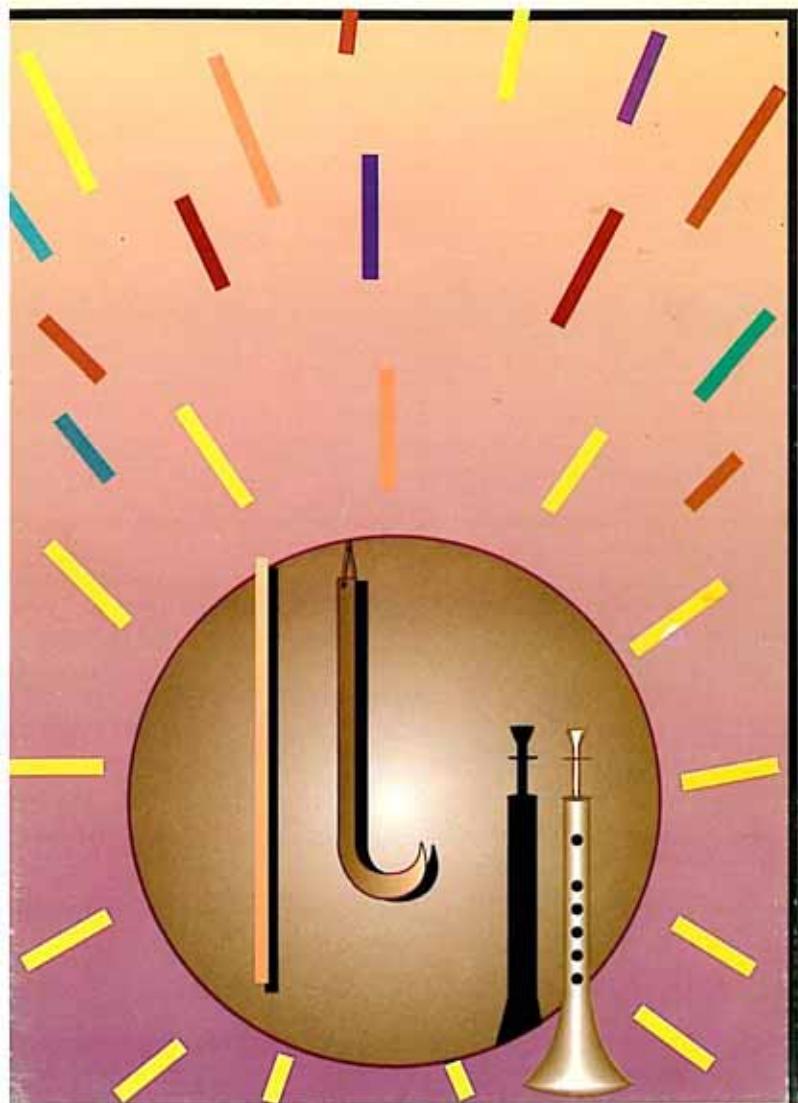


# موسیقی مازندران



انجمن موسیقی ایران





# موسیقی مازندران

جهانگیر نصری اشرفی



انجمن موسیقی ایران

## پیشگفتار

تلاش جهت ضبط و ثبت این مجموعه و کارگردآوری مقامات و ریزمقامات<sup>۱</sup> به ترتیب از شرق به غرب مازندران (اعم از نواحی کوهستانی و جلگه‌ای) آغاز شد. در این رابطه کهنسال ترین خوانندگان و نوازندگان که بر بستر موسیقی کهن و خنیایی<sup>۲</sup> منطقه آموزش یافته و پرورده شدند، مورد

۱. ریزمقام: در این اثر پیوسته از مقام و ریزمقام سخن به میان آمده است، لذا لازم است تا تعریفی مختصر از این اصطلاح به عمل آید. از این واژگان (مقام و ریزمقام) در برخی از منابع قدیمه یاد شده است. اما از ده سه دهه پیشتر برخی از محققین و موسیقی‌دانان کشور این اصطلاحات را به طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار داده‌اند بی‌آنکه تعریف روشنی از آن‌ها به دست دهند. طی سال‌های اخیر چشواره‌های متعلقی 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، علی‌آبادکوه، 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 درجه اول بر محور فواصلی معین استوار است و در درجه دوم به اصوات موردنظر عطف و انکای هر نغمه (استروکتور صوتی) و ترتیبات و حالات موسیقی هر منطقه مربوط می‌شود. مقام‌های موسیقی دربردارنده کلیه وجوه ساختاری موسیقی منطقه یا فرمی خاص است و سایر تکه‌ها یا قطعات، گوششها و ریزمقامات بر اساس آن شکل می‌گیرند.

۲. خنیایی / خونشگری (Xunešgari): روشی که در آن خنیاگر به صورت سینه‌به‌سینه، به بیان اصلی ترین مقامات و منظمه‌های موسیقی قرم یا منطقه خود پرداخته و همراه با آن به نقل داستان‌ها، افسانه‌ها و اساطیر می‌پردازد.



انجمن موسیقی ایران

موسیقی مازندران

جهانگیر نصری‌اشترفی

زیر نظر علی مرادخانی

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

چاپ اول: ۱۳۷۴

تعداد: ۵۰۰۰ نسخه

همه حقوق برای انجمن موسیقی ایران محفوظ است.

مرکزی، تبری (Tabri) و کاتولی (Katuli)، در موسیقی علی آبادکتول برخی از کله‌کش‌ها و ارایی‌ها - Ērāi - Kallekas و در موسیقی گذاری، کاتولی شرقی و میونکتولی Miyon.katuli به عنوان اصلی‌ترین مقام هر منطقه قرار گرفتند، تا ارتباط منطقی آن‌ها با ریزمقامات آشکار شود. علاوه بر این بسیاری از منظمه‌های موسیقیابی و سوت‌ها<sup>۱</sup> نیز به خاطر نزدیکی ساختاری آن‌ها با ریزمقامات در این مجموعه گنجانده شدند.

نکته دیگر اینکه تعدادی از ریزمقامات 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 ریزمقامات با حالات مختلف ضبط شود اگرچه در نگاه اول کاملاً شبیه هم به نظر می‌آیند.

باید اضافه نمود که در نوارهای این مجموعه بازخوانی بسیاری از ریزمقامات مرکزی به ارسلان طیبی سپرده شد چراکه این خواننده دارای صدای تربیت‌شده‌ای بوده و کمتر از دیگران تحت تأثیر موسیقی غیریومی قرار گرفته است.

از سوی دیگر او در اجرای ریزمقامات 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 بر شمردن عنوانین و مناطق جغرافیابی هر یک از آن‌ها، توضیحاتی پیرامون موسیقی مناطق پنج‌گانه ارائه نموده و به تبیین برخی از ویژگی‌های آن پردازیم.

۱. سوت‌ها: آواز در رثای نامداران و پهلوانان، فرهنگ عبید.

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

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

در بازیینی مجدد آشکار شد که ریزمقامات 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، ریزمقامات 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 ریزمقاماتی 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 کهنه‌سال در ارائه موسیقیابی نارسا به نظر رسیدند با دقت لازم، توسط خوانندگان دیگری از همان منطقه تمرین و بازخوانی شد.

علی‌رغم اینکه این مجموعه به منظور ثبت ریزمقامات ارائه شد ولی از آتجایی که بیشتر آن‌ها از آوازها و مقامات اصلی سرچشم‌گرفته‌اند لازم بود تا در هر بخش، اصلی‌ترین مقام یا مقامات هر یک از نواحی گنجانده شود. به طور نمونه در موسیقی شرقی ارائی<sup>۱</sup> Ērāi، در موسیقی

۱. ارائی: در گویش بومی به هرایی گفته می‌شد.

## موسیقی مازندران

موسیقی مازندران هنوز در کلیه مناطق تبری زبان کشور معمول است. از همین رو گستره 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 عمدتی از کوهستان‌های البرز همچون قصران قدیم شامل (لواسانات، اوشان و فشم) رودهن و بومهن دماوند و فیروزکوه، سوادکوه لاریجان و دو سمت رودخانه هزار، کوهستان‌های سه‌هزار و دوهزار، کجور، چلاو و بندپی، دودانگه، چهاردانگه تا هزارجریب شرقی، رادکان، شاه‌کوه، شاهوار در نواحی جنوبی گرگان و علی‌آباد‌کَنْول 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 کَنْول و بلوك آستارآباد قدیم در شرق تا دوسوی نشستارود در غرب استان مازندران عمومیت دارد. پنهانه یاد شده که خود یکی از متراکم‌ترین مناطق قومی کشور به شمار 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 موسیقی‌ای برحی از اقوام خارجی همچون گُدارها و مهاجرت و اسکان گروه‌هایی از تیره‌ها و طوایف داخلی چون «درزی‌ها»<sup>۱</sup> از موجبات تحول 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 پنج گانه مازندران

۱. موسیقی اصیل تبری (مربوط به کوهستان‌ها و جلگه‌های مرکزی مازندران)
۲. موسیقی علی آباد کتول (مربوط به بلوک استارآباد قدیم به مرکزیت پیچک محله)
۳. موسیقی گذاری (به مرکزیت قنبرآباد بهشهر)
۴. موسیقی خُنیایی شرق استان (مربوط به جلگه‌های شرق مازندران از گردکوی تا میاندروود 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 کلیه نغمات، آواها و نواهای پسنجگانه تبری‌زبان بهشمار می‌آید در همه نواحی کوهستانی از هزار جریب تا کوهستان‌های گنجور و محلل ثلاث و در نواحی جلگه‌ای از میاندروود تا شرق رودخانه چالوس عمومیت و کاربرد دارد. این موسیقی از یکسو بر پایه 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 شبۀ مقاماتی<sup>۱</sup> آوازی

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

منطقه بوده است. علاوه بر این رواج موسیقی مذهبی در اشکال ساده و ابتدایی خود از زمان «دیلمیان» تا گسترش انواع چاوشی‌ها، سخّرخوانی‌ها، نوحه‌ها و مراثی به ویژه شکل‌گیری انواع نمایش‌های پیچیده مذهبی و شبیه‌خوانی‌ها که در منطقه همواره با آواها و نغمات دیگر مناطق ایران و موسیقی رديفی همراه بوده است، از موجبات این تغییر شمرده می‌شود. اين‌همه علل اساسی چندگونگی موسیقی مازندران قلمداد می‌شود ضمن اينکه نباید عامل مؤثر موسیقی مناطق همچوar اين استان را در تغييرات فوق تاديده انگاشت.

طبيعي است فرهنگ موسيقى نواحي هم مرز استان همچون موسيقى خراساني و گيلى، به لحاظ احساسات مشترک ملي و قومي، نزديكى‌های مضمونی و مایگی مشترک تأثيرات عميق و آشكاری بر موسيقى مازندران به جاي نهاده‌اند.

ضمن اينکه موسيقى تركمنی با وجود تفاوت فاحش ساختاري به دليل قرن‌ها استمرار، مجالست و همنشيني‌های بخشی‌های تركمن با خُنیاگران بومی تحولات شگرفی را در موسيقى برخی از مناطق تبری‌زبان همچوar خود ايجاد نموده است.

با توجه به موارد فوق می‌توان موسيقى مازندران را به پنج دسته جداگانه تقسيم نمود. که هر يك از آن‌ها به رغم وجود وجوهات مشترک دارای ويزگي‌های انحصری نسبت به يكديگر هستند.

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

«نى» 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 تکه‌ها که در عروسی، جشن‌ها و اعياد  
مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند، «جلوداری»، «ورساقی»،  
«آروس‌یار»، «گورگه»، «روونی»، «جلیت»، «ترکمنی»،  
«حناسری»، «کلنج زَرْ»، «دُرون»، «آروس‌کفای»، «پیشنازی»، ...  
نام دارند.

برخی از این تکه‌ها مانند «آروس‌یار» و «جلوداری»  
بعدها به قطعات لَله‌وا پیوسته و توسط این ساز نواخته  
شدند. علاوه بر این آنچنان که پیشتر اشاره شد بسیاری از  
مقامات و منظمه‌های آوازی همچون «تبیری» (امیری)،  
«کنولی»، «طالبا»، «نجما»، «حقانی»... به موسیقی سازی  
الحاق یافته و به جمع قطعات لَله‌وا و کمانچه افزوده شدند.  
نتیجه اینکه ریز مقامات یا ترانه‌های مازندرانی بر اساس  
مقامات آوازی و سازی این منطقه پدید آمدند که در این  
بخش به بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت.

### ریز مقامات در مناطق

#### مرکزی مازندران (کیجاجان)

ریز مقامات مناطق مرکزی مازندران به سه گروه تقسیم  
می‌شوند و هر گروه با ویژگی‌های قابل شناسایی هستند.  
گروه اول ریز مقاماتی که بر اساس آواها و تکه‌های کهن  
موسیقی تبری شکل یافته‌اند.

گروه دوم، ریز مقاماتی که با پیدایش آوازهای مذهبی  
به ویژه موسیقی تعزیه بروز نموده و از موسیقی ستّی همراه  
آن الهام یافته‌اند.

گروه سوم ریز مقاماتی که برداشتی از موسیقی اقوام و

همچون «چاروداری حال» و منظمه‌های متعددی همچون  
«طالبا» ارکان و اساس موسیقی این منطقه را تشکیل  
می‌دهند. با الهام از مقامات و منظمه‌های مورد بحث،  
آواهای دیگری با عنوان سوت‌ها بروز یافته‌اند که می‌توان  
آن‌ها را از نظر ساختاری در چارچوب ریز مقامات مورد  
بررسی قرار داد. این مجموعه در کناره «گهره سری»‌ها یا  
«لالیس»‌ها، «نواجش»‌ها، «موری» و ریز مقامات 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 ریز مقامات 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.<sup>۱</sup> 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 دائمی  
کهنه اختصاص دارد. هرچند در حال حاضر جنبه‌های  
کاربردی این تکه‌ها از میان رفته است ولی همچنان در نوای  
ساز (چوپانان) و یا نوازنگان جاری است. از اصلی‌ترین این  
تکه‌ها باید از «گمرسری»، «تریکه سری»، «کردحال» یا  
«چون حال»، «میش حال»، «بورسری»، «دشتی حال»،  
«ولگی سری»، «سنگین سما» و... نام برد که توسط «لَله‌وا» یا

محدوودترند. شبه‌مقام‌ها از نظر متر نیز نسبت به ریز مقام‌ها دارای  
اویان فراختر و در مقایسه با مقام‌ها دارای اویان مشخص‌ترند.

۱. ویژگی موسیقی مازندران از نظر فواصل، مایگی، نقاط عطف  
نممه، رویم، حالات، تزیین 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 ریز مقامات 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 همچوار و درآمیزی با مهاجرین، موجب تغییراتی چند در برخی حالات و ریتم این گروه از ریز مقامات شده است. با این‌همه این گروه در کلیت خود چه در مناطق کوهستانی و یا جلگه‌ای، همسو و همانندند. شیوه‌های اجرایی این ریز مقامات بر اساس نظام و قواید خاصی است و با آنکه خاستگاه و منشاء ملودی آن‌ها بهشدت از مقامات یا منظمه‌های آوازی همچون «امیری»، «گتلی» و «طالبا» متأثر است اما پس از آن‌ها به خصوص بعد از اجرای گتلی خوانده می‌شود.

باید گفت که ریز مقامات از نظر حالات و مضامون اساساً به مراسم و آیین‌های سرورآمیز و یا موضوعات معیشتی ارتباط داشته‌اند اما شعرخوان‌ها (شرخون) و خنیاگران که در مجالس و شب‌نشینی‌ها راوی مقامات و منظمه‌ها، همراه با نقل داستان‌های عاشقانه و یا احادیث بوده‌اند، کمتر به اجرای ریز مقام می‌پرداختند.

## ۲. ریز مقامات متأثر از موسیقی مذهبی

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

این گروه از نوحه‌ها و مراثی بعکس تعزیه، از نظر

طوابیف 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. ریز مقامات اصیل تبری

مناطق گسترده‌ای از کوهستان‌های مازندران از هزارجریب تا بیرون بُشْم و جلگه‌های حدّ فاصل شهرستان ساری تا غرب نوشهر از مجموعه ریز مقاماتی 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 تزالی و تکرار جملات موسیقی و شعر استوار است که در هر دور به جملات کوتاه‌تری متصل شده و بر اساس شیوه بدهاهه‌خوانی و حسن فردی خوانندگان حالات ویژه‌ای می‌پذیرد.

اشعار در این ریز مقامات غالباً به گوشواره‌ایی مستهی می‌شوند که به ترکیب‌بند و ترجیع‌بند در اشعار کلاسیک ایران مانند است. با این‌همه در اجرای شیوه‌های کهن‌تر ریز مقامات که توسط خنیاگران و شعرخوان‌های محلی بیان می‌شود، حالات مشترکی از اشعار عروسی و هجایی به چشم می‌خورد، که جای تأمّل 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 ریز مقام، با کشش‌ها، تحریرها و مترهای بدیعی مواجه شد.

میزان تغییر در اجرای ریز مقامی واحد، در روستاهای شهرهای مختلف در حد تغییر لهجه زبان تبری است. این

ایران، ضمن آشنایی با موسیقی این نواحی برخی از ریز مقامات مناطق یادشده را به حافظه خود سپرند و بر اساس حس بومی و فردی تغییراتی در برخی از حالات آنها ایجاد نمودند. این ریز مقامات نیز رفتارفته به وسیله همین افراد در منطقه عمومیت یافته و مورد استقبال قرار گرفت. وجود تعدادی ریز مقام در شوشتاری، بیات ژرک، ماهور و چهارگاه را باید محصول این جایه جایی ها 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 ریز مقامات دیگر طوایف ایرانی به این منطقه بی تأثیر نبود. طوایفی چون درزی‌های اصفهان و کردن، اگرچه با گذشت زمان در کلیه آداب، سنن قومی و فرهنگ منطقه استحاله شدند ولی بی‌شك تأثیراتی نیز در فرهنگ و هنر منطقه به جای گذارند.

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

**موسیقی علی آباد کَتول یا موسیقی کَتولی**  
علی آباد کَتول از نظر جغرافیایی شرقی ترین مناطق تبری زبان و از اصلی ترین بلوکات استار آباد قدیم محسوب می‌شود. نزدیکی این منطقه با بسیاری از نواحی ترکمن‌نشین و احاطه آن تو سط روستاهایی همچون «اویه دوجی»، «اویه بله‌که»، «قره بولاق»، «شفتالو باخ»، «حسن طبیب»، «اویه کوچک»، «نظرخانی»، «اویه بُدران نوری»، «قرافقچی»... و از سوی دیگر حضور اقوام سیستانی و همسایگی با خراسان، پیچیدگی شگفتی را در مجموعه فرهنگ شفاهی علی آباد موجب شده است.

اجرایی دارای محدودیت زمانی و مکانی نبوده و در بیشتر سوگواری‌ها معمول شدند. با گذشت زمان تکرار و عمومیت این موسیقی، تأثیر آشکاری بر موسیقی، به ویژه بر منظمه‌ها و ریز مقامات تبری بر جای گذاشت. این احتمال قابل طرح است که برخی منظمه‌های موسیقی‌بایی مازندران همچون نجماء، حیدریک و صنمبر و... تحت تأثیر موسیقی مذهبی شکل یافته و بسیاری از ترانه‌ها در چهارگاه و سه‌گاه نیز از همین موسیقی متاثر شده و ضمن پذیرش و آمیختن با ویژگی‌های موسیقی مازندران به وجود آمده باشند. در این میان در تأثیر برخی از ریز مقامات و قطعات آوازی و یا سازی امروز مازندران، از موسیقی مذهبی نمی‌توان تردید داشت. به طور نمونه مرثیه «خنجر می‌زنند شمر» با تغییر مایگی از بیات ژرک به شوشتاری، به «لیلا باریکلا» تغییر نام یافته و عیناً به مجموعه ریز مقامات مازندران افزوده شد. همچنین آواز «عباس خوانی» (رجز خوانی) در تعزیه، عیناً با عنوان «عباس خونی» به قطعات سازی مازندران انتقال یافت که تو سط «لیله‌وا» نواخته می‌شود.

**۳. ریز مقامات متاثر 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<sup>۱</sup> مازندرانی و کوشی در جریان سفرها و مبادلات تجاری بمناطق 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 مال التجاره 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 کَتول

ساختار موسیقی کَتول متکّی بر دو مقام آوازی با عنوان «هرایی کوتاه» و «هرایی بلند» است. هرچند این دو هرایی خود دارای انواع دیگری نیز هستند که به حسن مجریان و چگونگی بلندی یا کوتاهی جملات آن به هنگام اجرا بستگی دارد. از قدیم‌الایام خُنیاگران کَتول این دو مقام را بر اساس سلیقه و ذوق فردی و با انتکا 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 کَتول افزوده شد که هر یک از آن‌ها به نام خُنیاگران پدیدآورنده خود خوانده می‌شود. از نمونه‌این‌گونه مقامات می‌توان از مقام «علی‌محمد صنم»، مقام «یحیی گالش» و مقام «حسن‌خانی» یاد کرد.

از انواع دیگر موسیقی آوازی علی‌آباد کَتول 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 ریزمقامات نزدیک می‌شوند. مجموعه «کله‌کش»‌ها بخش دیگری از موسیقی آوازی علی‌آباد کَتول است. «کله‌کش»‌ها در موسیقی این منطقه به آوازهای پنج‌گانه‌ای اطلاق می‌شود که نسبت به هم دارای تفاوت‌هایی (هرچند اندک) هستند. طول جملات این آوازها 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، تُركی و سیستانی نیز در آن به چشم می‌خورد. این در هم‌آمیزی در موسیقی کَتول محسوس‌تر است. بهویژه تأثیر دو چریان بزرگ موسیقی‌ای این‌عنی خراسانی و ترکمنی به آسانی در آن مشهود است. ضمن اینکه مراودت عاشق‌های تُرک‌زیاد بجنورد و گُردان قوچانی و انتقال برخی از مقامات و ریزمقامات اقوام فوق به موسیقی کَتول، در افزایش کیفی و کمی آن تأثیر به‌سزایی داشته است. به روایت دیگر شاخه تنومند موسیقی کَتولی از سمت شرق به خاک‌های خراسان و مناطق تُرک‌نشین و گُردنشین 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 یکاسو می‌توانیم شاهد دریافت‌ها و روایت ویژه هرایی ترکمنی با تلفیق خراسانی آن در موسیقی کَتول 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 کَتول نیز متأثر از موسیقی سازی طوایف سیستانی است این تأثیرات دارای جنبه‌های متفاوتی است. به‌طوری که برخی از قطعات و نغمات در شُرنا عیناً به موسیقی کَتول انتقال یافته‌اند و تعدادی دیگر با پذیرش تغییراتی در حالات و یا ساختار نعمات به این موسیقی پیوستند. از رهگذر این آمیزش‌ها، تنوع چشمگیری را در ادوات موسیقی کَتول ملاحظه می‌کنیم که از فرهنگ‌های متفاوتی وام گرفته شد و سپس بخاطر استمرار در کاربرد، پس از گذشت سده‌ها به

### ریز مقامات

در حال حاضر از ریز مقامات بومی کَتول تنها تعداد محدودی در یادها مانده است که اگر شماری از منظمه‌ها را نیز بر آن بیفراشیم از چند ده ریز مقام متباور نیست.

به عکس ریز مقامات سایر مناطق مازندران، متأسفانه نام‌های قدیمی این بخش از موسیقی کَتول 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 کَتول 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 خلاصه شده‌ای 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 بخشی‌های 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 زبان 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. درواقع این بخش از موسیقی کَتول 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

منظمه‌ای و ریز مقامات بهشمار می‌آید. بخش دیگری از موسیقی آوازی کَتول شامل منظمه‌هایی است که «عباس مسکین» یا «عباس گالش» از معروف‌ترین آن‌هاست. منظمه‌ها معمولاً پس از مقامات و کله‌کش‌ها و قبل از ریز مقامات به اجرا درمی‌آیند.

چنانچه بخواهیم به موسیقی سازی علی‌آباد کَتول 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 پُر اهمیت‌تر دانست. دسته اول مجموعه قطعاتی که در جشن‌ها و عروسی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و ما از آن پیوسته با عنوان موسیقی مراسمی یاد کرداییم. این بخش از موسیقی کَتول که توسط سُرنا و دهل اجرا می‌شود در واقع آمیزه‌ای از فرهنگ‌های متفاوت است. برخی از قطعات سیستانی، خراسانی و گُردی همراه با تعدادی از تکه‌های مازندرانی تشکیل دهنده این بخش از موسیقی کَتول است.

دسته دوم شامل مقامات و قطعاتی است که در پاسخ به مقامات و ریز مقامات آوازی اجرا شده‌اند. این دسته کلیه هرایی‌ها، راسته مقامات و کله‌کش‌ها را دربر می‌گیرد و توسط سازهایی چون دوتار، نی و کمانچه نواخته می‌شود. دسته سوم مجموعه قطعاتی است که فقط 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. به طور مثال از میان ده‌ها قطعه مراسمی تنها نام سه تکه یعنی «آروس یاری»، «کشتی گیری» و «اسب دوانی» به یاد مانده است.

بزرگ مشاهده شده است. کمانچه‌های کاسه کوچک به احتمال برداشتی از کمانچه ترکمنی<sup>۱</sup> است. اما هوتیت کمانچه‌های کاسه بزرگ آشکار نیست. کمانچه کَتُول سه سیم است و شیوه‌های اجرایی آن آمیزه‌ای از تکنیک‌های نوازنده‌گان مازندرانی و ترکمنی است.

از دیگر سازهای کَتُول باید از «شمشداد» یاد کرد. این ساز که شباهت تمامی با «سیکاتک» مازندرانی دارد سازی زبانه‌دار است که دارای شش سوراخ در بالا و یک سوراخ در زیر است. این ساز مانند سیکاتک مازندرانی، همراه با مهاجرت کولیان که از سازنده‌گان حرفه‌ای آن برده‌اند متروک شد. جنس این ساز از چوب شمشاد و یانی خیزان است. سرنای کَتُول نیز از سرتاهای شمال خراسان اخذ شده است اما نوازنده‌گان کَتُول مانند سُرنا نوازان مازندرانی تنها از صدای بم آن استفاده می‌کنند. سرنای کَتُول دارای شش سوراخ در بالا و یک سوراخ در زیر است.

از سازهای کوبه‌ای کَتُول باید از «دیل» یا «دهل» نام بُرد. «دهل» کَتُول 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 کَتُول جایگزین نقاره مضاعف مازندرانی شده است.

از ادوات کوبه‌ای موسیقی کَتُول 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 تزیین به ریزمقامات مناطق مرکزی مانندند. اگرچه حتی در این ریزمقامات نیز برخی از حالات موسیقی خراسانی (به ویژه در ایست‌ها) به چشم می‌خورد.<sup>۱</sup>

### سازهای موسیقی کَتُول

اگرچه امروزه کلیه سازهای رایج در منطقه کَتُول هوتیت بومی یافته‌اند اما بی‌تردید سازها نیز همچون بخش‌های وسیعی از موسیقی کَتُولی به فرهنگ‌ها و اقوام دیگری تعلق داشته‌اند. در اجرای موسیقی کَتُول «انی» و «دوتار» نقشی کلیدی دارند. هرچند کمانچه نیز پس از آن‌ها در اجرای بخش‌هایی از این موسیقی سهیم است، نی کَتُول 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 بانی چوپانی مازندران تفاوت فاحش دارد طول و قطر این ساز حاکی از تشابه آن بانی هفت‌بند ترکمنی (یدبقوم Yedde-boqom) است و مانند آن، هنگام نواختن در زیر دندان قرار می‌گیرد. دوتار کَتُول 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 کَتُول دارای یازده پرده می‌باشند. تکنیک‌های اجرایی این ساز به روش‌های دوتارنوایی بخشی‌های ترکمن شبیه است. کمانچه‌های کَتُول 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 نعمات مورد عطف جمله.

نقش گُدارها 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 گُدار اساساً قومی خُنیاگر بوده و بنابر شواهد تاریخی علل حضور آنان در ایران نیز از همین مسئله ناشی شده است. آنان توانسته‌اند به تدریج و با گذشت زمان بخشی از نغمات، العجان و دانسته‌های موسیقی قوم خود را به استادی با موسیقی مازندران تلفیق نمایند، از همین رو امروزه بسیاری از مقامات و ریز مقامات مازندرانی در بخشی سازی و هم در قسمت آوازی، در مناطقی شرقی استان، دارای نوعی حالات و لهجهٔ انحصاری است که مانع توانیم از آن‌ها به عنوان موسیقی گُداری 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 گُداری از موسیقی مازندران محسوب می‌شود. اگر بخواهیم از نمونه بارز این حالات یاد کنیم باید به تحریرهایی اشاره نماییم که توسط دو لب ایجاد شده و در بسیاری از مقامات و ریز مقامات مناطق شرقی خاصه در «کَتولی» و «کَل حال» شنیده می‌شود. همچنین آن‌ها به دلیل استعداد ویژه قومی و سابقه در زمینهٔ موسیقی موفق شده‌اند با فراگیری استادانه برعکس از سازهای ترکمنی و خراسانی برای مردم این منطقه بیان تازه‌های بیاباند. 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 ریز مقامات موجب شد تا امروزه سازهای یادشده آنچنان رواج بیابند که در ردیف سازهای بومی مازندران به شمار آیند. علاوه بر

### موسیقی گُداری (Godāri)

گُدارها که در منابع تاریخی و محاورات مردم مازندران با نام‌های متفاوتی همچون گُذر Godār، گُدار Godār، گُدار Gosār، گُجر Gudār، گُسار Xikes و برعکس عنوان دیگر خوانده شده‌اند در محاورات درون‌قومی خود را چوله Cule می‌نامند.

این قوم تیره‌ای از خُنیاگراند که در مقاطع مختلفی از تاریخ همراه با آهنگران، بازیگران و نجاران از شبه قاره هند به سرزمین ماکو چانده 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.

گُدارها 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 روستاهای و محلات حد فاصل شهرستان بهشهر تا گرگان متتمرکز می‌باشند. رنگ پوست، رسوم و شیوه‌های بدوى زندگی و همچنین موسیقی آن‌ها می‌بین هويت قومی آنان است.

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

جلگه‌های این مناطق به گونه‌ای جدی از موسیقی گذاری تأثیر پذیرفتند.

اگر بخواهیم تعریف جامعی از موسیقی گذاری به دست دهیم، باید بگوییم این موسیقی بیان ویژه‌ای از موسیقی مازندرانی است که با احساس، دانش و فرهنگ موسیقی‌ایرانی قوم گذار در هم می‌آمیزد تا بر اساس رنج‌ها و مشقات تاریخی این قوم، از آن روایتی خون‌انگیزتر و دردمدانه‌تر ارائه دهد. شکل‌گیری این روایت ویژه از موسیقی منطقه محصول قرن‌ها تلاش و ممارست گذار است.

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

رنگ و صداده‌ی ویژه این سازها که جزو صفات آن‌ها است و موجب تنوع در حالات و بیان موسیقی منطقه شده است، نوازنده‌گان گذار تکنیک‌های جدیدی را نیز ابداع نموده و بر آن‌ها افزودند. رفتاره نوازنده‌گان ماهری از میان گذارها برخاستند و جایگزین نوازنده‌گان بومی شدند. هم این‌سان 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 پیشتر اقوام و گروه‌های ساکن در مازندران و یا مردم مناطق همجوار در ارتباط بوده‌اند. از همین راه آن‌ها با موسیقی اقوامی چون گردها، تُرک‌ها 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. مقام هرایی ترکمنی با مجموعه‌ای از ریز مقامات 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 ریز مقامات که حاکی از آمیزشی واضح و انکارناپذیر از موسیقی ترکمنی، خراسانی و الحان سایر مناطق است وارد موسیقی مازندران شد. همچنین از طریق هنرمندان گذار شاهد نوع ویژه‌ای از موسیقی در مناطق شرق استان هستیم که از موسیقی روایی و خنیایی پُرقدامت مازندران الهام گرفته است، که این موسیقی با عنوان «موسیقی شرقی» در فصل آینده بررسی خواهد شد.

هرچند هنرمندان مازندرانی پیوسته موسیقی گذاری و هنرمندان آن را به دیده تحیر 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، بربستر موسيقى روایتی و منظومه‌ای شکل گرفته و متأثر از موسيقى تركمنی و خراسانی است. در پیدایش و تکوین اين هنر، آنچنان که پیشتر اشاره شد، ُخنياگران گدار نقشی اساسی داشته‌اند؛ هرچند امروزه کلیه هترمندان و ُخنياگران بومی در گستره جلگه یادشده، شادی‌ها، رنج‌ها و آرزوهای خود را از طريق اين موسيقى بيان می‌کنند و ُخنياگران بومی و برجسته‌ای همچون مرحوم حاج محمدحسین خليلی» و «سید علی اصغر جویباری» (هاشمی) از میان آنان برخاسته‌اند، اما باز استادان بزرگ دوتار و خوانندگان شهرت‌مندی همچون «چرڈارچی» و «نظم شکارچیان» از قوم گدار بوده‌اند. اساس موسيقى شرقی بر پایهٔ دو مقام پُر اهمیت «هرایی» است که ریشه‌های پنهانی در موسيقى تركمنی دارد و آشکارا با حالاتی از موسيقى خراسانی آمیخته است. سرمنشاء انتقال و دریافت اين دو مقام از طريق خوانندگان و نوازندگان على آباد گشته است و ُخنياگران گدار در حین انتقال آن به موسيقى شرقی، نقش قابل توجه‌ای در دگرگونی و تغییر شکل آن داشته‌اند. اين دو مقام بزرگ و زیبا با عنوان‌های متروکی «سرؤنگ» Sar-vang و «سربنند» Sar-band همچون نگین باشکوهی چندین شبه‌مقام و منظومه، مانند «عارف و گلما»، «فاطمه»، «عباس

مسکین»، «طبیب»، «درویش» و «غريب» را پیرامون خود گرد آورده‌اند. برخی از این منظمه‌ها، همچون «عباس مسکین» یا «عباس گالش»، اساساً متعلق به موسیقی منظمه‌ای و داستانی علی‌آباد‌کَتول است. این موضوع تا حدود زیادی ارتباط و پیوستگی موسیقی آوازی شرق مازندران را به موسیقی کَتول روشن می‌کند. محور دوّم این نگین بر بنیاد ده‌ها ریزمقام استوار است که از مایه‌ها و حالات متفاوتی، از موسیقی نواحی پنجگانه مازندران برداشت و با استادی تمام‌عیار و مهارتی شگفت با حالاتی از ریزمقامات مازندران مرکزی، گُداری و کَتولی تلفیق یافته و بافته شد. در یک نگاه کلی باید گفت که بیشتر ریزمقامات این موسیقی از علی‌آباد‌کَتول و مناطق مرکزی مازندران اخذ شد. موضوع قابل توجه اینکه در این موسیقی هیچ نشانی از آوازها و منظمه‌های مناطق مرکزی مازندران دیده نمی‌شود؛ تنها در برخی از روایات، مقام «میون کَتولی» و «طالبا» شنیده شد و این شاید تنها نشانه از مقامات و منظمه‌های تبری در موسیقی شرقی قلمداد شود. نکته حائز اهمیت در این موسیقی، عدم حضور مقامات یا ریزمقامات مستقل سازی و یا آوازی است. در واقع ما نمی‌توانیم شاهد هیچ قطعه سازی مستقل از آواز و یا هیچ مقام آوازی بدون ارتباط با ساز باشیم.

ساز اصلی مورد استفاده در این موسیقی دوتار است که پرده‌های آن با دوتارهای ترکمنی و کَتولی متفاوت است، هرچند این ساز از مناطق مذکور به عاریت گرفته شد. دوتار شرقی دارای هشت پرده است که نوع هفت پرده آن نیز دیده شد. اساس مضامین شعری در این موسیقی با روایات دردنگی از کوچ پیوند دارد؛ در عین حال مضامین عاشقانه، پهلوانی و مذهبی نیز از دیگر جنبه‌های مضمونی اشعار موسیقی شرقی مازندران است.

### موسیقی غرب مازندران

موسیقی غرب مازندران مجموعه آواها و تکه‌هایی است که از غرب شهرستان نوشهر تا غرب تنکابن کاربرد داشته و مورد استفاده اهالی است. این موسیقی مانند کلیه موسیقی مناطق مرزی، بین دو فرهنگ موسیقی‌ایی در کشمکش است.

توجه به آواها و نواهایی همچون، «طالبا»، «امیری» یا «امیرخوانی»، «گهواره‌سری»، Gahvāre-sari، دوشان‌سری، Xarmen-śari، Dusān-sari، خرمن‌سوی یا خرم‌شَری، گُجوری خوانی، توم سَری Tum-sari، آروس سَری، Arus-sari، دیلمی Deylami، عزیز و نگارخوانی، کاکوئی Kakuey، سفری Safurey، چاروداری Cárvedári، پیربابا خوانی Pir-bábá-xāni، رابچه خوانی Râbece-xāni، جینگا Jingā، یا شول Sul، تیرماسیزده خوانی Tirémā-sizde-xāni و تعدادی دیگر از آواها حکایت آشکاری از آمیختگی فرهنگ‌های تبری، گیلی، دیلمانی، اشکوری و طالقانی در این منطقه است. همین تجمع را می‌توان در تکه‌ها و قطعات سازی همچون ولگ سَری Valge-sari، گُسِن ڈُمال Gosen-domāl، گُسِن ڈُخان Gosen-doxān، آروس ڈُمال Sangine-semā، سنگین سَما Arus-domāl، پهلوانی Pahlevāni، Veza-jang Cube-gari ملاحظه نمود.

آشکار است. به طور مثال نوروزخوانی‌های این منطقه از فرهنگ‌های مستفاوتی به وام گرفته شده‌اند. نوعی از نوروزخوانی‌ها به نوروز 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 به خود هستند. مجموعاً به غیر از «خرمن شری»، «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 غیربرومی حضور یافته‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان از گردن لک، افشارها، گذارها 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 اراثه این آواها و نغمات دخالتی داشته باشند به اجرای آن‌ها می‌پردازنند. اما اگر بخواهیم از آواها و تکه‌هایی نام ببریم که انحصاراً اختصاص به منطقه مورده بحث داشته باشند باید از قطعاتی چون «ولگی سری»، «توم سری»، «گهواره سری»، «شول» و «تیرماسیزه خوانی» یاد کنیم.

سازهای رایج در مناطق غربی مازندران محدود به نی چوبانی، شرنا و دهل است. نی در موسیقی غربی از نظر ساختمان و شیوه‌ها و تکنیک‌های نوازنده‌گی همانند نی چوبانی مناطق مرکزی مازندران است و هیچ‌گونه تفاوتی با آن ندارد.

از این ساز در مناطق غربی با عنوان‌های *Lale*، *Lale*

بررسی قطعات یادشده مشخص می‌کند که بخش وسیعی از آن‌ها از دو فرهنگ تبری و گیلی الهام یافته‌اند. به طور طبیعی هر چه از غرب این منطقه به طرف شرق آن یعنی نوشهر نزدیک شویم تأثیر موسیقی تبری جدی‌تر است و به عکس آن، در مناطق غربی تأثیر موسیقی گیلان شرقی (بیه پیش) بیشتر به چشم می‌خورد. در این محدوده هیچ رذپایی از موسیقی گذاری 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<sup>۱</sup> 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 «مَمِّزُون»، «أَجْمَا» و «حِيدَرِيْكَ و صَنْمَبَرَ» جای خود را به منظومه‌هایی همچون «كَاكُوئِي»، «سَفَورِي» و «عَزِيز و نَگَار» سپرده‌اند. در اینجا هیچ نشانی از «كَتُولِي» وجود ندارد و ریزمقامات تبری نیز با تغییر حالات قابل ملاحظه و چشم‌گیری مواجه می‌شوند. در قطعات و تکه‌های سازی نیز این تغییرات محسوس است. در کوهستان‌های دوهزار تعدادی از قطعات و تکه‌های چوبانی همچون «گله رابردن»، «میش حال»، و در سرتنا اشکالی از «رَوْنِي»، «يَكْچَوبَه»، «دوچَوبَه» و «شَر و شور»، با تغییراتی در حالات و ریتم نواخته می‌شوند، آنچنان که برخی از قطعات سازی و چوبانی گیلان بیه پیش، همچون «گُسَن دُخَان» و «دِلْمِمِي» با حالاتی تغییر شکل یافته شنیده می‌شوند. در موسیقی آیینی این منطقه نیز تنوع یاد شده،

۱. منظومه‌های موسیقی‌ای.

Ney، Lole و Dam-kasek اینجا هیچ نشانی از نفارة مضاعف مازندرانی و گیلی به چشم نمی خورد و جای آن با دهلهای دو طرفه خراسانی و یا گردی عوض شده است که به احتمال زیاد ره آوردهای اشار است. سُرناهای این منطقه نیز دو نوعند؛ در نواحی شرقی تر ساختمان آن شبیه ساختمان سُرناهای مازندرانی و در نواحی غربی این منطقه به سُرناهای گیلی شباهت دارد، که در همه جا از آن با عنوان «ساز» یاد می کنند. البته برخی از هنرمندان اشار و گردان لک در اجرای بخشی از موسیقی این منطقه از کمانچه و تنبور استفاده می کنند. تحقیقات انجام شده نشان می دهد که سازهای مذکور دارای پیشینه و قدمت چندانی نبوده و طی دهه های اخیر معمول شده اند.

## هنرمندان صاحب سبکِ موسیقی مازندران

### استاد حسین طیبی

حسین طیبی به سال ۱۳۱۸ در سوته کلای دودانگه از نواحی کوهستانی ساری تولد یافت. او برجسته ترین حافظ موسیقی چوپانی مازندران است.

استاد طیبی در حفظ، اشاعه و انتقال بسیاری از مقامات و ریز مقامات آوازی و سازی منطقه به نسل جدید سهم غیرقابل انکار و ویژه ای داشته است. بیشتر نوازندگان آلهه وا در منطقه از شاگردان او بوده و از سبک او پیروی می کنند. طیبی در حال حاضر به عنوان کارشناس موسیقی بومی در اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران مشغول فعالیت می باشد.

### استاد نور محمد طالبی

طالبی به سال ۱۳۱۴ در بیشه سر قائم شهر متولد شد. او بی تردید از بهترین و برجسته ترین خوانندگان بومی و از مسلط ترین راویان موسیقی آوازی مناطق مرکزی مازندران است. سبک این استاد با برخی از قدیمی ترین شیوه های اجرایی موسیقی بومی مازندران مطابقت دارد.

### ابوالحسن خوشرو

خوشرو به سال ۱۳۲۵ در ساروکلای قائم شهر متولد شد. او فارغ التحصیل هنرستان موسیقی تهران است. خوشرو در حال حاضر یکی از پرآوازه ترین خوانندگان موسیقی نواحی

### حسین علیزاده

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

### محمد رضا اسحاقی

اسحاقی به سال ۱۳۲۶ در گرجی محلهٔ بخشش شهر متولد شد. او در حال حاضر یکی از آگاهان مقامات و ریز مقامات آوازی و سازی مناطق شرقی مازندران بوده و در اجرای این موسیقی دارای توانایی‌های ویژه و بی‌مانند است. اسحاقی شاگرد مرحوم حسن علی‌پور است و در شیوه‌های اجرا پیرو سبک نظام شکارچیان می‌باشد. او به عنوان مدرس دوستار در فرهنگسرای مازندران 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 ریز مقامات مازندرانی یاد کرد.

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

### شاهرخ کرمانی

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

مرکزی این منطقه به شمار آمده و از نوازندگان خوب لله‌وا نی چوبانی مازندران می‌باشد.

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

خوشنو در حال حاضر گروه موسیقی محلی امیر پازواری را سرپرستی می‌کند. تاکنون از او قطعات و آثار بسیاری انتشار یافته که مجموعه نرگیس جار از معروف‌ترین آن‌ها است.

### احمد محسن پور

احمد محسن پور قادیکلایی به سال ۱۳۲۴ در روستای قادیکلای قائم شهر متولد شد. او سال‌ها به صورت 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 ریز مقامات محلی مازندران به‌ویژه با تکیه بر قطعات و تکه‌های چوبانی و مراسمی استادان طبیبی و فیوجزاده در این زمینه به خلق آثاری نائل آمد که از بهترین آن‌ها باید از إفتخار به 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 سُرنای مازندران به‌شمار می‌آید.

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

شاھرخ در حال حاضر نزدیک به چهل سال است که با این هنر مأتوس می‌باشد. او در حال حاضر برجسته‌ترین شرناوار 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 دوتارنووازان منطقه و راوی ارزشمندی در مقامات و ریزمقامات منطقه می‌باشد. سید احمد در دوتارنووازی تابع سبک اسماعیل‌خان معززی است.

### علی اکبر اصلاحی

علی اکبر اصلاحی به سال ۱۳۱۹ در روستای پیچک محله علی‌آباد کتول متولد شد، پدر او درویش علی از خوانندگان صاحب‌نام منطقه بود. دایی وی حسن کتولی نیاز از نی نوازان برجسته منطقه خود به‌شمار می‌رفت. علی اکبر خود نی 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 مازندران 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 للهوا 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 می‌تر نبود؛ از همین‌رو از آفایان محمد‌رضا درویشی، علی‌اصغر یوسفی‌نیا، جهانگیر شکوهی، حسن دولت‌آبادی، دانا کبیری، محمود حاجی‌آبادی، کامران شیرزاد، رضی‌الله شیرزاد، حافظ عباسی، علی‌بلارک، درویش علی‌فرضی، 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.

