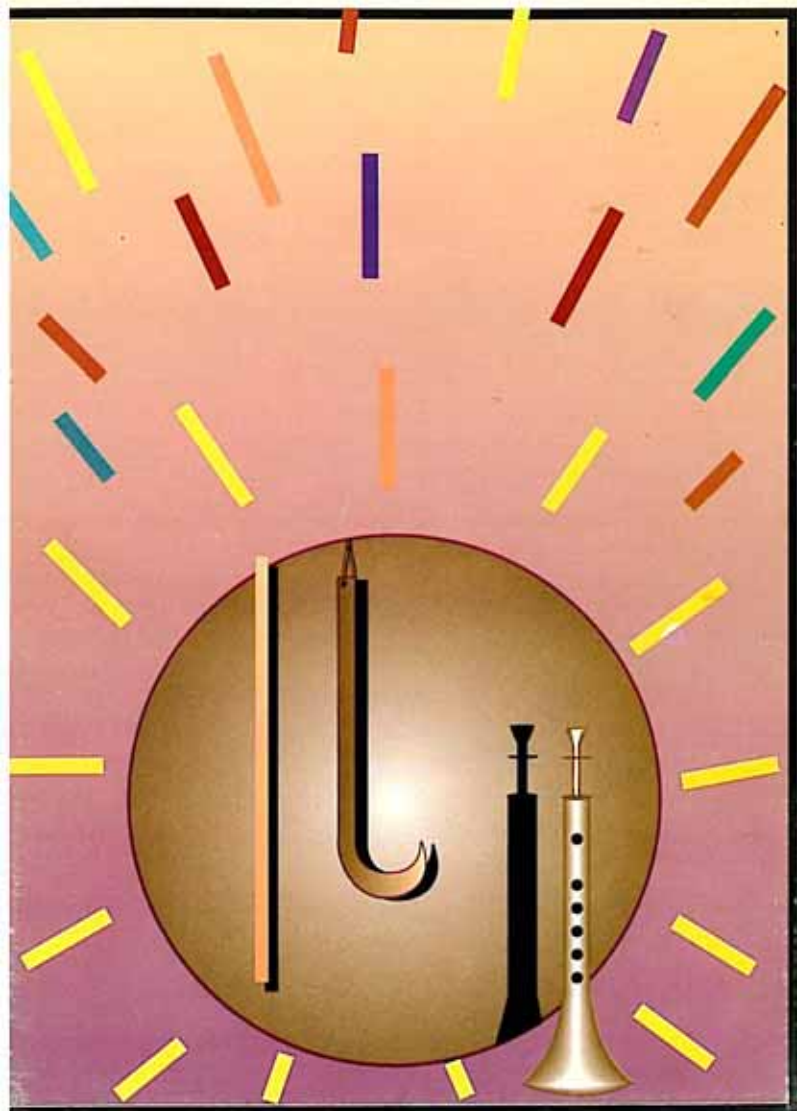


موسیقی مازندران



انجمن موسیقی ایران





موسیقی مازندران

جهانگیر نصری اشرفی



انجمن موسیقی ایران

پیشگفتار

تلاش جهت ضبط و ثبت این مجموعه و کارگردآوری مقامات و ریژمقامات^۱ به ترتیب از شرق به غرب مازندران (اعم از نواحی کوهستانی و جلگه‌ای) آغاز شد. در این رابطه کهنسال‌ترین خوانندگان و نوازندگان که بر بستر موسیقی کهن و خُنیاپی^۲ منطقه آموزش یافته و پرورده شدند، مورد

۱. ریژمقام: در این اثر پیوسته از مقام و ریژمقام سخن به میان آمده است، لذا لازم است تا تعریفی مختصر از این اصطلاح به عمل آید. از این واژگان (مقام و ریژمقام) در برخی از منابع قدیمه یاد شده است. اما از دو سه دهه پیشتر برخی از محققین و موسیقی‌دانان کشور این اصطلاحات را به‌طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار داده‌اند بی‌آنکه تعریف روشنی از آن‌ها به‌دست دهند. طی سال‌های اخیر جشنواره‌های متعددی نیز با عنوان موسیقی (مقامی) کشور برگزار شد، اما متأسفانه معنای این اصطلاح بر علاقه‌مندان و مشتاقان موسیقی ملی ایران پوشیده ماند.

همچنین این واژگان و اصطلاحات در محاوره بسیاری از هنرمندان موسیقی مناطق از جمله شمال و شمال غربی خراسان، علی‌آباد کتول، مازندران و گیلان کاربرد دارد. بر اساس پژوهش‌هایی که در موسیقی چهار منطقه یادشده انجام پذیرفت نگارنده بر این باور شد که مقام‌ها محور و مبنای اصلی در موسیقی هر منطقه است. لذا شاخصه مقام در درجهٔ اول بر محور فواصلی معین استوار است و در درجهٔ دوم به اصوات مورد عطف و اتکای هر نغمه (استروکتور صوتی) و تزیینات و حالات موسیقی هر منطقه مربوط می‌شود. مقام‌های موسیقی دربردارندهٔ کلیهٔ وجوه ساختاری موسیقی منطقه یا قومی خاص است و سایر تکه‌ها یا قطعات، گوشه‌ها و ریژمقامات بر اساس آن شکل می‌گیرند.

۲. خُنیاپی / خُونشگری (Xunešgari): روشی که در آن خُنیاگر به‌صورت سینه‌به‌سینه، به بیان اصلی‌ترین مقامات و منظومه‌های موسیقی قوم یا منطقهٔ خود پرداخته و همراه با آن به نقل داستان‌ها، افسانه‌ها و اساطیر می‌پردازد.



انجمن موسیقی ایران

موسیقی مازندران

جهانگیر نصری‌اشرفی

زیر نظر علی مرادخانی

طرح روی جلد، آرایش متن و نظارت بر تولید: کارگاه موسیقی

چاپ اول: ۱۳۷۴

تعداد: ۵۰۰۰ نسخه

همهٔ حقوق برای انجمن موسیقی ایران محفوظ است.

مرکزی، تبری (Tabri) و کتولی (Katuli)، در موسیقی علی‌آباد کتول برخی از کله‌کش‌ها و آرابی‌ها (Erāi - Kallekas) و در موسیقی گُداری، کتولی شرقی و میون‌کتولی Miyon.katuli به‌عنوان اصلی‌ترین مقام هر منطقه قرار گرفتند، تا ارتباط منطقی آن‌ها با ریژمقامات آشکار شود. علاوه بر این بسیاری از منظومه‌های موسیقایی و سوت‌ها^۱ نیز به‌خاطر نزدیکی ساختاری آن‌ها با ریژمقامات در این مجموعه گنجانده شدند.

نکته دیگر اینکه تعدادی از ریژمقامات با وجودی که ظاهراً دارای فرم واحدی هستند، اما در برخی از حالات و غلت‌های خود در اجرای راویان مختلف، متفاوتند، لذا تلاش شد تا اینگونه ریژمقامات با حالات مختلف ضبط شود اگرچه در نگاه اول کاملاً شبیه هم به‌نظر می‌آیند.

باید اضافه نمود که در نوارهای این مجموعه بازخوانی بسیاری از ریژمقامات مرکزی به ارسال طبیعی سپرده شد چراکه این خواننده دارای صدای تربیت‌شده‌ای بوده و کمتر از دیگران تحت تأثیر موسیقی غیربومی قرار گرفته است.

از سوی دیگر او در اجرای ریژمقامات و بیان حالات آن‌ها از استعداد و توانایی خاصی برخوردار است.

اما همان‌گونه که پیشتر گفته شد، لازم است جهت آگاهی بیشتر علاقه‌مندان، از چگونگی این دسته‌بندی، ضمن برشمردن عناوین و مناطق جغرافیایی هر یک از آن‌ها، توضیحاتی پیرامون موسیقی مناطق پنج‌گانه ارائه نموده و به تبیین برخی از ویژگی‌های آن بپردازیم.

شناسایی قرار گرفتند. سپس کلیه آواها ضبط و ثبت و کدگذاری شد.

پس از پایان این بخش از کار، حدود هفتصد ریژمقام به ثبت رسید. سپس ریژمقامات کاملاً مشابه که از سوی افراد مختلف تکرار و روایت شده بود، حذف و کنار گذاشته شدند آنگاه کار بازشنوی و بررسی دوباره آن‌ها آغاز شد.

در بازبینی مجدد آشکار شد که ریژمقامات مناطق تبری زبان مازندران نسبت به هم دارای تفاوت‌های غیرقابل انکاری است.

این تفاوت‌ها از زمینه‌ها و علل گوناگونی ناشی می‌شود که سپس به یکایک آن‌ها پرداخته خواهد شد. اما بر اساس اختلافات موجود، ریژمقامات گردآوری شده به پنج گروه تقسیم شد، که هر گروه نسبت به هم دارای ویژگی‌های انحصاری است. پس از تقسیم‌بندی یاد شده، آن بخش از ریژمقاماتی که در ضبط و ثبت میدانی از کیفیت نسبتاً مطلوبی در بیان حالات موسیقایی منطقه خود برخوردار بودند، بدون در نظر گرفتن سایر اشکالات به همان شکل یعنی ضبط ابتدایی و صحنه‌ای مورد استفاده قرار گرفتند. اما آن دسته که به دلیل نامساعد بودن محیط و یا پیرصدایی خوانندگان کهن‌سال در ارائه موسیقایی نارسا به‌نظر رسیدند با دقت لازم، توسط خوانندگان دیگری از همان منطقه تمرین و بازخوانی شد.

علی‌رغم اینکه این مجموعه به‌منظور ثبت ریژمقامات ارائه شد ولی از آنجایی که بیشتر آن‌ها از آواها و مقامات اصلی سرچشمه گرفته‌اند لازم بود تا در هر بخش، اصلی‌ترین مقام یا مقامات هر یک از نواحی گنجانده شود. به‌طور نمونه در موسیقی شرقی ارایی^۱ Erāi، در موسیقی

۱. سوت‌ها: آواز در رئای نامداران و پهلوانان. فرهنگ عمید.

۱. ارایی: در گویش بومی به هرایی گفته می‌شود.

موسیقی مازندران

موسیقی مازندران هنوز در کلیه مناطق تبری زبان کشور معمول است. از همین رو گسترهٔ جغرافیایی این موسیقی علاوه بر استان مازندران، برخی از نواحی راکه امروزه از نظر تقسیمات کشوری در محدوده تهران، سمنان و دامغان قرار دارد دربر می‌گیرد. بر همین اساس مردم ساکن در بخش‌های عمده‌ای از کوهستان‌های البرز همچون قصران قدیم شامل (لواسانات، اوشان و فشم) رودهن و بوم‌هن دماوند و فیروزکوه، سوادکوه لاریجان و دو سمت رودخانهٔ هراز، کوهستان‌های سه‌هزار و دوهزار، کجور، چلاو و بندپی، دودانگه، چهاردانگه تا هزارجریب شرقی، رادکان، شاه‌کوه، شاهوار در نواحی جنوبی گرگان و علی‌آباد کتول از این موسیقی استفاده می‌کنند. از سوی دیگر این موسیقی در مناطق وسیعی از جلگه‌های شمالی البرز و سواحل جنوبی دریای مازندران یعنی از دشت‌های غیرترکمن‌نشین کتول و بلوک آستاراآباد قدیم در شرق تا دوسوی نشتارود در غرب استان مازندران عمومیت دارد. پهنه یاد شده که خود یکی از متراکم‌ترین مناطق قومی کشور به‌شمار می‌آید به لحاظ فرهنگ موسیقی نیز دارای تنوع و گونه‌گونی چشمگیری است. پژوهش‌های جدی در موسیقی نواحی مختلف تبری زبان علت و چرایی این تفاوت‌ها را آشکار می‌کند. نفوذ فرهنگ موسیقایی برخی از اقوام خارجی همچون گُدارها و مهاجرت و اسکان گروه‌هایی از تیره‌ها و طوایف داخلی چون «درزی‌ها»^۱ از موجبات تحوّل و تنوع در موسیقی

۱. درزی: درزی به معنی دوزنده است. درزی‌ها به احتمال در دوران آرامش و شکوفایی اقتصادی مازندران و به هنگام پادشاهی شاه

موسیقی مناطق پنج‌گانه مازندران

۱. موسیقی اصیل تبری (مربوط به کوهستان‌ها و جلگه‌های مرکزی مازندران)
۲. موسیقی علی‌آباد کتول (مربوط به بلوک استارآباد قدیم به مرکزیت پیچک محله)
۳. موسیقی گُرداری (به مرکزیت قنبرآباد بهشهر)
۴. موسیقی خُنیاپی شرق استان (مربوط به جلگه‌های شرق مازندران از کُردکوی تا میاندرود ساری)
۵. موسیقی غرب مازندران (از دو سوی رودخانه چالوس تا دو سوی رودخانه نشتا)

۱. موسیقی مرکزی مازندران

موسیقی مناطق مرکزی مازندران که تقریباً خاستگاه اصلی کلیهٔ نغمات، آواها و نواهای پنج‌گانهٔ تبری‌زبان به‌شمار می‌آید در همهٔ نواحی کوهستانی از هزار جریب تا کوهستان‌های کُجور و محال ثلاث و در نواحی جلگه‌ای از میاندرود تا شرق رودخانه چالوس عمومیت و کاربرد دارد. این موسیقی از یک‌سو بر پایهٔ دو مقام آوازی پراهمیت منطقه یعنی تبری و کتولی بنا شد و از سوی دیگر بر محور ده‌ها قطعه و تکه سازی چوپانی منطقه شکل گرفته و گسترش یافت. دو مقام کتولی و تبری رفته‌رفته به موسیقی سازی منطقه راه یافتند و بر غنا و تنوع آن افزودند. مقام تبری با استفاده از اشعار منسوب به امیر پازواری هم در بخش سازی و هم در بخش آوازی به امیری شهرت یافت. کتولی نیز تحت تأثیر موسیقی سایر مناطق و اقوام، حالات مختلفی یافت که اصلی‌ترین و کهن‌ترین آن‌ها کتولی رایج در مناطق مرکزی است. علاوه بر این شبه‌مقاماتی^۱ آوازی

منطقه بوده است. علاوه بر این رواج موسیقی مذهبی در اشکال ساده و ابتدایی خود از زمان «دیلیمان» تا گسترش انواع چاروشی‌ها، سخرخوانی‌ها، نوحه‌ها و مراثی به‌ویژه شکل‌گیری انسواع نمایش‌های پیچیدهٔ مذهبی و شبیه‌خوانی‌ها که در منطقه همواره با آواها و نغمات دیگر مناطق ایران و موسیقی ردیفی همراه بوده است، از موجبات این تغییر شمرده می‌شود. این همه علل اساسی چندگونگی موسیقی مازندران قلمداد می‌شود ضمن اینکه نباید عامل مؤثر موسیقی مناطق همجوار این استان را در تغییرات فوق نادیده انگاشت.

طبیعی است فرهنگ موسیقی نواحی هم‌مرز استان همچون موسیقی خراسانی و گیلی، به لحاظ احساسات مشترک ملی و قومی، نزدیکی‌های مضمونی و مایگی مشترک تأثیرات عمیق و آشکاری بر موسیقی مازندران به جای نهاده‌اند.

ضمن اینکه موسیقی ترکمنی با وجود تفاوت فاحش ساختاری به دلیل قرن‌ها استمرار، مجالست و هم‌نشینی‌های بخشی‌های ترکمن با خُنیاگران بومی تحولات شگرفی را در موسیقی برخی از مناطق تبری‌زبان همجوار خود ایجاد نموده است.

با توجه به موارد فوق می‌توان موسیقی مازندران را به پنج دسته جداگانه تقسیم نمود. که هر یک از آن‌ها به‌رغم وجود وجوهات مشترک دارای ویژگی‌های انحصاری نسبت به یکدیگر هستند.

عباس اول از مناطقی همچون فارس و اصفهان به مازندران کوچانیده شدند. روستاها و مناطق بسیاری که امروزه در این خطه با عنوان (درزی کلا) وجود دارد، برگرفته از نام آن‌هاست.

۱. شبه‌مقام: منظور از شبه‌مقام‌ها، آوازهایی است که دامنه و وسعت نغمه نسبت به ریزمقام آزادتر یا بازتر و در مقایسه با مقام‌ها

«نی» چوپانی مازندران نواخته می‌شوند.

بخش دیگری از موسیقی سازی این منطقه را باید در موسیقی مراسم و آیین‌ها جست‌وجو کرد که توسط سُرنا نواخته می‌شود.

شاخص‌ترین این تگه‌ها که در عروسی، جشن‌ها و اعیاد مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند، «جلوداری»، «وَرَساقي»، «آروس یار»، «گورگه»، «روونی»، «جلیت»، «ترک‌مونی»، «حناسری»، «کلنج زَر»، «دُرون»، «آروس کفا»، «پیش‌نوازی»... نام دارند.

برخی از این تگه‌ها مانند «آروس‌یار» و «جلوداری» بعدها به قطعات لَه‌وا پیوسته و توسط این ساز نواخته شدند. علاوه بر این آنچه اشاره شد بسیاری از مقامات و منظومه‌های آوازی همچون «تبری» (امیری)، «کتولی»، «طالبیا»، «نجما»، «حقانی»... به موسیقی سازی الحاق یافته و به جمع قطعات لَه‌وا و کمانچه افزوده شدند. نتیجه اینکه ریژمقامات یا ترانه‌های مازندرانی بر اساس مقامات آوازی و سازی این منطقه پدید آمدند که در این بخش به بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت.

ریژمقامات در مناطق

مرکزی مازندران (کیجاجان)

ریژمقامات مناطق مرکزی مازندران به سه گروه تقسیم می‌شوند و هر گروه با ویژگی‌هایی قابل شناسایی هستند. گروه اوّل ریژمقاماتی که بر اساس آواها و تگه‌های کهن موسیقی تبری شکل یافته‌اند.

گروه دوّم، ریژمقاماتی که با پیدایش آوازهای مذهبی به ویژه موسیقی تعزیه بروز نموده و از موسیقی سنتی همراه آن الهام یافته‌اند.

گروه سوّم ریژمقاماتی که برداشتی از موسیقی اقوام و

همچون «چاروداری حال» و منظومه‌های متعددی همچون «طالبیا» ارکان و اساس موسیقی این منطقه را تشکیل می‌دهند. با الهام از مقامات و منظومه‌های مورد بحث، آواهای دیگری با عنوان سوت‌ها بروز یافتند که می‌توان آن‌ها را از نظر ساختاری در چارچوب ریژمقامات مورد بررسی قرار داد. این مجموعه در کناره «گَهَره سری»‌ها یا «لالایی»‌ها، «نواجش»‌ها، «موری» و ریژمقامات یا «کیجاجان»‌ها کلیات موسیقی آوازی مناطق مرکزی مازندران را تشکیل می‌دهند.

مایگی آواهای مازندرانی در شور و دشتی است و آن دسته از مقامات و ریژمقامات آوازی یا سازی که با مایه‌هایی جدا از مایگی فوق ملاحظه می‌شوند. از موسیقی سایر مناطق و یا اقوام الهام یافته و به موسیقی منطقه پیوسته‌اند^۱. موسیقی سازی نیز در این منطقه بسیار متنوع و پُر تعداد است.

اصلی‌ترین و قدیم‌ترین بخش از این موسیقی شامل تعدادی از قطعات سازی است که به شیوه‌های زندگی دامی کهن اختصاص دارد. هرچند در حال حاضر جنبه‌های کاربردی این تگه‌ها از میان رفته است ولی همچنان در نوای ساز (چوپانان) و یا نوازندگان جاری است. از اصلی‌ترین این تگه‌ها باید از «گمرسری»، «تریکه‌سری»، «کیردحال» یا «چپون حال»، «میش حال»، «بورسری»، «دشتی حال»، «ولگیا سری»، «سنگین سما» و... نام برد که توسط «لَه‌وا» یا

محدودترند. شبه‌مقام‌ها از نظر متر نیز نسبت به ریژمقام‌ها دارای اوزان فراخ‌تر و در مقایسه با مقام‌ها دارای اوزان مشخص‌ترند.

۱. ویژگی موسیقی مازندران از نظر فواصل، مایگی، نقاط عطف نغمه، ریتم، حالات، تزئین و... توسط نگارنده و با همکاری تنی چند از صاحب‌نظران موسیقی کشور در کتابی با عنوان «اساس موسیقی سازی و آوازی مازندران» مورد بررسی و تجزیه تحلیل قرار گرفته است. لذا از تحلیل دوباره آن‌ها خودداری می‌شود.

گروه از ریژمقامات در مناطق کوهستانی نسبت به مناطق جلگه‌ای از اصالت بیشتری برخوردارند و ساختار سنتی آن‌ها کمتر دستخوش دگرگونی شده است. طبیعی است در مناطق جلگه‌ای، تراکم جمعیت، ارتباط گسترده‌تر با برخی از فرهنگ‌های همجوار و درآمیزی با مهاجرین، موجب تغییراتی چند در برخی حالات و ریتم این گروه از ریژمقامات شده است. با این‌همه این گروه در کلیت خود چه در مناطق کوهستانی و یا جلگه‌ای، هم‌سو و همانندند. شیوه‌های اجرایی این ریژمقامات بر اساس نظام و قواعد خاصی است و با آنکه خاستگاه و منشأ ملودی آن‌ها به‌شدت از مقامات یا منظومه‌های آوازی همچون «امیری»، «کتولی» و «طالب» متأثر است اما پس از آن‌ها به‌خصوص بعد از اجرای کتولی خوانده می‌شود.

پایدگفت که ریژمقامات از نظر حالات و مضمون اساساً به مراسم و آیین‌های سرورآمیز و یا موضوعات معیشتی ارتباط داشته‌اند اما شعرخوان‌ها (شرخون) و خُنیاگران که در مجالس و شب‌نشینی‌ها راوی مقامات و منظومه‌ها، همراه با نقل داستان‌های عاشقانه و یا احادیث بوده‌اند، کمتر به اجرای ریژمقام می‌پرداختند.

۲. ریژمقامات متأثر از موسیقی مذهبی

پیدایش اولین گونه‌های موسیقی مذهبی در قالب شبیه‌خوانی‌ها، مرثیاتی و نوحه‌ها که بیشتر توسط تعزیه‌خوان‌ها و مدّاحان کومش و مناطق مرکزی ایران به اجرا درمی‌آمد به لحاظ بار اعتقادی و مذهبی مورد توجه مردم منطقه قرار گرفت. رفته‌رفته بسیاری از نوحه‌ها و مرثیاتی بر اساس و مُدل تصنیف‌سازی موسیقی سنتی شکل یافته و در منطقه متداول شدند.

این گروه از نوحه‌ها و مرثیاتی بعکس تعزیه، از نظر

طوایف مستقر در منطقه می‌باشند و یا تحت تأثیر مقامات آوازی و سازی سایر مناطق ایران پدیدار شده‌اند. که ذیلاً به خصوصیات هر یک از گروه‌های سه‌گانه فوق پرداخته خواهد شد.

۱. ریژمقامات اصیل تبری

مناطق گسترده‌ای از کوهستان‌های مازندران از هزارجریب تا بیرون بَشَم و جلگه‌های حدّ فاصل شهرستان ساری تا غرب نوشهر از مجموعه ریژمقاماتی استفاده می‌کنند که بر پایه اصیل‌ترین و کهن‌ترین آواها و تکه‌های چوپانی مازندران شکل یافته‌اند. مایگی بیشتر آن‌ها در شور دشتی است و ساختمان آن‌ها بر اساس توالی و تکرار جملات موسیقی و شعر استوار است که در هر دور به جملات کوتاه‌تری متصل شده و بر اساس شیوه بداهه‌خوانی و حس فردی خوانندگان حالات ویژه‌ای می‌پذیرد.

اشعار در این ریژمقامات غالباً به گوشوارهایی منتهی می‌شوند که به ترکیب‌بند و ترجیع‌بند در اشعار کلاسیک ایران مانند است. با این‌همه در اجرای شیوه‌های کهن‌تر ریژمقامات که توسط خُنیاگران و شعرخوان‌های محلی بیان می‌شود، حالات مشترکی از اشعار عروضی و هجایی به چشم می‌خورد، که جای تأمل بیشتری دارد. جداسازی این اشعار از جملات موسیقی، عدم تطابق آن‌ها را با قالب‌های شعر کلاسیک ایران نشان می‌دهد. خوانندگان مختلف تلاش می‌کنند تا این‌گونه اشعار را با سبک و سیاق خود با جملات موسیقی هم‌آهنگ سازند از همین‌رو ممکن است در اجراهای مختلف از یک ریژمقام، با کشش‌ها، تحریرها و مترهای بدیعی مواجه شد.

میزان تغییر در اجرای ریژمقامی واحد، در روستاها و شهرهای مختلف در حدّ تغییر لهجه زبان تبری است. این

ایران، ضمن آشنایی با موسیقی این نواحی برخی از ریژمقامات مناطق یادشده را به حافظه خود سپردند و بر اساس حس بومی و فردی تغییراتی در برخی از حالات آن‌ها ایجاد نمودند. این ریژمقامات نیز رفته‌رفته به وسیله همین افراد در منطقه عمومیت یافته و مورد استقبال قرار گرفت. وجود تعدادی ریژمقام در شوشتری، بیات تُرک، ماهور و چهارگاه را باید محصول این جابه‌جایی‌ها دانست.

همچنین کوچ پیوسته اقوام به مناطق کوهستانی و کوهپایه‌ای مازندران که از دوره صفویه آغاز و به مرور ادامه یافت، در انتقال برخی از ریژمقامات دیگر طوایف ایرانی به این منطقه بی‌تأثیر نبود. طوایفی چون درزی‌های اصفهان و کردان، اگرچه با گذشت زمان در کلیه آداب، سنن قومی و فرهنگ منطقه استحاله شدند ولی بی‌شک تأثیراتی نیز در فرهنگ و هنر منطقه به جای گذاردند.

وجود قطعاتی همچون «کیجا کرچال» در شوشتری و «زاری» در بیات تُرک که امروزه جزء قطعات سازی منطقه قلمداد شده و با «لله‌وا» نواخته می‌شوند از همین طریق به موسیقی منطقه راه یافته‌اند.

موسیقی علی‌آباد کتول یا موسیقی کتولی

علی‌آباد کتول از نظر جغرافیایی شرقی‌ترین مناطق تبری زبان و از اصلی‌ترین بلوکات استارآباد قدیم محسوب می‌شود. نزدیکی این منطقه با بسیاری از نواحی ترکمن‌نشین و احاطه آن توسط روستاهایی همچون «اوبه دوجی» «اوبه بهلکه»، «قره بولاغ»، «شفقالو باغ»، «حسن طیب»، «اوبه کوچک»، «نظرخانی»، «اوبه بدراق نوری»، «قراقچی»... و از سوی دیگر حضور اقوام سیستانی و همسایگی با خراسان، پیچیدگی شگفتی را در مجموعه فرهنگ شفاهی علی‌آباد موجب شده است.

اجرای دارای محدودیت زمانی و مکانی نبوده و در بیشتر سوگوازی‌ها معمول شدند. با گذشت زمان تکرار و عمومیت این موسیقی، تأثیر آشکاری بر موسیقی، به‌ویژه بر منظومه‌ها و ریژمقامات تبری بر جای گذاشت. این احتمال قابل طرح است که برخی منظومه‌های موسیقایی مازندران همچون نجما، حیدربک و صنمیر و... تحت تأثیر موسیقی مذهبی شکل یافته و بسیاری از ترانه‌ها در چهارگاه و سه‌گاه نیز از همین موسیقی متأثر شده و ضمن پذیرش و آمیختن با ویژگی‌های موسیقی مازندران به وجود آمده باشند. در این میان در تأثیر برخی از ریژمقامات و قطعات آوازی و یا سازی امروز مازندران، از موسیقی مذهبی نمی‌توان تردید داشت. به‌طور نمونه مرثیه «خنجر می‌زند شمر» با تغییر مایگی از بیات تُرک به شوشتری، به «لیلا باریکلا» تغییر نام یافته و عیناً به مجموعه ریژمقامات مازندران افزوده شد. همچنین آواز «عباس خوانی» (رجزخوانی) در تعزیه، عیناً با عنوان «عباس خونی» به قطعات سازی مازندران انتقال یافت که توسط «لله‌وا» نواخته می‌شود.

۳. ریژمقامات متأثر از موسیقی اقوام

در پی تمرکز و ایجاد امنیت نسبی کشور در دوران صفویه، مراودات و مبادلات اقتصادی و اجتماعی بین اقوام و طوایف ایرانی گسترش قابل توجه‌ای یافت. در همین رابطه بسیاری از چارواداران^۱ مازندرانی و کومشی در جریان سفرها و مبادلات تجاری با مناطق مرکزی

۱. چاروادار: شخصی که چند الاغ یا اسب و قاطر دارد که به وسیله آن‌ها مسافران را از محلی به محلی می‌برد یا بار و مال‌التجاره حمل می‌کند و از این بابت وجهی می‌گیرد.
(لغت‌نامه دهخدا).

سازهایی بومی تبدیل شدند، که در جای خود به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

اساس موسیقی گتول

ساختار موسیقی گتول متکی بر دو مقام آوازی با عنوان «هرایی کوتاه» و «هرایی بلند» است. هرچند این دو هرایی خود دارای انواع دیگری نیز هستند که به حس مجریان و چگونگی بلندی یا کوتاهی جملات آن به هنگام اجرا بستگی دارد. از قدیم‌الایام خُنیاگران گتول این دو مقام را بر اساس سلیقه و ذوق فردی و با اتکا به سنت بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی در اشکال مختلفی اجرا نموده‌اند که پس از شکل‌گیری و تثبیت، به نام آن‌ها نامدار شد. بر همین مبنا پس از سالیان دراز ده‌ها مقام به مجموعه مقامات موسیقی گتول افزوده شد که هر یک از آن‌ها به نام خُنیاگران پدیدآورنده خود خوانده می‌شود. از نمونه این‌گونه مقامات می‌توان از مقام «علی محمد صنم»، مقام «یحیی گالش» و مقام «حسن‌خانی» یاد کرد.

از انواع دیگر موسیقی آوازی علی‌آباد گتول باید از «راسته مقامات» نام برد. راسته مقام از نظر کلی تفاوت چندانی با مقام «هرایی» نداشته و از بسیاری جهات با آن همانند است. وجه تمایز راسته مقام با مقام هرایی بلند و کوتاه در اجرای پُرشتاب‌تر و سریع‌تر آن است. به همین دلیل شاید بتوان گفت راسته مقامات در این مورد به ریژه مقامات نزدیک می‌شوند. مجموعه «کله‌کش»ها بخش دیگری از موسیقی آوازی علی‌آباد گتول است. «کله‌کش»ها در موسیقی این منطقه به آوازهای پنج‌گانه‌ای اطلاق می‌شود که نسبت به هم دارای تفاوت‌هایی (هرچند اندک) هستند. طول جملات این آوازه‌ها از هرایی کوتاه‌تر است. کله‌کش‌ها نیز همچون هرایی، مقدمه و پیش‌درآمدی جهت اجرای موسیقی

زبان تبری در علی‌آباد از نظر قواعد و واژگان همانند تبری نواحی مرکزی مازندران می‌باشد ولی در عین حال در برخی از قواعد و ساختار دستوری از لهجه فارسی خراسانی و گرگانی متأثر است. افزون بر این تعداد قابل توجهی از واژگان خراسانی، گرگانی، ترکی و سیستانی نیز در آن به چشم می‌خورد. این درهم‌آمیزی در موسیقی گتول محسوس‌تر است. به‌ویژه تأثیر دو جریان بزرگ موسیقیایی یعنی خراسانی و ترکمنی به آسانی در آن مشهود است ضمن اینکه مرادوت عاشق‌های تُرک‌نژاد بجنورد و گردان قوچانی و انتقال برخی از مقامات و ریژه مقامات اقوام فوق به موسیقی گتول، در افزایش کیفی و کمی آن تأثیر به‌سزایی داشته است. به روایت دیگر شاخه تنومند موسیقی گتولی از سمت شرق به خاک‌های خراسان و مناطق تُرک‌نشین و گردنشین آن و از سوی شمال به دشت‌های ترکمن‌نشین ریشه دوانده است و این‌ها همه جدا از خاستگاه اصلی آن یعنی موسیقی تبری است. بنابراین از یک‌سو می‌توانیم شاهد دریافت‌ها و روایت ویژه هرایی ترکمنی با تلفیق خراسانی آن در موسیقی گتول باشیم و از سوی دیگر بیت‌خوانی‌های شرق و بسیاری از حالات موسیقی خراسانی را در آن مشاهده کنیم.

باید اضافه نمود بخش وسیعی از قطعات سازی گتول نیز متأثر از موسیقی سازی طوایف سیستانی است این تأثیرات دارای جنبه‌های متفاوتی است. به‌طوری که برخی از قطعات و نغمات در سُرنا عیناً به موسیقی گتول انتقال یافته‌اند و تعدادی دیگر با پذیرش تغییراتی در حالات و یا ساختار نغمات به این موسیقی پیوستند. از رهگذر این آمیزش‌ها، تنوع چشمگیری را در ادوات موسیقی گتول ملاحظه می‌کنیم که از فرهنگ‌های متفاوتی وام‌گرفته شد و سپس بخاطر استمرار در کاربرد، پس از گذشت سده‌ها به

ریز مقامات

در حال حاضر از ریز مقامات بومی گتول تنها تعداد معدودی در یادها مانده است که اگر شماری از منظومه‌ها را نیز بر آن بیفزاییم از چند ده ریز مقام متجاوز نیست.

به عکس ریز مقامات سایر مناطق مازندران، متأسفانه نام‌های قدیمی این بخش از موسیقی گتول به فراموشی سپرده شده است و همه آن‌ها نزد هنرمندان این منطقه با عنوان کلی ریز مقام شناخته می‌شوند.

همین مسأله موجب شده است تا بررسی مورد به مورد ریز مقامات گتول برای ما میسر نباشد. از همین رو ناچاریم تا این بخش از موسیقی منطقه مورد بحث را به دو دسته کلی تقسیم کنیم. دسته اول ریز مقاماتی که در ادامه راسته مقامات و کله‌کش‌ها خوانده می‌شوند. این ریز مقامات از نظر کلی حالت خلاصه‌شده‌ای از مقامات منطقه هستند که با شتاب و ریتم تندتری به اجرا درمی‌آیند. حالات ادای کلمات در آن‌ها زیرحلقی و به بیان و شیوه اجرایی آوازهای بسخشی‌های ترکمن نزدیک می‌شود لذا تأثیر موسیقی ترکمنی در این دسته بسیار واضح‌تر از دسته دوم است.

ریز مقامات گروه دوم شامل ترانه‌هایی است که اختصاصاً توسط زنان خوانده می‌شود. این دسته از ریز مقامات که از نظر مضمونی به جشن‌ها و عروسی‌ها و یا فعالیت‌های کشاورزی مربوط می‌شوند به طرز شگفت‌انگیزی به ریز مقامات در موسیقی مرکزی مازندران نزدیک می‌شوند. در واقع این بخش از موسیقی گتول هویت و ریشه‌های اصلی موسیقی منطقه فوق و ارتباط آن را با موسیقی مازندران آشکار می‌سازد. این موضوع خود بررسی‌های جدی‌تری را طلب می‌نماید. واضح است که بسته بودن جامعه زنان و ارتباط کمتر و محدودتر با جوامع ترکمنی و سیستانی مانع تأثیرپذیری آنان از فرهنگ سایر

منظومه‌ای و ریز مقامات به‌شمار می‌آید. بخش دیگری از موسیقی آوازی گتول شامل منظومه‌هاست که «عباس مسکین» یا «عباس گالش» از معروف‌ترین آن‌هاست. منظومه‌ها معمولاً پس از مقامات و کله‌کش‌ها و قبل از ریز مقامات به اجرا درمی‌آیند.

چنانچه بخواهیم به موسیقی سازی علی‌آباد گتول نیز اشاره نماییم، ناچاریم تا آن را نیز به دسته‌های مختلفی تقسیم کنیم. اما در یک نگاه کلی می‌توان سه دسته را نسبت به سایر بخش‌ها پُراهمیت‌تر دانست. دسته اول مجموعه قطعاتی که در جشن‌ها و عروسی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و ما از آن پیوسته با عنوان موسیقی مراسمی یاد کرده‌ایم. این بخش از موسیقی گتول که توسط سُرنا و دهل اجرا می‌شود در واقع آمیزه‌ای از فرهنگ‌های متفاوت است. برخی از قطعات سیستانی، خراسانی و گردی همراه با تعدادی از تگه‌های مازندرانی تشکیل‌دهنده این بخش از موسیقی گتول است.

دسته دوم شامل مقامات و قطعاتی است که در پاسخ به مقامات و ریز مقامات آوازی اجرا شده‌اند. این دسته کلیه هرابی‌ها، راسته مقامات و کله‌کش‌ها را دربر می‌گیرد و توسط سازهایی چون دوتار، نی و کمانچه نواخته می‌شود. دسته سوم مجموعه قطعاتی است که فاقد بیان آوازی است و تنها توسط سازها بیان شده و به اجرا درمی‌آیند. از نمونه این قطعات می‌توان به «گالشی»، «یار خدیجه»، «ورساقی» و «زارنجی» اشاره کرد که توسط نی و دوتار نواخته می‌شوند. متأسفانه در این بخش نام بسیاری از نغمات به فراموشی سپرده شد تا جایی که حتی هنرمندان کهنسال بومی نیز اسامی قطعات اجرایی خود را به خاطر نمی‌آورند. به‌طور مثال از میان ده‌ها قطعه مراسمی تنها نام سه تگه یعنی «آروس یاری»، «کشتی‌گیری» و «اسب‌دوانی» به یاد مانده است.

بزرگ مشاهده شده است. کمانچه‌های کاسه کوچک به احتمال برداشتی از کمانچه ترکمنی^۱ است. اما هویت کمانچه‌های کاسه بزرگ آشکار نیست. کمانچه کتول سه سیم است و شیوه‌های اجرایی آن آمیزه‌ای از تکنیک‌های نوازندگان مازندرانی و ترکمنی است.

از دیگر سازهای کتول باید از «شمشاد» یاد کرد. این ساز که شباهت تمامی با «سیکاتک» مازندرانی دارد سازی زیانه‌دار است که دارای شش سوراخ در بالا و یک سوراخ در زیر است. این ساز مانند سیکاتک مازندرانی، همراه با مهاجرت کولیان که از سازندگان حرفه‌ای آن بوده‌اند متروک شد. جنس این ساز از چوب شمشاد یا نی خیزران است. سرنای کتول نیز از سرنای شمال خراسان اخذ شده است اما نوازندگان کتول مانند سرنانوازان مازندرانی تنها از صدای بم آن استفاده می‌کنند. سرنای کتول دارای شش سوراخ در بالا و یک سوراخ در زیر است.

از سازهای کوبه‌ای کتول باید از «دیل» یا «دهل» نام بُرد. «دهل» کتول مانند دهل‌های جداره کوتاه خراسانی است و به نظر می‌رسد عیناً از آن برداشت شده باشد. این دهل در واقع جهت اجرای ریتم‌های موسیقی مراسمی کتول جایگزین نقاره مضاعف مازندرانی شده است.

از ادوات کوبه‌ای موسیقی کتول باید از «دس دایره» نام بُرد که همانند «دس دایره» مازندرانی است. این ساز در جشن‌های عروسی توسط زنان نواخته می‌شود.

اقوام و طوایف مستقر در منطقه شده است. بررسی دو ترانه، «لاره» و «دارچینی» گواه بر موضوع فوق است. این ترانه‌ها چه از نظر فواصل و چه از نظر ساختمان، حالات بیان، غلت‌ها و تزئین به ریتم‌مقامات مناطق مرکزی مانندند. اگرچه حتی در این ریتم‌مقامات نیز برخی از حالات موسیقی خراسانی (به ویژه در ایست‌ها) به چشم می‌خورد^۱.

سازهای موسیقی کتول

اگرچه امروزه کلیه سازهای رایج در منطقه کتول هویت بومی یافته‌اند اما بی‌تردید سازها نیز همچون بخش‌های وسیعی از موسیقی کتولی به فرهنگ‌ها و اقوام دیگری تعلق داشته‌اند. در اجرای موسیقی کتول «نی» و «دوتار» نقشی کلیدی دارند. هرچند کمانچه نیز پس از آن‌ها در اجرای بخش‌هایی از این موسیقی سهیم است. نی کتول از بلندترین انواع آن در مناطق مختلف ایران است، این نی همچون نی چوپانی مازندران دارای چهار سوراخ در بالا و یک سوراخ در زیر است هر چند از نظر طول و قطر با نی چوپانی مازندران تفاوت فاحش دارد طول و قطر این ساز حاکی از تشابه آن با نی هفت‌بند ترکمنی (یدبقوم Yedde-boqom) است و مانند آن، هنگام نواختن در زیر دندان قرار می‌گیرد. دوتار کتول در دو نوع کاسه کوچک و کاسه بزرگ متداول است. نوع اول این دوتار عیناً از دوتار ترکمنی اخذ شده است و نوع کاسه بزرگ آن به دوتارهای شمال خراسان و کردان قوچانی مانند است. کلیه دوتارهای کتول دارای یازده پرده می‌باشند. تکنیک‌های اجرایی این ساز به روش‌های دوتارنوازی بخشی‌های ترکمن شبیه است. کمانچه‌های کتول نیز در دو نوع کاسه کوچک و کاسه

۱. از آنجایی که کمانچه در میان ترکمنان قدمت چندانی ندارد محققین ترکمن احتمال می‌دهند که کمانچه متداول در بین اقوام ترکمن از کمانچه نسایی اقتباس شده باشد.

۱. ایست / ایستگاه: اصوات و نغمات مورد عطف جمله.

نقش گذارها در فرهنگ موسیقی منطقه دارای جنبه‌های متفاوتی است که چهار جنبه آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که در زیر به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

پیشتر اشاره شد که قوم گذار اساساً قومی خُنیاگر بوده و بنابر شواهد تاریخی علل حضور آنان در ایران نیز از همین مسأله ناشی شده است. آنان توانسته‌اند به تدریج و با گذشت زمان بخشی از نغمات، الحان و دانسته‌های موسیقی قوم خود را به استادی با موسیقی مازندران تلفیق نمایند، از همین رو امروزه بسیاری از مقامات و ریژمقامات مازندرانی در بخش سازی و هم در قسمت آوازی، در مناطق شرقی استان، دارای نوعی حالات و لهجه انحصاری است که ما می‌توانیم از آن‌ها به عنوان موسیقی گذاری یاد کنیم. توجه به ویژگی‌ها و حالات یاد شده مشخص می‌نماید که این قطعات با فرهنگ موسیقی سایر اقوام در مازندران مرتبط نیست. بدون شک لهجه و حالات فوق که دارای زیبایی خاص و مورد پذیرش در مناطق شرقی استان می‌باشد در واقع روایت گذاری از موسیقی مازندران محسوب می‌شود. اگر بخواهیم از نمونه بارز این حالات یاد کنیم باید به تحریرهایی اشاره نماییم که توسط دو لَب ایجاد شده و در بسیاری از مقامات و ریژمقامات مناطق شرقی خاصه در «کنولی» و «کَل حال» شنیده می‌شود. همچنین آن‌ها به دلیل استعداد ویژه قومی و سابقه در زمینه موسیقی موفق شده‌اند با فراگیری استادانه برخی از سازهای ترکمنی و خراسانی برای مردم این منطقه بیان تازه‌ای بیابند. صدادهی این سازها دریچه و چشم‌اندازهای نوینی را در مقابل هنرمندان و علاقه‌مندان به موسیقی باز نمود. توانایی این سازها در اجرای موسیقی مازندرانی خاصه در بیان ریژمقامات موجب شد تا امروزه سازهای یادشده آنچنان رواج بیابند که در ردیف سازهای بومی مازندران به‌شمار آیند. علاوه بر

موسیقی گذاری (Godāri)

گذارها که در منابع تاریخی و محاورات مردم مازندران با نام‌های متفاوتی همچون گُدر Godar، گذار Godār، گودار Gudār، گُجر Gojar، گُسار Gosār، خِ کش Xikeš و برخی عناوین دیگر خوانده شده‌اند در محاورات درون قومی خود را چوله Cule می‌نامند.

این قوم تیره‌ای از خُنیاگرانند که در مقاطع مختلفی از تاریخ همراه با آهنگران، بازیگران و نجاران از شبه قاره هند به سرزمین ما کوچانده شده‌اند. تاریخ دقیق و چگونگی کوچ این قوم به ایران همچون زندگی آنان در پرده‌ای از ابهام باقی مانده است و منابع تاریخی، دلایل، انگیزه‌ها و زمان‌های مختلفی را از مهاجرت آن‌ها در پیش روی ما می‌نهند. با این حال شواهد و منابع موجود بر سه اصل یعنی نژاد هندی، کوچ اجباری و خُنیاگری آنان وحدت نظر دارند. گذارها امروزه به عنوان اقلیتی غیررسمی در فرهنگ، آداب و رسوم و زبان مازندرانی مستحیل شده‌اند. جمعیت آنان بالغ بر سی هزار نفر است که عمدتاً در روستاها و محلات حد فاصل شهرستان بهشهر تا گرگان متمرکز می‌باشند. رنگ پوست، رسوم و شیوه‌های بدوی زندگی و همچنین موسیقی آن‌ها مبین هویت قومی آنان است.

گذارها به دلیل پیشینه‌ای دیرپا و مهارت در خُنیاگری تأثیر قاطع و قابل ملاحظه‌ای در فرهنگ موسیقی منطقه به جای گذارده‌اند.

جلگه‌های این مناطق به گونه‌ای جدی از موسیقی‌گذاری تأثیر پذیرفته‌اند.

اگر بخواهیم تعریف جامعی از موسیقی‌گذاری به دست دهیم، باید بگوییم این موسیقی بیان ویژه‌ای از موسیقی مازندرانی است که با احساس، دانش و فرهنگ موسیقایی قوم‌گذار در هم می‌آمیزد تا بر اساس رنج‌ها و مشقات تاریخی این قوم، از آن روایتی خُرن‌انگیزتر و دردمندانه‌تر ارائه دهد. شکل‌گیری این روایت ویژه از موسیقی منطقه محصول قرن‌ها تلاش و ممارست‌گذارهاست.

به همین جهت می‌توان بسیاری از مقامات و منظومه‌های موسیقی مناطق مرکزی مازندران همچون «کتولی»، «کل حال» و «طالب» را با اندک تغییر در موسیقی‌گذاری مشاهده کرد. همچنین تعداد بی‌شماری از ریتم‌مقامات مناطق مرکزی با تغییراتی در لهجه و حالات در موسیقی‌گذاری ملاحظه می‌شوند. از ویژگی‌های دیگر موسیقی‌گذاری، جایگزین نمودن کمانچه به جای نی چوپانی مازندران (لله‌وا) و استفاده از سازهای کوبه‌ای غیرمازندرانی مانند دایره‌های بزرگ و تمبک در اجرا و بیان ریتم‌مقامات است.

رنگ و صدادهی ویژه این سازها که جزو صفات آن‌ها است و موجب تنوع در حالات و بیان موسیقی منطقه شده است، نوازندگان‌گذار تکنیک‌های جدیدی را نیز ابداع نموده و بر آن‌ها افزودند. رفته‌رفته نوازندگان ماهری از میان‌گذارها برخاستند و جایگزین نوازندگان بومی شدند. هم‌اینان موجب حفظ و انتقال بسیاری از نغمات و ریتم‌های وابسته به این سازها به نسل‌های آینده خود شدند. گذارها به دلیل وضعیت معیشتی و مشاغلی که به عهده آن‌ها نهاده می‌شد، با بیشتر اقوام و گروه‌های ساکن در مازندران و یا مردم مناطق همجوار در ارتباط بوده‌اند. از همین راه آن‌ها با موسیقی‌اقوامی چون کُردها، ترک‌ها و سیستانی‌ها آشنا شده و حتی بسیاری از مقامات ترکمنی و خراسانی را نیز آموختند. تجارب و استعداد آنان در زمینه مذکور بسیاری از ویژگی‌ها، تکنیک‌ها و همچنین مسایل موضوعی موسیقی این اقوام را با موسیقی مازندران پیوند داد. مقام‌هرایی ترکمنی با مجموعه‌ای از ریتم‌مقامات مربوط به آن که ضمن آمیختگی با حالاتی از موسیقی خراسانی، به موسیقی شرقی مازندران راه یافت نمونه بارزی از این انتقال است. افزون بر این شمار قابل ملاحظه‌ای از ریتم‌مقامات که حاکی از آمیزشی واضح و انکارناپذیر از موسیقی ترکمنی، خراسانی و الحان سایر مناطق است وارد موسیقی مازندران شد. همچنین از طریق هنرمندان‌گذار شاهد نوع ویژه‌ای از موسیقی در مناطق شرق استان هستیم که از موسیقی‌روایی و خُنیایی پُر قدمت مازندران الهام گرفته است، که این موسیقی با عنوان «موسیقی شرقی» در فصل آینده بررسی خواهد شد.

هرچند هنرمندان مازندرانی پیوسته موسیقی‌گذاری و هنرمندان آن را به دیده تحقیر نگریسته‌اند اما واقعیت این است که بسیاری از آنان به ویژه در مناطق شرقی استان و

موسیقی شرقی مازندران

موسیقی شرقی مازندران که امروزه در سراسر جلگه‌ها و کوهپایه‌ها از دشت گرگان تا شهرستان ساری عمومیت دارد، بر بستر موسیقی روایتی و منظومه‌ای شکل گرفته و متأثر از موسیقی ترکمنی و خراسانی است. در پیدایش و تکوین این هنر، آنچه‌آنچه که پیشتر اشاره شد، خُنیاگران گُدار نقشی اساسی داشته‌اند؛ هرچند امروزه کلیه هنرمندان و خُنیاگران بومی در گسترهٔ جلگه یادشده، شادی‌ها، رنج‌ها و آرزوهای خود را از طریق این موسیقی بیان می‌کنند و خُنیاگران بومی و برجسته‌ای همچون مرحوم «حاج محمدحسین خلیلی» و «سید علی‌اصغر جوئیاری» (هاشمی) از میان آنان برخاسته‌اند، اما باز استادان بزرگ دوتار و خوانندگان شهرت‌مندی همچون «چردتارچی» و «نظام شکارچیان» از قوم گُدار بوده‌اند. اساس موسیقی شرقی بر پایهٔ دو مقام پُر اهمیت «هرایی» است که ریشه‌های پنهانی در موسیقی ترکمنی دارد و آشکارا با حالاتی از موسیقی خراسانی آمیخته است. سرمنشاء انتقال و دریافت این دو مقام از طریق خوانندگان و نوازندگان علی‌آباد کتول است و خُنیاگران گُدار در حین انتقال آن به موسیقی شرقی، نقش قابل توجهی در دگرگونی و تغییر شکل آن داشته‌اند. این دو مقام بزرگ و زیبا با عنوان‌های متروک «سرونگ» Sar-vang و «سربند» Sar-band همچون نگین باشکوهی چندین شبه‌مقام و منظومه، مانند «عارف و گلما»، «فاطمه»، «عباس

مسکین»، «طبيب»، «درويش» و «غريب» را پيرامون خود گرد آورده‌اند. برخى از اين منظومه‌ها، همچون «عباس مسکين» يا «عباس گالش»، اساساً متعلق به موسيقي منظومه‌اي و داستاني علي‌آباد کتول است. اين موضوع تا حدود زيادي ارتباط و پيوستگي موسيقي آوازي شرق مازندران را به موسيقي کتول روشن مي‌کند. محور دوّم اين نگين بر بنياد ده‌ها ريژم مقام استوار است که از مائه‌ها و حالات متفاوتي، از موسيقي نواحي پنجگانه مازندران برداشت و با استادي تمام عيار و مهارتي شگفت با حالاتي از ريژم مقامات مازندران مرکزي، گداري و کتولي تلفيق يافته و بافته شد. در يک نگاه کلي بايد گفت که بيشتر ريژم مقامات اين موسيقي از علي‌آباد کتول و مناطق مرکزي مازندران اخذ شد. موضوع قابل توجه اينکه در اين موسيقي هيچ نشاني از آوازه‌ها و منظومه‌هاي مناطق مرکزي مازندران ديده نمي‌شود؛ تنها در برخى از روايات، مقام «ميون کتولي» و «طالبيا» شنيده شد و اين شايد تنها نشانه از مقامات و منظومه‌هاي تبري در موسيقي شرقي قلمداد شود. نکته حايز اهميت در اين موسيقي، عدم حضور مقامات يا ريژم مقامات مستقل سازي و يا آوازي است. در واقع ما نمي‌توانيم شاهد هيچ قطعه سازي مستقل از آواز و يا هيچ مقام آوازي بدون ارتباط با ساز باشيم.

ساز اصلي مورد استفاده در اين موسيقي دوتار است که پرده‌هاي آن با دوتارهاي ترکمني و کتولي متفاوت است، هرچند اين ساز از مناطق مذکور به عاريت گرفته شد. دوتار شرقي داراي هشت پرده است که نوع هفت پرده آن نيز ديده شد. اساس مضامين شعري در اين موسيقي با روايات دردناکي از کوچ پيوند دارد؛ در عين حال مضامين عاشقانه، پهلواني و مذهبي نيز از ديگر جنبه‌هاي مضموني اشعار موسيقي شرقي مازندران است.

موسيقي غرب مازندران

موسيقي غرب مازندران مجموعه آواها و تگه‌هايي است که از غرب شهرستان نوشهر تا غرب تنکابن کاربرد داشته و مورد استفاده اهالي است. اين موسيقي مانند کليه موسيقي مناطق مرزي، بين دو فرهنگ موسيقيي در کشمکش است.

توجه به آواها و نواهايي همچون، «طالبيا»، «اميري» يا «اميرخواني»، «گهواره سري» Gahvāre-sari، دوشان سري Dusān-sari، خرمن سري يا خرمن سري Xarmen-sari، گسجوري خواني، توم سري Tum-sari، آروس سري Arus-sari، ديلمی Deylami، عزيز و نگارخواني، کاکوئي Kakuey، سفروي Safurey، چاروداري Cārvedāri، پيربابا خواني Pir-bābā-xāni، رايچه خواني Rābce-xāni، جينگا Jingā، يا شول Šul، تيرماسيزده خواني Tiremā-sizde-xāni، و تعدادي ديگر از آواها حکايت آشکاري از آميختگي فرهنگ‌هاي تبري، گيلي، ديلماني، اشکوري و طالقاني در اين منطقه است. همين تجمع را مي‌توان در تگه‌ها و قطعات سازي همچون وُلگ سري Valge-sari، گيسن دُمال Gosen-domāl، گيسن دُخان Gosen-doxān، آروس دُمال Arus-domāl، سنگين يسما Sangine-semā، ورزا جنگ Veza-jang، پهلواني Pahlevāni، چوبه گري Cube-gari ملاحظه نمود.

آشکار است. به‌طور مثال نوروزخوانی‌های این منطقه از فرهنگ‌های متفاوتی به‌وام گرفته شده‌اند. نوعی از نوروزخوانی‌ها به‌نوروز خوانی‌های گیلان شباهت دارد و برخی دیگر، از بهارخوانی‌های مازندران اخذ شده است. یادآوری این نکته ضروری است که بسیاری از نوروزخوانی‌های یاد شده از یکدیگر تأثیر گرفته‌اند و از این نظر در مناطق غرب مازندران دارای ویژگی‌های مخصوص به‌خود هستند. مجموعاً به‌غیر از «خرمن سَری»، «نوروزخوانی»، «تیرماسیزه خوانی»، «رابچه‌خوانی» و «چاووشی»، کلیه آواها و مقامات آوازی این منطقه به موسیقی سازی آن راه یافته است. در این منطقه نیز از سده‌ها پیش تعدادی از گروه‌های قومی غیربومی حضور یافته‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان از گردان لک، افشارها، گُدارها و برخی دیگر از تیره‌ها و ایلات نام برد. باید گفت تأثیر فرهنگی این طوایف بر موسیقی غرب مازندران بسیار ناچیز و بی‌اهمیت بوده است. افشارها هم که نقش فعالی در موسیقی دارند، عمدتاً ناقل و راوی بی‌چون و چرای موسیقی گیلی و یا تبری هستند و بی‌آنکه از نظر کمی یا کیفی در ارائه این آواها و نغمات دخالتی داشته باشند به‌اجرای آن‌ها می‌پردازند.

اما اگر بخواهیم از آواها و تکه‌هایی نام ببریم که انحصاراً اختصاص به منطقه مورد بحث داشته باشند باید از قطعاتی چون «وَلْگِ سَری»، «توم سَری»، «گهواره سَری»، «شول» و «تیرماسیزه‌خوانی» یادکنیم.

سازهای رایج در مناطق غربی مازندران محدود به نی چوپانی، سُرنا و دُهل است. نی در موسیقی غربی از نظر ساختمان و شیوه‌ها و تکنیک‌های نوازندگی همانند نی چوپانی مناطق مرکزی مازندران است و هیچ‌گونه تفاوتی با آن ندارد.

از این ساز در مناطق غربی با عنوان‌های لاله Late، لاله

بررسی قطعات یادشده مشخص می‌کند که بخش وسیعی از آن‌ها از دو فرهنگ تبری و گیلی الهام یافته‌اند. به‌طور طبیعی هر چه از غرب این منطقه به طرف شرق آن یعنی نوشهر نزدیک شویم تأثیر موسیقی تبری جدی‌تر است و به‌عکس آن، در مناطق غربی تأثیر موسیقی گیلان شرقی (بیه پیش) بیشتر به چشم می‌خورد. در این محدوده هیچ ردپایی از موسیقی گُرداری و شرقی یافت نمی‌شود. درآمیزی وسیع گروه‌ها و خانواده‌های گیل و مازندرانی موجب شده است تا موسیقی این مناطق نیز همچون زبان آن‌ها با هم به توافق و آمیزشی منطقی دست یابند.

از یک‌سو بسیاری از مقامات و منظومه‌های آوازی^۱ مازندرانی همچون «امیری» و «طالب» در این منطقه حضوری فعال دارند، هرچند بیشتر آن‌ها با برخی از خصوصیات موسیقی گیلی تلفیق شده‌اند. از سوی دیگر بسیاری از منظومه‌ها و سوت‌های تبری همچون «مَمَزِ مَون»، «نَجما» و «حیدریبک و صَنَمَبَر» جای خود را به منظومه‌هایی همچون «کاکوئی»، «سُفورئی» و «عزیز و نگار» سپرده‌اند. در اینجا هیچ نشانی از «کتولی» وجود ندارد و ریتم مقامات تبری نیز با تغییرحالات قابل ملاحظه و چشم‌گیری مواجه می‌شوند. در قطعات و تکه‌های سازی نیز این تغییرات محسوس است. در کوهستان‌های دوهزار تعدادی از قطعات و تکه‌های چوپانی همچون «گله رابردن»، «میش حال»، و در سُرنا اشکالی از «روونی»، «یک‌چوبه»، «دوچوبه» و «سُر و شور»، با تغییراتی در حالات و ریتم نواخته می‌شوند، آنچنان که برخی از قطعات سازی و چوپانی گیلان بیه پیش، همچون «گُسن دُخان» و «دیلمی» با حالاتی تغییر شکل یافته شنیده می‌شوند. در موسیقی آیینی این منطقه نیز تنوع یاد شده،

۱. منظومه‌های موسیقایی.

Lole، نی Ney، و دمکشک Dam-kasek یاد می‌شود. در اینجا هیچ نشانی از نفاذه مضاعفِ مازندرانی و گیلی به چشم نمی‌خورد و جای آن با دهل‌های دوطرفه خراسانی و یاگردی عوض شده است که به احتمال زیاد ره‌آوردگردهای افشار است. سُرناهای این منطقه نیز دو نوعند؛ در نواحی شرقی‌تر ساختمان آن شبیه ساختمان سُرناهای مازندرانی و در نواحی غربی این منطقه به سُرناهای گیلی شباهت دارد، که در همه‌جا از آن با عنوان «ساز» یاد می‌کنند. البته برخی از هنرمندان افشار و گردان لک در اجرای بخشی از موسیقی این منطقه از کمانچه و تنبور استفاده می‌کنند. تحقیقات انجام شده نشان می‌دهد که سازهای مذکور دارای پیشینه و قدمت چندانی نبوده و طی دهه‌های اخیر معمول شده‌اند.

هنرمندان صاحب‌سبکِ موسیقی مازندران

استاد حسین طیبی

حسین طیبی به سال ۱۳۱۸ در سوته‌کلای دودانگه از نواحی کوهستانی ساری تولد یافت. او برجسته‌ترین حافظ موسیقی چوپانی مازندران است.

استاد طیبی در حفظ، اشاعه و انتقال بسیاری از مقامات و ریزمقامات آوازی و سازی منطقه به نسل جدید سهم غیرقابل انکار و ویژه‌ای داشته است. بیشتر نوازندگان لَله‌وا در منطقه از شاگردان او بوده و از سبک او پیروی می‌کنند.

طیبی در حال حاضر به عنوان کارشناس موسیقی بومی در اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران مشغول فعالیت می‌باشد.

استاد نورمحمد طالبی

طالبی به سال ۱۳۱۴ در بیشه‌سر قائم‌شهر متولد شد. او بی‌تردید از بهترین و برجسته‌ترین خوانندگان بومی و از مسلط‌ترین راویان موسیقی آوازی مناطق مرکزی مازندران است. سبک این استاد با برخی از قدیمی‌ترین شیوه‌های اجرایی موسیقی بومی مازندگان مطابقت دارد.

ابوالحسن خوشرو

خوشرو به سال ۱۳۲۵ در ساروکلای قائم‌شهر متولد شد. او فارغ‌التحصیل هنرستان موسیقی تهران است. خوشرو در حال حاضر یکی از پرآوازه‌ترین خوانندگان موسیقی نواحی

حسین علیزاده

حسین علیزاده به سال ۱۳۴۰ در ساری متولد شد. علیزاده در حال حاضر بهترین مجری ریتم‌های نقاره مازندرانی است. توانایی او در نواختن نقاره مضاعف منحصر به فرد است.

محمد رضا اسحاقی

اسحاقی به سال ۱۳۲۶ در گرگی محله به شهر متولد شد. او در حال حاضر یکی از آگاهان مقامات و ریتم‌مقامات آوازی و سازی مناطق شرقی مازندران بوده و در اجرای این موسیقی دارای توانایی‌های ویژه و بی‌مانده است.

اسحاقی شاگرد مرحوم حسن علی‌پور است و در شیوه‌های اجرا پیرو سبک نظام شکارچیان می‌باشد. او به عنوان مدرس دوتار در فرهنگسرای مازندگان مشغول تدریس علاقه‌مندان است.

نورالله علیزاده

نورالله علیزاده به سال ۱۳۳۲ در یکی از روستاهای آمل متولد شد و در حال حاضر یکی از پرآوازه‌ترین خوانندگان موسیقی محلی مازندران است.

از مهارت‌های این خواننده باید از توانایی‌هایش در اجرای ریتم‌مقامات مازندرانی یاد کرد.

وی علاوه بر صدای خوش، در نواختن «آله‌وا» نی چوپانی مازندران مهارت دارد و در این زمینه از شاگردان خوب استاد حسین طیبی به‌شمار می‌آید.

شاهرخ کرمانی

شاهرخ کرمانی به سال ۱۳۱۵ در مونج کجور متولد شد. او از کودکی کلیه قطعات و تکه‌های مراسمی سُرنا را نزد پدرش استاد عزیزالله فرا گرفت.

مرکزی این منطقه به‌شمار آمده و از نوازندگان خوب آله‌وا - نی چوپانی مازندران می‌باشد.

وی علاوه بر تسلط کامل بر بسیاری از مقامات و ریتم‌مقامات بومی در اجرای سوت‌ها (موسیقی حماسی مازندران) مهارت به‌سزایی دارد.

خوشرو در حال حاضر گروه موسیقی محلی امیرپازواری را سرپرستی می‌کند. تاکنون از او قطعات و آثار بسیاری انتشار یافت که مجموعه نرگیس جار از معروف‌ترین آن‌ها است.

احمد محسن پور

احمد محسن پور قادیکلایی به سال ۱۳۲۴ در روستای قادیکلای قائم‌شهر متولد شد. او سال‌ها به‌صورت تجربی به نواختن ویلن پرداخت و از سال ۱۳۶۲ به فراگیری کمانچه روی آورد و در حال حاضر یکی از نوازندگان خوب کمانچه محلی مازندرانی است.

محسن پور علاوه بر نواختن کمانچه با استفاده از ریتم‌مقامات محلی مازندران به‌ویژه با تکیه بر قطعات و تکه‌های چوپانی و مراسمی استادان طیبی و فیوج‌زاده در این زمینه به خلق آثاری نائل آمد که از بهترین آن‌ها باید از «فتاب تِه یاد کرد.

استاد آقا جان فیوج‌زاده

آقا جان فیوج‌زاده به سال ۱۳۰۷ متولد شد و در ساری زندگی می‌کند. فیوج‌زاده از استادان برجسته در اجرای قطعات مراسمی سُرنا مازندران به‌شمار می‌آید.

در حال حاضر وی تنها حافظ و راوی صحیح قطعات و تکه‌های اصیل سُرنا مازندرانی است.

شاهرخ در حال حاضر نزدیک به چهل سال است که با این هنر مانوس می‌باشد. او در حال حاضر برجسته‌ترین سُرناواز مناطق غربی مازندران به‌شمار آمده و از راویان صاحب سبک این ساز است.

سید احمد حسینی

سید احمد حسینی به سال ۱۳۴۹ در روستای بالاچلی کتول متولد شد. پدر او سید رحیم از بیت‌خوانان (خوانندگان) و نوحه‌سرایان معروف علی‌آباد است. سید احمد در حدود پانزده سال است که دوتار می‌نوازد و در حال حاضر یکی از بهترین دوتارنوازان منطقه و راوی ارزشمندی در مقامات و ریژمقامات منطقه می‌باشد. سید احمد در دوتارنوازی تابع سبک اسماعیل خان معرزی است.

علی اکبر اصلانی

علی اکبر اصلانی به سال ۱۳۱۹ در روستای پیچک محله علی‌آباد کتول متولد شد، پدر او درویش علی از خوانندگان صاحب‌نام منطقه بود. دایی وی حسن کتولی نیز از نوازان برجسته منطقه خود به‌شمار می‌رفت. علی اکبر خود نواز نوازی برجسته و خواننده‌ای ممتاز است. او با دوتار نیز آشنایی دارد.

ارسلان طیبی

ارسلان به سال ۱۳۴۵ متولد شد ایشان در نواختن «لله‌وا» نی چوپانی مازندگان از شاگردان شاخص پدر خود به‌شمار می‌آید و از حافظان بسیاری از قطعات چوپانی و آوازی منطقه است.

او در حال حاضر در فرهنگسرای مازندران به آموزش لئه‌وا و آواز محلی اشتغال دارد.

سپاسگزاری

به‌انجام رساندن این اثر بدون یاری و همدلی برخی از فرهیختگان و دوستداران فرهنگ و هنر این مرز و بوم میسر نبود؛ از همین‌رو از آقایان محمدرضا درویشی، علی‌اصغر یوسفی‌نیا، جهانگیر شکوهی، حسن دولت‌آبادی، دانا کیبیری، محمود حاجی‌آبادی، کامران شیرزاد، رضی‌الله شیرزاد، حافظ عباسی، علی بلارک، درویش‌علی فرضی، محمدرضا اسحاقی، غلام‌رضا فرج‌پوری، سیداحمد حسینی و همکارانم در واحد تحقیقات فرهنگ‌سرای مازندران صمیمانه سپاسگزاری نموده و احساس مسئولیت‌شان را در برابر فرهنگ و هنر این مرز و بوم می‌ستایم.

