‌گذاری پاره‌ای از شهرها چون ساری و آمل به عهد باستان بازمی‌گردد. شاید این واقعیت تا حدی معلول فراز و نشیب‌های متعدد سیاسی و نیز طبیعی، از جمله طاعون و زمین‌لرزه بوده که گاه در برخی دوره‌های تاریخی، جمعیت شهرها را تا ۳۰۰ نفر کاهش می‌داده است (بارنز، ۱۳۷۳: ۸۹).

به هر حال حتا در سال ۱۹۶۳، ف. بلمن از سطح نازل شهرنشینی و شیوه‌ی زندگی روستایی در شهرها سخن گفته و رقم گویای ۲۳ درصد جمعیت شهری در تمام منطقه و ۶۸ درصد بی‌سواد در ساری را ارائه می‌دهد؛ درحالی‌که در همان تاریخ وی شاهد شکوفایی چشم‌گیر زندگی شهری در استان همسایه، گیلان بوده است (Bémont, 1965: 213-223). حتا در سال ۱۳۷۰ که ۶۰ درصد جمعیت کشور در شهرها زندگی می‌کنند، این عدد برای مازندران از ۴۰ درصد فراتر نمی‌رود، با این حال تعداد بی‌سوادان در شهرها کم‌تر از ۱۰ درصد می‌شود^۱. اگر تعداد ساکنان روستاهایی را که شهر در گسترش خود آن‌ها را در محدوده‌ی خود جا داده به حساب آوریم، این عدد ۴۰ درصد معنای واقعی خود را بیشتر از دست می‌دهد؛ زیرا شیوه‌ی زندگی روستایی ساکنان جدید که اکنون شهری محسوب می‌شوند، تغییر اندکی یافته است.

این همه، به‌علاوه‌ی تراکم روستاها، نزدیکی آن‌ها به شهرها، وابستگی کامل بازار شهر به مشتریان روستایی و این واقعیت که بسیاری از روستاییان، مسکن‌های زمستانی در شهرها دارند و پاره‌ای از آن‌ها در مراکز شهری صاحب مغازه بوده و به کسب و کار مشغول‌اند، و فور عوامل روستایی در فرهنگ مورد بحث ما را توجیه می‌کنند.

۱. به نقل از مرکز آمار ایران

دلایل تأخیر در گسترش شهرنشینی هرچه باشد، رکود اقتصادی نیست؛ چرا که مازندران از ثروتمندترین استان‌های کشور است. حاصل‌خیزی زمین و رطوبت هوا شرایط مناسبی برای کشاورزی ایجاد می‌کند: برنج، پنبه، ذرت، گندم و درختان میوه به فراوانی کشت می‌شوند. دریا نیز منبع ثروتی دیگر است، مضافاً که ماهی‌خواری در آن به‌وفور یافت می‌شود. منطقه از نظر صنعتی نیز محروم نیست. حتا در سال ۱۹۶۳، ف. بمن تأکید می‌کند که «صنایع مصرفی [منطقه] بر صنایع مشابه در اکثریت مناطق کشور برتری دارد» (همان: ۲۱۶). در همان تاریخ ۵۱۳ کارخانه‌ی برنج پاک‌کنی و ۲۷ کارخانه‌ی فرآورده‌های غذایی در استان وجود داشته است. امروزه قائم‌شهر یک شهر صنعتی واقعی است و گذشته از صنایع مصرفی، سیمان‌سازی و صنایع مربوط به کشاورزی و ماهیگیری، این استان در صنعت نساجی نیز شهرت خاصی دارد. بنابراین شاید بی‌معنی نباشد اگر نتیجه بگیریم که درست همین ثروت روستایی است که بازدارنده‌ی شکوفایی فرهنگ صرفاً مدنی در شهرهاست. روستاییان به‌طور روزمره در شهرها رفت‌وآمد می‌کنند. آن‌ها که ثروتمندترند فصل سرما را در شهر می‌گذرانند و اقتصاد شهرها، همان‌طور که در بالا آمد، سخت به آن‌ها وابسته است. در چنین شرایطی مطمئناً تأثیر یک‌سویه نیست؛ همه‌ی تغییرات فرهنگی و موسیقایی منطقه که اساساً روستایی بوده، تحت تأثیر شهر صورت گرفته است؛ اما روستا نیز به‌نوبه‌ی خود، شهر را وادار ساخته تا به توقعات فرهنگی او گردن نهد؛ علاوه بر این، ایدئولوژی انقلابی همواره به نفع فرهنگ روستاییان عمل کرده است. این تأثیر متقابل میان شهر و روستا تاحدی مرزهای میان آن‌دو را مخدوش می‌کند. روستایی به طبقه‌ی کم‌درآمد و متوسط شهری نزدیک شده و با آن درمی‌آمیزد؛ تنها طبقه‌ی مرفه، کارمندان مهاجر و پاره‌ای از روشنفکران خود را از توده جدا می‌کنند.

جایگاه منطقه در کشور

مازندران نزد ایرانیان چه جایگاهی دارد؟ انتظار می‌رود که اختلاف جوی بزرگ میان این استان و دیگر مناطق کشور، با آب و هوای خشکی که دارند، تأثیرات مثبتی روی ایرانی که همواره در آثار ادبی و به‌ویژه در سنت شاعری‌اش، دوستار و ستایشگر باغ و بوستان بوده، داشته باشد. اما به هیچ‌وجه این‌طور نیست. این منطقه که می‌توانست بهشتی خرم قلمداد شود، همچون جهنمی سبز در چشم مسافران و مورخان جلوه می‌کند. تنها راویان بومی از آن بالحنی تحسین‌آمیز سخن می‌گویند، مثل ابن‌اسفندیار (۸۰، ۷۶: ۱۳۶۶) یا دیو مازندرانی شاهنامه (اگر مازندران فردوسی همین مازندران فعلی باشد). حرارت بالا و رطوبت مفرط در فصل گرما، مرداب‌های متعفن، مالاریا، تب‌های عفونی، مازها و حشرات، غیربومی‌ها را به ستوه می‌آورده‌اند. به این همه، وضعیت رقت‌بار راه‌های گل‌آلود و ناهموار که مسافرت را بی‌نهایت نامطبوع می‌ساخته‌اند نیز اضافه می‌شده است (بارنز، ۵۰: ۱۳۷۳ و افضل‌الملک، ۶۸-۵۶: ۱۳۷۳). تنها از چهل یا پنجاه سال پیش است که اقدامات بهداشتی پاره‌ای از مشکلات را از میان برداشته است. برای اصلاح وضعیت راه‌ها می‌بایست تا دهه‌ی چهل انتظار کشید. در همین دهه و مخصوصاً در دهه‌ی پنجاه، بخش غربی منطقه به

یمن پلازهایش، محل گذراندن تعطیلات تابستانی مردم دیگر نقاط کشور می‌شود. اما فرهنگ منطقه همواره تحت‌الشعاع فرهنگ استان همسایه یعنی گیلان بوده است؛ و تازه این بخش غربی که مسافران تابستانی را می‌پذیرفته، چندان ویژگی‌های فرهنگی مازندران را نمایندگی نمی‌کرده است. هرچند منطقه زادگاه رضاشاه و بزرگ‌ترین شاعر معاصر، نیما بوده، اما تا حد زیادی برای ایرانیان ناشناخته باقی مانده است. رضاشاه خود نیز توجه زیادی به منطقه‌ی زادگاهش، بجز شهرهای منتهی‌الیه غربی آن، نکرد.

با این‌که هر ایرانی می‌تواند حداقل دو موسیقی‌دان گیلانی را نام ببرد و آگاهانه دو یا سه ترانه‌ی لری، کردی، خراسانی، گیلانی، شیرازی و آذربایجانی را زمزمه کند، از تشخیص حتا یک ترانه‌ی مازندرانی ناتوان است؛ اگرچه برخی از آهنگ‌های این خطه مانند رعنا، ربابه، تیرمه سنگ‌تراشون را بی‌آن‌که خاستگاه آن‌ها را بدانند، می‌شناسند.

این ویژگی‌ها، یعنی انزوای تاریخی منطقه، پایداری شاهان از تیره‌ی ساسانی تا قرن دهم هجری، دوام شکل زندگی روستایی، پرشمارتر بودن جمعیت روستایی نسبت به جمعیت شهری و نفوذناپذیری در برابر فرهنگ اقوام مهاجر، بدون پیامد نبوده است. این منطقه قادر به حفظ سنتی موسیقایی شده است که می‌تواند بازتاب‌دهنده‌ی وضعیت موسیقی‌های محلی ایران مرکزی پیش از ناپدید شدن آن‌ها باشد. مازندران جزئی از مناطق حاشیه‌ای است که موسیقی محلی در آن‌ها هنوز کاملاً خاموش نشده است. می‌توان انتظار داشت که دیگر اعضای این مجموعه مناطق نیز چنین تصویری ارائه دهند. اما مازندران مزایایی از این بابت دارد: موسیقی آن نه همچون خراسان با موسیقی ترکمن‌ها آمیخته شده است؛ نه همچون موسیقی بلوچ‌ها برپایه‌ی سیستمی کاملاً بیگانه با موسیقی ایرانی استوار است؛ نه مانند موسیقی خوزستان ارتباط تنگاتنگ با ردیف دستگاهی دارد، در ضمن نماینده‌ی یک زیرگروه قومی کاملاً متمایز همچون مورد کردها و یک اقلیت زبانی همچون مورد آذربایجانی‌ها هم نیست. از این هم بیشتر، شعر تبری، مصالح کلامی آوازهای مازندرانی، هرگز بر اصول عروضی گردن نهاده و برخلاف دوبیتی‌های سایر مناطق، هجایی باقی مانده است. موسیقی آن نیز به‌ویژه از لحاظ گام و فرم از سادگی نمونه‌واری برخوردار است. از این نقطه‌نظرها شاید تنها موسیقی لری با آن قابل مقایسه باشد.

این همه، ما را به امکان یافتن نشانه‌هایی در آوازهای مازندرانی که روشنگر برخی از جنبه‌های موسیقی پیش از اسلام باشند، امیدوار می‌کند بدون این‌که، البته، قصدمان ادعای آن باشد که با یک میراث خالص فرهنگ ساسانی سروکار داریم.

مورد مازندران، در عین حال موقعیتی را برای مطالعه‌ی تغییرات یک سنت موسیقایی در برابر تجدد فراهم می‌آورد. خواهیم دید چگونه فرهنگی که این چنین در برابر تأثیرات بیگانه مقاومت کرده، از رشد شهرنشینی و شیوه‌ی زندگی مدرن متأثر شده است. تأثیری که در طی دو دوره قابل ردیابی است: یکی زمانی که تجددگرایی، سیاست فرهنگی غالب بود و دیگر زمانی که به آن با سوءظن نگرسته می‌شد.

عوض این ناحیه خود را کاملاً در برابر تأثیر آوازهای «شاخص» مازندرانی مانند امیری، طالبیا و غیره نفوذناپذیر نشان داده است. علاوه بر این، نوعی آگاهی از هویت قومی نزد موسیقی دانان این ناحیه هنگامی که خود را از همتهای غربی شان با «مازندرانی» نامیدن آن‌ها متمایز می‌کنند مشاهده می‌شود. به همین دلایل، تصمیم گرفته شد. مرز شرقی میدان تحقیقات حوالی کردکوی قرار داده شود.

در مورد بخش غربی منطقه باید گفت که با کاهش استفاده از زبان تبری، از نور تا رامسر، موسیقی مازندرانی با موسیقی گیلانی که عمیقاً آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد درمی‌آمیزد، به‌ویژه در منتهی‌الیه غربی. علاوه بر آن، این موسیقی در حال ناپدید شدن کامل است. تقریباً هیچ موسیقی‌دان روستایی‌ای که رپر توار موسیقی محلی را بشناسد در این ناحیه وجود ندارد.

دشت وسیع میان آمل در غرب، و کردکوی در شرق که مرکز استان (ساری) تقریباً در مرکز هندسی آن واقع شده است صحنه‌ی اصلی تظاهرات موسیقی مازندرانی است. این ناحیه خود به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی از آمل تا ساری که خالص‌ترین شکل موسیقی و فرهنگ موسیقایی منطقه را نمایندگی می‌کند و دیگری از ساری تا کردکوی که در موسیقی آن نه تنها عوامل موسیقایی رایج در بخش نخست با خصوصیات ویژه‌ای ظاهر می‌شوند، بلکه تأثیرات موسیقی خراسانی و ترکمنی که عاملان اصلی آن کولی‌ها هستند نیز قابل تشخیص است.

همه‌ی این جغرافیای موسیقایی برپایه‌ی پژوهش‌های محسن پور و اشرفی استوار است که مشترکاً معتقد به تقسیم منطقه از نظر موسیقایی به حداقل سه بخش مجزا هستند: بخش غربی به علاوه‌ی دو بخش دشت مرکزی. در مورد مناطق کوهستانی اختلافی وجود دارد. اشرفی خصوصیات موسیقی خالص مازندرانی مرکز را به تمام مناطق کوهستانی بدون تمایز میان آن‌ها نسبت می‌دهد، در صورتی که برای محسن پور این مناطق مشمول همان تقسیم‌بندی سه‌بخشی می‌شوند، هرچند سبک موسیقایی خشن‌تر و بی‌پیرایه‌تری نسبت به آنچه در دشت‌ها مشاهده می‌کنیم ارائه می‌دهند. گذشته از آن، اشرفی مرز میان نواحی مرکزی و غربی را کمی بیشتر به سمت غرب در حوالی چالوس قرار می‌دهد.

ما با توجه به انعطاف این مرز که تعیین دقیق آن را دشوار می‌سازد - چیزی که در ضمن چندان ضروری هم نیست - حد غربی دشت مرکزی را که طبق نظر محسن پور تعیین کردیم، تغییر نمی‌دهیم. در مورد مناطق کوهستانی در عین اعتراف به ناکافی بودن اطلاعات مان در این زمینه، نظر محسن پور را که پاره‌ای از ضبط‌هایی که در اختیار داریم و نیز بعضی از ضبط‌هایی که توسط خودمان صورت گرفته (هرچند در هر دو مورد تعداد آن‌ها محدود است) تأیید می‌کنند، ترجیح داده‌ایم.

مطالبی را که در مورد جغرافیای موسیقایی منطقه عنوان کردیم به صورت زیر جمع‌بندی می‌کنیم: از کردکوی به طرف شرق، دیگر از قلمرو موسیقی مازندرانی به مفهوم واقعی کلمه خارج می‌شویم. علی‌آباد کتول ناحیه‌ی حد واسطی را تشکیل می‌دهد که با تضعیف و جوه مشخصه‌ی موسیقی مازندرانی به حداقل، به همسایگان شرقی و شمالی خود، خراسانی‌ها و ترکمن‌ها می‌پیوندد. از کردکوی به طرف غرب

بخش نخست

کلیات

جغرافیای موسیقایی

منطقه باتوجه به اصلاحات مرزی انجام شده در قرن حاضر، نواحی جغرافیایی‌ای را در خود جذب کرده که فرهنگ‌های آن چندان، یا حتی به هیچ وجه، فرهنگ مازندرانی محسوب نمی‌شوند. پیش از هر چیز، تعیین قطعی مرزهای زبان تبری مشکل ایجاد می‌کند. برخی، سخاوتمندانه، تکلم به این زبان را به تقریباً همه‌ی منطقه از رامسر تا گنبدکاووس نسبت می‌دهند (نجف‌زاده، ۳۶-۳۵: ۱۳۶۸). برای برخی دیگر که دقت بیشتری دارند، استفاده از زبان تبری از تنکابن، در غرب، فراتر نمی‌رود و قبل از علی‌آباد کتول، در شرق متوقف می‌شود (هومند، ۱۲: ۱۳۶۹). اما واقعیت این است که از کردکوی به طرف شرق، و از نور به طرف غرب، استفاده از زبان تبری کاهش می‌یابد. در غرب کلمات گیلکی در زبان نفوذ می‌کنند، درحالی‌که در شرق کلمات فارسی جانشین معادل‌های تبری‌شان می‌شوند. در گرگان، یکی از اولین شهرها، به گفته‌ی ذبیح‌الله صفا که در آن فارسی دری شروع به گسترش کرد (به نقل از نجف‌زاده، ۳۸: ۱۳۶۸) زمان درازی است که دیگر جز به این زبان گفت‌وگو نمی‌شود. در ضمن در شهرهایی چون گنبدکاووس و آزادشهر زبان فارسی زبان مسلط است. بدیهی است که ترکمن‌های دشت شرقی به زبان مادری خود یعنی ترکمنی تکلم می‌کنند.

موسیقی ترکمن‌ها را بدون گفت‌وگو باید خارج از بدنه‌ی موسیقی مازندرانی تلقی کرد. اما در مورد علی‌آباد کتول که آن‌سوی مرزهایش عدم حضور آنچه موسیقی مازندرانی می‌توان نامید بحثی بر نمی‌انگیزد، اختلاف‌نظر وجود دارد. اشرفی در عین پذیرش تأثیر قوی موسیقی خراسانی و ترکمنی در این بخش از منطقه (علی‌آباد کتول) موسیقی کتولی را چون شاخه‌ای از موسیقی مازندرانی به حساب می‌آورد (اشرفی، ۱۸: ۱۳۷۴)، درحالی‌که محسن پور به هیچ وجه آن را مطرح نمی‌کند (محسن پور، ۱۳۷۴). در واقع این‌جا ناحیه‌ای حد واسط است که ظاهراً در طی دهه‌ها، تأثیرات موسیقی خراسانی و ترکمنی را به همسایه‌های غربی‌اش منتقل کرده است. اما به نظر می‌رسد که این ناحیه بیشتر از آنچه که دریافت کرده بخشیده است. اگر رد پای علی‌آباد کتول در پاره‌ای قطعات کلیدی، مثل هرایی و عباس مسکین، نزد همسایه‌های غربی‌اش (حداقل از نظر عنوان و بدون سخن گفتن از محتوای موسیقایی) یافت می‌شود، در

سه ناحیه قابل تشخیص است: از این شهر تا شرق ساری با یک موسیقی دورگه سروکار داریم. همه‌ی قطعات مهم رپر توار آوازی مازندران در این بخش با سبکی ویژه خوانده می‌شوند و در کنار آن‌ها آوازهای متعددی مخصوص این ناحیه وجود دارند که دو تار آن‌ها را همراهی می‌کند. این رپر توار اخیراً تأثیرات فرهنگ‌های موسیقایی‌ای که از آن‌ها نشأت گرفته (یعنی فرهنگ‌های خراسانی و ترکمنی) را با خود به این ناحیه آورده است.

از شرق ساری تا آمل، موسیقی مازندرانی در اصیل‌ترین شکل آن تظاهر می‌کند. این موسیقی به‌دور از تأثیرات همسایگان است و مرجع اصلی تحقیقات ما را تشکیل می‌دهد. از نور^۱ تا رامسر، برعکس، موسیقی مازندرانی با موسیقی گیلانی به‌ویژه در رپر توار سازی درآمیخته است. آوازهای مازندرانی در این ناحیه به شیوه‌ای متفاوت خوانده می‌شوند. یکی از آن‌ها، کنولی که در هر دو ناحیه‌ی دیگر بسیار محبوب و رایج است در این ناحیه‌ی اخیر جای خود را به آوازی به نام ولگه‌سری می‌دهد.

این سه ناحیه توسط محسن‌پور و اشرفی به ترتیب مازندران شرقی، مرکزی و غربی نامیده شده‌اند؛ نسبت دادن جهات اصلی به این نواحی دارای ارزشی نسبی است. در تحقیقات ما این تقسیمات هم برای دشت معتبر است و هم برای مناطق کوهستانی این استان (نقشه شماره ۱).

هرچند که ما بیشتر از جغرافیای موسیقایی محسن‌پور تبعیت کردیم، اما تقسیمات اشرفی یک امتیاز دارد: قائل شدن به وجود یک موسیقی گُرداری (موسیقی کولی‌ها) در شرق^۲. با این حال پژوهشگر مذکور خصوصیات متمایز این موسیقی را به‌روشنی تشریح نمی‌کند. وی در این موسیقی به‌طور مبهمی نوعی «لهجه» و حالتی خاص می‌یابد، تذکری در مورد یک تکنیک ویژه‌ی تحریر می‌دهد و بسیار بر این مسئله تأکید می‌کند که گدارها دو تار و همراه آن پاره‌ای از آوازهای ترکمنی و خراسانی، به‌ویژه هرایی را در بدنه‌ی موسیقی مازندرانی شرق وارد کرده‌اند (اشرفی، ۲۷-۲۴: ۱۳۷۴). واقعیت این است که دو نکته‌ی اول بیشتر سبکی متمایز و سومی نقشی خاص در زندگی موسیقایی این ناحیه به‌کولی‌ها نسبت می‌دهد تا یک موسیقی متفاوت از نظر رپر توار و یا از نظر تکنیک آفرینش موسیقایی. زمان درازی است که از یک سو همه‌ی نوازندگان دو تار منحصرأ دیگر گدار نیستند و از سوی دیگر همه‌ی گدارها دو تار نمی‌نوازند. علاوه بر آن بسیاری از آوازهایی که توسط این کولی‌ها (به‌ویژه هرایی) وارد موسیقی مازندرانی شده‌اند توسط همه‌ی خوانندگان غیرکولی خوانده می‌شوند. بنابراین تردید محسن‌پور در مورد وجود یک موسیقی گرداری قابل درک است. با این حال نمی‌توان وجود آن را به‌کلی انکار کرد. دو ویژگی در رپر توار همه‌ی گدارها ما را مجبور به متمایز کردن موسیقی آن‌ها از موسیقی دیگران می‌کند: از یک سو آن‌ها هرگز آوازهای اصلی مازندرانی (امیری، طالب، حقانی، نجما) را نمی‌خوانند و از سوی دیگر انحصار بخش بزرگی از ترانه‌های خود

را که توسط هیچ خواننده‌ی دیگری اجرا نمی‌شود در دست دارند. از آن‌جا که مهم‌ترین معیار جغرافیای موسیقایی ما در تقسیمات داخلی اختلاف یا شباهت در رپر توارها بود، وجود یک موسیقی گرداری به نظر ما غیرواقعی نمی‌رسد.

به منظور محدود کردن میدان تحقیقات، مازندران غرب و علی‌آبادکنول حذف شده‌اند. از میان دلایل این تصمیم، بجز آنچه در بالا آمد، یکی نیز این است که این دو ناحیه همواره از رویدادها و گرایش‌هایی که زندگی موسیقایی دو ناحیه‌ی دیگر را (که شهر ساری در مرز مشترک‌شان وجود دارد) به تحرک وامی‌داشته، بسیار کم متأثر شده است. از دهه‌ی بیست به بعد این شهر تأثیر فراوانی بر زندگی موسیقایی پیرامون خود داشته و دو مازندران مرکز و شرق را از نظر فعالیت‌های موسیقایی متحد کرده است. این تأثیر آن‌سوی مرزهای ناحیه‌ای که موضوع مطالعات ماست رنگ می‌بازد.

دلایل محدود شدن تحقیقات ما به ناحیه‌ی جغرافیایی بین آمل و کردکوی را می‌توان به شکل زیر جمع‌بندی کرد:

۱. زبان تبری در این محدوده بسیار رایج است.
۲. این ناحیه گهواره‌ی اصلی موسیقی مازندرانی اصیل است، هرچند وقتی از ساری به طرف شرق دور می‌شویم، نوعی موسیقی کمابیش دورگه به آن اضافه می‌شود.
۳. تحول موسیقایی در این محدوده بر زمینه‌ی فعالیت‌های موسیقایی یکسانی شکل می‌گیرد. زندگی موسیقایی در این جوار طرح واحدی را دنبال می‌کند، موسیقی دانان در رویدادهای یکسانی سهم می‌شوند و از جریان‌های موسیقایی واحدی که از ساری سرچشمه می‌گیرند متأثر می‌شوند.
۴. دو دلیل دیگر، این‌بار تاریخی، برای توجیه محدودیت اختیاری میدان پژوهش:
 ۱. از نظر تاریخی نام مازندران بیشتر به این ناحیه اطلاق می‌شده تا به نواحی همسایه در شرق و غرب که به ترتیب گرگان (یا استرآباد) و رستم‌دار (یا استندار یا حتانور و کجور و رویان) نامیده می‌شده‌اند.
 ۲. این ناحیه همواره تا اواسط سده‌ی هفتم هجری منطقه‌ی تحت نفوذ یک خانواده‌ی اشرافی یعنی باوندی‌ها بوده که به‌رغم گسستگی‌های گاه و بی‌گاه، از زمان سقوط نیاکان ساسانی‌شان بر آن حکمرانی می‌کردند. درحالی که همسایگان این ناحیه سرنوشت سیاسی دیگری از نظر حکمران داشته‌اند (نگاه کنید به مقدمه، صفحه‌ی ۱۴).
۵. نقشه‌ی شماره‌ی ۲ شهرها و روستاهایی را که منبع اسناد صوتی ما بوده‌اند نشان می‌دهد. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، صرف‌نظر از پاره‌ای موارد پراکنده، مطالعه‌ی ما بر دشت مرکزی متمرکز شده است.

سازها

موسیقی مازندرانی از نظر ساز، چه به‌طور عام و چه به‌طور خاص، یعنی از نظر وجود سازهایی که ویژه‌ی منطقه باشد تا حدی فقیر است. با این حال و به‌رغم این‌که مطالعات ما بیشتر بر موسیقی آوازی

۱. در این جغرافیای موسیقایی نام شهرها در اصل محدوده‌ی شهرستان را مشخص می‌کند. یعنی ناحیه‌ی جغرافیایی وسیعی که چندین بخش را در خود جا داده، شهر مورد نظر مرکز آن محسوب می‌شود. بنابراین میان نور و آمل نباید گسستگی‌ای تصور کرد.

۲. از این پس شرق، مرکز و غرب در این متن به‌معنای مازندران شرق، مرکز و غرب است که محدوده‌ی جغرافیایی آن‌ها را تعیین کردیم.

متمرکز است، به دلایلی که در صفحات بعد از آن سخن خواهیم گفت، شرح مختصری از سازهای منطقه در زیر ارائه می‌دهیم.

للهوا، سازی در اصل چوپانی و همان نی سستی است. اصطلاح للهوا از دو کلمه لله + وا ترکیب شده و به جنس ساز (لله = نی) و عامل مرتعش، یعنی هوا (=وا = باد) اشاره دارد. بنابراین للهوا سازی بادی است با دهانه‌ی انتهایی و بدون راهروی هوا. برای مرتعش کردن هوای درون ساز، آن را به‌طور مورب در دست می‌گیرند و با تکنیک نفس‌برگردان در آن می‌دمند؛ کاری که برای نی سستی که قرار دادن آن میان دندان‌ها مانع بستن دهان نوازنده می‌شود، غیر ممکن است. علاوه بر آن دهانه‌ی نی به طرف داخل تراشیده شده (برای تسهیل استقرار آن میان دندان‌ها)، درحالی که دهانه‌ی للهوا به طرف خارج تراش خورده تا برای لب‌های نوازنده مزاحمت ایجاد نکنند. للهوا از یک ساقه‌ی ساده‌ی نی هفت‌بند ساخته می‌شود و پنج سوراخ در جلو و یکی در پشت دارد و دو اکتاو و نیم وسعت آن است. پیش از این‌ها، به گفته‌ی طبیعی، یکی از بهترین للهچی‌های منطقه، یک واخوان آوازی که توسط خود نوازنده ایجاد می‌شده صدای این نی چوپانی را همراهی می‌کرده است. سهولت در اجرای غلت‌ها، گزش‌ها و تحریرهای پیچیده به‌علاوه‌ی پیوستگی دم ناشی از تکنیک نفس‌برگردان، موجب نوعی سیالیت و عدم دقت در جمله‌بندی‌ها می‌شود که خاص قطعاعات نواخته شده توسط این ساز است. یکی از شیوه‌های نوازندگی للهوا این است که نوازنده درحال اجرای یک ملودی، صدای پایه (همه‌ی سوراخ‌ها بسته) را نیز در لحظات مشخص ایجاد می‌کند. این تکنیک نوعی تزیین یا نوعی واخوان ناپیوسته پدید می‌آورد که برخی اوقات چون ضربانی (پولساسیون) نامتظار یا ریتمی ضمنی جلوه می‌کند. در غیاب هرگونه تظاهر خارجی تنفس نوازنده، با شنیدن این ضربان شنونده احساس می‌کند که خود ساز نفس می‌کشد.

سُرنّا، نوعی ابواست که در تقریباً تمام کشورهای مسلمان رایج است. در مازندران نیز این ساز بدون ویژگی مهمی، حتا بدون داشتن نامی متفاوت به زبان تبری، حضور دارد. سرنا به احتمال بسیار قوی واژه‌ای فارسی است که شکل اصلی آن، سورنای (سور + نای)، به اعتقاد رایج «نی مخصوص جشن و سرور» معنی می‌دهد. لوله‌ی مخروطی آن (قنداق) در انتهای بالا به قسمتی که قمیش‌ها را در خود جا داده، حامل قمیش‌ها و یک صفحه‌ی فلزی گرد که لب‌ها بر آن قرار می‌گیرد، می‌پیوندد. این لوله غالباً از چوب شمشاد و گاه از چوب توت است. سرناشش سوراخ در جلو و یک سوراخ در پشت دارد. وسعت آن به دو اکتاو می‌رسد که سرناچی‌های منطقه تنها از یک اکتاو آن استفاده می‌کنند. صدای نافذ و تودماغی سرنا بسیار پر قدرت است؛ از این رو آن را تنها در هوای آزاد می‌نوازند و در همه‌جای ایران و نیز در دیگر کشورهای مسلمان ساز مخصوص جشن‌ها به حساب می‌آید. این ساز در پاره‌ای مناطق، به‌ویژه در کردستان، در مراسم عزاداری نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد (شعبانی، ۹: ۱۲۵۴). سرنا را با تکنیک نفس‌برگردان می‌نوازند که با شیوه‌ی اجرای موسیقایی آن، مبتنی بر به‌هم پیوستن قطعاعات مختلف یکی پس از دیگری و بدون انقطاع هماهنگی دارد. یکی از محک‌های اساسی برای قضاوت در مورد کیفیت کار سرناچی‌ها قابلیت آن‌ها در انتخاب مناسب

قطعه‌ی بعدی و گذر قطعی و روشن از یک آهنگ به آهنگ دیگر در لحظه‌ی مناسب، بدون آشفستگی و نیز بدون پریشان کردن شنونده است. قابلیت که حضور ذهن بسیار می‌طلبد. فوج‌زاده یکی از بهترین سرناچی‌های منطقه با اشاره به فقدان این قابلیت در نزد رقبای کم‌تر زبردست خود، آن‌ها را به آگاه نبودن از آنچه می‌نوازند متهم می‌کند. «واخوان ناپیوسته» در سرنا نیز حضور دارد. اگرچه به نظر می‌رسد تزیین‌ها و تحریرها روی این ساز همان‌قدر به سهولت اجرا می‌شوند که روی للهوا، اما خصوصیت کاملاً ضربی قطعاعات رپرتوار سرنا که عموماً به رقص اختصاص دارند، از نوازنده جمله‌بندی بسیار روشنی می‌طلبد؛ مضافاً که قطعاعات مزبور همواره با سازهای ضربی دسرکنن در مرکز و دهل در شرق همراهی می‌شوند.

دسرکنن (یا نقاره)، یک زوج طبل کوچک است که با چوب نواخته می‌شود. هر طبل یک پوست دارد (پوست گاو) که با تسمه‌هایی، آن هم از پوست یا روده‌ی گاو، روی ظرفی گلی (امروزه روی گلدان‌های گلی) بسته شده است. طبل سمت راست بزرگ‌تر از طبل سمت چپ، و چوب طبل سمت راست نیز قطورتر از چوب طبل سمت چپ است. اصطلاح دسرکنن از سه کلمه تشکیل شده است: د (دو) + سر (=سر) + کتن (=کوفتن) که اشاره به کوبیدن روی دو سر ظرف گلی دارد. این ساز با نام نقاره در ایران و برخی کشورهای همسایه مثل عراق رایج است و سازی است کهن. مورد استفاده‌ی آن در گذشته بیشتر در جنگ یا بزرگداشت رویدادهای سیاسی بوده است. [...] در گیلان کسی را که سپهسالاری می‌دادند نقاره می‌زدند. و در مازندران نقاره برای حاکم می‌نواختند [...] (ملا شیخ علی گیلانی، ۱۳۵۲: ۱۰۴). افضل‌الملک به نقل از فاضل سمرقندی متذکر می‌شود که در زمان تیمور لنگ نقاره را برای اعلام جنگ می‌نواخته‌اند (افضل‌الملک، ۸۹: ۱۳۷۳). در قرن گذشته از این ساز در مراسم درباری و نیز در تعزیه‌ها استفاده می‌شده (Loeb, 1972: 5) اما بعداً جای خود را به موزیکچی‌ها، ارکستر موسیقی نظام به شیوه‌ی غربی داده است (دروشی، ۳۲ و ۳۰: ب ۱۳۷۳). نقاره صدای بسیار پر قدرتی دارد. با این حال گاهی اوقات آن‌را به صورت زوجی می‌نوازند (دو دسرکنن). نوازنده طبل‌ها را با تمام قدرت می‌نوازد. حجم صدایی که از آن حاصل می‌شود، به‌خصوص حجم صدای طبل سمت راست بسیار شورانگیز است. یک تکنیک خاص «ریو» در نقاره این است که چوب را بر پوست می‌کوبند و آن‌را کمابیش آزاد می‌گذارند تا روی پوست نوسان کند. گاهی بنا بر نیاز قطعاعات مشخصی با دو چوب روی یک طبل می‌کوبند. این شیوه‌ی نوازندگی، با گذرهای سریع از یک طبل به طبل دیگر، وقتی به تناوب با شیوه‌ی معمول نوازندگی (یک چوب برای یک طبل) همراه می‌شود، همواره به نحوی چنان گویج‌کننده اجرا می‌شود که هر بیننده‌ای را مسحور می‌کند و تحت تأثیر قرار می‌دهد.

دوتار، سازی زهی - زخمه‌ای با دسته‌ی بلند است که در کردستان، خراسان و نیز نزد ترک‌ها بسیار رواج دارد. طبق اعتقاد رایج، ظهور این ساز در شرق مازندران مدیون کولی‌هاست که آن‌را از موسیقی دانان علی‌آباد کتول وام گرفته‌اند. اصطلاح دوتار بدون شک فارسی است و به تعداد سیم‌های ساز اشاره می‌کند. این سیم‌ها که در قدیم از روده یا ابریشم بوده‌اند، امروزه از فلزند و به فاصله‌ی چهارم از یکدیگر کوک می‌شوند. دوتار مازندرانی برخلاف خویشاوندان خراسانی و ترکمنی‌اش که یازده تا دوازده پرده دارند،

دارای تنهانش یا حداکثر هشت پرده است. در واقع این ساز با توجه به این که منحصراً نقش همراهی‌کننده‌ی آواز را اجرا می‌کند، خود را با وسعت محدود آن تطبیق داده است. پرده‌ها فلزی‌اند و برخلاف پرده‌های تار و سه‌تار، بر دسته ثابت شده‌اند. عموماً چوبی که در ساخت همه‌ی قسمت‌های ساز به کار می‌رود چوب توت است. روی کاسه سوراخی نسبتاً بزرگ (تقریباً پنج میلی‌متر) ایجاد می‌کنند که به گفته‌ی اسحاقی، یکی از نوازندگان بسیار خوب دو تار و همچنین سازنده‌ی این ساز، نقش آن کشیدن دست نوازنده به طرف صفحه‌ی ارتعاش است. بدون این سوراخ و با صفحه‌ی ارتعاش زیاد از حد ضخیم (بیش از دو میلی‌متر)، باز هم به اعتقاد اسحاقی، دست نوازنده به علت ارتعاش سیم‌ها دفع خواهد شد که بسیار نامطلوب است.

دوتار را تقریباً مثل همه‌ی سازهای زهی - زخمه‌های دیگر به دست می‌گیرند: کاسه از یک سو به شکم و از سوی دیگر به ران راست نوازنده تکیه می‌کند. به گفته‌ی اسحاقی این حالت باعث ایجاد رابطه‌ای صمیمانه میان موسیقی‌دان و سازش می‌شود. صدا که در سینه‌ی نوازنده طنین می‌اندازد، این رابطه را تشدید می‌کند و دوتار نواز را به همخوانی با سازش تحریک می‌کند. تکنیک‌های نوازندگی متنوعی برای دست راست وجود دارد. اسحاقی دستی تقریباً بسته و حرکاتی با دامنه‌ی محدود (حتا در نوانس‌های قوی و سرعت‌های بالا) دارد، در صورتی که گذارها (کولی‌ها) دستی باز دارند و دامنه‌ی حرکاتشان بزرگ است. اسحاقی با ناخن می‌نوازد و دیگران بدون ناخن. زخمه‌های معمولی نزد همه‌ی نوازنده‌ها عبارت است از ضربه‌ای که با تمام انگشت‌های جمع شده، بجز شست، از بالا به پایین نواخته می‌شود. هنگامی که ضرب به دو قسمت تقسیم شده باشد، مثلاً دو چنگ، عموماً اولین چنگ با چهار انگشت جمع شده از بالا به پایین اجرا می‌شود که بلافاصله به دنبال آن شست نیز از بالا به پایین ضربه می‌زند و دومین چنگ توسط شست تنها، اما این بار با ضربه‌ی از پایین به بالا اجرا می‌شود. تکنیک ریز یا ترمولو نیز متنوع است. اسحاقی آن را با سرعت بخشیدن به همان حرکت رفت و برگشتی که برای ضرب تقسیم شده تشریح کردیم اجرا می‌کند، اما این بار انگشت اشاره را موازی با سیم‌ها می‌گیرد و از آن استفاده نمی‌کند. آرزومون، مشهورترین موسیقی‌دان گذار در منطقه، ریزهای خود را با یک رفت و برگشت سریع شست و اشاره انجام می‌دهد. گذارهای کردکوی که تحت تأثیر تکنیک‌های نوازندگی علی‌آباد کنترل‌اند، به روشی که با اختلاف کمی نزد تنبورنوازان کردستان رواج دارد (During, 1989a: 327) متوسل می‌شوند: یک ضربه‌ی شست به طرف پایین، سپس یک ضربه‌ی شست دیگر به طرف بالا و به دنبال آن ضربه‌ی شکسته (آرپژه‌ی چهار انگشت از پایین به بالا. تکنیک ریز با تکرار سریع این حرکات به وجود می‌آید. نوازنده‌ها از سه انگشت دست چپ، سبابه، وسطی و بنصر به‌علاوه‌ی شست استفاده می‌کنند. انگشت آخری تنها روی سیم بم، هماهنگ با انگشت‌های دیگر که ملودی را روی سیم زیر می‌نوازند، حرکت می‌کند. این بدان معنا نیست که پولیفونی حاصله یک حرکت موازی (پاراللیسم) ساده باشد. در واقع این جا با ترکیبی از حرکات موازی و نت‌های واخوان (پدال) سروکار داریم که فاصله‌های هارمونیک چهارم (فاصله‌ی غالب)، پنجم، سوم و حتا دوم به وجود می‌آورد. (نگاه کنید به آوانگاری

شماره‌ی ۱). رنگ صدای دوتار عموماً فلزی و از نظر هارمونیک‌ها غنی است. سازهای اسحاقی ترجیح او را برای صدای گرد، تودماغی و دارای هارمونیک‌های بم قوی نشان می‌دهد. شدت صدای متوسط دوتار موجب می‌شود که از آن به عنوان ساز مجلسی استفاده شود.

سازهای دیگر

دهل سازی غشایی است با دو پوست (پوست گاو) که در شرق مازندران، همچنان که در بسیاری از کشورهای مسلمان، همراهی‌کننده‌ی سرنا است. دهل با تسمه‌ای به شانه‌ی نوازنده آویخته می‌شود و با دو چوب، یکی خمیده به نام کجک و دیگری راست به نام شیش آن را می‌نوازند. کمانچه که هیچ‌گونه هویت مازندرانی ندارد، یک ساز زهی کششی است با صفحه‌ی ارتعاش از جنس پوست. کمانچه تنها ساز موسیقی کلاسیک است که در مازندران متداول است. سازهای دیگری را نیز می‌توان نام برد که امروزه همه از رواج افتاده‌اند، مانند دس دایره یا دایره با حلقه‌های فلزی، سیکاتک (نوعی فلوت با راهروی هوا)، قرنه (نوعی کلارینت) و بوق (نوعی شیپور).

ریپرتوار

دو نوع موسیقی در ریپرتوار مازندرانی از یکدیگر قابل تشخیص‌اند: موسیقی موقعیتی و غیر موقعیتی. یک موسیقی برای این که موقعیتی به حساب آید باید همزمان پاسخ‌گویی دو انتظار باشد: اول این که در موقعیت دقیقاً مشخصی که برای آن خلق شده خواننده یا نواخته شود و دوم این که در موقعیت‌های دیگر خواننده یا نواخته نشود. این نوع شامل آوازهای زیر است:

موری، آوازهای عزاداری هستند که توسط نزدیکان متوفا (عموماً زنان) در مراسم عزاداری، بداهه‌سرایی و خوانده می‌شوند. پیش از هر چیز این متن آواز است که به صورت بداهه خلق می‌شود. سپس این بداهه‌سرایی ادبی، بداهه‌سازی ملودیک را به همراه می‌آورد که همواره در قسمت میانی هر جمله (یا هر مصرع) انجام می‌گیرد. بخش‌های آغازین همه‌ی جمله‌های موسیقی و نیز بخش‌های انتهایی آن‌ها، جایی که برگردان ظاهر می‌شود، مشابه‌اند. این سبک بداهه‌سازی کاملاً شبیه آن چیزی است که م. براندیلی در مورد «آواز بر روی زین» تیبستی (Tibesti) در جاد تشریح کرده است: «بداهه تنها در قسمت‌های میانی بخش‌های مختلف [ظاهر می‌شود]، جایی که نمی‌تواند استخوان‌بندی فرم موسیقایی را به‌خطر اندازد.» (Brandily, 1987: 75). موری به معنای شیون و زاری (مویه) است و این آواز تنها در موقعیت عزاداری خوانده می‌شود.

گهره‌سری‌ها، همان‌طور که از نام آن‌ها برمی‌آید (گهره = گهواره، گهره‌سر = سر گهواره) همان لالایی‌ها هستند. موقعیتی که در آن این آوازها خوانده می‌شوند نیازی به تشریح ندارد. برخی از آن‌ها دارای خصوصیات موسیقایی آوازهای غیر موقعیتی هستند که در صفحات آینده از آن‌ها سخن خواهیم گفت، اما

برخی دیگر خصوصیات دارند که آن‌ها را از این آوازها متمایز می‌کند.

در اینجا مناسب است از یک ابهام اصطلاح‌شناسی سخن به میان آوریم. اصطلاح *نواچش* (= نوازش) موضوع اختلاف میان محسن پور و اشرفی است. از نظر اولی *نواچش* شامل لالایی‌ها، آوازهای عزای (که ضمناً وی آن‌ها را *موری* نمی‌نامد) و آوازهایی می‌شود که به منظور مدح کودکان می‌خوانند. (محسن پور، ۸: ۱۳۷۴). اشرفی به طور واضحی *موری*‌ها و *نواچش*‌ها را از هم متمایز می‌کند، اما دو معنای دیگر اصطلاح یادشده را می‌پذیرد (گفت‌وگوی شخصی). در ضمن وی یادآور می‌شود که *نواچش*‌ها می‌توانند برای مدح یک خوشخوانند نیز دیک (غالباً عضوی از خانواده) که از خانه دور افتاده است خوانده شوند. این مورد را محسن پور نیز آن‌جا که *طالب*، یکی از آوازهای مهم غیر موقعیتی را در اصل یک *نواچش* بزرگ می‌داند که توسط خواهر شاعر، طالب آملی برای شیکوه از هجران برادر ساخته شده، تأیید می‌کند (گفت‌وگوی شخصی). ما ترجیح دادیم از این اصطلاح در طبقه‌بندی‌های خود، هنگامی که آوازهای عزاداری یا لالایی‌ها مد نظرند، استفاده نکنیم؛ چرا که دو اصطلاح *موری* و *گهرسری* به اندازه‌ی کافی گویا و روشن هستند. در مورد آخرین معنای این اصطلاح یعنی آواز مدح کودکان یا مدح خوشخوانندان دور از خانه، باید اعتراف کنیم که در این زمینه هیچ‌گونه مشاهدات شخصی نداریم؛ کجا، کی، توسط چه کسی این مدح و ثناها خوانده می‌شوند؟ این‌جا حتا گفته‌های دو پژوهشگر ما نیز روشن نیستند و اطلاعات دقیقی نمی‌دهند. از این رو تعیین خصلت موقعیتی یا غیر موقعیتی این آوازها غیر ممکن است. ما فعلاً آن‌ها را کنار گذاشته‌ایم به این امید که در آینده پژوهش‌های عمیق‌تر، ماهیت آن‌ها را روشن‌تر کند.

نوروزخوانی‌ها، هنگام نزدیک شدن سال نو خوانده می‌شوند. تقریباً از بیست روز قبل از نوروز خواننده‌ها در خیابان‌های شهر و روستا دوره می‌افتند و نزدیک شدن سال نو را اعلام می‌کنند. این خواننده‌ها نوروزخوان نامیده می‌شوند و به صورت گروه‌های چند نفره یا دو نفره در معابر عمومی می‌گردند. یکی از آن‌ها خواننده‌ی اصلی است و دیگری (دیگران) او را در برگردان‌ها همراهی می‌کند (می‌کنند) (ملکی، ۳۵: ۴۱-۱۳۴۰). رسم بر این است که به آن‌ها چیزی به صورت نقدی یا جنسی بپردازند. بعضی کلام‌های آواز بداهه هستند، مخصوصاً هنگامی که نوروزخوان با تملق‌گویی قصد تحریک سخاوتمندی صاحب‌خانه‌ای را داشته باشد که بر در خانه‌اش می‌خواند (اشرفی، اثر چاپ نشده). هنگامی که این سخاوتمندی به میزان مورد انتظار نمی‌رسد، تملق به هجو تبدیل می‌شود (همان). این سنت در بسیاری از نقاط ایران (عناصری، ۱۳۶۸) و نیز حتا در افغانستان و تاجیکستان وجود دارد (اشرفی، همان)، اما در همه‌جا در حال ناپدید شدن است.

گرایش وجود دارد به این‌که این آوازها را میراث موسیقی پیش از اسلام بدانند. این فرضیه توسط ملکی (۴۱-۱۳۴۰) مطرح و توسط خاوری‌نژاد (۱۳۴۱) و عناصری (۱۳۶۸) دنبال شده است. مراجع آن‌ها نام سه آواز دوره‌ی ساسانیان است که اشاره به نوروز دارند. هرچند استدلال‌های آن‌ها ضعیف است و در سخن‌شان «علمی» جای خود را به «تخیلی» می‌دهد، اما با توجه به قدمت نوروز و این واقعیت که سنت نوروزخوانی در مازندران (با تاریخ آن که اکنون خواننده می‌شناسد) و مناطق همسایه‌اش قوی‌تر از سایر

نقاط است، شاید چنین امکانی کاملاً هم غیر قابل تصور نباشد. با این حال چیزی که متناقض به نظر می‌رسد این است که بیشتر متن‌های نوروزخوانی‌های مازندران به فارسی‌اند و تعداد قابل ملاحظه‌ای از آن‌ها در مدح امامان شیعه و اشعار هفت هجایی مازندرانی به‌ویژه در بخش‌های بداهه‌سرایی که خطاب به صاحب‌خانه‌هاست، ظاهر می‌شوند.

مواللا، شاید تنها اثری باشد که از آوازهای کار منطقه باقی مانده است. کلام آواز شامل شعری هجایی (هشت هجا) است که توسط کودکان برای دور کردن کلاغ‌ها از مزارع یا از مراکز پرورش کرم ابریشم خوانده می‌شود. با این حال سندی از ملودی این آواز که ضمناً دیگر در منطقه شنیده نمی‌شود در دست نیست. لازم است تأکید شود که منظور ما از آوازهای کار، آوازهایی است که مخصوصاً برای کار ساخته شده‌اند و نه هر آوازی که هنگام کار خوانده می‌شود. آوازهای نوع اخیر می‌توانند از همه‌ی رپر توار آوازی غیر موقعیتی منطقه انتخاب شوند. عنوان *مواللا* ظاهراً یک «نام‌آوا» است که فریاد کودکان برای ترساندن کلاغ‌ها را تداعی می‌کند.

چاوشی‌ها، آوازهای زیارتی‌اند. کلام این آوازهای غیربومی که اکنون از رواج افتاده‌اند، اشعار مذهبی فارسی بوده که توسط چاوشی‌خوان‌ها در سفرهای زیارتی اجرا می‌شده است. چاوش کلمه‌ای در اصل ترکی است به معنای رهبر کاروان. *آوازهای سینه‌زنی و تعزیه* نیز غیربومی و در سراسر کشور بسیار رایج‌اند. بجز این آوازهای موقعیتی، رپر توار مخصوص سرنا که هنگام جشن‌ها، مخصوصاً جشن‌های عروسی نواخته می‌شود، بخش سازی موسیقی موقعیتی را تشکیل می‌دهد.

آوازهای غیر موقعیتی که قلب موسیقی مازندرانی به حساب می‌آیند و بازتاب‌دهنده‌ی جان و روح این فرهنگ محلی‌اند، بدون تفاوت در موقعیت‌های مختلف اجرا می‌شوند: در شب‌نشینی‌های فصل سرما، هنگام کار بر روی زمین، هنگام کایر^۱‌ها و به‌ویژه در جشن‌های عروسی. این بخش مهم رپر توار شامل آوازهایی چون *امیری*، *کتولی*، *طالب*، *کیجا جان‌ها*، *سوت‌ها* و غیره است که از آن‌ها صحبت خواهیم کرد.

رپر توار لاهوا، اما طبیعتی دوگانه دارد. این بخش تنها یکی از توقعاتی را که برای موسیقی موقعیتی ذکر کردیم برآورده می‌کند. یعنی قطعات لاهوا برای اجرا در زمان نگهداری گله و در نتیجه برای موقعیتی مشخص ساخته شده‌اند، اما همچنین می‌توانند در موقعیت‌های دیگر، حتا در مراسم عروسی اجرا شوند. در نتیجه آن‌ها باید حد واسط میان موسیقی موقعیتی و غیر موقعیتی به‌شمار آیند.

تصویر شماره‌ی ۱ (ص ۱۷۶) طبقه‌بندی متقاطع رپر توار موسیقی مازندرانی را براساس معیارهای یادشده در بالا و نیز براساس معیارهای موسیقایی و این‌که یک قطعه در مراسم عروسی اجرا می‌شود یا نه، نشان می‌دهد. معیار اخیر بسیار معنی‌دار است، زیرا همان‌طور که به‌وضوح دیده می‌شود همه‌ی رپر توار غیر موقعیتی و نیز بخشی از موسیقی موقعیتی مخصوص جشن‌ها و رپر توار لاهوا در این بخش حضور

۱. کارهای دسته‌جمعی که همه‌ی جامعه‌ی روستایی را برای کمک به یکی از اعضای آن بسیج می‌کند.

دارند. در واقع، مراسم عروسی، مهم‌ترین رویداد زندگی روستاییان، عالی‌ترین موقعیت برای اجرای بخش اعظم رپرتوار مازندرانی است.

در این تابلو سعی شده است که همه‌ی قطعات ذکر شده در طبقه‌بندی‌های محسن‌پور حتماً اگر خود ما مستقیماً با آن‌ها برخورد نداشته‌ایم (مثل لالایی‌ها، چاوشی‌ها و غیره)، گنجانده شوند. با این حال، صرف‌نظر از نوازش‌ها، چهار قطعه در این‌جا حضور ندارند: *آواز*، *بیات*، *سحرخونی* و *دستی* که همه‌ی آن‌ها ویژه‌ی کمانچه‌اند. علت این امر آن است که تنها مدرکی که از آن‌ها داریم، ضبطی (از محسن‌پور) است که در آن این قطعات توسط نوازنده‌ای روستایی اجرا شده‌اند؛ درحالی که محسن‌پور آن‌ها را به‌عنوان موسیقی شهری معرفی می‌کند. این تناقض از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ آیا می‌توان در این رابطه از تأثیر شهر در روستا سخن گفت؟ وجود یک موسیقی مازندرانی شهری در گذشته خود شدیداً محل تردید است. آیا این قطعات، نسخه‌های مازندرانی پاره‌ای از گوشه‌های ردیف کلاسیک‌اند؟ پاسخی برای این پرسش‌ها در دست نیست. ناگاه‌ی ما که نادر بودن موسیقی دانانی که این قطعات را بشناسند آن را تقویت نیز می‌کند، ما را به حذف آن‌ها از تابلو — که می‌توانست احتمالاً آن‌ها را در بخش موسیقی‌های غیر موقعیتی قابل اجرا در مراسم عروسی یا خارج از آن بپذیرد — واداشته است. نیز باید یادآور شد که قطعات رپرتوار لاله‌وا و سرنا-دسرخون ذکر شده در تابلو، قطعاتی‌اند که مخصوص این سازها به‌شمار می‌روند؛ وگرنه هم لله‌چی‌ها و هم سرناچی‌ها ملودی‌های همه‌ی آوازهای غیر موقعیتی را نیز می‌نوازند.

دوگانگی موقعیتی / غیر موقعیتی

ضروری است معیار موقعیتی / غیر موقعیتی به‌طور عمیق‌تری مورد بررسی قرار گیرد. چنین تقسیمی ریشه در واقعیت موجود دارد و نه در تفسیرهای ثنوریک از کارکرد و یا کاربرد^۱ قطعات موسیقی، یعنی مفاهیمی که هنوز تعاریف دقیقی که مورد قبول همه‌ی اتنوموزیکولوگ‌ها باشد از آن‌ها داده نشده است. این معیار خنثی است و فقط موقعیتی را که قطعه برای آن ساخته شده و در آن اجرا می‌شود به‌حساب می‌آورد. چنین معیاری رویکرد تحلیلی نمی‌طلبد و مشاهده‌ی تنها کافی است. باید اذعان کرد که چنین معیاری به معیار کاربرد، آن‌گونه که مریم تعریف می‌کند نزدیک‌تر است: «کاربرد با موقعیتی از فعالیت انسانی ارتباط می‌یابد که موسیقی در آن استفاده می‌شود.» (Merriam, 1964: 210) و نیز هنگامی که وی کاربرد را از کاربرد به این شکل متمایز می‌کند که اولی را قابل توضیح توسط ارزیابی بومی و دومی را قابل درک توسط ارزیابی تحلیلی می‌داند (همان)؟^۲ ما از به‌کار بردن اصطلاح کاربرد (use) که نزد مریم به چیزی اطلاق می‌شود که دیگران مانند ه. زمپ (Zemp, 1971) اصطلاح کارکرد (function) را برای آن مناسب‌تر می‌دانند، اجتناب

1. use and function

۲. به این معنا که هر فرد بومی و به طریق اولی هر موسیقی‌دان بومی قادر است کاربرد یک‌نوع موسیقی (لالایی، موسیقی کار و...) را تشخیص دهد، اما کاربرد آن را رویکرد تحلیلی پژوهشگر کشف می‌شود.

کرده‌ایم. ما نمی‌گوییم کاربرد (یا کارکرد) یک لالایی مازندرانی خواباندن کودکان است، بلکه می‌گوییم این نوع موسیقی برای اجرا در موقعیتی خلق شده است که مادری قصد خواباندن فرزندش را دارد. بنابراین هرگونه تفسیر درباره‌ی کارکرد (یا کاربرد) این قطعات بعد از تقسیم موقعیتی / غیر موقعیتی باید صورت گیرد. چه به آوازهای موری یک یا چند مورد از ده مورد کارکرد موسیقی را که مریم بر شمرده است نسبت دهیم (مثلاً بیان احساسات و یا تقویت سازگاری با عرف‌های اجتماعی) و چه نقش آن‌ها در تسلا‌ی خاطر بازماندگان را به‌عنوان کارکرد این قطعات فرض کنیم، در این واقعیت که آن‌ها در موقعیت عزاداری و منحصراً در چنین موقعیتی خوانده می‌شوند هیچ تغییری ایجاد نمی‌کند.

بدیهی است که ما ادعای کشف معیار تازه‌ای برای طبقه‌بندی انواع مختلف موسیقی که قابل تعمیم به همه‌ی موارد ممکن باشد را نداریم. حتا در مورد مشخص مازندرانی، با محدود کردن خود به رپرتوار خاص منطقه، از مشکلات یک طبقه‌بندی سنگین با شاخه‌های فرعی مفرط اجتناب کرده‌ایم. اگر آوازهای غیربومی مثل چاوشی‌ها و آوازهای تعزیه در تابلوی ما وارد شده‌اند به علت پاره‌ای از ویژگی‌های اولی^۱ و نفوذ برخی آوازهای مازندرانی مثل *امیری* و *نجما* در دومی است^۲ (اشرفی، اثر چاپ نشده). اما هر تلاشی برای گسترش رپرتوار، با افزودن مثلاً آذان یا دیگر انواع موسیقی مذهبی به آن، به طبقه‌بندی غیرممکنی منتهی خواهد شد که ب. لرتازکب خطرات آن را گوشزد کرده است: «آماس کردن^۳ مفهوم نوع از نظر کمی» و «رسیدن [...] به یک موقعیت علمی غیر قابل کنترل که در آن همان‌قدر نوع وجود خواهد داشت که موسیقی» (Lortat-Jacob, 1992: 17). به‌ویژه که این جادسته‌بندی انواع در یک طبقه‌ی بالاتر، مثلاً موسیقی مذهبی، می‌تواند طبقه‌بندی ما را بی‌اعتبار سازد، زیرا بلافاصله که از یک سطح به سطح بالاتر گذر می‌کنیم، معیار موقعیت مناسب خود را از دست می‌دهد (موسیقی مذهبی در موقعیت‌های مختلف اجرا می‌شود). نوازش‌ها، اگر زیرگروه‌های آن را جداگانه طبقه‌بندی نمی‌کردیم، این مشکل را پیش می‌آوردند.

پس فایده‌ی چنین طبقه‌بندی خنثی و آسیب‌پذیری که در نگاه اول اطلاعات کمی نیز می‌دهد چیست؟ قبل از هر چیز ما دغدغه‌ی آن را داشتیم که جامعیت موسیقی مازندرانی را در برابر چشم داشته باشیم. دومین دلمشغولی ما کشف طبیعت اختلافی بود که میان دو بخش این رپرتوار احساس می‌شود. بدون صحبت کردن از انواع، به‌وضوح ملاحظه می‌شود که در برابر دو خانواده‌ی بزرگ قرار داریم: یکی (غیر موقعیتی) مرجع اساسی برای مطالعه‌ی موسیقی منطقه را تشکیل می‌دهد، و دیگری (موقعیتی) خصلتی بیشتر حاشیه‌ای، مخصوصاً در بخش آوازی خود دارد. آنچه به وضوح این دو خانواده‌ی بزرگ را از یکدیگر

۱. ده کارکرد یاد شده به شرح زیرند: بیان احساسات، لذت زیباشناسانه، تفریحی، ارتباط‌گیری (communication)، نمادین (symbolique)، برانگیختن پاسخ فیزیکی، تقویت سازگاری با عرف‌های اجتماعی، اعتبار بخشیدن به نهادهای اجتماعی و آیین‌های مذهبی. شرکت در تأمین بقا و نبات فرهنگ، شرکت در حفظ تمامیت جامعه (Merriam, 1964: 219-226).

۲. نگاه کنید به منابع صوتی (در پایان همین کتاب)، اشرفی، ۱۳۷۵ که در آن حداقل از نظر گام، چاوشی‌های مازندرانی از چاوشی‌های گیلانی متمایز می‌شوند.

۳. متقابلاً برخی قطعات تعزیه در رپرتوار موسیقی سازی مازندرانی نفوذ کرده‌اند، مثل عباس خونی.

می‌گذرد (نزدیک شدن سال نو)، برای تسهیل پیشبرد آن (خواباندن کودک)، برای جلوگیری از وقوع آن (حمله‌ی کلاغ‌ها به مزارع) و برای ارزش بخشیدن به آن (مراسم عروسی، زیارت، مراسم عزاداری مذهبی). نقش آن، کارکرد آن، کاربرد آن (این‌که چه اصطلاحی به کار بریم اهمیت ناچیزی دارد) و در یک کلام، علت وجودی آن مستقیماً به موقعیتی وابسته است که در آن اجرا می‌شود. موسیقی غیر موقعیتی از یک رویداد سخن می‌گوید، درحالی‌که موسیقی موقعیتی برای یک رویداد سخن می‌گوید. همه‌ی اختلاف میان این دو خانواده از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که اولی (غیر موقعیتی) به آنچه گذشته است، با تبدیل آن به آنچه می‌گذرد و همواره خواهد گذشت، می‌نگرد؛ اما دومی (موقعیتی) تنها آنچه را که در زمان اجرای موسیقی به وقوع می‌پیوندد، می‌بیند.

می‌توان گفت که موسیقی غیر موقعیتی قوت روزانه‌ی زندگی موسیقی‌مازندران است، درحالی‌که نوع دوم، بدون آن‌که قصد بی‌ارزش کردن آن را داشته باشیم، حکم اغذیه‌ای را دارد که به منظورهای خاص طبخ می‌شوند (مثل آش پخت‌پا، حلوی متوفا و غیره). هر دوی این‌ها البته بار معنایی دارند و از این نظر شاید گاهی سهم دومی، با توجه به فشرده‌گی اطلاعاتی که ارائه می‌دهد و گاه به علت ماهیت نمادینی که دارد، بیشتر باشد. اما اولی به‌رغم (و حتا به‌یمن) پیش‌پافتادگی‌اش، آنچه را که می‌توان تصویر جهان در ذهن مازندرانی، فلسفه‌ی زندگی او و مهم‌ترین دلمشغولی‌های او نامید، بسی بیشتر آشکار می‌کند؛ به‌ویژه که این موسیقی در زندگی این مردم همه‌جا و همیشه حاضر است و آن را مدام تحت تأثیر قرار می‌دهد، درحالی‌که دیگری تنها گاهی و به‌صورت دوره‌ای مصرف می‌شود. به همین علت ما تحقیقات خود را بر این نوع (غیر موقعیتی) متمرکز کرده‌ایم که در ضمن بخش اعظم آن آوازی است. با این حال از آن‌جا که جشن عروسی مهم‌ترین رویداد زندگی اجتماعی و موسیقایی منطقه است، رپرتوار سرنا و لله‌وار نیز که تماماً در این موقعیت اجرا می‌شوند به کلی نادیده نمی‌گیریم.

اکنون به منظور روشن‌تر کردن تعبیری که از آوازهای غیر موقعیتی ارائه دادیم، محتوای کلام این آوازاها را بررسی می‌کنیم. تردیدی ندارد که درست در این‌جا، یعنی در کلام است که می‌توان همه‌ی مفاهیم فوق‌الذکر، رویداد، رفتار با آن و نگاه مازندرانی به جهان را به شکل ملموس و واقعی بررسی کرد؛ موسیقی به علت سرشت انتزاعی خود دومین مقام را در این زمینه اشغال می‌کند.

محتوای کلام آوازاها

بخش مهمی از آوازاها شامل متن‌هایی است که می‌توان آن‌ها را، در نبود اصطلاح مناسب‌تر، روایتی دانست. اکثر این آوازاها مرجع داستانی دارند، بدون آن‌که واقعاً این داستان‌های مرجع را تعریف کنند، زیرا فرض بر این است که همه آن‌ها را می‌شناسند. این آوازاها روایتی، اگر بتوان چنین گفت، آراژهای تک‌خوانی‌اند که در متن آن‌ها تک‌گویی‌های شخصیت‌های اصلی غالب است و گفت‌وگوی دونفره محدود. همه چیز در این آوازاها مبهم و ناروشن است. حتا در اکثر موارد هیچ‌ذکری از نام شخصیتی که گفتار او را

متمایز می‌کند روابط آن‌دو با زمان است. اولی (غیر موقعیتی) در همه‌ی لحظات (لحظاتی که دومی غایب است) حضور دارد، درحالی‌که دومی (موقعیتی) که توسط زمان مشخص شده است به‌نوبه‌ی خود آن را مشخص می‌کند و اولی را خارج از عرصه‌ی زمانی خود نگاه می‌دارد^۱. در مورد موسیقی غیر موقعیتی با یک زمانمندی متغیر سروکار داریم و در مورد موسیقی موقعیتی با یک زمانمندی نقطه‌ای. یکی چند منظوره و همه‌جا حاضر است، دیگری دوره‌ای است و در لحظه‌های مشخص جا گرفته است.

دو خانواده‌ی مذکور به‌واسطه‌ی این خصلت‌ها به دو شیوه‌ی متمایز با «رویدادها» رفتار می‌کنند، مضافاً که «رویداد» نزد این دو از سرشت واحدی نیز برخوردار نیست. در آوازهای غیر موقعیتی «رویداد» در عین حال موضوع همه‌کس و همه‌وقت است: یک داستان عاشقانه، یک حکایت تاریخی، مسایل زندگی روزمره، اما حتا در این مورد آخر، بیشتر دارای طبیعتی انتزاعی بوده و به‌طور بالقوه قابل وقوع است. «این‌جا» نیست اما می‌تواند باشد. عرصه‌ی «روزی روزگاری» یا «برای کسی پیش آمده» است، اما می‌تواند همواره باشد و برای همه‌کس پیش آید. خصلت غیر واقعی یا افسانه‌ای پاره‌ای از این آوازاها اهمیت کمی دارد؛ آنچه مهم است محتوای عاشقانه یا تاریخی آن‌هاست که به هر حال از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و این واقعیت است که با همه‌کس و همه‌ی زمان‌ها ارتباط دارد.

بنابراین رویداد در زمانی نامشخص در گذشته به‌وقوع پیوسته است: یک ماجرای افسانه‌ای یا معمولی عاشقانه، قهرمانان یا حاکمی از هجران. موسیقی، آواز، آن را در زمان حل می‌کند، در همه‌ی لحظه‌ها انتشار می‌دهد و آن را عمومی می‌کند. به محض این‌که آواز آفریده شد دیگر به یک دوره یا به یک گروه خاص از افراد تعلق ندارد، بلکه در ابدیت پرتاب شده است. آن را هر جا و هر وقت که طلب کنیم به‌دست می‌آوریم. مثل امواج الکترومغناطیس همواره «این‌جا» حضور دارند، تنها کافی است روی دکمه‌ی رادیو فشار دهیم تا محتوای صوتی آن‌ها را بشنویم.

برای موسیقی موقعیتی، برعکس، رویداد واقعی است، «همین‌جا» است، در همین لحظه که موسیقی به‌اجرا درمی‌آید: درحال برگزاری مراسم عروسی هستیم، عزاداری می‌کنیم، کار می‌کنیم، کودکی را می‌خوابانیم، در انتظار سال نو به‌سر می‌بریم، زیارت می‌کنیم، مراسمی آیینی برگزار می‌کنیم^۲. رویداد دیگر مسئله‌ی همه‌کس و همه‌ی زمان‌ها نیست. همه‌کس کودکی ندارد و آن‌کس که دارد او را در هر لحظه نمی‌خواباند. حتا زمانی که رویداد به همه‌ی افراد یک جامعه ارتباط می‌یابد (سال نو)، در همه‌ی لحظات زندگی به‌وقوع نمی‌پیوندد.

شیوه‌ی «رفتار» موسیقی با رویداد نیز با شیوه‌ی نوع پیشین تفاوت دارد. در این‌جا موسیقی رویداد را عمومی نمی‌کند، بلکه وسیله‌ای است برای مواجهه با آن (در عزای)، برای بیان احساسات نسبت به آنچه

۱. هنگامی که سازگاری میان این دو خانواده وجود دارد، استثنائاتی بروز می‌کند. بهترین مثال آن مراسم عروسی است که همه‌ی رپرتوار خانواده‌ی اول را با بخشی از دومی یک‌جا جمع می‌کند. مثال دیگر، همان‌گونه که قبلاً گفتیم، وجود پاره‌ای آوازهای غیر موقعیتی مانند اسیری در تازی است.

۲. برای سینه‌زنی و تازی، رویداد نه واقع‌های که ۱۲ قرن پیش به‌وقوع پیوسته (شهادت امام حسین ع)، بلکه خود مراسم عزاداری است.

می‌شنویم به میان نمی‌آید و گذر از یک شخصیت به شخصیت دیگر بدون کوچک‌ترین تمهیدی صورت می‌گیرد. با این حال در برخی از آوازها روایت به صورت کوتاه، پراکنده و مقطع وجود دارد. این روایت اغلب در تک‌گویی‌های شخصیت‌ها گنجانده شده و بسیار به‌ندرت مشاهده می‌شود که بخشی از داستان به صورت سوم شخص مفرد توسط راوی به‌معنای واقعی کلمه یا در واقع توسط خواننده نقل شود. در موارد نادری که این راوی حضور دارد (برخی آوازهای تاریخی - قهرمانی)، هم‌او بیشتر صرف مدح و ثنای شخصیت اصلی داستان می‌شود تا روایت کردن یک رویداد.

تک‌گویی‌هایی که رویدادها را نقل می‌کنند این کار را بدون دغدغه‌ی یکپارچگی زمانی روایت انجام می‌دهند. بدون هیچ توجیه منطقی از گذشته به حال گذر می‌کنیم و از یک زمان یا از یک موقعیت به زمان و موقعیتی دیگر می‌رویم (نگاه کنید به بخشی از اشعار *طالب* در ضمیمه‌ی ۲). ضمناً این روایت‌ها هرگز شنونده را در زمان و مکان دقیقی قرار نمی‌دهند. به عبارت دیگر همه چیز معلق است. رویدادها در هم نفوذ و یکدیگر را قطع می‌کنند و هیچ‌گاه به‌طور کامل روایت نمی‌شوند. خطوطی از یک حادثه ترسیم می‌شود و بدون تمهید به حادثه‌ی دیگری پرداخته می‌شود.

این روش سهل‌انگارانه در روایت داستان از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ می‌توان تصور کرد که این آوازهای روایتی در اصل همه به شکل آهنگی - نقلی بوده و بخشی از قصه به صورت گفتار معمولی و بخشی دیگر به صورت آواز متناوباً ارائه می‌شده است.^۱ با این فرض می‌توان علت پراکندگی فعلی داستان‌ها را فراموش شدن بخش نقلی دانست. یکی از آوازهای مازندرانی، *نجما*، که به صورت سنتی به همین سبک اجرا می‌شده است می‌تواند مدرک اثبات این فرضیه محسوب شود. این واقعیت که امروزه خوانندگان اندکی (شاید حتی فقط یک خواننده) وجود دارند که همه‌ی این داستان را بدانند و قادر باشند آن را با بخش‌های گفتاری (به نثر) اجرا کنند، اعتبار این فرضیه را تحکیم می‌کند. مثلاً در شرق آن را به صورت متناوب با آواز روایتی دیگری به نام *حقانی* می‌خوانند. بعد از یک دوبیتی از *نجما* یک دوبیتی از *حقانی* خوانده می‌شود و پس از آن *نجما* و باز *حقانی* و همین‌گونه تا آخر. به این ترتیب عملاً هیچ امکانی برای روایت گفتاری باقی نمی‌ماند. علاوه بر آن، نمونه‌های دیگر این نوع اجرا را در دیگر نقاط ایران نیز می‌توان سراغ کرد. بلام ما را آگاه می‌کند که عاشیق‌های آذربایجان و بخشی‌های خراسان روایت‌های منثور را به تناوب با گفتارهای منظوم شخصیت‌های داستان‌ها اجرا می‌کنند (Blum, 1978: 23).^۲ مثال دیگر در جنوب ایران در بلوچستان یافت می‌شود که آوازهای روایتی (*شئر*) سه شیوه‌ی ارائه را با هم ترکیب می‌کنند: دپگال (روایت گفتاری)، سازینک (آواز موزون) و الحان (آواز با وزن آزاد) (درویشی و بوستان، ۵۴-۵۳: ۱۳۷۰).

۱. ژیلر روزه اصطلاح *chante-fable* را برای این نوع موسیقی پیشنهاد می‌کند.

J. Rouget, Une chante-fable d'un signe divinatoire, in *Journal of African Language*, 1 (3), 1962.

۲. با نقل جمله‌ای از برافز در

P.N. Boratov, L'épopée d'Er-Tostuk et le conte populaire, in *Volkseper der Uralischen und Altäischen Völker*, ed. W. Veenker, 1968.

همچنین می‌توان بدون صحبت از یک شکل اصیل فرضی (آهنگی-نقلی) ابهام قطعات روایتی را تنها با توسل به عامل فراموشی توجیه کرد. به هر حال بسیاری از ابیات فراموش شده‌اند و در بسیاری از اشعار، ابیات مذهبی و آموزنده چنان جای ابیات اصلی را گرفته‌اند که نزد برخی خوانندگان، محتوای روایتی به کلی از دست رفته است. دیگر مسئله این نیست که با داستانی با روایت مبهم سروکار داریم، بلکه این است که اصلاً با هیچ‌گونه داستانی سروکار نداریم. بنابراین بی‌پایه نخواهد بود اگر تصور کنیم در آوازهایی که هنوز کاملاً نابود نشده‌اند، پراکندگی روایت ناشی از فراموشی ابیات باشد.

با این حال وجود نمونه‌های متعدد از این سبک آزاد روایت در دیگر مناطق ایران و نکاتی که پاره‌های محققان درباره‌ی این روش مبهم نقل داستان گوشزد کرده‌اند ما را از یک قضاوت شتابزده مبتنی بر ملاک فراموشی باز می‌دارد. یک‌بار دیگر بلام ما را آگاه می‌کند که «[...] اشعار خراسانی نیازی به ارائه‌ی یک روایت یکپارچه ندارند (و عموماً چنین کاری نیز نمی‌کنند)» (Blum, 1972: 79). وی از لریمر نقل می‌کند که: «شاعر بختیاری تلاشی برای مرتب کردن رویدادهای یک داستان در یک روایت قابل فهم پیوسته انجام نمی‌دهد [...] نام‌های شخصیت‌ها بدون اشاره به رابطه میان آن‌ها و بدون روشن کردن موقعیت آن‌ها ذکر می‌شود. شنونده باید خود آگاه به تاریخ قبیله باشد و شخصیت‌های داستان را بشناسد.» (همان: ۹۴). یحیی ذکاء نیز شعری از منطقه‌ی فارس (به نقل از کتاب *وارینگ*^۲) ارائه می‌دهد که با همین سبک آزاد، داستان غم‌انگیز شکست و کشته شدن لطفعلی‌خان زند به دست قاجارها را نقل می‌کند (ذکاء، ۱۱۰: ۱۳۶۸).

البته باز هم در این جا می‌توان از فراموشی صحبت کرد، چرا که ضعف حافظه منحصر به مازندرانی‌ها نمی‌شود. اما به نظر ما بی‌دلیل نیست که پژوهشگران فوق‌الذکر این پراکندگی در روایت را بیشتر یک سبک خاص و یک روش آگاهانه برای روایت داستان‌ها می‌دانند تا نتیجه‌ی ساده‌ی فراموشی. در واقع ویژگی‌های مشترک آوازهای روایتی مازندران ما را بر آن می‌دارد که آن‌ها را همچون وجوه مشخصه‌ی سبکی ویژه تفسیر کنیم. پرش‌های زمانی، حذف نام شخصیت‌هایی که گفتارشان نقل می‌شود، اجتناب از به کار بردن کلماتی چون «گفتم»، «گفت»، «پاسخ داد» و غیره در لحظه‌ی گذر از روایت موقعیت به گفتار، یا از گفتار یک شخصیت به گفتار شخصیت دیگر در گفت‌وگوهای دونفره، و این امر که نقش راوی به خود شخصیت‌ها داده می‌شود - چیزی که طبیعتاً احتمال وجود یک روایت اولیه به شیوه‌ی سوم شخص را متفی می‌کند - چنان در همه‌ی آوازها رایج‌اند که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان قواعد یک سبک در نظر گرفت.

این جا به همان چیزی باز می‌گردیم که در مورد آوازهای غیر موقعیتی گفتیم: بی‌ثباتی زمان، و در این مورد می‌توان بی‌ثباتی مکان را هم افزود. رویداد نه تنها به واسطه‌ی خصوصیت غیر موقعیتی بودن آوازی که آن را حمل می‌کند، بلکه به علت خصوصیات خود آواز نیز در زمان منتشر می‌شود. رویداد شکسته و تکه‌تکه

1. L.R. Lorimer, The popular Verse of the Bakhtiari of S.W. Persia, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 16 (1954) 548, D.

2. E.S. Waring, *A Tour to Sheeraz*. London, W. Bulmer, and Co., 1807.

است. آن را بدون سازماندهی زمانی پاره‌پاره نقل می‌کنند. حتا مکان معین نیست. راوی شخصیت داستان *طالب* (ضمیمه ۲) با یک چاروادار گفت‌وگو می‌کند، اما کجا، کی، در چه لحظه‌ای از داستان؟ و بلافاصله بعد از تهیه‌ی وسایل بافندگی اش سخن می‌گوید تا ما را باز هم بیشتر در ابهام زمان و مکان غرق کند. همه چیز گنگ و سیال است، زیرا رویداد در جریان طبیعی اش ارائه نمی‌شود. و اگر چنین است، از این رو است که آنچه اهمیت دارد نه این جریان طبیعی، بلکه لحظه‌های منفرد رویداد، آنچه این لحظه‌ها القا می‌کنند و آنچه در شخصیت‌ها برمی‌انگیزند، است. و درست همین‌ها هستند که ارزش به موسیقی در آوردن و موضوع بیان موسیقایی شدن را دارند. از جزئیات دست‌وپاگیر اجتناب می‌شود تا به آنچه اساسی است پرداخته شود. روایت جزئیات مهاجرت اجباری طالب (شخصیت اصلی *طالب*) که همه آن را می‌دانند، اهمیت ناچیزی دارد. مهم اندوه محبوبه‌ی او است که برای تطمیع چاروادار حاضر است همه‌ی ثروت خود را بدهد تا وی نامزد او را برایش بیاورد. نیز، به نوبه‌ی خود، اهمیت چندانی ندارد که این مذاکره در چه لحظه از داستان یا در کجا اتفاق می‌افتد. مهم آن چیزی است که القا می‌شود: نیروی عشق و بدبختی دور بودن از معشوق.

علاوه بر این، اگر آواز غیر موقعیتی رویداد را در زمان منتشر می‌کند، این کار را هنگامی بهتر انجام خواهد داد که رویدادی از قبل تکه‌تکه شده را حمل کند. لختی داستانی که لحظه‌هایش در نظم دقیق زنجیروار به هم پیوسته‌اند، بسی بیشتر از داستانی است که لحظه‌هایش از این زنجیر زمانی آزادند. انتقال این آخری بسی ساده‌تر است تا آن اولی. حضور «همه‌جایی» و «هر زمانی» اش به هیچ مانعی برخورد نمی‌کند. زیرا مؤثر بودنش نه تنها منحصرأر در تمامیتش، بلکه نیز در همه‌ی خرده‌های تشکیل دهنده‌اش نهفته است. یک خواننده می‌تواند برحسب موقعیت یا تقاضا، این یا آن خرده از این یا آن آواز روایتی را بخواند. به این ترتیب پیام منتقل و شنونده راضی می‌شود.

بنابراین گرایش ما بیشتر این است که چنین روش غیر یکپارچه‌ی روایت را سبکی خاص به حساب آوریم. حتا اگر فرضیه‌ی فراموشی معتبر باشد، چیزی را در برداشت اخیر ما تغییر نمی‌دهد. اگر چیزهایی فراموش شده‌اند، لحظه‌های حساس، نمایشی‌ترین لحظه‌ها محفوظ مانده‌اند. «پیش یا افتاده» فراموش شده است تا به «اساسی» پرداخته شود. خود را از لختی یک روایت معمولی رها کرده‌ایم تا خرده‌های پراکنده‌ی یک رویداد مربوط به گذشته را بهتر انتشار دهیم.

آوازهای روایتی

امیری یاتیری، مهم‌ترین آواز مازندران است که هم در مرکز و هم در شرق و غرب خواننده می‌شود. اشعار این آواز به امیر بازواری، شاعری نیمه‌افسانه‌ای، نسبت داده می‌شود که بنا به اعتقاد بسیاری از خبرگان ادبیات مازندرانی در عهد صفویه می‌زیسته است (هومند، ۱۳۶۹: ۷۴ و نجف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۱).

۱. درست است که وی از جایی بنام راسه‌جال سخن می‌گوید، اما این محل کجاست؟ چگونه می‌توان آن را در زمینه داستان جای داد؟ نسبت به محل اقامت شخصیت‌های داستان کجا قرار دارد؟

درباره‌ی نام‌گذاری دوگانه‌ی این آواز، جوادیان کوتنایی، ادیب و محقق مازندرانی، نکته‌ای را گوشزد می‌کنند که شایسته‌ی توجه است. به اعتقاد او بسیار محتمل است که این آواز قبلاً با عنوان تبری (بر وزن گبری، تلفظ دیگری برای کلمه‌ی تبری بر وزن نظری) با اشعار شعرای کهن تر وجود داشته و امیر نیز بعدها به نوبه‌ی خود اشعاری برای این نغمه سروده باشد و می‌توان فرض کرد که تغییر نام آواز از تبری به امیری نتیجه‌ی موفقیت بی‌سابقه‌ی این اشعار جدید بوده است (گفت‌وگوی شخصی). این واقعیت که به اعتقاد رایج، بسیاری اشعار کهن تر از اشعار امیر به او نسبت داده شده سو یقیناً به این علت که همه‌ی آن‌ها تا دوره‌ای خاص در کنار اشعار وی بر روی نغمه‌ی تبری و بعدها موسوم به امیری خوانده می‌شده‌اند. فرضیه‌ی فوق را تأیید می‌کند. روشن تر بگوییم: به نظر می‌رسد که نام متأخر این آواز یعنی امیری باعث شده است که همه‌ی اشعاری که روی این نغمه خوانده می‌شده و می‌شوند، حتا اگر قبل از امیر سروده شده باشند، به این شاعر نسبت داده شوند. این اختلاط به دوره‌ی پس از امیر هم گسترش یافته است، چنان‌که اشعار رضا خراطی نیز که حضور دائم در این آواز دارند، نزد بسیاری جزو آثار امیر محسوب می‌شوند.

در *کنزالاسرار مازندرانی*، مجموعه‌ی اشعار منسوب به امیر، که برنهارد ذرن و میرزا شفیع در قرن ۱۹ در سن پترزبورگ به چاپ رسانده‌اند، ابیات شاعر مزبور بدون تمایز همراه اشعار دیگران آمده است. امروزه پاره‌ای محققان با توسل به ملاک‌های زبان‌شناسی و سبک‌شناسی قادر به تفکیک آثار امیر از آثار دیگران شده‌اند. نتیجه‌ی این تلاش، *کنزالاسرار* را همچون جنگی از ادبیات شفاهی منطقه، از اعصار بسیار کهن تا دوران متأخر جلوه می‌دهد (هومند، ۸-۹: ۱۳۶۹، عمادی، ۱۵: ۱۳۷۳).

به این ترتیب اصطلاح امیری بیشتر به یک نوع ادبی اطلاق می‌شود تا به اشعار شاعری مشخص (امیر). این نوع ادبی گونه‌ای است که همراه نغمه‌ای خاص خوانده می‌شود. در واقع این اصطلاح جایگزین اصطلاح تبری شده، یا بهتر بگوییم معادل این اصطلاح قرار گرفته، که از بسیاری قبل به این نوع ادبی و نه فقط نغمه‌ی آواز اطلاق می‌شده است. این نظر می‌تواند با قول ظهیرالدین مرعشی، آن‌جا که از قابلیت‌های شاعری کهن تر از امیر سخن می‌گوید و او را قادر به سرودن اشعار عربی و فارسی می‌داند و تبری‌های لطیف وی را می‌ستاید، تأیید شود (میرسید ظهیرالدین مرعشی، ۳۳: ۱۳۴۵).

صرف‌نظر از کیفیت اشعار امیر — که نگارنده صلاحیت تشخیص آن را ندارد — چیزی که بیش از همه به این شاعر و، به طریقی اولی، به اشعارش وجهه و اهمیت داده این است که او افسانه‌ای عاشقانه خلق کرده که خود وی شخصیت اصلی آن است. این که چه اندازه از عوامل این افسانه ثمره‌ی خلاقیت شاعر است و چه اندازه از آن حاصل قوه‌ی تخیل مردم عادی، سوالی است که نمی‌توان به آن پاسخی هرچند نادقیق داد. فقدان اسناد تاریخی در مورد زندگی واقعی شاعر نیز بر جهل ما در مورد سهم واقعیت احتمالی در افسانه می‌افزاید. به هر حال، امیر در این افسانه چون کشاورزی پیر و تاس و فقیر ظاهر می‌شود که دلباخته‌ی دختر جوان ارباب خود، گوهر، است و ملاقاتی اسرارآمیز با علی (ع) از وی یک شاعر می‌سازد. در واقع امیرالمؤمنین که در جایز بر او ظاهر شده، پاره‌ای طالبی به او می‌دهد که با خوردن آن هر کلامی به قالب شعر از دهان وی

خارج می‌شود (دُرُن و شفیع ۱۲۷۷/۱۸۹۸). چنین معجزاتی در افسانه‌های دیگر مناطق ایران نیز به چشم می‌خورد. یک مثال، داستان جعفرقلی، شاعر نیمه‌افسانه‌ای خراسان، شخصیت اصلی آوازی روایتی به همین نام است که پس از دیدار با محبوبه‌اش و دل‌باختن به او جز شعر از دهان وی خارج نمی‌شود (سلیمانی، ۲۳۷: ۱۳۷۱). و اما در مورد امیر، محبوبه‌اش نیز از این موهبت بی‌بهره نیست. شاید به یمن معجزه‌ای دیگر از همین دست.

بخشی از اشعار/امیری عبارت است از گفت‌وگو میان امیر و گوهر (نگاه کنید به "امیری" در ضمیمه‌ی ۲ اشعار ۱ تا ۷) و بخش مهمی به شکل تک‌گویی (از زبان خود امیر)، ترجمان احساسات شاعر، چه نسبت به یک موقعیت و لحظه‌ی خاص از داستان (شماره‌های ۸ و ۹) و چه نسبت به وضع و حال کلی خود اوست (شماره‌های ۱۰ و ۱۱). این‌جا شاعر از سرنوشتش گله می‌کند، عشقش را نسبت به گوهر بیان می‌کند، زیبایی او را می‌ستاید و غیره. در ضمن کم نیستند اشعاری که محتوای مذهبی و آموزنده دارند (شماره‌ی ۱۲). در حال حاضر داستان کامل امیر را کسی نمی‌داند. می‌دانیم که موضوع بر سر عشقی نافرجام است که به خودکشی هر دو شخصیت اصلی، امیر و گوهر، می‌انجامد. پاره‌ای بخش‌های افسانه مشهورند. آثار این بخش‌ها در آواز قابل پی‌گیری‌اند بی‌آن‌که، موافق با سبک آوازهای روایتی، حقیقتاً روایت شده باشند. اشعار ۱ و ۲ به لحظه‌ای ارتباط دارند که امیر گوهر را در حال خارج شدن از حمام درحالی که کودک یکی از دوستانش را در آغوش دارد ملاقات می‌کند. شعر شماره‌ی ۹ مربوط به لحظه‌ای است که امیر توسط مردی ثروتمند، حاجی صالح‌بیگ، به زندان می‌افتد؛ زیرا دختر او را، که وی نیز گوهر نام داشته، از گوهر خود پایین‌تر دانسته بوده است.

طالب آوازی موزون است که به همان اندازه‌ی/امیری در مرکز و شرق و غرب منطقه رواج دارد. اشعار این آواز به سنی‌النسا خواهر شاعر مشهور سبک هندی، طالب آملی نسبت داده می‌شود. همان‌گونه که قبلاً ذکر کردیم محسن‌پور این آواز را نوازشی بزرگ به حساب می‌آورد که غم و اندوه این خواهر دورافتاده از برادر را بیان می‌کند.

طالب اواخر قرن دهم هجری در آمل به دنیا آمد و سرودن شعر را وقتی بسیار جوان بود آغاز کرد. در سن ۲۲ تا ۲۳ سالگی مازندران را ترک کرد و به اصفهان و پس از آن به کاشان رفت و در آن‌جا به دوران تجرد خود پایان داد. پس از چندین سفر در ایران و هند سرانجام در دربار جهانگیر، شاه مغول هندوستان که عنوان ملک‌الشعرا را به او اعطا کرد اقامت گزید. در این دوره‌ی سعادت‌بخش، سنی‌النسا، خواهر وی پس از ۱۴ سال دوری از برادر بی‌تابانه در اگر به او پیوست. خواهر شاعر از آن‌جا که پزشک حاذقی بود، به زودی جایگاه مهمی در دربار پیدا کرد. پس از مرگ شاعر، در حدود پنجاه سالگی، مسئولیت پرورش دو فرزند وی را به عهده گرفت و در کنار آموزش زبان فارسی به کار پزشکی خود در حکومت شاه جهان ادامه داد. بیست سال بعد از مرگ برادر، او نیز درگذشت و نزدیک تاج‌محل به خاک سپرده شد.^۱

۱. همی این شرح حال از ذبیح‌الله صفا، ۱۰۶۱-۱۰۵۶: ۱۲۵۶ استخراج شده است.

هدف از بیان این شرح حال نشان دادن این نکته است که، در مقایسه با افسانه، تا چه اندازه و مخصوصاً در چه جهتی، تخیل شاعر-موسیقی‌دانان واقعیت را دگرگون کرده است. براساس افسانه، طالب با دشمنی زن پدر و خانواده‌ی محبوب خود، زهره احاطه شده است. زن پدر می‌کوشد او را مسموم کند و برادران زهره که شوهر دیگری برای خواهرشان در نظر گرفته‌اند، او را هنگامی که اقدام به ربودن دختر بیچاره می‌کند به قصد کشت می‌زنند. طالب سرزمین اجدادی خود را ترک می‌کند و به هندوستان می‌رود و در آن‌جا زندگی خود را با خدمت کردن به هندیان می‌گذراند. باید خاطر نشان کرد که موقعیت طالب پیش از مهاجرت مبهم است. به نظر می‌رسد که وی گله‌دار بزرگی بوده، اما جالب این‌جاست که به هر حال از شاعر بودن او هیچ ذکری به میان نمی‌آید.

همان‌طور که دیده می‌شود، تنها واقعیت حفظ شده در افسانه مهاجرت طالب به هندوستان است. از سوی دیگر تصور می‌شود که این اشعار توسط سنی‌النسا سروده شده است و به این ترتیب بخش دیگری از واقعیت یعنی اندوه این خواهر هجران‌زده و عشق غیر متعارف او به برادر به‌طور ضمنی در این اعتقاد منعکس می‌شود. هرچند مکررترین برگردان این آواز (طالب مه طالب، طالب سیوریش / نومه کهو بیخت نیشته مار پیش^۱) ما را در مورد هویت راوی اصلی دچار تردید می‌کند (خواهر یا نامزد؟) و بسیاری از تک‌گویی‌ها می‌توانند بدون تفاوت به یکی از این دو نسبت داده شوند و حتا تک‌گویی‌هایی وجود دارند که بدون ابهام به زهره و یا خود طالب تعلق دارند، اما غیر محتمل نیست که افسانه در اصل ملهم از بی‌تابی استثنایی سنی‌النسا برای دیدن برادر باشد.

با این حال می‌دانیم که در طول چهارده سال دوری دردناک، خواهر شاعر در کاشان می‌زیسته و نه در مازندران؛ اما می‌توان تصور کرد که داستان رنج فراوان او که هرگز در این چهارده سال تسکین نیافته بوده، موضوع صحبت مردم سرزمین مادری وی که با خویشاوندان او رفت‌وآمد داشته‌اند بوده است. و دقیقاً همین غیبت او شاید آزادی بیشتری به قوه‌ی تخیل شاعر-موسیقی‌دانان آن زمان داده است تا این موضوع سخت باب طبع آن‌ها یعنی هجران را به شیوه‌ی خود گسترش دهند و با چاشنی داستان یک عشق نافرجام بر غنای آن بیفزایند.

این دو موضوع، عشق و دوری، موضوع‌های عالی آوازهای مازندرانی، بقای محصول نهایی یعنی *طالب*، این ملغمه‌ی حقیقت و خیال را در طول چندین قرن تضمین کرده‌اند.

نجم آوازی است که بیشتر در مرکز و شرق رایج است. این آواز در اصل متعلق به منطقه‌ی فارس است، اما در دیگر نقاط ایران نیز به‌ویژه در خراسان خوانده می‌شود. متن آن شامل دو بیت‌هایی به فارسی است که به آواز اجرا می‌شود و در تناوب با بخش‌هایی به صورت نثر و بیان شده به شکل گفتاری، داستان عاشقانه‌ای را حکایت می‌کند. نجم، پسر بازرگانی ثروتمند از شهرستان لار در سفری که به همراه پدرش به یمن می‌کند

۱. طالب، طالب من، طالب سیاه‌ریش / نامزد سیاه بخت نزد مادرش نشسته

برای یک ملودی واحد وجود داشته است: یکی صنم که داستان عاشقانه‌ی بالا را روایت می‌کرده و دیگری حقانی که شامل اشعار آموزنده، مذهبی و نیز شاید عاشقانه بوده که از «حقیقت» و «عدالت» سخن می‌گفته است؟ در این صورت باید بیشتر از ناپدید شدن اولی و باقی ماندن دومی صحبت کرد تا از تغییر محتوای شاعرانه‌ی یک آواز واحد.

به هر حال، سبک آواز روایتی که اهمیت ناچیزی به «روایت واقعی» می‌دهد و مبتنی بر توالی تک‌گویی هاست، ما را از ابراز نظری قطعی در این مورد بازمی‌دارد. مضافاً بر این که این سبک، اگر موضوع بر سر آواز واحدی باشد، مانعی برای تشخیص اشعار مربوط به داستان حیدر بیگ و صنم بر از دیگر اشعار می‌شود. بنابراین، قضاوت ما در مورد ناپدید شدن تقریباً کامل اشعار اصلی به‌نظر عجولانه می‌آید. اولاً همه‌ی نسخه‌هایی که در آن‌ها نام صنم تلفظ می‌شود می‌توانند تک‌گویی‌های حیدر بیگ خطاب به محبوبه‌اش محسوب شوند. ثانیاً این را خوب می‌دانیم که اشعار آموزنده-مذهبی می‌توانند جزو محتوای آوازهای روایتی باشند، مثل آنچه در امیری می‌بینیم. این سنت ایرانی بسیار کهن است که به روایت ساده‌ی یک داستان اکتفا نشده و به منظور تزیین و غنا بخشیدن به آن‌ها اشعاری حاوی درس زندگی در آن‌ها گنجانده شود. اما مشکل حقانی این است که بعد از همه‌ی این‌ها، تزیین بر متن اصلی پیشی می‌گیرد و رد پای داستان در آن بسیار رنگ‌پریده است.

به هر حال، ما تصمیم گرفتیم پیش از دستیابی به پاسخ‌های روشنی برای این پرسش‌ها، حقانی را یک آواز با دو نام در نظر بگیریم و آن را در میان آوازهای روایتی جای دهیم. سوت‌ها آوازهایی‌اند که کلام‌شان به مدح و ثنای شخصیت‌های تاریخی و یا روایت لحظه‌های مهم زندگی این شخصیت‌ها اختصاص دارد و در مرکز و شرق خوانده می‌شوند. این اصطلاح (سوت) را موسیقی دانان روستایی به کار نمی‌برند و توسط محسن پور و اشرفی ابداع، یا بیشتر ابقا، شده است. به گفته‌ی اشرفی، سوت در گذشته به آوازهای گلایه‌آمیزی گفته می‌شد که موضوع‌شان ربودن زن‌ها توسط ترکمن‌ها یا دیگر بلاهایی بود که به دنبال یورش‌های منظم این قوم علیه مازندرانی‌ها گریبانگیر اهالی این منطقه می‌شده است (گفت‌وگوی شخصی). حدس‌هایی در مورد ریشه‌ی این کلمه می‌زنند: صوت (کلمه‌ی عربی) به معنی صداست و سورت، معادل تبری سرود فارسی و نیز نام ناحیه‌ای در مازندران^۱. با اعتراف به این که کاربرد اصطلاح مذکور برای این دسته آواز به‌خوبی توجیه نشده است، آن را با تسامح عمده پذیرفته‌ایم، زیرا ما را از به کار بردن اصطلاح‌های احتمالاً نامناسب چون «حماسی» و دست‌وپاگیر چون «تاریخی-قهرمائی» معاف می‌دارد.

۱. احتمال دارد که این اصطلاح توسط مهاجران بلوچ وارد منطقه شده باشد. زیرا سوت، به معنی صوت = صدا، در بلوچستان به آوازهای سواد و ضربی گفته می‌شود (درویشی و بوستان، ۱۳۷۰: ۵۲). نیز در باب‌نرینه این اصطلاح در کنار اصطلاحات دیگری چون پینر، نقش و کار که همه‌ی آن‌ها فرم‌های مختلف موسیقایی را مشخص می‌کنند آمده است. این موضوع را در کتاب پبلی خوانده‌ام که در آن‌جا نویسنده با استناد به Owen Wright و Karl Signell احتمال می‌دهد که این واژه از صوت عربی مشتق شده باشد. او خاطر نشان می‌کند که سوت در ابتدا به آوازهای خاصی اطلاق می‌شده و بعدها برای مشخص کردن بخش میانی آواز سه بخشی در موسیقی عربی-ایرانی به کار می‌رفته است (Bailey, 1988: 13).

دلباخته‌ی رعنا شاهزاده‌خانم این سرزمین می‌شود. پاسخ مساعد رعنا به عشق جوان ایرانی، پادشاه را بر آن می‌دارد تا به این ماجرای ناگوار پایان بخشد. وی به هزار و یک وسیله تلاش می‌کند تا از شر جوان خلاص شود، اما چون همه‌ی ترغبت‌ها بی‌نتیجه می‌ماند سرانجام تصمیم می‌گیرد او را از میان بردارد. به همین منظور میان نجما و زورمندترین پهلوانان کشور مسابقات خونین نبرد تن‌به‌تن ترتیب می‌دهد. جوان عاشق همه‌ی پهلوانان را یک‌به‌یک از پا درمی‌آورد. آخرین حریف با تقاضای بخشش زندگی خود را نجات می‌دهد و هم‌اوست که داستان را با خواندن وردی جادویی که هر دو عاشق و خود او را به سنگی سیاه مبدل می‌کند به پایان (پایانی که اندکی مبهم است) می‌رساند^۱.

داستان نجما ظاهراً نسخه‌های متعدد دارد. یکی از آن‌ها توسط ه. ماسه نقل شده که براساس آن نجما نوکر شتربانی است که سرانجام به مقصود خود می‌رسد. وی از همه‌ی آزمائش‌هایی که حاکم (که در این جا پادشاه یمن نیست) ترتیب داده سربلند بیرون می‌آید و شایسته‌ی همسری دختری او می‌شود (Massé, 1938: 469). اما به نظر می‌رسد که سبک اجرایی این آواز همه‌جا رعایت می‌شده است. بلام به‌طور ضمنی به وجود این سبک نزد خراسانی‌ها اشاره می‌کند (Blum, 1972: 93). ماسه نیز به‌طور کلی و بدون صحبت از منطقه‌ای مشخص، از آن سخن می‌گوید (Massé, 1938: 469). به هر حال امروزه خوانندگان مازندرانی‌ای که بتوانند آن را به این شیوه اجرا کنند نادرند.

حقانی یا صنم مثل نجما آوازی است در اصل غیر مازندرانی، با کلام فارسی که در مرکز و شرق خوانده می‌شود. محتوای آواز، داستان عاشقانه‌ای ست میان حیدر بیگ و صنم، دوستان دوران کودکی، یکی مسلمان و دیگری غیر مسلمان و خواهر یک پادشاه (احتمالاً پادشاه کشمیر). به دلایل نامعلوم روزی میان کشور حیدر بیگ و کشور صنم جنگ در می‌گیرد. هنگام جنگ، دو عاشق بدون این‌که همدیگر را بشناسند (هر دو نقاب زده‌اند) با هم به نبرد تن‌به‌تن می‌پردازند. حیدر بیگ از محبوبه‌ی خود زخم مهلکی می‌خورد و نقاب از چهره‌اش فرو می‌افتد. زن جنگجو با دیدن محبوبش سخت اندوهگین می‌شود و برای معالجه‌ی وی مرواریدهایی جادویی به او می‌دهد. چندین سال بعد حیدر بیگ خیر از دواج قریب‌الوقوع صنم بر را دریافت می‌کند. پس به کشمیر می‌رود و با واسطه‌ی پیرزنی مرواریدها را به محبوبه‌ی خود بازمی‌گرداند. صنم بر بی‌تابانه به دیدار وی می‌شتابد و هر دو عاشق به اتفاق می‌گریزند^۲.

افسوس که این آواز بیش از همه‌ی آوازهای مازندرانی لطمه خورده است. اشعار اصلی تقریباً به‌تمامی ناپدید شده‌اند و جای آن‌ها را اشعار آموزنده، مذهبی و عاشقانه گرفته‌اند.

این آواز در عین حال بسیار مشکل‌آفرین است. معلوم نیست به چه علتی آن را حقانی می‌نامند. این نام حتا رایج‌تر از نام دیگر یعنی صنم است که تنها هنگامی به آن اطلاق می‌شود که هر بند آواز با تلفظ صنم شروع شده و خاتمه یابد. آیا می‌توان تصور کرد که در اصل دو آواز مجزا یا به‌عبارت دقیق‌تر، دو متن مجزا

۱. داستان را نورمحمد طالبی یک خواننده‌ی معبر از مرکز مازندران برای نگارنده نقل کرده است.

۲. داستان توسط محسن پور برای نگارنده نقل شده و مرجع وی محمدحسن طالبی، خواننده‌ی شناخته‌شده‌ای از شرق مازندران بوده است.

این آوازاها بسیار متأخرند و تقریباً همه‌ی آنها به حوادث دوران بی‌ثباتی سیاسی کشور در فاصله‌ی میان تضعیف سلسله‌ی قاجار و سلطنت رضاشاه (بین ۱۲۸۴ و ۱۳۰۴) مربوط می‌شوند. شخصیت‌های اصلی این آوازاها عموماً باغی‌های شورشی‌اند. دو سوت از این قاعده مستثنا هستند: ذبی (ذبیح) پهلوان (یا اکبرپهلوان و یا آمی‌دیرجان) و هزیر سلطون. اولی داستان یک شکارچی معروف را روایت می‌کند که مورد حمله‌ی یک ببر قرار می‌گیرد و دومی داستان ترازیک سردار بزرگی است که به‌دنبال شورش علیه حکومت مرکزی کشته می‌شود.^۱

این نوع آواز هم‌تاهای بسیاری در خراسان دارد. شخصیت‌های مرکزی آوازهای روایتی کردی که توسط بخشی‌ها اجرا می‌شوند در اصل، خان‌های شورشی‌اند (Blum, 1972: 27). در نقاط دیگر ایران نیز می‌توان این گرایش به تجلیل از شخصیت‌های مهم توسط موسیقی را یافت. ما پیش از این از آوازی متعلق به منطقه‌ی فارس درباره‌ی سرنوشت ترازیک یک شاهزاده‌ی زند سخن گفتیم.

اما تجلیل و نثای یک باغی کمی عجیب است. به گفته‌ی بیشتر موسیقی‌دانان، نه‌تنها این قهرمانان هیچ‌گونه محبوبیت مردمی نداشته‌اند، بلکه نفرت و بیزاری همه‌ی روستاییان را که پیوسته در وحشت از تهدیدهای آنها به‌سر می‌برده‌اند نیز برمی‌انگیخته‌اند. هرچند همه‌ی آنها شجاع، سوارکارهای ماهر و تیراندازهای زبردست بوده‌اند، اما هور و چیره‌دستی آنها همواره علیه منافع روستاییان به کار برده می‌شده است. حتا به آنها چون رابین‌هودهای مازندرانی هم نمی‌توان نگرست. تصور می‌رود که دو باغی از میان آنها، مثنی و حامد، علیه زمینداران محلی مبارزه می‌کرده‌اند، اما در مورد دیگران هیچ نشانه‌ای که دلیل بر آگاهی آنها از مبارزه‌ی طبقاتی باشد، دیده نشده است. بنابراین باید پرسید که بزرگداشت دشمن چه انگیزه‌ای می‌تواند داشته باشد و این سوال به‌ویژه از آن‌رو موجه است که حتا تلاش نمی‌شود چهره‌ی مثبت‌تری از این قهرمانان ارائه شود و از نقل ماجراهای غارت و چپاول آنها در آوازاها اجتناب نمی‌شود (نگاه کنید به "حجت غلامی" در ضمیمه‌ی ۲). آیا می‌توان تصور کرد که این آوازاها توسط موسیقی‌دانانی که به این باغی‌ها نزدیک بوده‌اند یا توسط همولایتی‌های آنها که طبیعتاً کم‌تر مورد آزار و اذیت آنها قرار می‌گرفته‌اند و یا حتا توسط آنها حمایت می‌شده‌اند، ساخته شده باشند؟ اشرفی موافق چنین پاسخی است و در عین حال احتمال دیگری را مطرح می‌کند که به نظر ما جالب‌تر است: این واقعیت که همه‌ی این باغی‌ها مغلوب حکومت مرکزی شدند و توسط عمال آن تحقیر^۲ و برخی از آنها کشته شدند، آنها را تبدیل به شهید کرده است. بدون داشتن بلندپروازی‌های سیاسی، همه‌ی آنها خود را ناگزیر از شورش علیه حکومت مرکزی که می‌گوشید نظم را در منطقه برقرار کند، می‌دیدند. ضمناً استبداد رضاشاه و تخم و حشمتی که حکومت او از

همان ابتدا در دل‌ها می‌کاشت، ارزش مقاومت این یاغیان را نزد مردم باز هم بالاتر می‌برده است. ما ۱۲ سوت می‌شناسیم که همه‌ی آنها (غیر از یک یا دوتا) در اثر فراموشی عمیقاً صدمه دیده‌اند. این سرنوشتی است قابل پیش‌بینی برای موسیقی‌ای که در مدت نیم قرن حکومت سلسله‌ی پهلوی مجبور بوده به شکل زیرزمینی به حیات خود ادامه دهد. نام‌های این ۱۲ سوت به شرح زیر است: مَمَزَمُون، ذبی پهلوان، هزیر سلطون، مثنی، رشیدخان، عشقلی باغی، حجت غلامی، حسین‌خان، محمد جتو، حامد، ام‌الله و داوری.

سه آواز روایتی دیگر را با داستان‌های عاشقانه که تنها در شرق و بیشتر توسط گذارها خوانده می‌شوند، می‌توان نام برد. این آوازاها عبارتند از طیبیب، درویش (یا منور طلا) و عباس مسکین که بسیار کم‌تر از چهار آواز عاشقانه‌ای که در بالا از آنها سخن گفتیم (امیری، طالبیا، نجما و حقانی) اهمیت دارند و بسیار بیشتر از آنها صدمه دیده‌اند.

آوازهای غیرروایتی

بخشی از رپرتوار آوازی شامل آوازهایی است که موضوع آنها مسایل روزمره است. این آوازاها که کلام ثابتی ندارند، همراه همه‌ی دوبیتی‌های عامیانه با موضوعات متنوع آنها خوانده می‌شوند. این‌جا دیگر در جهان قهرمانان و جهان معجزه و جادو نیستیم، بلکه به جهان خاکی فرود آمده‌ایم و پای بر زمین گذاشته‌ایم. این دوبیتی‌ها که ریشه در گذشته دارند، اما امروز نیز آفرینش آنها ادامه دارد، همواره از عشق (نگاه کنید به "دوبیتی‌ها" در ضمیمه‌ی ۲، دوبیتی‌های شماره‌ی ۱۹ تا ۲۲)، از دوری (شماره‌های ۱، ۲۷، ۲۸ و ...) و نیز از لحظه‌های نیک‌بختی و نگون‌بختی زندگی، از آرزوهای دختران و پسران جوان (شماره‌های ۲۳ تا ۲۵)، از اختلافات خانوادگی (شماره‌ی ۱۳)، از طبیعت، از چشم‌انداز، از زندگی و از مرگ (شماره‌ی ۳۵) سخن می‌گویند. گاه با توصیف موقعیت‌های کاملاً خاص، فوق‌العاده واقعی و ملموس‌اند، مثل آن یکی که از زبان یک زندانی عاشق (شماره‌ی ۱) یا آن دیگری که از زبان یک کاسب خجالتی می‌شنویم (شماره‌ی ۲ و نیز شماره‌های ۱۳ و ۲۸).

برخی از آنها با بیان نارضایتی شاعر از سرنوشت (شماره‌ی ۳) یا از موردی مشخص‌تر و ملموس‌تر، مثل ناخرسندی دختر جوان دوبیتی شماره‌ی ۴ که مادرش او را به بیگانه شوهر داده است، حالت گلاپه‌آمیز دارند. گاه نیز توصیف برخی لحظه‌های کار و زندگی به‌همراه اشاره‌ای مختصر و سریع، اما سخت مؤثر به چشم‌انداز در آنها یافت می‌شود که بدون این‌که قصد مقایسه درکار باشد، ما را به یاد تعریف باشو، شاعر ژاپنی، از هایکو می‌اندازد: «به‌طور ساده [هایکو] آن چیزی است که در لحظه‌ای مشخص و در جایی مشخص روی می‌دهد» (نگاه کنید به شماره‌های ۵، ۶ و ۷).

این شعرهای کوچک که همه‌ی موضوعات مربوط به زندگی هرروزه و نیز همه‌ی کلمات زبان محاوره‌ای را به خود می‌پذیرند، در استفاده از واژه‌هایی چون گرامافون (در دوبیتی‌ای که خواننده با این دستگاه رقابت می‌کند، شماره‌ی ۸) و بالن و درجه (ترموتر) (در دوبیتی‌ای که شاعر به شکلی متناقض

۱. هزیر از خانواده‌ی باوندی‌ها بود. همان‌طور که قبلاً بیان کردیم، باوندی‌ها از نسل ساسانیان بودند و چندین قرن در مازندران حکومت کردند. باوندی‌ها که نمی‌توانستند به تاج و تخت رسیدن رضاشاه (او هم مازندرانی، اما از خانواده‌ی غیراشرفی) را تحمل کنند علیه او قد برافراشتند. شورش شکست خورد و هزیر و برادرش کشته شدند (انهدوی، ۱۴۵-۱۴۲: ۱۲۷۲).

۲. مثلاً زاندارها حجت غلامی (با حجت باغی) را دستگیر کردند و با لباس زنانه در روستای خودش گره‌اندند. این باغی تا انقلاب اسلامی در زندان به‌سر برد و پس از آن در پیش از نود سالگی آزاد شد.

تصمیم می‌گیرد برای معالجه‌ی درد دوری از وطن به خارج از کشور سفر کند، شماره‌ی ۹)، تردید روانی دارند. این‌ها واژه‌های تجدیدن (البته تجدید برای دوره‌ای در گذشته) که نه توسط شعرای دارای مقام ادبی بالا و نه توسط سرایندگان ترانه‌های شهری، هرگز دارای جوهر شعری تلقی نشده‌اند.

دوبیتی‌ها گاه آموزنده می‌شوند (شماره‌های ۱۰ و ۱۱)، اما این امر به‌ندرت پیش می‌آید. در عوض، سهم اشعاری که به بدگویی اختصاصی می‌پردازند که در برابر خواسته‌ی شاعر ایستاده‌اند به‌اندازه‌ی کافی بزرگ است (شماره‌های ۱۲، ۱۳، ۱۴). هنگامی که شاعر قادر نیست بر خشم خود غلبه کند بدگویی تبدیل به نفرین می‌شود، مثل دوبیتی شماره‌ی ۱۵ با ویژگی ضدزنانگی مهارنشده‌اش (نیز نگاه کنید به شماره‌های ۱۶ و ۱۷). اما هنگامی که این خشم چندان بزرگ نیست، نوعی بدخواهی کودکانه جای بدگویی را می‌گیرد (شماره‌ی ۱۸).

در یک کلام، این دوبیتی‌ها از آنچه زیر این آسمان می‌گذرد و در زندگی هر کسی پیش می‌آید الهام می‌گیرند. هیچ چیز برای بیان شاعرانه نامناسب نیست. به محض این‌که رویدادی بر ما تأثیر می‌گذارد، ما را تحریک می‌کند، غمگین یا شادمان می‌سازد، هیچ چیز نمی‌تواند ما را از بیان آن در یک دوبیتی بازدارد. در آن‌ها از احساسات شخصی و از تجربه‌ی زندگی شخصی سخن گفته می‌شود. فلسفه‌یافی در این اشعار راهی ندارد. سهم مضامین آموزنده و مذهبی در آن‌ها ناچیز است. شاعر آن‌ها زمینی و فروتن و خاکسار است. همه‌ی زندگی است که در این اشعار جریان دارد، زندگی در حالت خالص آن و بدون دغدغه‌ی متعالی کردن و مفهوم بخشیدن. اما حتماً به‌همین شکل ساده آن‌ها قادرند نگاه مازندران‌ی به زندگی را بازتاب دهند، زیرا بی‌آن‌که در وهله‌ی اول به‌نظر آید، این اشعار کوچک اساسی‌ترین دلمشغولی انسان مازندران‌ی را که عشق است و اساسی‌ترین نگرانی او را که دوری است و ما از آن‌ها در صفحات آینده سخن خواهیم راند، برجسته می‌کنند. این دوبیتی‌ها روی آوازهایی چون *کنولی، کله‌حال، هرایی* (که بیشتر اشعار فارسی دارد)، *چارویلداری، آقینه* و ترانه‌هایی که به *کیجاچان* موسومند خوانده می‌شوند.

کنولی یا *لیلی‌جان* محبوب‌ترین آواز با وزن آزاد مازندران است. می‌توان گفت که این آواز امضای موسیقایی منطقه است، هرچند در غرب خوانده نمی‌شود. معنای *کنولی* دقیقاً روشن نیست. بیشتر خبرگان، ارتباط احتمالی میان این کلمه و نام شهر علی‌آبادکنول را انکار می‌کنند. این واژه دو معنی در زبان تبری دارد که اولی (گاو شیرده) گهری از کار ما نمی‌گشاید، درحالی‌که دومی می‌تواند روشنگر باشد: کنول نزد کوه‌نشینان مازندران‌ی به ساکنین دشت اطلاق می‌شود. سومین نام آواز یعنی *دشتی حال* ما را بر آن می‌دارد تا این معنای آخر را بی‌زیریم.

۱. حدود سیزده سال پیش قهرمان زن یک مجموعه‌ی تلویزیونی ژاپنی موضوع چندین دوبیتی شده بود که به‌ویژه گذارها آن‌ها را می‌خواندند.
 ۲. حال در اصل به معنای «حالت روحی» است. این اصطلاح در موسیقی سنتی ایران بسیار رایج است و هم حالت روحی اجراکننده و هم حالتی که از اجرای او برمی‌خیزد را مشخص می‌کند و هر دو با مفاهیم عرفانی ارتباط دارند (برای یک مطالعه‌ی عمیق نگاه کنید به 138-187: 138-187: 1994: During). در مازندران این اصطلاح در نام‌های بسیاری از قطعات به‌ویژه قطعات مربوط به ربرتوار سازی ظاهر می‌شود (مثل *میش حال، باری حال، پیرجایی حال* و غیره). در این‌جا حال، بدون این‌که معنایی عرفانی داشته باشد به قابلیت احساسی موسیقی اشاره می‌کند؛ یعنی به آنچه که از آن برمی‌خیزد و به آنچه که در شونده برمی‌انگیزاند. اما این اصطلاح بیشتر در معنای مجازی آن یعنی آهنگ استفاده می‌شود؛ *دشتی حال = آهنگ دشت*.

کله‌حال (= آهنگ کوتاه) آوازی است که پس از *کنولی* خوانده می‌شود و جزء جدایی‌ناپذیر آن است. گاه دو مصرع اول یک دوبیتی روی ملودی *کنولی* و دو مصرع آخر آن روی ملودی *کله‌حال* خوانده می‌شود. *کیجاچان*‌ها ترانه‌هایی عامیانه‌اند که در سرتاسر منطقه خوانده می‌شوند. خطاب این ترانه‌ها معمولاً به دختران جوان است (کیجا به تبری یعنی دختر) و کافی است برگردانی شامل نام دختر جوانی که ترانه را برای او می‌خوانند به آهنگ اضافه کنند یا فقط نام وی را به آخر مصرع‌های هر دوبیتی‌ای که می‌خواهند بیفزایند تا بدین وسیله ترانه را به نامزد خود هدیه کنند. در حالت دوم قسمت افزوده را *گوشواره* می‌نامند. *هرایی* منحصرأ در شرق و به‌ویژه توسط گذارها خوانده می‌شود. آوازی است در اصل خراسانی که معمولاً اشعار فارسی دارد. در شرق این آواز همان‌قدر محبوب است که *کنولی*. *هرایی* به‌معنای غر غر است. دو آواز دیگر از این نوع آوازه‌ها یعنی *چارویلداری* و *آقینه* (= مادر بزرگ؟) چندان اهمیتی ندارند و در حال ناپدید شدن‌اند.

عشق و دوری

عشق و دوری موضوعات اصلی آوازهای مازندران‌ی‌اند. اولی جایگاه ممتازی در این آوازه‌ها به خود اختصاص می‌دهد و همچون بزرگ‌ترین سرچشمه‌ی احساسات نزد مازندران‌ی‌ها جلوه می‌کند. عشق مهم‌ترین رویداد زندگی انسان‌هایی است که برای آن‌ها از دواج همواره اقدامی بزرگ است که بدون آن زندگی همیشه نا‌کامل خواهد ماند و مراسم آن می‌بایست با کمالی نمونه‌وار برگزار شود. از آوازهای عشقی افسانه‌ای تا دوبیتی‌های عامیانه این موضوع حضور دارد و حنا سوت‌ها را نیز که پاره‌ای از آن‌ها (مثل *ذبی پهلون و حجت غلامی*) به سیاق *کیجاچان*‌ها با *گوشواره*‌ای تزیین شده‌اند که با نام محبوبه‌ی قهرمان اشاره می‌کند (آخ، مه مریم‌جان = آخ مریم‌جان من) یا رابطه‌ی خوشاوندی او را با قهرمان ذکر می‌کنند (آمی دترجان = دختر عموجان)، دربر می‌گیرد. در سوتی چون *مزمومون* عشق حتماً از موضوعات اصلی متن است.

می‌توان ادعا کرد که این موضوع طول عمر آوازها را تضمین می‌کند. اگر اغلب سوت‌ها آن را در مرکز توجه خود قرار نمی‌دهند، بهای آن را نیز می‌پردازند و موقتی و ناپایدار می‌شوند. همه‌ی سوت‌هایی که می‌شناسیم بیش از هفتاد سال از عمرشان نمی‌گذرد، اما این نوع آواز مسلماً یک پدیده‌ی تازه نیست. مطمئناً ده‌ها و صدها سوت در زمان‌های پیش از دوره‌ی آشوب سیاسی میان دو سلسله‌ی قاجار و پهلوی وجود داشته است. سوت‌های مربوط به ربوده شدن زنان توسط ترکمن‌ها که بر سوت‌های فعلی متقدم بوده‌اند از این جمله‌اند، اما همه‌ی آن‌ها خاموش شده‌اند و از آن‌جا که تاریخ مصرفشان به پایان رسیده است به هم‌تاهای قدیمی‌ترشان پیوسته‌اند. برعکس، *مزمومون*، قدیمی‌ترین سوتی که می‌شناسیم، عمر طولانی و آسیب‌پذیری نسبتاً کم‌تر خود را مدیون داستان عاشقانه‌ای است که در مقایسه با محور اصلی آواز که زندگی پرماجرای قهرمانش است، موضوعی حاشیه‌ای به‌شمار نمی‌رود. هنوز یک یا دو خواننده وجود دارند که

می‌توانند آن را به مدت یک ساعت بخوانند.

درست است که علاقه‌ی شدید به ماجراهای عاشقانه تنها مختص مازندرانی‌ها نیست، اما اگر جذابیت این موضوع جهانی است، وحشت بیمارگونه از دوری، خصوصیتی ایرانی و به طریق اولی مازندرانی است. دوری دو جنبه‌ی اصلی دارد: یکی جدایی (دوبیتی‌های شماره‌ی ۱، ۱۳، ۱۴، ۲۷، ۲۸، ۳۳)، به‌ویژه جدایی دو عاشق و دیگری غربت. هر دوی آن‌ها شاهدان ستمگری جهان و زندگی و بزرگ‌ترین سرچشمه‌های نگرانی انسان مازندرانی‌اند. آیا می‌توان گفت که جدایی در عین حال نوعی لذت ماز و خیستی در خود دارد که بدون آن، وصل شیرینی خود را از دست خواهد داد؟ در افسانه به‌ندرت این جدایی که عامل اصلی تنش را تشکیل می‌دهد، به وصل می‌انجامد. آرامش و آسایش تقریباً هرگز حاصل نمی‌شود، زیرا هدف دراماتیزه کردن زندگی و دراماتیزه کردن مهم‌ترین جنبه‌ی است که آن را نمایندگی می‌کند، یعنی عشق. با پایانی خوش، معلوم نیست دیگر از چه باید شکایت داشت، درحالی که ترجیح داده می‌شود گله‌مند بود تا ساده‌لوح. ستمگری روزگار غدار است که شایسته‌ی بیان ادبی و یا موسیقایی است. پیش از این دیدیم که اگر سوت‌ها وجود دارند به یمن سرنوازش تراژیک قهرمانان‌شان است. بنابراین از «پایان خوش»‌ها اجتناب می‌شود و جالب این‌جاست که تنها آوازی که این قاعده را رعایت نمی‌کند یعنی *حقانی*، آوازی است که بیش از همه دچار آفت فراموشی می‌شود.

نگرانی‌ای که غربت یا غریبی ایجاد می‌کند باز هم قوی‌تر است. این نگرانی یک مرد یا یک زن بریده از همه‌ی سرچشمه‌های محبت است. اگر در حالت جدایی پیوندهای خانوادگی و دوستانه تاحدی درد عاشق را تسکین می‌دهند، انسان در غربت هیچ درمانی برای درد خود ندارد. او از هرگونه پیوندی محروم شده است. نزد مازندرانی، همان‌گونه که نزد ایرانی به‌طور کلی، کلمه‌ی غربت فقط زیستن در کشور بیگانه معنی نمی‌دهد. دختر جوانی که به مردی فاقد هرگونه رابطه‌ی خویشاوندی با او شوهر داده می‌شود، در خانواده‌ی جدیدش غریب است. مردی که به‌واسطه‌ی اجبارهای اقتصادی، روستای دیگری را برای زندگی برمی‌گزیند خود را در آن‌جا غریب می‌داند. حتا چوپانی که در جست‌وجوی چراگاه برای چند ماه از روستای خود دور می‌شود، همان احساسات تلخ را در خود می‌یابد که دو نفر قبلی. در همه‌ی این موارد، غریب همان‌قدر از تنهایی خود می‌نالند که خویشاوندانش از دوری او (دوبیتی‌های شماره‌ی ۹، ۲۶، ۲۹، ۳۰ تا ۳۲ و ۳۴).

این همه معلول این واقعیت است که شخص غریب در محیطی که نسبت به آن بیگانه است جایگاه مناسبی ندارد: او در آن‌جا «غریبه» است، واژه‌ای با معنایی گناه چنان منفی و منعکس‌کننده‌ی طرز فکر بیگانه‌ستیزانه‌ی چنان قوی و در عین حال معصومانه نزد کسانی که آن‌را به کار می‌برند که نمی‌توان در آن جز ترسی کو‌دکانه چیز دیگری دید. این بیگانه‌ترسی سلسله‌مراتبی دارد. یک غریبه تنها آن کسی نیست که از سرزمینی دور می‌آید، بلکه می‌تواند به‌طور خیلی ساده کسی باشد که پیوندهای خویشاوندی با شخصی که او را به این صفت متصف می‌کند، نداشته باشد. بعد از خویشاوندی، محل اقامت است که اهمیت می‌یابد.

غریبه از روستایی دیگر می‌آید و دوبار بیشتر غریبه خواهد بود اگر از ناحیه‌ی دیگری بیاید، و سه‌بار غریبه‌تر اگر اهل منطقه‌ی مجاور باشد و به همین ترتیب درجه‌ی بیگانگی او تا مناطق دوردست و سرزمین‌های بیگانه افزوده می‌شود. همین سلسله‌مراتب برای آن‌کس که خود را غریب می‌شمارد نیز معتبر است. او خود را در یک سرزمین بیگانه بسی نگون‌بخت‌تر می‌یابد تا در سرزمین خود و در خانواده‌ای که خانواده‌ی خودش نیست.

این طرز فکر بی‌گمان بسیار کهن است. رد پای آن را تا دوره‌های پیش از اسلام می‌توان دنبال کرد. حتا بنیان‌های تئوریک آن را می‌توان در دین زرتشتی، دین رسمی ایران ساسانی یافت. انگیزه‌ی توصیه‌های اکید رساله‌های مذهبی آن زمان به ازدواج با محارم (خوی توداس) همین بیگانه‌ترسی و سوءظن نسبت به دیگران است. هدف آن «ادامه‌ی نسل پاک» (راشد محصل، ۳۷: ۱۳۶۶) و جلوگیری از آمیختگی نژادی است، چراکه به این ترتیب به گفته‌ی مؤلف *روایت پهلوی* «همه‌ی مردم پیوند و تخمه‌ی خویش [می‌دانند] و هرگز برادر، برادر و خواهر، خواهر را از دوستی رها [نمی‌کنند]» (میرفخرایی، ۵: ۱۳۶۷).

علاوه بر آن، ازدواج با محارم امکان «انتقال نیروی شخص به خودی‌ها» را میسر می‌سازد (Menasce, 1973: 80). به عبارت دیگر، امکان آن را فراهم می‌کند که داشته‌های شخص برای خود او حفظ شود، زیرا باز به قول مؤلف *روایت*، «همه‌ی بی‌چیزی، نیاز و خشکی (= قحطی) از آن جهت به مردمان رسید که مردان از شهر بیگانه، از روستای بیگانه و از کشور بیگانه آمدند و زن کردند و هنگامی که زن را ببرند، پدر و مادر بر این گریستند که دختر ما را به بردگی همی برند» (میرفخرایی، همان). شباهت گلابه‌های این پدر و مادر با گلابه‌های برادر عروس مازندرانی در دوبیتی شماره‌ی ۲۰ باورنکردنی است. به نظر می‌رسد که هیچ چیز در تفکر ایرانی پس از ۱۴ قرن تغییر نکرده است.

به این ترتیب، واژه‌های غریب و غریبه با ریشه‌ی مشترک‌شان، غرابیت (= دوری) که ضمناً ریشه‌ی واژه‌های غربت و غریبی نیز هست، دو ارزش متفاوت دارند. اولی به خود و خودی‌ها و دومی به دیگری ارجاع می‌دهد. موقعیت یک غریب، ترحم و دلسوزی برمی‌انگیزد و موقعیت یک غریبه، سوءظن. هنگامی که خود را غریب می‌دانیم از تنهایی خود شکوه می‌کنیم و هنگامی که خودی‌ها را در جای که می‌زیند غریب می‌شماریم بر تنهایی آن‌ها زاری می‌کنیم. در این موارد می‌توان واژه‌ی غریبه را نیز به کار برد، اما در این صورت این واژه موقعیت رفت‌بار شخصی را که از او صحبت می‌کنیم در رابطه با «دیگران» بیان می‌کند و به این ترتیب از این‌که با وی چون غریبه رفتار می‌کنند شکوه می‌کنیم. با این حال به منظور تعدیل تصویری که از این بیگانه‌ترسی شدیدارانه دادیم (برای تطبیق بیشتر این تصویر با واقعیت)، باید متذکر شویم که ایرانی فاقد حس همدردی با بیگانه و با «غیرخودی» نیست. به محض این‌که واژه‌ی غریب را در صحبت از یک «بیگانه‌ی بیچاره» به کار می‌بریم در واقع خود را به‌جای او می‌گذاریم، حتا بهتر از آن، او را به‌نوعی به جمع خود راه می‌دهیم. اما اگر در حالت ترحم، هر دو واژه‌ی غریب و غریبه کاربرد دارند (یکی رایج‌تر و ارجاع‌دهنده به «خود» و دومی کم‌تر رایج و ارجاع‌دهنده به «دیگری») در حالت سوءظن دومی کاملاً جای

اولی را اشغال می‌کند. یک «غیرخودی» که مثلاً شایسته‌ی دستیابی به رازهای خانوادگی نیست، هرگز نه یک غریب که یک غریبه است. برای خارج کردن یک بیگانه از جامعه، برای حاشیه‌ای کردن او همواره وی را غریبه می‌نامیم.

اکنون می‌توانیم درک کنیم که افسانه‌ی طالب (طالب) تا چه اندازه انسان مازندران را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه‌ی آن چیزهایی که در مرکز توجه اویند در این افسانه حضور دارد: عشق و چیزی که می‌تواند آن را دراماتیزه کند، یعنی دوری با هر دو جنبه‌ی جدایی و غربت. طالب دلباخته‌ی زهره است، اما او را به وی به زنی نمی‌دهند. عاشق ناامید به ناچار مهاجرت می‌کند و به یک کشور بیگانه که نماینده‌ی بالاترین درجه در سلسله‌مراتب غربت (یا غریبی) است می‌رود. او آن‌جا غریب است. با او چون یک غریبه، یک فرد خارج از جامعه و در حاشیه‌ی جامعه رفتار می‌شود. بی‌گمان وی در آن‌جا نامراد و بدبخت است. موقعیت او پایین‌ترین موقعیت ممکن است. او نوکر است، حتا برده است. یک‌بار دیگر خود را در جهان مؤلف روایت می‌یابیم، جهانی که در آن، جای دیگر زیستن معادل زیستن در بردگی است.

عشق و دوری همچنین موضوعات محبوب همه‌ی آوازهای همه‌ی نقاط دیگر ایران‌اند. حتا در آنچه به دومی مربوط می‌شود، آوازی به‌نام غریبی وجود دارد که در جنوب خراسان، در سیستان و در کرمان خوانده می‌شود (Blum, 1974: 99 و درویشی، ۶۹: الف: ۱۳۷۳).

درست است که این دو موضوع در سبک عراقی شعر فارسی نیز با معانی کنایه‌ای در چارچوب عرفان ایرانی، موضوعات غالب‌اند: عشق، عشق صوفی است به خداوند و دوری، هجران غم‌انگیز انسان از جهان دیگر، جهان زیبایی و هماهنگی (cf. During, 1989a: 537)؛ اما با توجه به عدم وجود فرقه‌های درویشی در مازندران، حداقل در عرصه‌ی موسیقی (کلام بدون موسیقی در این منطقه وجود ندارد) و طبیعتاً کاملاً زمینی این دو مفهوم در سنت شفاهی این منطقه (به‌ویژه در مورد دوری با نمونه‌ی خوب آن، طالب)، می‌توان از خود پرسید که آیا این دو موضوع پیش از همتاهای کنایه‌ای‌شان در تفکر عرفانی وجود نداشته‌اند و این تفکر بعداً از آن‌ها به عنوان مصالِح اصلی، با رنگ آمیزی تازه و مناسب با اصول خود، استفاده نکرده است.

همه‌ی مصرع‌های یک شعر دارای تعداد هجای واحدی باشند. از سوی دیگر، در ارتباطی که میان موسیقی و کلام وجود دارد، ریتم ملودی الزاماً با نظم هجاهای کوتاه و بلند شعر عروضی تطبیق می‌کند؛ درحالی که چنین الزامی برای هماهنگ ساختن شعر هجایی و موسیقی وجود ندارد. این قاعده به‌ویژه زمانی زیر یا گذاشتی نیست که موسیقی از نوع آواز با وزن آزاد باشد. با این حال باید تأکید کرد که ارزش‌های بلند و کوتاه در ملودی کاملاً نسبی‌اند. دورینگ این اصل را به این شکل متذکر می‌شود که: «تطبیق، صرفاً عبارت است از بلند کردن یا کوتاه کردن هجاهای بلند و کوتاه در عین حفظ تضاد میان این دو ارزش. یک هجای بلند می‌تواند خیلی بلند و یک هجای کوتاه خیلی کوتاه ادا شود» (During, Mirabdolbāghi, Safvat, 1991: 91). (نیز نگاه کنید به کیانی، ۱۳۶۸ و Tsuge, 1970).

به این ترتیب یک شعر عروضی نمی‌تواند با هر ملودی‌ای یا با هر فرمول ریتمیکی خود را تطبیق دهد. حال آن‌که خواهیم دید که یک دوبیتی مازندرانی روی دو ملودی با ساختار ریتمیک کاملاً متفاوت خوانده می‌شود. آوانگاری‌های شماره‌ی ۲ و ۳ (ضمیمه‌ی ۱) به ترتیب اولین و دومین مصرع ده‌کتولی اجرا شده توسط هشت خواننده‌ی مختلف را نشان می‌دهند. قطعات براساس معیار زیر انتخاب شده‌اند: از آن‌جا که هر خواننده سبک اجرایی خاص خود را دارد، برای این‌که مقایسه بتواند حداکثر امکان تنوع در اجرا را به نمایش بگذارد، نسخه‌های اجرا شده توسط خواننده‌های مختلف برگزیده شده‌اند. ضمناً برای آن‌که در مقایسه، وزن یک امکان به‌طور مصنوعی نسبت به امکان‌های دیگر افزایش نیابد، جز در مواردی که خواننده‌ی مورد نظر از بیش از یک امکان اجرایی بهره‌برداری کرده، تنها یک نسخه از هر خواننده انتخاب شده است.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در مصرع‌های اول (آوانگاری شماره‌ی ۲)، هجاهای ۲، ۱، ۸، ۴ و ۱۱ (هجای دوازدهم یک کلمه‌ی افزوده است: «جان») به ترتیب روی ارزش‌های ریتمیک کوتاه، بلند، بلند، بلند و بلند خوانده شده‌اند که ضمناً برخی از آن‌ها تقریباً همیشه با تحریر همراهند (۴ و ۸). هجاهای ۵، ۹ و ۱۰ با تقریب یک استثناً روی ارزش‌های کوتاه، کوتاه و بلند خوانده شده‌اند. ششمین هجا بیشتر با یک ارزش بلند (با یا بدون تحریر) پیوند خورده است و هجاهای سوم و هفتم از نظر کشش نت‌های مربوطه تا حدود زیادی متغیرند. به این ترتیب صورت عمومی مدل ریتمیک به شکل زیر است:

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

متغیر بودن ارزش‌های هجاهای ۳ و ۷ می‌تواند به‌نوعی نرمش در اجرا و یا عدم دقت در آوانگاری نسبت داده شود. این دو عامل در مصرع‌های دوم که اجرای آواز با سرعت بالاتری همراه است اهمیت بیشتری می‌یابند. این‌جا (آوانگاری شماره‌ی ۳) هجاهای ۱، ۴ (با تقریب یک استثناً)، ۵، ۸، ۱۰ و ۱۱ (هجای ۱، ۲ یعنی کلمه‌ی افزوده را چون امتداد هجای ۱۱ به حساب می‌آوریم، بنابراین هجای ۱۱ همواره روی

بخش دوم

جنبه‌های فنی و زندگی موسیقایی

کلام

فرم

اشعار مازندرانی هجایی‌اند. چنین قضاوتی ممکن است در نظر برخی ادبای مازندرانی بسیار عجولانه و حتا در نظر برخی دیگر کاملاً غلط جلوه کند. با این حال، صاحب‌نظرانی وجود دارند که آن را تأیید می‌کنند. مثلاً جوادیان کوتایی معتقد است که اشعار مازندرانی از اصول عروض پیروی نمی‌کنند. وی آن‌ها را از نظر وزن وابسته به موسیقی و با تعداد مشخص هجا برای هر مصرع (اساساً ۱۱ و ۱۲ هجا)، اما بدون اجبار رعایت نظمی مشابه از هجاهای کوتاه و بلند از مصرعی به مصرع دیگر معرفی می‌کند (جوادیان کوتایی، ۱۶۷ و ۳۳: ۱۳۷۰ و ۱۳۷۴).

در عوض، عقاید مخالف در عین حال ناروشن و متناقض‌اند. ا. عمادی معتقد است که امیری‌ها عروضی‌اند، اما تأکید می‌کند که گاهی ضرورت ملودیک، هجاهای بلند را به جای هجاهای کوتاه می‌نشانند و برعکس (عمادی، ۱۴: ۱۳۷۳). اشرفی که خود شاعر است، برخلاف عمادی، اصول عروض را به همه‌ی اشعار مازندرانی غیر از امیری‌ها نسبت می‌دهد (گفت‌وگوی شخصی). از سوی دیگر غ. کبیری، شاعر و ترانه‌سرای معروف مازندران در هیچ‌یک از اشعار مازندرانی ناسازگاری با قوانین عروض فارسی مشاهده نمی‌کند (گفت‌وگوی شخصی).

مطالعه‌ی عمیق طبیعت عروضی یا هجایی وزن اشعار مازندرانی در حوصله‌ی این کتاب نمی‌گنجد^۱، با این حال اشاره می‌کنیم که برخی واقعیت‌ها اعتبار قضاوتی را که در بالا پیرامون هجایی بودن این اشعار کردیم تأیید می‌کنند.

عروض فارسی نه تنها به تعداد هجاها توجه می‌کند، بلکه نظم هجاهای کوتاه و بلند را نیز در نظر می‌گیرد و انتظار دارد که این نظم در همه‌ی مصرع‌ها یکسان باشد؛ درحالی که در وزن هجایی کافی است

۱. برای مطالعه مفصل‌تر در این زمینه نگاه کنید به ساسان فاطمی، "بررسی دو آواز مازندرانی"، فصلنامه‌ی هنر، زمستان ۱۳۷۸، شماره‌ی ۴۲.

ارزش بلند خواننده می‌شود) با مدل ریتمیک بالا تطابق دارند. هجاهای ۲ و ۳ در اکثر موارد، مطابق با سبکی که ارزش‌های ریتمیک را در ابتدای جمله‌های موسیقایی فشرده می‌کند، سبکی که توسط Tsuge (1970) مشاهده و مطالعه شده است و می‌توان آن را stretto نامید، اجرا شده‌اند. سرانجام، متغیر بودن هجاهای ۶، ۷ و ۹ می‌تواند توسط دو عامل بالا یعنی نرمش در اجرا و عدم دقت در آوانگاری توجیه شود.

دومین ملودی‌ای که مطالعه خواهیم کرد ملودی کله‌حال است، آوازی با وزن آزاد که در اصل دنباله‌ی کنولی است. آن را با روی یک دوبیتی جداگانه یا روی یک تک‌بیت ۱۱ هجایی (که گاه نقش یک برگردان را در میان توالی کنولی‌ها ایفا می‌کند) و گاه، بسیار رایج‌تر، روی بیت دوم دوبیتی‌ای می‌خوانند که بیت اول آن روی ملودی کنولی خوانده شده است. آوانگاری‌های شماره‌ی ۴ و ۵ (ضمیمه‌ی ۱)، هشت کله‌حال را نشان می‌دهند که چهار تایی آن‌ها (چهار تایی آخر) از این نوع اخیرند. همان راهکارهایی که برای کنولی‌ها به کار بردیم، مدل زیر را نتیجه می‌دهند:

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
ل	؟	(ل)	(ل)	ل	ل	(ل)	ل	(ل)	(ل)	ل

اکنون دو ساختار ریتمیک به دست آمده را با هم مقایسه کنیم:

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
ل	ل	؟	ل	(ل)	(ل)	؟	ل	(ل)	ل	ل
ل	ل	(ل)	(ل)	ل	ل	(ل)	ل	(ل)	(ل)	ل

اگر هجاهای ۲، ۳ و ۷ را که ارزش ریتمیک آن‌ها به دقت تعیین نشده‌اند کنار بگذاریم، به روشنی مشاهده می‌شود که ناسازگاری واضحی میان این دو فرمول روی هجاهای ۴، ۵، ۹ و ۱۰ وجود دارد. می‌توان نتیجه گرفت که هجاها در اشعار عامیانه‌ی مازندرانی کمی نیستند، زیرا با توجه به این‌که همه‌ی دوبیتی‌ها بدون تفاوت روی این دو ملودی خوانده می‌شوند و این‌که هر ملودی مدل ریتمیک خاص خود را دارد، اگر ارزش‌های بلند و کوتاه هجاها مشخص بود، امکان نداشت که آن‌ها بتوانند خود را با ریتم‌های موسیقایی متفاوت تطبیق دهند. این امر در عین حال چنین معنا می‌دهد که ریتم‌های موسیقایی از ریتمیک شعر مستقل‌اند.

در بیشتر مناطق ایران که اشعار عامیانه، مخصوصاً دوبیتی‌های ۱۱ هجایی، عروضی‌اند، چنین اختلافی میان ساختار ریتمیک آوازهای مختلف خوانده شده روی اشعار یکسان وجود ندارد. مثلاً رایج‌ترین دوبیتی‌ها که در بحر هزج مسدس محذوف‌اند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) روی ملودی‌هایی که ساختار

ریتمیک آن‌ها دوبار توالی ارزش‌های کوتاه، بلند، بلند، بلند و یک‌بار کوتاه، بلند و بلند است خواننده می‌شوند (ارزش‌های ریتمیک، همان‌گونه که گفتیم نسبی‌اند: بنابراین فرمول ریتمیک لزوماً ل ل ل ل یا ل ل ل ل برای مفاعیلن نیست، بلکه می‌تواند ل ل ل ل یا ل ل ل ل و غیره باشد). آوانگاری‌های شماره‌ی ۸ تا ۱۶، چهار نمونه از این نوع دوبیتی‌های خواننده‌شده بر روی ملودی‌های مختلف را نشان می‌دهد (مثال‌ها از Blum, 1974؛ Tsuge, 1970 و مسعودیه، ۱۳۵۹ استخراج شده‌اند). به این ترتیب، تطابق میان ریتم موسیقی و شعر غیر قابل انکار است. در برخی جاها که با ستاره مشخص شده است، عدم تطابق ناشی از سبک stretto یا پاره‌ای از انعطاف‌پذیری‌های اجرایی است.

لازم است تذکر داده شود که سرچشمه‌ی همه‌ی این بحث‌ها روی وزن اشعار غیر عروضی، این واقعیت است که هنگام قرائت آن‌ها گوش معتاد به عروض فارسی هیچ‌گونه احساس ریتم یا وزن در آن‌ها نمی‌کند و این اشعار چون نثر جلوه می‌کنند. فقدان آوازدهنده‌ی ریتم در این نوع شعر صاحب‌نظران را بر آن داشته تا در آن‌ها نوعی وزن جست‌وجو کنند. خانلری صریحاً از پذیرش هجایی بودن اشعار پهلوی که وزن آن‌ها نیز موضوع اختلاف است، سر باز می‌زند؛ چرا که به اعتقاد او رعایت برابری تعداد هجاها در مصرع‌های یک شعر به تنهایی نمی‌تواند موجد احساس ریتم شود، درحالی‌که شعر کلام موزون است (خانلری، ۱۳۷۳: ۶۲). اما واقعیت این است که اشعار مازندرانی و متون شاعرانه‌ی پیش از اسلام نه برای قرائت، بلکه برای به آواز خوانده شدن سروده شده‌اند. وابستگی آن‌ها به موسیقی تمام و کمال است. این یک سنت بسیار کهن است که قدمتش به عهد باستان می‌رسد. م. بویس تأیید می‌کند که خنیاگران پارسی و ساسانی اشعار سروده‌ی خود را به موسیقی درمی‌آوردند، بدون آن‌که به نوشتن توسل جویند و یک شاعر حرفه‌ای در زمان اشکانیان اجباراً موسیقی‌دان نیز بوده است (بویس، ۱۳۶۸: ۴۴ و ۷۵). وی می‌افزاید که: «این حقیقت تکان‌دهنده و جود دارد که زبان فارسی یک واژه‌ی بومی برای شاعر به‌نحوی که از خنیاگر متمایز باشد ندارد» (همان: ۵۲). در مازندران همه‌ی خوانندگان برای این‌که در صورت تقاضا شعری را قرائت کنند ناگزیر آن را — برای یاری به حافظه‌ی خود — به آواز زمزمه می‌کنند، زیرا چنین عادت‌ی نزد آنان معمول نیست.

بنابراین اشعار مازندرانی هجایی‌اند. رایج‌ترین آن‌ها در هر مصرع ۱۱ هجا دارند و روی کیچجان‌ها، کنولی، کله‌حال و بیشتر سوت‌ها و غیره خوانده می‌شوند. بخشی از آن‌ها ۱۲ هجایی‌اند (اشعار امیری و طالبی) و بسیار به‌ندرت ۷ یا ۸ هجایی (برخی سوت‌ها و کیچجان‌ها). سرودن اشعار ۱۱ و ۱۲ هجایی، سنتی دیرینه است که آثار آن در کهن‌ترین اسناد ادبی ایران، گات‌های اوستا یافت می‌شود (کرستن‌سن، ۱۳۶۸: ۳۷) و نوع اول (۱۱ هجایی) بسیار در ایران امروز رواج دارد. اشعار ۸ هجایی را در بخش متأخر تر اوستا می‌توان یافت (همان: ۳۷) و در برخی مناطق کشور به‌ویژه کردستان رایج‌اند (برخوردار، ۱۳۵۱-۵۲ و نیز در ویسی و بوستان، ۱۳۷۰: ۸۶). نمونه‌های کهن اشعار ۷ هجایی چند بیت بازمانده از دوره‌ی ساسانی است (اقبال، ۱۳۶۸: ۷۴).

رعایت قافیه در اشعار مازندرانی سهل‌انگارانه است و به‌وفور باعث ظهور همصداها (خلیلی / غریبی)

یا شبه‌قافیه‌ها می‌شود (م-ن-ل-ر، ا-ه و غیره). گرایشی وجود دارد که این امر را به ناآگاهی شاعر-موسیقی دان کم‌سواد نسبت دهند، اما آیا نمی‌توان در آن چون بازمانده‌ی یک سنت کهن نگریست؟ کریستن سن با اطمینان کامل خبر می‌دهد که ایرانی‌های دوره‌ی پیش از اسلام کاملاً از قافیه بی‌خبر بوده‌اند (۱۳۶۸: ۳۷).

رایج‌ترین شکل، دوبیتی ۱۱ هجایی است. بندهای امیری می‌توانند تا ۸ بیت را شامل شوند. طالبها و برخی سوت‌ها شامل ابیاتی به تعداد نامعین و با یک یا چند قافیه‌اند، بدون آن که ساختار واضحی داشته باشند.

آوازهایی که ریشه‌ی غیرمازندرانی دارند و از سمنان (حقانی و برخی از سوت‌ها) و از فارس (نجما) آمده‌اند، اشعار فارسی دارند که در بیشتر موارد عروضی‌اند. آوازنگاری‌های شماره‌ی ۹ و ۱۰ (ضمیمه‌ی ۱) نجما و حقانی را نشان می‌دهند که به ترتیب روی اشعاری در بحر هزج مسدوس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) و رمل مثنی محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) خوانده شده‌اند. در هر دو مورد، بجز پاره‌ای استثنائات که با ستاره مشخص شده‌اند و ناشی از سبک stretto یا نوعی نرمش در اجرا، ساختار ریتمیک ملودی از اجبارهای عروضی شعر پیروی می‌کند.

رابطه‌ی میان کلام و موسیقی

نظر نعل (و نیز بسیاری دیگر) در مورد چیرگی غم به عنوان حالت یا ویژگی (ethos) اصلی در موسیقی ایرانی در واقع برای موسیقی مازندرانی معتبر است. همه‌ی ملودی‌های این منطقه احساس درد و رنج، ناراضیتی و اندوه را بیان می‌کنند. حتی شادترین آوازها که مخاطبان‌شان جوانانند به نحوی رگه‌هایی از این ویژگی و مورد علاقه‌ی مازندرانی‌ها را دریافت کرده‌اند: اگر این حالت در ملودی غایب باشد، در رنگ صدای خواننده و یا در تحریرها ظاهر می‌شود. این نوع بیان موسیقایی به‌خوبی با محتوای اشعار که پیش از این گرایش آن را به درام خاطر نشان کردیم، سازگار است. اما حتی آن‌جایی که در نگاه اول تطابق روشنی میان موسیقی و کلام از نظر احساسی وجود ندارد، نه خواننده و نه شنونده دغدغه‌ای به خود راه نمی‌دهند، زیرا در تحلیل نهایی هرگز این دو عامل با هم ناسازگار نیستند. چنین موردی اصولاً برای آوازهای غیرروایتی پیش می‌آید که هر کلامی را به هر ملودی‌ای پیوند می‌دهند. بهترین مثال ما یک سوت است (حجت غلامی) که ضمناً ملودی خود را از یک کپچا جان (ماننه) وام گرفته است، بدون آن‌که آن را به شکل محسوسی تغییر داده باشد. در بخشی از این آواز که ما در اختیار داریم (نگاه کنید به ضمیمه‌ی ۲، صفحه‌ی ۱۶۳)، قهرمان داستان حکایت یاغی‌گری‌ها و جنگ با رقیبان خود را روی ملودی‌ای چنان جانگداز نقل می‌کند که ناسازگاری آن با متن، برای یک شنونده‌ی غیربومی که بیشتر انتظار دارد موسیقی قهرمانانه یا حماسی‌ای به مفهوم واقعی کلمه بشنود، غیرقابل انکار است. دقیقاً همین و اگرایی کلام و موسیقی است که پیام مازندرانی را بهتر از هر چیز دیگری منتقل می‌کند. می‌توان با استفاده از اصطلاح ن. روئه، آن‌جا که از نقش کلام در موسیقی

آوازی سخن می‌گوید (Ruwet, 1972: 55)، موضوع را به این شکل روشن کرد که دو عامل موسیقی و کلام در آواز مازندرانی با یکدیگر رابطه‌ی دیالکتیکی دارند. موسیقی به‌عنوان یک کل منسجم در مقابل کل منسجم دیگری، یعنی کلام قرار می‌گیرد تا کلیتی وسیع‌تر که معنای خاص خود را دارد پدید آورد (همان). در همه‌ی لحظه‌های سوت مورد نظر، حتی در قهرمانی‌ترین آن‌ها، موسیقی پایان تراژیک داستان را به خاطرمان می‌آورد. هرچقدر هم که رشادت «حجت» بسیار باشد، هرچقدر هم که پیروزی‌های وی رشک‌برانگیز باشند، سرانجام وی مغلوب، تحقیر و زندانی خواهد شد. آواز از ناپایداری خوشبختی، افتخار و زندگی شکایت می‌کند. یکبار دیگر مازندرانی از این‌که ساده‌لوحانه میبوت سراب خوشبختی شود، سر باز می‌زند و از این طعمه‌خوار فریبکار که زندگی است گلایه می‌کند.

همه‌ی آوازهای مازندرانی تم واحدی دارند. حتی وقتی یک برگردان وجود دارد (در برخی سوت‌ها و کپچا جان‌ها)، این برگردان یا از همان تم واحد استخراج شده است (ماه‌ننه، بانوجان و غیره) (ضمیمه‌ی ۱، آوازنگاری شماره‌ی ۱۱) و یا بخشی از آن است (هژیر سلطون) (آوازنگاری شماره‌ی ۱۲). به هر حال، هرگز آوازی با دو تم وجود ندارد. این تم واحد، گاه هر دو بیت یک دوبیتی کامل را می‌پوشاند (نجما، برخی انواع حقانی و امیری و غیره)، گاه یک بیت را (کتولی، کله‌حال و غیره) و گاه فقط یک مصرع را (طالبها، برخی سوت‌ها و غیره). کپچا جان‌ها هیچ‌کدام از این امکانات را کنار نمی‌گذارند. این ترانه‌های کوچک، در عین حال، پویاترین بخش ریترتوار را تشکیل می‌دهند، زیرا این‌جا می‌توان همواره ملودی‌های تازه و دوبیتی‌های جدید خلق کرد و هر دوبیتی‌ای را روی هر ملودی‌ای خواند. در مورد آوازهای غیرروایتی و با وزن آزاد مثل کتولی، کله‌حال و غیره باید گفت که دیگر ملودی تازه‌ای خلق نمی‌شود، اما تعداد دوبیتی‌های ۱۱ هجایی که می‌توان روی آن‌ها خواند بدون محدودیت است. آوازهای روایتی، در عوض، کلام و ملودی ثابت دارند؛ هر چند که سوت‌ها به علت آن‌که برحسب عصر و زمان پدیدار و ناپدید می‌شوند، حدواسط میان بخش‌های ثابت و پویا را تشکیل می‌دهند (نگاه کنید به تصویر ۲).

دو ویژگی در مورد رابطه‌ی کلام-موسیقی شایسته‌ی مطالعه‌ی دقیق‌تر است: در بیشتر آوازهای با وزن آزاد ساختار ملودیک با تقسیم دو بخشی مصرع‌ها که هر بخش آن دارای تعداد معینی هجاست، تطابق دارد. ویژگی دیگر، واژه‌های افزوده شده به کلام است که غیر از نقش جای‌گزین برای واژه‌های فراموش شده یا کم‌آمده، اساساً نقش تزیینی را ایفا می‌کنند.

در مورد ویژگی اول موارد زیر قابل ذکر است: در آوازهای کتولی که آوازنگاری شماره‌ی ۲۲ (ضمیمه‌ی ۱) ده نمونه از آن ارائه می‌دهد، مشاهده می‌شود که همه‌ی مصرع‌ها (بجز یکی یعنی کتولی شماره ۶) به دلیل جمله‌بندی موسیقی از یک تقطیع ۸+۴ هجایی پیروی می‌کنند (هجای ۱۲ در اصل یک کلمه‌ی افزوده است: «جان»). همه‌ی خواننده‌ها پس از چهارمین و دوازدهمین هجا این جمله‌ها را

۱. توضیح مفصل این تابلو در انتهای همین بخش خواهد آمد.

۲. یادآوری می‌کنیم که هر خط از این آوازنگاری با مصرع اول یک کتولی مطابقت دارد.

نقطه گذاری می‌کنند. نوع دیگری از کتولی وجود دارد که در آن نقطه گذاری پس از ششمین و دوازدهمین هجا انجام می‌گیرد (نگاه کنید به آوانگاری شماره ۱۳) و می‌توان آن را متقارن نامید (در مقایسه با اولی که می‌تواند نامتقارن به حساب آید). وقفه‌ی پس از هجای ششم در کله‌حال نیز رایج است (نگاه کنید به آوانگاری‌های شماره ۴ و ۵ که به ترتیب، اولین و دومین مصرع‌های ۸ کله‌حال را نشان می‌دهند). و اما در آواز ۱۲ هجایی امیری، ملودی مصرع‌ها را به دو بخش ۵ و ۷ هجایی تقسیم می‌کند (آوانگاری‌های شماره ۱۵، ۲۰، ۲۱ و ۲۲). نیز باید تذکر داد که در همه‌ی آوازها اغلب تنها یکی از مصرع‌ها (از دو مصرع یک بیت) وقفه‌ی تحمیل شده توسط ملودی را می‌پذیرد (کتولی، برخی انواع امیری و نیز هریبی)، گاه نیز پیش می‌آید که همه‌ی مصرع‌ها به این شکل تقطیع شوند (کله‌حال و برخی انواع امیری).

این شیوه‌ی تقطیع مصرع‌ها در آوازهای موسیقی سنتی نیز رایج است، همچنین تکنیک افزودن کلمات اضافی. هر چند برخی صاحب‌نظران از تکنیک نامیدن این آخری سر باز می‌زنند و آن را بیشتر به ضعف خواننده نسبت می‌دهند و کلمات افزوده را واژه‌هایی «مبتذل» و «بی‌معنی» به حساب می‌آورند که «از ارزش معنوی آواز می‌کاهد» (فروغ، ۸۸: ۱۳۶۳)؛ اما برخی دیگر که سنتی ترند، آن را یک تکنیک واقعی و بخشی از خصوصیات آواز کلاسیک می‌دانند که استفاده‌ی نابجا و ناشایسته‌ی آن به هنر خوانندگی صدمه می‌زند (کیانی، ۶۳، ۶۲: ۱۳۶۸).

در آواز ایرانی شعری برای اجرا روی یک ملودی قبلاً موجود در ردیف آوازی انتخاب می‌شود. اگر پهنای ملودی بزرگ‌تر از طول شعر باشد، کلماتی مانند ای دل، ای یار و غیره به منظور پر کردن فضاهای خالی در انتهای ملودی به آن اضافه می‌شود (همان: ۶۷-۶۵). اما در آوازهای مازندرانی چنین ضرورتی وجود ندارد، زیرا هیچ شعری مستقل از موسیقی سروده نمی‌شود. بنابراین استعمال کلمات افزوده باید توجیه دیگری داشته باشد. به عقیده‌ی ما این واژه‌ها پیش از هر چیز به عنوان عوامل تزیینی به کار گرفته می‌شوند. تقریباً همیشه واژه‌هایی چون گیه (= گفت)، ای جان یا تنه‌ای به ابتدا و جان به انتهای هر مصرع یا گاه هر جمله‌ی موسیقایی (جایی که وقفه ملودی را به دو جمله تقسیم می‌کند) افزوده می‌شود. این واژه‌ها همچنین به عنوان نوعی کدا (coda) که پایان تم را مشخص می‌کنند به کار برده می‌شوند، مثل ای جان ای جان، علی جان و صنم جان در کتولی، امیری و صنم (آوانگاری‌های شماره ۱۴ و ۱۵).

اما واژه‌هایی که به وسط یک جمله افزوده می‌شوند، در بیشتر موارد نقش دیگری ایفا می‌کنند. یک دویستی که باید هر مصرع آن قاعدتاً ۱۱ هجا داشته باشد، ممکن است به احتمال قوی به علت ضعف شاعری دارای یک یا دو مصرع ۱۰ هجایی باشد (یادآوری می‌کنیم که شعر و ملودی همزمان ساخته می‌شوند). برای تطبیق این مصرع‌های ناقص با ملودی که اساساً برای مصرع‌های ۱۱ هجایی در نظر گرفته شده است، شاعر-موسیقی‌دان (یا خواننده-موسیقی‌دان) به واژه‌هایی چون ای، آ، و (= و) و غیره متوسل می‌شود. نیز امکان دارد که فقدان هجا و نقص شعر تنها ناشی از ضعف حافظه‌ی خواننده باشد تا نقص سرایش، اما به هر حال راه‌حل تغییر نمی‌کند و همان است که ذکر کردیم.

طالباً مثال بسیار خوبی برای این نوع رفع نقص ارائه می‌دهد، زیرا این آواز در عین حال نشان می‌دهد که جای واژه‌های افزوده در ملودی دقیقاً مشخص است. در این آواز همان‌قدر مصرع ۱۱ هجایی وجود دارد که ۱۲ هجایی، و این چیزی است که تعیین قطعی تعداد هجاهای آن را دشوار می‌سازد (با این حال به علت تسهیل طبقه‌بندی، ما آن را در تصویر شماره ۲ آوازی ۱۲ هجایی به حساب آورده‌ایم). تم این آواز، ۸ و یا ۷ میزان دارد که در همه‌ی نسخه‌ها میزان چهارم (در موارد ۸ میزانی) و میزان سوم (در موارد ۷ میزانی) است که تعداد متغیری از هجاها را به خود می‌پذیرد (نگاه کنید به آوانگاری‌های شماره ۱۶ تا ۱۹). برخی از خواننده‌ها هنگامی که مصرع‌ها تنها ۱۱ هجا دارند، به‌طور منظم واژه‌های اضافی مثل وا، ای یا آی همیشه و بدون استثنا در این میزان‌ها (چهارم یا سوم) به متن می‌افزایند (نگاه کنید به آوانگاری‌های شماره ۱۶ و ۱۸)^۱. از این جالب‌تر این‌که گاه به واژه‌های اضافی به‌عنوان عامل تزیین توسل می‌جویند، اما باز هم آن‌ها را همواره در همان میزان‌ها می‌گنجانند (آوانگاری شماره ۱۶، حاصل شماره ۷ که در آن کلمه‌ی گیه (=گفت) هیچ نقش دیگری جز نقش تزیینی ندارد).

نکته‌ی دیگری در مورد رابطه‌ی کلام-موسیقی: بدون این‌که کلمات افزوده در کار باشند، گاه پیش می‌آید که پاره‌ای مصرع‌ها به حدی تغییر شکل یابند که مثلاً یک مصرع امیری دارای ۲۰ هجا شود. طبق معمول چنین "فاجعه" ای به ناگاه می‌خواننده نسبت داده می‌شود، اما به این پدیده از زاویه‌ی دیگری می‌توان نگرست. برای مثال امیری اجرا شده توسط خواننده‌ای از شرق را که به‌طور منظم و بدون ترس از سرزنش‌های احتمالی، مرتکب این خطا می‌شود در نظر بگیریم. در این امیری (آوانگاری شماره ۲۰) تم، چهار مصرع را به‌جای دو مصرع می‌پوشاند و وقفه (۷+۵) در دومین و چهارمین مصرع صورت می‌گیرد. آنچه که تقسیم دو بخشی ملودی را مشخص می‌کند، هم حرکت پایین‌رونده در بخش‌های ۷ هجایی است و هم به‌ویژه تمایز روشن میان سبک گفتاری و آوازی در جمله‌های مزبور و دیگر جمله‌هاست. اولی، یعنی سبک گفتاری، تمام قسمت‌ها بجز بخش‌های ۷ هجایی را شامل می‌شود (یعنی اولین و سومین مصرع به‌اضافه‌ی بخش‌های ۵ هجایی مصرع‌های دوم و چهارم) و دومی، یعنی سبک آوازی، همین بخش‌های ۷ هجایی مصرع‌های دوم و چهارم را دربر می‌گیرد. همان‌طور که دیده می‌شود قسمت گفتاری، محل اساسی تغییر شکل است: سومین مصرع شامل ۱۵ هجاست.

تمام نمونه‌هایی که از این سبک در اختیار داریم با تجزیه و تحلیل فوق تطبیق می‌کنند. تمام بخش‌های ۷ هجایی، در مصرع‌هایی که وقفه‌ای جمله‌ی موسیقی را به دو بخش تقسیم می‌کند به سبک آوازی خوانده می‌شوند و بسیار به‌ندرت شماره‌ی هجاهای آن‌ها تغییر می‌کند. درحالی که بخش‌های دیگر، حتا قسمت اول همین جمله‌ها که باید قاعدتاً ۵ هجا داشته باشند، به سبک گفتاری خوانده شده و در بسیاری موارد دستخوش تغییرات در تعداد هجاها می‌شوند. به عبارت دیگر، خواننده همواره هجاهای اضافی را به بخش

۱. این امر تا حدی تصمیم ما را مبنی بر ۱۲ هجایی فرض کردن این آواز توجیه می‌کند.

۵ هجایی منتقل می‌کند و هجاهای جاافتاده را نیز از حساب همین بخش کم کرده، بخش ۷ هجایی را دست‌نخورده باقی می‌گذارد.

در واقع به محض این‌که خواننده وارد سبک آوازی می‌شود، اجبار رعایت استخوان‌بندی ریتمیک آواز که در صفحات آینده آن را نشان خواهیم داد (از نوع همان استخوان‌بندی ریتمیکی که برای کنولی و کله‌حال پیدا کردیم) او را از دخل و تصرف در شعر بازمی‌دارد. از سوی دیگر همین اجبار خود کمک‌حافظه‌ای برای به‌خاطر سپردن صحیح شعر به حساب می‌آید. در سبک گفتاری، این استخوان‌بندی ریتمیک کنار گذاشته می‌شود و خواننده در توده‌ی بی‌شکل ارزش‌های زمانی تقریباً برابر، بخت بسیاری برای گم شدن، فراموش کردن شکل اولیه‌ی شعر و استفاده از آزادی خود برای دگرگون کردن شعر دارد. در مرکز، نزد خوانندگانی که فاقد سبک گفتاری‌اند و چارچوب ریتمیک همواره حاضر است، تغییر شکل به حداقل کاهش می‌یابد (آوانگاری شماره‌ی ۲۱).

موسیقی

گام، مُدها

ملودی مازندرانی مثل موسیقی کلاسیک ایران عموماً در فضای یک دانگ (تراکورد یا پنتاکورد) شکل می‌گیرد و از یک دانگ به دانگ دیگر حالت آن تغییر می‌کند. چنان‌که گویی مدولاسیونی صورت گرفته است. از سوی دیگر وسعت و تعداد صداهای استفاده شده در این موسیقی محدود است و بیش از سه دانگ را دربر نمی‌گیرد. از این رو ترجیح دادیم گام این موسیقی را در محدوده‌ی یک اکتاو نشان ندهیم، زیرا از سویی این‌گونه نمایش گام، ویژگی ذکر شده در بالا (در رابطه با مفهوم دانگ) را منعکس نمی‌کند و از سوی دیگر، نمایش نقش‌نت‌های مختلف را که از اکتاو به اکتاو دیگر تغییر می‌یابد، دچار اشکال می‌سازد. به همین دلیل این گام به نحوی که در تصویر شماره ۳ ضمیمه‌ی ۳ دیده می‌شود، نشان داده شده است.

با این شیوه‌ی نمایش که همه‌ی صداهای مورد استفاده در موسیقی منطقه را نشان می‌دهد، می‌توان نقش و ویژگی هر نت را بسته به محلی که در گام اشغال می‌کند معین کرد. به این ترتیب، مثلاً به روشنی دیده می‌شود که نت «می» برحسب این‌که به دومین اکتاو تعلق داشته باشد یا به اولی، متغیر یا ثابت است. علاوه بر آن، خواهیم دید که نت‌های «دو»، «و» و ... از اکتاو دوم دارای همان نقشی نیستند که هم‌تاهای‌شان در اکتاو اول دارند.

اکنون به چند نکته‌ی مهم در مورد این گام اشاره می‌کنیم:

۱. تقریباً همه‌ی ملودی‌های مازندرانی در فضای نخستین دانگ (تراکورد یا پنتاکورد) گام، یعنی از «ر» بی‌تم تا «سل» بی‌تم (یا از «ر» بی‌تم تا «لا») جای می‌گیرند. این دانگ همان دانگ اصلی مقام شور است. نباید تصور کرد که ملودی مازندرانی، در این مورد غالب، دقیقاً به این وسعت چهارم (یا پنجم) محدود می‌شود. نت «دو» بی‌تم و نیز سی‌بمل و حتا «ر» بی‌تم زیر در ساختن ملودی سهیم می‌شوند، اما از آن‌ها به شکل

گذرا استفاده می‌شود. یعنی به‌طور موقت از فضای دانگ خارج می‌شویم تا به‌سرعت به آن بازگردیم. به عبارت دیگر، از دانگ دوم بهره‌برداری نمی‌کنیم (و نه از دانگی که به‌طور صرفاً تئوریک قبل از دانگ اول وجود دارد)، بلکه برای غنی کردن ملودی، چند نت از آن وام می‌گیریم.

دانگ‌های دوم و سوم تقریباً فقط در آواز امیری مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۲. «ر» بی‌تم، نت پایانی اکثر ملودی‌های مرکز است. موارد نادری که ملودی روی «می» کرن یا روی «فا» بی‌تم فرود می‌آید، به عقیده‌ی ما ناشی از تأثیر شرق است.

۳. «می» کرن بعد از «ر» مهم‌ترین درجه‌ی دانگ اصلی است. این درجه نقش نت تعلیق را در تم‌های دوبخشی ایفا می‌کند. در این‌گونه تم‌ها بخش اول با توقف روی «می» کرن به حالت تعلیق می‌ماند تا بعد در بخش دوم تعلیق را حل کند و روی نت «ر» فرود آید. طلباً نمونه‌ی استفاده‌ی مفرط از این تعلیق است که گاه در آن، حدود بیست مصرع روی جمله‌های ملودیک یکسانی که به حالت تعلیق (روی نت «می» کرن) می‌مانند خوانده می‌شود و حل (روی «ر») تنها در بخش برگردان و پس از یک تنش طولانی فرامی‌رسد.

در بسیاری از کیچاچان‌ها نیز که ساختار ساده‌ی مبتدا-خبر دارند، مبتدا روی «می» کرن ختم می‌شود. این نقش تعلیق گاهی به عهده‌ی «سل» گذاشته می‌شود.

۴. «سل» و «لا» نیز درجات مهم دانگ‌اند و نقش متفاوتی در مقایسه با «می» کرن و «ر» ایفا می‌کنند. این درجات حکم تکیه‌گاه ملودی را دارند. روی این نت‌ها ملودی درنگ و اطراف آن‌ها گردش می‌کند. هنگامی که نت‌های دانگ‌های همسایه به وام گرفته می‌شوند، برای تأیید بازگشت به دانگ اصلی، به این درجات باز می‌گردند و روی آن‌ها تأکید می‌کنند. این درجات، تضمین‌کننده‌ی ثبات دانگ هستند. نت «ر» نیز غیر از نقشی که به‌عنوان نت پایانی دارد، گاه این نقش اخیر را ایفا می‌کند.

۵. در امیری مرکز از دانگ‌های سوم، دوم و اول استفاده می‌کنیم که به ترتیب روی پنج هجای نخست مصرع اول، روی هفت هجای آخر همان مصرع و روی تمام مصرع دوم که در حین آن گذار از دانگ دوم به دانگ اول صورت می‌گیرد تا ملودی را روی نت «ر» فرود آورد، خوانده می‌شوند. کُدای نهایی (ای جان) به‌طور قطعی آواز را در فضای صوتی دانگ اول تثبیت می‌کند (آوانگاری شماره‌ی ۲۱). نوع دیگری از امیری وجود دارد که در آن سه مصرع نخست یک دوبیتی از دومین دانگ استفاده می‌کنند و آخرین مصرع از نخستین دانگ (آوانگاری شماره‌ی ۲۲).

سی‌بمل و می‌زیر، متغیرند: اولی هنگامی که در یک حرکت بالارونده شرکت می‌کند، تا سی‌کرن بالا می‌رود و دومی می‌تواند، بسته به خواننده‌های مختلف، می‌بمل و به‌ندرت می‌کرن شود.

اگر موسیقی مرکز با درجات ثابت و نامتغیر دانگ اصلی‌اش و نیز با تنها نت پایانی‌اش یعنی نت «ر»

۱. برای این حالت آخر (در موسیقی مرکز) درواقع فقط دو آوانگاری از مبشری (۱۸ : ۱۲۲۳) و خاوری‌نواد (۹ : ۱۲۴۱) دراختیار داریم.
۲. این‌جا نیز می‌توان فاصله‌ی چهارم میان «سل» و «دو» زیر را به‌عنوان دومین تراکورد یا فاصله‌ی پنجم میان «سل» و «ر» زیر را به‌عنوان دومین پنتاکورد در نظر گرفت.

از نظر مُدال گرایش به سادگی و روشنی دارد، موسیقی شرق چنین نیست. این‌جا تأثیر مناطق همسایه به‌ویژه خراسان موجد تنوع قابل ملاحظه‌ی مدها^۱ شده است. به نظر می‌رسد که سرچشمه‌ی این تنوع، آواز *هرایی* باشد که اصل آن خراسانی است. این آواز وزن آزاد دارد و به‌طور معمول، یک مجموعه‌ی کمابیش معین از ریزمقوم^۲‌ها در پی آن می‌آید. از این ریزمقوم‌ها به‌عنوان شاخه‌های *هرایی* نام می‌برند. هرچند که آن‌ها را می‌توان به‌طور مستقل نیز مثل همه‌ی ریزمقوم‌ها (یا *کیجا جان‌ها*)ی دیگر اجرا کرد.

هرایی عموماً شامل اشعار فارسی است. نت پایانی آن می‌کرن است و نت «لا» می‌تواند لاکرن شود. این ویژگی‌ها آن را سخت به سه‌گانه^۳ نزدیک می‌کند (آوانگاری شماره‌ی ۲۳).

اشعار شاخه‌ها، اما دوبیتی‌های مازندرانی‌اند. دو شاخه‌ی نخست، مد مشترکی دارند (همان مد *هرایی*)، اما الگوهای ریتمیک آن‌ها مشابه نیستند. یک مدولاسیون در انتهای ترانه‌ی دوم آن را به ترانه‌ی سوم می‌پیوندد که با نت پایانی «ر» و نت «لا» بی‌که دوباره «بکار» شده است، در مد اصلی (شور) خوانده می‌شود. در ترانه‌های بعدی می‌توان به سه‌گانه بازگشت و سپس دوباره به شور رفت.^۴ این بار در شور با مورد خاصی سروکار داریم که در آن نت «فا» نقش نت تعلیق را ایفا می‌کند. آخرین ریزمقوم به مدولاسیون دیگری تن می‌دهد و مد تازه‌ای را معرفی می‌کند که نت پایانی آن «فا» است.^۵ برخی از خواننده‌ها باز هم قطعه‌ی دیگری بر این مجموعه اضافه می‌کنند که از آواز روایتی *عباس مسکین* استخراج شده است. ملودی این قطعه با *فادیزش*^۶، با نت تعلیقش که می‌کرن است و با نت «ر» که نت پایانی‌اش است به روشنی فضای همایون را القا می‌کند.

هرایی و شاخه‌های آن، مدل‌های مدال موسیقی شرق را تأمین می‌کنند. تقریباً همان‌قدر ریزمقوم در سه‌گانه وجود دارد که در شور. برخی ریزمقوم‌ها نت «فا» را به‌عنوان نت پایانی دارند و سهم همایون در

۱. به‌کار بردن اصطلاحات مُد و مُدال به‌جای مقام و مقامی یک «فرنگی‌گرایی» داوطلبانه است. هرچند که این دو عموماً به‌درستی معادل یکدیگر گرفته می‌شوند، اما مقام در فرهنگ موسیقایی ایران بار معنایی‌ای دارد که مد فاقد آن است. اگر از به‌کار بردن اولی اجتناب کرده‌ایم به این دلیل است که مفهوم مقام به‌صورت صریح نزد موسیقی‌دانان مازندرانی وجود ندارد. در درست است که ساختار دانگی گام و سلسله‌مراتب درجات آن در شکل دادن به مفهوم مقام نقش اصلی را بازی می‌کنند، اما این مفهوم تنها به‌صورت ضمنی وجود دارد و هیچ خواننده یا نوازنده‌ی مازندرانی، مگر در صورتی که تحت تأثیر موسیقی کلاسیک ایران قرار گرفته باشد، از مقام سخن به‌میان نمی‌آورد. وضعیت موسیقی مازندرانی و احتمالاً بسیاری دیگر از موسیقی‌های محلی ایران، از این نظر شباهت نام به وضعت فضای ضمنی (موسیقی صنعا در ین) دارد که توسط زان لاسر به شکل زیر توضیح داده شده است: «روح ترانه‌ی یعنی بیشتر ملودیک است تا مقامی؛ این ملودی است که واحد ادراکی پایه (unité conceptuelle de base) به‌حساب می‌آید و این درحالی است که، توسط سنت، هیچ‌گونه شناخت تئوریک از مقام‌ها حفظ نشده است.» (Lambert, 1997: 107). این امر نشان می‌دهد که تا چه اندازه اطلاق اصطلاح موسیقی مقامی، به‌حداقل، برای‌ای از موسیقی‌های محلی می‌تواند خطا باشد. با این حال لازم به تذکر است که اصطلاح مقام در مازندرانی رایج است، اما به معنایی دیگر. در شرق عموماً آوازهای با وزن آزاد را چنین می‌نامند. ضمناً در همین ناحیه به ترانه‌ها یا *کیجا جان‌ها* ریزمقوم (= ریزمقام) می‌گویند. واضح است که این نام‌گذاری‌ها اصولاً با معیارهایی چون آوازی بودن قطعه و مدت زمان (یا دشواری و سهولت) اجرای آن سروکار دارند.

۲. نگاه کنید به یادداشت بالا.

۳. در این متن وقتی نام مقام‌ها مثل سه‌گانه، شور و غیره را ذکر می‌کنیم، منظورمان صرفاً نوع دانگ است و لزوماً به فضاهای مدال مربوطه اشاره نمی‌کنیم.

۴. ترتیب ترانه‌ها، و به طریق اولی، ترتیب مدولاسیون‌ها به خواننده بستگی دارد.

۵. این مد با دانگ ماهور فا - سل - لا - سی‌بمل بیشتر فضای دشتی را القا می‌کند.

۶. هرچند که ادای این نت تاحدی مبهم است.

رپر توار آوازی بسیار محدود است.

نکات زیر را می‌توانیم از ملاحظاتی که بر موسیقی شرق داشتیم استخراج کنیم^۱:

۱. «فا» می‌تواند نت تعلیق باشد.

۲. «فا» می‌تواند تغییر کند (فا دیز)، همین‌طور نت «لا» که می‌تواند لاکرن شود.

۳. «فا» می‌تواند نت پایانی نیز باشد، همان‌گونه که می‌کرن و مسلماً نت «ر» می‌تواند چنین نقشی داشته باشند.

نقش پایانی می‌تواند به «سل» هم داده شود و این در مورد *امیری* مصداق پیدا می‌کند. در شرق این آواز را متفاوت با مرکز می‌خوانند (آوانگاری شماره ۲۰). در این‌جا فقط از دو دانگ آخر بهره‌برداری می‌شود: دانگ سوم برای مصرع اول و دانگ دوم برای سه مصرع بعدی که هر بار روی «سل» فرود می‌آید. نت «سی» متغیر است (سی‌بمل یا سی‌کرن)، اما در انتهای آخرین مصرع همواره سی‌بمل است. این‌جا با تغییر دادن لا (لاکرن) دانگ شوری به‌دست می‌آید که از «سل» شروع شده است، یعنی سل - لاکرن - سی‌بمل - دو. توسط این مدولاسیون است که فرود نهایی آواز احساس می‌شود، زیرا هرچند مصرع‌های دوم و سوم نیز به «سل» ختم می‌شوند، اما فرود تنها در چهارمین مصرع صورت می‌گیرد. این فرود با کدایی که از دانگ شور به‌طور روشنی استفاده می‌کند تثبیت می‌شود. به این ترتیب به‌نظر می‌رسد که شور باثبات‌ترین مد موسیقی منطقه است. این واقعیت با گرایش اکثر نوازندگان دوتار به تمام کردن یک سوئیت آوازی با فرود به روی نت «ر»، صرف‌نظر از این‌که مد آخرین آواز چه باشد، تأیید می‌شود.

ریتم‌ها، وزن‌ها

در این زمینه نیز یک‌بار دیگر مرکز، طرفدار سادگی و روشنی جلوه می‌کند. وزن $\frac{6}{8}$ مثل تمام نقاط دیگر ایران، در این‌جا نیز با موتیف‌های ریتمیک بسیار آشنا مثل $\frac{6}{8}$ و نیز $\frac{6}{8}$ و غیره تسلط دارد. وزن‌های $\frac{2}{4}$ و $\frac{3}{4}$ نیز وجود دارند. اولی از جمله وزن طلباست.

در شرق بجز این‌ها، وزن $\frac{3}{8}$ (نگاه کنید به آوانگاری شماره‌ی ۲۸) و حتی $\frac{7}{8}$ و $\frac{9}{8}$ نیز به‌چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد که این‌جا نیز شاخه‌های *هرایی*‌اند که این میزان‌های لنگ را وارد موسیقی شرق کرده‌اند. فرمول‌های ریتمیکی که توسط نوازندگان دوتار اجرا می‌شوند عبارتند از $\frac{6}{8}$ و $\frac{6}{8}$ همان خصوصیت همثای بلوچ خود را دارد که دورینگ آن را «میزان دوپل» می‌نامد. جمله‌های ملودیکی که در این وزن اجرا می‌شوند، دو میزان را می‌پوشانند و این وزن را به $\frac{6}{8}$ نزدیک می‌کنند. با این حال اختلاف آن با $\frac{6}{8}$ به‌روشنی قابل تشخیص است (cf. During, 1989a: 79, 107) (آوانگاری شماره‌ی ۲۸).

۱. نیز نگاه کنید به تصویر شماره‌ی ۴ ضمیمه ۳.

۲. به عقیده‌ی دورینگ «[...] 78 در ایران اگر نگوییم وجود ندارد، بسیار نادر است (مگر نزد ترکمن‌ها)» (During, 1989a: 187).