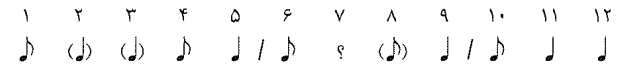
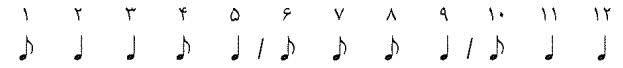


پیش از این در فصل مربوط به فرم کلام توضیح دادیم که آوازهای با وزن آزاد، کتولی و کله‌حال دارای یک مدل ریتمیک پنهان‌اند. این امر در مورد *حقانی* و *نجما* نیز صادق است، اما همان‌گونه که سعی کردیم نشان دهیم، اگر مدل ریتمیک این دو آواز اخیر از مدل‌های ریتمیک اشعار عروضی شان تبعیت می‌کنند، مدل‌های دو آواز اول مستقل‌اند؛ زیرا اشعار هجایی آن‌ها مدل ریتمیک معینی نمی‌شناسد. *امیری* نیز با اشعار هجایی‌اش (۱۲ هجا برای هر مصرع) در این دسته‌ی آخر طبقه‌بندی می‌شود. هشت *امیری* آوانگاری شماره‌ی ۲۴ (مصرع‌های اول) و ۲۵ (مصرع‌های دوم) با همان معیاری انتخاب شده‌اند که برای ده *کتولی* آوانگاری‌های شماره‌ی ۲ و ۳ توضیح دادیم. چهار *امیری* آخر به سبک گفتاری-آوازی خوانده شده‌اند و به همین دلیل گاه در بخش‌های گفتاری با دیگر نمونه‌ها ناهماهنگ‌اند. ساختار ریتمیکی که از این نمونه‌ها استخراج می‌شود به شکل زیر است:



می‌توان با مراجعه به پاره‌ای از نمونه‌های این آوانگاری حدس زد که فرمول کامل به شکل زیر باشد:



اگر این مدل‌های ریتمیک را پنهان به حساب می‌آوریم به این دلیل است که تجاوزهایی که در هنگام اجرای موسیقایی از چارچوب آن‌ها می‌شود، تشخیص شان را در نگاه اول تقریباً غیرممکن می‌کند. خواننده نوعی آزادی به خود می‌دهد تا آن‌ها را به شیوه‌ی خود نرم کند. یک *stretto* در آغاز و کمی روپاتو جای دیگر، مدل‌ها را در عین حفظ استخوان‌بندی آن‌ها که بر نقاط حساس ثابتی استوار شده‌اند، تغییر می‌دهند. این پدیده در موسیقی کلاسیک ایران نیز حضور دارد. دورینگ متذکر می‌شود که بانچه‌ترین نمایندگان این موسیقی معترفند که ملودی‌های با وزن آزاد (به معنای وسیع کلمه ضربی *rythmé*) اند، یعنی جمله‌بندی شده و با قوام‌اند و برخلاف ظاهر شان سست و بی‌استخوان نیستند» (During, 1989a: 564).

یک نکته‌ی کوچک در مورد *چارویلداری*: آوازی است در بین راه آواز موزون و با وزن آزاد که از نظر وزن بیش از آن لابالی است که بتواند در دسته‌ی نخست جاگیرد و بیش از آن منظم است که بتواند وارد دسته‌ی دوم شود. شاید به همین دلیل است که اشرفی آن را شبه‌مقام می‌نامد.

### ساختار ملودیک، آهنگسازی

اگر بگوییم ساختار ملودیک آوازهای مازندرانی عبارت است از یک حرکت پایین‌رونده از پنجمین یا چهارمین درجه‌ی دانگ اصلی به طرف اولین درجه، تقریباً همه چیز را در این زمینه گفته‌ایم. اما با این حال، با یک مطالعه‌ی دقیق، نکات جالبی کشف می‌شود که می‌تواند روش‌های محلی تصنیف موسیقایی را بر ما آشکار کند.

به نظر می‌رسد که همه‌ی آوازاها، به‌ویژه آوازهای موزون، براساس تعداد محدودی الگو که می‌توان آن‌ها را «واحدهای ساختاری» نامید تصنیف شده‌اند. بخش‌های ملودی که براساس این واحدها ساخته می‌شوند محدودیتی از نظر بزرگی یا مدت زمان ندارند (می‌توانند کوتاه یا بلند باشند). ترکیب این بخش‌ها یک ملودی کامل به وجود می‌آورد، اما باید متذکر شد که یک ملودی می‌تواند به تمامی براساس یک واحد تنها ساخته شود. *طالب* (ی مرکز) که تم آن براساس یک واحد ساختاری به شکل یک نزول (یا صعود) به طرف «سل»، بعد یک نزول از «سل» به طرف می‌کرن (برای همه‌ی مصرع‌ها غیر از برگردان) یا به طرف «ر» (برای برگردان) است، نمونه‌ای از این نوع به‌شمار می‌رود. با این حال، تم برحسب تمایل خواننده دو اندازه‌ی متفاوت به خود می‌گیرد: گاه روی هشت میزان و گاه روی هفت میزان خواننده می‌شود (آوانگاری‌های شماره‌ی ۱۶ تا ۱۸).

تصویر شماره‌ی ۵ ضمیمه‌ی ۳ تعداد ۵ واحد ساختاری ملودی مازندرانی را که از همه‌ی واحدهای ممکن مهم‌ترین نشان می‌دهد. آوانگاری شماره‌ی ۲۶ سه *کیچاجان* را نشان می‌دهد که با ترکیب این پنج واحد به شکل‌های مختلف ساخته شده‌اند. اما همه چیز به این جا ختم نمی‌شود: هر ترانه‌ای که به این شکل تصنیف می‌شود می‌تواند الگو-مادری برای تولد یک مجموعه ترانه شود که با هم یک خانواده تشکیل می‌دهند. آوانگاری شماره‌ی ۲۷ چهار عضو چنین خانواده‌ای را نشان می‌دهد که الگو-مادر آن دومین ترانه‌ی آوانگاری قبلی است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود همه‌ی ترانه‌ها واحدهای A، C، و A" را با هم ترکیب می‌کنند، به نحوی که کلاً نظم "A-A-C" همواره رعایت می‌شود، اگرچه گاه برای تنوع، در وسط ملودی، C یا "A" را در کنار A جای می‌دهند. علاوه بر آن به‌خوبی مشاهده می‌شود که یک واحد تنها، هم در یک ترانه‌ی واحد و هم از یک ترانه به ترانه‌ی دیگر، بخش‌هایی با اندازه‌های متفاوت به وجود می‌آورد. آوانگاری شماره‌ی ۲۸ یک خانواده‌ی دیگر از ترانه‌ها را که بیشتر در شرق خوانده می‌شوند نشان می‌دهد.

بدیهی است که این روش آهنگسازی به شکل طبیعی و ناخودآگاهانه توسط موسیقی‌دان دنبال می‌شود، به این معنی که نیازی به محاسبه یا تهیه‌ی طرح اولیه وجود ندارد. به‌طور کلی گرایش عمومی ملودی‌ی در واقع آهنگساز، پایین آمدن از یک درجه، ترجیحاً «سل» یا «لا» و به‌ندرت «دو» یا «فا» می‌بم (سی بمل هرگز)، اول به طرف می‌کرن و بعد به طرف «ر» است. و این همه بدون کنار گذاشتن امکانات

۱. انتخاب الگو-مادر برای این خانواده‌ی پنج‌عضوی کاملاً اختیاری است. به عبارت دیگر می‌توان هرکدام از اعضا را به دلخواه به‌عنوان مادر برگزید، هیچ نشانه‌ای برای تعیین ترتیب تاریخی ظهور این ترانه‌ها وجود ندارد، یا حداقل ما چنین نشانه‌هایی را نمی‌شناسیم.

دیگر، یعنی آغاز کردن با «دو» بی‌کم‌وکاست به سمت نزدیک‌ترین و قوی‌ترین مرکز ثقل، نت «ر» جذب می‌شود و نیز آغاز کردن با پرش ر-سل، دو نقطه‌ی اتکالی اساسی دانگ اصلی (آوانگاری شماره‌ی ۲۶، گرماشو).

این روش به‌علاوه‌ی وجود «خانواده‌های آوازها» نشان می‌دهد که مفهوم آهنگسازی نزد مازندرانی، آفرینش ترانه‌ی تازه‌ای که به شکل بنیانی با ترانه‌های دیگر تفاوت داشته باشد نیست. یک واریاسیون به‌سختی قابل تشخیص در شنود نخست می‌تواند به‌عنوان آفرینشی تازه قلمداد شود. مسلماً مازندان تنها نماینده‌ی این نوع تصنیف موسیقایی در جوامع با سنت شفاهی نیست. برای مثال، نزد مانواری (Maori) های زلاندنو، به‌گفته‌ی پست<sup>۱</sup> (به نقل از Merriam, 1964: 177) تصنیف یک آواز جدید عبارت است از کنار هم نهادن بخش‌های مختلف آوازهای کهن. نت<sup>۲</sup> نیز از تغییر آوازهای قبلاً موجود برای خلق قطعات تازه نزد سرخپوست‌های آراپاهو سخن می‌گوید (همان: ۱۷۸).

روند «بازآفرینی جمعی» نیز در مازندان قابل تصور است. مریام با مراجعه به Ph. Barry<sup>۳</sup> توضیح می‌دهد که در این روند «...» هر خواننده که آوازی را اجرا می‌کند تاحدی آن را تغییر می‌دهد و بنابراین هر آوازی که در رپرتوار سنت شفاهی وجود دارد، نتیجه‌ی نهایی تعداد تقریباً نامحدود از تغییراتی است که از زمان تصنیف نسخه‌ی اصلی صورت گرفته است» (همان: ۱۷۹). آیا نمی‌توان تصور کرد که این روند در مازندان ابتدا به تولد اعضای یک خانواده‌ی آواز می‌انجامد و سپس موجب ظهور الگو-مادر تازه‌ای که نتیجه‌ی تحول یکی از اعضای خانواده است می‌شود؟

باز هم لازم است نکته‌ی دیگری درباره‌ی مفهوم «آواز تازه» نزد مازندرانی خاطر نشان شود. نام کوچک یا لقب دخترانه‌ای که در برگردان یا گوشواره ظاهر می‌شود، نام ترانه را مشخص می‌کند. هنگامی که این نام یا لقب تغییر می‌کند، نام ترانه نیز تغییر می‌یابد، به‌طوری که گویی با ترانه‌ی تازه‌ای سروکار داریم. مثلاً چادردار در شرق به‌نام ترگرس غله‌پانی خوانده می‌شود و این دو کمابیش دو ترانه‌ی متفاوت به حساب می‌آیند. این‌جا مسلماً موضوع بر سر تمایز از نظر متن نیست، چراکه در کیچاجان‌ها کلام به‌طور معمول قابلیت جابه‌جایی دارد. اما گاه یک آفرینش تازه می‌تواند نتیجه‌ی جای‌گزینی یک متن قابل تغییر از یک ترانه با یک متن ثابت باشد. این همان مورد سوت حجت غلامی است که روی ملودی کیچاجانی به نام ماه‌ننه خوانده می‌شود. هنگامی که یک خواننده قطعات رپرتوار آوازی را برمی‌شمارد، در نام بردن از این دو آواز به‌عنوان قطعات متمایز از هم تردید روا نمی‌دارد.

## فرم‌ها

در فصل‌های گذشته نکاتی را پیرامون خردساختار (microstructure) آوازها بیان کردیم که به شکل زیر آن‌ها را جمع‌بندی می‌کنیم:

1. E. Best, "The Maori", Wellington: Memoire of the Polynesian Society, vol. V, 1924.
2. B. Nettl, "Notes on Musical Composition in Primitive Culture", Anthropological Quarterly, 27, 1954.
3. Ph. Barry, Folk Music in America, New York: Works Progress Administration, 1939.

۱. همه‌ی آوازها یک تمی هستند و این تم برحسب مورد، یک، دو و یا چهار مصرع را می‌پوشاند. از نظر متن، واحد پایه عموماً دوبیتی است. در آوازهای با وزن آزاد، دوبیتی‌ها یکی پس از دیگری خوانده می‌شوند. بنابراین در مواردی که تم، دو مصرع را می‌پوشاند، این تم برای هر دوبیتی دوبار شنیده می‌شود. انتهای تم اغلب با یک کدابر روی کلمات افزوده مثل علی‌جان، ای‌جان و غیره مشخص می‌شود.<sup>۱</sup>

در برخی از آوازها مثل طالب و پاره‌ای سوت‌ها که واحد پایه قابل تشخیص نیست، تم تنها یک مصرع را می‌پوشاند و به‌طور خستگی‌ناپذیری برای همه‌ی مصرع‌ها تکرار می‌شود. طالب کمی خاص است، زیرا برگردان آن که بسیار دیر سر می‌رسد (بعد از حدود ۱۶ و یا حتی ۲۰ مصرع) شعر را به واحدهای بسیار بزرگ تقسیم می‌کند. این برگردان روی ملودی‌ای که همچون نتیجه‌ی خبر یک مبتدای ۱۶ یا ۲۰ بار تکرار شده جلوه می‌کند، خوانده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که این‌جا تم بیش از ده مصرع را می‌پوشاند. در برخی از امیری‌ها نیز که در آن‌ها واحد پایه از چهار مصرع درمی‌گذرد، مصرع‌های اضافی روی بخشی از تم خوانده می‌شوند و این بخش به تعداد مصرع‌های اضافی قابل تکرار است.

۲. در آوازهای با وزن آزاد، به‌ویژه در آن‌هایی که اشعار هجایی دارند، وقفه‌ای جمله‌های ملودیک را به دو بخش که هر کدام تعداد معینی هجا دارند تقسیم می‌کند.

۳. تم‌ها در اکثر موارد، دوبخشی‌اند. بخش نخست آن‌ها با یک نت تعلیق و دومی با «حل» روی نت فرود پایان می‌یابد. بسیاری از کیچاجان‌ها ساختار تماتیک بسیار ساده‌ای دارند که عبارت است از دو بخش مبتدا-خبر. از نظر کلان ساختاری (macrostructure) آوازها به‌صورت زوجی ارائه می‌شوند که شاید به‌خاطر اجتناب از یکنواختی باشد. مثلاً یک یا چند دوبیتی از امیری خوانده می‌شود و سپس بخشی از طالب تا برگردان آن به اجرا درمی‌آید و این نظم، هر چند باری که خواننده تمایل داشته باشد تکرار می‌شود. نجما به همین شکل با حقانی جفت می‌شود (به‌ویژه در شرق).

کتولی دوبار با آوازهای دیگر پیوند می‌خورد. از یک سو، همان‌طور که گفتیم با کله‌حال جفت می‌شود و این آواز اخیر یا روی دو مصرع آخر دوبیتی کتولی و یا روی یک دوبیتی جداگانه خوانده می‌شود. این‌جا نیز ترتیب کتولی-کله‌حال می‌تواند چندین بار تکرار شود. این مجموعه نیز به‌نوبه‌ی خود کتولی نامیده می‌شود که ما برای متمایز کردن آن از اولی، آن را با قلم سیاه نشان می‌دهیم. از سوی دیگر، در هر دو شکل کتولی یا کتولی، این آواز با زنجیرهای از کیچاجان‌ها پیوند می‌خورد. صورت زیر این شیوه‌ی پیوند دوگانه را روشن‌تر نشان می‌دهد:

[کتولی: کت/کله، کت/کله، ... یا کتولی: کت، کت، ...] + [کیچاجان ۱، ۲، ۳، ...] + [کتولی یا کتولی] + [کیچاجان] ...  
و اما کیچاجان‌ها از نظر شکل بسیار متنوع‌اند. یک کیچاجان می‌تواند با یا بدون برگردان و با یا بدون گوشواره خوانده شود. برگردان می‌تواند تنها شعری باشد، در غیر این صورت همان‌گونه که پیش از این

۱. با توجه به تنوع چشم‌گیر در گونه‌های آوازها، ارائه‌ی یک فهرست تفصیلی از همه‌ی امکانات شکلی، هم برای نویسندگان و هم برای خوانندگان خسته‌کننده خواهد بود و سود چندانی نیز نخواهد داشت. بنابراین در این فصل ما تنها از پاره‌ای امکانات عمومی‌تر سخن خواهیم گفت.

گفتیم، آن را یا روی جمله‌ی ملودیک که از تم واحد ترانه استخراج شده است می‌خوانند یا روی بخشی از تم، گوشواره در اصل، امتداد جمله‌ی اصلی ملودی است. بلام این پدیده را در آوازهای خراسانی نیز یافته و آن را امتداد (extension)<sup>۱</sup> نامیده است. این‌ها افزوده‌های ملودیک به طول‌های متفاوت از یک موتیف کوچک گرفته تا یک جمله‌ی کوچک‌اند که در جاهای مختلف ظاهر می‌شوند: یا در پایان هر مصرع (آوانگاری شماره‌ی ۱۱)، یا در پایان مصرع‌های دوم و چهارم، یا در برگردان‌ها و غیره. امتدادها در موسیقی منطقه‌ی فارس (نگاه کنید به درویشی، ۱۳۶۳) و نیز احتمالاً در سایر مناطق ایران رایج‌اند. اما به نظر می‌رسد که نام گوشواره و نیز نقشی که این افزوده‌ها برای «اهدای» ایفا می‌کنند (اهدای ترانه به دختر جوانی که نام او در گوشواره آمده و ترانه خطاب به او خوانده می‌شود)، مختص مازندران باشد.

#### رنگ صدا

صدای خواننده پراترزی، قدرتمند و پرنش است. بجز این ویژگی‌ها، تنوع رنگ (تمبر) به قدری است که طبقه‌بندی را دشوار می‌سازد. می‌توان گفت که به‌طور کلی صدای خوانندگان در مرکز، تودماغی است و در شرق، گرفته و نیز در مرکز با حرارت و در شرق با فشار ایجاد می‌شود. یک گونه‌ی بسیار زیر و بسیار نافذ نیز برای هر دو نوع صدای یادشده وجود دارد.

#### تکنیک‌های آوازی: تحریرها و تزیین‌ها

برای زینت بخشیدن به خط ملودیک در آوازهای مازندرانی به دو تکنیک متفاوت توسل می‌جویند: تزیین و تحریر. این دو مفهوم و نیز تعاریف آن‌ها را از J.C. Veilhan وام گرفته‌ایم که به ترتیب اصطلاحات ornamentation و agrément را برای آن‌ها به کار می‌برد و ما برای دو می‌معادل ایرانی آن را که در موسیقی کلاسیک رایج است برگزیده‌ایم. نویسنده‌ی مذکور این دو مفهوم را در موسیقی باروک با مراجعه به رسالات موسیقایی همان دوره به شکل زیر از یکدیگر متمایز می‌کند: «[...] تحریرها، واریاسیون‌ها و برودری‌هایی‌اند که هدف‌شان تغییر و آرایش استخوان‌بندی متن موسیقایی است [...] و [...] تزیین‌ها با طبیعت خشک‌تر و موجز ترشان، نت‌های کوچک، غلت‌ها، لرزش‌ها، و بی‌راتوها و غیره‌اند که توسط آهنگساز یا [...] اجراکننده به منظور زیبا کردن و زینت بخشیدن به متن موسیقایی [...] به کار برده می‌شوند»<sup>۲</sup> (Veilhan, 1977: 33).

در موسیقی مازندرانی نیز این دو نوع آرایش به همین شکل قابل تشخیص‌اند، اگرچه برای آنچه که ما

۱. اصطلاحی که به گفته‌ی خود بلام، وی آن را از کرملیف B. Kremenliev و اثر او با عنوان "Extension and Its Effect in Bulgarian Folk Song", Selected Reports, Institute of Ethnomusicology, UCLA, vol 1, 1966 انتخاب می‌دهد که یکی از آن‌ها «نشی از هجاها یا واژه‌ها و یا حروف تندی افزوده که جزو متن نیستند» (Bum, 1978: 94) با گوشواره‌های مازندرانی مطابقت دارد.

۲. به نقل از Saint-Lambert, *Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique*, 1702

در آوازهای این منطقه تحریر می‌نامیم، باید تعریف بالا را اندکی تعدیل کرد. تزیین‌ها، غلت‌ها، گزش‌ها، گروپتوها و پیشاها هستند و دارای مشخصات زیرند:

۱. ساکن‌اند: موجود هیچ حرکتی در ملودی نمی‌شوند و تنها یک نت اصلی را تزیین می‌کنند.

۲. موجزند: کوتاه و بدون پیچیدگی‌اند.

۳. سریعند، بجز در برخی لحظات پایانی جمله‌های موسیقایی که نوعی روباتو یا ریتارداندو وجود دارد.

۴. مبهم‌اند: اغلب اوقات تعیین ارتفاع دقیق آن‌ها دشوار است.

علاوه بر این، می‌توان بدون این‌که ملودی دچار نقصان ملموسی شود، آن‌ها را حذف کرد.

تحریرها، اما در موسیقی مازندرانی کاملاً با معنای «باروکی» آن‌ها مطابقت ندارند. درست است که این‌ها نیز چون هم‌تاهای باروک‌شان «برودری‌هایی‌اند که هدف‌شان تغییر و آرایش استخوان‌بندی متن موسیقایی است»، اما فقط گاهی اوقات و در برخی جاهای مشخص. آن‌ها نه همه‌ی استخوان‌بندی بلکه بخش‌هایی از آن را آرایش می‌کنند. جایی که تحریرها ظاهر می‌شوند، دو یا سه نت اصلی را در مسیر ملودیک‌شان که گاه بسیار طولانی است در خود جذب می‌کنند. به عبارت دیگر تحریرها همچون جریانی آشفته از برودری‌ها، نت‌های گذر و غیره‌اند که نت‌های اصلی را به تمامی در خود پنهان می‌کنند. برای بازشناسایی این نت‌های پنهان تنها یک راه‌حل وجود دارد: باید آن‌ها را حس کرد و با ششم موسیقایی وجودشان را حدس زد، زیرا نسخه‌های آوازی بدون تحریر برای مقایسه وجود ندارد. خواندن یک امیری، یا هر آواز دیگری بدون تحریر، غیرممکن است. به همین خاطر، برخلاف تزیین‌ها، حذف بیشتر این تحریرها سخت به آواز لطمه می‌زند.

خصوصیات تحریرها عکس خصوصیات تزیین‌هاست. آن‌ها تحرک دارند و با پیچیدگی انحناهای ملودیک‌شان، تحرک خود را به آواز انتقال می‌دهند. علاوه بر این، تحریرها طولانی‌تر و پیچیده‌ترند و سرعت آن‌ها از سرعت تزیین‌ها کم‌تر است؛ در عین حال ارتفاع‌شان نیز تثبیت شده‌تر از ارتفاع تزیین‌هاست. این نوع آرایش در آواز کلاسیک نیز وجود دارد و همان‌طور که قبلاً بیان کردیم، نام آن، یعنی تحریر را از همتای کلاسیک آن وام گرفته‌ایم. اما باید دانست که تحریر مازندرانی با تحریر کلاسیک تفاوت دارد. این آخری عبارت است از «نوعی ارتعاش گلو که ویژه‌ی هنر آواز ایرانی است» (Caron et Safvat, 1966: 111) یا به عبارت دقیق‌تر، به هم پیوستن سریع نت‌های اغلب دوبله یا تریپله است که با یک پیشا در فاصله‌ی حدوداً یک چهارم بالاتر شروع می‌شوند؛ تکنیکی آوازی که با گذر سریع به صدای سر، به تکنیک *تیلد*<sup>۱</sup> نزدیک می‌شود (During, 1997: 46, 47). در صورتی که تحریر مازندرانی یک ملیسم ساده، اما سریع است که به شیوه‌های مختلف قابل اجراست. باین حال دو سبک کاملاً متمایز می‌توان تشخیص داد: ملیسمی که توسط ضربه‌هایی از ته گلو نقطه‌گذاری می‌شود و ملیسمی که با پیشاهای بسیار قوی و مؤکد همراه است.

۱. تاوب صدای سینه و سر. برای جزئیات بیشتر در مورد این تکنیک و ارتباط آن با تحریر ایرانی، نگاه کنید به: Castellengo, 1991.

از نظر زیبایی‌شناسی، تحریر مازندرانی همان‌طور که دورینگ در مورد آرایش در موسیقی بلوچی بیان کرده است، به ملودی «ژرفا» می‌بخشد (During, 1989a: 169) و از نظر احساسی، جنبه‌ی گلابه‌آمیز آوازها را، با خصوصیات یاد شده در بالا، یعنی ضرب‌های از ته گلو و پیشاهای مؤکد که به طرز شگفت‌آوری حق‌گر به راندعای می‌کنند، تقویت می‌کند. سرانجام از نظر شکل، تحریرها نیز همچون واژه‌های افزوده، به جای معین‌شان در خط ملودیک، در شکل دادن به ساختار آن سهیم می‌شوند. به عنوان مثال، در آوانگاری شماره‌ی ۲، همان‌طور که مشاهده می‌شود، هجاهای چهارم و هشتم تقریباً همواره با تحریر خوانده شده‌اند. بعد از این دو هجا، هجای دهمی است که اجرای آن اغلب با تحریر همراه است و هجاهای ۱، ۳، ۵، ۷، ۹ و ۱۲ (کلمه‌ی افزوده) هرگز با تحریر خوانده نمی‌شوند.

### اجرا

بداهه در موسیقی مازندرانی وجود ندارد، اما دو خواننده نمی‌توان یافت که یک آواز واحد (با وزن آزاد) را به یک شکل اجرا کنند. تصویر شماره‌ی ۶ ضمیمه‌ی ۳ ده‌کتولی آوانگاری شماره‌ی ۲ را به صورت نموداری نشان می‌دهد. همان‌طور که مشاهده می‌شود، تنوع نماهای ملودیک، اگر تنها به جزئیات توجه کنیم، بسیار است. با این حال، همه‌ی خوانندگان عموماً یک نمای ملودیک را که با خط سیاه نشان داده شده است، رعایت کرده‌اند. بیشتر واریانت‌ها (غیر از کتولی‌های دوم و ششم و هفتم و تاحدی‌اول‌که‌ها از همان ابتدا سرکشی می‌کنند) تنها از هجای پنجم به بعد است که از یکدیگر متمایز می‌شوند، یعنی جایی که نت‌های واریانت‌های مختلف در یک محدوده‌ی فاصله‌ی پنجم (از «فا» تا «دو» ی‌زیر: قسمت‌های هاشور خورده) تغییر می‌کنند. بنابراین به همان اندازه، کتولی، امیری، نجم و غیره وجود دارد که خواننده وجود دارد. اما این‌جا در عرصه‌ی آوازهای با وزن آزاد، برخلاف کیچا-جان‌ها که یک واریانت کوچک ترانه‌ای تازه پدید می‌آورد، یک امیری یا کتولی همواره یک امیری یا کتولی باقی می‌ماند.

علت این تنوع در اجرا به عقیده‌ی نگارنده، آن چیزی که بیشتر موسیقی‌دانان مازندرانی تصور می‌کنند، یعنی ویژگی جوی و جغرافیایی منطقه که در گذشته روستاهای پراکنده در دل جنگل وسیع و انبوه را منزوی می‌کرده، نیست. وجود همین تنوع اجرایی در موسیقی عامیانه‌ی دیگر مناطق کشور که در آن‌ها روستاها هرگز به واسطه‌ی جنگل یا دیگر موانع طبیعی منزوی نبوده‌اند، این استدلال را بی‌اعتبار می‌کند. مثلاً در جنوب کشور، در بوشهر، شروه، آوازی با وزن آزاد و با همان اهمیت که کتولی و امیری در مازندران از آن برخوردارند، توسط خواننده‌های مختلف به شیوه‌های متفاوت اجرا می‌شود (درویشی، ۱۳۷۳: ۶۸). مرجع جغرافیایی به‌ویژه از آن‌رو اعتبار خود را از دست می‌دهد که در مازندران، حتا در یک روستا، دو خواننده یک آواز را به یک شیوه نمی‌خوانند.

بنابراین تنوع در اجرا باید توجه دیگری داشته باشد که به عقیده‌ی ما، فقدان کامل روش یا سیستم آموزشی است. این تشخیص به نظر می‌رسد برای همه‌ی مناطق دیگر نیز معتبر باشد. مبتدی جوان، بدون

برقرار کردن رابطه‌ی استاد-شاگردی، آوازها را به‌طور گذرا از یک یا چند خواننده فرامی‌گیرد. در واقع وی پس از شنیدن آواز این خواننده‌ها به تقلید از آنان می‌پردازد. آنچه او «می‌گیرد» بستگی به چگونگی دریافت وی و آنچه بازسازی می‌کند بستگی به قابلیت‌ها و نیز ذوق شخصی او دارد. تنها عامل «گرفته شده‌ی» مشترک توسط همه‌ی این نوآموزان، استخوان‌بندی آواز است که برای مثال، در مصرع نخست کتولی با خط سیاه نمودار ما مطابقت دارد. همه‌ی آن‌ها می‌دانند که باید در ابتدای آواز تا نت «لا» بالا رفت، پس از چهارمین هجا وقفه‌ای ایجاد کرد، در دهمین هجا روی «فا» فرود آمد و با اجتناب از می‌کرن، جمله را با نت «ر» روی هجای جان (دوازدهمین هجا) به پایان برد. بر این پایه هر خواننده سبک شخصی خود را خلق می‌کند که تفاوتش با سبک دیگران در شیوه‌ی پوشاندن این استخوان‌بندی با بشره ملودیک، رنگ صدا و چگونگی تحریرهاست. کمیت چشم‌گیر سبک‌های آوازی که طبقه‌بندی را تقریباً غیر ممکن می‌کند از همین امر ناشی می‌شود. با این حال برخی خصوصیات مربوط به سبک، بیشتر نشانگر گرایش‌های عمومی موسیقی‌دانان یک ناحیه‌ی جغرافیایی مشخص است تا انعکاس ذوق و علاقه‌ی شخصی. از جمله‌ی این موارد می‌توان از سبک گفتاری سخن گفت که در شرق بیش از مرکز رایج است.<sup>۱</sup>

به محض این‌که سبک شخصی کسب شد، به قوت تثبیت می‌شود و یک خواننده یک آواز را همواره به یک شکل اجرا می‌کند. این‌جا سوال مهمی مطرح می‌شود: چگونه شنونده‌ی مازندرانی می‌تواند بدون احساس خستگی، یک یا دو آواز را که توسط یک خواننده اجرا می‌شود به مدت تقریباً یک ساعت گوش دهد، به‌ویژه که قطعات تم واحدی دارند و موسیقی آوازی بسیار به‌ندرت همراهی ساز را می‌پذیرد؟ چگونه موسیقی‌دان می‌تواند شنونده‌ی خود را پس از ده دقیقه‌ی نخست آواز همچنان شنونده نگه دارد، آن هم در جایی که بداهه‌خوانی و یا دیگر امکانات غنی کردن و تنوع بخشیدن به داده‌ها و اطلاعات موسیقایی وجود ندارد؟ اگر این موسیقی را با موسیقی کلاسیک ایرانی آ مقایسه کنیم متوجه می‌شویم که این آخری امکانات متعددی از نظر مَدال، ملودیک و ریتمیک برای اجتناب از یکنواختی در یک نشست اجرای موسیقایی در اختیار دارد. حتا اگر نظر دورینگ مبنی بر این‌که «مفهوم بداهه [نوازی یا خوانی] ذاتی این موسیقی نیست (During, 1987: 135) درست باشد مسیر ملودیک در این موسیقی، در مقایسه با موسیقی مازندرانی، بسی پیچیده‌تر، متنوع‌تر و وسیع‌تر است و آوازی مثل امیری فقط جای کوچکی می‌تواند در این مسیر اشغال کند.<sup>۲</sup>

۱. نباید گونه‌های مختلف آواز را با سبک‌های مختلف اجرای آن‌ها اشتباه گرفت. آنچه دوگونه از یک آواز را از یکدیگر متمایز می‌کند، شکل آن‌ها در سطح خردساختاری است. ما پیش از این از گونه‌های کتولی یا امیری سخن گفته‌ایم (کتولی متقارن و نامتقارن، امیری مرکز و شرق، و غیره). نیز، کمی بالاتر، عوامل اساسی سبک را برشمردیم (رنگ صدا، تحریر و مسیر ملودیک در سرتاسر و اطراف استخوان‌بندی). بنابراین یک گونه از آواز کتولی یا امیری می‌تواند به سبک‌های مختلف اجرا شود.

۲. در این کتاب ما موسیقی موسوم به سنتی، دستگامی و ردیفی را بنا به دلایلی که ذکر آن‌ها فرصت دیگری می‌طلبید «موسیقی کلاسیک ایرانی» یا بعضاً به منظور اختصار کلام «موسیقی کلاسیک» می‌نامیم. در نتیجه خواننده نباید در هیچ‌جا اصطلاح «موسیقی کلاسیک» را به معنای موسیقی کلاسیک غربی بگیرد، مگر وقتی که کلمه‌ی غربی صراحتاً ذکر شده باشد.

۳. و در ضمن همین‌طور هم هست. صبا آواز امیری را در ردیف ویلن خود وارد کرده است (صبا، ۱۳۲۸). برای رابطه‌ی بین موسیقی کلاسیک و محلی نگاه کنید به درویشی، ۱۱۸، ۱۱۴، ۷۲: الف ۱۳۷۳؛ 116؛ During, 1994: و Caron-Safvat, 1966: 200.

اما جایی که تنوع در مصالح موسیقایی حاکم است، محدودیت در کلام وجود دارد. یک اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی در یک نوبت به زحمت از خواندن یک یا دو غزل فراتر می‌رود، درحالی که موسیقی دان مازندرانی ده‌ها دوبیتی را در طول یک ساعت به آواز می‌خواند. در این عرصه (عرصه‌ی کلام) است که داده‌ها متنوع‌اند. با تکرار هر بار تم، مصرع‌های تازه‌ای ارائه می‌شوند و هر بار، رابطه‌ی دیالکتیک میان متن و موسیقی به سنتز تازه‌ای منجر می‌شود. روی یک زمینه‌ی احساسی ثابت که موسیقی آن را خلق می‌کند، طیفی از تصاویر، رویدادها و گفته‌ها گسترده می‌شود. این جانان‌دو و جانگداز امیر، عاشق بی‌مال و منال، موضوع متن است و کن‌جا ریشخندهای گوهر، محبوبه‌ی ستمگر. کلام این چنین به آواز برجستگی می‌دهد و نقش نیز وی را هبیر آن را ایفا می‌کند.

### زندگی موسیقایی

در این فصل به مطالعه‌ی رابطه‌ای که میان سه عضو مثلث موسیقی / موسیقی دان / شنونده وجود دارد می‌پردازیم. به عبارت دقیق‌تر خواهیم دید چه ارتباطی میان موسیقی دان و شنونده، از یک سو و میان هر کدام از این دو با موسیقی، از سوی دیگر وجود دارد. رابطه‌ی نخست موقعیت اجتماعی موسیقی دان را مشخص می‌کند و دو رابطه‌ی آخر، برحسب این که موسیقی دان یا شنونده مد نظر باشد، جنبه‌های دیگر زندگی موسیقایی را آشکار می‌کند. پرسش‌هایی که در ارتباط با حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای بودن موسیقی دان، چگونگی برداشت وی از موسیقی، خلاقیت و آموزش وی مطرح می‌شوند از رابطه‌ی میان موسیقی دان و موسیقی برمی‌خیزند. در مورد شنونده و رابطه‌ی او با موسیقی پرسش‌های قابل طرح به این شرح‌اند: تا چه اندازه شنونده، خود، موسیقی دان است؟ و چه کسی به چه نوع موسیقی‌ای گوش می‌دهد؟ از سوی دیگر، موقعیت‌ها و شیوه‌های اجرای موسیقایی به رابطه‌ی میان موسیقی و دو عضو دیگر مثلث یادشده برمی‌گردد. زیرا این‌جا موضوع همان‌قدر اجرای موسیقایی است که شنود آن، ضمن این‌که در پاره‌ای موقعیت‌ها شنونده به هیچ وجه در مقابل موسیقی منفعل نیست.

این شیوه‌ی تشریح زندگی موسیقایی به‌عنوان بازتاب روابط درونی در مجموعه‌ی موسیقی / موسیقی دان / شنونده را ما از مقاله‌ی نتل با عنوان «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: روند تغییرات<sup>۱</sup>» الهام گرفته‌ایم. در این مقاله، نویسنده تغییرات در موسیقی کلاسیک را در سه سطح بررسی می‌کند که سطح نخست آن یعنی زندگی موسیقایی مورد نظر ماست. عواملی که در این بخش مورد مطالعه‌ی نویسنده قرار گرفته‌اند، برداشت او از زندگی موسیقایی نشان می‌دهند. این عوامل، ظهور کنسرت، جایگاه موسیقی دان در جامعه، رسانه‌های گروهی، آموزش و غیره‌اند (Nettl, 1978a: 151-156). تحقق روی رابطه‌ی میان این عوامل با یکدیگر و طبقه‌بندی آن‌ها با نظمی منطقی ما را به آنچه که در پاراگراف قبل آوردم هدایت می‌کند.

1. Persian Classical Music in Tehran: The Processes of Change.

در صفحات آینده، زندگی موسیقایی سنتی، به صورتی که پیش از مدرن کردن کشور جریان داشته مورد بررسی قرار می‌گیرد. به دلیل فقدان تقریباً کامل اسناد کتبی در این زمینه مجبور شده‌ایم به گفته‌های مطلعان مراجعه کنیم. نیز باید تأکید شود که طبق تصمیم قبلی رابطه‌ی میان موسیقی، موسیقی دان و شنونده را تنها تا آن‌جا که به موسیقی غیرموقعیتی مربوط می‌شود مورد مطالعه قرار خواهیم داد. از این رو توضیحات ما در مورد این روابط تنها بخشی از زندگی موسیقایی منطقه را آشکار می‌کند.

### جایگاه موسیقی دان

۱. موسیقی دانان حرفه‌ای: نوازندگان سرنا و دسرکتن که در گذشته لوطی نامیده می‌شده‌اند، تنها موسیقی دانان حرفه‌ای منطقه بوده‌اند. این لوطی‌ها گذشته از نوازندگی به رقص و آکروبات‌بازی نیز می‌پرداخته‌اند (و هنوز نیز می‌پردازند). اصطلاح لوطی را در ایران به معرکه‌گیران غیرموسیقی دان نیز اطلاق می‌کنند. جالب است که معنای دیگر این واژه (شریف، شجاع، جوانمرد) کاملاً نقطه‌ی مقابل آن چیزی است که تصویر یک معرکه‌گیر می‌تواند در ذهن هر ایرانی ایجاد کند. در همه جای کشور، از جمله مازندران، لوطی‌ها از جایگاه اجتماعی بسیار پایینی برخوردارند و جامعه به آن‌ها به دیده‌ی تحقیر می‌نگرد.

۲. موسیقی دانان غیرحرفه‌ای: شرخون‌ها (شعرخوان‌ها) و چوپانان، موسیقی دانان غیرحرفه‌ای بوده‌اند. دسته‌ی اول به همه‌ی تکنیک‌های آوازهای با وزن آزاد مسلط بوده و شناخت وسیعی از اشعار آوازهای روایتی داشته‌اند. حضور آن‌ها در مهمانی‌های روستایی، حتا در مراسم عروسی، به هدف کسب درآمد نبوده و به صورت دوستانه در این جلسات شرکت می‌کرده‌اند. در هر حال سخاوت صاحبان جشن‌ها مانع از آن می‌شده که این خوانندگان زبردست با جیب خالی مجالس را ترک کنند. غیر از شرخون‌ها که متخصص بوده‌اند، خوانندگان غیرمتخصصی نیز وجود داشته‌اند که تنها آوازهای موزون به‌ویژه کیهان‌جان‌ها را می‌خوانده‌اند. تحقیری که لوطی‌ها از آن رنج می‌برده‌اند، به شرخون‌ها روا داشته نمی‌شده و این به دو علت بوده است: اول این‌که شرخون‌ها نه نوازنده بوده‌اند و نه مسخره‌باز و رقصنده و دوم این‌که موسیقی حرفه‌ی آن‌ها نبوده است.

در ایران نوعی طرز تلقی وجود دارد که براساس آن موسیقی تنها زمانی که بر روی یک ساز اجرا شود، موسیقی به حساب می‌آید. دورینگ، جایی که از طرز تلقی‌های رایج در ایران پیرامون موسیقی سخن می‌گوید، به این امر اشاره می‌کند که: «عملاً با ظهور سازهاست که وارد عرصه‌ی موسیقی به مفهوم واقعی کلمه می‌شویم» (During, 1984a: 28). بارها شنیده‌ایم که می‌گویند فلان آواز با موسیقی خوانده شده و این هنگامی است که آواز یاد شده با سازی همراهی شده است. نزد فقهای اسلام نیز خواندن در مراسم عروسی منعی نداشته به شرط آن‌که با موسیقی همراه نشده باشد، یعنی سازهای موسیقی مورد استفاده قرار نگرفته باشند (حسینیان، ۸۴-۸۱: ۱۳۷۴). خدیوجم در صحبت از واکنش اطرافیان نسبت به موسیقی نقل می‌کند که شخصی روحانی چنین موعظه می‌کرده است که پس از مرگ، سازهای موسیقی دانان به شکل حلقه‌ای از

آتش به گردن آنان آویخته خواهد شد، درحالی که صدای خوش موهبتی الهی است (خدایوچم، ۲۲: ۱۳۶۸). از سوی دیگر مسخره‌بازی همواره نزد ایرانیان کاری تحقیرآمیز به حساب می‌آمده است. یکی از داده‌رسان (informateur) های خراسانی بلام، در صحبت از مسخره‌بازها و معرکه‌گیران به این نکته اشاره می‌کند: «جمع کردن مردم به دور خود کار خوبی نیست، برای ایرانی‌ها مضر است» (Blum, 1978: 37). مطرب‌ها (اصطلاح دیگری برای لوطی. هرچند مطرب به نوازندگان موسیقی تفریحی نیز اطلاق می‌شود، بی‌آنکه رقصنده یا آکروبات‌باز باشند) همواره در حاشیه‌ی جامعه جا داشته‌اند و از این رو اغلب اقلیت‌های مذهبی به‌ویژه یهودی‌ها به این حرفه رو می‌آورده‌اند؛ چرا که از یک سو، نزد آن‌ها موسیقی منع مذهبی نداشته است و از سوی دیگر، به علت آن‌که گرایش مذهبی‌شان موقعیتی حاشیه‌ای برای آن‌ها فراهم می‌آورده، چیزی برای از دست دادن نداشته‌اند (Pākdāman, 1966).

در شرق مازندران نیز وضعیت گدازها که روشن نیست از چه زمانی از کوچ‌نشینی دست کشیده و در حاشیه‌ی روستاها مستقر شده‌اند، به همین‌گونه است. این کولی‌ها صاحب زمین نیستند و تنها حرفه‌ی مورد علاقه‌شان، بجز موسیقی، شب‌پایی و محافظت شالیزارها از حمله‌ی گرازهای وحشی است. این موقعیت که آشکارا غیرروستایی است (زیرا آن‌ها نه کشاورزند، نه دامدار و نه حتماً کاسبکار)، به‌علاوه‌ی ابهام در اعتقادات مذهبی و رژیم زناشویی تقریباً آزاد آن‌ها، تحقیر روستاییان را علیه آن‌ها برمی‌انگیزد. افزوده شدن موجدی دیگر، یعنی حرفه‌ی موسیقی به‌همه‌ی این موجبات حاشیه‌ای شدن، در موقعیت آن‌ها تغییری نداده است. در عوض، موجب اخیر، این امتیاز را داشته که می‌توانسته منبع درآمد باشد. ما اطلاعاتی از موقعیت گدازها پیش از مدرن شدن کشور نداریم، اما احتمال آن وجود دارد که جایگاه آن‌ها در شرق، نزدیک به جایگاه لوطی‌ها بوده، هرچند حرفه‌ای بودن آن‌ها شاید کم‌تر از حرفه‌ای بودن لوطی‌ها تأیید شده باشد.

همان‌گونه که پیش از این گفتیم، یکی از دلایل امتیاز شرخون‌ها بر لوطی‌ها دقیقاً همین پیوند غیرحرفه‌ای آن‌ها با موسیقی بوده است. بلام در مورد خراسان متذکر می‌شود که «موضع افراطی، صفت اصالت را تنها به اجراهایی اعطا می‌کند که به‌صورت غیرحرفه‌ای‌اند (بدون دستمزده)» (Blum, 1978: 34). این تفکر حتماً نزد آنانی که موضع افراطی ندارند، بسیار رایج است که هنگامی که پای پول به میان می‌آید، موسیقی‌دان با تسلیم شدن به هوس‌بازی‌های جماعت، برخی از ارزش‌های هنری‌اش را در معرض خطر قرار می‌دهد. هنر یک شرخون که در مقابل شنونده آزادتر است، برخلاف هنر لوطی‌ها و مطرب‌ها که همه‌ی توقعات مشتری‌های خود را برآورده می‌کنند، از این خطر درامان می‌ماند.

نیازی به گفتن نیست که دید جامعه نسبت به این دسته‌ی آخر هیچ ارتباطی با نقشی که همین جامعه در شادمانی‌های جمعی به اعضای این دسته اعطا می‌کند ندارد. لوطی‌ها و مطرب‌ها به همان اندازه که تحقیر می‌شوند، طلب نیز می‌شوند. هیچ جشنی بدون آن‌ها یک جشن واقعی نیست.

نکته‌ی آخر: منطقه در گذشته خواننده‌ی زن نیز به خود دیده، اما تا آن‌جا که ما می‌دانیم، نوازنده‌ی زن وجود نداشته است.

### آموزش

پرسش «خواندن را از چه کسی آموختید؟» برای همه‌ی خوانندگان منطقه بی‌معنی است. آن‌ها «از همان ابتدا» می‌خوانده‌اند، زیرا صدای زیبایی داشته‌اند و می‌توانسته‌اند بخوانند. حتا تکنیک‌های پیچیده‌ی تحریر یادگرفتنی نیستند. همه چیز در قابلیت ذاتی فرد و پس از آن در تقلید نهفته است. اگر طبیعت سخاوتمند باشد، نه‌تنها از صدایی زیبا بلکه از توانایی اجرای ملیسم‌های پیچیده نیز می‌توان برخوردار بود. موهبت نخست تنها از فرد، یک خواننده‌ی کیچاچان می‌سازد و هر دو موهبت با هم یک خواننده‌ی متخصص. این می‌ماند که برای فراگرفتن رپرتوار و غنی ساختن آن، قطعات را از خوانندگان مختلف بیاموزیم یا درواقع آن‌ها را از این‌جا و آن‌جا جمع کنیم. با این حال، خوانندگانی که پدر موسیقی‌دان داشته‌اند اذعان می‌کنند که تقریباً همه‌ی هنر خود را مدیون اویند. علاوه بر آن، این شیوه‌ی انتقال، از پدر به پسر، نزد گدازها بسیار رایج است. قضیه برای نوازندگان نیز به همین شکل است. با این‌که برخی از آن‌ها مخصوصاً در میان نوازندگان دوتار، معترف‌اند که پیش یک موسیقی‌دان قدیمی که در ذکر نام او تردید روانمی‌دارند، آموزش دیده‌اند؛ اما روند آموزش اینان نیز با روند آموزش خوانندگان تفاوتی ندارد.

### خلاصیت

می‌توان از سه نوع خلاصیت موسیقایی در گذشته نام برد:

الف. توسط شاعر- موسیقی‌دان نیمه‌افسانه‌ای

ب. ملهم از رویدادهای تاریخی- قهرمانی

ج. برپایه‌ی دوبیتی‌هایی با موضوعات عاشقانه و گلایه‌آمیز درباره‌ی مسایل روزمره و در بیشتر موارد، خطاب به یک دختر جوان.

در مورد نخست که شامل آوازهای بزرگ روایتی مثل امیری، طالب، عباس مسکین و غیره است، نمی‌توان دانست تا چه اندازه محصول نهایی، ثمره‌ی خلاصیت یک فرد (شخصی که تصنیف آواز را به او نسبت می‌دهند) است و تا چه اندازه نتیجه‌ی یک روند خلاصیت موسیقایی جمعی. گذشته از آن، پدیدآورندگان خیالی این آوازها، مثل امیر و عباس، چنان در محتوای آفریده‌های خود با افسانه درآمیخته‌اند که وجود واقعی‌شان مورد تردید است.

در مورد دوم که شامل سوت‌هاست، خالق و شخصیت اصلی داستان به‌روشنی از هم جدا شده‌اند. مثلاً به‌خوبی می‌دانیم که نه حجت غلامی، نه ممزومون و نه دیگر قهرمانان تاریخی این آوازها هیچ‌کدام هرگز موسیقی‌دان یا شاعر- موسیقی‌دان نبوده‌اند. آهنگسازان این بخش از رپرتوار کاملاً ناشناس باقی می‌مانند.

و اما در مورد سومین حالت، عرصه‌ی کیچاچان‌ها، امروزه گاه اشاراتی به تعلق این یا آن ترانه به این یا آن موسیقی‌دان می‌شود. این تعلق آیا به این معناست که موسیقی‌دان مورد نظر تنها کسی است که ترانه‌ی یادشده را در رپرتوار شخصی خود حفظ کرده یا این‌که وی سازنده‌ی آن است؟ امروزه حتا موسیقی‌دانانی وجود دارند

که مدعی تصنیف این یا آن ترانه‌اند. چنین برداشتی از آهنگسازی آیا برداشتی جدید نیست؟ محسن پور می‌گوید: در گذشته نمی‌گفتند «من ساخته‌ام»، بلکه می‌گفتند «من خوانده‌ام» (گفت‌وگوی شخصی) و یا شاید: «برای اولین بار من این ترانه را خوانده‌ام». به هر حال می‌دانیم نوسازی رپرتوار کیجا جان‌ها و نیز دوبیتی‌های خواننده شده روی ملودی‌های کتولی، هرابی، آق‌ننه و چارویداری فقط به‌عنوان تصنیف شاعرانه موسیقایی قابل توضیح است، اما از این‌که آیا در گذشته نیز چنین بوده است اطلاعی در دست نیست.

کی، چه، کجا، چگونه؟

این پرسش‌ها هم به موسیقی‌دان‌ها مربوط می‌شود و هم به شنوندگان. کجا و چگونه چه کسی چه چیزی را می‌خواند یا به چه چیزی گوش می‌دهد؟ پیش از این گفتیم که مراسم عروسی محل عالی اجرای موسیقایی ست. چگونگی برگزاری این مراسم را آن‌گونه که در گذشته مرسوم بوده، در زیر شرح می‌دهیم.

#### مراسم عروسی

این مراسم به‌طور معمول چندین روز طول می‌کشد است، اما در حال حاضر اغلب دو روز را برای آن کافی می‌دانند. با این حال حداقلی نیز برای مدت مراسم وجود دارد، جشنی که کم‌تر از ۲۴ ساعت طول بکشد، یک جشن عروسی واقعی به حساب نمی‌آید. بیشتر جشن‌ها در پاییز، پس از فصل برداشت برگزار می‌شده‌اند (امروزه نیز به همین منوال است)؛ چرا که در این فصل روستاییان هم وقت آزاد بیشتر و هم تصور روشن‌تری از بودجه‌ی سالیانه‌ی خود داشته‌اند. برای اجرای موسیقی جشن، لوطی‌ها استخدام و شرف‌خون‌ها، لله‌چی‌ها، و تارچی‌ها و هر آشنایی که می‌توانست بخواند یا بنواز، دوستانه دعوت می‌شده‌اند. لوطی‌ها تقریباً تمام روز را در هوای آزاد یا به عبارت دقیق‌تر روی تراس خانه (نیار، که نقاره‌خانه نیز نامیده می‌شده) به اجرای موسیقی می‌پرداخته‌اند. اگر هوا سرد می‌بود، مدعوین به داخل خانه پناه می‌بردند، اما این امر مانع ادامه‌ی کار لوطی‌ها نمی‌شده است؛ زیرا آن‌ها بجز نقشی که به عنوان مجریان موسیقی جشن داشته‌اند، اعلام‌کننده‌ی عروسی نیز به حساب می‌آمده‌اند. موسیقی آن‌ها می‌بایست تمام روز در سرتاسر دهکده طنین می‌افکند و بدین وسیله بی‌وقفه اعلام می‌کرد که در زندگی یک زوج جوان و دو خانواده رویداد مهمی در شرف وقوع است. قدرت صوتی گروه آن‌ها که از یک سرنا و یک یا دو جفت و حتا گاه سه جفت دسرکتن تشکیل می‌شد، به‌خوبی از عهده‌ی این وظیفه برمی‌آمده است.

رپرتوار لوطی‌ها دو نوع موسیقی را دربر می‌گرفته است: قطعات خاص سرنا - دسرکتن و قطعات آوازی تطبیقی‌یافته برای این گروه از سازها. نوع اول امروزه موسیقی نقاره‌خانه یا بالای نیار نامیده می‌شود. با توجه به این‌که موسیقی دانان فعلی در مورد نام و نظم قطعات این بخش از رپرتوار یا یکدیگر توافق ندارند، ارائه‌ی یک شکل دقیق از آن دشوار است. با این حال، برخی نکات مشترک میان گفته‌ها و شیوه‌های اجرایی این موسیقی دانان، ما را به نتیجه‌ی زیر هدایت می‌کند:

قبل از هر چیز باید دو دسته‌ی مختلف را از هم متمایز کرد: یکی قطعات تماتیک و دیگری آن‌هایی که تنها حاوی فیگورهای ملودیک تکرار شونده‌اند. قطعات دسته‌ی دوم که ضمناً بهتر است آن‌ها را پاساژ نامید تا قطعه، برای افتتاح و اختتام اجرا و نیز برای پیوند دادن قطعات تماتیک (دسته‌ی اول) به یکدیگر کاربرد دارند. این آخری‌ها، یعنی قطعات تماتیک در بیشتر موارد، آهنگ‌های رقص‌اند. از میان آن‌ها به‌چوبه و چوبه<sup>۱</sup> تنها توسط خود لوطی‌ها رقصیده می‌شوند. در عوض، با سیم‌حال (سما = رقص) که رروزی نیز نامیده می‌شود، همه کس می‌تواند برقصد. یک قطعه از این دسته به‌نام جلوداری استثناست، زیرا که آهنگ رقص نیست و آن‌را به‌ویژه زمانی می‌نوازند که عروس را از حمام به خانه‌ی داماد می‌آورند. نام این قطعه از آن‌رو جلوداری است که هنگام اجرای آن لوطی‌ها در پیشاپیش مشایعت‌کنندگان عروس قرار می‌گیرند.

این قطعات را هم از نظر ملودی و هم از نظر ریتم می‌توان از یکدیگر متمایز کرد، ولی به نظر می‌رسد که در مورد دسته‌ی دوم، یعنی پاساژهای غیر تماتیک، مرجع تشخیص منحصرأ ریتم آن‌ها باشد. این پاساژها هرکدام شامل تعدادی فیگور ملودیک تکرار شونده‌اند که بسته به ذوق سرناچی انتخاب می‌شوند. ما توانسته‌ایم چهار پاساژ در رپرتوار لوطی‌ها تشخیص دهیم. همه‌ی آن‌ها خصلت جارزننده و اعلام‌کننده دارند و بسیار سریع و بسیار شورانگیزند. دو تای آن‌ها به نام‌های تریکومی (= ترکی می‌گوایر یا گورگه = نوعی ساز ضربی، نیز نامیده می‌شود) و ریزه‌کاری، نقش عوامل پرکننده و ارتباط‌دهنده میان قطعات تماتیک را ایفا می‌کنند. دو تای دیگر، پیشنمازی<sup>۲</sup> و شر و شور به ترتیب برای افتتاح و اختتام نوبت موسیقایی به کار می‌روند (آوانگاری شماره‌ی ۲۹).

آوازهای تطبیقی‌یافته برای سرنا - دسرکتن (نوع دوم) شامل یک آواز با وزن آزاد، یعنی کتولی و تعداد نامحدودی از کیجا جان‌هاست. کتولی بلافاصله پس از پیشنمازی اجرا می‌شود و کیجا جان‌ها در دو زمان متفاوت از اجرا ظاهر می‌شوند. آن‌هایی که به وزن  $\frac{6}{8}$  اند پس از سماحال که آن نیز به همین وزن است، اجرا می‌شوند. و این درحالی است که نوازندگان دسرکتن به نواختن ریتم این رقص ادامه می‌دهند. آن‌هایی که به وزن  $\frac{2}{4}$  یا  $\frac{4}{4}$  اند به دنبال جلوداری که به وزن  $\frac{4}{4}$  است می‌آیند. این‌جا نیز ریتم جلوداری برای کیجا جان‌های مربوطه حفظ می‌شود. به این ترتیب ترانه‌های به وزن  $\frac{6}{8}$  به آهنگ‌های رقص تبدیل می‌شوند. با توجه به این‌که به‌چوبه و چوبه به ترتیب به وزن  $\frac{2}{4}$  و  $\frac{3}{8}$  دویل‌اند، به نظر می‌رسد که رقص‌های مازندرانی منحصرأ با وزن‌های سه‌تایی مطابقت می‌کنند.

تصویر شماره‌ی ۷ ضمیمه‌ی ۳ این پیوند قطعات و پاساژها را به صورت شماتیک نشان می‌دهد. نام‌های داخل پرانتز آوازهای تطبیقی‌یافته برای سرنا - دسرکتن‌اند. دایره‌ها به پاساژها و مستطیل‌ها به قطعات

۱. هیچ شانه‌ای که بتواند ما را در کشف علت این نام‌گذاری‌ها یاری کند وجود ندارد. به هر حال، این روش نام‌گذاری رقص‌ها در ایران رواج کافی دارد؛ دوپا، سه‌پا در لرستان (مرادی، ۲۵۳؛ ۱۳۷۱)، دوچاپی و سه‌چاپی در بلوچستان (درویشی و بوستان، ۵۱؛ ۱۳۷۰). برخی از داده‌ها به وجود یک رقص سه‌چوبه در مازندران اشاره کرده‌اند، اما ما نتوانستیم هویت آن را به‌طور دقیق تشخیص دهیم. به هر حال به‌طور قطع نظر اشرفی در مورد وجود یک رقص چارچوبه اشتباه است، زیرا هیچ کس از آن صحبتی به میان نمی‌آورد.

۲. این کلمه احتمالاً تصحیف پیش‌نوازی است. در بخارا و دیگر مناطق فارسی‌زبان آسیای میانه، ناختن به معنای نواختن است؛ بنماز = بنواز.

تماتیک مربوط می‌شوند. بزرگی شکل‌های هندسی، زمان نسبی قطعات و پاساژها را مشخص می‌کند. همان‌طور که در این تصویر نشان داده‌ایم، به تدریج که در زمان پیش می‌رویم، سرعت افزایش می‌یابد. در مورد رقص، سه ناحیه قابل تشخیص است: بخش‌های هاشور خورده، مربوط به مراحلی است که رقص وجود ندارد؛ مستطیل‌های پررنگ، مرحله‌ی رقص‌های مخصوص لوطی‌ها را نشان می‌دهند و مستطیل‌های خط‌چین، مرحله‌ی رقص مدعوین را مشخص می‌کنند. روند اجرای موسیقی هوای آزاد در گذشته به شکلی که شرح آن گذشت، بوده است. ما این روند را براساس اطلاعات لوطی‌هایی که امروزه رپر توار یادشده را به صورت نامنظم و ناکامل اجرا می‌کنند، بازسازی کرده‌ایم. حتا در تئوری، همان‌گونه که پیش از این گفتیم، شناخت این لوطی‌ها با تردیدها و تناقض‌ها همراه است. بنابراین تابلوی ما حتا اگر در خطوط اصلی قابل استناد باشد، ناکامل و مختصر شده است.

اکنون بازگردیم به توصیف چگونگی برگزاری جشن‌های عروسی. در پایان روز لوطی‌ها دست از نواختن می‌کشیده‌اند و جشن در داخل خانه ادامه می‌یافته است. این‌جا سه مجلس ترتیب می‌داده‌اند: مجلس مردان مسن (پیر مرد مجلس)، مجلس زنان (زنانه مجلس) و مجلس مردان جوان (جوانان مجلس). در پیر مرد مجلس، شرخون‌ها جایگاه واقعی خود را می‌یافته و امیری / طالب، / حقانی / نجم، / سوت‌ها و برای تنوع، کتولی / کیچاجان‌ها را می‌خوانده‌اند. جوانان مجلس معمولاً خواننده‌ی متخصص به خود نمی‌دیده و هر کسی که صدای نامطوبوعی نداشته در آن هنر نمایی می‌کرده است. این‌جا قلمرو دو بیته‌ها بوده و کتولی / کیچاجان‌ها (یا هرایی / ریزمقوم‌ها در شرق) به روش زیر اجرا می‌شده‌اند: ابتدا آن‌هایی که صدای خوشی داشته و کمابیش بر تکنیک‌های آوازهای با وزن آزاد مسلط بوده‌اند، شروع به خواندن چند کتولی به شکل گلی به گلی (گلو به گلو) می‌کرده‌اند. یعنی به نوبت هر خواننده به کتولی قبلی پاسخ می‌داده است (کتولی‌ها با کلام‌های‌شان از هم متمایز می‌شده‌اند)؛ پس از آن کیچاجان‌ها یکی یکی توسط هر کسی که می‌توانسته آن‌ها را بخواند اجرا می‌شده‌اند. این روش خوانندگی زنجیروار را راج‌خوانی می‌نامیده‌اند.

این دو مجلس، لله‌چی‌ها را نیز که لزوماً چوپان نبوده‌اند به خود می‌پذیرفته‌اند. این‌ها، هم قطعات مخصوص لله‌وارا می‌نواخته‌اند و هم مثل لوطی‌ها قطعات آوازی‌ای را که با این ساز تطبیق داده شده بودند. رپر توار لله‌وا عبارت است از آهنگ‌هایی تک‌تمی با ساختار ملودیکی مشابه با ساختار ملودیک آوازها. اما غالباً یک مویف از ملودی چندین بار تکرار می‌شود و در خلال این تکرار نوازنده گاه سعی می‌کند آن را تغییر دهد. از میان رایج‌ترین قطعات این رپر توار می‌توان میش‌حال، پرچایی‌حال (آهنگ ناحیه‌ی پرجا)، شتیری و گله بر بردن را نام برد (آوانگاری‌های شماره‌ی ۳۰ و ۳۱).

در زنانه مجلس نیز کیچاجان‌ها غالب بوده‌اند. این‌جا رقص نیز به همراه آواز وجود داشته و ریتم با کف زدن یا توسط دایره اجرا می‌شده است. یک رقص ویژه‌ی مازندران به نام سما (این کلمه به معنای مطلق

۱. این روش در جنوب ایران، در بوشهر نیز برای آواز شروع با عنوان دنباله‌خوانی معمول است (درویشی و بوستان، ۷۳: ۱۳۷۰).

رقص نیز هست) توسط برخی زن‌ها که بر آن تسلط داشته‌اند، اجرا می‌شده است. این زنان برای اجرای سما شلوار مخصوص کوتاه و گشاد روی شلوار معمولی‌شان می‌پوشیده‌اند (جوادیان کوتایی، ۱۵۴: ۱۳۷۰). راج‌خوانی در زنانه مجلس به شیوه‌ی دیگری انجام می‌شده که پلوری خونیش (= خواندن روی پل؟) نام داشته است. زنان، یکی پشت دیگری خم می‌شده و به این ترتیب نوعی پل به وجود می‌آورده‌اند و روی این پل انسانی، زنی که قصد خواندن داشته راه می‌رفته است. این زن می‌بایست در ابتدای پل شروع به خواندن می‌کرده و در انتها ترانه را به پایان می‌رسانده، و اگر موفق به این کار نمی‌شده جریمه‌ای پرداخت می‌کرده است (همان: ۱۷۴-۱۷۳).

زنانه مجلس براساس گروه سنی تقسیم نمی‌شده است. اما فقدان این تقسیم‌بندی به این معنا نیست که زنان مسن‌تر، مانند همتهای مردشان، آوازهای روایتی را ترجیح نمی‌داده‌اند. می‌دانیم که در این عرصه خوانندگان زن بسیار چیره‌دستی در گذشته وجود داشته‌اند و با توجه به این‌که آن‌ها نمی‌توانسته‌اند هنرشان را به مردها ارائه دهند، طبیعی است تصور شود که شونده‌گان‌شان را در میان زنان، و به‌طور طبیعی میان زنان مسن‌تر می‌جسته‌اند. بنابراین فقدان تقسیم‌بندی براساس گروه سنی نزد زنان باید ترجمان روابط اجتماعی باشد. زن‌ها با جایگاه حاشیه‌ای خود بدون این‌که توجهی به ساختار درونی جامعه‌ی آن‌ها شود، از مردان دور نگه داشته می‌شده‌اند. ابتدا جامعه را با کنار گذاشتن بخش «بی‌اهمیت» آن، نظم می‌بخشیده‌اند و سپس با گروه‌بندی سنی به سازمانده‌ی بخش باقی‌مانده‌ی اصلی می‌پرداخته‌اند. به عبارت دیگر قصد سازمانده‌ی جامعه‌ی زنان در کار نبوده است؛ هدف، به‌طور خیلی ساده این بوده است که آن‌ها را کنار بگذارند.

می‌توان حداقل نمونه‌ای دیگر، از این‌گونه رفتار را در جوامع دیگری که در آن‌ها زنان جایگاه‌پایین‌تری نسبت به مردان دارند، ذکر کرد: جامعه‌ی بربر اطلس علیا در مراکش. در این جامعه هنگام صرف غذای عروسی، از یک سو مردان مسن و جوان را از یکدیگر جدا می‌کنند و از سوی دیگر، زنان را از مردان (Lortat-Jacob et Jouad, 1978: 96). جالب این‌جاست که در همین منطقه، یا دقیق‌تر بگوییم در تونفیت، رپر توار موسیقی نیز از نظر شنونده به دو بخش تقسیم می‌شود: یک بخش برای پیرها و بخش دیگر برای جوانان (Lortat-Jacob, 1994: 56). در برخی مناطق دیگر ایران نیز این دو بخشی بودن رپر توار وجود دارد. مثلاً در بوشهر، یزله‌ها (ترانه‌های کوچک قابل مقایسه با کیچاجان‌ها) بیشتر مخصوص جوانان است (درویشی و بوستان، ۸۲: ۱۳۷۰).

روز دوم، در مواردی که جشن ازدواج دو روز به طول می‌انجامیده است، عروس را از حمام نزد داماد می‌آورده‌اند. در این مراسم، لوطی‌ها پیشاپیش دسته‌ی مشایعت‌کنندگان عروس، جلوداری و احتمالاً چندین کیچاجان را که با ریتم این قطعه هماهنگی می‌داشت، اجرا می‌کرده‌اند و به محض رسیدن به محل جشن، یعنی خانه‌ی داماد، مثل روز گذشته به نواختن ادامه می‌داده‌اند. در مراسم عروسی گاه مسابقات کشتی سنتی و آواز (اگر چند شرخون در اختیار می‌بود) ترتیب می‌داده‌اند. برای کشتی، لوطی‌ها آهنگ‌های مخصوص این مسابقات را اجرا می‌کرده‌اند و در مسابقات آواز، شرخونی برنده می‌شده که شعر بیشتری از حفظ داشته‌است.



## موقعیت‌های دیگر

در موقعیت‌های زیر نیز موسیقی اجرا می‌شده است:

— هنگام کار بر روی زمین که بیشتر همان رپر توار جوانان مجلس و به همان شیوه خوانده می‌شده؛ هرچند که اجرای نسخه‌های کوتاه شده‌ی آوازهای روایتی نیز، به شرطی که خواننده‌ی توانایی در میان کشاورزان یافت می‌شده، غیر قابل تصور نبوده است.

— هنگام کارهای (کارهای دسته‌جمعی) پاییزی برای جدا کردن دانه‌های پنبه. این‌جا نیز رپر توار و روش خواندن مشابه مورد بالا بوده است.

— هنگام شب‌نشینی‌های پاییزی و زمستانی که در آن‌ها روستاییان برای گذراندن شب‌های طولانی فصل سرما، در خانه‌های همدیگر جمع می‌شده‌اند. این‌جا برحسب موقعیت، شرخون‌ها، لاله‌چی‌ها و دو تارچی‌ها می‌توانسته‌اند حضور داشته باشند و امکان این که همه نوع آواز، موزون یا با وزن آزاد، کوتاه یا بلند، خوانده شود، وجود داشته است.

## تعمقی در تصویر شماری ۲ (ضمیمه‌ی ۳)

پیش از این، خواننده را به تصویر شماری ۲ که طبقه‌بندی آوازهای غیر موقعیتی را براساس ملاک‌های موسیقایی و ادبی نشان می‌دهد، ارجاع داده‌ایم. اکنون به جزئیات آن می‌پردازیم و خطوط افقی و عمودی‌ای را که در سمت چپ و پایین این تصویر ظاهر شده‌اند مورد بررسی قرار می‌دهیم. اولین خط عمودی دو جهان متفاوتی را که محتوای آوازهای مازندرانی ارائه می‌دهند از یکدیگر متمایز می‌کند: یکی جهان افسانه و دیگری جهان روزمره. اولی، یعنی قلمرو و متعالی، کمال مطلوب، رویدادهای باشکوه و شگرف و کارهای عظیم و حیرت‌انگیز، در بخش آوازهای روایتی ظاهر می‌شود و دومی، جهان زمینی «هر روز» و «هر کس»، در بخش دیگر یعنی آوازهای غیر روایتی رخ می‌نماید. سوت‌ها مرحله‌ای حد واسط تشکیل می‌دهند: جنبه‌ی تاریخی روایت‌های آن‌ها به‌ویژه که مربوط به گذشته‌های دور نمی‌شوند، آن‌ها را ملموس‌تر از افسانه‌ها می‌سازد؛ اما با این حال، جنبه‌ی قهرمانی این روایت‌ها به آن‌ها رنگ افسانه می‌زند. این دو بخشی بودن رپر توار، همان‌گونه که پیش از این نشان دادیم، در شنونده‌ها نیز با یک تقسیم‌دو بخشی همراه است. آوازهایی که محتوای افسانه‌ای دارند بیشتر مورد علاقه‌ی افراد مسن‌اند، در صورتی که جوانان بخش غیر روایتی رپر توار را ترجیح می‌دهند.

دومین خط عمودی و نخستین خط افقی درجه‌ی پویایی آوازها را در بخش‌های مختلف رپر توار نشان می‌دهند. ویژگی‌های موسیقی آوازی مازندرانی را می‌توان به دو دسته‌ی بزرگ طبقه‌بندی کرد. یکی از این ویژگی‌ها که تحرک یا پویایی این موسیقی را تضمین می‌کند، امکانات آفرینش تازه، امکانات تغییر دادن و نیز استعداد شکل‌پذیری موسیقی است که چنان تنوع چشم‌گیری را موجب می‌شود که بدون آن بدنه‌ی موسیقایی نزار و محدود جلوه خواهد کرد. ویژگی دیگر به نظر می‌رسد تضمین‌کننده‌ی چارچوب ثابتی

باشد که در بطن آن تحرک موسیقایی یادشده بتواند آزادانه به تغییراتی بینجامد که سنتی قلمداد شوند و هویت موسیقی را تهدید نکنند.

ویژگی‌های نوع دوم در خصوصیات گام تبلور می‌یابند که موسیقی مازندرانی را از دیگر موسیقی‌های محلی متمایز می‌کند و نیز در خصوصیات دیگری از جمله در ساختار ملودیک، در صدا، که به‌رغم تنوع آن همواره قوی و پرانرژی باقی می‌ماند؛ در تحریر، که خود را از تحریر موسیقی کلاسیک مبتنی بر تکنیک پدال متمایز می‌کند؛ در آفرینش موسیقایی (تصنیف همزمان کلام و ملودی) و در خصوصیات کمابیش مهم دیگری مثل ترتیب خوانده شدن آوازها (امیری/طالب، حقانی/نجما و...)، تعلق برخی قطعات به نواحی جغرافیایی مشخص (هرایی هرگز در مرکز خوانده نمی‌شود) و خصوصیت "a capella"ی آوازها (بجز در شرق که همیشه یا با دو تار و یا با کمانچه همراهی می‌شوند). نوع اول شامل ویژگی‌های زیر است:

در عرصه‌ی کلام

۱. انعطاف‌پذیری متن که تغییرات کمابیش مهمی را به‌ویژه در سبک‌گفتاری آوازهای با وزن آزاد، می‌پذیرد.

۲. گردش کلام در ملودی‌های مختلف یا انطباق کلام‌های مختلف با یک ملودی

۳. خلق اشعار تازه برای آوازهای غیر روایتی

در عرصه‌ی موسیقی

۱. تنوع سبک: گفتاری یا آوازی، تحریر ساده یا پیچیده یا با بدون ضربه از ته گلو، صدای زیر یا بم، بخش شده یا با فشار ایجاد شده و انواع مختلف بَشْرَه ملودیک در اطراف یک استخوان‌بندی

۲. انعطاف‌پذیری از نظر شکل که موجودات متعددی از یک آواز با وزن آزاد (امیری مرکز، شرق و غیره) و یک کیمجان (با یا بدون برگردان، با یا بدون گوشواره و غیره) می‌شود.

۳. خلق ملودی‌های تازه برای ترانه‌ها که احتمالاً همواره براساس ملودی‌های کهن صورت می‌گیرد.

می‌بینیم که در نابلو، پویایی از بالا به پایین، در جانب کلام و از چپ به راست، در جانب موسیقی افزایش می‌یابد. کنولی، محل دو ویژگی از سه ویژگی تحرک بخش یادشده از نظر کلام است (دومی و سومی)، در صورتی که امیری تنها یکی از این ویژگی‌ها را دارد (اولی). به همین شکل، کیمجان‌ها از بالاترین تحرک در زمینه‌ی موسیقی برخوردارند (محل سه ویژگی‌اند<sup>۱</sup>)، در حالی که کنولی از دو ویژگی برخوردار است (اولی و دومی). در ضمن باید تأکید کرد که ویژگی‌های سوم کلام و موسیقی، چون مربوط به خلاقیت می‌شوند، در مقایسه با دو ویژگی دیگر که تنها تغییرپذیری آوازها را تضمین می‌کنند، وزن بیشتری در آنچه ما پویایی رپر توار نامیدیم، دارند<sup>۲</sup>.

۱. تنوع سبک شامل کیمجان‌ها هم می‌شود، زیرا از نظر رنگ صدا و از نظر تحریر هرچند که این آخری در ترانه‌ها بی‌نهایت محدود است، روش‌های متعددی برای اجرای ترانه‌ها وجود دارد.

۲. یک نکته‌ی دیگر: خطوط عمودی و افقی بی‌بستار نیستند. مثلاً از نظر پویایی، برای کلام، مجموعه‌ی آوازهای روایتی یکجا در مقابل آوازهای غیر روایتی، و برای موسیقی، کیمجان‌ها در مقابل تمام آنچه از رپر توار باقی می‌ماند، قرار می‌گیرند.

خط‌های بعدی درجه‌ی پیچیدگی در آوازها را نشان می‌دهند. یک متن کهن و طولانی بسی پیچیده‌تر از یک متن جدیدتر و کوتاه‌تر است. از این رو، آوازهای روایتی خود را به واسطه‌ی کلام‌های پیچیده‌تری که دارند از دیگر آوازها متمایز می‌کنند. از نظر موسیقی، آوازهای موزون با سادگی ملودیک‌شان در مقابل آوازهای با وزن آزاد قرار می‌گیرند. این آوازهای اخیر برای اجرای تحریرهای پریچ و خم خود، تسلط کامل بر صدا و نیز برای انتخاب یک مسیر ملودیک زیبا، ذوق سلیم می‌طلبند. پیش از این دیدیم که برای تشخیص یک خواننده‌ی قابل از یک خواننده‌ی معمولی، توانایی خواندن یک آواز با وزن آزاد ملاکی اساسی نزد مازندرانی است.

اکنون اگر آوازها را با شاخص‌های پیچیدگی و تحرک، هم از نظر کلام و هم از نظر موسیقی بررسی کنیم نتیجه می‌گیریم که امیری، حقانی و نجم با دو مثبت (یکی برای کلام و یکی برای موسیقی) از لحاظ پیچیدگی و دو منفی از لحاظ تحرک، «کار شده‌ترین و «منجمد»ترین بخش رپرتوار را تشکیل می‌دهند. در مقابل، کیچاجان‌ها با دو منفی برای پیچیدگی و دو مثبت برای تحرک، ساده‌ترین آوازهای مازندرانی‌اند و بیش از همه موضوع خلاقیت و تنوع قرار می‌گیرند. بقیه‌ی آوازها موقعیت بینابینی دارند.

این تجزیه و تحلیل که ممکن است بیش از اندازه ریاضی‌گونه جلوه کند، مطالب جالبی را در مقایسه با موسیقی کلاسیک ایرانی<sup>۱</sup> روشن می‌کند. به نظر می‌رسد که از لحاظ تمایز میان آوازهای موزون با آوازهای با وزن آزاد، در هر دو موسیقی کلاسیک و مازندرانی، برداشت واحدی وجود دارد. در اولی تصنیف، خارج از ردیف آوازی که اکثراً شامل آوازهای با وزن آزاد است و در عین حال جوهر هنر آوازی ایران را ارائه می‌دهد، قرار می‌گیرد. یک تصنیف‌خوان هرگز ارزش یک آوازخوان را ندارد و تنها این آخری است که یک خواننده‌ی واقعی قلمداد می‌شود. به همین ترتیب در مازندران، یک کیچاجان‌خوان به جایگاه بالای یک خواننده‌ی امیری یا نجما نائل نمی‌شود. از سوی دیگر، تصنیف محل عالی خلاقیت موسیقایی، به معنای آفرینش اثری تازه در موسیقی کلاسیک ایرانی است (مثل کیچاجان‌ها در موسیقی مازندرانی)؛ در صورتی که به‌ندرت و سوسه‌ی گسترش ردیف آوازی، با خلق گوشه‌های تازه، به موفقیت می‌انجامد و نتیجه‌ی به‌دست‌آمده به‌سختی اجماع خبرگان را جلب می‌کند.

مسائل دیگری نیز وجود دارد: میان تصنیف و ترانه‌های رادیویی و تجاری که از زمان مدرن کردن کشور رایج شده است پیوند عمیقی وجود دارد به‌طوری که می‌توان دومی را نتیجه‌ی تحول اولی دانست. در مازندران نیز همین پیوند میان کیچاجان‌ها و ترانه‌های عامه‌پسند فارسی، از یک سو و همتهای مازندرانی این ترانه‌ها که در شهرها ساخته و توسط رسانه‌های گروهی پخش می‌شوند، از سوی دیگر برقرار شده است. در همان حال ملاحظه می‌شود که در هر دو موسیقی مازندرانی و کلاسیک، آوازهای با وزن آزاد به زحمت خود را با توقعات موسیقی عامه‌پسند (رادیویی و تجاری) تطبیق می‌دهند، اما در عوض، به‌خوبی

۱. رک. به زیرنویس شماره ۲ صفحه ۶۸.

میان خود تفاهم برقرار می‌کنند. پیش از این اشاره کردیم که امیری توسط صبا به ردیف (ویلن وی) راه پیدا کرده است و این در مورد بسیاری دیگر از آوازهای با وزن آزاد محلی صدق می‌کند.<sup>۱</sup>

می‌توان نتیجه گرفت که کلیت موسیقی ایرانی می‌تواند به دو بخش تقسیم شود: موسیقی کلاسیک ایران (به مفهوم عام و نه کلاسیک ایرانی) و موسیقی مردمی<sup>۲</sup>. به این دو بخش می‌توان به ترتیب کیفیت‌های زیر را نسبت داد: جدی / سبک، با وزن آزاد / موزون، پیچیده / ساده و منجمد / پرتحرک<sup>۳</sup>. به این ترتیب، موسیقی کلاسیک و موسیقی مازندرانی (و به احتمال زیاد همه‌ی موسیقی‌های محلی) همچون مدل‌های کوچک‌شده‌ی این رپرتوار وسیع دوبخشی ظاهر می‌شوند، زیرا هر کدام از آن‌ها دارای یک بخش کلاسیک و یک بخش مردمی است: ردیف و تصنیف برای اولی و آوازهای روایتی و غیرروایتی (بوژه کیچاجان‌ها) برای دومی.

اعتراف می‌کنیم که چنین رویکردی به نظر، کلی و حتا ساده‌گرا می‌آید؛ زیرا از یک سو آوازهایی وجود دارند که در میان این دو نوع قرار می‌گیرند، مثل آوازهای روایتی موزون (در مازندران) که برخی کیفیت‌های نوع اول را نیز به خود اختصاص می‌دهند، و نیز برخی سبک‌های اجرایی آوازهای با وزن آزاد کلاسیک که بسیار مردمی‌اند. از سوی دیگر، در موسیقی مازندران، دوبخشی بودن شنونده‌ها با دوبخشی بودن رپرتوار به شکل کلاسیک / مردمی تطبیق نمی‌کند، زیرا افراد مسن و جوان هر دو به‌طور معمول به یک طبقه‌ی اجتماعی-فرهنگی تعلق دارند.

اما آیا ناحیه‌های بینابینی در یک طبقه‌بندی، کلیت آن‌را از اعتبار می‌اندازد؟ و آیا مردمی بودن، صرف‌نظر از تمایزات اجتماعی-فرهنگی، به معنای «مورد علاقه‌ی تعداد کثیری از مردم» بودن نیست؟ کافی است به آمار مراجعه کنیم (۶۷ درصد پایین‌تر از ۴۰ سال<sup>۴</sup>) تا متقاعد شویم که زوج مسن‌تر / جوان‌تر در شنونده‌ها با زوج کمتر مردمی / مردمی‌تر در موسیقی مازندرانی تطبیق می‌کند.

۱. نگاه کنید به منابع ذکرشده در زیرنویس شماره ۳، صفحه‌ی ۶۸.

۲. تأکید می‌کنیم که از این کلیت، ما به عمد، موسیقی‌ای را که می‌توان موقعیتی به حساب آورد حذف کرده‌ایم، مثل همه نوع موسیقی مذهبی، آوازهای دراویش، لالایی‌ها و غیره. گذشته از آن، در این‌جا ما اساساً با موسیقی آوازی سروکار داریم.

۳. در مورد زوج آخر، نعل چنین اظهارنظر می‌کند: «[در ایران] سنت کلاسیک سنتی است که ابداعات اندکی را مجاز می‌شمارد، درحالی که سنت موسیقی مردمی اجازه‌ی گسترش بسیار در جهات متعدد را می‌دهد. این یکی از جنبه‌هایی است که در آن ایران تا این حد متفاوت با فرهنگ غربی به‌نظر می‌رسد، زیرا در غرب اگرچه سنت‌های عامیانه (اما عامیانه و مردمی را بدون تفاوت به‌جای popular گذاشته‌ایم. هرچند اعتراف می‌کنیم که این دو مفهوم با هم فرق دارند) مسلماً انعطاف‌پذیر و متنوع‌اند، اما سنت موسیقی کلاسیک یا جدی یا هنری، سنتی است که در آن آهنگسازان به‌طور بنیانی صداهای تازه را تجربه می‌کنند» (Nettl, 1975: 84).

۴. آمار سال ۱۳۷۰؛ مرکز آمار ایران

پدیده‌هایی است که نتیجه‌ی ارتباط دست اول و مداوم دو گروه از افراد با فرهنگ‌های متفاوت‌اند، به طوری که این ارتباط منجر به تغییرات در الگوهای فرهنگی اصیل یکی از این گروه‌ها یا هر دوی آن‌ها شود» (Redfield, Linton, Herskovits, 1967: 182).

این پدیده از زوایای گوناگونی بررسی شده است. چارلز سیگر این مفهوم را به برخوردهای فرهنگی میان «قشرهای اجتماعی» مختلف از یک «گروه فرهنگی» معین تعمیم می‌دهد. کُرْتَمی درحالی که اشکالات این اصطلاح را تذکر می‌دهد، انتقال فرهنگی (transculturation) را به جای آن پیشنهاد می‌کند و معتقد است که این پدیده «تنها زمانی به وقوع می‌پیوندد که گروهی از مردم اصول سازماندهی و ایدئولوژیک یا ادراک تازه‌ای را (موسیقایی یا فراموسیقایی) به تمامی می‌پذیرند، نه وقتی که تنها خصوصیات ناسازگار کوچک و مجزا را اقتباس می‌کنند» (Kartomi, 1981: 244) و به این ترتیب به نقطه‌نظر بلکینگ نزدیک می‌شود.

در عوض، نل تغییرات را در همه‌ی سطوح بررسی می‌کند: زندگی موسیقایی، تئوری موسیقی، آهنگسازی و اجرای موسیقایی (cf. Nettl, 1978a). وی که به‌ویژه متوجه تغییرات ناشی از ارتباط فرهنگ‌های غیر غربی با فرهنگ غربی است، یازده پیامد ممکن برای این‌گونه برخورد فرهنگی را برمی‌شمارد که سه‌تای آن‌ها از همه مهم‌ترند: تلفیق (syncretism)، غرب‌گرایی (occidentalisation) و تجدیدگرایی (modernisation) (Nettl, 1978b: 130-134) و نیز نگاه کنید به Nettl, 1985: 23-29. نل با اعتقاد به وجود «ویژگی‌های مرکزی» (یا محوری) متمایز در هر موسیقی و با الهام از نظریه‌ی سازگاری واترمن<sup>۱</sup>، این سه پیامد را به شکل زیر تعریف می‌کند: تلفیق زمانی به وقوع می‌پیوندد که میان ویژگی‌های مرکزی دو موسیقی سازگاری وجود داشته باشد. غرب‌گرایی زمانی روی می‌دهد که یک موسیقی غیر غربی ویژگی‌های مرکزی موسیقی غربی را که با موسیقی او سازگاری ندارند اقتباس کند و تجدیدگرایی زمانی است که ویژگی‌های اقتباس شده سازگارند، اما مرکزی نیستند (Nettl, 1978b: 134). یکی دیگر از یازده پیامد نقل شده توسط نل، که وی آن را «فقیر شدن» می‌نامد نیز می‌تواند برای منظور ما جالب باشد. این پدیده، صرف‌نظر کردن از برخی جنبه‌های موسیقی یا زندگی موسیقایی یا برخی از قسمت‌های رپر توار توسط جامعه‌ی در ارتباط با فرهنگ غربی است. کُرْتَمی در صحبت از نتایج برخوردهای فرهنگی، بجز transculturation به مفهوم واقعی کلمه، پنج پیامد ممکن دیگر به یازده پیامد پیشنهاد شده توسط نل اضافه می‌کند که یکی از آن‌ها، «احیای موسیقی بومی» برای مطالعه‌ی ما اهمیت دارد. «احیای موسیقی بومی» همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، حیات دوباره بخشیدن به موسیقی بومی‌ای است که در یک دوره چیرگی فرهنگ بیگانه، تغییر شکل یافته یا به آن بی‌توجهی شده است (Kartomi همان).

دورینگ، اما هنگامی که از موسیقی کلاسیک ایران سخن می‌گوید، روند تغییراتی را که ذاتی موسیقی و زندگی موسیقایی بومی است نادیده نمی‌گیرد و آن را در مقابل تغییرات اعمال شده از خارج که به همان

۱. به اعتقاد وی برای این‌که تلفیق صورت بگیرد می‌بایست باره‌ای مشابهت‌ها میان دو فرهنگ مربوطه وجود داشته باشد (به نقل از M. Kartomi, 1981: 239).

## بخش سوم

### تغییرات

#### نظریه‌های تغییرات

پیش از هر چیز ضرورت دارد که منظورمان را از تغییرات روشن کنیم، زیرا این اصطلاح در ادبیات اتنوموزیکولوژیک معنای واحدی نزد همه‌ی مؤلفان ندارد. برای جان بلکینگ مطالعه دربارهِ تغییرات موسیقایی باید روی خود موسیقی متمرکز شود و این مفهوم ارزش علمی نخواهد داشت، مگر هنگامی که «تغییرات عمده‌ای را مشخص کند که خاص سیستم موسیقایی‌اند و نه فقط به‌طور ساده پیامدهای موسیقایی تغییرات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا دیگر تغییرات را» (Blacking, 1977: 260). از این گذشته، وی از پذیرش این نظر که تغییرات موسیقایی تابع قوانین خاصی باشند، سر باز می‌زند و تأکید می‌کند که: «تغییرات موسیقایی و فرهنگی معلول برخورد فرهنگ‌ها، جنبش‌های مردمی یا تغییرات تکنولوژیک در وسایل و شیوه‌های تولید نیستند، بلکه نتیجه‌ی تصمیمات افراد درباره‌ی موسیقی و ساخت موسیقی یا درباره‌ی اعمال اجتماعی و فرهنگی بر پایه‌ی تجربیات موسیقایی و زندگی اجتماعی آن‌ها و برداشت‌های آن‌ها از این موارد در زمینه‌های اجتماعی گوناگون‌اند» (Blacking, 1986: 3). به این ترتیب، وی با فرعی دانستن عواملی چون برخورد فرهنگی (acculturation) و تحول اجتماعی، نقش فرد-موسیقی‌دان را در تغییرات موسیقایی برجسته می‌کند؛ خواه این فرد-موسیقی‌دان تحت تأثیر تغییرات اجتماعی ناشی از برخورد فرهنگی یا انقلاب‌های اقتصادی، فنی و غیره باشد و خواه براساس ابتکار شخصی و به انگیزه‌ی یک تمایل ساده به نوآوری، رفتار کند (Blacking, 1977: 261).

این تأکید بر نقش فرد-موسیقی‌دان در تغییرات، در بیشتر آثار اتنوموزیکولوژیک که پیرامون این مسئله تألیف شده غایب است. گرایش عمومی این است که این تغییرات به منزله‌ی نمره‌ی اجتناب‌ناپذیر اصلاحات اجتماعی و یا نوسازی ایدئولوژیک ناشی از عوامل اجتماعی درونی یا به‌ویژه در روزگار ما، ناشی از برخورد فرهنگی دیده شود. مسئله‌ی اخیر، یعنی برخورد فرهنگی، موضوع پژوهش‌های انسان‌شناسانه و نیز اتنوموزیکولوژیک بسیاری است که به پدیده‌ی تغییرات پرداخته‌اند. این اصطلاح در "Memorandum for the Study of Acculturation" چنین تعریف شده است: «برخورد فرهنگی عبارت از

مفهوم *acculturation* می‌پیوندد، تغییرات اعمال شده از درون می‌نامد. اولی در دو سطح رخ می‌دهد: خاص و عام. در سطح خاص با سبک شخصی (تطبیق مدل با حال شخصی هنرمند) و با واریانت‌ها (تطبیق با زمان اجرا و حال شنونده) سروکار داریم و در سطح عام، تغییرات منتهی به سبک‌های تازه (تطبیق با دوره و حال و هوای عمومی جامعه) می‌شود. چکیده‌ای شماتیک از این فصل در تصویر شماره ۸ ضمیمه ۳ ارائه شده است.

#### مورد مازندران

تغییرات به شکلی که بلکنینگ و کرتمی آن را تعریف می‌کنند، یعنی تحول جامع در سیستم موسیقایی، در مازندران به وقوع نبیوسته است. نه تنها در موسیقی مازندران بلکه در موسیقی کلاسیک ایرانی نیز شاهد چنین تغییرات بنیانی‌ای نبوده‌ایم. هم نثر و هم دورینگ معترفند که «به‌رغم همه‌ی تغییرات، قلب موسیقی کلاسیک دست‌نخورده باقی مانده است» (During, 1994: 227) و نیز نگاه کنید به (Nettl, 1978a: 179). بنابراین طبیعی است که مازندران که از ابتدای دوره‌ی مدرن همواره تحت تأثیر جریان‌های موسیقایی پایتخت بوده است نیز قلب سنت موسیقایی خود را بدون تغییر حفظ کرده باشد. اما با این حال این قلب، پیش از انقلاب به‌طور خطرناکی مورد تهدید قرار گرفته و این تهدید در واقع نه به تغییر، بلکه به ناپدید شدن بوده است. زیرا اگر رقیب موسیقی کلاسیک ایرانی موسیقی غربی بوده که به‌رغم قدر و منزلتش، واقعیت بیگانه بودن آن، مقاومت طرفداران اصالت را برمی‌انگیخته است؛ موسیقی مازندرانی مجبور بوده خود را از تأثیری که همین موسیقی کلاسیک ایرانی بر او اعمال می‌کرده در امان نگاه دارد، موسیقی‌ای که پیوندهای خویشاوندی آن با موسیقی مازندران محل کمی برای واکنش طرفداران اصالت باقی می‌گذاشته است. درست است که در این دوره موسیقی کلاسیک ایرانی کم‌تر در منطقه بازتاب داشته تا موسیقی عامه‌پسند رسانه‌ای، اما این موسیقی اخیر در ابتدای دوره‌ی مدرن به‌طور قابل ملاحظه‌ای با اولی درآمیخته بوده است. حتا هنوز بسیاری از موسیقی‌دانان قدیمی منطقه — شهری یا روستایی — هنگامی که با تحسین و تکریم از موسیقی کلاسیک ایرانی سخن می‌گویند، نام کسانی را به عنوان بت‌های هنری خود می‌برند که به یک اندازه در حیطه‌ی موسیقی کلاسیک و عامه‌پسند فعالیت می‌کرده‌اند.

بنابراین می‌توان گفت که ایده‌های مسلط در جریان‌های موسیقایی پایتخت، و به‌همراه آن‌ها گرایش به سمت غرب و تجددگرایی، همان‌قدر با واسطه‌ی موسیقی عامه‌پسند به منطقه منتقل می‌شده‌اند که با واسطه‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی. پس از انقلاب، در عوض، جنبش بازگشت به ارزش‌های سنتی در منطقه که می‌توان آن را با «احیای موسیقی بومی» کرتمی انطباق داد، همان جنبش همتای خود در عرصه‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی را که دیگر در آن زمان سابقه‌ی تقریباً ده‌ساله داشت، به‌عنوان الگو برگزیده بود؛ درحالی که موسیقی عامه‌پسند پس از انقلاب را باید یک موسیقی کاملاً حاشیه‌ای به‌حساب آورد.

بنابراین در رابطه با تغییرات در موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران می‌توان از نوعی تجددگرایی

غیر مستقیم (نه کاملاً به همان معنایی که از تعریف نثر برمی‌آید) در دوره‌ی پیش از انقلاب و «احیای موسیقی بومی» در دوره‌ی پس از انقلاب سخن گفت. علاوه بر این، نوعی «فقیر شدن» رپرتوار موسیقایی در هر دو دوره، اما با ویژگی‌های متفاوت، که از آن‌ها صحبت خواهیم کرد نیز به چشم می‌خورد. این تغییرات که دو دوره‌ی متفاوت را نمایندگی می‌کنند و از نظر طبیعت با هم اختلاف دارند، در اصل، دو پاسخ واگرا به دو نوع سیاست فرهنگی مسلط در کشورند: یکی (پیش از انقلاب) در جهت تجاری کردن و رسانه‌ای کردن موسیقی و دیگری (پس از انقلاب) در جهت روشنفکری کردن آن. این دو سیاست علت‌های بلاواسطه‌ی هرگونه تغییر در موسیقی و زندگی موسیقایی منطقه بوده‌اند.

این پاسخ‌ها را در صفحات آینده به‌طور مفصل و با توجه به زوج متضاد کلاسیک / مردمی که با تضادهای منجمد / پویا، با وزن آزاد / موزون و غیره تطبیق می‌کنند و در بخش دوم از آن‌ها سخن گفتیم، بررسی خواهیم کرد. خواهیم دید که مثلاً تا چه اندازه و چگونه تجددگرایی یا «احیای موسیقی بومی» بخش مردمی یا کلاسیک رپرتوار را تحت تأثیر قرار داده است؛ چگونه آوازهای موزون و با وزن آزاد خود را با توقعات زمانه تطبیق داده‌اند؛ در کدام بخش از رپرتوار «فقیر شدن» به‌وقوع پیوسته است و غیره.

این را نیز تأکید کنیم که همه‌ی تغییرات باید اعمال شده از خارج محسوب شوند. این تغییرات نتیجه‌ی برخورد فرهنگی‌اند، اما تقریباً به آن معنا که سیگر نقل می‌کند. منطقه در ارتباط مستقیم با پایتخت است که نتایج ارتباط خود با جهان خارج را به آن انتقال می‌دهد. بنابراین موضوع تحقیق ما اگر هم با مفهوم ارتباط میان «قشرهای اجتماعی» مختلف (نگاه کنید به نظریه‌ی سیگر) تطبیق نکند، با مفهوم ارتباط میان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی یک «گروه فرهنگی» معین سازگاری دارد؛ و اگر ما تغییرات موسیقایی مازندران را چون پاسخ‌هایی به برخورد فرهنگی با غرب به حساب آورده‌ایم، منظورمان یک برخورد دست دوم بوده که از مرحله‌ی میانی، یعنی برخورد پایتخت با این فرهنگ بیگانه گذشته است.

اما پیش از دوره‌ی مدرن نیز تغییراتی وجود داشته است. بخشی از این تغییرات از داخل اعمال می‌شده و بخشی دیگر از خارج که نتیجه‌ی ارتباط با اقوام همسایه بوده است. تغییرات اخیر عبارت بوده است از وام گرفتن برخی عوامل یا قطعات، از جمله وام گرفتن آوازهایی مثل *نجما و حقانی* و نیز به عاریت گرفتن دوتار، و غنی ساختن سیستم موسیقایی که در شرق به‌وقوع پیوسته است. این‌جا همان‌طور که در بخش دوم دیدیم، به یمن ارتباط با ترکمن‌ها و خراسانی‌ها، از نظر مدها و ریتم‌ها تنوعی وجود دارد که در مرکز به چشم نمی‌خورد.

در مورد تغییرات اعمال شده از داخل، پیش از این دیدیم که سبک‌های شخصی و واریانت‌ها از ویژگی‌های موسیقی مازندرانی‌اند که تحرک آن را تضمین می‌کنند. هرچند لازم است تذکر داده شود که این ویژگی‌ها، برخلاف تعریف دورینگ، با عنوان تطبیق با حال موسیقی‌دان یا شنونده تبیین نمی‌شوند، بلکه بیشتر ناشی از فقدان روش مشخص آموزشی‌اند. در عوض، ظهور سبک‌های تازه، با توجه به فقدان اسناد صوتی‌ای که بتوانند گواه سبک‌های متفاوت دوره‌های گذشته باشند، به دشواری قابل ردیابی است. آیا

## پیش از انقلاب، تجاری کردن و رسانه‌ای کردن

## شهر

## موسیقی مازندرانی در اصل شهری است یا روستایی؟

همه‌ی کسانی که از آن‌ها در این مورد سوال می‌شد، به اتفاق معتقد بودند که موسیقی مازندرانی یک موسیقی روستایی است. چنین حکمی تلویحاً به این معنی است که این موسیقی در شهرها رایج نبوده است و مراکز اخیر سنت موسیقایی جداگانه‌ای داشته‌اند. نشانه‌هایی که این نظر را توجیه می‌کنند قابل چشم‌پوشی نیستند: سادگی موسیقی، فضایی که اشعار آوازها با توصیف صحنه‌های روستایی و فعالیت‌های روستایی القا می‌کنند، اشارات متعدد به چوپان، گل، شالیزار و غیره. اما پاسخ سوال فوق به این سادگی‌ها که به نظر می‌رسد نیست. از یک سو، دوییتی‌هایی وجود دارند که موضوع آن‌ها به شهر مربوط می‌شود (نگاه کنید به ضمیمه‌ی ۲، دوییتی شماره‌ی ۲۸) و از سوی دیگر، حتا امروزه بسیاری از ترانه‌های مازندرانی شهری، گونه‌ی تازه‌ای که در دوره‌ی مدرن ظهور کرده است، به همان موضوعات دوییتی‌های عامیانه می‌پردازند. بهترین مثال آن شویه (= شب پا)، ترانه‌ای است که در واقع تبدیل به نماد موسیقی مازندرانی شده و در شرق و در مرکز، چه در شهرها و چه در روستاها، همه به آن عشق می‌ورزند. متن این ترانه، ساخته‌ی غلامرضا کبیری، با ظرافت و زیبایی منقلب‌کننده‌اش از زبان یک شب پای شالیزارها، لحظه‌های کار در تنهایی و بی‌تابی او برای دمیدن صبح و دیدن محبوبه‌اش را توصیف می‌کند. (نگاه کنید به ضمیمه‌ی ۲، صفحه‌ی ۱۷۲)

بنابراین پرسش‌های زیر در این رابطه مطرح می‌شوند: آیا این شیوه‌ی نگرش به موسیقی مازندرانی به عنوان موسیقی روستایی یک طرز تلقی جدید ناشی از گسترش شهرنشینی نیست؟ و اگر نیست، چه نوع موسیقی‌ای پیش از دوره‌ی مدرن در شهرها رواج داشته است؟

هنگامی که داده‌های ما بر روی اصل روستایی موسیقی مازندرانی پافشاری می‌کردند، احتمال حضور آوازهایی چون امیری، نجما و غیره را در موسیقی شهری کنار نمی‌گذاشتند. تردیدی نیست که در خانواده‌های اشرافی، موسیقی کلاسیک، موسیقی‌ای که تقریباً در همه‌ی نقاط دیگر کشور شنیده می‌شده، مورد توجه بوده است. در قاپوس‌نامه هنگامی که نویسنده سفارشات به پسرش در مورد انتخاب آهنگ مناسب در یک مجلس موسیقایی می‌کند، به روشنی پیداست که از موسیقی کلاسیک عالمانه سخن می‌گوید (عنصرالمعالی، ۱۹۷-۱۹۳: ۱۳۷۳). پس از دوره‌ی استقلال نسبی منطقه و بازگشت آن به آغوش کشور در قرن یازدهم هجری، با توجه به این که حکمرانان و کارکنان اداری از پایتخت به آن‌جا اعزام می‌شده‌اند، می‌توان اطمینان داشت که موسیقی رایج در طبقات بالای جامعه‌ی شهری موسیقی کلاسیک بوده است.

از سوی دیگر، همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردیم، تبری (بر وزن گبری) که بعدها امیری نامیده شد، نوعی شعر وابسته به موسیقی بوده است. نام چندین شاعر مشهور مازندرانی، از قرن ششم تا دوره‌های

می‌توان گونه‌های مختلف آوازها و سبک‌های گوناگون اجرای موسیقایی مربوط به نواحی جغرافیایی مختلف، مثل امیری مرکز و شرق و سبک گفتاری شرق در برابر سبک آوازی مرکز را در این دسته طبقه‌بندی کرد، با این تصور که آن‌ها شاخه‌هایی‌اند که طی دهه‌ها و قرن‌ها از یک تنه‌ی مشترک بیرون آمده‌اند؟ یا آیا می‌توان جای‌گزینی اشعار برخی آوازهای روایتی را با اشعار آموزنده-مذهبی، اقدامی در جهت ایجاد سبکی تازه به حساب آورد؟ ما چنین پیشنهادهایی را غیرمنطقی نمی‌بینیم.

میان تغییرات دوره‌ی مدرن و تغییراتی که پیش از آن به وقوع می‌پیوسته، شکاف مهمی وجود دارد. در واقع هنگامی که قصد مطالعه‌ی تغییرات نخست را داریم، موضوع تحقیق مان موسیقی و زندگی موسیقایی به شکلی است که درست قبل از دوره‌ی مدرن، پس از تحمل تغییرات متعدد، وجود داشته است. بنابراین همواره گرایش به این داریم که تغییرات دوره‌ی پیش از تجدد را به عنوان تغییرات سنتی، «طبیعی» و نمایانگر تحرک درونی موسیقی و زندگی موسیقایی منطقه در نظر بگیریم؛ چرا که نتایج آن‌ها تمامی اطلاعات ما را در مورد آنچه که تا به حال موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران نامیده‌ایم، تشکیل می‌دهند. این شیوه‌ی نگرش به مسئله‌ی تغییرات پیش از دوره‌ی تجدد را این واقعیت توجیه می‌کند که در دوره‌ی مدرن، دخالت دو عامل تازه در زندگی فرهنگی منطقه، یعنی تجاری کردن (دیروز) و روشنفکری کردن (امروز)، آن‌ها به نحو چشم‌گیری متحول کرده است: «چیزها» دیگر مثل گذشته تغییر نمی‌کنند.

پژوهش ما درباره‌ی تغییرات، کاملاً مطابق با مطالعات معمول روی تغییرات فرهنگی ناشی از تأثیر مستقیم غرب بر روی یک سنت موسیقایی شفاهی با فرمول‌های یاد شده در ابتدای این بخش نیست. نیز قصد گریستن بر انحطاط احتمالی یک سنت موسیقایی یا قضاوت ارزشی در مورد پیامدهای تغییرات را نداریم. ما دو دوره‌ی بزرگ قبل و بعد از تجدد را رودرروی هم قرار می‌دهیم. می‌دانیم که موسیقی و زندگی موسیقایی پیش از این دوره چگونه بوده و می‌کشیم تا نشان دهیم پس از آن چگونه شده است. می‌دانیم تغییرات در گذشته چگونه بوده‌اند و خواهیم دید که پس از این دوره چگونه صورت گرفته‌اند. علاوه بر این، تقسیم دوره‌ی مدرن که با گسترش بی‌سابقه‌ی شهرنشینی مشخص می‌شود، به دو دوره‌ی پیش و پس از انقلاب، موقعیت خوبی برای مطالعه‌ی پاسخ‌هایی که منطقه به دو سیاست فرهنگی متفاوت داده است فراهم می‌آورد. خواهیم دید که چگونه، تا چه حد و روی کدام عوامل موسیقایی، این دو گرایش، به منظور ترسیم دو سرنوشت متفاوت برای موسیقی مازندرانی در دو دوره‌ی متمایز، تأثیرات خود را اعمال کرده‌اند. «چیزها» به شکلی متفاوت با قبل از تجددگرایی تغییر می‌کنند، اما مکانیزم تغییرات همواره در تمام دوره‌ی مدرن یکسان نیست.

متأخر تر، در تاریخ ثبت شده که وابسته به دربار حکمرانان وقت بوده و در این نوع ادبی طبع از مایه کرده‌اند.<sup>۱</sup> بنابراین به راحتی می‌توان تصور کرد که حداقل پاره‌ای از آوازهای مازندرانی سخت مورد توجه طبقات بالای جامعه در همه‌ی دوره‌ها بوده است. در مورد طبقات پایین جامعه‌ی شهری می‌توان با اطمینان زیاد حدس زد که موسیقی مازندرانی هرگز جای خود را به موسیقی‌های دیگر نداده باشد.

بنابراین گرایش ما این است که به نخستین پرسش مطرح شده در بالا پاسخ مثبت دهیم، چرا که به عقیده‌ی ما به احتمال زیاد در گذشته، اصل روستایی یا شهری داشتن موسیقی مازندرانی پرسش مطرح نبوده است. این موسیقی موسیقی مازندرانی بوده، همین و بس. و باز به عقیده‌ی ما علت عدم تمایز میان موسیقی شهری و روستایی را باید در فقدان یک فرهنگ شهری قوی در منطقه جست‌وجو کرد. هم موسیقی و هم زبان می‌توانند به این فقدان شهادت دهند. ایوانف در مقاله‌ای پیرامون شعر روستایی خراسان، اظهار نظر می‌کند که همشکلی زبانی شعر عامیانه‌ی این منطقه می‌تواند ناشی از تأثیر «شهرها و مراکز تجاری» باشد<sup>۲</sup> (به نقل از Blum, 1974: 87). چنین فرضیه‌ای ما را بر آن می‌دارد تا مورد عکس، یعنی آنچه شعر عامیانه‌ی مازندران ارائه می‌دهد، را به احتمال زیاد نتیجه‌ی فقدان تأثیر یک فرهنگ شهری در منطقه بدانیم. این جاشعار از تنوع زبانی چشم‌گیری برخوردارند. از یک شهرستان به شهرستان دیگر، کلام آواها به تغییرات ناشی از لهجه‌های مختلف زبان تن می‌دهند. همان‌طور که پیش از این مشاهده کردیم، از نظر سبک و گونه‌های آوازی نیز تنوع بسیار وجود دارد. هنگامی که موسیقی‌دانان برای تعیین عامل متمایزکننده‌ی گونه‌های آواز واحدی که در نواحی مختلف جغرافیایی خوانده می‌شوند، به واژه‌ی لهجه توسل می‌جویند غالباً تشخیص این امر که آنان این واژه را به عرصه‌ی زبانی نسبت می‌دهند یا به عرصه‌ی موسیقایی، بسیار دشوار است. در حقیقت در اکثر مواقع هر دو مورد صادق است.<sup>۳</sup>

اکنون جای آن دارد که نکته‌ی مهمی تذکر داده شود. این درست است که امروز موسیقی مازندرانی را روستایی به حساب می‌آورند و وجود نسخه‌ای شهری از این موسیقی در گذشته را نفی می‌کنند. این نیز درست است که به عقیده‌ی ما چنین تعیین هویتی یک برداشت تازه ناشی از تمایز نسبتاً مهم میان شهر و روستا در حال حاضر نسبت به گذشته است. اما، هرچند ممکن است متناقض به نظر برسد، اظهار مطلب دوم به این معنا نیست که ما ریشه‌ی روستایی موسیقی مازندرانی را نفی می‌کنیم. برعکس، به عقیده‌ی ما این موسیقی به دلیل آن‌که سیستم ساده‌ای دارد و هرگز موضوع یک تئوری موسیقی تدوین شده نبوده است و نیز به این علت که موضوع‌های اشعارش بیشتر به شیوه‌ی زندگی روستایی ارتباط دارند، یک موسیقی روستایی است. فقط در دوره‌های متأخر است که ما با پرسش در مورد هویت روستایی یا شهری آن مواجه شده‌ایم.

۱. مثل مسنه مرد و علی بیروز، شعری دربار دلبلیان (قرن پنجم).

2. W. Ivanov, "Rustic Poetry in the Dialect of Khorasan", in *Journal of the Society of Bengal*, N. S. 21. (1925), pp. 233-242.

۳. در رابطه با موسیقی، اظهار این مطلب، یا فرضیه‌ای که پیش از این مطرح کردیم و براساس آن تنوع سبک‌های شخصی را به فقدان آموزش روشمند نسبت دادیم، نه تنها تناقضی ندارد، بلکه آن را تکمیل می‌کند.

زیرا در گذشته شهرها به زحمت خود را از روستاها جدا می‌کرده‌اند و شیوه‌ی زندگی در شهرها به‌طور ریشه‌ای با شیوه‌ی زندگی در روستاها تفاوت نداشته است. موسیقی مازندرانی نیز همان‌قدر در روستاها رواج داشته که در شهرها، و همان‌گونه که گفتیم، موسیقی مازندرانی بوده است، همین و بس.

#### تولد یک موسیقی شهری

از دهه‌ی بیست به بعد چهره‌ی ساری شروع به عوض شدن می‌کند. دو دهه قبل، رضاشاه به تاج و تخت رسیده بود. با پایان بخشیدن به سلطنت سلسله‌ی قاجار و فرو خواباندن شورش‌ها و جنبش‌ها که حدود ۲۰ سال کشور را پر تلاطم ساخته بودند، وی صفحه‌ی تازه‌ای از تاریخ کشور را گشوده بود. از آن پس ایران، با یک حکومت مستبدانه‌ی بی‌ترحم، به سوی تجدد و تقلید از غرب می‌شتافت. اما جالب این‌جاست که نسبت به بسیاری از مناطق کشور، مازندران، زادگاه دیکتاتور در این زمینه بسیار تأخیر کرد. تنها پس از سقوط رضاشاه در ۱۳۲۰ است که تغییرات در ساری ملموس می‌شوند. افتتاح رادیو ایران در سال ۱۳۱۹ و پروژه‌ی آموزش موسیقی در مؤسسات آموزش و پرورش که از ۱۳۱۷ عملی شده بود، حرکت به سوی آفرینش بدنه‌ی یک موسیقی شهری را تسهیل می‌کنند. از سال ۱۳۲۵ به بعد است که شاهد جهش قابل ملاحظه‌ای در فعالیت‌های موسیقایی می‌شویم: مسئول موسیقی آموزش و پرورش وقت، کاوس افسری که می‌توان او را پدر موسیقی نوین مازندران لقب داد، تقریباً تمامی یک نسل از موسیقی‌دانان شهری، نخستین نسل از این نوع را که از موسیقی کلاسیک ایرانی مکتب نوین گرفته تا ترانه‌های رادیویی فارسی را اجرا می‌کنند، آموزش می‌دهد.

این دو نوع موسیقی، مهم‌ترین بخش بدنه‌ی موسیقایی کشور در آن دوره را، با تقسیم دو بخشی موسیقی کلاسیک/ مردمی آن، تشکیل می‌دادند. موسیقی کلاسیک مکتب نوین که موسیقی ملی ایران نیز نامیده می‌شود (آقتباس از کیانی، ۱۳۶۸: ۱۲۲)، عبارت بود از مصالحه‌ای میان موسیقی کلاسیک و تئوری موسیقی غرب که بدون تفاوت توسط سازهای ایرانی و غربی، با پذیرش همه‌ی مفاهیم موسیقی کلاسیک غربی، اجرا می‌شد. ترانه‌های رادیویی غالباً آن چیزی را نمایندگی می‌کردند که نثر «جریان اصلی موسیقی مردمی» می‌نامد، سبکی که به همان اندازه «موسیقی غربی» و «موسیقی مردمی مشتق شده از موسیقی غیر غربی» را به خدمت می‌گرفت که «موسیقی کلاسیک» و «موسیقی مردمی مشتق شده از موسیقی محلی» را (Nettl, 1978a: 149). نثر این سبک را به شکل زیر توصیف می‌کنند: «نوعی از سبک جریان اصلی وجود دارد که عبارت از آوازه‌هایی است که در آن ارکستر، خواننده‌ای را به صورت اونیسون و آکتاو همراهی می‌کند و هر سازی برحسب موقعیت، واریاسیون‌های نامحسوسی از ملودی اصلی را می‌نوازد» (82: 1975). باید افزود که پاره‌ای از ترانه‌های این سبک به هارمونی غربی نیز توسل می‌جسته‌اند. این ترانه‌ها اعتبار بالاتری نزد موسیقی‌دانان داشتند، درحالی که نوعی از ترانه‌های این «سبک جریان اصلی» که سخت تحت تأثیر موسیقی غربی بود (ترانه‌های کوچه‌بازاری)، کم‌تر از دیگران مورد توجه افراد فرهیخته قرار می‌گرفت و

بسیار مورد علاقه‌ی محروم‌ترین طبقات اجتماعی-فرهنگی بود. این ترانه‌ها در شهرستان‌ها و جوامع روستایی، از جمله در مازندران شنوده‌ی بسیار داشت.

تایمیه نخست دهه‌ی سی در ساری تنها به بازخوانی یا تقلید ترانه‌های فارسی که از رادیو قابل شنیدن بود اکتفا می‌شد. در نیمه‌ی دوم این دهه با افتتاح رادیو گرگان، خواننده‌های مازندرانی توانستند صدای خود را روی امواج رادیویی بفرستند. این رویداد و نیز سیاست فرهنگی پایتخت که تولیدات محلی را تشویق می‌کرد موجب شد که موسیقی دانان منطقه شروع به تصنیف ترانه‌های مازندرانی کنند. این ترانه‌ها دو نوع بودند، یکی آن‌هایی که از مازندرانی تنها کلام آن را داشتند و دیگری آن‌ها که براساس تم‌های مازندرانی تصنیف می‌شدند و پاره‌ای از آن‌ها تا حد زیادی به سنت موسیقایی منطقه وفادار می‌ماندند. به این‌ها باید ترانه‌های فارسی‌ای را که کاملاً به شیوه‌ی ترانه‌های رسانه‌ای پایتخت و با شعر فارسی ساخته می‌شدند افزود.

تولید موسیقایی ساری تا پایان این دوره (پیش از انقلاب) به همین شکل باقی ماند؛ اما باید اضافه کرد که در دهه‌ی چهل همه‌ی فعالیت‌های موسیقایی به‌ویژه آنچه که به آموزش موسیقی مربوط می‌شد، به دلیل افتتاح رادیو ساری، تأسیس «خانه‌ی فرهنگ» توسط وزارت فرهنگ و هنر و وقت و نیز تأسیس «خانه‌ی جوانان» و «کاخ جوانان» تشدید شدند. کلاس‌های «خانه‌ی فرهنگ» تنها کلاس‌های موسیقی ساری و به طریق اولی، تمام منطقه بود. این کلاس‌های رایگان تعداد قابل ملاحظه‌ای هنرجو هم در رشته‌ی سازهای ایرانی و هم در رشته‌ی سازهای غربی به خود جلب می‌کرد که هدف آن‌ها به‌طور کلی یا نواختن موسیقی کلاسیک ایرانی به سبک مکتب نوین بود یا نواختن ترانه‌های کوچک مد روز (موسیقی مردمی جریان اصلی). موسیقی کلاسیک غربی تقریباً هیچ جایی در منطقه نداشت، اما تئوری موسیقی‌ای که آموزش داده می‌شد، دقیقاً تئوری موسیقی غربی بود. این خانه کنسرت‌هایی نیز به مناسبت جشن‌های به اصطلاح ملی (سالروز تولد شاه و غیره) ترتیب می‌داد که در آن‌ها، هم موسیقی دانان شهری روی صحنه ظاهر می‌شدند و هم موسیقی دانان روستایی که در چهار یا پنج ارکستر محلی متشکل شده بودند. ابتکار اخیر بیشتر نوعی فولکلوریزاسیون به شیوه‌ی کشورهای اروپای شرقی بود.

فعالیت‌های «خانه‌ی جوانان» و «کاخ جوانان» شبیه به فعالیت‌های «خانه‌ی فرهنگ» بود، با این تفاوت که بیشتر به سمت موسیقی جوانان، شاخه‌ای از «سبک جریان اصلی»، هدایت شده بود که با سازهایی مثل گیتار الکتریک، سینتی‌سایزر و باتری‌ی جاز و غیره اجرا می‌شد و در دهه‌ی چهل جهش بزرگی کرده بود. این دو مرکز، نوعی تازه در تولید موسیقایی شهر که تا آن موقع بیشتر در سبک ترانه‌های دهه‌ی سی، کمی کوچ‌بازاری و عربی‌زده، باقی مانده بود، به وجود آوردند نوعی که می‌توان آن را «پاپ مازندرانی» نامید.

بنابراین می‌بینیم که در ابتدا شهر شدیداً به موسیقی منطقه پشت می‌کند و آن را از خود می‌راند تا تنها به موسیقی‌ای که از پایتخت آمده است بپردازد. در مرحله‌ی دوم، موسیقی مازندرانی باز پس گرفته می‌شود، اما نه در شکل اصیل آن که روستایی، محدود، ابتدایی و ناشایسته برای تفکر شهری به حساب می‌آید، بلکه در

شکل تطبیق داده شده با سبک ترانه‌های رسانه‌ای. این بازپس‌گیری تنها شامل کیجا جان‌ها می‌شود، هرچند برخی مواقع اما بسیار به ندرت، خواننده‌ها خود را با خواندن یک کتولی کوچک در میان ترانه‌ها سرگرم می‌کنند. به هر حال، این مردمی‌ترین بخش رپر توار آوازهای مازندرانی است که موضوع تنظیم‌های جدید می‌شود، چرا که تولید موسیقایی شهر از بخش موسیقی مردمی فراتر نمی‌رود و بخش موسیقی کلاسیک تنها به بازسازی تولیدات موسیقایی پایتخت اکتفا می‌کند. موسیقی دانان با استعداد این بخش اخیر که حرفی برای گفتن دارند، مدت زیادی در منطقه نمی‌مانند، بلکه به تهران می‌روند و تبدیل به موسیقی دانان ملی می‌شوند.

ارائه‌ی موسیقی عموماً به وسیله‌ی رسانه‌های گروهی صورت می‌گیرد. کنسرت به ندرت برگزار می‌شود و با توجه به موقعیت‌های خاص برگزاری همان تعداد محدود (سالروز تولد شاه، پسرش و غیره)، محبوبیتی ندارد. موسیقی کلاسیک ایرانی اجرا شده توسط موسیقی دانان منطقه عمدتاً در کنسرت‌هاست که موقعیت ارائه پیدا می‌کند. در عوض، ترانه‌های تولید محلی از رادیو پخش می‌شوند و روی کاست در اختیار مردم قرار می‌گیرند. رسانه‌ی اخیر که ارزان‌تر و دردسترس‌تر از صفحه است و دورینگ نیز متوجه اهمیت آن در زندگی موسیقایی کشور شده (1989b: 215)، محبوب‌ترین وسیله‌ی شنیدن موسیقی می‌شود.

تا پایان این دوره، تمایزی میان نوازندگان موسیقی کلاسیک و موسیقی مردمی وجود ندارد. یک نوازنده بدون تفاوت در هر دو بخش فعالیت می‌کند، اگرچه چند سالی پیش از انقلاب، برخی از جوانان شیفته‌ی موسیقی پاپ خود را از دیگران متمایز می‌کنند. خواننده‌ها، اما با توجه به ویژگی‌های آواز کلاسیک، دشواری‌های تحریر و غیره نمی‌توانند مرزهایی را که این دو نوع موسیقی، کلاسیک و مردمی را از هم جدا می‌کند نادیده بگیرند. لازم به تذکر است که به هر حال کیفیت موسیقی در حد متوسط باقی می‌ماند و نیز کمیت موسیقی دانان و نوازندگان، به رغم جهش دهه‌ی چهل، غیر قابل مقایسه با تعداد باورنکردنی آما توره‌های موسیقی در بعد از انقلاب است.

در این دوره همه چیز توسط دولت هدایت و برنامه‌ریزی می‌شود. تقریباً هیچ فعالیت خودجوش یا با ابتکار شخصی در عرصه‌ی موسیقی به چشم نمی‌خورد. موسیقی دان که به نخستین نسل موسیقی دانان شهری تعلق دارد، توسط دولت تربیت می‌شود و توقعات آن را برآورده می‌کند، و نیز توقعات توده‌ی مردم را که در هماهنگی کامل با انتظارات دولت است. بنابراین مثلث موسیقی / موسیقی دان / شنونده در این دوره به اندازه‌ی کافی یکدست و همگون جلوه می‌کند. یک تولید موسیقایی شهری وجود دارد که توسط موسیقی دانان شهری انجام گرفته و مخاطب آن اول از همه شنونده‌ی شهری است، هرچند که به مقیاس وسیعی نیز مورد علاقه‌ی روستایی‌هاست و توسط آن‌ها مورد تقلید قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، موسیقی دانان به دور از عقاید روشنفکرانه و به شکلی سطحی به ایده‌ی «پیشرفت» حاکمیت که برای او در موسیقی، همچنان که در بسیاری دیگر از پدیده‌های فرهنگی، بهترین الگوی آن توسط غرب ارائه شده، می‌پیوندند و خود را عموماً وقف موسیقی رسانه‌ای می‌کنند و توده‌ی مردم را مخاطب قرار می‌دهند. خطوط

اصلی طرز تفکر موسیقی دان مازندرانی نسبت به موسیقی را می توان به شکل زیر جمع بندی کرد:

۱. تئوری موسیقی غرب یک تئوری عمومی موسیقی است که پایه های علمی دارد.
۲. سازهای غربی پیچیده ترین سازهایند و می توانند جانشین معادل های ایرانی خود شوند یا در کنار آن ها حضور یابند. به هر حال، ساز یک وسیله است و هویت فرهنگی ندارد.
۳. موسیقی ایرانی، کلاسیک یا مردمی، برای پیشرفت باید سازهای غربی را به کار گیرد و تکنیک های پیشرفته ی موسیقی غربی، یعنی هارمونی، ارکستراسیون و غیره را به کار بندد.
۴. یک موسیقی دان قابل، چه در عرصه ی موسیقی کلاسیک و چه در عرصه ی موسیقی مردمی، کسی است که هم بر دستگاه های موسیقی کلاسیک مسلط باشد و هم بر تکنیک های موسیقی غربی.
۵. موسیقی مازندرانی، روستایی و بیش از اندازه ساده است. برای پیشرفت آن باید به روش زیر آن را غنی ساخت:

– استفاده از دیگر گام های موسیقی کلاسیک (که در موسیقی مازندرانی وجود ندارند)

– ارکستره کردن ترانه ها (با سازهای ایرانی یا غربی)

– هارمونیزه کردن ملودی ها

– استفاده از چندین تم در یک ترانه و غیره

احمد بختیاری از موسیقی دانان سرشناس منطقه نحوه ی تصنیف یک ترانه ی مازندرانی شهری را به شکل زیر تشریح می کند:

ابتدا یک یا دو تم مازندرانی (از کیجا جان ها) انتخاب می شود. این تم ها را یا در مد اصلی خود حفظ می کنیم یا آن ها را انتقال می دهیم. کلام (دوبیتی های قبلاً موجود) را از نظر قافیه و تعداد هجاها تصحیح می کنیم یا کلام تازه ای می سازیم. یک اوورتور به اضافه ی بخش های سازی برای گنجاندن میان بند های آوازی نیز تصنیف می کنیم. مسئولیت قسمت اخیر و همچنین ارکستراسیون ملودی به عهده ی تنظیم کننده است که با خواننده که معمولاً به مراحل قبلی می پردازد، همکاری می کند. ارکستراسیون در اصل از حد برجسته کردن نقش یک ساز در برخی پاساژها برای ایجاد تنوع در همنازی (به صورت اونیسون و اکتاو) فراتر نمی رود. موسیقی دانان معتقدند که یک تنظیم کننده ی واقعی باید قادر به هارمونیزه کردن ملودی باشد؛ اما با توجه به سطح موسیقی دانان آن دوره، ترانه های هارمونیزه شده کمی در رپرتوار شهری به چشم می خورد.

این روش آهنگسازی که به اندازه ی کافی سالم به نظر می رسد، تا حدی، حداقل در آنچه که به کیجا جان ها ارتباط می یابد، به هویت مازندرانی موسیقی وفادار می ماند. بسیاری از موسیقی دانان این عامل حفظ هویت را ملاک اصلی برای تشخیص ارزش یک ترانه ی مازندرانی می دانند. اما اگر در این نوع ترانه که تم های قدیمی را به عنوان مصالح آهنگسازی به کار می گیرد، تعیین عامل موسیقایی ای که هویت مازندرانی را القا می کند ساده است، در مورد تصنیفات کاملاً شخصی وضع بدین گونه نیست. بیشتر موسیقی دانان در

مازندرانی دانستن این یا آن ترانه تردیدی نمی کنند، اما در توضیح چرایی قضاوت شان درمی مانند. آریا کبیری، یکی دیگر از موسیقی دانان صاحب نام منطقه، تا آن جا که ما اطلاع داریم، شاید تنها کسی باشد که در این مورد به مراجعه به ساختار و گردش ملودی نظرات روشنی دارد.<sup>۱</sup>

با این حال در دوره ی مورد نظر ما ترانه سازی به شیوه ای که بختیاری ذکر می کند خیلی رایج نیست. معمولاً ملودی هایی ساخته می شوند که هیچ ارتباطی با ملودی مازندرانی ندارند و تنها یک شعر تبری کافی ست که نتیجه، ترانه ی مازندرانی نامیده شود. گاه نتیجه ی کار بسیار موفقیت آمیز است، مثل شوپه که از آن یاد کردیم. همکاری میان یک خواننده ی بسیار محبوب، مرحوم محمد دنیوی، که ملودی را نیز تصنیف کرده و یک شاعر بسیار معتبر، غلامرضا کبیری، به تولد ترانه ای انجامیده است که عمیقاً بر تاریخ موسیقی این منطقه اثر گذاشته است؛ هرچند که این ترانه، جز شعرش، هیچ خصوصیت مازندرانی دیگری ندارد. سرقت هنری نیز در این دوره رایج است. استفاده از آهنگ های مناطق دیگر، حتا آهنگ های عربی، ترکی یا افغانی رواج دارد. این جا نیز یک شعر مازندرانی به مدد هویت محلی می شتابد. در مقابل این افراط هاست که برخی موسیقی دانان شهری با اصل روستایی قد علم می کنند و برای احیای موسیقی اصیل مازندرانی (پس از انقلاب) گام بر می دارند.

#### روستا

در منطقه ای که ۶۰ درصد جمعیت آن را روستاییان تشکیل می دهند، تنها زمانی می توان از تغییرات در موسیقی و زندگی موسیقایی سخن گفت که این تغییرات در محیط روستایی رخ داده باشند. تحولات فرهنگی شهر هر قدر هم که ریشه ای باشد، اگر اثری بر روستا نگذارد، فقط می تواند به ظهور یک فرهنگ شهری در دل یک فرهنگ روستایی مسلط و دست نخورده منجر شود. خواهیم دید که در واقع تأثیر شهر بر روستا بسیار قابل ملاحظه بوده است و این تأثیر به ما اجازه می دهد تا از تغییرات کلی در موسیقی و زندگی موسیقایی منطقه سخن بگوییم.

در واقع گسترش شهرها و ظهور امواج رادیویی علل اصلی این تغییراتند. نخستین پیامد این پدیده های تازه، راندن موسیقی مازندرانی به معنای واقعی کلمه از شهرها و تولد یک موسیقی مازندرانی شهری است. با این حال، این موسیقی رانده شده، دست نخورده باقی نمی ماند. روستاییان به علت تماس دائمی ای که با شهر دارند (به دلایلی که در مقدمه ذکر کردیم) زندگی به ظاهر تحول یافته ای را می گذرانند و ذوق موسیقی شان به ذوق طبقات کم درآمد جامعه ی شهری نزدیک می شود: ترانه های کوچه بازاری روستاها را تسخیر می کنند.

از سوی دیگر، پدیده ای تازه، یعنی خواننده-نوازنده ی حرفه ای که احتمالاً تحت تأثیر شهر، مطرب

۱. توضیحات وی در این زمینه ما را از صحت آنچه در بخش گذشته برامون ساختار ملودیک آوازها گفتیم، مطمئن کرده است.



نامیده می‌شود، ظهور می‌کند. لوطی‌ها که آن‌ها نیز نام مطرب به خود می‌گیرند، از این پس دیگر مثل گذشته خواهان نذراند. کولی‌ها و نیز دیگر خوانندگان که پیش از این تنها کیچاچان‌ها را می‌خوانده‌اند (خواننده‌های غیر متخصص) و حتا بسیاری از خوانندگان قابل، شروع به فراگیری ترانه‌های رادیویی می‌کنند، ترانه‌هایی که به همان اندازه تولید موسیقایی تهرانند، که تولید موسیقایی مازندران.

آن‌هایی که کمانچه می‌نواختند، از این پس ویولن می‌نوازند. برخی‌ها نواختن آکوردئون و تمبک را می‌آموزند و گروه‌های مطربی که از این موسیقی دانان (از همه یا بخشی از آن‌ها) تشکیل می‌شوند، در عروسی‌ها شرکت می‌کنند، آن هم همواره با تو سل به دستگاه‌های تقویت صدا که نزد روستاییان از محبوبیت خاصی برخوردارند.

مطالب ذکر شده در بالا را از نزدیک بررسی کنیم. پیش از هر چیز، گسترش حرفه‌ای‌گری در موسیقی با گرایش فرهنگی مسلط این دوره، یعنی تجاری کردن مطابقت دارد. ضمناً این گرایش با تقاضای روزافزون شنوندگان که بیش از پیش در جست‌وجوی همان جهان موسیقایی عرضه شده توسط رسانه‌های گروهی‌اند، تقویت می‌شود.

از سوی دیگر، جایگاه این مطرب‌ها در جامعه به جایگاه لوطی‌های سابق نزدیک است. هر چند که اینان نه رقصنده‌اند و نه آکروبات‌باز، اما این واقعیت که با حرفه‌ی موسیقی کسب درآمد می‌کنند و اجراهای موسیقایی‌شان با ساز همراه است، مانع از آن می‌شود که جامعه به آن‌ها همان احترامی را بگذارد که پیش از این به شرخون‌ها می‌گذاشت. در مورد این دسته‌ی اخیر باید گفت که تعدادشان روز به روز کاهش می‌یابد. بسیاری از موسیقی‌دانانی که می‌توانستند شرخون‌های واقعی شوند، در عین تسلط به بخش مهمی از رپرتوار گذشته، به مطربی می‌پردازند. این دسته را از این پس موسیقی‌دانان یا خوانندگان قابل می‌نامیم تا آن‌ها را از کسانی که کارشان محدود به خواندن کیچاچان‌ها یا در نهایت کتولی، یعنی بخش مردمی رپرتوار است (و در این دوره با موسیقی مردمی رادیویی آمیخته می‌شود)، متمایز کنیم.

لوطی‌ها چه سرنوشتی پیدا می‌کنند؟ موقعیت تازه آن‌ها را، در مقایسه با مطرب‌های نوظهور، به ردیف‌های دوم صحنه‌ی فعالیت‌های موسیقایی می‌رانند. رقیب اصلی لوطی‌ها بیشتر دستگاه‌های تقویت صداست و نه موسیقی تازه که آن‌ها به راحتی قادرند بر روی سازهای خود بنوازند (کاری که در انجام آن تأمل نمی‌کنند). اگر در گذشته این نوازندگان جای مهمی در مراسم عروسی داشتند، به یمن قدرت صوتی سازهای‌شان بود که نقش آن‌ها را به عنوان اعلام‌کننده یا جاززننده‌ی این رویداد تأمین می‌کرد. ضمناً اگر رپرتوار آوازی همواره به این اکتفا می‌کرد که تنها در صمیمیت مجالس شبانه ظاهر شود بدون این‌که به هوای آزاد دست‌رسی داشته باشد، به علت ضعف صدا دهندگی‌اش بود. در این دوره‌ی تازه، مطرب‌ها می‌توانند به راحتی جای لوطی‌ها را پر کنند. اینان نه تنها سازهایی دارند که به اندازه‌ی کافی از قدرت صوتی برخوردارند (آکوردئون، ویولن، تمبک)، بلکه می‌توانند به کمک آمپلی‌فایرهای خود که در استفاده از

حداکثر قدرت آن برای مهم جلوه دادن جشن‌ها تردید روا نمی‌دارند<sup>۱</sup>، صدای خود را در تمام روستا پخش کنند. علاوه بر آن، مطرب‌ها بخش مردمی رپرتوار آوازی را از داخل خانه (مجالس شبانه) خارج می‌کنند و بر آن ترانه‌های مازندرانی شهری و نیز ترانه‌های عامه‌پسند فارسی را می‌افزایند و از این همه یک موسیقی هوای آزاد می‌سازند. و اما آوازهای با وزن آزاد به علت خصلت درون‌گرایانه، کمتر شاد و این‌که مطلقاً نمی‌توانند برای رقص مناسب باشند، به عنوان موسیقی شبانه و موسیقی مجلسی برای افراد مسن باقی می‌مانند.

از دهه‌ی چهل به بعد ظهور نوار کاست، مطرب‌ها و حتا برخی از موسیقی‌دانان قابل را به سمت رسانه‌های کردن هنرشان سوق می‌دهد. پاره‌ای از آن‌ها کاست‌هایی به بازار عرضه می‌کنند که در استودیوهای ساری ضبط شده‌اند. از روی همین کاست‌هایی که امروزه نیز گاهی در بازار عرضه می‌شوند، ما توانسته‌ایم در مورد کیفیت ترانه‌های آن دوره به قضاوت بنشینیم. در این ترانه‌ها تأثیر شهر و ترانه‌های رادیویی به خوبی مشهود است:

— استفاده از گام‌های موسیقی کلاسیک (که در موسیقی مازندرانی موجود نیستند)

— گاه پیروی از مدل ترانه‌های شهری: یک اوورتور به علاوه‌ی سکانس‌های سازی میان بندهای آوازی

— سرقت ملودی‌های محلی (مناطق دیگر) و بیگانه

— اجرای ملودی‌های مازندرانی به سبک آوازهای کوچه‌باغی

اما باید تأکید کرد که برخی از این ترانه‌ها، به رغم سبک نوازندگی آن‌ها، به سنت تصنیف کیچاچان‌ها که در بخش دوم از آن‌ها سخن گفتیم، وفادار می‌مانند. علاوه بر این، گوشواره‌ها یا برگردان‌های حاوی نام دختران جوان تقریباً در همه‌ی ترانه‌ها حضور دارند.

بنابراین می‌بینیم که آن بخش از رپرتوار آوازی که بیش از همه با نوآوری همراه است، بخشی است که مربوط به زندگی روزمره است و قلمرو جوانان، تفریح و شادمانی است. آنچه که شرایط مناسب برای تطبیق این بخش با توقعات زمان را به وجود می‌آورد، واقعیت ساده بودن، پر تحرک بودن و البته مردمی بودن آن است. چون ساده است، شدنی‌تر است. بنابراین برای معروف شدن، رسانه‌ای شدن و طلب شدن، چه از سوی صاحبان جشن‌ها و چه از سوی خریداران کاست، نیازی به داشتن قابلیت موسیقایی بالا نیست. کافی است صدای مطبوعی داشت و کمی خلاقیت. دیگر ضرورت تسلط بر فنون دشوار آوازهای با وزن آزاد و به‌خاطر سپردن صدها بیت شعر آوازهای روایتی مطرح نمی‌شود و خواننده لازم نیست چون گذشته، خود را به عنوان اجرا کننده‌ی کیچاچان‌ها، نسبت به خوانندگان آوازهای با وزن آزاد پایین‌تر ببیند. زیرا تنها ملاک کیفیت در نظام تجارت، کمیت «مشتری» است. تعداد خوانندگان و مطرب‌ها افزایش می‌یابد و در نظامی که تولید موسیقایی تنها توسط قوانین بازار کنترل می‌شود، هرچه تعداد موسیقی‌دان بیشتر باشد، بهلوسی‌هایی

۱. بدبدهای که در همه‌ی نقاط ایران، حتا در شهرها و بیشتر در مراسم مذهبی و عزاداری‌ها به چشم می‌خورد. چنین به نظر می‌رسد که قدرت صوتی باشکوه و اهمیت مراسم نسبت مستقیم دارد.

که می‌بایست موسیقی در برابر آن‌ها مقاومت کند تا تغییر نیابد، بیشتر می‌شوند. و این موسیقی آن جایی که پویاتر است، مقاومت کم‌تری می‌کند. در عرصه‌ی کیجا جان‌ها ملودی‌ها و اشعار تازه می‌توانند پذیرفته شوند. درست است که این امر در چارچوب سنت، محدودیت‌هایی دارد، به‌ویژه از نظر ملودی که آفرینش آن عموماً ترجمان مبادله‌پذیر بودن الگوهای ساختاری است؛ اما سلیقه‌ی تغییر یافته‌ی شنوندگان توسط رسانه‌های گروهی و تأثیر شهر که بی‌وقفه، شبه ترانه‌های مازندرانی می‌سازد، موسیقی‌دان روستایی را منصرف می‌کند. پاره‌ای از ترانه‌های آن‌ها به‌طور رسوایی، غیر مازندرانی و یا به‌طور نمایشی کوچه‌بازاری‌اند.

آوازهای روایتی، در عوض، تحت تأثیر تجدد قرار نمی‌گیرند، زیرا طبیعت منجمد و پیچیده‌ی آن‌ها و نیز این واقعیت که این آوازها کم‌تر از دیگر بخش‌های رپرتوار، مورد پسند عامه‌اند، آن‌ها را از بازی‌ها و توقعات بازار و رسانه‌های گروهی محفوظ می‌دارد. این خصوصیات به‌ویژه در عرصه‌ی آوازهای با وزن آزاد بسیار برجسته‌اند. این‌جا عملاً خلاقیتی نمی‌توان داشت و پیچیدگی چنان است که کم‌تر موسیقی‌دانی برای شرخون شدن انگیزه پیدا می‌کند، به‌ویژه که این بخش وعده‌ی پول و شهرتی نمی‌دهد. آوازهای با وزن آزاد، بنابراین حداقل تا آن اندازه که به تغییرات ناشی از تجدد مربوط می‌شود، دست‌نخورده باقی می‌مانند. جالب است که همین مسئله را در مورد موسیقی کلاسیک نیز می‌توان تأیید کرد. دورینگ در اثر خود هنگامی که از این موسیقی سخن می‌گوید، متذکر می‌شود که «به‌ویژه گونه‌ی آزاد [با وزن آزاد] روی یک غزل کلاسیک است که کم‌تر از همه دستخوش تأثیرات برخورد فرهنگی یا هر عامل تغییر دهنده‌ی دیگر شده است» (During, 1994: 227).

وقتی می‌گوییم آوازهای روایتی با وزن آزاد، یعنی بخش کلاسیک رپرتوار، در این دوره دست‌نخورده می‌مانند، به این معناست که اولاً این آوازها باقی می‌مانند و ثانیاً تغییر نمی‌کنند. مهم‌ترین دلیل این باقی ماندن، دوبخشی بودن شنوندگان است. خواننده‌های قابل، بدون آن‌که شرخون تلقی شوند (از نظر تعداد ابیاتی که از بر دارند)، شنونده‌های مسن خود را در پیرمرد مجلس‌ها و در شب‌نشینی‌های فصل‌های سرما، به‌وجود می‌آورند و این درحالی است که بسیاری از آن‌ها در عین حال مانند مطرب نیز فعالیت می‌کنند. آن‌ها از آمیختن دانسته‌های سنتی خود با آنچه توسط رسانه‌های گروهی کسب کرده‌اند، اجتناب می‌ورزند. بیشتر آن‌ها به‌ویژه کسانی که ساز می‌نوازند، شیفته‌ی موسیقی کلاسیک‌اند و آن را بسیار برتر از موسیقی مازندرانی ارزیابی می‌کنند. طبیعی، خواننده و یکی از بهترین نوازنده‌های لاهور در منطقه، در عین حال نی کلاسیک نیز می‌نوازد، بدون آن‌که شیوه‌ی نوازندگی لاهور او تحت تأثیر این موسیقی دوم قرار گیرد. شاید تنها تأثیری که موسیقی کلاسیک بر هنر محلی او گذاشته، وسوسه‌ی انتقال ملودی کنولی به سه ناحیه‌ی صوتی مختلف لاهور باشد. با توجه به این‌که وی بخش بزرگی از زندگی خود را در ساری گذرانده، این تأثیر قابل اغماض است و این امر نشان می‌دهد که موسیقی دانان قابل تا چه حد به ارزش هنر خود واقفند. طبیعی تا امروز

شخصیت بزرگ موسیقی اصیل مازندرانی باقی مانده است؛<sup>۱</sup> با این حال در هنر آوازی او گرایش به تکنیک یُدل در تحریرها که خاص موسیقی کلاسیک است، به چشم می‌خورد. این امر نزد خوانندگان دیگر نادر است. در واقع، آنچه در موسیقی مازندرانی روستاها کم‌تر از هر چیز دیگری تغییر کرده، رنگ صدا و تکنیک آواز است؛ برخلاف شهر که خواننده‌ها ویژگی‌های روستایی صدا را به نفع یک صدای طبیعی و رها شده از فشار و یک تحریر رقیق شده با یُدل‌های ظریف کنار می‌گذارند.

بنابراین، بخش کلاسیک رپرتوار به یمن شنونده‌های مسن آن از ناپدید شدن نجات می‌یابد. اما اگر دست‌نخورده باقی می‌ماند نیز تا حدی، صرف‌نظر از ویژگی‌های موسیقایی‌ای که پیش از این از آن‌ها سخن گفتیم، به علت شنوندگان آن است؛ زیرا افراد مسن چندان از مدهای زمانه پیروی نمی‌کنند. خود آن‌ها ترجیح می‌دهند در توقعات موسیقایی‌شان تغییری به‌وجود نیاورند. به این ترتیب، هیچ چیز خوانندگان قابل را مجبور به تعدیل هنر سنتی‌شان نمی‌کند.

البته این مقاومت طبیعی در مقابل تغییرات، یک پیامد ناگزیر دارد: رپرتوار لطمه می‌بیند، بسیاری از اشعار فراموش شده و آوازهای بزرگ روایتی کوتاه‌تر از قبل می‌شوند. علت این ضایعه روشن است: خوانندگان قابل، اصراری به تعمیق دانسته‌های خود ندارند، زیرا برای گذران زندگی ناچارند بخشی از انرژی خود را صرف فراگیری ترانه‌های عامه‌پسند مد روز کنند. البته این یک علت فرعی است. در اصل، ناپدید شدن بخشی از اشعار بهایی است که این آوازها برای مقاومت در برابر تغییرات می‌پردازند، بهای ناتوانی در تطبیق دادن خود با توقعات زمان. این پدیده در تمام دنیا پدیده‌ای آشناست. بسیاری از موسیقی‌های سنتی تغییر می‌کنند تا خاموش نشوند و تغییر، ضامن بقا محسوب می‌شود. برای ارائه‌ی یک مثال ملموس می‌توان به مقاله‌ی رُیرو و پیرامون موسیقی پرو مراجعه کرد، آن‌جا که وی نشان می‌دهد که «مقاومت در مقابل تغییرات به هر حال به‌جای آن‌که ادامه‌ی سنت‌های موسیقایی بومی را تضمین کند، موجب خاموشی تدریجی آن شده است.» (Romero, 1992: 194). در صورتی که اقوام دورگه‌ی شهرهای کوچک و بزرگ «در دوره‌های مختلف، سنت‌های موسیقایی خود را با عوامل خارجی عجین کرده‌اند، بی‌آن‌که بنیان هویت آن‌ها از دست برود. به این ترتیب سنت‌های موسیقایی دورگه نه تنها از ناپدید شدن درامان مانده‌اند، بلکه با تأثیرات فرهنگی تازه نیز تطبیق یافته‌اند. آن‌ها با باورهای نو شده، تغییر کرده‌اند، متحول شده‌اند و باقی مانده‌اند» (همان).

مطالب بالا را می‌توان چنین جمع‌بندی کرد: دوره‌ی مورد بحث ما دوره‌ای است که در آن تجاری کردن و رسانه‌ای کردن، مهم‌ترین پدیده‌های زندگی موسیقایی کشور و بنابراین مازندرانی‌اند. آنچه سعی کردیم

۱. در دوره‌ی مورد نظر، وی که کارمند وزارت فرهنگ و هنر وقت بود، همواره به عنوان نماینده‌ی موسیقی محلی اصیل در کنسرت‌های «خانه‌ی فرهنگ» شرکت می‌کرد. پس از انقلاب، کارمند عالی‌رتبه‌ی همان وزارتخانه شد و یک دکتری افتخاری به نشان سپاسگزاری از فعالیت‌های موسیقایی سالم خود دریافت کرد.

۲. منسوب به کوه‌های آند، فلات و دره‌های آند، مهد تمدن اینکاها بوده است.

مطالعه کنیم پاسخ مجموعه‌ی موسیقی / موسیقی‌دان / شنونده به این پدیده‌های تازه بود. دیدیم که همه‌ی موسیقی تولید شده و بخش اعظم موسیقی شنیده شده در این دوره به عرصه‌ی موسیقی مردمی تعلق دارد. موسیقی‌دان، یا مطرب است یا موسیقی‌دان قابلی که در عین حال مطربی می‌کند. شنونده‌ها، اما همه توده‌ی مردم‌اند، حتا افراد مسن از گوش دادن به این نوع موسیقی خودداری نمی‌کنند. تمام این مجموعه (مثلث موسیقی / موسیقی‌دان / شنونده) خود را به‌خوبی با روحیه‌ی زمانه وفق می‌دهد. موسیقی‌دان که از این پس حرف‌های است، با هدف پاسخ دادن به سلیقه‌ی شنونده که توسط رسانه‌های گروهی شکل گرفته، به دنبال مصالح موسیقایی نرم و انعطاف‌پذیر می‌گردد و این همه را در بخش مردمی رپر توار آوازی می‌یابد و آن را با توقعات روز سازگار می‌کند. نتیجه، نوعی تجددگرایی وارداتی است که از پایتخت سرچشمه می‌گیرد و این بخش از رپر توار و نیز زندگی موسیقایی منطقه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تجددگرایی عبارت است از نوعی غرب‌گرایی<sup>۱</sup> و در عین حال اگر بتوان چنین گفت، نوعی فارسی‌گرایی، یعنی وام‌گرفتن مفاهیم رایج در محیط موسیقایی تهران و تقلید از تکنیک‌های برخی ترانه‌های مردمی پایتخت.

از سوی دیگر، هنگامی که در بررسی مجموعه‌ی موسیقی / موسیقی‌دان / شنونده، بخش کلاسیک موسیقی را جای‌گزین بخش مردمی می‌کنیم، نتیجه کاملاً طبیعت متفاوتی پیدا می‌کند. در این جا، موسیقی‌دان قابل خود را، از یک سو، در برابر توقعات محافظه‌کارانه‌ی شنوندگانش که عموماً افراد مسن هستند، و از سوی دیگر، در برابر مصالح موسیقایی صلب و غیر قابل انعطافی می‌یابد. به این ترتیب رپر توار کلاسیک، دست‌نخورده می‌ماند. اما روحیه‌ی زمانه، تجاری کردن و رسانه‌ای کردن، این بخش را نیز بی‌تأثیر نمی‌گذارد و آن را به «فقیر شدن» از نظر متن و کلام، که ناشی از انگیزه‌های ناکافی موسیقی‌دانان قابل (و در عین حال معذبوب بازار موسیقی) برای تکمیل هنرشان است، محکوم می‌کند. یکی از پیامدهای اجتناب‌ناپذیر این «فقیر شدن»، ناپدید شدن کامل مسابقات موسیقایی است. (برای جمع‌بندی شماتیک نگاه کنید به تصویر شماره‌ی ۹ در ضمیمه‌ی ۳).

## پس از انقلاب، روشنفکری کردن

### شهر

انقلاب، در مرحله‌ی اول، به همه‌ی فعالیت‌های موسیقایی دوره‌ی پهلوی در شهر پایان می‌بخشد. گذشته از یک تولید موسیقایی مختصر برای برخی برنامه‌های محلی که موسیقی‌دانان کمی را به کار می‌گیرد و کمابیش در همان سنت «موسیقی مازندرانی شهری» قبل از انقلاب باقی می‌ماند (همان دغدغه برای

۱. منظور ما از تجددگرایی و غرب‌گرایی دقیقاً آن چیزی نیست که نل با اتکا به تئوری سازگاری و «خصیصه‌های مرکزی» تعریف می‌کند. چنین رویکردی نیاز به یک مطالعه‌ی تئوریک در مورد این دو مفهوم دارد و از چارچوب کار ما درمی‌گذرد. علاوه بر این، در مورد مازندرانی، از این زاویه نگرستن به تغییرات که در اصل دست دوم‌اند، کمی بیش از اندازه بلندپروازانه به نظر می‌رسد. بنابراین در این جا تجددگرایی به معنای وسیع کلمه یعنی تطبیق با تکنیک‌های موجود (لاروس) گرفته شده است و غرب‌گرایی به معنای وارد کردن عوامل یا پدیده‌های فرهنگ غربی در سنت موسیقایی منطقه، مثل وام‌گرفتن سازهای غربی.

ارکستره و هارمونیزه کردن ملودی و همان بی‌تفاوتی نسبت به هویت مازندرانی تم‌ها)، تقریباً هیچ فعالیت موسیقایی رسمی‌ای وجود ندارد. مهم‌ترین رویداد این دوره، جنبش بازگشت به ریشه‌هاست که توسط محسن پور، موسیقی‌دانی با اصل روستایی، که فعالیت موسیقایی خود را درست در آخرین سال‌های رژیم گذشته در «خانه‌ی فرهنگ» و رادیو ساری شروع کرده بود، هدایت می‌شود. وی در سال ۱۳۶۴ «فرهنگخانه‌ی مازندرانی» را تأسیس می‌کند که در آن در کنار آموزش موسیقی کلاسیک و حتا تا حدی غربی، موسیقی مازندرانی نیز تدریس می‌شود. فرهنگخانه تحقیق گسترده‌ای را در زمینه‌ی فولکلور، به‌ویژه در عرصه‌ی موسیقی آغاز می‌کند و ادبا و مورخان و البته موسیقی‌دانان بسیاری را گرد هم می‌آورد. همان سال، نخستین جشنواره‌ی موسیقی‌های محلی در چارچوب جشنواره‌ی فجر در تهران برگزار می‌شود و موسیقی‌دانان روستایی منطقه در آن شرکت می‌کنند. اما از ۱۳۶۷ به بعد است که با پایان یافتن جنگ و به‌ویژه به یمن فتوای امام خمینی مبنی بر حلال بودن خرید و فروش آلات موسیقی، شاهد جهش قابل ملاحظه‌ای در فعالیت‌های موسیقایی سرتاسر کشور و از جمله مازندرانی می‌شویم.

طی ۹ سالگی که از این تاریخ می‌گذرد، محسن پور با گروه «شیواش»<sup>۱</sup> که خود وی آن را پایه‌گذاری کرده است، شش نوار موسیقی مازندرانی به بازار عرضه کرده است. گروه دیگری (امیر پازواری) که توسط ابوالحسن خورشو، خواننده‌ی سرشناس منطقه پایه‌گذاری شده نیز دو نوار تولید کرده است. دو موسیقی‌دان روستایی دیگر هم شروع به شکل دادن گروه‌های خاص خودشان کرده‌اند. علاوه بر این‌ها، تعداد مراکز آموزش موسیقی به ۳ رسیده است. بسیاری از موسیقی‌دانان قدیمی تدریس خصوصی می‌کنند و هنرجویان چندین برابر شده‌اند. هرگز ساری تا این اندازه موسیقی‌دان و آماتور موسیقی به خود ندیده بوده است. جنبش بازگشت به ریشه‌ها طبیعتاً از تهران سرچشمه می‌گیرد. همان‌گونه که دورینگ بیان می‌کند، ظهور این جنبش «در عرصه‌ی موسیقی از ابتدای دهه‌ی پنجاه محسوس بود [...] اما [انقلاب، آن را با ممنوع کردن انواع سبک‌تر و غربی‌شده‌تر موسیقی، با از بین بردن سراب غرب‌گرایی که نزد پهلوی‌ها گرامی بود و با بریدن کشور از محیط بین‌المللی، تسریع کرده (During, 1991: 18)]. این جنبش، موسیقی کلاسیک مکتب نوین را به آخرین ردیف‌های صحنه‌ی موسیقایی می‌راند. سازهای غربی نیز مانند مفاهیم بیگانه با موسیقی کلاسیک ایرانی مثل هارمونیزه کردن، گسترش تم و غیره از این موسیقی رانده می‌شوند؛ هر چند برخی موسیقی‌دانان پیش‌تاز نوعی پولیفونی متکی بر به کارگیری فاصله‌های چهارم و پنجم را تجربه می‌کنند. همه‌ی این‌ها در مازندرانی بازتاب دارد. در عرصه‌ی موسیقی کلاسیک، فرهنگخانه مدرسانی را از تهران دعوت می‌کند تا نسل جدیدی از موسیقی‌دانان سبک تازه یا به عبارت دقیق‌تر، سبک کهن تربیت کنند. بخش اعظم هنرجویان این فرهنگخانه را علاقمندان به موسیقی کلاسیک ایرانی تشکیل می‌دهند. اما

۱. این واژه معادل مازندرانی شاپاش فارسی است. نیواش علاوه بر معنای رایج شاپاش، یک معنای موسیقایی نیز دارد. این اصطلاح در سرق مازندرانی به تخریری کمابیش طولانی روی کلمات جان، امان و غیره اطلاق می‌شود که خواننده در باره‌ی لحظه‌های آواز، برای خارج شدن از یکتواختی احتمالی به آن متوسل می‌شود.

آموزش یک‌دست نیست، زیرا استادان مازندرانی، موسیقی‌دانانی که در رژیم گذشته آموزش دیده‌اند، به تدریس موسیقی به شیوه‌ی مکتب نوین ادامه می‌دهند. در دو هنرستان دیگر و نیز در کلاس‌های خصوصی که هنرجویان فراوانند، کمابیش همان نوع آموزش‌های قبل از انقلاب رایج است. چیزی که به شکل ریشه‌ای تغییر کرده، تعداد شاگردان موسیقی است که به‌طور غیرقابل مقایسه‌ای با دوره‌ی پیش از انقلاب افزایش یافته و تقریباً همه‌ی آن‌ها را آما‌تورهای موسیقی کلاسیک ایرانی تشکیل می‌دهند. با این حال، تولید این بخش به همان اندازه است که بود، یعنی تقریباً هیچ.

در عرصه‌ی موسیقی مازندرانی، گروه شواش همان راه موسیقی کلاسیک را از نظر سازبندی (استفاده از سازهای بومی و به‌ندرت سازهای کلاسیک ایرانی)، کنار گذاشتن هارمونی و توسل به پولیفونی سبک دنبال می‌کند. کلاس‌های موسیقی مازندرانی فرهنگخانه، با مسئولیت موسیقی‌دانان روستایی و نیز خود محسن پور موفق به جلب تعدادی هنرجو، همه نیز روستایی، می‌شوند.

در نگاه اول به نظر می‌رسد که موسیقی کلاسیک غالب باشد. هنرجویان پرشمار، بخش رادیویی فراوان، مقام اول در میان انواع موسیقی از نظر فروش نوار<sup>۱</sup> (چیزی که هر سه فروشنده‌ی اصلی نوار در ساری تأیید می‌کنند)، همه‌ی این‌ها موسیقی کلاسیک را در ردیف اول صحنه‌ی زندگی موسیقایی سازی جای می‌دهد؛ درحالی‌که قبل از انقلاب موسیقی عامه‌پسند این مکان را اشغال می‌کرده است. اما بی‌آن‌که بخواهیم اسطوره‌ی جهش بی‌سابقه‌ی موسیقی کلاسیک را کاملاً بی‌اعتبار کنیم، لازم می‌دانیم مسایلی را تذکر دهیم که میزان واقعی اسطوره‌ی بودن این جهش را روشن می‌کند. اولاً این موسیقی‌ای است که در حکومت اسلامی راحت‌تر از دیگر انواع موسیقی تحمل می‌شود، بنابراین می‌تواند به شکل وسیعی از صدا و سیما پخش و به‌راحتی به بازار عرضه شود. به همین دلیل در میان انواع موسیقی دیگر یعنی موسیقی مازندرانی که البته مکان دوم فروش نوار را به‌دست می‌آورد، موسیقی کلاسیک غربی، موسیقی فیلم، موسیقی مذهبی و موسیقی فولکلوریک بعضی از کشورها، به‌ویژه کشورهای امریکای لاتین، رقیب قدرتمندی برای این موسیقی وجود ندارد. هیچ کدام از این انواع موسیقی، نه در مازندران و نه در دیگر مناطق ایران، عامه‌پسند نیستند. ثانیاً واقعیت این است که در مازندران، تنها پخش فرهیخته‌ی طبقه‌ی متوسط به موسیقی کلاسیک ایرانی علاقه نشان می‌دهد. بخش اعظم آن‌هایی که نوار این نوع موسیقی را از بازار می‌خرند یا در کلاس‌های این شاخه از موسیقی ثبت‌نام می‌کنند و تا این حد آمار تقریبی ما را بالا می‌برند، تنها از مد روشنفکری زمانه پیروی می‌کنند. بیشتر جوانان به ترانه‌های عامه‌پسند فارسی که به صورت نوارهای صوتی و یا تصویری از امریکا وارد می‌شوند (ترانه‌های لس‌آنجلسی) علاقه نشان می‌دهند.

حتا بسیاری از هنرجویان موسیقی، به‌رغم تربیت کلاسیک‌شان، به‌طور منظم به ترانه‌های لس‌آنجلسی گوش می‌دهند. برعکس، گاه (و نه به‌ندرت) دیده می‌شود که دیوارهای اتاق یک جوان مازندرانی که آموزش

۱. منظور، نوارهای وارد شده از تهران است وگرنه همان‌طور که گفتیم منظم، تولیدی در این زمینه ندارد.

موسیقی ندیده و طرفدار این‌گونه ترانه‌هاست، با پوسترهای خوانندگان بزرگ موسیقی کلاسیک مزین شده است. این دوگانگی در رفتار در همه‌ی موارد ریشه در اسنوبیسم ندارد. می‌توان آن را پیامد اجتناب‌ناپذیر تسلط طرز فکری مبتنی بر قضاوت‌های ارزشی سخت‌دانتست که هم ریشه در اندیشه‌ی رسمی دارد و هم از سوی روشنفکران صورت می‌گیرد. این طرز فکر چنان مسلط شده است که بسیاری از کسانی که شنونده‌ی موسیقی سبک‌اند، خود در بی‌ارزش جلوه دادن آن تأمل نمی‌کنند. فریبا عادلخواه در صحبت از فروشندگان غیرقانونی نوارهای لس‌آنجلسی که کالای خود را «کاست مبتذل» می‌نامند، مثال خوبی از این‌گونه رفتار ارائه می‌دهد. یکی از این فروشندگان در توجیه این دوگانگی می‌گوید: «درست است که این‌ها مبتذلند، اما انسان در زندگی به همه چیز احتیاج دارد» (Adelkhâh, 1991: 34). عادلخواه تأکید می‌کند که «در تحقیق بسیاری از مصاحبه‌شوندگان، هنگامی که از آن‌ها در مورد انواع موسیقی مورد علاقه‌شان سوال می‌شد، برای موسیقی کلاسیک غربی و کلاسیک ایرانی ارزش بسیار قائل می‌شدند، اما چندان به‌نظر نمی‌رسید که شنونده‌ی این موسیقی‌ها باشند» (همان). نیز می‌توان مانند دورینگ این دوگانگی را از زاویه‌ی دیگری نگریست، هنگامی که و احتمال می‌دهد که گرایش به «موسیقی‌های عامه‌پسند غرب یا کاست‌های Show vidéo» (ما ترانه‌های لس‌آنجلسی را نیز در همین دسته جای می‌دهیم) بیشتر نشانگر «یک پیوند نمادین با بقیه‌ی جهان و تجدد آن باشد تا سرچشمه‌ی یک لذت پیش‌پافتاده.» نتیجه می‌گیرد که «گاه اتفاق می‌افتد که احساس بیگانگی با جامعه‌ی سنتی (aliénation) و احساس تسلا‌ی خاطری که از بازگشت به ارزش‌های سنتی به انسان دست می‌دهد، در یک فرد واحد جمع شوند» (During, 1992: 159).

به عقیده‌ی ما خیلی از واقعیت دور نخواهد بود اگر ادعا کنیم که در ساری این موسیقی سبک (هرچند که موفقیت نیمه‌قانونی آن ما را از انجام یک تحقیق جامع مانع می‌شد) بر موسیقی کلاسیک، چه از لحاظ تعداد موسیقی‌دان، چه از لحاظ تعداد هنرجو و چه از نظر تعداد نوارهایی که به فروش می‌رسد، چیرگی دارد. یک شبکه‌ی کمابیش زیرزمینی از موسیقی‌دانانی که بیشتر توسط نوازندگان «کاخ جوانان» و «خانه‌ی جوانان» سابق تربیت شده‌اند، وجود دارد که با اجرای ترانه‌های لس‌آنجلسی روی سازهایی چون باتری جاز و به‌ندرت گیتار الکتریک و ضرورتاً سینتی‌سایزر (ارگ) گذران زندگی می‌کنند. این گروه‌ها که گروه‌های جاز نامیده می‌شوند (نامی که به اشتباه به همه‌ی گروه‌های مشابه در ایران داده می‌شود) به سرعت گسترش یافته‌اند و دولت آن‌ها را به‌شرطی که تنها در مراسم عروسی بنوازند، تحمل می‌کند.

دیدگاه رسمی، دو موسیقی «خوب» و «بد» را از هم متمایز می‌کند. یکی موسیقی «بزمی و مبتذل» و دیگری «موسیقی عرفانی و الهی» (بدون امضا، ۴: ۱۳۶۸). یکی آن که به خداوند ارجاع می‌دهد و دیگری آن‌که با هواهای نفسانی مرتبط است (خوشرو، ۵: ۱۳۶۹). «اگر مقصود [موسیقی] لغو، گمراهی، گناه، تحریک شهوات و فساد باشد، حرام است و اگر هدفی عالی را طی نماید و احساسات معنوی را احیا کند و شور جنگ و دفاع را در سر بپروراند و اگر عواطف انسانی و محبت اجتماعی را برانگیزاند جایز خواهد بود» (حسینیان، ۱۲۳: ۱۳۷۴).

علاوه بر این، نوع «خوب»، بجز کارکرد آن به عنوان عامل تزکیه‌ی نفس، با علوم نیز مرتبط است. گواه این امر رسالات فلسفی و ریاضی اسلامی است که اغلب فصلی را به این هنر الهی اختصاص می‌داده‌اند. پس از آن می‌باید از نقش مهم موسیقی به عنوان عامل هویت فرهنگی سخن گفت که به‌ویژه از آن‌رو غیر قابل چشم‌پوشی است که هجوم فرهنگی غرب، چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیر مستقیم و از طریق ترانه‌های لس‌آنجلسی، خطری جدی است.

کارکردهای موسیقی به عنوان عامل تزکیه‌ی نفس و تعیین هویت و جنبه‌ی علمی این هنر موجب می‌شود که موسیقی کلاسیک از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شود. با این حال بخش دولتی بسیار به‌ندرت خود را درگیر مسایل مربوط به همین نوع موسیقی مجاز می‌کند. همان‌طور که کامبیز روشن‌روان به آن اشاره کرده «تولیدات موسیقی [در بخش خصوصی] که تا به حال از تنوع و پویایی خاصی برخوردار بوده همواره موفق‌ترین موسیقی تولید شده در مملکت بوده است و در واقع بخش خصوصی بار سنگین تولید و هدایت موسیقی کشور را به عهده داشته است» (روشن‌روان، ۱۳۷۰: ۶۹). در مازندران نیز هنرپیشه‌های اصلی صحنه‌ی موسیقایی در بخش خصوصی یافت می‌شوند. آن‌ها که مورد تأیید دولت‌اند در زمینه‌ی موسیقی کلاسیک و محلی فعالیت می‌کنند و آن‌ها که مورد تأیید نیستند در زمینه‌ی موسیقی عامه‌پسند (ترانه‌های سبک، لس‌آنجلسی، مازندرانی شهری و غیره) فعال‌اند. سازمان‌های رسمی، این موسیقی اخیر را که در جشن‌ها به‌ویژه در جشن‌های عروسی اجرا می‌شود و بدیهی است که نه برای تزکیه‌ی نفس است و نه جنبه‌ی علمی دارد؛ به این شرط تحمل می‌کنند که با رقص، الکل و مواد مخدر همراه نشود.

پدیده‌ی مهم دیگر این دوره ظهور طبقه‌ای از موسیقی‌دانان روشنفکر است که نقطه‌نظرهای آن‌ها، فصول مشترکی با دیدگاه رسمی دارد و نقش اول را در صحنه‌ی زندگی موسیقایی کشور بازی می‌کنند. این موسیقی‌دانان نیز بر جنبه‌های علمی، اخلاقی و عرفانی موسیقی تأکید می‌کنند. همان‌گونه که دورینگ خاطر نشان می‌کند، به اعتقاد برخی استادان کهن‌سال و نیز برخی موسیقی‌دانان جوان «پاکسازی اسلامی» موجب «سالم‌سازی» شده است و این «نه‌چندان به این علت که چنین اقدامی به حذف موسیقی سبک که رقیب اصلی موسیقی هنری محسوب می‌شده، انجامیده است، بلکه از آن رو که حکم تأیید دوباره‌ی گرایش اولیه‌ی این موسیقی را داشته است. زیرا به اعتقاد آن‌ها موسیقی چیزی مهم و جدی است که باید در خدمت احساسات پاک، ارزش‌های اخلاقی و معنوی باشد و در جهت انسان‌سازی<sup>۱</sup> حرکت کند» (During, 1992: 151). نمونه‌های چنین رویکردی فراوان‌اند و ما دو مورد از میان آن‌ها نقل می‌کنیم: به عقیده‌ی جلال ذوالفنون، وظیفه‌ی اساسی هنر این است که به انسان یادآور شود که این جهان سرای اصلی او نیست (ذوالفنون، ۱۰: ۱۳۶۸) و مجید کیانی، طرفدار سرسخت بازگشت به ارزش‌های سنتی، سبک شیرین‌نوازی موسیقی کلاسیک را با سبک سنتی آن، چنین مقایسه می‌کند: در اولی «خیال آزاد است اما بدون مسئولیت هنری» در

صورتی که در دومی «نغمه‌ها از جنبه‌های مثبت علم، هنر و فلسفه سود می‌جویند و در مبارزه با زشتی‌ها از جنبه‌های مثبت انسانی چون دلیری و پایمردی بهره می‌گیرند» (کیانی، ۱۳۶۸: ۱۴۵).

موسیقی‌دانان روشنفکر نیز دشمن هجوم فرهنگی غرب‌اند و از منحرف شدن موسیقی کلاسیک و غربی کردن آن در دوره‌ی پهلوی و از وسعت رفت‌بار موسیقی عامه‌پسند در همین دوره که به مبتذل شدن و تجاری شدن آن انجامیده، به شدت شکیوه دارند و بازگشت به ریشه‌ها و ارزش‌های ملی را توصیه می‌کنند. در مازندران، محسن پور و گروه او نمایندگان اصلی این طبقه از موسیقی‌دانان روشنفکرند. آن‌ها نیز در برابر ابتذال موسیقی پیش از انقلاب قد برافراشته‌اند. هدف‌های بزرگ این طبقه‌ی روشنفکر نجات میراث موسیقایی منطقه، پاک‌سازی موسیقی از ابتذال‌های تحمیل شده توسط رسانه‌های گروهی پیش از انقلاب (به‌ویژه از نظر کلام) و بازگرداندن موسیقی مازندرانی به جایگاه واقعی آن است.

به این ترتیب، زنجیره‌ی تولید-مصرف موسیقی که پیش از انقلاب در شهر و در دل یک مجموعه‌ی هماهنگ با سه عضو: موسیقی، موسیقی‌دان و شنونده، تحت رهبری حاکمیت، سرنوشت و واحدی را برای موسیقی شهری منطقه رقم می‌زد، پس از انقلاب گسسته و تکه‌تکه می‌شود. پیش از هر چیز، برخلاف دوره‌ی پهلوی، مرزهای میان موسیقی‌دانانی که در انواع موسیقایی مختلف فعالیت می‌کنند، روشن‌تر و پررنگ‌تر می‌شود. به‌ندرت موسیقی‌دانی پیدا می‌شود که هم در عرصه‌ی موسیقی کلاسیک فعالیت کند و هم در عرصه‌ی موسیقی مازندرانی به سبک شواش. از این هم نادرتر، اگر نگوئیم نایافتنی، کسانی‌اند که مصالحه‌ای میان ترانه‌های سبک (لس‌آنجلسی و غیره) و دیگر انواع موسیقی برقرار کنند. گذشته از این، تعداد پرشماری شنونده برای موسیقی‌ای وجود دارد که تقریباً غیرمجاز است و تولید آن خارج از مرزهای کشور صورت می‌گیرد (ترانه‌های لس‌آنجلسی)، تعداد متوسطی شنونده برای موسیقی‌ای که تعداد قابل ملاحظه‌ای اجراکننده دارد، اما از فقدان تولید محلی رنج می‌برد (موسیقی کلاسیک) و تعداد محدودی شنونده برای یک موسیقی با تولید خوب، اما با موسیقی‌دانانی که شهری نیستند (موسیقی مازندرانی گروه‌های شواش و امیر یازواری). «موسیقی مازندرانی شهری» که کمابیش به همان سبک پیش از انقلاب توسط موسیقی‌دانان شهری تصنیف می‌شود و به روی آنتن می‌رود نیز شنونده‌ی بسیاری در شهر ندارد. این امر، به عقیده‌ی ما، از آن جهت است که این موسیقی، زبان موسیقایی خشک ترانه‌های رسمی صدا و سیما را به کار گرفته و جنبه‌ی مفرح خود را از دست داده است. به‌ویژه از نظر کلام، ناپدید شدن موضوعات عاشقانه‌ی این ترانه‌ها که پیش از انقلاب سخت به استفاده از گوشواره و فادار بودند، به‌طور قابل ملاحظه‌ای در از دست رفتن محبوبیت این ترانه‌ها نقش داشته است. و این درحالی است که اکنون آهنگسازان باذوق و مستعدی چون دانا کبیری (که ساخته‌های وی حتا از شبکه‌ی سراسری پخش می‌شود) وجود دارند که توانسته‌اند مشکل این نوع موسیقی منطقه در هارمونیزه کردن و ارکستره کردن ملودی‌ها را به‌خوبی رفع کنند.

۱. به همین شکل در متن فرانسه.

## روستا

در روستا نیز مانند شهر، موسیقی عامه‌پسند حاشیه‌ای می‌شود و به شکل نیمه‌مخفی و متزلزل به حیات خود ادامه می‌دهد. اما برای موسیقی جدی و وضعیت به گونه‌ی دیگری است. جشنواره‌هایی که به ابتکار سازمان‌های دولتی برگزار می‌شوند و فعالیت‌های «فرهنگخانه‌های محسن‌پور، همچنان که تولیدات موسیقایی گروه شواش، آوازهای روایتی رپر توار را احیا کرده و به آن‌ها ارزش می‌بخشند. بخش بزرگی از سوت‌ها که متن آن‌ها در رابطه با زندگی یابی‌ها و شورشی‌ها، دشمنان حکومت مرکزی رضاشاه بود، دوباره پس از نیم قرن ممنوعیت خواننده می‌شوند. علاوه بر این‌ها، خوانندگان قابل به اجرای امیری، طالب، حقانی، نجما تشویق می‌شوند، صدای آن‌ها ضبط می‌شود، برای آن‌ها ارزش قائل می‌شوند، آن‌ها را در جشنواره‌ها، حتا در جشنواره‌های بین‌المللی (آوینیون و دوسلدرف) شرکت می‌دهند و اعتبار این حافظان سنت را به آن‌ها باز می‌گردانند.

در این دوره فعالیت موسیقایی در سه سطح مختلف صورت می‌گیرد. از یک سو موسیقی دانان روشنفکر شهری، اما با اصل روستایی وجود دارند که نه تنها به تولید موسیقی محلی به شکل نوار و به تحقیق در مورد فولکلور می‌پردازند، بلکه این موسیقی را در مرکز فرهنگی خود نیز آموزش می‌دهند. از سوی دیگر، موسیقی دانان قابل، و بسیار تحت تأثیر روشنفکران، وجود دارند که در تولیدات موسیقایی گروه اول شرکت می‌کنند، در مراکز فرهنگی آن‌ها آموزش می‌دهند و بر صحنه‌ی جشنواره‌های ملی و بین‌المللی ظاهر می‌شوند. سرانجام، مطرب‌ها نیز هستند که مورد بی‌اعتنایی و گاه بی‌مهری سازمان‌های دولتی و نیز روشنفکران قرار می‌گیرند، اما نزد توده‌ی مردم که در عرصه‌ی موسیقی عامه‌پسند همان راه آغاز شده در زمان رژیم گذشته را ادامه می‌دهند، خواننده‌ی بسیار دارند. بدیهی است که اگر سه سطح مختلف از فعالیت موسیقایی وجود دارد، مطالعه‌ی تغییرات باید به‌طور مجزا برای هر سطح صورت بگیرد، زیرا به‌سختی می‌توان از یک راه تنها، یک سرنوشت موسیقایی واحد و یک روند تغییرات یک‌دست در این دوره سخن گفت. ابتدا مورد موسیقی دانان روشنفکر را بررسی کنیم. مشخص‌ترین ویژگی این موسیقی دانان ابهام در موقعیت اجتماعی آن‌هاست: آیا اینان شهری‌اند یا روستایی؟ در واقع آن‌ها یک پا در شهر دارند و پای دیگر در روستا. هرچند که تقریباً همه‌ی آن‌ها روستایی‌الاصل‌اند و بسیاری از آن‌ها، از جمله خود محسن‌پور، هنوز در روستا زندگی می‌کنند، اما یکی از بهترین مراکز فرهنگی شهر را پایه‌گذاری کرده‌اند که نه تنها روشنفکران شهری را به خود جلب می‌کند، بلکه از اعتبار قابل ملاحظه‌ای نیز در میان موسیقی دانان تهران برخوردار است. با این حال، آن‌ها در تولیدات موسیقایی خود عموماً تنها با موسیقی دانان قابل روستایی همکاری می‌کنند. موسیقی دانان شهری از نسل پیش از انقلاب، هرچند در «فرهنگخانه» به آموزش موسیقی کلاسیک ایرانی مشغولند، اما در فعالیت‌های تولیدی آن سهیم نیستند.

این موسیقی دانان روشنفکر با چه هدفی به تولید موسیقایی دست می‌زنند؟ برای بازگرداندن موسیقی محلی به شهرها؟ برای ارائه‌ی نمونه‌هایی از یک «موسیقی خوب»؟ برای تشویق موسیقی دانان مازندرانی،

شهری و روستایی، که مثل آن‌ها عمل کنند؟ مخاطبان آن‌ها چه کسانی‌اند؟ جوانان؟ افراد مسن؟ روستایی‌ها؟ شهرنشینان؟ روشنفکرها؟ مردم عادی؟ پاسخ دقیقی برای این پرسش‌ها وجود ندارد، زیرا ویژگی‌های این تولیدات همان قدر متناقض‌اند که موقعیت اجتماعی عاملان آن‌ها.

نوارهای گروه شواش شامل دو نوع موسیقی است: اجرای کلاسیک و سنتی قطعات محلی، اغلب توسط موسیقی دانان قابل، و تنظیم‌های جدید این قطعات (خلق آهنگ تازه بسیار نادر است). ارکستری غالباً شامل کمانچه، دوتار، نقاره، لاله‌وا و دف این نوع آخر را اجرا می‌کند. ابداعاتی که در این تنظیم‌ها به کار رفته، صرف‌نظر از استفاده از ارکستر یاد شده، عبارتند از پیوندهای غیرمتعارف قطعات، مثل کتولی/هرایی/کیچاجان یا امیری/کیچاجان، کلام‌گذاری بر رپر توار لاله‌وا (خلق آوازهای تازه براساس رپر توار سازی)، اجرای ضربی آوازهای با وزن آزاد، استفاده از گروه همخوان و سرایش اشعار تازه برای ترانه‌ها (مصنفات جدید، که نادرند، به آگاهی کامل سازندگان‌شان از ویژگی‌های ملودیک آوازهای مازندرانی شهادت می‌دهند). تأثیر ترانه‌های رادیویی، موسیقی مناطق یا کشورهای دیگر در این تولیدات وجود ندارد.

اما در تنظیم‌ها تناقضی میان ویژگی‌های موسیقایی و خصوصیات ادبی آوازها به چشم می‌خورد. از یک سو، رنگ صدا (هرچند نزد خواننده‌های جدید کمی آزاد و بدون فشار است)، تکنیک تحریر و مخصوصاً ساختارهای ملودیک و نیز گام و سلسله‌مراتب درجات، بسیار به سنت که آن را دارای خصلت روستایی برآورد کردیم، وفادار می‌مانند. و از سوی دیگر از نظر کلام، تغییری ریشه‌ای رخ می‌دهد. اولاً همان‌طور که گفتیم اغلب به جای مراجعه به دوبیتی‌های عامیانه، اشعار تازه سروده می‌شوند. این اشعار دیگر لزوماً شکل دوبیتی ندارند<sup>۱</sup> و از این رو کم‌تر از اشعار سنتی مبادله‌پذیرند. ثانیاً از نظر محتوا، شکاف بزرگی میان متن‌های تازه و کلام سنتی وجود دارد. عشق و دوری، موضوعات اصلی آوازهای سنتی، جای خود را به موضوعاتی می‌دهند که هنوز به زندگی روستایی و مناظر طبیعی مربوط‌اند، اما به شیوه‌ای بسیار پیالوده، صیقل خورده، گار شده، گاه انتزاعی و در یک کلام، بسیار ادبی ارائه می‌شوند. از این پس سرتاسر کلام چندین مصرع‌ی یک آواز، وقف تنها یک موضوع می‌شود. این جاشاعر از احساسات خود در برابر صحنه‌ای از زندگی روستایی سخن می‌گوید، خود را با طبیعت یکی می‌کند تا حال روحی خود را به بیان آورد، لحظه‌ای را توصیف می‌کند و چشم‌اندازی را نقش می‌زند، اما در همه‌ی این‌ها می‌توان به راحتی هویت غیر روستایی او را که سعی در متعالی کردن زندگی روستایی و شبانی به شیوه‌ی روشنفکران متعهد دارد تشخیص داد. بدیهی است که چنین کلامی با توقعات شعر عامیانه، چه شهری و چه روستایی، بسیار بیگانه است. روزمرگی و به‌همراه آن، سادگی و صراحت در زبان و از همه مهم‌تر، عشق و شیکوه از دوری، در محتوا کاملاً در این جا غایب است.

واژه‌های استفاده شده در این اشعار گاه بسیار کهن‌اند و آن‌ها نیز در راستای بازگشت به ریشه‌ها،

۱. برای برخی تنظیم‌ها گاه دوبیتی‌های تازه که کمابیش در همان حال و هوای دوبیتی‌های عامیانه‌اند، نوشته می‌شود تا در کنار مناهای قدیمی‌سان روی یک آواز واحد خوانده شوند.

به منظور باززایی زبان تبری، احیا شده‌اند. نیز مرزهای میان لهجه‌های مختلف زبان حذف شده‌اند، چرا که این اشعار همه‌ی مازندرانی‌ها را مخاطب قرار می‌دهند. به این ترتیب، واژه‌های آملی می‌توانند در یک کلام واحد با واژه‌های ساروی یا بهشهری ترکیب شوند.

به خوبی دیده می‌شود که این تولیدات از نظر موسیقایی، روستاییان را مخاطب قرار می‌دهند و از نظر ادبی شهرنشینان را. در نتیجه، با وفادار ماندن به ویژگی‌های موسیقایی آوازها، شنونده‌ی شهری خود را از دست می‌دهند و با روشنفکری کردن کلام، شنوندگان روستایی خود را محدود می‌کنند. درست است که این نوع کلام برای همه‌ی تنظیم‌ها نوشته نمی‌شود، اما حتی در کیچاجان‌های کهن با تنظیم جدید که در آن‌ها دوبیتی‌های قدیمی با دوبیتی‌های تازه، گاه با موضوعات عاشقانه همراه می‌شوند، نام‌های دختران جوان جای خود را به واژه‌هایی خنثی چون *کل من یاه بلاره* (= قربان تو) می‌دهند؛ و این شاید برای اجتناب از پاره‌ای سوء تفاهم‌هاست، زیرا تا وقتی که شعر مستقیماً به دختر جوانی خطاب نمی‌شود، همه‌ی موضوعات عاشقانه می‌توانند موضوعات عرفانی به حساب آیند. به این ترتیب، نوارهای گروه *شواش هرگز*، حتی در محیط‌های روستایی، از محبوبیت فوق‌العاده‌ای برخوردار نمی‌شوند، چرا که محتوای آن‌ها ناهمگون است: آوازهای روایتی در کنار کیچاجان‌ها، کلام کهن در کنار کلام جدید، جدیدی‌ها فاقد موضوعاتی که بتوانند علاقه‌ی روستاییان را جلب کنند و قدیمی‌ها فاقد گوشواره‌ای که نام دختر جوانی را بر خود داشته باشد.

با این حال باید پذیرفت که تأثیر موسیقی‌دانان روشنفکر بر زندگی موسیقایی منطقه قوی بوده است. از سال ۱۳۶۵ «فرهنگخانه» با عرضه‌ی نوار موسیقی لله‌وا، اجرا شده توسط طیبی، در راستای اعتقاد فرهنگی‌اش مبنی بر بازگشت به ریشه‌ها، موسیقی مازندرانی اصیل را اشاعه می‌دهد. نوار تأثیر خودش را می‌گذارد. بسیاری از جوانان روستایی آن را می‌خرند و با تحسین و علاقه به آن گوش می‌سپارند. تعدادی از آن‌ها بدون تأمل به ساری می‌آیند تا در کلاس‌های لله‌وای «فرهنگخانه» که توسط خود طیبی اداره می‌شوند، ثبت‌نام کنند. در همین کلاس‌ها طیبی بیش از ۳۰ لله‌چی تربیت می‌کند. خطر این نوع آموزش که برای کمانچه، دسرکتن و تاندازهای برای آواز نیز وجود دارد، این است که امکان دارد به نوعی استاندارد کردن اجرا بینجامد. نوارها نیز با توجه به این‌که منبع تقلید مهمی به‌شمار می‌روند، می‌توانند در این استاندارد کردن سهمی داشته باشند.

از سوی دیگر، نزد این موسیقی‌دانان گرایش برای «بازقلمروسازی» (reterritorialisation) موسیقی، به‌ویژه در آنچه به مرکز و شرق مربوط می‌شود به چشم می‌خورد. در نوارهای گروه *شواش*، تمامیت موسیقی مازندرانی ارائه می‌شود: مخلوطی از همه‌ی سبک‌ها، همه‌ی گونه‌ها و انواع سوت‌ها. کیچاجان‌ها، گونه‌های امیری و کتولی شرق با انواع مرکزی آن‌ها همزیستی می‌کنند. خواننده‌های جدید بدون تفاوت، هم *هرایی* می‌خوانند که ویژه‌ی شرق است و هم مثلاً *گونه‌ی مرکزی طالبا* را. علاوه بر این، دو تار در ارکستر، در کنار سازهایی مثل لله‌وا و دسرکتن می‌نشینند. از نظر متن نیز نادیده گرفتن اختلافات لهجه‌ها می‌تواند به عنوان «بازقلمروسازی» زبان تبری به حساب آید.

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که جست‌وجوی اصالت نزد موسیقی‌دانان روشنفکر با یک طرز تفکر محافظه‌کارانه‌ی جزمی همراه نیست. این موسیقی‌دانان نیز به‌نوعی عامل تغییرند. آن‌ها به آنچه که آثارشان را از عرصه‌ی فولکلور، به معنی واقعی کلمه، متمایز می‌کند واقف‌اند. خود این موسیقی‌دانان اذعان دارند که فعالیت‌هایشان اندیشه‌های روشنفکرانه است. آنچه اینان گرایش به انجام آن دارند، خلق یک بدنه‌ی موسیقایی مازندرانی شایسته‌ی این نام است که مشخص‌ترین ویژگی‌های این موسیقی را در خود داشته باشد و بدون تفاوت توسط روستاییان و شهرنشینان شنیده شود. اما با تأکید بر روی مصالح موسیقایی و نادیده گرفتن اهمیت کلام و با غفلت از وجود واقعی یک تمایز کمابیش روشن میان «عامه‌پسند» و «کلاسیک»، میان موسیقی جوانان و موسیقی افراد مسن و میان توقعات شهر و انتظارات روستا، به این هدف نائل نمی‌شوند. موسیقی آن‌ها شنوندگانش را در میان افراد کمابیش مسن محیط روستایی و برخی روشنفکران شیفته‌ی فرهنگ بومی محیط شهری می‌یابد.

اکنون به دو مین سطح فعالیت موسیقایی می‌پردازیم، جایی که موسیقی‌دانان مردد با «شخصیت‌های چند پاره شده»<sup>۱</sup>، گرفتار میان توقعات روشنفکرها و انتظارات توده‌های مردم یافت می‌شوند و جایگاه‌شان در اجتماع، بین آن چیزی است که از آن‌ها می‌خواهند که باشند و آن چیزی که واقعاً هستند. این‌ها موسیقی‌دانان قابل روستاها، استادان موسیقی محلی‌اند. این موسیقی‌دانان در آوینون، در دوسلدرف و در چندین جشنواره‌ی ملی خواننده و نواخته‌اند و هر از گاهی پژوهشگران ایرانی یا خارجی و نیز گزارشگران صدا و سیما به سراغشان می‌روند. آن‌ها با موسیقی‌دانان روشنفکر همکاری می‌کنند و گاه شنیده می‌شود که هنگام رد یک دعوت به جشن عروسی چنین عذر می‌آورند که از این پس روی آن‌ها حساب می‌شود و دیگر نمی‌توانند به عنوان موسیقی‌دان در چنین موقعیت‌هایی ظاهر شوند. این از آن جهت است که در موسیقی جشن‌های عروسی، دست‌بالا را ترانه‌های لس‌آنجلسی و کوچه‌بازاری دارند. علاوه بر این، ممکن است وجود احتمالی بعضی عوامل پیراموسیقایی، مثل رقص و غیره، اعتبار موسیقی‌دانان را به خطر اندازد.

با این حال، این موسیقی‌دانان، مخالف موسیقی سبک، کوچه‌بازاری و عامه‌پسند نیستند و تأیید می‌کنند که چنین موسیقی‌هایی نیز باید وجود داشته باشند: «وگرنه چگونه می‌شود عروسی گرفت؟»، اما ترجیح می‌دهند در این مراسم شرکت نکنند و اعتباری را که به واسطه‌ی شرکت در جشنواره‌ها و همکاری با این یا آن گروه موسیقی‌دانان روشنفکر کسب کرده‌اند از دست ندهند. به این ترتیب، آن‌ها از زندگی موسیقایی فاصله می‌گیرند، درحالی که مایلند در آن باقی بمانند. به تدریج ترانه‌های معروف به کوچه‌بازاری را کم‌تر می‌خوانند، درحالی که آن‌ها را به اندازه‌ی روشنفکرها و صاحبان دیدگاه‌های رسمی بد نمی‌دانند. این دوری از عروسی‌ها و خودداری از خواندن برخی آوازها بدون ابراز تأسف صورت نمی‌گیرد، زیرا آن‌ها می‌دانند و اظهار می‌کنند که موسیقی مازندرانی همواره به یمن جشن‌های عروسی رشد کرده و گسترش یافته است.

۱. این اصطلاح را از داریوش شایگان وام گرفته‌ام.

به همین دلیل و نیز به دلایل اقتصادی، هنگامی که سلامت یک جشن مورد تردید نباشد، ممنوعیت نیمه‌تحمیلی و نیمه‌داطلبانه‌ی خود را می‌شکنند.

این موسیقی‌دانان قابل، تحت تأثیر تحولات موسیقایی شهرند. برخی از آن‌ها می‌کوشند گروه‌هایی براساس مدل *شواش* تشکیل دهند، هنر خود را به بیان لفظی درآورند و آوازها را طبقه‌بندی و رپرتوار را ساختار سازی کنند. گاه از اصطلاحات، گونه‌ها و مفاهیمی سخن می‌گویند که اصالت آن‌ها مورد تردید است. مثلاً: «ا. موسیقی‌دانی از شرق، سه نوع موسیقی در رپرتوار آوازی تشخیص می‌دهد: آواز (= با وزن آزاد)، نیمه‌ضربی و ضربی. نیمه‌ضربی برای وی آوازی موزون، اما آرام و غیررقصان است که نمی‌توان آن را با یک ساز ضربی همراهی کرد، مثل *طالب* و برخی *سوت‌ها*؛ در صورتی که آواز ضربی آن است که رقصان و سریع‌تر و با سازهای ضربی قابل همراهی کردن است، مثل همه‌ی *ریزمقوم‌ها* (*کیچاجان‌ها*) و برخی دیگر از *سوت‌ها*. به عقیده‌ی او به‌دنبال هر آواز و هر نیمه‌ضربی باید یک *ریزمقوم* بیاید، برداشتی که به نظر می‌آید نوعی عمومیت بخشیدن به مدل *کنولی / کیچاجان / هرایی / ریزمقوم* باشد. از این رو، وی همواره یک *ریزمقوم* مخصوص پس از یک یا چند دوبیتی از *حسانی* اجرا می‌کند. او همچنین یک *طالبای* ضربی تصنیف کرده تا موافق با مدل مذکور، پس از چند بیت از *طالبای* معمولی که وی آن را نیمه‌ضربی می‌داند، خوانده شود. یکی دیگر از ابداعات او یک *کنولی* ضربی یا به گفته‌ی خودش *کنولی سوار* است که بین *کنولی* با وزن آزاد و یک *کیچاجان* خوانده می‌شود.

مثال دیگر، ن، خواننده‌ای از مرکز است که از سه گونه *کنولی: مازندرانی، گالشی و لوری* نام می‌برد، بدون آن‌که اجراهایی که از آن‌ها ارائه می‌دهد، تفاوت محسوسی با هم داشته باشند.

از سوی دیگر، جشنواره‌ها موسیقی‌دانان را مجبور به غنی‌ساختن رپرتوارشان و نیز تکمیل کردن تکنیک‌هایشان کرده است تا در این موقعیت‌ها که رقابت میان موسیقی‌دانان مناطق مختلف کشور وجود دارد، بتوانند قطعات متنوع با شیوه‌های اجرایی گوناگون ارائه دهند. چنین است که یک موسیقی‌دان گذار، *امیری و طالب* را که نزد خوانندگان کولی رایج نیست فرامی‌گیرد و ا. قطعاتی چون *طالبای* ضربی را که از آن سخن گفتیم، تصنیف می‌کند. علاوه بر این، ضبط‌های ما که به فاصله‌ی یک سال انجام گرفته است، تغییر محسوسی در شیوه‌ی اجرایی این موسیقی‌دان اخیر نشان می‌دهد. همراهی سازی (دوتار) *کنولی*‌ای که وی در سال ۱۳۷۵ اجرا کرده، نسبت به اجرای یک سال قبل او پراثرتری‌تر، با ساختار مشخص‌تر و همراه با چیره‌دستی بیشتر است.

گسترش رپرتوار شخصی به شکل سنتی نیز صورت می‌گیرد: جمع‌آوری قطعات از این‌جا و آن‌جا. نوارهای گروه *شواش* منابع بسیار خوبی به حساب می‌آیند. ط. از روی یکی از آن‌ها قطعه‌ای برای لاله‌وا به نام *شیرحال* را فرامی‌گیرد که حضور آن در نوار مذکور مدیون لاله‌چی-چوپانی از نواحی کوهستانی آمل است. اما اگر «قطعه‌چینی» به شکل سنتی است، نام‌گذاری نیز به همان شکل سنتی نادقیق است. ط. قطعه‌ی جدید را *تقره‌سری* می‌نامد. درحالی که این نام برای نخستین بار در تاریخ موسیقی مازندرانی، باز هم یک‌بار دیگر، در

نواری دیگر از گروه *شواش* ظاهر می‌شود. در واقع محسن‌پور با الهام از نام محلی (تقره‌سر) که وی در آن‌جا یکی از تنظیم‌های خود را براساس قطعه‌ای چوپانی انجام داده، قطعه‌ی تنظیم‌شده‌ی مزبور را چنین نام‌گذاری می‌کند. این عنوان هرگز قبل از آن برای هیچ قطعه‌ای وجود نداشته است.

بنابراین موسیقی‌دانان قابل، تحت تأثیر روشنفکرانند. در ضمن، از این بابت سپاس‌گزار آنانند و در ابراز امتنان خود غفلت نمی‌ورزند: «امروز وضع بهتر از پیش از انقلاب است. اگر کوچک‌ترین لغزشی داشته باشیم آن را به ما گوشزد می‌کنند». به همین دلیل آن‌ها در نوعی برزخ، میان توده‌ی مردم و روشنفکران به سر می‌برند، میان زندگی موسیقایی خودجوش جامعه و آن چیزی که توسط سازمان‌های دولتی و روشنفکران برنامه‌ریزی شده است. آن‌ها مجبورند موسیقی جوانان را در مقایسه با موسیقی جدی، بی‌ارزش بشمارند. در نتیجه، همان‌گونه که خود آن‌ها اعتراف می‌کنند، بسیاری از دوبیتی‌های عامیانه را از یاد می‌برند. از سوی دیگر، هنر خود را به بیان لفظی درمی‌آورند و آن را تئوریزه می‌کنند. همان‌قدر که پیش از انقلاب و تحت تأثیر شهر، به تجاری کردن تولیدات موسیقایی‌شان می‌اندیشیدند، اکنون و باز هم تحت تأثیر شهر، به هنری کردن این تولیدات می‌اندیشند.

در سومین سطح، یعنی عرصه‌ی مطرب‌ها، روند تغییراتی که از دوره‌ی پهلوی آغاز شده بود، راه خود را ادامه می‌دهد و با عامه‌پسند شدن سینتی‌سایزر تسریع نیز می‌شود. در روستاها، مثل شهرها، گروه‌های جاز تکثیر می‌شوند. این بار منبع الهام نه رادیو و نه شهر، بلکه نوارهای لس‌آنجلسی است. هرچه به شهرها نزدیک‌تر می‌شویم، ترانه‌ی مازندرانی کم‌تر خوانده می‌شود. در روستاهای دوردست، *کیچاجان‌ها* هنوز باقی مانده‌اند، اما مثل قبل از انقلاب، آمیخته با سبک کوچه‌بازاری.

سینتی‌سایزرهای ژاپنی گسترش این موسیقی عامه‌پسند را تسهیل می‌کنند و خود تبدیل به پدیده‌ای فرهنگی می‌شوند که بیش از همیشه موسیقی و زندگی موسیقایی منطقه را به مخاطره می‌اندازند. تنها در مازندران نیست که آرک بر جشن‌ها حکمروایی می‌کند، و نه نیز تنها در ایران. تئودور لوین به حضور این پدیده در روستاهای ازبکستان شهادت می‌دهد که در آن‌جا نیز، چون مازندران، با دستگاه‌های تقویت صدا با قدرت صوتی کرکننده همراه است (Levin, 1993: 58). اما اگر در ازبکستان آن را در کنار سازهایی چون آکوردئون، باس الکتریک و سازهای ضربی می‌نوازند، این‌جا در مازندران، سلیقه‌ی ساده‌پسند مردم و نیز محدودیتی که دیدگاه رسمی تحمیل می‌کند، آن را تنها یا در نهایت به همراه یک ساز ضربی در جشن‌ها ظاهر می‌کند. این آخری می‌تواند یک تمبک، یک تمپو (= دربوکه‌ی عربی)، هر دو با هم، و یا یک جاز باشد. اصطلاح آخر در واقع، همان‌طور که در همه جای ایران رایج است، نامی است که به باتری داده می‌شود؛ اما این باتری با این جاز در مراسم عروسی روستایی‌ها گاه تنها به یک طبل و یک سنج محدود می‌شود. گاهی ارکستر حتماً فاقد خواننده است. سینتی‌سایزر شروع به حذف آواز در مراسم عروسی کرده است. از این پس می‌توان به اجرای ملودی‌های رقصان ترانه‌های 8، با یک تمپوی سریع و تأکید می‌بالغ‌آمیز بر روی نخستین و پنجمین چنگ اکتفا کرد.



را تشکیل می‌دهد. علت این چندپارگی همان روشنفکری‌گرایی است که روحیه‌ی مسلط عصر است. موسیقی‌دانان روشنفکر به واحد یا زیرمجموعه‌ای تعلق دارند که موسیقی نیمه‌روستایی-نیمه‌شهری آن شونده‌های پرشمار و همگونی را جلب نمی‌کند. این موسیقی همان‌قدر از بخش کلاسیک رپر توار در خود دارد که از بخش مردمی آن، اما این آخری پاره‌ای از ویژگی‌های خود را از دست داده است. اشعار جدید که فاقد خصلت مبادله‌پذیری‌اند، این ترانه‌های کوچک را از بخشی از تحرکشان محروم کرده‌اند. استاندارد شدن اجرا که ناشی از روش تازه‌ی آموزش است نیز در این کاهش تحرک نقش داشته است. حتا در عرصه‌ی آوازهای با وزن آزاد دیگر انعطاف‌پذیری کلام در سبک گفتاری وجود ندارد. از خواننده انتظار می‌رود که متن‌های کهن را بدون تغییر یا افزودن کلمات و به شکل «صحیح» بخواند<sup>۱</sup>. در واقع این‌جا با تغییرات سنتی که ذاتی سیستم موسیقایی منطقه به حساب می‌آیند مخالفت می‌شود. به عبارت دیگر، سیستم با ثابت شدن عوامل متغیر آن، تغییر می‌یابد. از دستاوردهای دیگر موسیقی‌دانان روشنفکر، نوعی «بازقلع و سازای» است که حذف مرزهای فرهنگی میان نواحی جغرافیایی مختلف، به‌ویژه میان مرکز و شرق را نشان گرفته است. این همه نتیجه‌ی جنبش «بازگشت به ریشه‌ها» و «احیای موسیقی بومی» است که واحد دوم مجموعه‌ی موسیقی / موسیقی‌دان / شونده، مربوط به موسیقی‌دانان قابل رانیز تحت تأثیر قرار داده است.

این واحد نیز ناهمگون است. موسیقی‌دان تا اندازه‌ای از زندگی موسیقایی جامعه، از فولکلور کناره می‌گیرد. وی به شکل متناقضی، با اجرای موسیقی مازندرانی اصل، به عنوان نماینده‌ی اصلی این موسیقی، شونده‌گان خود را در میان طبقات فرهیخته‌ی منطقه، کشور و حتا گاه از طریق جشنواره‌های بین‌المللی در آن سوی مرزها می‌یابد. گذشته از آن، او از هنر خود سخن می‌گوید و آن را به بیان لفظی درمی‌آورد. به این ترتیب، وی در ارتباط با هنرش در مرحله‌ی حدواسطی میان آنچه دورینگ موسیقی مادری و موسیقی پدری می‌نامد قرار می‌گیرد. اولی موسیقی‌ای است که «در خون» اعضای یک فرهنگ مشخص است و دومی موسیقی‌ای است که آن را با فعالیت مغزی کسب می‌کنند. موسیقی مادری «به‌طور شفاهی، طبیعی و ناخودآگاه جذب می‌شود» (During, 1994: 152). ضامن «خلوص» محتوای موسیقایی آن، «عدم دخالت هرگونه «عامل فکری» است (همان: ۱۵۳). «این موسیقی با قصد و نیت قبلی و خودآگاهانه تغییر نکرده است و اگر احتمالاً به تغییر شکل تن دهد، عامل آن روندهای طبیعی براساس قوانین بیولوژیک، فرهنگی یا موسیقایی خالص‌اند» (همان). برعکس، موسیقی پدری «به یک سطح فرهنگی دیگر و به اشکال موسیقایی‌ای که به روندهای فراگیری دیگری مانند تعمق، تکنیک، عقلایی کردن، به بیان لفظی درآوردن و مفهوم‌سازی کردن [...] توسل می‌جویند، مربوط می‌شود. همه‌ی آنچه موسیقی هنری نامیده می‌شود به این دسته تعلق دارد» (همان: ۱۵۴، ۱۵۳). اشغال مرحله‌ی حدواسط میان این دو موسیقی موجب ابهام در جایگاه

۱. محسن پور اعتقاد دارد که این ناآگاهی خواننده از صورت دقیق شعر است که او را مجبور به خواندن به سبک گفتاری می‌کند. زیرا ساختار شعر طوری تغییر می‌یابد که دیگر اجرای دقیق ملودی غیرممکن می‌شود. ولی ما در بخش دوم نشان دادیم که برعکس، این سبک گفتاری است که شرایط مناسب برای تغییر شکل دادن شعر را بوجود می‌آورد.

علل اصلی موفقیت عظیم ارگ در محیط‌های روستایی و شهری را می‌توان موارد زیر دانست:  
۱. فراگرفتن آن ساده است، به‌ویژه که تقریباً هیچ‌کدام از نوازندگان روستایی عملاً از دست چپ خود برای گرفتن آکورد استفاده نمی‌کنند. یک سرعت متوسط، وضوح در اجرای ملودی‌ها و مهارت نسبی در اجرای گزینش‌ها و پیشاها کافی است برای این که یک نوازنده‌ی ارگ، نوازنده‌ی قابل‌قلمداد شود.  
۲. غنای رنگ‌ها و امکان اجرای همراهی ریتمیک به‌طور خودکار، ارگ را در نظر نوازندگان و شنونده‌گان یک ساز کامل جلوه گر می‌سازد.

۳. سرانجام، این ساز فضای شو-ویدیوهای لس‌آنجلسی، فضای جهانی دیگر، جهان تجمل، خوشگذرانی و شادمانی را کاملاً تداعی می‌کند و وسیله‌ای می‌شود برای فرار از دنیای خشک و سخت پیرامونی.

ارگ به شکل خطرناکی در سراسر منطقه رواج یافته است: حتا دورافتاده‌ترین روستاها در مناطق کوهستانی که از راه آسفالت محرومند، از این «موهبت» ژاپنی محروم نمانده‌اند. بسیاری از مطرب‌ها، از جمله گذارها، نواختن آن را فراموش نمی‌کنند. آواز رفته‌رفته اهمیت خود را در جشن‌های عروسی از دست می‌دهد و در جاهایی که هنوز مرکز توجه باقی مانده است، ترانه‌های لس‌آنجلسی هر روز بیش از پیش جای ترانه‌های مازندرانی را می‌گیرند. در بهترین حالت تنها ترانه‌های مازندرانی شهری به سبک پیش از انقلاب‌اند که می‌توانند با آن‌ها به رقابت بپردازد.

گسترش ترانه‌های لس‌آنجلسی به‌ویژه از آن روز تسریع شده که خلاقیت موسیقایی تقریباً از میان رفته است. شاید تنها کولی‌ها به خلق ترانه‌های تازه ادامه می‌دهند. در رپر توار آن‌ها هنوز ترانه‌های با اصل ناشناخته، اما با ویژگی‌های مازندرانی یافت می‌شوند. رپر توار خواننده‌ی بزرگ گذار، نظام شکارچیان که در اوایل انقلاب فوت کرده است، شامل این‌گونه ترانه‌ها بود که توسط هیچ‌کس دیگری خوانده نمی‌شدند و این امر شاید ثابت می‌کند آن‌ها توسط خود وی خلق شده بوده‌اند. و هیچ چیز نمی‌تواند صحت همین فرضیه را در مورد هم‌تاهای امروزی او زیر سوال ببرد.

بنابراین همان‌طور که دیده می‌شود، اگر تجددگرایی با تعریفی که پیش از این ارائه دادیم، توسط طرز فکر رسمی و روشنفکران متوقف می‌شود، توسط توده‌ی مردم ادامه می‌یابد. اما این بار با توجه به نبود یک جای‌گزین سالم‌تر که ناشی از فقدان یک سیاست فرهنگی واقع‌گرا نسبت به توده‌ی مردم و جوانان است، این تجددگرایی مخرب‌تر از پیش از انقلاب است. سنت‌ها هنوز نمرده‌اند. لوطی‌ها هنوز در برخی روستاها خواهان دارند، اما سخت مورد تهدید قرار گرفته‌اند. حتا بسیاری از کسانی که اصرار دارند مراسم عروسی خود را با لوطی‌ها برگزار کنند، فراموش نمی‌کنند که نوازندگان ارگ را نیز برای کامل کردن شادمانی جمعی، دعوت کنند. و تازه این لوطی‌ها خود در نواختن ترانه‌های مد روز تردید روا نمی‌دارند.

ناهمگونی و تکه‌تکه بودن مثلث موسیقی / موسیقی‌دان / شونده در روستاها نیز همچون شهرها به چشم می‌خورد. هر سطح از مطالعه‌ی بالا یک واحد، یک زیرمجموعه‌ی مستقل و ناهمگون از این مثلث

موسیقی دانان قابل و ناهمگونی میان موسیقی ای که آن‌ها نمایندگی آن به حساب می‌آیند و شنوندگان‌شان می‌شود. هنگامی که آن‌ها موسیقی مازندرانی اصیل اجرا می‌کنند، بخش بزرگی از شنونده‌های محلی خود را از دست می‌دهند و هنگامی که به توقعات این دسته‌ی اخیر تن می‌دهند به‌ناچار اصالت موسیقی‌شان را فدا می‌کنند.

سرانجام، مطرب‌ها به سومین واحد مجموعه، یعنی همگون‌ترین و یکدست‌ترین واحد تعلق دارند. آن‌ها بدون ابهام به توده‌ی مردم خطاب می‌کنند و موسیقی ای اجرا می‌کنند که آن نیز بدون ابهام برای توده‌ی مردم ساخته شده است. اما این موسیقی دانان بیش از پیش از موسیقی مازندرانی، از کیچاجان‌ها، فاصله می‌گیرند و ترانه‌های واریته‌ی فارسی را جای‌گزین آن‌ها می‌کنند. نتیجه این است که بخش مردمی رپر تواری آوازی فقیر می‌شود. این فقیر شدن پیامد اجتناب‌ناپذیر فعالیت موسیقایی هر سه سطح از موسیقی‌دانان روشنفکر، قابل و مطرب است. اولی‌ها طبیعت کیچاجان‌ها را تغییر می‌دهند و دومی‌ها و سومی‌ها آن‌ها را کم‌تر از گذشته می‌خوانند. خوانندگان اعتراف می‌کنند که بسیاری از دوبیتی‌ها را از فرط نخواندن و نیز به‌خاطر محتوای "قیح" آن‌ها از دید اخلاق زمانه فراموش کرده‌اند. به عقیده‌ی ما علت اصلی شکاف بزرگ میان طرز فکر رسمی و روشنفکرها، از یک سو و توده‌ی مردم از سوی دیگر، همین جاست: دو برداشت متفاوت از کلام، یکی خواهان محتوای آموزنده، اخلاقی، ادبی، اجتماعی برای آن و دیگری خواهان ساده و طبیعی و در پیوند با زندگی روزمره بودن آن.

در تمام طول این کتاب ملاحظه کردیم که کلام تا چه حد در موسیقی مازندرانی مهم است. دوگانه بودن آن از نظر محتوا، در دوگانه شدن شنوندگان تأثیر دارد (افسانه/ روزمره و افراد مسن/ جوانان). در ظهور عوامل پیچیدگی و تحرک، کلام همان‌قدر نقش بازی می‌کند که ملودی (تصویر شماره‌ی ۲). این کلام است که نام ترانه را تعیین می‌کند، نامی که با تغییر گوشواره و یا برگردان تغییر می‌یابد، بدون آن‌که ملودی به کوچک‌ترین تعدیلی تن در دهد. باز این کلام است که مجالس موسیقایی را از یکنواختی خارج می‌کند (ر.ک. ص ۶۹). سرانجام کلام، به حق یا به ناحق، مهم‌ترین عامل تعیین هویت بخشی از ترانه‌های مازندرانی شهری قبل از انقلاب بوده که ملودی آن‌ها هیچ عنصر مازندرانی نداشته است. غفلت از اهمیت این عامل، موسیقی مازندرانی را تضعیف و یکی از دو پایه‌ای را که آوازها بر آن‌ها استوارند سست می‌کند. به‌ویژه در جایی که محبوبیت ترانه‌ها مد نظر است، این غفلت فاجعه‌بار می‌شود. اگر ترانه‌های رسمی پس از انقلاب که طی ۱۸ سال از صدا و سیما پخش شده‌اند، تاکنون محبوبیت کمی به‌دست آورده‌اند، تنها به‌خاطر خشک بودن و جدی بودن موسیقی‌شان نیست، بلکه نیز به علت «حکمت» افراطی کلام آن‌هاست. دیگر نه از عشق زمینی، از محبوه‌ی باگوش و استخوان و از ماجراهای عاشقانه‌ی خوش فرجام و بدفرجام، بلکه از عشق ملکوتی و جهان عرفانی سخن گفته می‌شود. روشنفکر مازندرانی، نیم‌خواسته و نیم‌ناچار، همین خطا را مرتکب می‌شود. برای اجتناب از پیش‌یافتادگی زندگی روزمره و قیح‌گاه‌به‌گاه «عشق روستایی»، وی همین زندگی را متعالی می‌کند و از این عشق به کلی غفلت می‌ورزد. در صورتی که دو دهه‌ی قبل، این دو موضوع

بدون متعالی شدن و نادیده گرفته شدن و بدون سقوط در ابتذال یا قیح، توانسته بودند شویه‌ای را جاودانی کنند که تا به امروز محبوبیت دارد و شنیده و زمزمه می‌شود.

روحیه‌ی عصر، «جدیت» است و گرایش به «پیچیده» و به «کلاسیک». پس تحرک موسیقی جبراً تخفیف می‌یابد و بخش مردمی آن مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. دل‌سرد شدن موسیقی‌دانان این بخش به کاهش خلاقیت آنان منجر می‌شود و نتیجه، بقای بخش کلاسیک رپر تواری و منجمد شدن و نحیف شدن بخش مردمی آن است.<sup>۱</sup>

۱. نمای کلی تغییرات در موسیقی و زندگی موسیقایی مازندرانی در تصویر شماره‌ی ۹ آمده است.

اما آینده‌ی موسیقایی منطقه چیست؟ می‌دانیم که گسترش رپرتوار آوازهای روایتی تقریباً غیر قابل تصور است. افسانه‌های عاشقانه دیگر خلق نمی‌شوند و دیگر کسی از حوادث محلی الهام نمی‌گیرد. اما به محض این‌که از قلمرو قهرمانان، از جهان متعالی و آرمانی به سمت زندگی زمینی فرود می‌آییم، همواره انگیزه‌ی آفرینش وجود دارد. همواره می‌توان دل به ربایه‌ای یا طیبیه‌ای باخت، از خانواده‌ی خود، از روستا و از منطقه‌ی خود دور افتاد، مجبور به ازدواج با یک غریبه شد و از مادر زن یا مادر شوهر آزار دید... این‌جا امکان آفرینش همواره وجود دارد.

شکی نیست که از سویی، هنرجویان «فرهنگخانه»ی محسن پور و موسیقی‌دانان قابل، نسل آینده را با وارد کردن مفاهیم تازه در فرهنگ موسیقایی منطقه تربیت خواهند کرد و از سوی دیگر، مطرب‌ها به‌ویژه گذارها، راهی را که از چند دهه‌ی پیش آغاز کرده‌اند، با تشکیل یک طبقه‌ی موسیقی‌دانِ مورد بی‌مهری قرار گرفته و با خلق یک زندگی موسیقایی جوشان که چون توده‌ی مذاب زیر پوسته‌ی سخت و شکنجری شهری می‌تپد، ادامه خواهند داد. آنچه مورد نیاز همه‌ی نمایندگان این جریان‌های موسیقایی است، اطمینان به آینده است. به موسیقی تنها به‌طور پراکنده و گاه‌گاه توجه می‌شود، موسیقی‌دانان را در رادیو-تلویزیون معرفی نمی‌کنند، تولید نوار تحت کنترل است، برگزاری کنسرت‌ها دشواری‌های بسیار به‌همراه دارد و در یک کلام، از اهمیت بخشیدن به زندگی موسیقایی اجتناب می‌شود. در نتیجه جریان‌های موسیقایی حضور ملموسی ندارند و اعتبارشان نه به‌طور «طبیعی»، بلکه با تفکر و توسل به فرمول‌های فلسفی مورد قضاوت قرار می‌گیرد. هیچ چیز، موسیقی‌دان قابل روستایی را در مورد درستی راهی که با انتخاب «اصالت» برگزیده و او را تنها سالی یک یا دو بار، آن هم در برابر جمعی نخبگان شهری به روی صحنه می‌برد، قویدل نمی‌کند. از سوی دیگر، محسن پور نیز با گفتن این نکته که «گروه ما یک پدیده‌ی تازه است، می‌تواند فضاهای تازه‌ای ایجاد کند، می‌تواند هم تنها وزشی گذرا باشد»، تردیدهای موسیقی‌دان شهری را آشکار می‌کند. حتماً مطرب‌ها نامطمئن‌اند. هیچ‌کدام از آن‌ها نمی‌توانند هنگامی که خود، صفت کوچه‌بازاری را به سبک موسیقی‌شان اطلاق می‌کنند، از لبخند گناهکارانه خودداری کنند. با این حال، آن‌ها از این گله‌مندند که اجازه‌ی تولید نوار ندارند، امکانی که بجز کارایی اقتصادی‌اش، می‌تواند وسیله‌ای برای تأیید حضور موسیقی‌دان، همچنان که وسیله‌ای برای آزمودن اعتبار او باشد.

این عدم اطمینان و نیز حضور پراکنده و گاه مخفی موسیقی بر صحنه‌ی زندگی اجتماعی، پیش‌بینی آینده را سخت دشوار می‌سازد. اما یک چیز حتمی است: نادیده گرفتن جوانان، پیامدهای غم‌انگیزی خواهد داشت. اگر واقع‌گراتر بودیم، می‌توانستیم با حمایت از نمایندگان واقعی موسیقی عامه‌پسند و با اعطای جایگاهی خاص، نه تحقیرآمیز، به مطرب‌های شایسته در کنار موسیقی‌دانان قابل، بر تکثیر سرگیجه‌آور نوازندگان ارگ که همه فاقد قابلیت‌های موسیقایی‌اند - افسار زنییم. و چرا که نه؟

## خاتمه

شاید در هیچ جای ایران نتوان فرهنگ موسیقایی‌ای یافت که تمام رپرتوار آن تا این حد که در مازندران شاهد آنیم، حول مراسم عروسی متمرکز باشد. نیز، تقسیم کمابیش روشن شنوندگان برحسب گروه سنی مطابق با یک تقسیم دویخشی رپرتوار آوازی که از یک سو به جنبه‌های آرمانی، متعالی و افسانه‌ای زندگی و از سوی دیگر به موضوعات ملموس و مربوط به زندگی روزمره بپردازد، شاید به‌ندرت در دیگر نقاط ایران، به این اندازه از وضوح که در مازندران وجود دارد، قابل ردیابی باشد.

قدمت اشعار به حداقل قرن یازدهم هجری می‌رسد، چیزی که در مقایسه با دویته‌های خواننده شده در بیشتر مناطق چشم‌گیر است (مثلاً دویته‌های معروف فائز و مفتون که حداکثر به قرن سیزدهم تعلق دارند). واژه‌های عربی، فارسی و ترکی در آن‌ها به‌ندرت یافت می‌شوند؛ بسیار کم تحت تأثیر وزن عروضی قرار گرفته‌اند و می‌توانند تا حدی ما را در تصور چگونگی اشعار پیش از اسلام کشور یاری کنند.

ویژگی‌های جوی، جغرافیایی و سرنوشت تاریخی متفاوت با دیگر نقاط ایران موجب مزوی شدن منطقه شده و در نتیجه، بقای موسیقی آن را تضمین کرده‌اند. در دهه‌های اخیر، وسایل جدید ارتباطی به‌ویژه امواج رادیویی و نیز اقدامات بهداشتی به منظور مبارزه با بیماری‌های ناشی از مرداب‌های متعفن و بهسازی وضعیت جاده‌ها که رفت‌وآمد ساکنان دیگر نقاط کشور به منطقه را تسهیل کرده، این استان را از انزوای خارج کرده و موجب گسترش بی‌سابقه، هر چند کند، شهرها را فراهم آورده است. موسیقی و زندگی موسیقایی تغییر می‌کند، اما به شکلی ناهمگون که ناشی از دوگانه بودن رپرتوار و شنوندگان و نیز ناشی از انقلاب است که زندگی اجتماعی-سیاسی منطقه را به دو دوره تقسیم کرده است.

اگر موسیقی تجاری شده‌ی دوره‌ی پیش از انقلاب توانست تأثیر بزرگی بر رپرتوار جوانان بگذارد و رپرتوار افراد مسن را به ردیف دوم صحنه‌ی موسیقایی براند، روشنفکری‌گرایی دوره‌ی پس از انقلاب، این رپرتوار اخیر را با غفلت از اولی‌احیا می‌کند و دوباره به آن ارزش می‌بخشد. در ضمن، این جنبش پساانقلابی با ممتاز کردن موسیقی‌دانان قابل، آن‌ها را از زندگی موسیقایی روستایی جدا کرده و جایگاه حافظان میراث محلی را به آنان اعطا می‌کند. همان‌گونه که محسن پور در صحبت از گروه خود و نیز موسیقی‌دانان ممتاز اظهار می‌دارد «آن‌ها دیگر نه به عرصه‌ی فولکلور که به عرصه‌ی هنر تعلق دارند.»

برخوردار، ا.

۱۳۵۱-۵۲ پژوهشی در موسیقی محلی کردستان. مجله‌ی موسیقی، شماره‌ی ۱۳۵، دوره‌ی سوم.

بویس، م.

۱۳۶۸ گوسان پارتی و سنت خنیاگری ایرانی. دوگفتار دریاره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران. ترجمه‌ی بهزاد باشی. تهران، آگاہ.

جوادیان کوننایی، م.

۱۳۷۴ پیوند پایدار شعر و موسیقی تری. گیله‌وا، شماره‌ی ۳۲ و ۳۳.

۱۳۷۰ ادبیات شفاهی مازندران. در قلمرو مازندران، شماره‌ی ۱.

حجازی، ح.

۱۳۷۴ واژه‌های مازندرانی و ریشه‌های باستانی آنها.

حسینیان، ر.

۱۳۷۴ غنا و موسیقی در ققه اسلامی. تهران، سروش.

حکیمیان، ا.

۱۳۶۸ علویان طبرستان. تهران، الهام.

خانلری، پرویز

۱۳۷۳ وزن شعر. تهران، توس.

خاوری‌نژاد، ع.

۱۳۴۱ نوروزی نغمه. مجله‌ی موسیقی، شماره‌ی ۶۹.

ترانده‌های دلاویز بومی. موزیک ایران، ۱۳۳۹، شماره‌ی ۹؛ ۱۳۴۰، شماره‌ی ۵؛ ۱۳۴۱، شماره‌ی ۱۱ و ۱۳۴۲، شماره‌های ۳، ۶، ۸ و ۹.

خدیوجم، ه.

۱۳۶۸ آواز خراسانی و ساز افغانی. شعر و موسیقی در ایران. تهران، هیرمند.

خوشرو، ا.

۱۳۶۹ سخنرانی معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به مناسبت افتتاح جشنواره‌ی موسیقی فجر. آهنگ، شماره‌ی مخصوص ششمین جشنواره‌ی فجر، ۲۲-۱۲ بهمن.

دُرَن، ب و شفیعی، م. م.

۱۸۹۸/۱۲۷۷ کنزالاسرار مازندرانی، سن پترزبورگ.

کتابنامه

ابن اسفندیار

۱۳۶۶ تاریخ طبری. تهران، پدیده (خاور).

احمدی لاشکی، ق.

۱۳۷۳ لاشک. چالوس.

اشرفی، جهانگیر

۱۳۷۴ موسیقی مازندران (دفترچه‌ی آلبوم نوار). تهران، انجمن موسیقی ایران. موسیقی آیینی و مذهبی مازندران، چاپ نشده.

افضل‌الملک

۱۳۷۳ رکن‌الاسفار. قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی.

اقبال، عباس

۱۳۶۸ شعر قدیم ایران. شعر و موسیقی در ایران. تهران.

بارتلد، و.

۱۳۷۲ تذکره‌ی جغرافیای تاریخی ایران، ترجمه‌ی سردادور، تهران، توس.

بارنز، آ.

۱۳۷۳ سفرنامه‌ی بارنز. ترجمه‌ی سلطانی فر. مشهد، مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

بدون امضا

۱۳۶۸ مقاله‌ی سردبیر مجله‌ی آهنگ. شماره‌ی مخصوص پنجمین جشنواره‌ی موسیقی فجر، ۱۲ تا ۲۲ بهمن.

بدیعی، ر.

۱۳۷۲ جغرافیای مفصل ایران. تهران، اقبال.

- عنصری، جابر  
۱۳۶۸ نوروزخوانی. آهنگ، سال دوم، شماره‌ی ۲ و ۳، تهران.
- عنصرالمعالی  
۱۳۷۳ قابوس‌نامه. تهران، علم و فرهنگ.
- فروغ، مهدی  
۱۳۶۳ شعر و موسیقی. تهران، سیاوش.
- کریستنسن، آ.  
۱۳۶۸ شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم، شعر و موسیقی در ایران. تهران، هیرمند.
- کیانی، مجید  
۱۳۶۸ هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران.
- مبشری، لطف‌الله  
۱۳۲۳ آهنگ‌های محلی شمال ایران. تهران، اداره‌ی موسیقی.
- محسن پور، احمد  
۱۳۷۴ گزارشی کوتاه از موسیقی مازندران، آذربایجان و خراسان. آوا.  
موسیقی مازندران. چاپ نشده.
- فزادی، محمد و رضا  
۱۳۷۱ موسیقی مقامی لری (گفت‌وگو با محمد و رضا مرادی). آهنگ، سال سوم، شماره‌ی ۵، تهران.
- مرعشی، ظهیرالدین  
۱۳۴۵ تاریخ طبرستان و رویان و مازندران. تهران، مؤسسه‌ی مطبوعاتی شرق.
- مسعودیه، محمدتقی  
۱۳۵۹ موسیقی تربت‌جام. تهران، سروش.
- ملا شیخ علی گیلانی  
۱۳۵۲ تاریخ مازندران. تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- ملکی، ا.  
۶۱-۱۳۴۰ سرودهای ساسانی و ترانه‌های نوزدی. مجله‌ی موسیقی، شماره‌های ۶۳-۶۲.

- درویشی، محمدرضا  
۱۳۶۳ بیست ترانه‌ی محلی فارس. تهران، چنگ.  
۱۳۷۳ الف موسیقی نواحی ایران. تهران، حوزه‌ی هنری.  
۱۳۷۳ ب نگاه به غرب. تهران، ماهور.

- درویشی، محمدرضا و بوستان، بهمن  
۱۳۷۰ هفت اورنگ. تهران، حوزه‌ی هنری.

- ذکا، یحیی  
۱۳۶۸ یک تصنیف قدیمی شیرازی، شعر و موسیقی در ایران. تهران، هیرمند.

- ذوالفنون، جلال  
۱۳۶۸ سخنرانی افتتاحیه‌ی جشنواره‌ی موسیقی فجر. آهنگ، شماره‌ی مخصوص پنجمین جشنواره‌ی فجر،  
۱۲-۲۲ بهمن.

- راشد محصل، محمدتقی  
۱۳۶۶ گزیده‌های زاد/سیرم. تهران، مؤسسه مطالعات فرهنگی.

- روشن‌روان، کامبیز  
۱۳۷۰ بررسی وضعیت فعلی موسیقی در ایران. کتاب ماهور، جلد اول، ماهور.

- سلیمانی، قربان و علی‌رضا  
۱۳۷۱ موسیقی مقامی قوچان (گفت‌وگو با حاج قربان و علی‌رضا سلیمانی). آهنگ، سال سوم، شماره پنجم، تهران.

- شعبانی، علی  
۱۳۵۴ شناسایی موسیقی ایران، جلد ۲.

- صبا، ابوالحسن  
۱۳۲۸ ردیف ویلن. تهران.

- صفا، ذبیح‌الله  
۱۳۵۶ تاریخ ادبیات در ایران (جلد ۵). تهران، فردوس.

- طلایی، داریوش  
۱۳۷۲ نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی. تهران، ماهور.

- عمادی، ا.  
۱۳۷۳ امیر پازواری، بزرگ‌ترین شاعر طبری‌گوی مازندران. گیله‌وا، سال سوم، شماره‌های ۲۲-۲۳ و ۲۴-۲۵.

**Caron, N. et Safvat, D.**

1966 *Iran*, Buchet/chastel.

**Castellengo, M.**

1991 Continuité, rupture, ornementation, in *CMT*, 4.

**Collin Delavaud, Cl.**

1961 *Trois types de terroirs dans les provinces caspiennes d'Iran*, Paris, C.N.R.S.

**During, J.**

1984a La musique traditionnelle iranienne en 1983, in *Asian Music*, XV/2.

1984b *La musique iranienne, tradition et évolution*, Paris, Recherche sur les civilisations.

1987 L'improvisation dans la musique d'art iranienne, in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela.

1989a *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris-Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran.

1989b Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, *Entre l'Iran et l'Occident*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

1991 Entretien avec J. During (par F. Adelhkhâh et J. F. Bayart), in *CEMOTI*, 11.

1992 L'oreille islamique, dix années capitales de la vie musicale en Iran: 1980-1990, in *Asian Music*, spring/summer, XXIII/2.

1994 *Quelque chose se passe*, Verdier.

1997 Iran, in *les voix du monde*, (notice des disques), Paris, C.N.R.S.

**During, J. / Mirabdolbaghi, Z. / Safvat, D.**

1991 *the Art of Persian Music*, éd. Mage Publishers, Washington, DC.

**Kartomi, M. J.**

1981 The Processes and Result of Musical Culture Contact: A Discussion of terminology and Concept, in *EM*, mai.

**Lambert, J.**

1997 *La médecine de l'âme*, Nanterre, Société d'ethnologie.

**Levin, T.**

1993 The Reterritorialization of Culture in the New Central Asian States: A Report From Uzbekistan, in *Yearbook of Traditional Music*, 25.

مهدوی

۱۳۷۳ اسدالله‌خان، هزیر سلطان باوندی. در قلمرو مازندران، شماره ۲.

میرفخرایی، مهشید

۱۳۶۷ روایت پهلوی، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات فرهنگی.

نجف‌زاده، محمدباقر

۱۳۶۸ واژه‌نامه‌ی مازندرانی. بنیاد نیشابور.

۱۳۷۵ نغمه‌های مازندرانی. حوزه‌ی هنری، تهران.

هومند، ن.

۱۳۶۹ پژوهشی در زبان تبری. آمل، کتابسرای طالب آملی.

**Adelkhâh, F.**

1991 Michael Jackson ne peut absolument rien faire, les pratiques musicales en République Islamique d'Iran, in *CEMOTI*, 11.

**Baily, J.**

1988 *Music of Afghanistan*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

**Bémont, F.**

1965 *Les villes de l'Iran*, Paris.

**Blacking, J.**

1977 Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change, in *YIFMC*.

1986 Identifying Processes of Musical Change, in *The World of Music*, 28/2.

**Blum, S.**

1972 The Concept of the Asheq in Northern Khorasan, in *Asian Music*, IV/1.

1974 Persian Folksong in Meshhed (Iran), 1969, in *YIFMC*, vol.6.

1978 Changing Roles of Performers in Meshhed and Bojnurd, Iran, in *Eight Urban Musical Cultures, tradition and Change*, Ed., B. Nettl, Urbana, Chicago, London.

**Brandily, M.**

1987 Les lieux de l'improvisation, in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris Sela.