www.tab

دریچه‌ای بر

رسم‌ها، نقل‌ها
آیین‌ها و نمایش‌های
مازندران

جهانگیر نصری اشرفی

Gateway to mazandaran's Ceremony, quotation, tradition and unveiling

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

به نام خداوند جان و خرد

تبرستان
www.tabarestan.info

Gateway to mazandaran's Ceremony, quotation, tradition and unveiling

یازدهمین جشنواره‌ی ملّی تئاتر بومی تیرنگ اردیبهشت۱۳۹۳

یازدهمین جشنواره‌ی ملّی تئاتر بومی تیرنگ

اردیبهشت ۱۳۹۳

شورای سیاست‌گذاری همایش: **حوزه هنری مازندران**

نام اثر: دریچه‌ای بر رسم‌ها، نقل‌ها، آیین‌ها و نمایش‌های مازندران

تبرستان
www.tabarestan.info

نویسنده: **جهانگیرنصری اشرفی**

ویراستار: **علی شادکام، سیدتقی موسوی تروجنی**

بسته بندی و آماده سازی کتاب: **موسسه ترنج**

طراح جلد و صفحه ارایی کتاب: **یاسرعزآباد**

عکاسان: **محسن غلامی، الهام شیرزادی آهودشتی، خاطره صادقی**

قیمت: **۲۱۰۰۰۰ ریال**

سرشناسه: نصری اشرفی، جهانگیر /۱۳۳٦
عنوان و نام پدیدآور: دریچه‌ای بر رسم‌ها، نقل‌ها، آیین‌ها و نمایش‌های مازندران/ جهانگیر نصری اشرفی
مشخصات نشر: ساری: شلفین، ۱۳۹۳
مشخصات ظاهری: ۱۷٤ ص
شابک: ۰-۳٤۰-۱۰۰-٦۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه
موضوع: نمایش ـ ایران ـ مازندران ـ آداب و رسوم و زندگی اجتماعی
شناسه افزوده: نصری اشرفی، جهانگیر، ۱۳۳٦
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ٥ج۲م/ PN ۲۹٥٥
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۹٥۲۲
شماره کتابشناسی ملی: ۳٤۸۷۲٤۸

فهرست مطالب

۱. اهمیّت تئاتر (**سینا دلشادی** ریاست حوزه‌ی هنری مازندران)

۲. سخن مؤلّف (**جهانگیرنصری اشرفی**)

۳. آیین، ماهیت آن و باورمندی‌ها ۹

٤. آیین‌ها و چگونگی شکل‌گیری و نمایش‌ها و خرده نمایش‌ها ۱۵

۵. تعزیه، آیین و نمایش ۱٦

٦. آراء و نظرات در تاریخ و زمان شکل‌گیری تعزیه ۲۲

۷. زمینه‌ها و عوامل پیدایش و شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی..... ۲٦

۸. ساختار تعزیه ۳۱

- آوازها و الحان ایرانی در تعزیه
- موسیقی ردیفی در تعزیه
- موسیقی آیینی و مذهبی در تعزیه
- نوحه
- پیشخوانی
- الحان موسیقی قومی و عشایری در تعزیه

۹. مداخل مربوط به رسم‌ها، نقل‌ها، آیین‌ها و نمایش‌های مازندران ۵۹

۱۰. کتابنامه ۱۷۱

www.tabarestan.info تبرستان

هوالجمیل

شاید آنچه که هنر نمایش وتئاتر را در بین همه‌ی رشته‌های هنری ممتاز ومتمایز می‌کند وحتی باعث می‌شود که کارشناسان و تحلیل‌گران اجتماعی و فرهنگی آن را به عنوان پدیده‌ای برای تحلیل و قضاوت‌های اجتماعی و فرهنگی در یک جامعه قلمداد نمایند، زنده بودن و خلق لحظه به لحظه و نو به نوی نمایش است.

هنر نمایش بیش از سایر هنرها برآیند و معرف فرهنگ جامعه است و قطعا بخش مهمی از نمودها ونمادهای فرهنگی را در سالن های تئاتر و بر صحنه‌ی نمایش می توان ملاحظه نمود.

هنر نمایش به عنوان یک قالب هنری تنها هنری است که صرفا با وجود مخاطب و تماشاگر شکل می‌گیرد و دارای ظرفیت و پتانسیل بالایی برای انتقال پیام وبیان محتواهای مورد نظر می باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

از آنجائیکه یکی از مهمترین رازهای ماندگاری هر تفکر و اندیشه درآمیختن آن با هنر است، با توجه به ویژگی‌های منحصر به فرد هنر نمایش در خواهیم یافت که هنر نمایش چه جایگاه بی‌نظیر و بی‌بدیلی در انتقال یک تفکر و اندیشه دارد.

حوزه هنری به عنوان نهادی برآمده و روئیده در فضای انقلاب شکوهمند اسلامی ایران ، دستگاهی استراتژیک در معرفی ، تبیین ،تبلیغ وترویج پیام‌های اصیل انقلاب اسلامی با زبان و بیان هنر است و این موضوع آنجایی اهمیت دوچندان می‌یابد که به صبغه فرهنگی انقلاب اسلامی ایران دقت نظر و توجه بیشتری بنماییم.

هنر نمایش از جمله هنرهایی است که ظرفیت بومی سازی را بیش از سایر هنرها داراست چرا که هم در شکل و هم در محتوا دارای ریشه‌های عمیق و مستحکم در دل تاریخ،فرهنگ و تمدن مردم این سرزمین است که نمونه روشن و معروف آن را میتوان در تعزیه و البته در آیین‌های نمایشی ملاحظه نمود.

گرچه بهره گیری از شیوه‌ها و تکنیکهای متنوع اجرایی چنانچه با پاکیزگی در خدمت آرایه و انتقال مفاهیم و مضامین ارزشی قرار بگیرد، امری پسندیده و تحسین برانگیز است اما فراموش نکنیم که بضاعت و داشته‌های ما در حوزه هنرهای نمایشی بسیار غنی و پربار است و در صورت شناخت و در صورت نیاز باز تولید آنها می‌توانیم به گونه ای ایرانی_اسلامی در هنر نمایش دست‌یابیم و آنچه را که خود داریم از بیگانه تمنا نکنیم.

سیاستهای حوزه هنری در عرصه هنرهای نمایشی میبایست با حفظ اصالت و شعارهای اساسی خود در جهت احیا و بالندگی چنین گونه ای از نمایش پیش برود تا هرازگاهی به

دلایل مختلف دچار تفسیر به رای، سطحی نگری و یا تبدیل به عرصه‌ی آزمون و خطاهای تکراری و احیانا غیر مرتبط نگردد.

در واقع با شناخت دقیق اهداف سازمانی میبایست به یک استراتژی مشخص و منطقی دست یازید تا بدون اتلاف انرژی و هزینه و با شناخت وعنایت به ساختار و کارکردهای سازمانی و بهره گیری از همه ظرفیتهای موجود ،تمام تلاش مجموعه،مصروف برنامه ها و فعالیتهای قائم به سیستم و معطوف به هدف در جهت نیل به تولیدات اثربخش و نهایتا ارتقای بهره‌وری سازمانی گردد.

یازدهمین جشنواره تیاتر سراسری تیرنگ سرآغاز یک حرکت جدید در آغاز دهه دوم برگزاری این جشنواره است و تلاش ما بر این است تا با انجام اصلاحات و قرار دادن جشنواره در مسیر صحیح و اصیل خود،با تولیدات و اجراهایی پژوهش محور فصلی جدید را در تئاتر بومی به منظوربهره گیری از این ظرفیت عظیم و شگرف بگشاییم و اعتقاد ما بر این است که فرهنگ و هنر غنی مازندران شایستگی این اقدام با شکوه را دارد...

www.tabarestan.info تبرستان

سیادلشادی - رییس حوزه‌هنری استان مازندران

سخن مؤلف

این مجموعه که شامل بخشی از موضوعات و اصطلاحات مراسمی و آیینی رایج در شمال البرز به ویژه مازندران است به دو گروه مشخص قابل تفکیک می‌باشند. گروه معدودی از مداخل به بازتاب مراسم، آیین‌ها و تشریفات آیینی این حوزه‌ی فرهنگی اختصاص دارد.

این گروه از آیین‌ها با وجود تغییراتی که تحت تاثیر تحولات دوران معاصر پذیرفتند آشکارا سردر باورها و فرهنگ کهن این منطقه دارند.

بخش دیگری از اصطلاحات، تشریفات و آیین‌های مندرج در این اثر حاصل تعاملات اعتقادی و مذهبی پس از عصر صفویه بوده و نتیجه‌ی گسترش هنر تعزیه و تعزیه‌خوانی به عنوان شاخص‌تر ین هنر نمایشی – آیینی جهان اسلام است.

www.tabarestan.info تبرستان

این گروه از اصطلاحات، تظاهرات، آیین ها و نمایش واره‌ها که عموما طی دو سده‌ی گذشته در فرهنگ مازندران متداول گردیدند؛ به رغم درونمایه‌ی مذهبی- شیعی از سرمنشاء آیینی برخوردار بوده و از فرهنگ ایرانی به وام گرفته شدند.

ظرفیت‌های مذهب شیعه و علایق بی‌بازگشت مردمی موجب گردید شمار قابل توجهی از این گونه آیین‌ها با تغییرات درون ساختاری و برون ساختاری و نیز جرح و تعدیل متناسب با فرهنگ ایرانی، در خدمت مناسک، مراسم و آیین‌های مذهبی شیعه قرار گیرند.

در این رابطه به ویژه هنر آیینی- نمایشی تعزیه با استفاده از بخش مهمی از فرهنگ و ادب، هنر، ذوقیات و تشریفات آیینی ایرانیان در خدمت انعکاس یکی از رویدادهای مهم تاریخی و جریان‌ساز شیعیان یعنی حوادث سال شصت‌ویکم هجری‌قمری در صحرای کربلا قرار گرفت.

در کنار چنین رخداد بزرگ هنری – نمایشی، ژانرها و مراسم مختلفی اعم از دعاها، ندبه‌ها استغاثه‌ها، سحرخوانی، نوحه خوانی، مرثیه خوانی،کرب زنی، گهواره گردانی، شام غریبان، علم گردانی، مشعل گردانی و برخی تشریفات پیچیده‌ی مذهبی شکل گرفت که بسیاری از آنها دارای بن مایه‌های قومی، ملی و حتا فراملی بوده و از قابلیت‌های دراماتیک برخوردارند.

با این همه هدف از این اثر تحلیلی و پژوهشی به هیچوجه ارائه‌ی راهکاری مشخص جهت الگو برداری برای خلق آثار نمایشی نیست.

بدیهی‌است اصلی‌ترین هدف انتشار این پژوهش در راستای راهبرد جشنواره‌های منطقه‌ای (ازجمله‌جشنواره‌ی‌تیرنگ) است که به خاطر ژرفابخشی به هنربومی تئاتر می‌بایست ثبت و ضبط موضوعات بنیادی و مرجع‌فرهنگ منطقه‌ای قومی‌و ملّی را در دستورکار خود قراردهند.

بدیهی است مخاطبان به ویژه هنرمندان تئاتر ضمن آشنایی با اصطلاحات مراسمی، آیینی و تظاهرات قومی و مذهبی و نیز آگاهی از ریشه‌های هنر آیینی در منطقه می‌توانند با توجه به سوابق و تجارب خود از طریق بازشناخت سنن آیینی به استخراج برخی ایده‌های موثر جهت تعمیق فعالیت‌های خود توفیق یابند.

در اینجا لازم به یادآوری است که نوزده مدخل از مداخل این فرهنگ توسط آقای عباس شیرزادی، هفت مدخل توسط دوست ارجمندم سیدتقی موسوی تروجنی و یک مدخلِ مهم (جوش شلنگی) توسط استادم علی اصغریوسفی نیا تحقیق و تألیف گردید. که بدین وسیله از ایشان سپاسگزاری می‌نمایم این مداخل کلاً توسط مؤلف، جرح و تعدیل و بازنویسی گردید.

www.tabarestan.info تبرستان

در پایان خود را ملزم می‌دانم تا از دوست گرامی‌ام آقای دکتربشیردولت‌آبادی که انگیزه‌ی تدوین این اثر را در من ایجاد نمود سپاسگزاری نمایم. در عین حال نگارنده به سهم خود از احساس مسئولیت، همکاری و همراهی‌های صادقانه‌ی هنرمند ارجمند آقای یاسرمحمودی در کلیه‌ی مراحل تألیف و انتشار این کتاب صمیمانه قدردانی می‌نمایم.

جهانگیرنصری اشرفی

آیین، ماهیت آن و باورمندی‌ها:

آثار مربوط به تاریخ، فرهنگ، نمایش و اسطوره، پیوسته آیین را نوعی ذهنیت ابتدایی در جهان‌شناختی تفسیر نموده و برای آن ماهیتی رازآموز، مقدس و حکمی قائل گردیدند. از همین روی در تحلیل آیین همواره کشف دیدگاه‌های متاثر از الهامات غیبی و ماوراء طبیعت و مجموعه‌ی نیروهای مرموز و مقتدر که حاکم بر سرنوشت جوامع و تعیین کننده‌ی روش‌های نظم‌گرا، باورمند و دین‌مدار در جماعات ابتدایی بوده‌اند، مورد توجه قرار دارد.

با این همه براساس نظر درست **الیزابت س. ایونس**، اغلب تعاریف و تفاسیری که از سوی عالمان انسان‌شناس درباره‌ی آیین ارائه می شود، بسی متفاوت و گاه متناقض هستند.[1]

آثار مربوط به تاریخ، فرهنگ، نمایش و اسطوره، پیوسته آیین را نوعی ذهنیت ابتدایی در جهان‌شناختی تفسیر نموده و برای آن ماهیتی رازآموز، مقدس و حکمی قائل گردیدند.

عالمان فقه اللغه عموماً این واژه را به معنی سیرت، رسم، عرف، طبع، عادت، داب (دهار)، شیعه، روش، دین، خلق، خصلت، خو، خوی و منش آورده‌اند.[2]

در فرهنگ ایرانی و زبان فارسی و یا اسامی معمول در ایران کنونی عناوینی چون آیینی، بدآیین، نیک‌آیین، به‌آیین، خوش‌آیین، آیین‌ورز و آیین‌خواه هر یک از مفاهیمی برخوردارند که ماهیت کیشی و الگوهای رفتاری لااقل یکی از وجوه مضمونی آنها است.

محققان دین شناسی آیین را به معنی کیش، دین، رسم و روشی مقدس مآب با انگیزه‌ها و نیات هستی‌شناسی مورد توجه قرارداده‌اند.

با این همه در تعریف و ماهیت آیین نقطه نظرات متعددی ارائه شده است، که با توجه به بار فلسفی و ماهیت جهان‌شناختی آن، گاه متناقض به چشم می‌آیند.

ر. **گنون** آیین را در اصل مبیّن چیزی می‌داند که بر وفق نظم انجام گیرد.[3] **لوک بنوا** با توجه به ظرفیت کارکردی آیین مجدداً به نظم مورد نظر **ر.گنون** تاکید ورزیده و نوشته است:

«در تعریف آیین می‌توان گفت که منظور سلسله اعمالی است که برای برآوردن نیازهای اساسی صورت می‌گیرد. اعمالی که باید بر وفق ضرباهنگی مطلوب انجام شود، آیین‌دار (rite) [دارای ماهیت و شکلی آیینی] می‌باشند. بنابراین ریشه‌اش در زمانی ناپیدا، گم شده و حتی بر برگزارکنندگان آیین نیز ناشناخته است، ولی خاطره‌ی موروثی‌اش را حفظ کرده است.

در چنین تشریفاتی، هیچ چیز بی‌سبب نیست. تشریفات آیینی اعمال ساده‌ای هستند که به راهکارهای خلق آوازها و آهنگ‌ها و گفتارها تبدیل شده‌اند که همه بازسازی رفتارهای طبیعی‌ای محسوب می‌شوند که در آغاز بازتاب‌هایی بودند که در موقعیت‌های مشابه، یعنی الزامات و ضرورت‌های زندگی طبیعی به نحوی خودجوش برانگیخته شده‌اند.

---

۱. نک: اسطوره و آیین، (آیین)، ص ۱۲۱ تا ۱۳۰.
۲.لغت نامه دهخدا، ذیل مدخل.
۳. جهان اسطوره شناسی (۳)، ص ٤١.

www.tabarestan.info تبرستان

منظور اعمال و اشارات ابتدایی که ما هر روز انجام می‌دهیم و با شیوه‌های زیست و راه رفتن و جامه پوشیدن و ابزار خیرخواهی و اظهار دوستی و یا دشمنی‌مان همراهند.

آیین‌های شست و شو یا آب‌تنی و خوراک خوردن و عشق و مرگ، لحظات مهم هستی را قداست‌آمیز می‌کنند و چنین است تولد فرزند و غسل تعمید و زناشویی که بودن نامزد یا همسر آینده را ایجاب می‌کرد و مراسم تدفین یا خاکسپاری مرده همچون دانه‌ای که باید دوباره زاده شود و سبز شود و سرانجام برپایی ضیافتی که خاتمه‌بخش هرگونه تشریفات حقیقی است. ...»[1]

الیاده در تبیینی رازآموزانه، این مسئله را به منزله‌ی آیین احیاء و تجدید وعمل شناخت دریافت کلی جهان و کشف سر وحدت عالم و کشف واپسین علل و موجبات نگاهدار وجود تلقی می‌نماید. این تعریف در حقیقت بخشی از ماهیت و مفهوم آیین را نیز در بردارد.

این اسطوره شناس در آثارش به طرزی جامع ومتقن، حدوث آیین‌ها و تجلیات رمزپردازانه و هستی‌شناسانه و در عین حال طبیعت گرایانه‌ی تفکرات آیینی را در ابعادی گسترده برملا ساخته است.[2]

www.tabarestan.info تبرستان

چاووش‌خوان در آیین چاووش خوانی و کرنا نوازی مختص روز عاشورا (شمال البرز) رودبنه‌ی لاهیجان

با این حال اسکارکِ براکت بدیهی‌ترین و کاربردی‌ترین مفهوم آیین و مناسک و تشریفات آیینی را ارائه نموده و کارکردهای مختلف آن را مورد کنکاش قرار داده است.[3]

مطالعه‌ی نظرات **امیل دورکیم، ویلیام رابرتنس، ای.ب.تیلور، سر جیمزگ، فریزر، برونیسلاو مالینوسکی، رُی. راپاپورت، کلود لوی استروس، ماکس گلوکمان، ویکتور و.ترنر و آنتونی والاس** از برجسته‌ترین انسان‌شناسان و آیین‌شناسان معاصر که برخی از آنها در همین رابطه مکتب‌های پراهمیت و قابل تأملی را نیز پایه‌ریزی نموده‌اند، حاکی از تفاوت‌های پیش‌گفته در تعریف و تجزیه و تحلیل آیین است.

«بیشتر اثسان‌شناسان مطمئن‌اند که چون به آیین، درنگرند آن را می‌شناسند، اما وقتی از آنها می‌خواهند که اصطلاح آیین را تعریف کنند، شمار کمی بر ویژگی‌های برجسته‌ی آن توافق دارند.

به راستی، آیین، شعایر، مراسم،مناسک عمومی، جشن یا حتی کارناوال چه تفاوتی باهم دارند؟ آیین در کجا و چگونه باید در هر مقوله و یا در همه‌ی مقولات قرار داده شود؟ سرانجام، آیا آیین چیزی است که چون بدان درنگریم، می‌شناسیم، اما برای ما غیرممکن است که تعریف کامل و

---

۱. جهان اسطوره شناسی (۳)، ص ٤١ و ٤٢

۲. نک: اسطوره و رمز، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز ۱۳۸۱ نیز: رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش ۱۳۷٦.

۳. نک: تاریخ تئاتر جهان، صص ۳٤-۳۳

دقیقی از آن ارائه دهیم. تعریف رایج و فعلی آیین این است که آن را می‌توان مراسم عمومی و رسمی، الگودار و کلیشه‌ای دانست که کاربردهای قبلی اصطلاح مذکور تفاوت دارد. از نظر تاریخی، انسان‌شناسان آیین را به مراسم مذهبی پیوند داده‌اند ... .

انسان‌شناسان نخستین اغلب بر طبقه‌بندی آیین تاکید ورزیده‌اند و نه تنها آن را با اعتقادات، بلکه در بعضی موارد با شعایر، آداب و رسوم، سنت‌ها و غیره متفاوت دانسته‌اند ...

در سده نوزده و آغاز سده بیست، آیین را با فرهنگ‌های «ابتدایی» دانش عینی و محسوس و انسان اسطوره ساز مرتبط می‌دانستند، در حالی که تفکر خردگرا و غیرآیینی، به منزله نظم بخشیدن به جامعه مدرن غربی بود.

انسان‌شناسی معاصر این مرزها را در هم می‌شکند و به جایش، بر اهمیت آیین در همه جوامع تاکید دارد ....

آیین در اصطلاحات دورکیم، جامعه‌ای مبتنی بر الگوی اعمال شده، شکل یافته و به شکل نمادین عرضه شده است یا مطابق الگوی ساختاری و گیرتسی[1] جامعه یا برای جامعه است...

حمل غذا به سوی قبرستان در تشریفات آیینی مرده‌اعید (مازندران-کلفوچال ساری)

آیین چه به صورت جوشش و شور آیین بومی، ضدساختار آستانه‌ای[2] یا آشفتگی‌های طغیان آیینی درآید، به طور اجتناب‌ناپذیری به بازنگری وضع کنونی منجر می‌گردد- تشرف یابندگان آیینی به مردانی مثل پدرانشان تبدیل می‌شوند، اقتدار یک فرمانروا نشان داده می‌شود و معنی‌دار می‌گردد، گروه توتمی گرد هم می‌آیند و تجلی می‌یابند.

رابرتسن اسمیت با گشودن زمینه انسان‌شناسی متاخر، دین را به عنوان نظامی از عقاید و آیین تعریف کرد ...[3]

هرچند پیشنهاد کرد که آیین و کاربرد سنتی مقدم بر اعتقادات و توتم‌پرستی را در دین اولیه تصور کرد. تیلور از سویی، مدعی وحدت روانی انسان بود و عقاید را مقدم شعایر می‌دانست...»[4]

به رغم تئوری‌های نافذ مذکور بی‌گمان هنوز جنبه‌های پراهمیت دیگری از آیین مغفول مانده که یکی از شاخص‌ترین آنها به چالش کشیدن قدرت‌های مرکزی و منطقه‌ای است. ایجاد انسجام و وحدت ملی از طریق خاطره‌انگیزترین وجوه آیینی و کهن مربوط به آتش افروزی بهار با وجود مخالفت مذهبی برخی حکومت‌ها در آسیای غربی تنها یک نمونه از آن محسوب می‌شود.

در همین رابطه کارکرد آیین‌های **دروزی‌ها** و **نصیری‌ها** در لبنان و بین‌النهرین نیز در اثبات قدرت فائقه‌ی آیینی در دوران نوین قابل ذکر است. بی‌تردید تقابل بین ادیان و آیین‌ها و چرخه‌ای چالش برانگیز در دوران قدیم عموماً به سود ادیان و انهدام و یا لااقل تجزیه‌ی

---

۱. Geertz, ۱۹۷۳,

۲. Homoeostasis: حالت همترازی روانی که در پی توزان کارکردها و ترکیب شیمیایی در یک موجود زنده پدید می‌آید. م.

۳. اسطوره و آیین، ص ۱۲۲-۱۲۱

٤. پیشین

www.tabarestan.info تبرستان

آیین‌های کهن پیش رفت.

ظهور و گسترش ادیان توحیدی و یکتاپرست و پذیرش آنها از سوی جوامع و در نتیجه وجود استنباطی واحد از جوهره‌ی هستی از سوی ادیان الهی، بخش مهمی از تشریفات و تظاهرات آیینی و کهن را بر سر دوراهی قرار داد.

به همین دلیل تجزیه و تعدیل برخی آیین‌های قدیمی آغاز گردید و تغییر و تحول عمیق شکلی و درونی در رابطه با آنها صورت پذیرفت.

این مسئله موجب گردید تا جوامع تلاش گسترده‌ای را جهت منطبق کردن شماری از آیین‌های کهن، با اصول شرعی و معارف و جوهره‌ی دینی ادیان آغاز نمایند.

با این حال بسیاری از جوامع به خاطر علایق مذهبی، فرهنگی و خاطرات قومی همچنان به بازپروری و نوسازی تشریفات آیینی و نیز استمرار برخی از آیین‌های کهن و یا دست‌کم وجوهی از آنها پای فشردند. این استمرار حتی پس از گسترش ادیان توحیدی نیز به دو شکل آگاهانه و یا ناخودآگاه، همواره برخی از مناسک و تشریفات دینی را تحت تاثیر قرارداده و یا اساساً انگیزه‌ی خلق تشریفات آیینی جدیدی گردید که منطبق با آراء و باورهای آنان بوده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

غذا و نیایش در ظهر روز مراسم مرده اعید

یوسف فضایی وجوهی از این جابجایی و تداوم مناسک آیینی را از دوره‌ی عرب جاهلی به آداب و تشریفات پس از اسلام یادآور گردیده و نوشته است:

«گذشته از این، پیرامون کعبه و هرآنچه در آنجا بوده مانند سنگ و غیره مورد تعظیم و تقدیس قرار گرفت: پرستش سنگ‌هایی از نوع حجرالاسود که «انصاب» خوانده می‌شدند، به احترام کعبه و به وسیله‌ی انتساب آنها به آن خانه صورت می‌گرفته است و در حقیقت اساس عبادات دینی بت‌پرستان عرب جاهلی را از این آداب و مراسم تشکیل می‌داده است..»[1]

این روند یعنی ادامه بخشی از حرکات و اعمال آیینی با حذف یا پذیرش جرح و تعدیل حتی تا دوران جدید نیز ادامه یافت. برخی از آیین‌پژوهان از این نقطه نیز پای را فراتر نهاده و اساساً بخش مهمی از رفتار وآداب انسانی، حتی برخی رفتارهای ظاهراً فکورانه‌ی دوران نوین را مرتبط با آیینی ناشناخته و احتمالاً منسوخ شده، می‌دانند.

«هرکار و مشغله‌ی روزمره، آیینی بود. حتی ما، انسان‌های امروزین، هنگامی که کلاهمان را به نشان احترام از سر برمی‌داریم و سر را به علامت تعظیم فرود می‌آوریم و با ادب دست می‌دهیم، به تکرار آیینی می‌پردازیم که در گذشته، مقدس بوده اما اینک دنیوی شده است، یعنی رمزی که اینک فقط به صورت عرف درآمده است، اما انجام ندادن آن اعمال، غالباً ایمنی یا شهرتمان را به مخاطره می‌افکند.

بنا به نوشته‌ای از کنفوسیوس، آیین‌ها اراده‌ها را به هم می‌پیوستند ، کارها را رهبری می‌کردند، جان‌ها را هماهنگ می‌ساختند و به تعادل و توازن عمومی قوا، چه جسمانی و چه اجتماعی، مودی می‌شدند و این سخن، کنفوسیوس را همانند فیثاغورثی چینی، می‌کند. در چین قدیم حتی کمترین

۱. بت‌های عرب (ترجمه‌ی کتاب الاصنام) تعلیقات ص ۱۶۳

تغییر آیین، جنایت محسوب می‌شد و مجازات سخت داشت، این هماهنگ ساختن جماعت از دولت آیین، چیزی جز کاربرد قانون مناسبات و تطابقات ظریفی که میان سطوح مختلف هستی انسان وجود دارد و آنها را به هم می‌پیوندند، نبود.[1]»

استنباط فوق یعنی انتقال رازآمیز الگوهای آیینی قدیم و فراموش شده به مجموعه‌ی رفتار وکردار انسان‌های نوین به موضوع اسطوره نیز گسترش یافت و در حقیقت محققان همین نوع از کارکردهای پنهان آیینی را در زندگی روزمره به اساطیر نیز تعمیم داده‌اند.[2]

بدیهی است ما می‌توانیم به تناسب تعداد قبایل، طوایف، اقوام و ملت‌ها در جستجوی آیین‌هایی باشیم که براساس آن، گروه‌های فوق بخش متنابهی از برداشت‌ها و طرز تلقی تاریخی و یا روزمرّه‌ی خود را از هستی و هبوط عالم پی‌ریزی نموده‌اند. براین اساس است که برخی تظاهرات همچون رقص، بازی، نمایش، موسیقی، اوراد و ادعیه، قربانی و برخی تشریفات دیگر تجلی می‌یابد.

ر.گنون و لوک بنوا نیز نظم‌مداری آیین را در شناخت هویت آیین مورد تاکید قرار دادند.

براکت در تعریفی ساده‌تر از آیین و اسطوره بازتاب فهم انسان از جهان و بروز رفتارهایی مشخص از سوی او را کلیت آیین دانسته و نوشته است:

«آیین شکلی از معرفت است، اسطوره و آیین تجسم دریافت یک جامعه از جهان است. زیرا می‌کوشد انسان و رابطه‌ی او با جهان را تعریف کند. آیین‌ها از عواملی استفاده می‌کنند که موسیقی، رقص، گفتار، صورتک و لباس اجزای آن می‌باشند.[3]»

یادآور می‌شود که تجسم دیدگاه‌های آیینی که در قالب انواع اعمال و رفتار همچون رقص و بازی، آواز، گفتار و دیگر فعالیت‌های آیینی قابل تعریفند تا زمان مرتبط بودن با آیین پیوسته در کنار هم و به صورت پیکره‌ای واحد تبلور می‌یافتند. بنابراین بروز مستقل اجزاء فوق به معنی فاصله‌گرفتن و جدا شدن آنها از سرمنشأ و تفکر آیینی و اولیه می‌باشد.

بدیهی است این تغییر جایگاه منجر به دگردیسی و تغییر در ساختار پدیده‌های مذکور گردیده است و در مقیاس قابل توجه‌ای ساختارهای شکلی و ماهوی آنها را دیگرگون ساخته است. لذا این دیگردیسی در فرم و ماهیت به هیچ وجه با اهداف اولیه‌ی خلق پدیده‌های مذکور و اهداف آنها همسویی نداشته و از نظر کارکرد گویی از قلمروی به قلمرو دیگر درغلطیده‌اند.

از همین روست که امروزه بخش‌هایی از اشکال استحاله شده‌ی بسیاری از آیین‌های قدیمی در ایران با عنوان بازی در مناسبت‌های سرورآمیز و مشخص همچون عروسی و ختنه‌سوران مورد استفاده‌اند.

تغییرات یاده شده یک شبه صورت نپذیرفت بلکه در پروسه‌ای طولانی و با روند بطئی تکامل اعتقادی، اجتماعی، تولیدی و فرهنگی جوامع، تغییر یافته و خود را با زیباشناختی و برآیندهای فکری و ذوقی زمان هماهنگ ساختند.

بدیهی است همزمان با تغییر جایگاه پاره‌ای از تظاهرات آیینی، امکان تغییر ساختار و

۱...ک براکت بدیهی‌ترین و کاربردی‌ترین مفهوم آیین و مناسک و تشریفات آیینی را ارائه نموده و کارکردهای مختلف آن را مورد کنکاش قرار داده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۱. جهان اسطوره‌شناسی (۳)، صص ۴۳-۴۲.
۲. رساله در تاریخ ادیان، ص ۴۰۱.
۳. تاریخ تئاتر جهان، ص ۳۳

فرم آنها نیز در همه حال و به صورت مستمر محتمل است و اینکه این گروه از آیین‌ها، طی قرون و تغییر در طرز تلقی و زندگی بشر، مداوماً یا به تناوب دستخوش تغییر بوده‌اند. آنچنان که بسیار پیشتر از این مرحله از زندگی بشر سرنوشت هر آیین و تظاهرات و اعمال مربوط به آنها نیز براساس تغییر برداشت جوامع از پدیده‌های هستی و استنباط متفاوت آنها از متافیزیک و مابعدالطبیعه و در نتیجه تغییرات حاصله در عقاید دینی و مذهبی، دچار تغییر گردید.

خوشبختانه ما می‌توانیم از تظاهرات آیینی مختلفی نام ببریم که در گذر زمان از جایگاه اولیه‌ی خود منفصل گردیده و با باورپذیری جدید و تغییر در برخی از حالات و تظاهرات به مناسبت‌ها و تظاهرات دیگری مرتبط شدند.

بسیاری از جوامع به خاطر علایق مذهبی، فرهنگی و خاطرات قومی همچنان به بازپروری و نوسازی تشریفات آیینی و نیز استمرار برخی از آیین‌های کهن و یا لااقل وجوهی از آنها پای فشردند.

بازی جمعی و حماسی دیلمی با نام **جوش شلنگی** که براساس مندرجات منابع در پیروزی سپاهیان آل بویه در اصفهان و بغداد از سوی سربازان اجرا می‌گردید، اکنون با نام **جوش حسینی** و به عنوان مراسم مذهبی در خدمت تعزیت ایام محرم و در جرگه‌ی آیین‌های عاشورایی قرار گرفته و به عزاداری‌های شیعیان پیوست.[1]

از آن جمله است روی خراشی، موی‌تراشی و نوحه‌های زنانه‌ی اقوام کرد و لر که با عناوین گاگریو، چمر، مور و پاکتلی در سوگ عزیزان اجرا گردیده و شباهت تامّی با سوگواری تصویر شده در نقاشی پنج‌کنت (پنجکت) داشته و وفق گزارشی است که نرشخی از سوگواری‌های بخارا در مراسم **تعزیت سیاوش** ارائه نمود.[2]

توجه و کنکاش در منابع ما را با شمار پرتعدادی از رفتارها و تظاهرات آیینی و شبه‌آیینی روبرو می‌سازد که به گمان قوی با تغییر جایگاه در حال حاضر در خدمت مراسم، مناسبت‌ها و مناسکی قرار گرفتند که بی‌گمان درون مایه‌های مذهبی- شیعی آنها بر سایر جنبه‌های ساختاری و مفهومی اینگونه آیین‌ها و تشریفات آیینی رجحان دارند.

تظاهرات آیینی **یزله** و انواع **بیت‌ها** که در جنوب ایران (خوزستان و بوشهر) از مراسم حماسی و جشن‌های قومی به آیین‌های عاشورایی الحاق یافته‌اند، نمونه‌های دیگری از این جابجایی هستند.

مراسم زنانه و مردانه‌ی **چرخ** یا **چرخ دل** در مازندران، **کاربزنی**، **زنجیرپایه** و **کرنانوازی** و **شهادت‌خوانی** در گیلان، **اهل عرب**، **تره قو**، **چاق چاقو** و **هوی هوی** در بختیاری و کهکیلویه و بویراحمدی، **پُرسه‌ی دوره (Porse-ye-dowre) در نایین و ایلام جوش** در اصفهان، **چهل منبر** در کرمان، **پرسه‌زنی** (porsezani) در یزد و **تعزیه‌خوانی** در سراسر مناطق شیعه‌نشین ایران بخش مهمی از آیین ها و تشریفات آیینی اقوام ایرانی به شمار می آیند که با تغییراتی چند در خدمت نمایش و نشان دادن شورانگیز حوادث صحرای کربلا قرار گرفتند.

این گونه آیین‌ها به ویژه در گستره ی مازندران در قیاس با سایر مناطق ایران به دلایل مختلف تاریخی، سیاسی و مذهبی و استمرار بخش مهمی از فرهنگ و باورمندی‌های کهن

۱. نقل از تحقیقات میدانی تاریخ نویس معاصر علی‌اصغر یوسفی نیا. نک: وازیگاه، ذیل مدخل جوش حسینی.
۲. تاریخ بخارا، ص ۳۳ (چاپ ۱۳۸۷)

www.tabarestan.info تبرستان

از تنوع چشمگیری برخوردار است.

آیین‌ها و چگونگی شکل‌گیری نمایش‌ها و خرده نمایش‌ها

از آغاز پیدایش و شکل‌گیری نخستین اجتماعات انسانی، آیین ها، سوگواره ها و جشنواره‌های مختلفی در میان اقوام و ملل جهان خلق گردید و به عنوان شکلی از تجلیات هستی شناسانه، اعتقادی ـ کیشی نیز به عنوان اساس باورمندی، معرفت و وهویت فکری و اعتقادی آنان رواج یافت.

تاریخ کهنسال اقوام هند و ایرانی گروه پرشماری از این دست آیین‌ها و مناسک را در اوراق خود جای داده است.[1]

لازم به ذکر است که تظاهرات و تشریفات آیینی از نظر بن مایه‌ی اعتقادی بر محور سه موضوع پایه‌ای و روحانی یعنی، خلقت، هستی و زمان کبیر و بردو وجه‌مادی تولدو مرگ استوار است.

سقانفار نمادی از محل برگزاری آیین فراموش شده تشرف در مازندران

آیین ها، مصادیق مشخصی چون الوهیت پدیده‌های عینی و غیبی، باورسازی و حماسه‌پردازی، ایهام، رمزپردازی و رازآموزی را از طریق تشریفات، تکرار و تقید به سنت‌ها در خود جای می‌دهند. آیین‌ها در بروز عینی‌ومادی خود همواره در قالب اوراد و ادعیه، شعر و کلام، نهیب و فریاد، رقص و حرکات موزون و ناموزون، نمایش، موسیقی و آواز، ابراز سوگ‌وسرور در اشکال منظم و نامنظم، طلب آمرزش‌و استغاثه و دیگر اعمال آیینی تجلّی می‌یابند.

بنابر مفاهیم فوق چند ویژگی اساسی این گونه پدیده‌ها را از چارچوب نمایش و تعریف مورد قبول و خاص آن منفک می‌سازد که مهمترین آنها باورمندی، قدسی بودن، خودانگیختگی، تقویمی بودن یا دست کم مناسبتی بودن مراسم، و اجرای عمومی و نقش پردازی همگانی و از همه مهمتر غیر تعلیمی بودن[2] عمل مجریان تشریفات آیینی است.

تغییر در شکل اجرایی تشریفات آیینی و دیگرگونی هریک از اجزاء ساختاری آن الزاماً می‌بایست مورد پذیریش آیین ورزان و معتقدان آیین باشد.

به بیان دیگر مجریان آیین بدون جلب نظر باورمندان آیین مجاز به هیچ‌گونه تغییری در مراسم و تظاهرات مربوط به آن نیستند چرا که در این صورت به قداست آیین خدشه وارد ساخته و باور معتقدان را نسبت به درستی مراسم دچار تردید می‌نمایند.

در حقیقت هرگونه تغییر در تشریفات و آراستن یا پیراستن آن باید توافق و قبول جمعی را به همراه داشته باشد.

از این گذشته دستکاری بی‌رویه و غیراصولی در مناسک و مراسم آیینی از نظر پیروان و

۱ـ نک: نمایش و موسیقی در ایران، ج ۱، سرفصل های مرتبط با آیین.

۲ـ منظور عدم آموزش مدرسه ای و یا نظام مند است.

مؤمنان یک آیین کفرآمیز یا لااقل اقدامی ناشایست تلقی گردیده و نشانگر بی‌مبالاتی کسانی است که اجرای مراسم و تشریفات آیینی را به صورت عرفی بر عهده دارند.

علاوه بر این تغییرات خودسرانه در اعمال آیینی، موقعیت مجریان آن را نزد معتقدان و مؤمنان آیین، متزلزل ساخته و صلاحیت آنان را زیر سؤال قرار خواهد داد.

برخلاف آیین‌ورزان، مجریان نمایش در تغییرات شکلی نمایش اعم از نحوه‌ی نمایش، مکان و زمان اجرا و نیز جرح و تعدیل آن متکی به تجارب و علایق خود می‌باشند. هرچند پسند و سلیقه‌ی مخاطبان نیز همواره مد نظر آنان قرار دارد.

با این همه، سلیقه‌ی مخاطبان نمی‌تواند مانع از تغییراتی گردد که کارگزاران و بازیگران نمایش بر اساس تشخیص یا ذوق خود بر آن اعمال می‌نمایند. این مسئله یعنی تغییرات شکلی و ساختاری در تعزیه نیز توأم با دوگانگی است.

سنگ زنی آیین سروروآمیز باران خواهی که بعدها در مناسک و مراسم مذهبی شیعیان مورد استفاده قرار گرفت

از یک‌سو تعزیه‌سازان و کارگردانان تعزیه با وجود ماهیت اندوهبار و سوگ‌آمیز این آیین به خلق تعزیه‌های مضحک می‌پردازند و از دیگرسو این گونه‌تعزیه‌ها را به گونه‌ای طراحی می‌نمایند تا با باورها وریشه‌های اعتقادی مخاطبان در تقابل قرارنگیرند.

با این حال هرگاه احساس نمایند که فضای موجود و اعتقادات مخاطبان و حاضران در مغایرت و مخالفت با چنین تعزیه‌هایی قراردارد، اجرای آن را متوقف می‌سازند.

از این گذشته مجریان تعزیه همواره در ایجاد تغییرات و ابداعات خود به گونه‌ای عمل می‌نمایند تا حسب سنت ها و عرف آیینی موافقت و رضایت جمعی و همگانی مخاطبان را کسب نمایند.

بر این اساس تعزیه‌خوانان به هنگام هرگونه تغییری تلاش می‌نمایند تا جنبه های قدسی و اعتقادی کار را لحاظ نموده و به ظن علاقمندان و مؤمنان نسبت به خود آسیبی وارد نسازند. از همین رو در تجلی شکلی و فرم اجرایی بسیاری از تعزیه ها همچون الزامات نمایشی تغییرات متعددی در نوع پوشش بازیگران، نوع موسیقی، گریم، صحنه‌آرایی، استفاده از ابزار و ادوات جدید و حتی نقش‌پردازی و شخصیت‌سازی بروز می‌یابد. در عین‌حال این‌گونه تغییرات پیوسته با جلب رضایت مخاطبین و مؤمنان همراه بوده و هرگونه تغییر حساسیت برانگیز که به جنبه های قدسی و معنوی کار لطمه وارد سازد، کنار گذاشته می شود.

تعزیه؛ آیین یا نمایش

چنانچه کنکاشی در خط سیر رویدادهای هنر نمایشی و هویت نمایشی ایران انجام شود،

بی‌تردید تعزیه ـ به معنی اخص و نمایشی آن ـ نقطه عطفی در این زمینه محسوب می‌شود. بدیهی است در تاریخ فرهنگ و جست‌وجو در پدیده‌های اساطیری ـ آیینی نمونه‌های شاخصی از سوگواره ها و مراسم آیینی را در برابرمان قرار می دهد که جنبه‌های مناسکی و قدسی آنها به طرز آشکاری بر وجوه نمایشی این‌گونه آیین‌ها سایه افکنده است. در این زمینه می‌توان به نمونه‌هایی کهن و نیز متأخر اشاره نمود که هر یک از آنها در ابعاد گسترده‌ای با الوهیت و قدسیت پیوند یافته و در نگاه عمومی معتقدان، همین ابعاد روحانی و معنوی، شخصیت اصلی و حقیقی مراسم را بر دیگر جنبه‌های شکلی و ساختاری آنها ـ اعم از بازی و نمایش، صحنه آرایی، موسیقی و دیگر اجزاء پدیده‌های مورد بحث ـ رجحان می‌دهد.

نمایش آیینی، شکلی خاص از بازی به مفهوم عام آن به شمار می‌آید

نمونه‌هایی کهن چون یادگار زریر ـ ایادگار زریران و سوگ سیاوش یا مغان خوانی که بر اساس قول نرشخی و بیرونی برخی مغان و قوالان و دیگر مجریان مراسم آیینی تا قرن چهارم به اجرای آن می‌پرداختند از این جمله‌اند.[1]

همچنین مراسمی آیینی مانند پادشاهی زنان **(زن شاهی)** در مازندران(امل)، مراسم **قازمه و گاروا** در لرستان یا سوگواره‌هایی چون **کتل و مافگه** در زاگرس و **جوش شلنگی** در البرز (تنکابن) که اهمیت حضور خود را از ورای اساطیر به زندگی روزمره‌ی اقوام ایرانی در دوران معاصر تحمیل نمودند در رده ی آیین‌ها جای دارند.[2] مراسمی که بر اساس ماهیت آیینی و باورمند، همواره نقش آفرینی و مشارکت عامّه را در اجرای پرشکوه این گونه مراسم اجتناب ناپذیر نمود.

در این رابطه تعزیه نیز به رغم برخورداری از عالی ترین اشکال نمایشی و بهره وری از بسیاری از نمادها، نشانه ها و موضوعات فرهنگ ملّی، آنچنان در ساختار خود با مفاهیم قدسی در هم آمیخت که هیچ گاه از سوی خیل بیشمار مجریان و مخاطبان خود با عناوینی چون بازی، نمایش یا تقلید نامگذاری نشد. **بلوکباشی** در زمینه‌ی نامگذاری و نحوه‌ی شناسایی نیز چگونگی تمایز نمونه‌های آیینی از موارد نمایشی با استناد به نظر محققان و نیز استنباط و برداشت خود، این مسئله را مورد تدقیق قرار داده و نوشته است:

«در زبان فارسی کلمه‌ی بازی به جا و به معنای تقلید و نمایش نیز به کار می‌رود. در ادبیات هنرهای نمایشی به رفتارهایی که جنبه‌ی نمایش و تقلید دارند بازی اطلاق می‌کنند. مثلاً به مجموعه نمایش‌هایی که در آن یک شخص سیاه نقش اصلی بازی را دارد و شیوه‌ی رفتار و طرز سخن گفتن خاصی را تقلید می‌کند و ادا و شکلک درمی‌آورد و آدمها را استهزا می‌کند سیاه بازی می‌گویند.

در فرهنگ مردم، چون لفظ بازی مفهوم مادی و غیرقدسی دارد، هیچ‌گاه برای تعزیه یا شبیه به کار نرفته است. با این که تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی خود گونه‌ای بازی است، لیکن چون مردم تعزیه را وسیله‌ی سرگرمی و تفریح نمی‌انگاشتند و آن را همسنگ و همشأن نمایش‌های تخت حوضی و سیاه بازی نمی‌گرفتند، بنابراین لفظ بازی را برای آن به کار نمی‌بردند از این رو، اصطلاحهای تعزیه‌بازی یا شبیه‌بازی، بازیکن، یا بازیگر و یا تقلیدچی در معرفی تعزیه‌خوانی و تعزیه‌خوان، در قاموس ادبیات نمایشی نیامده‌اند.

۱- تاریخ بخارا،ص ۲٤، ۳۳ و ۳۲

۲- تحقیقات و ملاحظات میدانی نگارنده در چهارمحال و بختیاری، لرستان،مازندران و هرمزگان.

www.tabarestan.info تبرستان

گوبینو تعزیه‌خوانی را بازی، به مفهوم عام غیرمذهبی آن نمی‌دید. او می‌گوید در اندیشه‌ی مردم هیچ کاری از تعزیه مذهبی‌تر و وزین‌تر و مهم‌تر و شایسته‌تر نبوده است. مردم ایران تعزیه را یک نوع بازی یا یک نوع وسیله‌ی سرگرمی خاطر نمی‌دیده اند و از آن چنین تلقی و برداشتی نداشته‌اند.(تئاتر در ایران، ص ۱۶۹)»

بلوک باشی با استناد به نظر برخی از شاخص‌ترین آیین شناسان به مفاهیم جوهری آیین و دگردیسی‌های احتمالی آن در حوزه‌های درون ساختاری پرداخته و نوشته است:

«رشته‌هایی بازی و نمایش آیینی را به هم می‌پیوندند. ورث تعزیه را در حالی که اساساً یک واقعه‌ی حماسی غیرنمایشی است پدید آورنده‌ی یک شیوه‌ی بازی نمایشی و حماسی می‌داند.(wirth,۱۹۷۸p.۳۸)

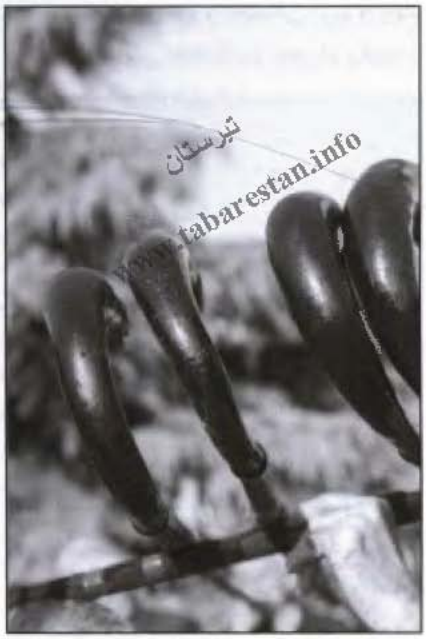
نمایش آیینی، شکلی خاص از بازی به شمار می‌آید. بازی و نمایش آیینی، هردو ستیز و جدل برای چیزی یا بازنمای چیزی هستند (Jensen,۱۹۷۳.p.٤۹). با این همه، تفاوتهایی میان بازی و نمایش آیینی هست. مهمترین تفاوت میان بازی و نمایش آیینی، دنیوی و غیرقدسی بودن بازی و علوی و قدسی بودن نمایش آیینی است. در فرهنگ هر جامعه، بازی و فعالیتهایی که بازی شناخته می‌شوند بازتاب زمینه‌هایی از زندگی روزینه و فعالیتهای اجتماعی مردم و پاسخگوی نیازهای جسمی آنان‌اند، در صورتی که نمایش آیینی و همه‌ی فعالیتهایی که به نمایشهای آیینی مربوط می‌شوند، مجلای اسطوره‌هایی هستند که در قلمرو شعائر دینی جامعه جای می‌گیرند و پاسخگوی نیازهای مربوط به ذهنیت معنوی مردم جامعه هستند. با پذیرش استدلالهایی که هوئیزینگا (Jensen.p.۵۰) درباره‌ی بازی و نمایش آیینی می‌کند، می توان تمایز برجسته‌ی میان نمایشهای آیینی و بازی را این چنین تبیین کرد: همه‌ی نمایشهای آیینی با داشتن همه‌ی خصوصیات صوری بازی یک عنصر ذهنی نیز افزون بر خصوصیات بازی دارند. هوئیزینگا این عنصر ذهنی را فعلیت رمزی نمایشهای آیینی و از ویژگی‌های این نوع بازی‌های آیینی و وجه تمایز میان بازی ها و نمایشهای آیینی می‌داند. او درباره‌ی نمایشهای قومی در فرهنگ‌های باستانی می‌نویسد: نمایش قدسی بیش از این که یک فعلیت ظاهری باشد، یک واقعیت ساختگی است. همچنین پیش از اینکه یک فعلیت نمادین باشد، یک واقعیت رمزی است. در این گونه نمایش چیزی نادیدنی و غیرمتحقق، صورتی مقدس و متحقق و زیبا می‌یابد. شرکت‌کنندگان در این گونه مناسک متقاعد می‌شوند که این عمل، سعادت و آمرزش حتمی برایشان می‌آورد و به سعادتشان فعلیت می‌بخشد. همچنین باور دارند که نمایش آیین نظمی از چیزها پدید می‌آورد که برتر از نظمی است که عادتاً در آن می‌زیند. به همین‌سان این فعلیت از راه بازنمایی، خصوصیت رسمی بازی را در هر زمینه حفظ می‌کند[1]»

نادیده گرفتن جزئیات و حواشی ظاهرا بی‌اهمیت آیین در هر اجراء قدسیت و اعتبار ربوبی آن را مورد تردید و انکار قرارخواهدداد.

در همین جا لازم است تا این نکته‌ی اساسی یادآوری شود که مراسم آیینی اجرا شده در برخی مناطق ایران همچون **جوش شلنگی، کرب‌زنی، امام‌خوانی، کتل‌بندی، قازمه، مافگه** و سوگواره های آیینی و مشابه، همواره و در هر تکرار از حیث ساختار و از نظر ریخت شناسی نمایشی از حالات، ظرایف و دقایق همسانی بهره برده و مجریان آن تلاش می‌نمایند تا با دقت، همه‌ی اجزاء پیشین آیین را در اجرای مجدد آن انعکاس دهند. آنچنان که این‌گونه آیین‌ها از منظر اندیشه‌های درونی و معرفتی و نیز از منظر باورها اصولی منسجم و غیر قابل تحریف برخوردار بوده و بازتاب اندیشه های مشترک اعتقادی و پدیده‌های آیینی مشخص و یگانه‌ای می باشند.

۱ - پژوهشی در تعزیه خوانی، صص ۳۲-۳۱

تغییرات احتمالی در چنین آیین‌ها و تشریفات وابسته به آنها آنچنان سطحی، کند و بطئی است که باورمندان و مجریان آیین کمتر به درک و لمس چنین تغییراتی پی خواهند برد. به طور مثال تغییرات احتمالی شکلی و اجرایی در اجراهای متفاوت کتل‌بندی به اندازه‌ای نامحسوس است که لااقل سه نسل از مجریان و شاهدان به سختی می‌توانند نمونه‌ی قابل طرحی از تغییرات در اجرای مراسم را بازگو نمایند. در حقیقت عدم اجرای دقیق و همه جانبه‌ی مراسم و فقدان هر یک از عناصر تعیین کننده یا حتی نادیده گرفتن جزئیات و حواشی ظاهراً بی‌اهمیت یک آیین در هر اجراء، قدسیت و اعتبار ربوبی آن را مورد تردید و انکار قرار خواهد داد.


تبرستان
www.tabarestan.info

کرنا، از ادوات مربوط به تظاهرات حماسی در جنگ‌های ایرانی بوده است که اکنون در قسمت‌هایی از البرز شمالی و در مراسم شهادت خوانی و چاووش خوانی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

لازم به تأکید است در اجرای هرگونه تشریفات آیینی حتی مکان و زمان اجرا نیز تعیین‌کننده بوده و عدم رعایت در انتخاب محل اجرای تشریفات و نامربوط بودن زمان آن، تشریفات آیینی را از اعتبار ساقط خواهد ساخت. بنابراین نمایش آیینی پیوسته تحت شرایط خاص و در زمان و مکان مورد قبول عام مقبولیت خواهد داشت.

التزام به قواعد و رعایت جنبه‌های مبنایی فوق الذکر در اجرای آیین‌ها و تشریفات مربوطه، موجب گردید تا به صورت منطقی و به رغم چندین قرن فاصله شاهد اشتراکات شگفت‌آوری میان تصاویر اساطیری مربوط به **سوگ سیاوش** در نقاشی **پنجکنت**[1] و شرح فردوسی از نحوه‌ی سوگواری و خاکسپاری **سهراب**[2] با تظاهرات آیینی مراسم سوگواری اقوام کُرد و لر با عناوین **کتل** و **مانگه** باشیم.

حال اینکه تغییرات مداوم و ملموس و آشکار در نحوه و شیوه‌ی اجرای نمایش نیز زمان و مکان اجرا و حتی تغییر بر اساس جنسیت و یا سن مخاطبان بخشی از الزامات کار مجریان نمایش محسوب می شود. در بسیاری از نمایش ها بازیگران تلاش می‌نمایند تا به اقتضای روز، شرایط و موقعیت مکانی و زمانی اجرا را خود تعیین نموده و علاوه بر این در هر اجراء حرکات، رفتار، گفتار و آرایه‌های جدیدی را به نمایش خود اضافه نموده و عناصر نوظهور و مورد پسند مخاطبان را در آن دخالت دهند. اگرچه لااقل در ایران هم آیین و هم نمایش در رده‌ی سنّت ها و پدیده‌های شفاهی جای دارند، با این حال آیین ها چه در جزئیات و چه در کلیات از چنان دقتی در اجرا برخوردار هستند که گویی بر اساس متنی از پیش نوشته شده به اجرا گذاشته می شوند. حال اینکه بداهه و تغییر، بخشی از جوهره و اصول نمایش های به اصطلاح سنّتی بوده و بازیگرانی در کار خود از توفیق

۱ – شاهنامه، تصحیح خالقی مطلق، ج ۲،پانویس صص ۱۹۹ـ۱۹۸.

افزونتری برخوردارند که قادر باشند در هر اجرا و به تناسب میل و سلیقه‌ی مخاطبان به صورت بداهه اعمال، رفتار و گفتاری تأثیرگذار و متفاوت را به ساختمان نمایش اضافه نمایند.

با این وجود یک اصل اساسی و شاخص هم در آیین و هم در نمایش رکنی تعیین کننده محسوب می‌شود و آن موضوع نشان دادن و به نمایش گذاشتن است. با این تفاوت که در تشریفات آیینی نشان دادن و به نمایش درآوردن جهت یادآوری یا تعبد به امری ازلی، قدسی و رازآمیز وظیفه‌ای اعتقادی به شمار می آید. حال اینکه نمایش عموماً نشان دادن مسئله‌ای روزمره و اجتماعی بوده و چنانچه از بار و ماهیت اعتقادی نیز برخوردار باشد، برای نمایش دهندگان و مجریان وظیفه تلقی نمی‌شود.

یک اصل اساسی و شاخص هم در آیین و هم در نمایش رکنی تعیین کننده محسوب می‌شود و آن موضوع نشان دادن و به نمایش گذاشتن است.

براساس تحلیل فوق جهت برخی پدیده‌های فرهنگی، فکری و ذوقی مانند تعزیه می‌توان توأماً از عنوان آیینی-نمایشی استفاده نمود. چراکه در ساختمان آن دو صورت آیین (تشریفات آیینی) و نمایش (به مفهوم خاص بازی) به گونه‌ای پیوند و آمیزش یافته است که در اجرای آن جنبه‌های گوناگونی از اجزاء و خصوصیات تعریف شده‌ی آیین و نمایش تبلوری آشکار داشته و از شخصیت و هویت دوگانه‌ای برخوردار است. در تعزیه مانند بیشتر آیین‌ها، از یک سو زمان اجرا به نظامی تقویمی (مثلاً محرم) مرتبط است و از دیگر سو به دلیل نذورات (تعزیه نذری) و یا درخواست های عمومی زمان در وضعیت سیال و غیرنظام مند قرار می‌گیرد.

مجریان تعزیه از یک طرف بر اساس خواست مخاطبان، خود را مقید می‌بینند تا نمایش مورد نظر را در مکان‌های مقدس همچون تکایا، مساجد، امامزاده ها و دیگر موقعیت‌های مقدسه به اجرا درآورند و از سوی دیگر مراسم را در هر مکان مناسب (از نظر حضور جمعیت) اعم از میادین، روبروی قهوه خانه ها، بازارهای سرپوشیده (مثل بازار شهر اراک) و حتی زمین‌های ورزشی و یا باير اطراف روستاها اجرا کنند. این دوگانگی به طرزی مشهود در ماهیت تعزیه نیز قابل ملاحظه است.

در تعزیه‌خوانی علاوه بر اینکه انعکاس رویدادهای تأثرانگیز و یا پراهمیت تاریخ شیعیان در دستور کار مجریان قرار دارد مسئله‌ی قدسی نشان دادن کلیه ی امور و جوانب امر، اصلی مسلم محسوب گردیده و تجلیات آیینی و انتقال ماهیت روحانی و ملکوتی از سوی مجریان و القای آن به مخاطبان بخشی از توانایی‌ها ومهارت تعزیه‌خوانان به شمار می آید.

اکثریت قریب به اتفاق تعزیه‌ها بر مبنای ایده‌های درونی و نحوه‌ی ابداع هر مجلس تعزیه به طرز ملموسی با اساطیر، باورهای قدسی و شخصیت‌های فوق بشری پیوند داشته و تاریخ واقعی به شکل هنرمندانه و معجزه آسا با حماسه ها و جنبه‌های اساطیری در هم می‌آمیزد.

حضور جنیبان (زعفرجنی) در تعزیه‌ی روز عاشورا و شهادت امام، ظهور فرشتگان و ذوات در مجالس تعزیه، آگاهی تمام و کمال از سرنوشت و بروز معجزات و کرامات از سوی برخی شخصیت‌های تعزیه و برخورداری از قدرت و نیروی مافوق انسانی، توانایی و پیشگویی امامان حاکی از جنبه‌های قدسی ـ آیینی در تعزیه است.

www.tabarestan.info تبرستان

تعزیه و تعزیه خوانی

تعزیه (تعزیت = تعزیت) واژه‌ی عربی و از ریشه ی عزا و به معنی سوگواری و بروز اندوه و ماتم در از دست دادن بستگان و عزیزان است.

اما در تداول زبان فارسی و فرهنگ عمومی شیعیان ایران این واژه علاوه بر همسویی آن با مفهوم فوق الذکر[1] تداعی کننده‌ی تشریفات آیینی ـ مذهبی پرشوری است که همانند دیگر تظاهرات آیینی، جهت بیان و بروز نیات و طرز تلقی آیین ورزان و معتقدان و مؤمنان شیعه مذهب به صورت منسجم و نظام مند اجرا می‌شود. این نمایش آیینی- مذهبی با انواع ادعیه، مراثی، شعر و کلام، موسیقی و نمایش، نمادپردازی و نشانه‌گذاری و دیگر تمهیدات و تجلیات آیینی- توأم با آرایه‌های قدسی و اساطیری- به بیان حوادث و وقایع دهه‌ی ششم (هـ‌ق) در صحرای کربلا می پردازد. اساس داستان در آن مربوط به شهادت امام سوم شیعیان و هفتاد و دو تن از اولاد و احفاد و یاران او و ابراز سوگ و بیان مصیبت نسبت به خاندان مذکور است. **علامه دهخدا** در تبیین این واژه و مفهوم آن در فرهنگ ایرانیان نوشته است:

نقاشی قدیمی روی چوب تصویر حرم اهل بیت (ع) در صحرای کربلا (شیاده-بابل)

«تعزیت، تعزیه ـ سوگواری. عزاداری... تعزیت و برپاداری عزای حضرت سید الشهدا(ص) و روضه‌خوانی و شبیه (ناظم الاطباء) شبیه و آن هر نمایشی است منظوم به توسط عده‌ای از صاحب فن و با موسیقی، که بعضی از مصائب اهل بیت(ع) را مصور سازند.»[2]

« (= ع. تعزیه: تعزیت) ۱ـ (مص م.) تعزیت (ه م.)ف عزاداری کردن (مطلقاً) ۲ـ برپا داشتن مجلس عزا برای حسین ابن علی(ع) (مخصوصاً).۳ـ نمایش دادن وقایع کربلا و حوادثی که بر سر بعض ائمه آمده. ٤ـ (اِمص.) نمایش مذهبی، شبیه خوانی.»[3]

بلوکباشی در تشریح واژه ی تعزیه نوشته است:

«تعزیه در میان شیعیان ایران و مسلمانان شیعه مذهبی که در سرزمین های میان رودان (بین النهرین)و شبه قاره ی هند و افغانستان زندگی می‌کنند معانی و مفهوم گوناگون دارد. عزا و سوگ، مجلس عزاداری، روضه خوانی و نوحه سرایی در شهادت و مرگ امامان و امامزادگان به ویژه نوحه سرایی و عزاداری در مجلس شهادت سید الشهدا امام حسین(ع) همدردی با مصیبت دیدگان و تسلّی و سرسلامت دادن به بازماندگان از دست رفته، از جمله معانی و مفاهیم کلی و عام این کلمه

۱- واژه ی تعزیه در میان شیعیان هند به عمّاری و شکلی از ساختمان آرامگاه خیالی امام حسین(ع) گفته می شود که در روز دهم محرم به صورت دستجمعی از مکان‌های متبرکی به نام امامباره بیرون آورده شده و گردانده می‌شود.

۲- لغت نامه دهخدا، ذیل مدخل تعزیه.

۳- فرهنگ فارسی، ذیل مدخل تعزیه.

است.

از معانی و مفاهیم اصطلاحی و خاص «تعزیه»، یکی اطلاق تعزیه به نمایش واقعه‌های تاریخی‌ـمذهبی، به ویژه واقعه‌ی کربلا و دیگر اطلاق آن به تابوت واره یا انگاره و شبیه گور و ضریح شهیدان و امام حسین(ع) است.

در فرهنگ و ادبیات مذهبی ایران «تعزیه» و «تعزیه خوانی» به معنا و مفهوم مجموعه‌ای از نمایش های آیینی ـ مذهبی و آیینی ـ افسانه‌ای خاص به کار می رود. اصطلاح های «تعزیه درآوردن»، «شبیه»، «شبیه خوانی» و «شبیه درآوردن» نیز از دوره ی قاجار به این سو به همین معنا و مفهوم در ادبیات مذهبی ما به کار رفته است.»[1]

همین نویسنده از گستره‌ی جغرافیایی نمایش تعزیه در دیگر سرزمین‌ها و تفاوت ساختاری و ماهوی ان در مقایسه با واژه و نیز نمایش تعزیه در ایران نوشته است:

«در میان شیعیان حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگی سرزمین های دیگر جهان، از جمله هند و پاکستان سنت نمایش دادن واقعه‌های مذهبی و مصائب شهیدان کربلا بر روی صحنه یا در میدان معمول نبوده و نیست. شیعیان سرزمین عراق به اصطلاح «شبیه» را به جای تعزیه و «تعزیه خوانی» برای نمایش مصائب شهیدان کربلا به کار می‌برند. در میان شیعیان این سرزمین ها «تعزیه» به دستگاه شبیه/ضریح و یا نمادی از آن گفته می‌شود که تمثیلی از تابوت شهیدان، به ویژه تابوت سالار شهیدان امام حسین(ع) است.»[2]

شیعیان سرزمین عراق نیز اصطلاح «شبیه» را به جای تعزیه و «تعزیه خوانی» برای نمایش مصائب شهیدان کربلا به کار می‌برند.

لازم به ذکر است که اصطلاح و نمایش تعزیه با مفهوم و کارکرد آیینی ـ نمایشی آن در فرهنگ ایران به احتمال نزدیک به یقین از اواخر سلسله‌ی زندیه معمول و تا اواسط دوره‌ی سلسله‌ی قاجاریه به اوج تکامل خود رسید.[3]

این اصطلاح در آغاز بیشتر به عنوان شبیه‌گردانی و شبیه‌خوانی مرسوم بوده و رفته‌رفته واژه‌ی تعزیه و تعزیه‌خوانی جایگزین آن گردید.[4]

آراء و نظرات در تاریخ و زمان شکل گیری تعزیه

نویسندگان و تعزیه‌پژوهان (اعم از پژوهشگران داخلی و خارجی) جهت نشان دادن تاریخ شکل‌گیری و تکوین هنر نمایشی تعزیه در ایران رسالات ارجمندی ارائه نمودند. بیشتر نویسندگان اینگونه رسالات با استناد به شواهد و مدارک در دسترس، شرحی بر آیین‌های سوگ و عزا در ایران نگاشته و در نهایت با اتکا به تاریخ شیعه و سیر تحول آن در ایران غالباً پیدایش تعزیه و تعزیه‌خوانی را به چهار تاریخ منسوب نمودند.

---

۱ – تعزیه خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی، ص ۱۴۵

۲ – پیشین

۳ – پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، ص ۶۷

٤ – در آغاز رواج و گسترش تعزیه، نمایش مذکور با عنوان شبیه خوانی باب گردید. از آنجایی که طبق نظر اکثریت قریب به یقین فقهای شیعه هرگونه شبیه درآوردن ـ حتی نقاشی کردن چهره‌ی پیامبر اسلام، امامان شیعه و اولیاء دین امری حرام شمرده می‌شود لذا به سرعت اصطلاح تعزیه و تعزیه خوانی جایگزین شبیه و شبیه گردانی یا شبیه خوانی گردید. جایگزینی عنوان تعزیه خوانی در شهرها و بخش های بزرگ به زودی صورت پذیرفت امّا در برخی روستاهای محروم و فاقد ارتباطات شهری کماکان از عنوان شبیه خوانی استفاده می شود.

www.tabarestan.info تبرستان

گروهی از پژوهشگران قرن چهارم هجری و زمان تسلّط **آل بویه** را بر بغداد زمان شکل‌گیری نوعی از تعزیه و یا دست کم درآمدی بر نطفه‌بندی آن قلمدادکردند.

گروه دیگر از تعزیه‌پژوهان، عصر صفویه را زمان شکل‌گیری نمایش تعزیه دانسته و حکومت شیعی مذهب **صفوی** را زمینه ساز تکوین تعزیه و تعزیه‌خوانی دانستند.

شماری از محققان ضمن دخیل دانستن تأثیرات آیین ها و نمایش های مذهبی ـ مسیحی اروپائیان، اواخر دوران کریم خان زند را آغاز شکل‌گیری شبیه خوانی و نمایش تعزیه به شمار آوردند.

آخرین گروه از نظریه‌پردازان پیدایش و تکوین تعزیه را به دوران سلسله‌ی **قاجار** منتسب نموده و خلق و ابداع تعزیه‌خوانی را نتیجه‌ی حمایت و زمینه‌سازی پادشاهان این سلسله می‌دانند.[1]

شماری از محققان ضمن دخیل دانستن تأثیرات آیین‌ها و نمایش‌های مذهبی ـ مسیحی اروپائیان، اواخر دوران کریم‌خان‌زند را آغاز شکل‌گیری شبیه خوانی و نمایش تعزیه به شمار آوردند.

بیشتر نویسندگان یاد شده جهت اثبات نقطه نظرات ارائه شده اسناد و اطلاعات ذیقیمتی در رابطه با آیین ها و سوگواره‌های ایران باستان، نیز ایران دوران اسلامی در اختیار علاقمندان مراسم و هنرهای آیینی ـ نمایشی قرار دادند. **آژند** ضمن کنکاش در نمایش‌های دوره‌ی صفوی و بررسی تعزیه و تعزیه‌خوانی با استناد به تحقیقات **تفضلی** و **بهار** و نیز رجوع به آثار **نرشخی** و **ابن بلخی** شماری از آیین‌ها و اساطیر کهن را در ارتباط با مراسم و سوگواره‌های ایرانی همچون **سوگ زریر** و **سوگ سیاوش** مورد نقد و بررسی قرار داد.[2]

بلوکباشی در تحقیقات دامنه دار خود پیرامون آیین‌های شیعی و بررسی مراسم عزا و عزاداری نیز تعزیه گردانی و تعزیه‌خوانی شیعیان، شماری از آیین‌های سوگ ایرانی از جمله **سوگ سیاوش** را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و در اثر پر ارج خود موسوم به **نخل‌گردانی** به ریشه‌یابی تعدادی از نمادها، سمبل‌ها و نشانه‌های دخیل در آیین‌ها و سوگواره‌های شیعه پرداخت.[3]

همین نویسنده در اثر پژوهشی خود موسوم به «**تعزیه‌خوانی: حدیث قدسی مصائب**» آغاز تعزیه‌داری شیعیان را مربوط به قرن چهارم (هـ‌ق) دانسته و پیدایش تعزیه‌خوانی و شبیه‌گردانی را به اواخر دوران صفویه و آغاز سلسله‌ی افشاریه مرتبط نموده و نوشته است:

»سوگواری‌های شیعیان بغداد در سده‌ی چهارم (هـ‌ق) را می‌توان آغازی‌ترین شکل پیدایی نمایش مصائب حضرت سیدالشهداء امام حسین (ع) به شمار آورد. بنابر گزارش‌هایی که از جغرافی نویسان و تاریخ نویسان اسلامی درباره ی وقایع سال ۳۵۲ ق در دست است، به دستور و تشویق معزالدوله دیلمی شیعیان در روز عاشورا با بستن بازارها و تعطیلی کار و خرید و فروش گرد هم می‌آمدند و در نمایشی حزن‌انگیز به سوگواری می‌پرداختند. در این روز خیمه‌هایی در بازارها برپا می‌کردند و پلاس از خیمه‌ها و دکان‌های خود می‌آویختند و زنان موی سر را پریشان و صورت‌های خود را سیاه می‌کردند و در کوچه‌ها راه می‌افتادند و مویه کنان نوحه سرایی می‌کردند و به سر و روی خود می‌زدند. (به نقل از فقیهی، ۱۳۵۷: ٤٦٦ـ٤٦٧)

مهم‌تر از نمایش‌های سوگ شیعیان، اشاره‌ی ابن‌اثیر در الکامل به واقعه‌ای نمایشی در وقایع سال

---

۱ - نک: پژوهش در تعزیه و تعزیه خوانی، ص ٦٨ـ٦٣

۲ - نک: نمایش در دوره صفوی، آژند، ص ۱۷تا۲۰

۳ - نک: نخل گردانی، ص ۱۰۰ تا ۱۰۳

۳۶۳ ق است. او می‌نویسد مردم سنی محلّه سوق الطعام بغداد گرد آمده بودند. گروهی از آنان را شبیه عایشه و بر شتری سوار کرده بودند. فقیهی برگزاری این نمایش را که در واقع نمایش جنگ جمل بود، در مقام معارضه با شیعیان کرخ، که به احتمال قوی شبیه واقعه‌ی کربلا را در عاشورا نمایش می‌دادند، دانسته است (همان، ٤٦٨)

از اواخر دوره‌ی صفوی به این سو عزاداری در روز عاشورا و به نمایش درآوردن واقعه‌ی روز کربلا صورت جدی‌تر و واقعی‌تر یافت. از آن پس شیعیان ایران در دسته‌های عزاداری عاشورا شبیه‌هایی از شخصیت های مقدس مذهبی و شهیدان کربلا را در محلّه‌ها و گذرها می‌گرداندند. هر یک از این شبیه‌ها، پیاده یا سواره و روی ارابه یا چهار چرخه، شرح مصائب شهیدان و اهل بیت امام حسین(ع) را با سخنانی منظوم می‌خواندند. گاهی نیز شبیه‌ها بعضی از واقعه های کربلا را با حرکت‌هایی اجرا می‌نمودند. نویسنده‌ی سفرنامه‌ی تاریخ و جغرافیای امروز ایران که در تاریخ ۱۷۳۹ و/۱۱۵۱ق به زبان آلمانی انتشار یافته است، به نقل از دو سیاحتگر انگلیسی و هلندی به نام‌های سالامون و ون‌گلن، به نمایش واقعه‌ی کربلا روی ارابه، در زمان احتمالاً شاه سلطان حسین یا نادرشاه، اشاره می‌کند و می‌نویسد افرادی شرح زندگی و اعمال و جنگ‌ها و شهادت امام حسین(ع) را روی ارابه‌هایی در دسته‌های عزا نمایش می‌دادند.(ممنون، ۱۳۵، ۲۵)

مراسم شام غریبان و روشن ساختن پیه‌سوزها

رفته‌رفته، شبیه‌گردانی‌ها و نمایش‌ها بر روی وسایل رونده که نشان دهنده‌ی مراحل اولیه‌ی شکل‌گیری شبیه‌سازی و شبیه‌خوانی بوده است، تحول یافته و به صورت نمایش آیینی ـ مذهبی شبیه خوانی یا تعزیه خوانی میدانی و صحنه‌ای درآمد. به این‌گونه که وقایع کربلا و رخدادهای مربوط به آن را شبیه‌خوانان در میان میدان‌ها، حسینیه‌ها، صحن مساجد و سکوی تکیه‌های شهرها و روستاها برای مردم نمایش می دادند.

بنابراین با توجه به این اسناد، تاریخ پیدایی شکل‌گیری آغازین و ابتدایی تظاهرات نمایش مصائب امام در دوره‌ی بوئیان، سده‌ی چهارم قمری و پیدایش تعزیه‌خوانی مفهوم نمایش کنونی در سال‌های پایانی دوره‌ی صفوی، یا اوایل دوره‌ی افشار، در سده ی دوازدهم قمری بوده است.»[1]

بیضایی در «**نمایش در ایران**» تعدادی از آیین‌ها و سوگواره‌های اساطیری ایران را مورد کنکاش قرار داده و تأثیر آنها را در شکل‌گیری و ساختار تعزیه محتمل دانسته است.[2]

گروه دیگری از پژوهشگران و نویسندگان همچون **یارشاطر، چلکفسکی، محجوب، همایونی، شریعتی، نظام العلما، حسن مشحون، مایل بکتاش و بلوکباشی**[3] ضمن اشاره به

۱ – تعزیه خوانی «حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی» ، ص ٤٣تا٤٥

۲ – نک: نمایش در ایران، ص ۳۰تا۳۲

۳ – تعزیه خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی ، پیشین

www.tabarestan.info تبرستان

آیین‌های پرقدمت سوگ و عزا در ایران به ویژه مراسم سوگواری در **شهادت سیاوش** کم و بیش این‌گونه آیین‌ها را به خاطر سابقه‌ی ذهنی و خاطرات قومی در شکل‌گیری و ساختار آیین‌های عزاداری شیعه و از جمله تعزیه دخیل دانسته‌اند.

با وجود اینکه شاخص‌ترین محققان تعزیه غالباً رجوع به چنین سوابقی را به عنوان پیش‌زمینه‌ها و بستر تاریخی آیین‌های عزا در ایران مورد توجه قرار دادند امّا در نهایت در رابطه با پیدایش تعزیه‌خوانی به تاریخ و زمان مشخصی استناد نمودند که مهمترین آنها چهار تاریخ ذکر شده یعنی **عصر دیالمه، عصر صفویه، عصر زندیه و عصر قاجاریه** است.

بلوکباشی ضمن دسته‌بندی نقطه نظرات نویسندگان و پژوهشگران پیرامون شکل‌گیری تعزیه به نقد و بررسی آنها پرداخته و بسیاری از اظهارات و نوشته‌هایی که تعزیه‌خوانی را به دوران پیش از **کریم خان زند** مربوط دانسته‌اند مورد تردید قرار داد.

او در این نقد و بررسی نظرات مربوط به شکل گیری تعزیه در زمان **قاجاریه** را نیز مردود دانسته و ضمن منسوب نمودن پیدایش این نمایش به دوران **زندیه** در نقد و بررسی خود نوشته است:

«مشهورترین فرض‌ها و نظریه‌ها درباره‌ی پیدایی تعزیه این است که تعزیه شکل متحول و تکامل یافته‌ی مراسم و آیین‌های سوگواری مذهبی است که از قرن‌های اول و دوم، به ویژه قرن چهارم(دوره‌ی آل بویه) در ایران رایج بوده است. همچنین احتمال داده می‌شود که زمینه‌ی نمایشی این مراسم از برخی آداب و شعائر و نمایش‌واره‌های جمعی ایران قبل از اسلام مانند سوگ سیاوش و کین ایرج و امثال آنها ریشه و مایه گرفته باشد.

شاید هم بعضی از جشن‌ها و جشنواره‌ها و مراسم آیینی و اساطیری جامعه‌ی کهن غرب ایران مانند حماسه‌ی گیلگمش، آدونیس، تموز و عشتار یا ایشتار در تکوین و تشکیل آن بی‌تأثیر نبوده باشد.

ظاهراً این مراسم و تظاهرات مذهبی با رسمیت یافتن مذهب شیعه در دوره ی صفویان، شکل و هیئت منظم و سامان یافته‌ای پیدا کرد و به تدریج با پدیده‌ها و عناصر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و هنری دیگری چون روضه‌خوانی، واقعه‌گویی، نقّالی، شبیه سازی، شبیه‌گردانی و امثال آنها درآمیخت و سرانجام در اواخر دوره ی صفویان به صورت کنونی درآمد.»[1]

با توجّه به مجموعه‌ی اسناد و مدارکی که در ارتباط با تعزیه و تعزیه خوانی- در فرم و اشکال امروزی و شناخته شده‌ی آن – وجود دارد نگارنده نیز بر این باور است که تعزیه خوانی از دوران زندیه ابداع گردیده و رواج آغازین آن در قسمت‌های جنوبی ایران همچون فارس و بوشهر که به نوعی حوزه‌ی نفوذ بومی قدرت زندیان محسوب می‌شد موید صحت نظر مذکور است.

بدیهی است تعزیه خوانی در دوره‌ی **قاجاریه** – به ویژه در دوران پادشاهی دراز مدت ناصر الدین شاه قاجار – به اوج تکامل و شکلی وزین دست یافت.

به گمان قوی انتشار و گسترش تعزیه خوانی به دیگر نقاط و نواحی کشور نیز بیشتر در زمان پنجاه ساله‌ی سلطنت این پادشاه اتفاق افتاد. چرا که تأسیس بنای **تکیه دولت** و جلب

شاید هم بعضی از جشن‌ها و جشنواره‌ها و مراسم آیینی و اساطیری جامعه‌ی کهن غرب ایران مانند حماسه‌ی گیلگمش، آدونیس، تموز و عشتار یا ایشتار در تکوین و تشکیل تعزیه بی‌تأثیر نبوده باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

۱ - پیشین

و جذب هنرمندان به ویژه خوانندگان خوش صدای مناطق به پایتخت در تشویق و ترغیب دیگر علاقمندان به هنر تعزیه در نواحی مختلف و سامان دادن مراسم تعزیه خوانی از سوی آنان عامل موثری محسوب می‌شود.[1]

زمینه‌ها و عوامل پیدایش و شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی

دوران صفویه به خاطر یک سلسله تغییرات و رویدادهای مهم داخلی و بین المللی مقطع مهم و تعیین کننده‌ای در تاریخ معاصر ایران محسوب می‌شود.

همسایگی با امپراطوری قدرتمند عثمانی که داعیه‌ی سروری و سرکردگی ملت‌های مسلمان و جهان اسلام را داشت ایران را در وضعیت و موقعیت ویژه‌ای قرار داد. آغاز منازعات نظامی میان غرب و عثمانی اگرچه در اساس از اهدافی استعماری برخوردار بود ولی در پوشش جنگ‌های مقدس میان دنیای مسیحی و جهان اسلام در تحریک و اغوای مومنان مسلمان و مسیحی نقش مهمی داشت.

از سوی دیگر افزایش شگفت انگیز ناوگان‌های دریایی و قدرت نظامی دول غربی و سیطره‌ی آنها بر اقیانوس‌ها، زمینه ساز برتری جویی و نیات و مطامع استعماری آنها گردیده و آشکارا استقلال و امنیت تعدادی از دول آسیایی را مورد تهدید جدی قرار داد.

در این میان دولت عثمانی که خود را جانشین خلفای راشدین و شریک خود خوانده‌ی سرزمین‌های اسلامی می‌دانست راه عناد و دشمنی با دولت مستقل ایران را در پیش گرفته و نسبت به آن ناشکیبا بود.

حملات نظامی به بخش‌هایی از غرب ایران و اشغال چند باره‌ی تبریز و زنجان و تعداد دیگری از شهرهای ایران حاکی از تهدید جدی استقلال ایران از سوی ترک‌های عثمانی بود.

در چنین اوضاع پیچیده‌ای حکومت صفوی جهت بهره وری از ظرفیت‌های بیکران و تأثیر گذار اعتقادی بخش بزرگی از اقوام ایرانی بر رسمیت بخشیدن به مذهب شیعه پای فشرد.

صفویان به خاطر حفظ استقلال و پیشگیری از دست‌اندازی و تعرضات دامنه دار پادشاهان ترک به ایران، دست از پیش دراز شده‌ی سفرا و نمایندگان سیاسی جهان غرب را به گرمی فشردند و بدین ترتیب خرج خود را از ممالک اسلامی تحت سیطره‌ی عثمانیان جدا نمودند. این حرکت دولت صفوی ظاهراً در حوزه‌ی سیاست‌های بین المللی ایران موجب توازن قابل قبولی گردید.

تحولات یاد شده در حوزه‌ی سیاست‌های داخلی بس عمیق تر بود. از اهم تحولات مورد بحث برچیده شدن حکومت‌های ملوک الطوایفی و درهم کوفتن قدرت‌های محلی و منطقه‌ای – که تعدادی از آنها پس از حدود یک هزاره پس از ظهور اسلام همچنان با ساختار سیاسی، اقتصادی گذشته به حیات خود ادامه می‌دادند – مهار اقوام و عشایر و از بین رفتن منازعات داخلی و امنیت نسبی در ایران موجب پیدایش شرایط متمایز از گذشته

تحول و تغییر در بسیاری از سطوح فرهنگی و خلق شدن ده‌ها مکتب و سبک و شیوه در حوزه‌های مختلف هنری اعم از نقاشی و نگار گری، مقرنس، خط، ادبیات، موسیقی و شعر بخشی از انعکاس منطقی تحولات سیاسی-اجتماعی عصرصفویه و پس از آن محسوب می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

۱- نک: سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، صص ۳۵۳- ۳۴۸

گردید.

جابجایی و اسکان اجباری اقوام و طوایف ساکن در جغرافیای سنتی و سیاسی ایران اعم از گرجی‌ها، ارامنه، ترک‌ها، قزاق‌ها، افغان‌ها، کردها، تالشی‌ها و غیره از سوی دولت مرکزی موجب در آمیزی گسترده‌ی فرهنگ‌ها و آداب و رسوم اقوام و مردمانی گردید که تا آن زمان آشنایی چندانی با فرهنگ‌ها، باورها و سنت‌های اقوامِ دیگرِ ساکن در فلات ایران نداشتند.

امنیت یافتن جلگه‌ها، پس از چند قرن کشمکش و منازعات دنباله دار، موجب تعمیق و توسعه‌ی معیشت کشاورزی، رشد و گسترش شهرها و اهمیت و افزایش مبادلات بازرگانی و تجاری گردید.

تبرستان
www.tabarestan.info

مراسم جوش حسینی در مازندران

بدیهی است تحولات یاد شده تأثیر همسنگ خود را در اندیشه، زیباشناختی و فرهنگ مردم ایجاد کرده و در نتیجه ساختارهای فرهنگی هم عرض با تحولات مذکور را طلب می‌نمود. به عبارت دیگر مجموعه‌ی سازوکارهای فرهنگی و هنری گذشته نمی‌توانست پاسخ گوی نیازها و شرایط جدید باشد.

تحول و تغییر در بسیاری از سطوح فرهنگی و خلق شدن ده‌ها مکتب و سبک و شیوه در حوزه‌های مختلف هنری اعم از نقاشی و نگار گری، مقرنس، خط، ادبیات، موسیقی و شعر بخشی از انعکاس منطقی تحولات سیاسی- اجتماعی دوران یاد شده محسوب می‌شود.

تحولات مذکور به ویژه تحولات مذهبی و عقیدتی و رسمی شدن مذهب شیعه پس از چند قرن خاموشی و انزوا، انرژی‌های جدید و موثری را به سطوح مختلف اجتماعی تزریق نمود.

بسیاری از مراسم، مناسک و مناسبت‌های تقویمی و مذهبی شیعیان که تا آن روز به صورت مخفیانه برگزار می گردید و همواره مورد سوء ظن و بد بینی حکومت‌های ایران بود در معرض تشویق و حمایت سلسله‌ی جدید التأسیس صفوی قرار گرفت.

از همین دوران شیعیان جهت ترویج مذهب شیعه ابداعات و ابتکارهای چشمگیری را وجهه‌ی ذوق و سلیقه‌ی خود قرار دادند. در این زمینه ده‌ها مراسم و مناسبت مذهبی و آیینی اعم از مراسم و آداب ایرانی یا اعمال مذهبی شیعه با الگو برداری از سنت‌های کهن خلق و ابداع گردیده و گسترش یافتند. آشکار ساختن و معمول نمودن انواع نمادها، نشانه‌ها، علم‌ها و به نمایش در آوردن و گرداندن انواع شبیه و صورت‌ها و دیگر اشکال در محلّات و تکایای نو بنیاد ازجمله‌ی این گونه بدعت‌ها به شمار می‌آید.

به نمایش در آوردن و سمبل قرار دادن علائم و طوق‌ها و ایجاد هویت و تشخص قدسی و جداگانه برای یکایک آنها به منظور زنده نگه داشتن یاد و خاطره‌ی امامان و مجاهدان شیعه و به ویژه نقش پردازان صحرای کربلا عمدتاً مربوط به همین دوران است.

اکثر این گونه علامت‌ها پیش از این زمان نیز وجود داشته و با کارکردهای جداگانه به موضوعات مختلفی مربوط می‌شدند. آنچنان که بلوک باشی بر اساس اسناد، طوق را که بعدها در خدمت نماد پردازی‌ها و اسطوره پردازی‌های شیعه قرار گرفت از نشانه‌ها و سمبل‌های فرماندهان و سپهسالاران لشگر سلجوقی معرفی نموده است.[1]

بلوکباشی یکی از علل تکوین تعزیه را نتیجه‌ی انواع علم گردانی‌ها و شبیه گردانی‌ها دانسته و درباره‌ی سابقه و منشاء این گونه نمادها که بعدها در خدمت نماد پردازی‌ها شیعیان قرار گرفت معتقد است که:

بلوکباشی یکی از علل تکوین تعزیه را نتیجه‌ی انواع علم گردانی‌ها و شبیه گردانی‌ها دانسته است

«با توجه به قرائن، تعزیه از تحول مجموعه‌ی مراسم و نمایش واره‌هایی همچون روضه خوانی و نقالی، فضایل خوانی، مناقب خوانی، شبیه سازی در دسته‌ها و مراسم مذهبی پدید آمده و بعدها با تغییراتی به تکامل رسیده است. شروع این مراسم با حرکت دسته‌های عزادار در کوی و برزن به همراه سینه زنی و نوحه خوانی و سنج زنی، همراه با حمل علامت بود. بعدها ابزار و ادواتی چون کجاوه، صندوق، تابوت و نخل نیز همواره با اسباب و ادوات چون نعش و تابوت به مجموعه افزوده گردید. در دورانی جدید تر تجسم وقایع متنوع تر و حالاتی زنده تر یافت و علاوه بر ساختن نعشهای مصنوعی، افراد خود را به صورت نعش در تابوت قرار می‌دادند. در اواخر دوره‌ی صفویه افزون به اجرای مراسم دسته گردانی و انجام حرکات نمایشی، خلاصه‌ی تظاهرات نمایشی را در روز عاشورا به صورت جامع در میان یا صحن امامزاده‌ها برپا می‌نمودند.»[2]

علاوه بر علائم و نمادهای مذکور که به شیوه‌ها و اشکال مختلف و البته عموماً در مناسبت‌های شیعه باب گردیده و نشان داده می‌شد، بسیاری از نمادها و نشانه‌ها با ساختارها و عناوین محلی و بومی نیز در مراسم شیعیان ایرانی، بین النهرین و شبه قاره‌ی هند به نمایش در آمده و رواج یافت. به طور نمونه صندوق گونه‌ای با نام و عنوان تعزیه در هند، عراق و میان رودان با آرایه‌ها و تزئینات بومی هر منطقه در روز عاشورا به عنوان نمادی از تابوت امام حسین(ع) مورد استفاده قرار گرفته و به نمایش در آمد. در اندونزی (سوماترا) تابوت واره‌ای را با عنوان لینواتق توسط پسرکی با جامه‌ی زرد به نام انک مجنون (پسر دیوانه) می‌گردانند.[3]

در تهران و بسیاری از شهرهای مرکزی ایران اطاقی استوانه‌ای و غالباً چوبی با آینه کاری و تزیینات چشم نواز با نام حجله‌ی حضرت قاسم برپای داشتند.[4]

این حجله در هر منطقه از ایران از نامی مخصوص برخوردار بوده و از جمله در میان مردم گیل و دیلم «صاله» نامیده می‌شود.[5]

www.tabarestan.info تبرستان

۱- نخل گردانی، ص ۱۰۱
۲- نک: پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، صص ۷۳-۷۱
۳- نخل گردانی، ص ۲۸
٤- پیشین، ص ۲۹
۵- پیشین، ص ۳۰

پادشاهان صفوی نه تنها زمینه و بستر لازم جهت بروز توده‌ای و همگانی تشریفات و تظاهرات آیین‌های سوگواری شیعیان را فراهم ساختند بلکه تعدادی از آن‌ها با شرکت فعال در این گونه مراسم بر اهمیت آن افزوده و به تهییج احساسات و افکار عمومی پرداختند. در اثر چنین تمهیداتی رفته رفته پاره‌ای از حالات و اعمال نمایشی نیز در مراسم سوگواری شیعیان رواج یافت.

انواع شبیه گردانی یعنی گرداندن و به نمایش درآوردن افرادی در نقش و شبیه امامان و یاران و یا شهیدان واقعه‌ی صحرای کربلا از جمله ابداعاتی است که در عصر صفویه و در حضور شخص شاه صورت می‌گرفت. اسکندر بیک ترکمان (منشی) در رابطه با این گونه تشریفات و حضور پادشاه در مراسم نوشته است:

«(شاه عباس اول) بالجمله روز عاشورا را در کنار آب خطب توقف نموده، به لوازم تعزیت حضرت سید الشهدا و لب تشنگان بادیه کربلا قیام فرمودند»[1]

شاه عباس در نبرد قلعه‌ی ایروان در محرم سال ۱۰۱۳ ق همزمان با جنگ مراسم عزاداری برپا نمود:

«شب عاشورا که مردم این طرف (در اردوی سربازان ایران) به تعزیه حضرت سید الشهدا قیام داشتند، غوغای عام عاشورائیان اردو بازار را محصوران قلعه، شورش و غلغله تصور نموده، جمعی که راضی به مصالحه و قلعه دادن نمی‌شدند از خواب غفلت بر آمده از روی اضطرار دست در دامن تشفع شریف پاشا زدند و روز عاشورا که مقتل سید الشهدا بود و حضرت اعلی به رسم معهود و سبیل معتاد لباس ماتم سوگواری پوشیده به لوازم تعزیه مشغول بودند شریف پاشا دیگر باره آقای حسن چاووشی باشی را به پایه‌ی سریر والا فرستاده به روحانیت خامس آل عبا و شهدای کربلا درخواست آن گروه نموده، متقبل آن شد که در همان روز بیرون آمده قلعه را بسپارند.»[2]

تشریفات آیینی مشال پلیته در مازندران

پادشاهان صفوی نه تنها زمینه و بستر گسترش چنین آداب و اعمالی را مهیا ساختند، بلکه فضای مستعد ایجاد شده از سوی آنان موجب گردید تا پیروان ایرانی شیعه، با اتکا و الهام از مناسبت‌ها و مراسم آیینی و اساطیری و یا با سود جستن از آداب متداول سوگواری‌های مذهبی – اعم از ملی و بومی – به خلق و ابداع ده‌ها مراسم و مناسک شیعی همت گماشته و به ویژه فضای سوگ آمیز ایام محرم را که مصادف با مهم ترین رویداد تاریخی شیعیان است با سرگرمی‌های پر هیجان شبه نمایشی و موسیقیایی – که از

۱-تاریخ عالم آرای عباسی، ج ۲، ص ۶۲۷
۲- پیشین، ج ۲، ص ۶۵۵

دیدگاه پیروان شیعه ثواب دنیوی و اخروی را نیز در پی دارد – همراه ساختند.

گسترش روز افزون روضه خوانی با اشکال و شیوه‌های مختلف، انواع مراسم نوحه خوانی و مرثیه خوانی، دسته روی، سینه زنی و زنجیر زنی، سنگ زنی، کرب زنی، مناقب خوانی، نعت خوانی، مداحی، پامنبری خوانی (پامنبر خوانی) صبح خوانی، نقالی مذهبی، قمه زنی، شبیه گردانی، چاوش خوانی، مولودی خوانی، انواع سفره‌ها و بساط‌های زنانه و مردانه، جنگ نامه خوانی‌های مذهبی، مقتل خوانی و گونه‌های مختلف نذورات توأم با مراسم خاص و تظاهرات و تشریفات جدید تنها بخشی از تلاش‌های مستمر مومنین شیعه جهت تبلیغ و ترویج مذهب تشیع از طریق خلق پدیده‌های فرهنگی، هنری و ذوقی نو ظهور و مراسم و تشریفات تأثیر گذار بوده است.

پدیده‌های مذکور به مثابه آیین‌ها و آداب فرهنگی شیعه به سرعت گسترش یافته و از جنبه‌های ملی برخوردار گردید.

این مجموعه تنها بخشی از مراسم شیعه محسوب می‌شود چرا که بسیاری از اقوام و عشایر با استفاده از مراسم و آیین‌های بومی و کهن مختص به خود و ایجاد تغییراتی در آنها این گونه مراسم را در مناسبت‌های شیعی نیز مورد استفاده قرار دادند.

به طور نمونه رقص کهن و مشهور دیلمی موسوم به جوش شلنگی که اختصاص به پیروزی‌های پس از جنگ داشته با تغییراتی در ادبیات و لحن مراسم و تلفیق آن با مفاهیم و مضامین شیعه و با عنوان جوش حسینی در روز عاشورا مورد استفاده‌ی برخی ساکنان شمال البرز قرار گرفت.[1] این گونه ابداعات از طریق برخی مراسم دیگر همچون سنج و دمام و مراسم یزله[2] در جنوب ایران نیز قابل شناسایی است.

علاوه بر این در دورانی بس متأخّر برخی از طوایف بختیاری و بویر احمدی آیین‌ها و مراسم ایلی همچون کتل و مافگه، و الحانی همچون گاگریو، خون گریو، غمونه، هوی هوی، چپی و دنگ و مور را جهت تعمیق آیین‌های سوگ در محرم مورد استفاده قرار دادند. استفاده‌ی گسترده از آیین‌ها و مراسم قومی همچون انواع صبح خوانی‌ها و علم گردانی از دیگر تمهیدات ملّی و بومی جهت ژرفا بخشی مراسم سوگواری شیعیان ایران به شمار می‌آید.[3]

پژوهشگران و صاحبنظران در زمینه‌ی چگونگی عوامل پیدایش و گسترش تعزیه خوانی علاوه بر اینکه توسعه‌ی آیین‌ها و مراسم فوق الذکر را مد نظر قرار دادند، موضوعات دیگری را نیز در پیدایش این هنر آیینی – نمایشی دخیل دانسته‌اند. گروهی از محققان ارتباط با غرب و تأثیر پذیرفتن از فرهنگ نمایشی غرب را عامل خلق و تکوین تعزیه می‌دانند.

این گروه اعتقاد دارند که نمایش تعزیه به طور کلی از نمایش‌های غربی الگو برداری یا

انواع شبیه گردانی یعنی گرداندن و به نمایش درآوردن افرادی در نقش و شبیه امامان و یاران و یا شهیدان واقعه‌ی صحرای کربلا از جمله ابداعاتی است که در عصر صفویه و در حضور شخص شاه صورت می‌گرفت.

تبرستان www.tabarestan.info

۱- گفت و گوی حضوری با : علی اصغر یوسفی نیا (مورخ)، تنکابن، عباس آباد، روستای گل کو، ۱۳۷۸

۲- تحقیقات میدانی در بوشهر و خوزستان.

۳- تحقیقات میدانی در فرهنگ لری، لکی، بختیاری و بویر احمدی، سال ۱۳۷۱ تا ۱۳۸۸

کپی برداری شد.[1]

گروهی دیگر بر این عقیده‌اند که ملاحظه‌ی نمایش‌های غربی تنها در تعمیق و ژرفایابی برخی جلوه‌ها و صورت‌های نمایشی تعزیه موثر گردید. برخی دیگر بر این اعتقادند که شبیه خوانی یا تعزیه اساساً از برخی آیین‌ها و نمایش‌های کهن ایران همچون سوگ سیاوش الگو برداری گردیده و دیدگاه‌های معتقد به تأثیر فرهنگ نمایشی غرب در ایجاد تعزیه را بی پایه و اساس قلمداد می‌نمایند.

چنانچه هر یک از زمان‌های مطروحه و علل و اسباب یاد شده به عنوان اصلی ترین عامل نطفه‌بندی آغازین تعزیه و تعزیه خوانی پذیرفته شود،[2] در این نکته تردیدی نیست که تحولات سیاسی و اجتماعی و به ویژه اعتقادی دوران صفویه اصلی ترین عامل شکل گیری شبیه خوانی و بستر اصلی خلق و تکوین این هنر محسوب می‌شود.[3]

ضمن اینکه مجموعه‌ی آیین‌ها، نمایش‌ها، مراسم و سرگرمی‌های ملّی و قومی – عشایری اصلی ترین اجزاء و عناصر تشکیل دهنده‌ی نمایش تعزیه به شمار آمده و از ارکان برون ساختاری و شکلیِ پیکره‌ی نمایش تعزیه محسوب می‌شوند.

مجمو عه‌ی آیین‌ها، نمایش‌ها، مراسم و سرگرمی‌های ملّی و قومی- عشایری اصلی ترین اجزاء و عناصر تشکیل دهنده‌ی نمایش تعزیه به شمار آمده و از ارکان برون ساختاری و شکلی پیکره‌ی نمایش تعزیه محسوب می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

ساختار تعزیه

بررسی ماهیت و اجزاء ساختاری و شکلی تعزیه حاکی از آن است که هنر تعزیه یا شبیه خوانی به طور کلی برخاسته از اندیشه، اعتقادات، خلاقیت و ذوق و زیبا شناسی کمال یافته‌ی ایرانی است.

این استنباط مبتنی بر مواد، اجزاء و سازه‌های زنده و ملموس در ساخت درونی و ساختمان تعزیه است.

در ساختار شناسی تعزیه نشانه‌های بی شمار و ملموسی وجود دارد که اثبات می‌کند هنر تعزیه چه از نظر محتوا و ماهیت و چه از زاویه‌ی عناصر شکلی و ساختمان، متکی به کارکردهای اساطیری، تاریخی، اعتقادی و اجتماعی ایرانیان و متأثر از مکاتب گوناگون ذوقی و هنری نیز خلاقیت‌های بی بدیل و هنرمندانه‌ی فردی است.

خلاقیتی که در عین‌حال تجارب منحصربه فرد تاریخی و اجتماعی را در خدمت خوددارد.

تعزیه مانند همه‌ی پدیده‌های آیینی، هنری و ذوقی، به طور کلی به دو بخش درون ساختاری یا محتوایی و برون ساختاری یا شکلی قابل تقسیم و تفکیک است.

جنبه‌های درون ساختاری و مضامین تعزیه اعم از رویکردهای آیینی، اعتقادی و مذهبی تعزیه از طریق بسیاری از منابع سنتّی و شفاهی قابل ردیابی است.[4]

۱- پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، ص ۶۳

۲- پیشین، صص ۶۵-۶۴

۳- پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، ص ۶۷

٤ - نک: از آیین تا نمایش، سرفصل آیین،ص

در حوزه‌ی برون ساختاری یا شکلی، تعزیه در بردارنده‌ی مواد و عناصر شاخص و پر اهمیتی از فرهنگ ملی و تاریخی اعم از مکاتب ادبی و کلاسیک، ادبیات و فرهنگ عامه، قصه پردازی و داستان سازی پر شاخ و برگ خنیایی، ساختارهای متنوع شعر عامیانه با رویکردهای هزل، هجو و طنز و موسیقی کلاسیک (ردیفی) و موسیقی بومی (قومی – عشایری) ایران می‌باشد.

در حقیقت بخش مهمی از فرهنگ، هنر و ذوقیات ایرانی به نحو استادانه‌ای در کنار هم چیده‌شدند، تا ساختمانی را با شالوده‌ای استوارومعماری چشم‌نواز به نام‌تعزیه تشکیل‌دهند.

با این همه ساختمان مورد بحث از سه رکن اساسی و برجسته یعنی شعر و ادبیات، نمایش و موسیقی تشکیل شده است.

پر ابلق نماد سرداران و سلحشوران ایرانی بود که موافق خوان‌ها در تعزیه مورد استفاده قرار می‌دهند

بنابراین بخش مهمی از اندوخته‌های هنری و دستاوردهای ذوقی و تاریخی ایرانیان در سه حوزه‌ی ادبیات، نمایش و موسیقی مورد استفاده‌ی مجریان تعزیه قرار گرفت و به این وسیله به شیوه‌ای اصولی و منطبق با احساسات و سلایق ایرانیان به انتقال مفاهیم و مضامین این پدیده‌ی آیینی – نمایشی پرداخته شد.

تعزیه پژوهان به تفضیل در مورد وام گیری‌های تعزیه از سبک‌های ادبی و قالب‌های شعری و نیز چگونگی سود جستن تعزیه از جریانات نمایش‌های سنتی و تقلید سخن گفته‌اند. بسیاری از مقالات و رسالات با ثبت تعدادی از مجالس تعزیه، اشعار آن‌ها را با سبک‌ها و قالب‌های شعر کلاسیک ایران مورد قیاس و تحلیل قرار دادند.

در برخی از مقالات مورد اشاره رویکرد نسخه نویسان و تعزیه خوان‌های مناطق در سود جستن از انواع ادبیات بومی و قومی در نسخه‌ها – اعم از ادبیات ترکی، عربی و برخی اشعار به گویش‌ها و لهجه‌های بومی – مورد بررسی قرار گرفت.

تجزیه و تحلیل فرهنگ و ادب عامه از دیگر موضوعات پر اهمیت نسخه‌ها است که توجه صاحبنظران را به خود جلب نمود.

سود بردن از انواع ادبیات بومی و عامیانه در برخی نسخه‌ها و بیاض‌های تعزیه گواه بر استفاده‌ی همه‌ی ظرفیت‌های فرهنگ بومی و ملی جهت غنی سازی و تعمیق تأثیرات سمعی و بصری تعزیه است. این مسئله به گونه‌های مختلف خود را در نحوه‌ی بیان انواع نقالی‌ها، خطابه ها، رجزها، اشتلم خوانی‌ها و روایات و استفاده از اشکال مختلف ادبیات ملی و عامیانه در اجرای این گونه واریاسیون‌ها نشان می‌دهد.

در حوزه‌های نمایشی نیز اتکا به سنت‌های عرفی و معمول اعم از حرکات و رفتار ملهم از انواع تقلید ایرانی و صحنه سازی‌ها و صحنه پردازی‌های نمادین، استفاده از رنگ‌ها و علم‌ها و بیرق‌ها و به کار گرفتن اشیاء و ابزار به صورت سمبولیک، به کار گرفتن حقه‌های

www.tabarestan.info تبرستان

نمایشی، کاربرد لباس‌های متنوع ایرانی، عربی و غربی (فرنگی)، استفاده از انواع ابزار و ادوات نظامی تا ابزار خانگی، کشاورزی و دامپروری موید این موضوع است که تعزیه دست کم در چارچوب فرهنگ ایرانی، نمایشی ممتاز و پدیده‌ای منحصر به فرد تلقی شده و بهره گیری از عوامل گسترده‌ی مادی و معنوی فرهنگ ایرانی حاکی از همه‌ی تجارب موجود جهت ایجاد ساختمان و ساختاری دلپذیر و خلق جلوه‌هایی ممتاز و موثر نمایشی و تصویری در تبیین مفاهیم و مضامین درون ساختاری است.

نام بردن و دسته بندی کلیه‌ی عناصر و عواملی که در ساختار شکلی تعزیه دخالت دارند به دلیل تعدد پرشمار موضوعات و عناصر گوناگون مادی و غیر مادی کاری دشوار است. با این حال تنها توجه و تأمل در بخشی از مصالح مورد استفاده نشان دهنده‌ی این مسئله است که بانیان و مبدعین این نمایش مذهبی از همه‌ی امکانات و قابلیت‌های موجود و ممکن در خلق نمایشی تمام عیار سود برند.

بخش مهمی از فرهنگ، هنر و ذوقیات ایرانی به نحو استادانه‌ای در کنار هم چیده‌شدند، تا ساختمانی را با شالوده‌ای استوار و معماری چشم‌نواز به نام تعزیه تشکیل دهند.

www.tabarestan.info تبرستان

نویسندگان و محققانی همچون روح الله خالقی، [1] مسعودیه [2] و حسن مشحون [3] تلاش درخور اعتنایی را برای تشریح ساختارهای موسیقیایی تعزیه به خرج دادند. با این حال هم مؤلفان مذکور و هم دیگر صاحبنظرانی که به بررسی موسیقی تعزیه همت گماشته‌اند، عمدتاً موسیقی ردیفی را در تعزیه مد نظر قرار دادند.

توجه به لحن‌ها و آهنگ‌های بومی (قومی– عشایری) به ویژه در تعزیه‌خوانی‌های مناطق جنوبی و شمالی ایران مبین این اصل است که اقوام و عشایر ایرانی، شاخص‌ترین و پایه‌ای ترین کارگان های موسیقی خود را در الحان تعزیه جای دادند تا به ساختارهای شکلی آن تعمیق بخشیده و از این طریق این نمایش را به پدیده‌ای بومزاد و صمیمی تبدیل‌سازند.

آوازها و الحان ایرانی در تعزیه:

از آغاز پیدایش ابتدایی‌ترین سوگواره‌ها و آیین‌های مذهبی مربوط به وقایع دهه‌ی ششم قرن اول هجری تا پیدایش تعزیه خوانی در کشورمان که در اواسط دوران قاجار به اوج رسیده و به عنوان هنری وزین مورد استقبال قرار گرفت و توجه ایرانیان را برانگیخت، پیوسته دو جنبه‌ی آن نسبت به جنبه‌های دیگر برتری داشته است که به ترتیب می‌توان از آواز و نمایش نام برد.

با این حال بنا بر ماهیت لغوی این اصطلاح (تعزیه خوانی یا شبیه خوانی)که به معنی خواندن برای سوگ و عزا است، موسیقی اصلی‌ترین رکن در ساختار شکلی آن است.

باید توجه داشت که بنابر سنت‌های شفاهی کهن در ایران، پیوسته آواز با اشکالی از زوج جداناشدنی خود یعنی ادبیات نیز همراه بوده است.

هر چند اولین مجریان هنر تعزیه خوانی– که در استنتاجی کلی، هنری ایرانی، اسلامی و

۱– نک: سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، صص ۳۳۲ به بعد

۲– نک: موسیقی مذهبی ایران، تهران: سروش، ۱۳۶۷

۳ – نک: موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعه ی موسیقی ایران، شیراز: سازمان جشن و هنر، ۱۳۵۰

شیعی محسوب می‌شود- از افراد فارس زبان بودند، ولی با گذشت زمان تعزیه در اثر یک سلسله داده‌ها و دریافت‌های منطقه‌ای دارای ویژگی‌هایی شد که در نهایت تحولی ژرف را در موسیقی، شعر و بازیگری رقم زد. تا جایی که گاه زبان و لهجه‌ی ادبی این هنر نیز دچار دگرگونی شده و به طور کلی تغییر یافت که تعزیه‌های ترکی و عربی از نمونه‌های این تحول است.

عمده‌ترین عوامل تأثیر گذار در تحول یاد شده را باید در درجه‌ی اول در موسیقی و شعر تعزیه و سپس در بروز برخی حرکت‌های نمایشی و بازی‌ها یافت.

باید توجه داشت در تعزیه خوانی موسیقی وجهی اساسی و درجه یک در حس انگیزی و سرعت انتقال حسی مضامین است. مجریان این هنر به لحاظ بافت و ساختار ویژه و گستره‌ی مخاطبان آن ناچار شدند تا از فرم‌هایی قوی و توده‌ای در موسیقی سود جویند.

بچه خوان ها در تعزیه، نماد کودکان اهل بیت در صحرای کربلا

هر چند موسیقی ایرانی و موسیقی برخی مناطق، تعزیه را پناهگاه قابل اعتماد و امنی برای ادامه‌ی حیات خود یافته بودند اما خدمتی که مراسم تعزیه خوانی به موسیقی سنتی ایران نمود، بی‌مزد و پاسخ نماند، چرا که این موسیقی به لحاظ همسویی با احساسات و زیبا شناسی مردم ایران و مناطق کشور توانست به رشد، تعمیق و نفوذ تعزیه و اندیشه‌های همراه آن بیفزاید. از همین رو است که ما شاهد کمک و تأثیر متقابل تعزیه خوانی و موسیقی نسبت به یکدیگر هستیم. خالقی در همین رابطه نوشته است:

«تعزیه یکی از بهترین وسایلی بود که موجب حمایت و حفظ قسمتی از نغمات ملی ما گردید. در اینجا، موسیقی از راه آواز نقش بزرگی بر عهده داشت زیرا خواننده‌ی خوش آواز بهتر می‌توانست در دل تماشاچیان و عزاداران رخنه کند.»[1]

باید دانست قبل از پیدایش و عمومیت تعزیه خوانی در نواحی کشور، به دلیل نبود رسانه‌های گروهی و عدم ارتباطات فرهنگی و تجاری بین مناطق در اشکال امروزین، مردم نواحی ایران آشنایی چندانی با موضوعات فرهنگی دیگر نواحی نداشتند. این مسئله در مورد آواها و نغمات موسیقی نیز صدق می‌کند. به غیر از برخی لحن‌هایی که توسط چارواداران،[2] زائران و برخی گروه‌های ایلی و کوچ رو به دیگر نواحی پراکنده می‌شد، انواع موسیقی‌های دیگر برای توده‌ی مردم تقریباً ناشناخته بود. با پیدایش و گسترش تعزیه خوانی بومیان با گونه‌های متنوع و پرتعداد لحن‌ها و موسیقی دیگر مناطق و موسیقی تازه ردیف شده‌ی سنتی

www.tabarestan.info تبرستان

۱- نک: سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، ص ۳۳٤ و ۳٤٦

۲- نک: ققنوس (پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیه ایران)

و اشکال و فرم‌های جدیدی از این هنر مواجه و آشنا شدند.

گسترش روز افزون مراسم تعزیه خوانی که به لحاظ نگرش و ابعاد مذهبی آن با سرعتی چشم گیر مورد توجه و استقبال وسیع مردم نواحی مختلف ایران قرار گرفت، علاوه بر نقل و انتقال وسیع نغمات ملی و بومی از ناحیه‌ای به ناحیه‌ای دیگر، موجب تأثیرپذیری و تأثیرگذاری موسیقی‌نواحی‌نسبت به یکدیگرشد.

در واقع این مراسم نوظهور علاوه بر انتقال و عمومیت دادن آواها و الحان موسیقی سنتی ایران و نفوذ و رواج برخی حالات، تزیئنات، تحریرها، لغزش‌ها و لرزشهای موسیقی سنتی به نغمات بومی مناطق به گونه‌ای مستمر موجبات جذب برخی لحن‌ها و آوهای اصیل مناطق مختلف و نغماتی از موسیقی بومی را فراهم آورده و با همراه نمودن این گونه نغمات موجب جابه‌جایی آن‌ها شد[1].

نمونه‌ی لحن‌ها و حالات و ویژگی‌های موسیقی بومی مورد استفاده در تعزیه بسیار است که شروند خوانی (شروه خوانی)، امیری خوانی، فائز خوانی، بیدگانی، دشتستانی و بیت خوانی و گیلکی

در جمع بندی کلی می‌توان تأثیر مراسم تعزیه خوانی را در موسیقی به شرح زیر دسته‌بندی‌نمود:

۱- آشنا نمودن بومیان نواحی مختلف با مجموعه‌ی آوهایی که از نظر فواصل، مایگی، گردش ملودی، ایست‌ها و سایر ویژگی‌های ساختاری، منطبق با موسیقی سنتی ایران (ردیف) است. این گونه لحن‌ها و گوشه‌ها رکن اصلی موسیقی تعزیه را تشکیل داده و برای بیان کلی تعزیه به کار می‌رود. به طور طبیعی این دسته از الحان و گوشه‌ها به هنگام استفاده در تعزیه و با توجه به جنبه‌های نمایشی این هنر دچار نوعی اغراق و غلظت حسی گردیده که درشتی‌ها و اشتلم‌های چهارگاه در مجلس حضرت ابوالفضل(ع) و حزن مبالغه آمیز در دشتی‌ها و چوپان خوانی مجلس طفلان مسلم نمونه‌ی بارز آن است. با این حال این گونه تغییرات حسی موجب خدشه دار شدن اساس ساختاری این موسیقی نشده و مردم نواحی از طریق تعزیه با اصیل‌ترین الحان و گوشه‌های موسیقی سنتی (ردیفی) آشنا گردیدند.

۲- با گذشت زمان که تعزیه خوانان بومی با فنون این هنر آشنا شده و آن را فرا گرفتند، علاوه بر اینکه موسیقی سنتی را در اجرای مراسم مذکور به کار بردند، بخش‌های از نغمات بومی و یا برخی ویژگی‌های موسیقی منطقه‌ی زادگاه خود را نیز در بیان موسیقایی تعزیه مورد استفاده قرار دادند.

استفاده از حالات و تحریرهای نغمات بومی گاه به صورت ناخودآگاه صورت پذیرفت. این مسئله ناشی از ذائقه و احساس تاریخی- فرهنگی و حس بومی تعزیه خوانان بوده است. اما استفاده از تعدادی از لحن‌ها با ویژگی‌های نغمات بومی در موسیقی تعزیه با آگاهی کامل و به خاطر زیبا سازی و حس انگیزی هر چه بیشتر آن صورت گرفت.

این موضوع موجب خو گرفتن و علاقمندی بیشتر اهالی با کلیات موسیقی تعزیه شد. در مجالس تعزیه‌ی گلستان، مازندران، بوشهر، مازندران، فارس، گیلان، هرمزگان، خراسان و استفاده از تحریرهای عزیز و نگار خوانی در مجالس تعزیه‌های طالقان از نمونه‌های آن است.

۱- نک: ققنوس (پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیه ایران)، ص ۱۲ تا ۱۵

www.tabarestan.info تبرستان

نکته‌ی قابل تامل در این بخش تأثیری است که تقریباً همه این لحن‌ها به میزان مختلف از موسیقی سنتی پذیرفته‌اند.

۳- از دیگر تأثیرهای تعزیه خوانی در موسیقی نواحی مختلف ایران باید از گسترش مرثیه‌هایی یاد کرد که به مرور موجب تغییراتی در ترانه‌های محلی و یا به اصطلاح ریز مقام‌های بومی شدند.

مرثیه‌های مورد استفاده در تعزیه نیز که تقریباً بر اساس مدل تصنیف سازی سنتی است برخلاف مراسم تعزیه خوانی که در مقطع زمانی خاص و مناسبت‌های ویژه اجرا می‌شود، دارای هیچ گونه محدودیت زمانی یا موضوعی نبوده و در کلیه‌ی سوگواری‌ها معمول و متداول شدند.

تعزیه پژوهان به تفضیل در مورد وام گیری‌های تعزیه از سبک‌های ادبی و قالب‌های شعری و نیز چگونگی سود جستن تعزیه از جریانات نمایش‌های سنتی و تقلید سخن گفته‌اند.

این مرثیه‌ها رفته رفته و در اثر کثرت تکرار از نظر فرم، ساختار و ریتم، بسیاری از ترانه‌ها بومی را تحت تأثیر قرار دادند. بعدها برخی از این مراثی عینا و یا با تغییراتی مختصر به مجموعه‌ی موسیقی آوازی برخی از مناطق افزوده شدند.

مضاف بر این برخی از آوازها و نغمات محلی، با پذیرش بسیاری از حالات، تحریرها تزئینات این گونه مرثیه‌ها به تصانیف موسیقی سنتی نزدیک شدند. در این زمینه تأثیر قابل اعتنای پیش خوانی‌ها را نیز نمی‌توان نادیده انگاشت.

www.fabrestan.info

٤- تعزیه موجب انتقال بسیاری از لحن‌های با متر آزاد و فراخ مربوط به موسیقی فرهنگ و ناحیه‌ای خاص به نواحی و فرهنگ‌های دیگر شد.

حضور لحن‌هایی چون شروه، بختیاری، سرکوهی، دشتستانی، بیدگانی، شلیل، نمونه، یاریار و... در تعزیه‌های اصفهان، کاشان و اراک و حضور آوازهای غربتی و برخی ترانه‌ها با مایگی شوشتری در تعزیه‌ی گیلان و حضور حقانی‌های کومش (سمنان) در تعزیه‌ی مازندران و سبزوار از نمونه‌های این نقل و انتقال است. مجموعه‌ی این جابه‌جایی‌ها در تعمیق و وسعت ذهنیت موسیقایی مردم مناطق مختلف ایران تأثیر شگرفی بر جای نهاد، تا جایی که برخی از همین گونه لحن‌ها با پذیرش تغییراتی به جمع موسیقی محلی مناطق دیگر افزوده شد.

۵- به غیر از نقل و انتقالات یاد شده که به واسطه‌ی گسترش تعزیه خوانی در مناطق و از زمان گسترش این هنر در تعزیه‌ی نواحی ایران ایجاد شد، از همین طریق شاهد تحولات نسبتا جزئی‌تری نیز در تعدادی از الحان موسیقی نواحی بوده‌ایم که بارزترین آن‌ها، نفوذ برخی حالات و ویژگی‌های موسیقی یک منطقه در منطقه‌ی دیگر است. بر این اساس موسیقی تعزیه در دگرگونی مواردی از اجزاء ساختاری و حالات کلی موسیقی یک منطقه در منطقه‌ای دیگر نیز بی‌تأثیر نبوده است.

بنابر مطالب پیش گفته انواع موسیقی تشکیل دهنده‌ی نغمات و الحان مربوط به تعزیه خوانی به شرح زیر قابل دسته بندی هستند:

الف: گوشه‌ها و لحن‌های منطبق با موسیقی ردیفی ایران. (ردیف)

ب: الحان الهام یافته از موسیقی ردیفی ایران. (ردیف)

ج: نوحه‌ها و مراثی بر اساس مدلاسیون تصنیف‌های موسیقی ردیفی ایران.

د: پیش خوانی‌های مأخوذ از تصنیف‌های موسیقی ردیفی ایران.

هـ: آوازهای ملهم از کارگان‌های بومی و موسیقی اقوام و عشایر ایران.
و: نوحه‌ها و پیش خوانی‌های ملهم از ترانه‌های موسیقی بومی نواحی ایران.

الف: موسیقی ردیفی در تعزیه

همه‌ی نشانه‌ها گواه بر این است که از ابتدای شکل گیری تعزیه خوانی، چارچوب اصلی موسیقی آن، متکی به اصلی‌ترین الحان شناخته شده‌ی موسیقی ردیفی ایران یا موسیقی دستگاهی بوده است.[1] اینکه چرا و چگونه این موسیقی یعنی موسیقی به اصطلاح رسمی و ردیفی یکی از وجوه اصلی و چندگانه‌ی ساختار موسیقایی این هنر را تشکیل داده در حال حاضر برای همه‌ی پژوهشگران و صاحب نظران موضوعی روشن و پذیرفته شده است.

نام بردن و دسته بندی کلیه‌ی عناصر و عواملی که در ساختار شکلی تعزیه دخالت دارند به دلیل تعدد پرشمار موضوعات و عناصر گوناگون مادی و غیر مادی کاری دشوار است.

گردهمایی شاخص‌ترین هنرمندان و خوانندگان پایتخت و در اواسط سلسله‌ی قاجار به منظور سامان بخشی و کلاسه نمودن موسیقی سنتی ایران و هم زمانی این مهم با رشد، تکامل و عمومیت تعزیه، دلیل موجهی در سود جستن هنرمندان تعزیه از این نوع موسیقی است.

اندک منابع در دسترس گواهی می‌دهند، خوش آوازترین هنرمندان کشور مجریان اصلی مراسم مذهبی از جمله مجالس تعزیه بودند.

دلبستگی برجسته‌ترین خوانندگان عصر ناصری و برخی پیش کسوتان معاصر آواز همچون ابوالحسن اقبال آذر، قلی خان شاهی، آقا جان ساوه‌ای، زین العابدین غراب کاشانی متخلص به غراب، حسین علی نکیسا، حاجی خان سنتوری (طالقانی)، میرزا رحیم کمانچه‌ای، عبدالوهاب شهیدی[2] و... به تعزیه خوانی گواه بر موضوع فوق است. علاوه بر این بیشتر تعزیه گردانان و خوانندگان تعزیه در نواحی ایران همچون طوطی خان استرآبادی، سید عبدالباقی بختیاری و ملاحسین مهرانی طالقانی نیز بر موسیقی ردیفی احاطه داشته‌اند.

حسن مشحون در همین رابطه آورده است:

«در مجالس روضه دعوت کردن از روضه خوانان خوش صدا و وعاظ درجه اول باعث رونق مجالس و جمعیت فراوان شد، همین امر موجب شد، کسانی که دارای صوت خوش بودند و طبقه‌ی روضه خوان، شبیه خوان، مداح، وارد جمع خوانندگان اشعار مذهبی گردند.

به همین مناسبت خوانندگان و موسیقیدانان خواننده‌ی درجه اول عصر قاجار به ویژه از عهد ناصری به بعد بیشتر از میان روضه خوان‌ها و شبیه خوان‌ها برخاسته‌اند.

در میان این طبقه از خوانندگان تعلیم و تعلم موسیقی از نظر خوانندگی رواج بسیار داشت و شناختن دقایق این فن بر شخصیت واعتبار و رونق کار آن‌ها می‌افزود و کسانی که با داشتن صوت خوش به فن موسیقی هم وارد بودند، بیشتر مورد توجه بانیان عزا و اکابر و اعیان و مستمعین و دیگر مردم زمان قرار می‌گرفتند.»[3]

۱- موسیقی مذهبی ایران (مسعودیه)، ص ۱۶.
۲- سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، ص ۳۵۱-۳۴۹
۳- موسیقی مذهبی ایران (مشحون)، ص ۱۶-۱۵

کاربرد وسیع و استفاده‌ی همه جانبه از آواز در آیین‌های مذهبی ایران و زمینه‌های مذهبی تعزیه، دلیل موجه دیگری بر توجه و تأکید موسیقی و آواز در بدو گسترش این هنر است.

در همین رابطه محمد تقی مسعودیه می‌نویسد:

«بیان غمناک آوازی در دستگاههای معین موسیقی ایران که مظلوم خوان‌ها به کار می‌برند بازمانده‌ی نقالی مذهبی است...»[1]

باید گفت اساساً پیش از آنکه تعزیه خوانی از ویژگی‌ها و شگردهای نمایشی سود ببرد، مضامین آن به صورت شعر و آواز بیان می‌شد.

نگاه به تاریخ پیدایش آیین‌های شیعی، به خصوص آوازهای مذهبی ایرانیان در مراسم و مکان‌های مختلف بر این مسئله دلالت دارد.[2] روضه خوان‌ها نوحه‌خوان‌ها، مرثیه خوان‌ها، دراویش دوره گرد و مولود خوان‌ها اولین کسانی هستند که بدون کمک ابزار و ادوات موسیقی، برای مردم کوچه و بازار آوازهایی را در مدح اولیاء و انبیاء می‌خوانده‌اند. نعت خوانی که در افغانستان، خراسان و بخش‌هایی از همزگان رایج بوده نیز در همین ارتباط قراردارد.[3]

بنا بر ماهیت لغوی این اصطلاح (تعزیه خوانی یا شبیه خوانی) که به معنی خواندن برای سوگ و عزا است، موسیقی اصلی‌ترین رکن در ساختار شکلی آن است.

بازبینی و مرور نسخ قدیمی آشکار می‌سازد که در ابتدای رواج تعزیه، آواز خوانان برجسته در برابر هم قرار گرفته و تقریباً به گونه‌ای صامت اشعار و دیالوگ‌های مربوط به تعزیه را به آواز می‌خواندند. این روش در آغاز ظهور این هنر و قبل از یافتن فرم‌های پیچیده‌تر امری منطقی است.

شهیدی نیز بر ساختار مسلط آوازی- و نه نمایشی- تعزیه‌ها در بدو پیدایش آن تأکید ورزیده و می‌نویسد:

«این پدیده در جهت تکامل خود از شبیه خوانی محض به نمایش مفصل و پیچیده، پیرایه‌های قابل ملاحظه‌ای به خود گرفت. از کیفیت اپراگونه‌ی آن کاسته شد و به جنبه‌های تئاتری و نمایشی آن افزوده گشت.»[4]

شاید بتوان این مسئله را با برخی نمونه‌های سنت‌های شفاهی آواز اقوام ایرانی مرتبط دانست.

اشکالی از دو خوانی که هنوز در موسیقی قومی ایران مورد استفاده قرار می‌گیرد، حکایت از آن دارد که ایرانیان، به خاطر نافذ نمودن و حس انگیزی موضوعات و مضامین عاشقانه نمونه‌ای از این گونه مضامین را به صورت گفت و گو و در جواب یکدیگر به صورت آواز می‌خوانده‌اند. نمونه‌هایی از این فرم آواز در قسمت‌های شمالی البرز رایج است و به، گلی به گلی موسوم است.

همچنین شروه‌ی بوشهر، آواز زئیروک و لیکوی بلوچستان و بیابانی و غربتی کهنوج در استان کرمان به صورت دو خوانی و مبادله‌ی آوازی نیز اجرا می‌شوند. این گونه نمونه‌ها

www.tabarestan.info تبرستان

۱- موسیقی مذهبی ایران (مسعودیه)، ص ۱۶

۲- نک: تعزیه و تعزیه‌خوانی...، ص ۷۵-۷۱

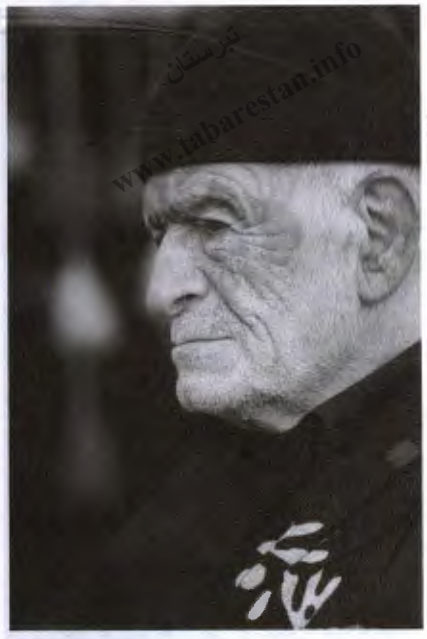
۳- شعر و موسیقی در ایران، ص ۲۹

۴- تعزیه هنر بومی پیشرو، ص ۷۲

در بسیاری از موارد در آوازهای مربوط به سوگ نیز ملاحظه شده است.

در این فرم آوازی معمولا ابیات شعری واحد با مضمونی خاص، توسط دو یا چند زن و یا چند مرد خوانده می‌شود. تأثیر قاطع این تمهید بیشتر از آن جهت است که رنگها و ویژگی‌های مختلف و مختلط صوتی به مضمون اشعار صراحت بیشتری بخشیده و ذهن شنونده را از آمادگی بیشتری برخوردار سازد.

با وجود نهی دینی- مذهبی در حرمت صدای زنان و اجتناب مردان از شنیدن آواز زنان، طوایف و عشایری که به رغم پذیرش اسلام در برخی مسائل اجتماعی تابع قراردادهای سنتی و عشیره‌ای خود بودند به اجرای این فرم از آواز و به صورت مشترک ادامه دادند؛ به گونه‌ای که بخشی از اشعار توسط یک زن و بخش دیگر آن توسط یک مرد به آواز خوانده می‌شود.


www.tabarestan.info تبرستان
شهادت خوان

حتی جمع خوانی (گروه خوانی) نیز در ترانه‌های بیشتر نواحی ایران، دارای سابقه‌ای طولانی است و تکرار گوشواره‌ها یا ترجیع بندهای اشعار در این گونه آوازها متداول و مرسوم بوده است. به طور نمونه اساس آوازهای رزیف و نهمه در بندر کنگ بر اساس هم خوانی است.

در استان‌های خراسان، سیستان و بلوچستان، مازندران و گیلان در بسیاری از ترانه‌هایی که به ترجیع بند ختم می‌شوند گروه شنوندگان به هم سرایی می‌پردازند. همچنین در برخی از ذکرها نیز تک خوانی با گروه خوانی همراه می‌شود. در سنت‌های موسیقایی مردم شمال البرز این گونه نغمات به فراوانی یافت شده که عموما مربوط به مراسم جشن و سرور و یا برخی ریز مقام‌ها (رز مقوم- rezmeqom) یا ترانه‌های مربوط به شالیکاری است. همچنین بعضی از آوازهای زار و نوبان نیز در جنوب کشور و دنگ‌های زنانه در لرستان با هم سرایی همراه است.

بنابراین تصوری منطقی است که مبادله‌های آوازی در بخش‌های مهمی از تعزیه‌خوانی از چنین سنت‌هایی اخذ شده باشد.

ذکر موارد فوق از این نظر حائز اهمیت است تا دانسته شود قبل از پیدایش تعزیه در اشکال کلاسه شده و امروزی آن و اتکای مجریان این هنر به سؤال و جوابهای آوازی، حضور انواع دو خوانی و چند خوانی و سبکهایی از سوال و جواب و گروه خوانی در برخی نواحی ایران و پاره‌ای از فرم‌های موسیقی اقوام مرسوم و متداول بود. به عبارت دیگر گفت و شنودهای دو جانبه یا چند نفره‌ی آوازی دارای هویت ملی – بومی است.

توجه ریشه‌ای در ساختمان اولین نمونه‌های داستانی نسخ موجود تعزیه در برخی منابع

قدیمی‌تر مانند کتاب روضه الشهدا نشان‌دهنده‌ی این نکته است که اشعار سروده شده و سیر مضمونی آن‌ها قبل از اینکه اهدافی نمایشی را دنبال نماید، عمدتاً جهت مکالمات شعری و مشاعره‌ی آوازی مورد نظر بوده است.

محمد تقی مسعودیه نیز بر این مسئله تأکید ورزیده و می‌نویسد:

«مبدأ پیدایش نمایش‌های مذهبی ایران همانند درام قرون وسطایی اروپا اشعار پرشوری بوده است که به صورت سوال و جواب به عنوان قسمتی از مراسم سالانه‌ی مذهبی در رثاء و به منظور تذکار مصائب خاندان علی(ع) و فرزندانش حسن و حسین و... خوانده می‌شده است.»[1]

حضور صاحب نام‌ترین آواز خوانان در پایتخت و جذب آنان جهت اجرای تعزیه تأکیدی مجدد بر این موضوع است که در ابتدای امر، لحن خوش و آواز مقدم بر هنر نمایش در تعزیه بوده است.

استفاده از انواع شیپورها و سازهای بادی پیستون دار و یا بدون پیستون و ساده‌ی غربی در تعزیه - استفاده از همه‌ی امکانات جهت موثر ساختن موسیقی مذهبی در تعزیه است.

آنچه مسلم است، حضور و تجمع گروه کثیری از هنرمندان موسیقی و آواز خوانان خوش الحان در دربار قاجار و حمایت نسبی شاهزادگان و امرای این سلسله از آنان، به نفوذ چشمگیر موسیقی ردیفی در تعزیه خوانی منجر شد.

وجود این دسته از هنرمندان و تشویق و ترغیب آنان از سوی دربار در جهت اجرای تعزیه‌ها، علاوه بر تأثیر و نفوذ قابل ملاحظه‌ی این گونه مجالس سوگ در اذهان عمومی به ساختار موسیقی تعزیه نیز تشخص آشکاری بخشید.

آگاهی این هنرمندان زبده به الحان و گوشه‌ها و آوازهای موسیقی ردیفی و استفاده از این گونه از آوازها در تعزیه‌ها در عمومیت بخشیدن دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی تازه شکل یافته‌ی ردیف نیز تأثیر بسزایی داشت.[2]

در این میان حضور به جا و تأثیر گذار دستگاه‌ها و گوشه‌ها به تناسب و فراخور مضامین و مفاهیم (فرد) های هر مجلس تعزیه حاکی از تجربه‌ی گرانبهایی است که به سبب همین تجارب، تعزیه خوانان از آن برای کاربرد نغمات در جایگاه مناسب خود استفاده نموده‌اند. آنان با تلاشی ستودنی و دقت لازم از این وسیله یعنی تشخیص صحیح کاربرد لحن‌ها و جایگاه آن در تعزیه، جهت حس انگیزی و تأثیر گذاری بیشتر، در قلوب مردم سود جستند. این هنرمندان در اثر سال‌ها تمرین و ممارست دریافتند که چگونه و چه دستگاه‌ها و گوشه‌هایی از موسیقی ردیف را در هر یک از مجالس مختلف به کار گیرند تا بازتاب

۱- موسیقی مذهبی ایران (مسعودیه)، ص ۱۶

۲- نک: سرگذشت موسیقی ایران، ج ۱، ص ۳۴۴

حسی مطلوب و قابل قبولی داشته باشند.

از همین رو با گذشت زمان مشخص شد که هر مجلس تعزیه می‌باید با کدام لحن آغاز و پایان یابد.

با این حال این مسئله در ذهن تعزیه خوان‌های خبره و خوش قریحه نواحی مختلف به عنوان وحی منزل تلقی نشد. پس از اینکه مردم مناطق مختلف کشور به جای استفاده از تعزیه خوان‌های دوره گرد، خود سکان این هنر را به دست گرفتند، در جهت تطبیق حسی آوازهای تعزیه با فرهنگ عمومی، مبتکر ابداعات جالب توجهی شدند. آنان فرم‌های شناخته شده‌ی تعداد قابل توجهی از مجالس تعزیه را از نظر آوازی تغییر داده و با تیزهوشی ویژه‌ای به جای استفاده از دستگاه‌هایی که در پایتخت و سپس توسط تعزیه خوانهای دوره گرد مورد استفاده قرار می‌گرفت، دستگاه‌هایی را در مجالس تعزیه دخیل نمودند که از نظر مایگی با موسیقی بومی آنان تطابق و هماهنگی بیشتری داشت.

استفاده از حالات و تحریرهای موسیقی بومی گاه به صورت ناخودآگاه صورت پذیرفت. این مسئله ناشی از ذائقه و احساس تاریخی- فرهنگی و حس بومی تعزیه خوانان بوده است.

این موضوع، نفوذ احساسات موسیقایی در تعزیه را در نواحی مختلف افزایش داد و منجر به استقبال بیشتر توده‌ها از این هنر گردید. توجه به این گونه ظرافتها، زمینه ساز و بستر مناسبی گردید تا بعدها بسیاری از آوازهای موسیقی قومی بتوانند به موسیقی تعزیه راه یابند که در ادامه‌ی همین مبحث به مواردی از لحن‌های قومی در تعزیه‌ی نواحی اشاره خواهد شد.

باز گفتنی است که از طریق همین ابداعات و به واسطه‌ی دانش موسیقایی تعزیه خوان‌های بومی، موسیقی تعزیه در هر منطقه به تنوع سبک‌ها و پیدایش فرم‌های ممتازی منجر گردید.

تلاش در تغییر موسیقی و جایگزینی دستگاه‌های هم مایه توسط تعزیه خوان‌های بومی در تعزیه‌ی هر منطقه، تأثیر مشخص دیگری نیز به جای گذارد. این تأثیر در درجه‌ی اول پذیرش سهل‌تر دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ردیفی توسط مردم بومی بود که به دلیل انتخاب شایسته و هم مایه نمودن و تناسب و همسویی حسی این گونه آوازها با رپرتوار محلی آنان صورت پذیرفت.

توجه به این نکته حائز اهمیت است که تعزیه خوانهای مناطق کشور هرگز در جابه‌جایی دستگاهها و گوشه‌های موسیقی تعزیه و تغییر در ساختار سنتی آن راه افراط نپیمودند.

آنان پیوسته از تجارب استادان گذشته در انتخاب آوازهای تعزیه سوده برده و دستاوردهای پیشگامان این هنر را مدنظر قرار دادند. به همین خاطر تقریباً در کلیه‌ی اشتلم‌ها و رجزهای موافق آوازی جایگاه چهارگاه و سه گاه و گوشه‌های حماسی سایر دستگاهها، تقریباً در مجالس تعزیه‌ی همه‌ی نواحی ایران دست نخورده و محفوظ باقی ماند. آنچنان که در بیشتر مجالس تعزیه خوانی کشور، از تأثیر غیر قابل انکار بخش‌های حزن انگیز آواز دشتی و بیات ترک در بیان مظلومیت اولیاء و نقش حسی آوازهای یاد شده در تأیید حقانیت موافق‌ها و تأثیر گذاری بر شنوندگان خود سود برده شد.

این همه ظرافت و دقت در تطبیق و هماهنگی حسی آوازها با مضامین مجالس تعزیه،

www.tabarestan.info تبرستان

قطعاً نمی‌تواند تصادفی باشد. در حقیقت این امر فرایند تجاربی دیر سال و جابه‌جایی مداوم الحانی بوده که در نهایت به تکمیل فرمی منطقی منتهی شد.

در همین رابطه نمونه‌ی اجرای تعزیه خوانان قدیمی و صاحب سبک در سوال و جواب‌ها و گفت و شنودهای آوازی که در اصطلاح تعزیه به آن مصرع خوانی گفته می‌شود، جالب توجه است.

این نوع مشاعره‌ی آوازی که به صورت گفت و شنود بین موافق‌خوان‌ها و مخالف خوان‌ها و یا مبادله‌های آوازی که میان موافق خوان‌ها صورت می‌گیرد، محصول سال‌ها تکرار و تجربه است. همین تجارب موجد عالی‌ترین اشکال مرکب خوانی شده است.

نمونه‌های بی‌بدیل مرکب خوانی در ده مجلس آغازین روزهای ماه محرم- از روز اول تا روز دهم (ماه محرم)- هنر و هوشمندی تعزیه‌خوان‌ها در تغییر دستگاه‌ها و مایگی آوازها را و به هنگام مکالمات و کاربرد صحیح و منطقی آن‌ها نشان می‌دهد. این موضوع در مجموع تقریباً یکصد و هفتاد و پنج مجلس تعزیه‌ای که کلیه دستگاه‌ها، گوشه‌ها و آوازهای موسیقی ردیفی ایران در آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، دیده می‌شود. علاوه بر این، سود بردن از قدیمی‌ترین انواع تصانیف در قالب پیش خوانی، نوحه و مرثیه قابل توجه است. ضمن اینکه فرم‌های مختلف اعم از مرکب خوانی، تلخیص و گزینش اصلح گوشه‌ها و آوازهای یک دستگاه در شکل‌های مختلف و تغییر در برخی حالات آن‌ها جهت تطبیق با حس تعزیه، حاکی از نقش گسترده‌ی موسیقی ردیفی ایران در آوازها و الحان تعزیه است. در بررسی چگونگی میزان حضور دستگاه‌های موسیقی سنتی و آوازها در تعزیه، مشخص می‌شود که تقریباً همه‌ی تعزیه خوان‌ها جهت القاء و انتقال دقیق احساسات خود هیچ گاه به کاربرد دستگاه‌ها و یا گوشه‌هایی خاص اکتفا نکرده و همه‌ی آن‌ها را به فراخور کشش و قابلیت هر یک مورد توجه قرار داده‌اند.

در واقع هنرمندان تعزیه پیوسته از همه‌ی امکانات و داشته‌های موسیقی ایرانی سود برده‌اند. کما اینکه آنان در استفاده از برخی سبکها و شیوه‌های غیر ملی، همچون رجز خوانی با سبک و روش سنتی اعراب نیز امتناع نورزیدند.

لازم به ذکراست این فرم که بیشتر در نبردهای تن‌به تن و موسوم به زره پوشی مورداستفاده قرار می‌گرفت بیش از جنبه‌ی موسیقایی از نظر طرز بیان و ریتم حائز اهمیت بوده است.

رفته رفته و جابه‌جا، در برخی مجالس تعزیه استفاده از شیوه‌های نقالی، شاهنامه خوانی جنگ نامه خوانی و دیگر گونه‌های تلفیقی آواز و مکالمه ناشی از فرهنگ کهن‌تر ایرانی نیز مورد استفاده هنرمندان تعزیه قرار گرفت. این همه، نشان از ظرفیت و پیچیدگی‌های این هنر و کمال و پختگی آن دارد.

این مقدار توجه به همه‌ی جنبه‌های موسیقایی موجب شد تا مردم بسیاری از مناطق ایران برای نخستین بار پس از ظهور تعزیه خوانی به گسترده‌ترین شکل با ابعاد موسیقی ردیفی ایران و برخی دیگر از نمونه‌های قدیمی‌تر الحان بومی سرزمین ما آشنا شوند.

این آشنایی رفته رفته منشأ دگرگونی‌های قابل اعتنایی در ذهنیت موسیقایی مردم ایران

این پدیده (تعزیه) در جهت تکامل خود از شبیه خوانی محض به نمایش مفصل و پیچیده، پیرایه‌های قابل ملاحظه‌ای به خود گرفت. از کیفیت اپراگونه‌ی آن کاسته شد و به جنبه‌های تئاتری و نمایشی آن افزوده گشت

www.tabarestan.info تبرستان

شد.

دگرگونی‌های مورد نظر، ماهیتاً زمینه‌های مختلفی را در برمی‌گرفت که اساسی‌ترین وجوه آن مواجه شدن ساکنان نواحی با شمار قابل توجهی از گوشه‌های موسیقی ردیف است که از ابعادمختلفی همچون، فرم، فواصل، رنگ، حالات، تحریر و تزئین با موسیقی بومی آنان تفاوت داشت.

از رهگذرهمین آشنایی زمینه‌های آمیختگی بین‌موسیقی‌عمدتاً ردیفی‌تعزیه‌وموسیقی‌قومی فراهم شد.

ب: موسیقی آیینی و مذهبی در تعزیه:

اگرچه اکثر نمونه‌های موسیقی مذهبی مورد استفاده در تعزیه، عموما ماخوذ از موسیقی سنتی و یا در برخی موارد موسیقی بومی نواحی ایران هستند اما فرم و چارچوب ویژه و پذیرفته شده‌ی برخی الحان قدیمی‌تر موسیقی مذهبی و سابقه‌ی ذهنی مردم نواحی نسبت به این آوازها موجب شد تا هنرمندان تعزیه در کشف و به کارگیری این گونه نغمات در مجالس تعزیه همت گمارند.

مبدأ پیدایش نمایش‌های مذهبی ایران همانند درام قرون وسطایی اروپا اشعاری پرشور بوده است

این گونه الحان و مراسم و موقعیت‌های مربوط به آن‌ها از پیشینه‌ای بسی طولانی‌تر نسبت به تعزیه خوانی برخوردارند. آوازهای مورد بحث در فرهنگ موسیقایی بسیاری از اقوام با مواردی از مراسم و مناسک دینی و مذهبی عجین شده و به دلیل استمرار تاریخی با دلبستگی‌های عمیقی همراه شدند.

این خاطره انگیزی مذهبی برای مردم قطعاً اصلی‌ترین دلیل اهمیت دادن و توجه تعزیه خوان‌ها به این گونه آوازهای مذهبی است. کشف تاریخ دقیق شکل گیری، تثبیت و عمومیت آواهای آیینی و مذهبی کاری ناممکن است.

با این همه نقش ویژه‌ی تعدادی از این گونه آوازها در مجموعه‌ی الحان تعزیه می‌تواند طرف توجه قرار گیرد. گرچه سهم این گونه نغمات در مجموعه‌ی پر تعداد و حجیم الحان تعزیه بسیار ناچیز است اما پیش زمینه‌های تقدس آمیز این الحان از نظر کیفی تأثیری به مراتب فراتر از کمیت آن‌ها دارد.

به طور کلی می‌توان گفت مجموعه‌ی آوازهای مذهبی- آیینی مورد استفاده در تعزیه خوانی مشخصا به دو گروه قابل تقسیم هستند.

گروه اول شامل تعدادهای از لحن‌هایی است که به دلیل استفاده‌ی مداوم و مناسبتی در مناطق مختلف کشور و در اثر آشنایی مردم نواحی ایران با این گونه لحن‌ها از اعتبار و شناسنامه‌ای ملی برخوردار هستند. ساختار کلی این گونه الحان از نظر مدال، ساختمان لحن، فواصل، مایگی و سایر حالات و ممیزه‌های لازم در یک ملودی، یکسان بوده و تغییرات مختصر آن‌ها در مناطق مختلف هویت و اصالت آن‌ها را مخدوش نمی سازد. انواع چاووشی یا چاوش خوانی و همچنین اذان‌ها با موسیقی ملی و با مایگی بیات ترک از شاخص‌ترین نمونه‌های این گونه نغمه‌ها هستند.

هم اکنون نیز درتعدادی از مجالس تعزیه‌ی بوشهر، بندرعباس، دامغان و کاشمر به ویژه در مجلس شهادت امام رضا و تعزیه‌ی مجلس شهادت امام، چاووشی خوانی به شکل

www.tabarestan.info تبرستان

سنتی آن اجرا و مورد استفاده قرار می‌گیرد. مشاهده‌ی این دو مجلس و شنیدن چاووش خوانی در آن به خوبی وجه تمایز تأثیر این لحن را در بینندگان مجالس تعزیه و نسبت به سایر الحان نشان می‌دهد.

اذان با مایگی بیات ترک نیز در اکثر نواحی ایران و در تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، شهادت امام رضا(ع) و گاهی در مجلس وفات حضرت زینب خوانده می‌شود. طبیعی است این نمونه‌ها تنها موارد الحان موسیقی مذهبی مربوط به آیین‌های اسلامی، شیعی و ایرانی در تعزیه نیست.

دقت در مجالس مختلف تعزیه نمونه‌های شاخصی از الحان موسیقی مذهبی را مانند درویش خوانی‌ها در برابرمان قرار می‌دهند.

«علاوه بر دراویش که اشعاری با لحن مطبوع از جمله مثنوی مختلف در حقیقت مولای متقیان و دیگر ائمه و معصومین می‌خواندند، خوانندگان اشعار مذهبی خود طبقه‌ای را تشکیل می‌دادند و در میان آن‌ها خوانندگان ممتاز و موسیقیدان‌های مطلع بودند و اکنون نیز هم کم و بیش در ایران هستند.»[1]

این پدیده (تعزیه) در جهت تکامل خود از شبیه خوانی محض به نمایشی مفصل و پیچیده، پیرایه‌های قابل ملاحظه‌ای به خود گرفت. از کیفیت اپراگونه‌ی آن کاسته شد و به جنبه‌های تئاتری و نمایشی آن افزوده گشت

این دراویش در آوازهای خود از الحانی استفاده می‌نمودند که ماخوذ از برخی نغمات خانقاهی و یا مولود خوانی‌ها بوده است. این گونه لحن‌ها را نیز می‌توان در مجلس تعزیه‌ی درویش بیابانی یا شصت بستن دیو ملاحظه نمود.

این آوازها به میزانی اندک با موسیقی دستگاهی ایران نیز آمیزش یافته‌اند اما قابل تطبیق با آن نبوده و بیشتر به عنوان نمونه‌های ویژه‌ای از آوازهای تعزیه قابل بررسی است.[2]

گروه دوم از آوازهای مذهبی تعزیه شامل الحانی هستند که جزیی از موسیقی نواحی محسوب گردیده و رفته رفته در چارچوب ویژه‌ی موسیقی مذهبی قرار گرفتند.

اینگونه آوازها دارای کاربردی دو گانه‌اند، چرا که آوازهای مذکور به خاطر بستر مناسب جهت پذیرش برخی اشعار و همسویی با موضوعات و مضامین دینی- مذهبی جنبه‌ی تقدس آمیز پیدا کرده و در منطقه‌ای خاص و یا مناطق مختلف از هویت و شخصیتی جدید که همان مضمون مذهبی و حکمی آن‌ها است، برخوردار شدند.

تعداد این گونه الحان نیز که توسط تعزیه خوان‌ها به موسیقی تعزیه راه‌یافته‌اند بسیار بیشتر از گروه اول هستند؛ به‌طور نمونه حقانی‌های دامغان و سبزوار، امیری‌های گیلان و مازندران و برخی مولودی‌ها و تعدادی از شروه‌ها و بیت‌های هرمزگان و بوشهر و برخی از بیت‌های خراسانی- کرمانجی- در این طیف قرار دارند.

نوحه و مرثیه و دسته‌های زنجیرزن و سینه‌زن:

طی سده‌ی جاری دست کم چهار نوع تصنیف مذهبی با عناوین نوحه، جوشی، پیشخونی، (پیشخوانی) و مرثیه در مازندران مرسوم بوده است. زمان پیدایش الحانی تحت

۱- شعر و موسیقی در ایران، ص ۲۹

۲- نک: موسیقی مذهبی در ایران (مسعودیه)، ص ۱۶

www.tabarestan.info تبرستان

عنوان نوحه و مرثیه در موسیقی مذهبی شیعیان بسیار پیشتر از شکل گیری هنر تعزیه به مفهوم خاص آن است. نوحه‌ها در واقع آوازهای متریک- با شتاب تند- و اندوهناکی است که عموما برگرفته از گوشه‌های ردیفی و در معدودی از نمونه‌ها برداشتی از رپرتوارهای آوازی موسیقی نواحی مختلف ایران است.

اگرچه زمان دقیق شکل گیری نوحه‌ها و مراثی مشخص نیست، اما با نگاهی به تاریخ پس از اسلام معلوم می‌شود که تحت تأثیر وقایع و حوادث کربلا در دهه ششم (هـ ق) (سده‌ی اول- هـ ق) و سپس از حدود قرن چهارم (هـ ق) یعنی زمانی که آل بویه بغداد را به تصرف خود درآوردند اولین اشکال عزاداری شیعیان به گونه‌ای رسمی آغاز و رفته رفته زمینه‌ی بروز و شکل گیری این دسته از لحن‌ها مهیا شد.

زاری زاری تشریفات آیینی سوگ آمیز به مناسبت شهادت شهیدان کربلا در عاشورا (شمال البرز)

«معز الدوله اولین کسی است که فرمان داد، مردم بغداد در دهه‌ی اول محرم سیاه بپوشند و بازارها را سیاه پوش کنند و به مراسم تعزیه داری حضرت سید الشهدا قیام نمایند.

بستن دکان‌ها و منع طباخی و تعطیل عمومی در روز عاشورا از طرف معز الدوله دیلمی در شهر بغداد به عمل آمد و تا اوایل سلطنت سلسله سلجوقی در آن شهر معمول بود.

این مراسم تا انقراض دولت دیالمه در تمام کشورهای اسلامی قلمرو آن‌ها مرسوم و برقرار بود.»[1]

اینگونه تحولات در مقاطع مختلف تاریخ و فضاهای ایجاد شده موجب گردید تا رفته رفته تعدادی از شعرا سعی بلیغی در سرودن اشعار عاشورایی و مذهبی به خرج دهند. که از جمله آن‌ها سیف فرقانی شاعر قرن هفتم ایران است. این مسئله موجب گشوده شدن راه جدیدی در مضامین ادبیات ایران شد. از همین رو عرفا و ادبای دیگر همچون صفی علی شاه، یغمای جندقی و وصال شیرازی در این رابطه به سرودن اشعاری سوگ آمیز پرداختند.

لازم به ذکر است از زمان پادشاهی شاه عباس اول دسته‌های بزرگ زنجیر زن، سینه زن، سنگ زن و کرب زن شکل گرفت که در برخی از روزهای محرم و صفر به عزاداری می‌پرداختند. نوحه‌ها و مرثیه‌ها از طریق همین دسته‌ها اوج گرفته و گسترش یافت.

بعدها بسیاری از شاعران و مداحان اهل بیت و میرزاهای تعزیه همچون ترشیزی، انجم، مدیحی، میرعزا، میر ماتم، شهپر، ملاحسین مهرانی یا تهرانی، محمود تلاوکی و... به سرودن اشعار نوحه و مرثیه علاقه‌ی وافری نشان دادند.

در زمینه‌ی شکل گیری دسته‌های سینه زن، نوحه خوان و مرثیه خوان سفرنامه‌ها و منابع

۱- موسیقی مذهبی ایران (حسن مشحون)، ص ٤

تبرستان www.tabarestan.info

اطلاعات نسبتاً جامعی در اختیار قرار داده‌اند.

رفته رفته نسخه نویسانی همچون میر عزا، میر ماتم و... با دخیل نمودن آهنگ‌های ضربی و اشعار آن‌ها به نسخه‌های خود شور و هیجان بیشتری بخشیدند. از همین رو به غیر از گوشه‌هایی که تقریباً اساس ساختار موسیقی تعزیه را تشکیل داده و عیناً برگرفته از گوشه‌های موسیقی ردیفی ایران است، تقریباً در همه‌ی آن دسته از مجالس تعزیه که داستان آن‌ها مستقیماً در ارتباط با حوادث صحرای کربلا است نمونه‌های فراوانی از نوحه‌ها و مراثی مورد استفاده قرار گرفت. به طور مثال تعدادی از اصیل‌ترین نوحه‌ها در مجالس تعزیه‌ی طفلان مسلم، عروسی قاسم، مجلس ابوالفضل، مجلس علی اکبر، مجلس حربن ریاحی و... ملاحظه می‌شود. هر یک از مجالس یاد شده، حداقل یک نوحه و برخی نیز چند نوحه را مورد استفاده قرار داده‌اند.

پرده‌های نقاشی شده از نخستین تمهیدات جهت توسعه‌ی خیال و تصویری کردن داستان‌ها و نقل نقالان است. پرده از نخستین جلوه‌های نقالی‌ها و نمایش‌های تصویری است

از نظر فرم و مدال، نوحه از انواع پرشتاب‌ترین تصانیف است و معمولا نسبت به پیش‌خوانی‌هایی که در ابتدای مجالس تعزیه مورد استفاده قرار می‌گیرند از شتاب بیشتری برخوردارند. به عبارت دیگر نوحه‌ها از نظر فرم از انواع پرشتاب تصانیف سنتی هستند، که از ساختار ساده‌تری برخوردارند.

ضرب آهنگ‌های نوحه و مضمون تأثر برانگیزشان، این نوع نغمات را جهت سینه زنی، زنجیر زنی، کرب زنی و سنگ زنی مناسب ساخته است.

هر چند پیش خوانی هم به تعداد قابل توجهی در مجالس تعزیه به کار می‌رود اما در مقایسه با نوحه‌ها و مرثیه‌های تعزیه کم شمارترند.

نکته‌ی قابل ذکر در مورد نوحه‌ها جایگاه متفاوت آن‌ها در مراسم و مجالس تعزیه است. برخلاف پیش خوانی‌ها که همیشه قبل از آغاز مجالس تعزیه مورد استفاده قرار می‌گیرند، مرثیه‌ها پیوسته در اواسط تعزیه و زمانی که سیر داستان نمایش به اندوه بارترین لحظه‌ها نزدیک می‌شود به کار می‌رود، تا بر هیجان داستان افزوده شود. برخلاف کم رنگ شدن پیش خوانی‌ها در نمایش تعزیه، نوحه‌ها و مرثیه‌ها همچنان رکنی اساسی در نسخ و اجرای تعزیه خوانی‌ها محسوب می‌شوند.

پیش‌خوانی:

پیش‌خوانی‌ها یا پیش آوازها مجموعه‌ی ترانه‌ها و تصانیفی هستند که در گذشته به صورت گروهی (دو یا چند نفره) و گاهی هم توسط شخص واحدی خوانده می‌شدند، تا از یک‌سو آغاز تعزیه خوانی و شروع مجلس تعزیه را به اهالی روستا یا محله یادآور شده و از سوی دیگر حس لازم را در تماشاگران مجالس تعزیه برانگیزند و آمادگی لازم را در

www.tabarestan.info تبرستان

بینندگان و شنوندگان ایجاد نمایند.

اگرچه اجرای پیش خوانی‌ها رفته رفته به کودکان و نوجوانان سپرده شد، ولی در بدو امر اجرای این آواز نیز به عهده‌ی خوانندگان خوش الحان تعزیه بود.

در گذشته‌های نه چندان دور هر مجلس تعزیه دارای یک یا دو پیش خوانی یا پیش آواز مخصوص خود بود. برخی از پیش خوانی‌ها به خاطر مضمون فراگیر و گسترده‌ی خود، تحت عنوان **پیش خوانی** عمومی با شکل ثابتی در بسیاری از مجالس تعزیه مورد استفاده قرار می‌گرفتند، حال اینکه بیشتر پیش خوانی‌ها به دلیل کاربرد اشعار مخصوصی که مربوط به مجلس تعزیه‌ای خاص بوده است، فقط در همان تعزیه استفاده می‌شد.

بنجامین در سفرنامه‌ی خود، توصیف دقیق و جالب توجهی از این گونه پیش خوانی‌ها به دست می‌دهد. او که خود شاهد تعزیه شهادت امام حسین(ع) در تکیه دولت بود در مورد پیش خوانی مربوط به آن می‌نویسد:

اذان با مایگی بیات ترک نیز در اکثر نواحی ایران و در تعزیه‌ی شهادت امام، شهادت امام رضا و گاهی در مجلس وفات حضرت زینب خوانده می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

«در این سکوت مطلق ناگهان صدایی شبیه پرندگانی که شب‌ها می‌خوانند از یکی از پسر بچه‌ها بلند شد. صدا کاملا صاف و آسمانی بود و هر لحظه اوج می‌گرفت، آهنگ آن سوزناک بود و در قلب انسان نفوذ می‌کرد و اثر می‌گذاشت. هر بیگانه‌ای مانند من که یک بار این صدا را شنیده باشد هرگز نمی‌تواند آن را فراموش کرده و از یاد ببرد.

این آواز سوزناک و تأثر آور گویی هشداری برای تماشاچیان داخل تکیه بود که خود را برای دیدن تأثیر انگیزترین صحنه‌های تاریخ یعنی شهادت امام حسین(ع) و یارانش آماده نمایند...

در این هنگام صدای دیگری از پسر بچه‌ی دوم بلند شد که با صدای اولی هماهنگی می‌کرد و طولی نکشید که همه‌ی پسر بچه‌ها به طور دستجمعی شروع به خواندن کردند، صدای آن‌ها تکان دهنده و بسیار مؤثر بود، گویی که آن‌ها آواز و آهنگ مرگ خودشان را می‌خوانند.

در حالی که خواندن بچه‌ها ادامه داشت و با وقار در اطراف سکوی وسط تکیه شروع به حرکت کردند و بعد از پله‌های سکو بالا رفته و در دو صف مقابل غرفه‌ی مخصوص شاه ایستادند و به طور دسته جمعی سری فرود آورده و ادای احترام نمودند».[1]

پیش خوانی‌ها در آغاز برداشتی کامل از تصانیف متداول در موسیقی ردیفی ایران بود، اما رفته رفته برخی از تعزیه خوانان خوش قریحه با الهام از تصانیف موسیقی ردیف و یا الحان و آهنگ‌های بومی، خود به ساختن پیش خوانی اقدام نمودند.

نمونه‌های دیگری از توصیف سفرنامه نویسان در مورد اجرای پیش خوانی‌های تعزیه در دوره‌ی قاجاریه، برخی از دیگر ویژگی‌های اجرایی و خصوصیات پیش خوانی‌های تعزیه را آشکار می‌سازند.

در حال حاضر پیش خوانی‌ها به دو گروه عمده قابل تقسیم‌اند.

گروه اول از اصیل‌ترین تصانیف تشکیل می‌شوند و گروه دوم آهنگ هایی هستند که به نوعی تحت تأثیر موسیقی جدید قرار گرفته‌اند.

در واقع پیش خوانی‌های گروه اول عینا از تصانیف موسیقی ردیفی و کلاسیک ایران برداشت شده‌اند.

این گروه از الحان چه از نظر شعر و چه از نظر فرم و ساختار موسیقی منطبق با فرم

۱- سفرنامه‌ی بنجامین، ص ۳۹

تصنیف‌های به جا مانده از دوران مشروطه هستند.

توجه به تصانیف بازمانده از دوره‌ی یاد شده و یا بازسازی‌هایی که بر اساس آن‌ها صورت پذیرفت و به ویژه تصانیف به جا مانده از دو تن از برجسته‌ترین تصنیف سرایان و تصنیف سازان ایران یعنی عارف قزوینی و علی اکبر شیدا و مقایسه‌ی آن‌ها با نمونه‌های جدیدتر از پیش‌خوانی‌ها، نه تنها مبین مطابقت کلی و جزئی ساختار آن‌ها با این گونه پیش آوازها در تعزیه است، بلکه در مواردی حاکی از این است که پیش خوانی‌ها از اصالت و قدمت بیشتری برخوردارند.

این مسئله از آنجا ناشی می‌شود که تصانیفی که به صورت سینه به سینه توسط خوانندگان حرفه‌ای موسیقی نقل می‌شده در بسیاری مواقع به فراخور میل و سلیقه‌ی این گونه هنرمندان با تغییراتی نیز همراه می‌شد.

آیین منسوخ شده و مذهبی مشال پلیته در مازندران

هر چند برخی از این تغییرات ناشی از حس بداهه خوانی است که با جوهره و سنن موسیقی ما پیوند دارد، ولی در بسیاری موارد شیرین کاریهای بی‌اندازه و غیر متعارف، تغییراتی غیر منطقی را در ساختار این گونه از تصانیف موجب شده است.

www.tabarestan.info

برخلاف خوانندگان موسیقی ردیف ایرانی، خوانندگان نسل‌های قدیمی تعزیه به دلیل ادراک و آموزش بی‌واسطه و ساده‌ی خود از این گونه الحان و همچنین هماهنگی حسی و فکری آنان با لحن‌هایی که به طور سینه به سینه فرا می‌گرفتند پیوسته در ارائه‌ی مجدد آن‌ها امانت دارانه عمل نموده و حفظ اصالت را مدنظر قرار می‌دادند. به همین دلیل آهنگ‌های پیش خوانی همواره و حداقل با همان فرم اولیه و با کمترین تغییری ارائه و خوانده می‌شد. گردش ملودی مبتنی بر سنت‌های تصنیف سازی و تصنیف سرایی ایرانی بوده تکرارهای متوالی و همسان، تأکید بر کلمات و یا گوشواره‌هایی خاص، یکنواختی و سادگی بیان و نیز وضوح جملات و اشعار از ویژگی‌های ساختاری و اصیل اینگونه پیش خوانی‌ها است که عیناً در تصانیف ایرانی نیز ملاحظه می‌شود.

اشعاری که از مشهورترین تصنیف سرایان دوره‌ی مشروطه در دست است و الهام گرفتن شاعران مذهبی از اینگونه تصانیف سبک و سیاق و ساختار شعری و سروده‌های پیش خوانی را مشخص می‌نماید.

شعر این گونه پیش‌خوانی‌ها هم از نظر مقدمه و مؤخره و ساختمان کلی آنها و هم از نظر تکرار جملات موسیقی و تقارن وزن، آهنگ کلام و نیز ردیف و قافیه با ادبیاتی که این تصانیف به آن تعلق دارد، هماهنگ و هم خوان هستند. تفاوت مضامین اشعار در پیش خوانی‌ها با تصانیف موسیقی سنتی، موضوعی طبیعی و ناشی از تفاوت مضمونی بین تصانیف و پیش خوانی‌ها است. تصانیف غالباً از محتوایی عاشقانه، اجتماعی و گاه ملی

میهنی برخوردارند، حال آنکه مضامین در پیش خوانی‌های تعزیه به فراخور سرشت داستان‌های تعزیه و روح و جوهر مذهبی آن‌ها عموماً حزن انگیز و متأثر از طبیعت تراژیک این گونه سوگواره‌ها است.

بررسی چند نمونه از اشعار تصانیف منتسب به سایر تصنیف سرایان دوره‌ی یاد شده مشخص می‌سازد که شاعران و نسخه نویسانی همچون میر عزای کاشی، میر ماتم کاشی، مدیحی، شهپر و رضوانی اشعار پیش خوانی‌ها را کاملاً بر اساس آهنگ تصانیف پیشین و در انطباق و قرینه سازی با آن‌ها سروده‌اند.

مقایسه اشعار تصنیف مرغ سحر سروده‌ی ملک‌الشعرای بهار[1] با اشعاری که نسخه نویس کاشانی، مدیحی ارمکی کاشی بر اساس آهنگ این تصنیف و جهت پیش خوانی مجلس تعزیه‌ی «شهادت امام» سروده است، سهم و میزان تأثیر تصانیف سنتی را چه از نظر آهنگ و چه از نظر ساختار ادبی آنها آشکار می‌سازد.[2]

تشریفات کرب زنی مورد استفاده در عزاداری‌های ماه محرم که اینک تنها در شمال البرز و کهکیلویه و بویر احمد رایج است

در نگاهی کلی و در مقام مقایسه می‌توان گفت پیش خوانی‌ها در اصل مجموعه‌ی تصانیفی هستند که تنها تفاوت اساسی آن‌ها با تصانیف سنتی تغییر مضمونی اشعار و یا تغییراتی مختصر در ساختار لحن است. باید افزود که مباحث فوق نافی این مطلب نیست که بسیاری از تعزیه خوانان خود نیز مبتکر ساخت پیش خوانی بوده‌اند. این گونه آثار بیشتر با الهام از ترانه‌های روستایی، عامیانه و گاه سنتی ساخته شده‌اند.

این گروه از پیش خوانی‌های برساخته توسط تعزیه خوانان، با توجه به استعداد، توانایی و ذوق هنری سازندگان آن به دو گروه تقسیم می‌شوند؛ یک دسته از این گونه پیش خوانی‌ها هم از نظر ساختاری و هم از نظر شعر و آهنگ منطبق با عالی‌ترین تصانیف موسیقی سنتی و یا ترانه‌های قومی هستند.

نمونه‌ی این گونه پیش خوانی‌ها را می‌توان در پیش خوانی‌های مناطق فارس، اصفهان و کاشان مشاهده نمود که از نظر مایه عموماً در پرده همایون و شوشتری قرار دارند.

گروه دوم از این گونه الحان از نظر فرم و ساختار سست و سطحی بوده و از نظر موسیقیایی به هیچ وجه قابل قیاس با تصانیف محکم و ساختار وزین تصانیف سنتی و یا ترانه‌های قومی نیستند. این گونه پیش خوانی‌ها که اتفاقا مداومت چندانی نیز ندارند، بیشتر تحت تأثیر موسیقی اصطلاحا روز قرار داشته از آن نشأت گرفته‌اند. نکته‌ی قابل توجه این است که در حال حاضر در اجرای مجالس تعزیه، پیش خوانی‌ها به ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرند. در واقع از حدود سه تا چهار دهه پیشتر این گونه پیش آوازها جایگاه خود

۱ - نمایش و موسیقی در ایران، ج ۲، ص ۵۵۲-۵۴۸

۲ - ققنوس (پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیه‌ی نواحی ایران)، ص۴۸.

را در تعزیه از دست داده‌اند.

اصلی‌ترین دلایل این تحول را باید در پیدایش سیستمهای صوتی و الکترونیکی دانست که ارزش خبردهی و اطلاع رسانی پیش خوانی‌ها را منتفی ساخته‌اند.

از دیگر دلایل حذف و فراموشی پیش‌خوانی‌ها علاوه بر دشواری اجرای آن، وقت گیر بودن اجرای پیش خوانی‌ها و عدم جاذبه‌ی اجرای آن به دلیل عدم حضور تماشاگران است.

لازم به ذکر است که پیش‌خوانی‌ها در نواحی مختلف از عناوین متفاوتی برخوردار هستند. این واژه در مناطق مرکزی ایران کله پشت بامی، در شمال البرز و برخی مناطق خراسان پیش واقعه و در بسیاری دیگر از نواحی به نوحه‌ی تعزیه و پیش نوحه شهرت دارند. در عین حال عنوان پیش خوانی قدیمی‌ترین و عام‌ترین نام این گونه از تصنیف‌ها در بیشتر مناطق ایران به ویژه تهران است.

پرده خوانی و نقالی مذهبی

تبرستان
www.tabarestan.info

نمونه‌ای از اشعار پیش‌خوانی
شهادت امام رضا[1]

چه شد ملک ری
شه غریبان
بگفتا به خواهر
به آه و افغان
که ای خواهر آه و ناله سر کن
خدا چه سازم ز درد هجران
امان از درد و غم غریبان
دگر جان خواهر مرا نبینی
به زودی به مرگ رضا نشینی
امان خواهرم
تو ای یاورم
تو ای غم خورم
ز غم فکاری
حرمت من نما
خواهر غم خوارم
کم نما نوحه و فغان و زاری
آه از غم بی کسی
در شهر غربت نبود
دگر مرا غم رسی
ببین ای فلک — جور ماجرا را

۱- این پیشخوانی درسال ۷۲-۱۳۷۱ ودرپژوهش‌های میدانی دو درروستای امره در ساری و روستای ایشگاه درورودبنه‌ی لاهیجان ثبت شده است.

بکش در ستم – سبط مصطفی را
ز زهر جفا – شه دین رضا را
ز سوز جگر – آه و ناله می‌کرد
امان اشک خونین به ناله می‌کرد
امان الحذر
ز سوز جگر
خدا کبابم
خدا کبابم
ایا سبط ده – ز راه خدا – تو قطره آبم

تبرستان www.tabarestan.info

الحانی موسیقی قومی و عشایری ایران در تعزیه‌خوانی

زمان پیدایش الحانی تحت عنوان نوحه و مرثیه در موسیقی مذهبی شیعیان بسیار پیشتر از شکل گیری هنر تعزیه به مفهوم خاص آن است.

بیشتر تعزیه گردان‌ها و تعزیه خوان‌های سالخورده‌ی نواحی از اجرای متعدد خود در دیگر استان‌ها و نواحی کشور سخن گفته و مردم مختلف شهری و روستایی کشور نیز دیدن مجالس مختلف تعزیه را از هنرمندان گلپایگان، شیراز، قزوین، سلطانیه، لاهیجان، دامغان و طالقان یادآور می‌شوند.

بدیهی است، اکثریت این گروه از تعزیه خوانان دوره گرد در اجرای هر مجلس تعزیه، کلیت داستانی، نمایشی و موسیقایی این مجالس را به شیوه‌ای که از استادان خود آموخته بودند، ارائه می‌نمودند.(۱۴) اما تقریباً همه‌ی آنان در اجرای هر مجلس تعزیه به ارائه‌ی برخی از الحانی می‌پرداخته‌اند که از موسیقی بومی زادگاهشان به عاریت گرفته شده بود.

از همین طریق یعنی استفاده از آوازها و الحان بومی و محلی در تعزیه، بسیاری از علاقمندان رفته رفته به سبک‌های ویژه‌ای از تعزیه مأنوس شدند. چنان که در مناطق کرمان، یزد، فارس و اصفهان تعزیه‌هایی مورد توجه مردم قرار می‌گیرد که علاوه بر استفاده از موسیقی ردیف به میزان گسترده ای، الحان بختیاری، بیدگانی، سرکوهی، غربتی، دشتستانی، فائزخوانی و مجموعه‌ای از تصانیف و ترانه‌ها با مایگی همایون – شوشتری در آنها استفاده‌ی شود.

همین مسئله را شاید بتوان یکی از بارزترین ویژگی‌های اصلی تعزیه‌ی سبک اصفهان و فارس دانست.

آنچنان که مردم بوشهر و استان هرمزگان، به آن دسته از مجالس تعزیه علاقمندند که انواع شروه‌ها (شروندها)، بیت‌ها، ترانه‌های بومی و لحن‌های مربوط به مولودی، بخشی از ساختار موسیقی تعزیه‌ی مناطق مذکور را تشکیل دهد.

در شمال ایران نیز مردم منطقه با مجالسی از تعزیه مأنوس ترند که تحت تأثیر تعزیه‌ی سبک طالقان قرار دارند. چرا که تعزیه گردان‌های بزرگ طالقانی که پیش کسوتان و مروجان اصلی هنر تعزیه در استان‌های گیلان، مازندران و سمنان بوده‌اند علاوه بر دخالت گویش مردم نواحی مذکور در تعزیه، ریشه دارترین و خاطره انگیزترین لحن‌های موسیقی بومی این نواحی همچون عزیز و نگار خوانی، امیری (تبری)، غربتی، دیلمانی، حقانی،

سرکویری و گیلکی را در جای جای تعزیه مورد استفاده قرار داده و از این طریق به الحان مجالس تعزیه‌ی این مناطق تشخص ویژه‌ای بخشیدند.

با بررسی دقیق الحان و نغمات تعزیه در فرهنگ‌های مختلف آشکار می‌شود که آوازهای تعزیه در هر منطقه به میزان قابل توجهی از موسیقی قومی همان منطقه تأثیر پذیرفته است. به این ترتیب رد پای موسیقی بیشتر نواحی ایران را می‌توان در تعزیه پیدا نمود.

در تعزیه‌های بوشهر و در برخی مجالس تعزیه‌ی هرمزگان انواع بیت، شروه و آوازهای دشتستانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. وجود این سه آواز در تعزیه‌ی بوشهر با تغییراتی در نوع تحریرهای آن همراه است. به خصوص فرودها در آواز های یاد شده از شکل اصلی خود خارج می‌شود. ضمن اینکه اغراق حسی ایجاد شده از سوی تعزیه خوانان بر حزن آنها می‌افزاید.

پیش‌خوانی‌ها یا پیش آوازها مجموعه‌ی ترانه‌ها و تصانیفی هستند که در گذشته به صورت گروهی (دو یا چند نفره) و گاهی هم توسط شخص واحدی در نقالی‌ها، پرده‌خوانی‌ها و سپس تعزیه خوانده می‌شدند.

در استان فارس علاوه بر اصلی‌ترین آوازهای صابوناتی برخی از ترانه‌های محلی (واسونک)ها نیز در تعدادی از مجالس تعزیه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

همین آوازها همراه با آوازهای بختیاری، سرکوهی، غربتی یا غریبی در الحان تعزیه‌ی مبارکه و شهرضا در استان اصفهان ملاحظه می‌شود. آواز دشتستانی در تعزیه‌های شهر کاشان و روستاهایی همچون آذرون، آرمک و نشلج به عنوان لحنی شاخص در بسیاری از مجالس تعزیه حضور دارد.

از دیگر ویژگی‌های تعزیه‌ی اصفهان و کاشان باید از لالایی‌های محلی یاد کرد. در بسیاری از گهواره گردانی ها، پیش‌خوانی‌ها و نوحه‌ها، تأثیرپذیری از لالایی‌های بومی نقش مؤثری در حس انگیزی تماشاگران دارد. این تأثیر به خاطر استفاده‌ی هوشمندانه تعزیه خوانان از اشعار محلی و بخش‌هایی از شعر لالایی‌ها دو چندان می‌شود. در همه‌ی الحان یاد شده نیز حالاتی از موسیقی بومی دخالت دارند.

این تأثیر بیشتر در تحریرهایی ملاحظه می‌شود که از طریق خوانندگانی که دارای صدای تربیت یافته‌ی قومی هستند جایگزین کششها و حالات موسیقی ردیفی در تعزیه می‌شود.

در تعزیه‌ی سلفچگان، موته اصفهان، تجمع گروه وسیعی از لحن‌های منطقه‌ای و بومی جلب توجه می‌نماید.

بخشی از این لحن‌ها از آوازهای محلی فارس گرفته شده‌اند و برخی دیگر تغییر شکل یافته و یا ترکیبی از چند لحن محلی هستند.

در روستای وانشان از توابع گلپایگان نیز مجموعه‌ای از نغمات محلی و ایلی ملاحظه می‌شود. به گفته‌ی صاحب‌نظران بومی این لحن‌ها برگرفته از موسیقی ایلات و عشایری است که هرساله به هنگام کوچ از دره‌ی وانشان به سوی جلگه‌های سلطانیه (اراک) و فراهان در آمد و شد بوده‌اند.[1] آوازهای یاد شده به موسیقی ایلات بختیاری نزدیکی دارد.

در استان لرستان برخی الحان تعزیه از نظر حالات و کشش‌ها از شاهنامه خوانی‌های لری تأثیر پذیرفته‌اند.

در بسیاری از آوازهای تعزیه ویژگی‌های ساختاری و آوازی منظومه‌های لیلی و مجنون

۱- تحقیقات میدانی، نگارنده، سال ۱۳۷۱ در اصفهان، گلپایگان و فراهان

www.fahangestan.ir فرهنگستان

و شیرین و فرهاد لری قابل توجه‌اند.

در تعزیه لرستان مایگی بسیاری از آوازهای تعزیه مأخوذ از موسیقی لرستان و در پرده‌های ماهور است. این تأثیر یعنی فرم و مایگی محلی موسیقی لری در الحان تعزیه‌ی بروجرد نیز قابل ملاحظه است. در برخی از اجراهای تعزیه‌ی دو طفلان مسلم و اسیری شام در این منطقه، ترانه‌های لری با تغییرات مختصری در حالات و کشش‌ها به عنوان نوحه مورد استفاده قرار می‌گیرند. در الحان تعزیه‌ی اراک مجموعه‌ای از ترانه‌های فارس و پاره‌ای از آوازها با مایه شوشتری و دشتی‌های بیدگانی و حاجیانی در پیش‌خوانی‌ها کاربرد دارد. اینگونه نوحه‌ها بیشتر در روستاهای فراهان مورد استفاده قرار می‌گیرد اگرچه موسیقی ردیفی در این منطقه وجهی غالب دارد.

در عین حال در تعزیه‌های شهرستان اراک و روستاهای اطراف آن سبک‌هایی از تعزیه‌ی تهران که مطلقاً ملهم از موسیقی ردیفی است به چشم می‌آید. در بخش‌های گسترده‌ای از مناطق آذری زبان ایران مانند آذربایجان شرقی (خامنه، شبستر، مرند، ایلخچی، آذر شهر) و نیز مناطقی از زنجان، اردبیل، قزوین و شمال خراسان اگرچه زبان شعر مورد استفاده در مجالس و نسخه‌های این نواحی عموماً ترکی است اما الحان این تعزیه‌ها دو وجهی است. برخی الحان تعزیه‌ی مناطق ترک زبان به گونه‌ای واضح از موسیقی آذربایجانی تأثیر پذیرفته است.

آیین قدیمی
چاووش خوانی

تأثیر موسیقی ترکی حتی در آن دسته از الحانی که از موسیقی ردیف برداشت شده‌اند نیز آشکار است. چرا که تحریرها و کشش‌ها بیشتر تحت تأثیر تحریرهای موسیقی آذربایجانی و در اصطلاح مکتب ترک (تبریز) قرار دارد.

بررسی برخی پیش‌خوانی‌ها و آوازها در تعزیه‌ی خامنه و قاضی جهان آذر شهر، مشخص‌می کند که موسیقی ردیفی مورد استفاده در برخی قطعات و الحان تعزیه این مناطق حتی از نظر شتاب، مکث‌ها و حالات نیز از موسیقی آذربایجانی و موسیقی عاشیقی تأثیر پذیرفته است.

بخش دوم از الحان تعزیه‌ی مناطق ترک زبان تحت تأثیر موسیقی عاشیقی قرار دارد. در تعدادی از آوازها، بخش‌هایی از مناجات نامه، خلقت نامه، روحانی نامه، (استاد نامه) و... با همه‌ی حالات و ویژگی‌های ساختاری موسیقی عاشیقی در مجالس تعزیه به کار می‌رود و همه‌ی این موارد جدای از تحریرها و حالاتی است که الحان موسیقی ردیفی تعزیه در این منطقه از موسیقی آذربایجانی به وام گرفته است.

این موضوع در پیش خوانی‌ها و الحان تعزیه‌ی ترکی زنجان و خدابنده (سجاس) نیز ملاحظه می‌شود.

باید افزود هرچه از نظر جغرافیایی به تهران نزدیک تر شویم موسیقی ردیف در الحان تعزیه‌ی ترکی پررنگ‌تر و ویژگی‌های موسیقی ترکی بی اثر می‌شود.

به طور نمونه در الحان ترکی تعزیه قزوین (روستای بکندی) علی رغم اینکه تقریباً معروف‌ترین نسخ مجالس تعزیه‌ی ایران توسط شاعران ترک در این منطقه به زبان ترکی برگردانده شدند، اما آوازها منطبق با موسیقی دستگاهی است.

در قسمت‌های شمال و شرق ایران نیز نفوذ قابل ملاحظه‌ای از نغمات بومی به چشم می‌خورد.

در مناطق شمالی کشور تیز هوشی تعزیه گردانان و مجریان تعزیه موجب شد تا آنان به استفاده از همه‌ی زمینه‌هایی که در جلب نظر مردم مؤثر است توجه نمایند. از همین رو تعزیه خوانان این منطقه تعداد قابل توجهی از آوازهای پایه‌ای و قومی مانند امیری (تبری یا نوری) و کل حال را در مجالس مختلف تعزیه مورد استفاده قرار می‌دهند.

علم گردانی در دهه‌ی عاشورا و دریافت نذورات در اسفرجان

لازم به ذکر است که بخشی از اشعار آواز امیری از نظر مضمون از روایات شیعه الهام یافته و در نتیجه تا حد زیادی با حزن و اندوه تعزیه همسو می‌باشند.

به غیر از عامل اعتقادی و مذهبی، ساختار دلنشین و لطیف و در عین حال ساختمان وزین و مؤثر این آواز نیز که حس انگیزی قابل توجهی در تماشاگران و دوستداران تعزیه ایجاد می‌نماید، از نظر مجریان هنر تعزیه دور نماند، لذا این دو عامل یعنی همسویی مضمون برخی اشعار امیری با کلیت موضوعی تعزیه و از دیگر سو لطافت و دلنشینی این آواز از اصلی‌ترین عوامل سود بردن تعزیه گردانان و تعزیه خوانان از اشعار و آواز امیری است.

استفاده از اشعار و آواز امیری در تعزیه، بیش از پیش بر تقدس آن افزود و استقبال از این مسئله موجب شد تا این آواز به شدت مورد توجه ساکنان مناطقی همچون گیلان، طالقان، سمنان، شاهرود، بسطام و خرقان قرار گیرد.

تعزیه خوانان طالقانی که همچون تعزیه خوانان قزوین از مجرب‌ترین هنرمندان هنر تعزیه در ایران محسوب می‌شوند، در استفاده از امیری‌های مازندران و آواز شرفشاهی گیلان بیش از سایر تعزیه خوانان البرز تلاش نمودند.

بررسی تعزیه‌ی طالقان نشان می‌دهد که اشعار و آواز امیری در مجالس تعزیه‌ی این منطقه نسبت به سایر مناطق البرز و حتی مازندران کاربرد بیشتری دارد.(نک: موسیقی آیینی مذهبی دو سوی البرز،ص۹تا۱۵)

در مجموع نمونه‌های امیری در مجالس تعزیه‌ی البرز با همه‌ی شباهت در فرم و ساختار، با تفاوتهایی نیز همراه است.

در مناطقی از استان گلستان که در اسناد قدیمی تر با نام استرآباد شناخته شده است در نسخ منسوب به طوطی خان در برخی مجالس تعزیه همچون تعزیه‌ی عروسی حضرت قاسم و در همه‌ی چوپان خوانی‌ها، نمونه‌هایی از امیری دیده می‌شود.

در عین حال تحقیقاتی که درباره‌ی تعزیه‌ی استرآباد و در روستاهای الارزمن، جنگل ده و شهرستان کتول به انجام رسید، نشان می‌دهد در این منطقه امیری‌های تعزیه‌ی مجلس عروسی حضرت قاسم تا حدودی با لحن معمول امیری مناطق مرکزی مازندران متفاوت است. آواز تبری (امیری) در برخی مجالس تعزیه‌ی منطقه‌ی طالقان و در روستاهای آرموت، میناوند، آردکان و مهران ملاحظه شده است. به طور مثال در مجالس تعزیه‌ی منسوب به شهپر و آقا شیخ علی بابا مهرانی طالقانی (متخلص به مهرانی) و در مجالس تعزیه‌ی امام رضا(ع) و دو طفلان مسلم چند نمونه از اشعار امیری مورد استفاده قرار گرفته است. به طور قطع امیری‌های ثبت شده در بیاض‌های شهپر، هنگام بازنویسی نسخه، توسط معین البکاها و میرزاهای طالقانی بر این گونه مجالس افزوده شدند. اما این احتمال وجود دارد که در نسخه‌ی آقا شیخ علی بابا مهرانی، امیری توسط نسخه نویس اصلی آورده شده باشد.

گلستان
www.Golestan.info

آیین مشال پلیته در مازندران

هرچند امیری‌های تعزیه طالقان از نظر اشعار، تفاوت چندانی با امیری‌های مازندرانی ندارند، ولی به نظر می‌رسد از نظر لحن بیشتر تحت تأثیر امیری تعزیه‌های گیلکی است. ضمن اینکه تحریرهای عزیز و نگارخوانی موسیقی طالقان به کرات با امیری‌های این منطقه ترکیب شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد. از نظر زبان شناسی تعدادی از امیری‌های طالقان به لهجه‌ی گیلکی و تعدادی به گویش مازندرانی است.

در تعدادی از این امیری‌ها پاره‌ای از واژه‌های بومی به خاطر سهولت فهم شنوندگان، توسط تعزیه خوانان به فارسی برگردانده شد و گاهی نیز کل اشعار در قالب امیری اما به زبان فارسی است.

تحقیقات پیرامون تعزیه‌ی گیلان در روستای ایشگاه در رود بنه لاهیجان، آستانه اشرفیه، لشت نشا، فشتم و سنگر نشان می‌دهد که در مجالس «دو طفلان مسلم» و «شهادت امام رضا»(ع) همراه با شرفشاهی‌ها، امیری‌ها با لهجه‌ی گیلکی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

لحن و ساختار آوازی امیری‌های تعزیه‌ی طالقان همچون ساختار موسیقیایی امیری‌های مازندرانی به طور واضحی از رهاب شور آغاز می‌شود، اما بلافاصله حالاتی از موسیقی طالقانی و تحریرهای عزیز و نگار خوانی و شکسته‌ی دیلمان به آن اضافه می‌گردد. باید گفت هیچ نمونه از اشعار امیری در بیاض‌های خطی و قدیمی این منطقه ملاحظه نشد.

تعزیه‌خوانان این منطقه به صورت فی‌البداهه و با در نظر گرفتن حال و هوا و تناسب مجلس و با استفاده از حافظه‌ی خود اشعار و آواز امیری را مورد استفاده قرار می‌دهند.

تحقیقات در مناطقی از استان سمنان همچون سرخه، لاسگرد، شهرستان دامغان، زیارت سنگسر، گرمه در خرقان، ترود شاهرود، بسطام و روستای قلعه خرابه‌ی گرمسار حکایت از آن دارد که امیری در وفات حضرت زینب (س)، مجلس امام رضا(ع)، دو طفلان مسلم، تعزیه‌ی بیابانی و در ادامه‌ی چوپان‌خوانی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. این در حالی است که این گونه اشعار در نسخه‌ها ثبت نبوده و تعزیه خوانان به صورت فی‌البداهه آن را مورد استفاده قرار می‌دهند.

لحن امیری‌ها در تعزیه‌ی روستاهای کوهپایه‌ای استان سمنان عیناً از ساختار آوازی امیری مازندران گرفته شد، اما در شاهرود، خرقان و بسطام امیری‌ها نزدیکی ملموسی با امیری‌های متداول در تعزیه و موسیقی استر آبادی و کتولی دارد.

علم گردانی نمادی از قدرت و سلحشوری حضرت ابوالفضل(ع) در صحرای کربلا

در مازندران و در برخی نسخ بازنویسی شده‌ی شهپر، میرعزا، میر ماتم و سید علی هاشمی امره‌ای و در مجالس تعزیه‌ی عروسی حضرت قاسم(ع)، شهادت امام رضا(ع) وفات حضرت زینب (س) و تعزیه بیابانی نمونه‌هایی از امیری مضبوط است. امیری در تعزیه‌ی روستاهای امره، زید و پنبه چوله‌ی ساری، گنج افروز و امیر کلای بابل، قلعه سر و دوگلی نکا، گرجی محله و تروجن بهشهر و روستاهای هارون کلا، نفرخل، عشق آباد و تمسک آمل مورد استفاده بوده و بیشتر در عروسی حضرت قاسم(ع) و شهادت امام رضا(ع) قابل ملاحظه است، که عینا از امیری‌های مورد استفاده در موسیقی آوازی مازندران برداشت شده‌اند. با این تفاوت که گاه تعزیه خوانان به فراخور حس و شرایط اجرا و مخاطبین خود، کشش‌هایی غیر متعارف را بر آن می‌افزایند که آن را از حالت طبیعی این آواز محزون‌تر می‌سازد.

در استان سمنان علاوه بر امیری‌ها، تعدادی از نغمات بومی در آوازهای تعزیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. به طور نمونه برخی از آوازهای شتربانی همچون کلگی kalleyi در چوپان خوانی‌ها مشهود است.

استفاده از آواز حقانی نیز به تناوب در برخی از مجالس تعزیه‌ی این منطقه ملاحظه می‌شود.

در شهرستان شاهرود تعزیه خوانان علاوه بر استفاده از نغمات یاد شده در برخی از مجالس، آوازهای سر کویری و گاه حالاتی از آواز منظومه‌ی حسینا را نیز چاشنی الحان تعزیه می‌سازند.

در منطقه‌ی وسیعی از سلسله جبال زاگرس، استفاده از آوازهای مربوط به سوگواری‌های بومی در مراسم تعزیه خوانی به سنتی تثبیت شده تبدیل گردید. استفاده از آواز غمونه از

www.tabarestan.info تبرستان

لحن‌های پایه‌ای و اصلی موسیقی کهکیلویه و بویراحمد و نیز استفاده از بلال‌ها و آوازشلیل، گاگریو (خون گیریو) از موسیقی چهار محال و بختیاری در تعزیه خوانی‌های این منطقه نمونه‌هایی از وام گیری مراسم تعزیه خوانی از موسیقی بختیاری است.

همین وام‌گیری‌ها چه از طریق لحن‌های مربوط به یزله‌ی عزا و چه از طریق استفاده‌ی گسترده از شروه‌ها و بیت‌های بوشهر در تعزیه خوانی‌های مناطق جنوبی ایران قابل ملاحظه است.

در خوزستان استفاده از نوحه های موسوم به واحد در مراسم تعزیه خوانی اعراب شیعه که مبتنی بر لحنی موسوم به رهاوی است، از دیگر نمونه‌های وام گیری تعزیه از موسیقی قومی – عشایری مردم جنوب ایران است.

در هرمزگان استفاده‌ی گسترده از انواع زهیروک های بلوچی و شروندهای مینابی در تعزیه، ساختار موسیقیایی مراسم را در این منطقه از شخصیتی بومی برخوردار ساخته است. (پژوهش‌های میدانی؛ ۱۳۷٤،میناب)

مطالعه‌ی دقیق در آوازهای تعزیه‌خوانی نواحی ایران نمونه‌های پرشماری از الحان و آوازهای بومی را نشان می‌دهد که این تحقیق تنها به ذکر گوشه‌ای از آن‌ها بسنده نموده است. اما همین مقدار نیز در تبیین این نظر کفایت می‌کند که تعزیه علاوه بر تجمیع انواع آیین‌ها، مراسم، نمایش‌ها، خرده نمایش و تثبیت و گسترش آنها، در گسترش انواع موسیقی ملّی و قومی نیز نقش قابل ملاحظه‌ای داشته است.[1]

www.fabrestan.info فابرستان

۱- نک: تعزیه در ایران،ص ۱۵۵. همایونی در نقل قولی از ابوالحسن صبا در مجله‌ی موسیقی (ش ۱۸، سال ۱۳۳٦) می‌نویسد: «ناگفته نماند که تاکنون تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده. متأسفانه نمی‌دانم در آتیه چه چیزی تضمین موسیقی ما را خواهد کرد» (همان، ص ۱۵٦).

رسم‌ها، نقل‌ها، آیین‌ها ونمایش‌های مازندران

z	ز+ ذ + ض + ظ	a	اَ+ ـَ + ءَ
r	ر	o	اُ + ـُ + ءُ
ž	ژ	e	اِ + ءِ + ئه
š	ش	ā	آ + ها
f	ف	u	او + عو
q	ق + غ	i	ایـ +ی
k	ک	b	ب
g	گ	p	پ
l	ل	t	ت + ط
m	م	s	س + ث + ص
n	ن	j	ج
v	و	č	چ
y	ی	h	ح + هـ
ow	اوُ (مانند مو mow= تاک)	x	خ
ei	ای + یی	d	د
		'	ع

تبرستان www.tabarestan.info

اَ- بَ- بَ شو a ba ba šo:

منطقه: مازندران

اَ- بَ- بَ شو یا «تیر ما سیزَه شو» - سیزدهمین شب تیرماه قدیم - مصادف با آبان ماه شمسی در کنار مراسم دیگری، مثل «لال شیش زن» یا «لال ترکه زن» به معنای بی‌سروصدا زدن (شیش به معنای ترکه و چوب‌نازک)، تا حدود سه-چهار دهه پیش، در شهرستان های مختلف مازندران و از جمله آمل، بابل، سوادکوه، ساری و بهشهر و روستاهای این مناطق اجرا می‌گردید. اجرا کنندگان سر چهارراه ها «فالگوش» ایستاده و به حرف‌های مردمی که از آنجا می گذشتند و با هم گفت و گو می کردند، گوش فرا می‌دادند. اگر در مکالمات اشخاصی که در حال عبور بودند، حرف های خوبی می‌شنیدند، از آن تعبیر خوب نموده و همزمان اگر سخنان بدی می‌شنیدند از آن تعبیر بدی کرده و آنها را، در زندگی خود مؤثر می‌دانستند و به آنها اعتقاد داشتند. در این شب - تیرماه سیزَه شو- بعد از خوردن شام- که مرغ هوایی [غاز یا اردک وحشی] بریان شده از ملزومات سفره بود- در میان خانواده‌هایی که از تمکن نسبی برخوردار بودند؛ سیزده نوع از تنقلات و خوراکی‌های بومی صرف می‌شد. معمولاً این خوراکی‌ها عبارت بودند از:

تخمه، مرکبات، انار، گندم برشته با گردو، کشمش، خربزه، هندوانه، پسته‌ی شور، ازگیل و... که مردم در ایام تابستان و موقع فراوانی مقداری از آنها را نگه داشته تا در این شب بر سر سفره قرار دهند. بعد از خوردن تنقلات و خوراکی ها، فال گرفتن از دیوان حافظ شروع می شد. این رسم در بین بسیاری از خانواده‌ها معمول بود.

در این شب بچه ها، لنگه‌ی جورابی پشمی را به نخ درازی می بستند و آن را، بر سر چوبی قرار می‌دادند و با آن، بی خبر، وارد خانه های همسایه شده، آن را (جوراب را) از لای در اتاق یا دروازه وارد خانه می کردند. صاحبخانه‌ها با خوشحالی و رضایت در آن لنگه جوراب، خوراکی (انواع خوردنی) و یا پول گذاشته و دوباره آن را در بیرون از اتاق قرار می‌دادند و بچه‌ها با تکرار حروفِ «اَ- بَ- ب» ادای افراد لال را درآورده و به وسیله ی چوب، جوراب‌ها را برداشته و به خانه‌ی همسایه های دیگر می‌رفتند.

مردم در «اَ- بَ- بَ شو»،دادن خوراکی، پول و تنقلات دیگر را به بچه هایی که به عنوان گروه مجری آیین وارد خانه می‌شدند، به فال نیک گرفته و خوش‌یوم تلقی می‌نمودند. بنابراین با رضایت خاطر و با دادن انعام و غذا، به مجریان لال بازی پاسخ می‌دادند.

همچنین در این شب «لال شیش زن»ها موظف بودند که به طور ناگهانی وارد اتاق همسایه‌ها، فامیل یا افراد خانواده‌ی خودی شده و ناگهان، بی‌صدا و آرام و به صورت نمایشی به زنان نازا «شیش» یا ترکه بزنند و آنها را به باد کتک بگیرند. در این میان معمولاً یک نفر به عنوان ضامن، جلو می آمد و با گفتن جملات زیر زن مذکور را ضمانت می‌کرد:

حالا بس است. اینقدر او را نزن. همین امسال این زن حامله می‌شود. اگر امسال حامله نشد، شما در سال بعد او را تنبیه کنید.

دیگر اینکه «لال شیش زن»ها همین کار نمایشی را با دخترانی که در خانه مانده و ازدواج نکرده بودند نیز، انجام می‌دادند تا به این ترتیب بخت دختران گشوده شده و زودتر به خانه شوهر بروند.

به این ترتیب «لال شیش زن»ها با چوب نازک- شیش- دختران را آرام و بی‌صدا زده و قصد بیرون انداختن آنها را از خانه می‌نمودند که باز هم یک نفر به عنوان ضامن، جلو می‌آمد و ضمانت می‌کرد و می‌گفت:

حالا بس است، اینقدر او را نزن و از خانه بیرونش نکن، این دختر همین امسال شوهر می‌کند. اگر امسال شوهر نکرد شما در سال بعد او را تنبیه نموده و از خانه بیرونش کنید.

همچنین در این مراسم، کسانی با تبر به درخت‌هایی که میوه نمی‌دادند، حمله کرده و

www.farhangestan.ir

قصد قطع کردن درختان بی‌بَر را می نمودند، که دوباره یک نفر به عنوان ضامن جلو می‌آمد و به صورت نمایشی از قطع شدن درخت، جلوگیری می‌کرد و ضمانت می داد که این درخت سال دیگر حتماً میوه می‌دهد، اگر سال بعد میوه نداد، شما آن را قطع کرده و چوب‌هایش را بسوزانید.

در غروب همان روز – قبل از شب تیرماه سیزّه شو– مردم نهال ها و درختان میوه (موه دار) را هرس می‌کردند و عقیده داشتند که این نهال‌ها تا سال بعد میوه‌های فراوانی داده و تنومند خواهند شد.

در این شب، از طرف خانواده ی نوادامادهایی که هنوز عروسشان را به خانه نیاورده بودند، هدایایی به خانه‌ی عروس فرستاده می‌شد. علاوه بر این هدایا، اقلام دیگری همچون ماهی، اردک هوایی (مرغابی وحشی) و اسفناج نیز به همراه آنها فرستاده می شد.

«اَ– بَ– بَ شو»، فالگوش یا «لال شیش زن» تا چند سال پیش به صورت پراکنده در بعضی از روستاها انجام میشد؛ ولی در حال حاضر تقریباً فراموش شده و از بین رفته است.

با این حال فرستادن هدایا در «تیر ماه سیزّه شو» بر مبنای همان سنّت گذشته در برخی شهرستان‌ها و روستاهای مازندران ادامه دارد و خوردن تنقلات (شب چره) و گرفتن فال حافظ نیز رسمی است که هنوز در بین تعدادی از خانواده‌های سنتی مشاهده می شود.

آش شله زرد: āšešolezard

منطقه: ملی، مازندران

این آش را معمولاً در اربعین امام حسین(ع) و شهادت امام حسن(ع) و روزهای بین این دو واقعه به صورت نذری می‌پزند. گاه نیز آن را نذر کودکان به منظور جلوگیری از رخدادهای ناگوار می‌کنند.

طریقه‌ی پخت آش به این صورت است که برنج را می‌خیسانند و هم وزن آن شکر به آب افزوده و با بار گذاشتن آن هل و زعفران نیز به آن می‌افزایند. پس از پخت، آن را درون ظرف‌هایی ریخته و با دارچین کوبیده شده و نرم شده کلمات یا امام حسین(ع)، یا امام حسن(ع) ویاعلی(ع) را بر سطح آن درج نموده و پس از سرد شدن به همسایگان و آشنایان تحویل می‌دهند. منبع: طالب آباد، ص۴۰۵.

اربعین arbae'in:

منطقه: ملی، مازندران

اربعین واژه‌ای عربی و به معنی چهل است.[۱] در فرهنگ شیعیان اربعین مصادف با چهلمین روز شهادت حضرت امام حسین (ع) و یاران او در صحرای کربلا بوده که با بیستم صفر قمری مصادف است. این روز در حقیقت خاتمه‌ی مراسم عزاداری شهدای کربلا بوده و بسیاری از مومنان با ادای نذری ویژه –که عموماً پخت انواع آش و در دهه‌های اخیر آش شله زرد است– به استقبال این روز می‌روند. آش شله زرد از برنج، شکر، روغن، زعفران، خلال بادام تهیه شده[۲] و پس از ریختن آن درون ظرف های یک اندازه با پودر دارچین عباراتی چون یا امام حسین، یا مظلوم و یا شهید کربلا بر آن نقش نموده و به همسایگان، دوستان و بستگان داده می‌شود.[۳]

این مراسم تنها در شمال کشور به ویژه مازندران در چهل و هشتمین روز شهادت امام حسین«ع» بر پاگردیده و به چهل و هشتم معروف است.

منابع: **نک:چهل و هشتم** ۱. فرهنگ فارسی، ذیل مدخل

۲. شرح زندگانی من ج۱، ص ۲۸۵

۳. کتاب کوچه، ج۲، ص ۷۲۳.

آسنی: āsni

منطقه: مازندران

«آسنی» در فرهنگ تبری به مفهوم افسانه و از نظر لغوی و ساختاری مترادف با «اوسانه»های جنوب البرز است. این گونه از

www.tabarestan.info تبرستان

افسانه های تبری توأماً ساختاری روایی، منظوم و موسیقایی دارند. به مجریان و راویان نیمه حرفه‌ای آسنی، شرخون (شعرخوان) گفته می‌شود.

نک: شرخون.

ādem-o-havvā: آدم و حوّا

منطقه: مازندران

«آدم و حوّا» یکی از روایات و حکایات دینی است که شعرخوان ها و نوروز خوان ها در نوروز خوانی های البرز با برداشت از کتب آسمانی به نقل داستان آن می‌پردازند. لازم به یادآوری است که اگرچه اساس این داستان منطبق با روایت قرآن کریم است، با این حال نوروزخوان ها مطابق ذوق و سلیقه ی خود، شاخ و برگ‌ها و آرایه‌هایی را بر آن می‌افزایند تا از این طریق به تلطیف بیشتر داستان بپردازند. بخشی از شاخ و برگ های مذکور به صورت فی‌البداهه صورت پذیرفته و به همین خاطر در روایات مختلف متفاوت هستند. این گونه حکایات غالباً بر مبنای لحن‌های نوروزخوانی خوانده شده و متر مشخص دارند.

نمونه‌ی اشعار:

صلوات و بر محمّد
selevāto bar mohammed
صل علی محمد
sale-alā-mohammed
مژده دهید دوستان
mozde dehid dusetān
نوروز سلطان آمد
nuruz seltun āmed
اون شیطون بی حیا
un šaytune bi hayā
یک دونه گندم هدا
yak dune gandem hedā
بی هشت جه حرکت بدا
behešt je harket bedā
اون آدم ره گول بدا
un ādem re gul bedā
آدم ره فریب بدا
ādem re ferib bedā
صلوات و بر محمد
selevato bar mohammed
صل علی محمد
sale-alā-mohammed
مژده دهید دوستان
mozde dehid dusetān
نوروز سلطان آمد
nuruz seltun āmed...

(راوی: رحمت خونچین، شیرگاه سوادکوه، بهار ۱۳۷۱)

ترجمه‌ی اشعار:

صلوات بر محمد
صل علی محمد
مژده دهید دوستان
نوروز سلطانی آمد
آن شیطان بی‌آزرم
یک دانه گندم به آدم داد
او را از بهشت بیرون راند
او آدم را گول زد و فریفت
صل علی محمد
صلوات بر محمد
مژده دهید دوستان
نوروز سلطانی آمد

نک: نوروزخوانی.

www.tabarestan.info تبرستان

ārusi آروسی:

منطقه: مازندران

تا چند دهه پیش، پس از پسندیدن و علاقمند شدن دختر و پسر، مراسم و مراحل ازدواج آن‌ها به شرح زیر انجام می‌گرفت. پس از قبول دختر از جانب پسر و خانواده‌ی او، مراسم خواستگاری یا خازندی xāzendi در منزل دختر برگزار می‌شد. با پذیرفتن خانواده‌ی دختر در یک یا دو شب‌دیگر مراسم اره‌سری are sari یا اره گیرون aregirun یا قند اشکنی برپا می گردید که مقدمه ای برای بحث پیرامون میزان مهریه، شیربها، طول دوران نامزدی و تعیین وقت عقدکنان یا شربت خوری بود. در همین شب آخوندی صیغه‌ی محرمیت را بین عروس و داماد می‌خواند. سپس در روز عقد کنان یا شربت (شیرینی) خوران با دعوت از نزدیکان و فراهم نمودن مقدمات کار و وسایل مورد نیاز از سوی داماد، این مراسم برگزار می شد. وسایل مورد نیاز شامل البسه، کفش، چند تکه طلا و نیز قند و

چای و شیرینی بود. پس از صرف ناهار – و گاه پیش از ناهار- مراسم عقد توسط آخوند و اجرای شورانگیز سرناچی و دهل‌چی و نواختن لحن‌های مخصوصی مانند سماحال یا رقص مقوم، آروس یار، روونی، جلوداری، مراسم با شادی و نشاط و پایکوبی حضار و پذیرایی از آن ها خاتمه می‌یافت. مراسم پاگشا یا زوما زن مارون zumā mārun در برخی مناطق مازندران، یک هفته پس از عقد، با دعوت مادر عروس از داماد و برخی دوستان او برگزار می گردد. هدیه دادن در خانواده به یکدیگر در دوران نامزدی از دیگر رسوم متداول بوده است.

عروسی: با آماده سازی مقدمات عروسی از جانب دو خانواده، در روزی معین، با ارسال وسایل پذیرایی از سوی داماد به منزل عروس به عنوان خرج بار xarje bār و در طی مراسم مجمه وری majme vari – بردن وسایل با مجمعه و سینی-، عروسی رسماً آغاز می‌گردید. عروسی در گذشته بین سه تا هفت روز برگزار می شد. حضور خیاط و دوختن البسه ی عروس و داماد و اعضای خانواده در رسم خیاط سری یا درزی ولاج darzi velāj از دیگر برنامه های عروس به شمار می‌رفت. خیاط در طی این چند روز به بریدن پارچه ها و دوختن البسه ی عروس می پرداخت. یک شب قبل از عروسی مراسم حنابندان با حضور جمعی از دوستان عروس و داماد با قرار دادن حنا در کف دست داماد و عروس برگزار می‌گردید. در صبح روز عروسی، عروس و داماد به طور جداگانه به حمام رفته و پس از خروج با مشایعت همراهان و نوازندگان سرنا و نقاره به منزل باز می گشتند. همان روز قبل و گاه بعد از ناهار، تک تک میهمانان با پرداخت مبالغی در حد توان خود و ریختن آن در درون مجموعه و نواختن قطعه‌ی، خلت (خلعت) یا خلت سری، کمکی به زوج جوان می نمودند.

در طول مراسم از شب حنا بندان تا حمام بردن و اجرای مراسم عروسی در منزل، سرناچی و نقاره‌چی با اجرای مقام حموم سری به اصطلاح مجلس را گرم کرده و به تناسب مراحل مختلف جشن قطعاتی چون جلوداری، حموم سری، روونی، آروس‌یار، رقص مقوم یا رقصی، رزه کاری، خلت، مشقی و شروشور نواخته می‌شد. با اجرای برنامه‌ی کشتی میان جوانان لحن کشتی مقوم اجرا می‌شد. در عین حال در عروسی فرزندان افراد متمول انواع نمایش‌های طنز و هجو مانند گهره بازی، باج خواهی و برخی بازی‌های سرورآمیز و نمایشی مانند شترروش بالا اجرا در می‌آمد.در عین حال در اتاق مخصوص افراد میانسال و سالخورده یک تن خنیاگر از عصر تا پاسی پس از نیمه‌شب با نواختن دوتار و خواندن منظومه‌هایی تغزلی، حکمی و گاه مذهبی مانند نجما، حیدربیگ و صنمبر، ضامن آهو، طالب طالبا و ودیگر داستان‌های بومی موجبات سرگرمی حاضران را فراهم می‌ساخت.

در گذشته برادر و یا یکی از اعضای خانواده‌ی عروس او را به منزل داماد برده و مراسم انارزنی از سوی داماد برپا می‌شد. با ورود عروس به منزل، داماد با پرداخت مبلغی به نام رونما، پارچه ی روی صورت عروس را برمی داشت و با حضور مادر داماد، او بر صندلی می نشست. به این ترتیب مراسم عروسی با شادی و سرور و نواختن نوازندگان و مطربان و رقص (چکّه سما) و آواز حضار خاتمه می یافت. یک یا دو روز بعد هدایایی که از سوی مادر عروس تهیه شده و خلعت نام داشت به منزل عروس و داماد ارسال می

www.tabarestan.info تبرستان

گردید. روز سوم پس از عروسی داماد و عروس به دیدار خانواده ی عروس می‌رفتند که به زن مار سلوم zan mār-salum موسوم بود.

پس از آن در دعوتی از سوی عروس- و به نام دس کله بوردن deskele burden همه‌ی اعضای دو خانواده جهت صرف شام در منزل داماد حضور می‌یافتند. دید و بازدیدهای متوالی از منزل اعضای نزدیک دو خانواده در روزهایی دیگر، از دیگر رسوم عروسی محسوب می‌شده است. امروزه عروسی‌ها فاقد این ساختار و برنامه‌های مفصل سنتی بوده و به اختصار برگزار می‌شود.

منابع:

۱. فرهنگ‌وآداب‌ورسوم سوادکوه، ص‌ص۶۳-۸۳.

۲. فرهنگ‌مردم‌تنکابن(شهسوار)،صص۱۴۵-۱۷۸.

اکبر پلوون: akber palevun

منطقه: مازندران

«اکبر پلوون» (اکبر پهلوان) از جمله منظومه‌ها و سوت های مازندرانی بوده که از درونمایه‌ی پهلوانی و در عین حال سوگ آمیز برخوردار است. اکبر پلوون سرگذشت شکارچی نام آوری می‌باشد که اسیر ببری درنده گردیده و در جدال با او زخم برداشته و در نهایت جان خود را از دست می‌دهد. خنیاگر داستان را از زبان فرد متوفی خوانده و موضوعاتی را در بیان رویدادهایی که منجر به مرگ اوگردیده و نیز در ذکر ناکامی‌هایش روایت می‌کند. این منظومه متری مشخص و ریتمی نسبتاً سنگین و کند داشته و به فواصل پرده‌های شور و دشتی موسیقی ردیف دستگاهی ایران نزدیک است.

«اکبر پلوون» عنوان دیگری از منظومه‌ی عامی «دترجان» است که توسط خنیاگران گودار خلق گردیده و با همراهی دوتار خوانده می‌شود.

نمونه‌ی اشعار:

کلاج سرسیو خال خالی گردن

[عامی دترجان عامی دتر]

kelāj-e-sar-siyu-xāl-xāli-gerden

[āmi-deter-jān]

دارمه اتا پیغوم بورمه وطن

[عامی دترجان عامی دتر]

dārme-attā-piqum-baver-me-vaten

[āmi-deter-jān]

کئو آسمون ره اور بهیته

[عامی دترجان عامی دتر]

kau-āsemun-re-aver-bahite

[āmi-deter-jān]

اکبر پهلوون ره بور بهیته

[عامی دترجان عامی دتر]

akber-palevun-re-bāver-bahite

[āmi-deter-jān]

کئو آسمون ره اور بهیته

[عامی دترجان عامی دتر]

kau-āsemun-re-aver-bahite

[āmi-deter-jān]

اکبر پهلوون ره بور بهیته

[عامی دترجان عامی دتر]

akber-palevun-re-baver-bahite

[āmi-deter-jān]

(راوی: شعبان نیکخو، قادیکلای قائمشهر، بهار ۱۳۷٤)

ترجمه اشعار:

ای کلاغ سر سیاهی که گردنی رنگارنگ (خال خالی) داری

دختر عموجان دختر عمو

پیغامی دارم به سوی زادگاهم بیر

بگو آسمان نیلگون را ابر فرا گرفت

اکبر پهلوان مورد حمله ببر قرار گرفت

نک: سوت.

امام خوانی نوروزی (نوروزخوانی در ماه محرم): emāmxāni-ye nowruzi

منطقه: البرز

مراسم آئینی- موسیقایی نوروزخوانی یکی از سنت‌های کهن نوروزی در میان بسیاری از اقوام و مردم یکجانشین ایرانی است. نوروزخوانان پیش از آغاز نوروز با استفاده از اشعار و آوازهایی مخصوص به منازل اهالی روستاها و محلات مراجعه نموده و فرا رسیدن بهار را بشارت می‌دادند.

در مواقعی که براساس گردش ماههای قمری، فروردین و ایام نوروز با ماه محرم مصادف می‌گردید در نواحی شیعه‌نشین ایران،

www.tabarestan.info تبرستان

نوروزخوانان با تغییر در اشعار نوروزخوانی علاوه بر آگاهی دادن به مردم در رابطه با فرا رسیدن نوروز، اشعار و آوازهای نوروزی را به ذکر مصیبت در رابطه با حوادث کربلا و مراثی مربوط به ایام مذکور اختصاص می‌دادند. در چنین موقعیتی به نوروزخوان، امام‌خوان و به موضوع و ژانر اجرایی آنان امام‌خوانی اطلاق می‌شد.

رپرتوار آوازی امام‌خوانی تفاوت چندانی با کارگان موسیقایی نوروزی نداشته ولی اشعار آن در قیاس با اشعار نوروزخوانی با تفاوت و تغییرات اساسی همراه می‌شد.

عزیزان نوبهاره نوبهار
که لیلا بهر اکبر داغداره
همین خوانم امام اولین را
شه کشور امیرالمومنین را
امام دومین خوانم حسن را
امام سومین شاه شهیدان
حسینم کشته شد از تیغ عدوان... .
عزیزان نوبهاره نوبهاره
که لیلا بهر اکبر داغداره

نک: نوروزخوانی

امام‌خون: emām-xun

منطقه: مازندران سمنان، گلستان.

امام‌خون نام متأخر نوروزخوان در برخی نواحی البرز از جمله گیلان شرقی (بیه پیش) و کومش (استان سمنان) و مازندران است. وجه تسمیه‌ی این نام به خاطر ملحق شدن و افزوده شدن برخی اشعار مربوط به امامان شیعه و نیز حوادث و وقایع صحرای کربلا بر متن مورد استفاده‌ی نوروزخوان‌ها است. می‌توان گمان برد که این پدیده با مضمون شیعی مربوط به دوران پس از صفویه و گسترش و تسلط بی‌بازگشت مذهب یاد شده در مناطق مذکور باشد. از همین رو نوروزخوانان در مقطعی از دوران پیش‌گفته و به هنگامی که نوروز با ماهِ محرم قرین می‌شد با توجه به علایق ریشه‌دار و مذهبی مردم ناچار به تغییر در مضامین اشعار نوروزخوانی و انطباق آن با اعتقادات اکثریت ساکنان البرز می‌شدند. به خوانندگان این ژانر امام خون گفته می‌شود.

امیر و گوهر: amir - o - gohar

منطقه: مازندران، گلستان.

نقل موسیقایی امیر و گوهر از انواع نقل‌های تلفیقی است که فرم و اجرای آن ترکیبی از نظم و نثر و آواز می باشد. آواز این نقل به پرده‌های شور در موسیقی ردیف دستگاهی ایران نزدیک بوده و متری آزاد دارد.

لازم به توضیح است که امیر و گوهر از مشهورترین نقل های موسیقایی شمال و جنوب البرز به ویژه مازندران است. شاکله‌ی اعتقادی این نقل ملهم از باورهای شیعی است و بنابر عامیانه ترین روایت، شخصیت اصلی داستان یعنی امیر پازواری مورد نظر و توجه خاص حضرت علی (ع) قرار می گیرد و از همان تاریخ به سرودن اشعاری عارفانه و حکیمانه می پردازد. بر اساس یکی از روایات، امیر فرزند دهقان زاده ای بی سواد و روستایی است که در اوان جوانی از فقر و تنگدستی به نوکری در جالیز و نزد اربابی به نام حاجی صالح بیک مشغول می‌شود. رفته رفته او دلباخته ی دختر ارباب به نام گوهر گردیده و به او نرد عشق می بازد. گوهر نیز گوشه چشمی به امیر داشته و از این رو هر روز به بهانه ای به جالیز رفته تا به دیدار یار توفیق یابد؛ تا اینکه روزی امیر با سوار نقابداری روبرو می‌شود. سوار خطاب به امیر می گوید:

از باغت برایم خربزه ای بیاور!

امیر در پاسخ می گوید:

جالیز هنوز به بار ننشسته و بنابراین خربزه‌ای موجود نیست. سوار اصرار می ورزد و از امیر می خواهد که سری به جالیزش بزند. امیر به ناچار می پذیرد و به داخل جالیز می رود. او از دیدن جالیز شگفت زده می‌شود، چرا که با باغی پر از محصول مواجه می‌شود. پس خربزه ای چیده و آن را نزد سوار می آورد. سوار دو قاچ از خربزه را به امیر می‌دهد. امیر

www.tabarestan.info تبرستان

یک قاچ از این خربزه را خورده و یک قاچ را نیز برای معشوقه اش گوهر به کناری می‌گذارد. به محض خوردن خربزه حال امیر دگرگون گردیده و زبانش به شعر گشوده می‌شود.

گوهر نیز با خوردن یک قاچ از خربزه احساس شاعرانه ای یافته و با زبان شعر با امیر به گفتگو می‌پردازد.

در خاتمه امیر درمی یابد که سوار نقابدار حضرت علی (ع) است. پس تصمیم می‌گیرد تا به پابوسش مشرّف شود، اما سوار بلافاصله ناپدید می‌گردد.

در اثر همین پیشامد امیر به اسرار لدّنی دست یافته و همچون اولیاء و قدّیسین بر اسرار، دانش و حکمت احاطه می‌یابد. (راویان: زبیده بیگم نیکزادیان، بهشهر، و حسین غفاری، آمل، سال ضبط، ۱۳۶۵، ۱۳۷۳).

تجلّی این دگرگونی در حال و روحیات امیر در قالب اشعاری است که به امیری مشهور شده و به صورت نقلی ترکیبی شکل‌دهنده‌ی یکی از عام‌ترین داستان‌های موسیقایی و روایتی در مازندران گردیده است. نقل امیر و گوهر حاوی داستان و اشعاری است که که سرشار از مضامین تغزلی و حکمی و در پاره‌ای از موارد در تبیین دین و مسائل مذهبی شیعیان است. این نوع تحول و دگرگونی ناشی از دم مسیحایی و انفاس قدسی در برخی نقل‌های دیگر در فلات ایران و از جمله داستانی عامیانه مربوط به شاعر شدن مختوم قلی فراغی قابل توجه است. اینگونه تأثیر آنی و دگرگون کننده‌ی در اثر خواب و دیدار با مشایخ، قدیسین و امامان شیعه(ع) در شاعرانی چون برزنجی، پیر شرفشاه دولایی، میر انجم، باباطاهر، فایز دشتستانی و ... نیز دیده شده است. قالب اشعار این منظومه نوعی شعرهجایی کنار خزری به نام تبری است که از نظر ساختمان به رباعی نزدیک است.

نمونه‌ی اشعار:

امیر گنه‌گل دارمه گلاب ره کورمه
amir gene gel dārme gelāb re kurme
دین محمد دارمه حساب ره کورمه
din mohammed dārme hesāb re kurme
قرآن مجید دارمه کتاب ره کورمه
qorāne majid dārme ketāb re kurme
دو کله قندی دارمه دوشاب ره کورمه
do kale qandi dārme dušab re kurme

ترجمه اشعار:

امیر گوید گُلی (محبوبی) دارم، گلاب از بهر چه می‌خواهم؟
پیرو دین محمدهستم ونگران روز حساب نیستم.
وقتی همدم قرآن مجید هستم، نیازمند کتاب دیگری نیستم.
دو کله قند دارم، نیازی به دوشاب ندارم.
(راوی: نورمحمد طالب، ۱۳۷۱)

امیر گنه که ماه هسته ته چهره ته دیم
amir gene māhe haste-te čehre te dim
بی غنچه گل اول بهاره ته دیم
biqenče gole avvele behāre te dim
یا مخمله یا شمس نهاره ته دیم
yā maxmele yā šams o nehār te dim
یا یوسف مصری یادگاره ته دیم
yā yosofe mesri yādegāre te dim

ترجمه‌ی اشعار:

سیمای تو چون ماه است
بی‌غنچه چون گلِ اوّل بهار است
چهره‌ات به سان مخمل یا آفتاب نیمروز است.
یا یادگاری از زیبایی یوسف مصری است.
(راوی: نورمحمد طالبی، ۱۳۷۱)

نماشون سر ویشه بهیه خاموش
gete nemašun sare više bahíye xāmuš
مسته بلبل صدا بمو منه گوش
ay maste belbel seda bemu mene gus
ای نامرد فلک حلقه دینگو منه گوش
ey nāmarde falek halqe dingu mene guš
ونه بمردن بوردن چهار کسه دوش
vene bamerden burden čāhār kase duš

ترجمه اشعار:

هنگام عصر، جنگل در سکوت فرورفت
و صدای بلبل سرمست به گوش من رسید.
سپهر بی وفا، همچو غلامی حلقه به گوش چنین با من گفت:
باید مُرد و بر شانه های چهار تن از حاملین تابوت به سرای دیگر رفت.
(راوی: حسین طیبی، ۱۳۷٤)

www.tabarestan.info تبرستان

انجیلا منجیلا anjilā manjilā:

منطقه: ساری- بهشهر

انجیلا منجیلا از جمله مراسم آفتاب خواهی بود که به هنگام بارش طولانی مدت، برگزار می گردید. در روزی معین جوانان روستا با گردهمایی در مکانی خاص با خواندن اشعاری توسط سرخوان و همراهی دیگران به منزل تک تک افراد روستا رفته و با دریافت اقلام خوراکی شامل حبوبات و غلات در جایی مناسب به پختن آش و توزیع آن در بین حضار می پرداختند. پس از تقسیم آش دعاهای ویژه ای نیز خوانده می شد. بخشی از اشعار این مراسم:

انجیلا منجیلا
anjilā manjilā
به حق نور مصطفی
be haqqe nur mostafā
ابر برو آفتاب بیا
abr boro āftāb biyā
انجیلا منجیلا
anjilā manjilā
به حق شاه کربلا
Be haqqe shāhe karbalā
ابر برو آفتاب بیا
abr boro āftāb biyā
انجیلا منجیلا
anjilā manjilā
ابر برو آفتاب بیا
abr boro āftāb biyā
یخ بزوئه پیر زنا
yax bazue pire zenā
انجیلا منجیلا
anjilā manjilā
ابر برو آفتاب بیا
abr boro āftāb biyā
یخ بزوئه پیر بابا
yax bazue pire bebā

این مراسم با نام انجلای- منجلا در برخی نواحی تاجیکستان‌وازبکستان[1] نیزبرگزار می‌گردید. اجرای این مراسم تقریباً ازدهه‌ی پنجاه‌شمسی در مازندران منسوخ گردیده است.

۱. پژوهش‌میدانی‌مولّف،کولاب‌تاجیکستان، ۱۳۸۶

بحر طویل: bahre-tavil

منطقه: ملی، مازندران

فرمی‌از شعر و نحوه‌ی خاص‌خواندن آن‌در تعزیه.

«به اصطلاح عروض وزن شعر و جمع آن بحور است و عدد بحور شعر نوزده است به این تفصیل: طویل، مدید، بسیط، وافر، کامل، هزج، رجز، رمل، منسوح، مضارع، مقتضب، مجتث، سریع، جدید، قریب، خفیف، مشاکل، متقارب، متدارک. (ناظم‌الاطباء - غیاث‌اللغات ذیل مدخل).»

بحر طویل از صنایع و فرم‌های ادبی مؤثر در تعزیه است. این فرم در بسیاری از رجزها، مخالف‌خوانی‌ها، و برخی زره‌پوشی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. بی‌تردید قوی‌ترین انواع بحر طویل‌ها در ادبیات ایران توسط نسخه نویسان تعزیه خلق شده است. بخش‌هایی از دو نمونه از بحر طویل‌های مخالف و موافق مبین موضوع فوق است.

بخشی از بحر طویل مخالف (شمر) در مجلس شهادت ابوالفضل در شهرستان آمل:

شه شیر اوژن و دشمن‌کش و ببرافکن و هم صف‌شکن عباس، ایا پیش روناس، در این تیره شب ای ماه، برون آی ز خرگاه، که این بنده‌ی درگاه، نشسته بر سر راه، که از هرگه و بی‌گاه، شد از حضرتت آگاه، در این دامگه خاک، ز نیرنگی افلاک، به عرضم دهی ار گوش، گرت هست ترا هوش، کنم قصه‌ای سرپوش، بود قصه‌ی پرطول و درازی.

قسمتی از بحر طویل موافق (حضرت ابوالفضل) در مجلس شهادت حضرت ابوالفضل در شهرستان آمل:

ای سفی‌زاده‌ی بی‌شرم و حیا، چند زنی لاف و گزاف و بنمایی به من هر لحظه تو این لشگر خود را، و بگویی که کنون آمد همه کشور، ز ایران، ز توران، هم از شکّه و شروان، ز چین و ز ختا و ختن و روم، ز قسطنتن و مکه، ز مصر و حلب‌وشام، ز کرکوک و ز بصره، بخارا و سمرقند-ورامین و دماوند، ز الوند و ز ترکیه ز سلماس، ز قزوین وارومیه و تبریز و الی رشت.

در بسیاری از مجالس تعزیه در مازندران همچون مجلس امام حسین، مجلس علی‌اکبر، مجلس دوطفلان مسلم، مجلس عروسی قاسم

www.tabarestan.info تبرستان

و... نمونه‌های متفاوت و زیبایی از بحر طویل مورد استفاده قرار می‌گیرند.

نک: تعزیه.

بهارخوان/ بهارخون: bahār xān/bahār xun

منطقه: مازندران، گیلان، گلستان

بهارخون نام دیگر نوروزخوان در برخی نقاط شمال و جنوب البرز است.

نک: نوروزخون.

پامنبرخوانی pāmanbarxāni

منطقه: ملی، مازندران

نک: پامنبری‌خوان.

پامنبری: pā-menbari

منطقه: ملی

«پامنبری» عبارت است از آوازی با درونمایه‌ی مذهبی که در رثای ائمه و وصف حال آنان پیش از آغاز وعظ و خطبه توسّط پامنبری‌خوان خوانده می‌شد. موسیقی پامنبری عموماً مبتنی و مأخوذ از موسیقی ردیف ایرانی است.

پامنبری از انواع موسیقی مذهبی است که محلّ اجرای آن منحصراً در تکایا و مساجد است.

آوازهای پامنبری مانند بسیاری از دیگر انواع موسیقی مذهبی از عصر صفویه رایج گردید. نغمات و الحان مورد استفاده در آوازهای پامنبری عموماً مأخوذ از موسیقی ردیف ایرانی بوده و غالباً شکلی مستحیل شده از آوازها و تصانیف سنّتی است که به صورت نوحه و با اشعاری حزن‌آمیز و با درونمایه‌ی مذهبی جهت مستمعین پای منبر خوانده می‌شود. در گذشته در بیشتر مناطق ایران بخشی از اشعار نغمات پامنبری بین پامنبری‌خوان و حاضران در مجلس همخوانی و مبادله می‌گردید.

لازم به ذکر است که در مازندران پامنبری عموماً اختصاص به ذکر مصیبت‌ائمه و وقایع کربلایافته و آوازهای با مترفراخ و یا غیر متر آزاد مورداستفاده قرارنمی‌گیرند. در برخی موارد حاضران در مجلس‌علاوه بر همسرایی در نوحه‌های پامنبری به سینه زنی نیز می‌پردازند. این مسئله بیشتر در پامنبری‌های شبِ تاسوعا و شبِ بعد از عاشورا معمول است.

پلادهی pelā dahi:

منطقه: مازندران، گیلان

پلادهی یا توزیع برنج بین عزاداران از جمله مراسم مرسوم در ماه محرم است. پلادهی معمولاً از شب پنجم تا دوازدهم محرم ادامه یافته و اشخاصی که از تمکن مالی بیشتری برخوردارند با پختن پلو در منزل و همراه با خورشت آلو، قیسی و مرغ و یا قلیه‌جان و قیمه آن را در ظروفی نهاده و به تکایا و مساجد حمل کرده و به صورت نذری در میان عزاداران توزیع می‌نمایند.[1]

بسیاری از عزاداران مازندرانی برنج(پلا) ایام تاسوعا و عاشورا را متبرک و نیز شفابخش دانسته و تلاش می‌کنند تا مقداری از غذای این ایام را جهت بیماران لاعلاج، به خانه ببرند.

منبع: آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم، صص ۱۸۷-۱۸۸

پلوون بازی palevun bāzi:

منطقه: مازندران

«پلوون» بازی تا چند دهه پیش از جمله نمایش‌های متداول در مازندران بوده است. ابتدا جهت آماده سازی مقدمات بازی از چند تکه چوب و به شکلی ساده آدمکی چوبین ساخته و کُتی بر وی می پوشانند. سپس کوزه‌ای را که چشم، دماغ و دهان بر روی آن نقاشی شده بر روی چوب گذارده و با نهادن کلاهی بر سر کوزه و بستن دستمالی بر گردن آن آدمک، فضا آماده‌ی نمایش می شود. سپس دو پرسناژ ارباب و نوکر به ایفای نقش می پردازند. ارباب به نوکر وعده می‌دهد که در صورت ارائه ی یک سال کار و با مزد و

www.tabarestan.info تبرستان

مواجب اندک به خواستگاری دختری جهت نوکر خواهد رفت. نوکر مقدار دستمزد را می پرسد و او با دو واژه ی مبهم و مضحک می‌گوید: «سالی هری، ماهی تری».

با پذیرفتن نوکر، ارباب دختر خود را با شرایط وی آشنا می کند. نقش دختر را پسری با نهادن چادر بر سر ایفا می کند. لحظه ای چهره ی دختر را به وی نشان می دهد.

نوکر: آن درختان سپیدار مرتب و ردیف چیست؟!

ارباب: دندان های دختر است.

نوکر: من زنی که دارای دندان باشد نمی خواهم، دندان های او را بکش!

ارباب: [در حرکتی نمادین] دندان ها را می‌کشد.

نوکر: ارباب! ارباب! آن چیست که در تاریکی چون ستاره می درخشد؟

ارباب: چشمان اوست.

نوکر: امان از چشم زن! من زنی که چشم دارد نمی خواهم.

ارباب: [در حرکتی نمادین] چشمان وی را درمی آورد.

نوکر: آنچه که در دهان وی دائم در حال جنبش است چیست؟

ارباب: زبان است.

نوکر: آه! آه! امان از زبان زنان! زبان او را از دهانش درآورا!

ارباب: [در حرکتی نمادین] زبانش را می بُرد.

نوکر: [پس از بازگشت به سوی زن به حالت اعتراض] چرا هر چه گفتم شما آن را انجام دادید؟! من شوخی کردم!

ارباب: ایرادی ندارد، دوباره همه ی آنها را به جای اول باز می گردانم. [و در حرکتی نمادین این کار را انجام می دهد]

ارباب: حال که از علاقه ی تو به دخترم آگاه شدم شرطی دیگر نیز دارم.

نوکر: آن شرط چیست؟

ارباب: تو باید با پهلوان محله کشتی گرفته و پشت او را بر زمین بزنی.

در این لحظه نگهبان عروسک با چراغی روشن چهره ی پهلوان [عروسک] را لحظه ای نشان می دهد و سپس عروسک را مخفی می سازد.

نوکر با دیدن چهره ی او گریخته و می گوید: او کیست؟ دیو سفید است؟! مرا خواهد بلعید!

ارباب: نه، پهلوان قدرتمندی نیست به آسانی بر او پیروز خواهی شد.

نوکر با نزدیک شدن به سوی عروسک و گریختن های متوالی طی چندین مرحله دست بر پای او زده و مجدداً می گریزد. در نهایت با او گلاویز شده و او را تا میانه ی میدان بر روی زمین کشیده و با انجام حرکاتی مسخره، ارباب را مخاطب قرار داده و می گوید: ای ارباب به فدایت شوم مرا از دست او نجات بده!

سرانجام با چندین مرحله درگیری و رها کردن، با چوب ضربه ای بر سر عروسک زده و کوزه را خُرد می نماید و بازی با ازدواج او و دختر ارباب خاتمه می یابد.

منبع: مصاحبه با قربان صادقی (ریسمان باز) بهمن ماه ۱۳۸۵، روستای آهی دشت ساری.

پنج تن panj- tan:

منطقه: مازندران، ملی

از گوشه‌های مشهور در تعزیه که درد دل زینب با پدرش علی (ع) و حضرت محمد (ص) و بیان درد و رنجی است که پس از واقعه‌ی صحرای کربلا دچار ایشان شد.

در این گوشه چهره‌ای زار و نزار از حضرت زینب به تصویر کشیده شده و فاقد روحیه‌ی قوی و حماسی او پس از وقایع مذکور است. بدیهی است در بسیاری از تعزیه‌نامه‌ها و از جمله گوشه‌های تعزیه جهت جلب مخاطبان و گریاندن آنان، حزن‌آمیز نمودن اغراق‌آمیز همه‌ی صحنه‌ها و وقایع بخشی از تمهیدات نسخه نویسان و تعزیه‌خوانان محسوب می‌شد. این گوشه مشتمل بر گفتگوهای حضرت زینب با

www.tabarestan.info تبرستان

پیامبر، حضرت علی و برادرش حسین (ع) است.

مطلع‌اشعار این‌گوشه با ابیات زیر آغاز می‌شود:

حضرت زینبت (س):

زینب محزون بی دل سخت تنها گشته است
گاه در بازارها و گه به صحرا گشته است
گاه در خار مغیلان می‌رود در کوه و دشت
پابرهنه پا برهنه زار و تنها گشته است.

په خون: pe- xun

منطقه: مازندران

«په‌خون» یا «پی‌خوان» به افرادی گفته می‌شود که علاوه بر همراهی و کیسه داری در مراسم نوروزخوانی در بیان ترجیع بندها و گوشواره‌ها با نوروز خوان همسرایی می کنند. پی خون معمولاً حافظه ای قوی و صدایی خوش دارد.

نک: پیوری کر.

پیر بابو pir bābo :

منطقه: مازندران (مناطق غربی).

«پیر بابو» از جمله مراسم آئینی و نویددهنده‌ی آغاز بهار و اتمام فصل زمستان می باشد. در غرب مازندران و در مناطقی مانند

چالوس، تنکابن، رامسر و روستاهای جلگه ای و کوهپایه‌ای غرب مازندران این مراسم رواج داشته که مشابه مراسم عروس گُلی گیلان است. با توجه به تأثیرپذیری مناطق یاد شده از فرهنگ گیلی و موقعیت سرحدی آن، وجوه تشابه و تأثیرات آن منطقی به نظر می رسد. به ویژه اینکه این مراسم در مرکز و شرق مازندران دستکم طی شصت- هفتاد سال اخیر اجرا نمی‌شد.

سابقه‌ی اجرای این مراسم در اواخر قرن دهم هجری توسط مؤلف ناشناس ربیع المنجمین تأیید شده و می نویسد:

«در طبرستان نیز الحال معلوم است که در اول فروردین مردی را به صورت برقعی به رخ انداخته و در کوی و برزن گردانند و آن را بابو و بابو کر گویند».[1]

به اعتقاد آگاهان این نمایش برگرفته از باوری است که معتقدند در گذشته غولی در غاری بر فراز کوه می زیست. در پای کوه کلبه ای متعلق به فردی به نام پیر بابو (=پیر بابا) وجود داشت که با خانواده‌اش روزگار می گذرانید. پیر بابو روزانه احشام خود را برای چرا به جنگل می بُرد. یک سال در ده روز پس از اسفند [دهم اسفند یکی از سال ها] غول از خواب برخاسته و به پایین کوه می رود.

با رسیدن به کلبه ی پیر بابو، عروس گولی نامزد پیر بابو را می‌بیند. بی درنگ به سویش شتافته و او را ربوده و به سوی غار می گریزد. پیر بابو ماجرا را دریافته و در پی آنها دوان می‌شود و در نبردی سهمگین با غول عروس را از چنگال او می رهاند.

مراسم پیر بابو در حقیقت یادآوری آن داستان است که هر ساله برگزار می گردد.[2]

بر اساس نظر افراد سالخورده پیوسته همراه گروه پیر بابو یک تا سه سازچی حضور داشته اند. منظور از سازچی نوازندگانی است که به همراه گروه به نواختن دهل یا نقاره و سرنا می پردازند. گروه سازچی ها به تناسب موقعیت و نیز حال و هوای تماشاگران مراسم، برخی نغمات محلی را در آغاز، میانه و یا پایان مراسم به اجرا درمی آوردند.

این نغمات عموماً جزئی از رپرتوار موسیقی عروسی و ساز و نقاره بود. سرورآمیز بودن نغمه و همچنین شتاب تند آنها موجب وجد و شادی مخاطبان می شد. در این رابطه زنده یاد انجوی می نویسد:

«در مازندران و به خصوص در شهسوار و روستاهای آن، ماه آخر زمستان و نیمه ی دوم

www.tabarestan.info

این ماه، پیر بابو یا عروس گولی درمی آوردند و به این ترتیب که یک دسته ی شش نفری یا هشت نفری، از پسران و جوان های آبادی دور هم جمع می شوند و برای اجرای این مراسم خود را آماده می کنند. کسی که «غول» می شود باید هیکلی گنده و بزرگ و قدی بلند داشته باشد. غول یک کلاه پوستی یا پشمی بر سر می گذارد و لباس کهنه و پاره ای پوشد و صورتش را با زغال سیاه می کند و یک کاچ [چوبدستی] هم به دست می گیرد.

نفر دوم که «پیر بابو» می شود نیز صورت خود را سیاه می کند و یک کلاه مانند کلاه غول بر سر می گذارد و چند تا زنگوله هم بند ریسمانی به دور کمرش می بندد که چون حرکت کند و تکان بخورد، زنگوله ها صدا کنند. نفر سومی یعنی «عروس»، پسری است که یک دامن کوتاه به اسم «کوتاه تنبان» که پرچین و شبیه شلیته است و یک پیراهن می پوشد. روی پیراهن هم یک جلیقه می‌پوشد. ارایش و بزک او هم مثل نوعروسان است. البته گاهی – برای اینکه کسی او را نشناسد- یک تکه تور یا پارچه ی نازک روی صورت خود می اندازد. نفر چهارم که باز پوشش و آرایش دختران و زنان را دارد، همراه عروس است که عروس تنها نباشد. یک نفر هم به اسم کیسه کش یا کوله بار کش است که کیسه ای بر دوش دارد و شیرینی عید دسته را از صاحبخانه ها تحویل می گیرد و در کیسه می ریزد. گاهی یک نفر سازچی دارند که هم می‌خواند و هم می‌زند. گاهی هم دو سه نفر سازچی همراه دسته است که دهل و نقاره یا طبل می زنند و یکی از آنان که صدای خوبی دارد به مناسبت مقام و موقع شعرهای مناسب می‌خواند. این چند نفر اعضای حتمی دسته هستند ولی ممکن است تعداد کیسه کش ها یا سازچی ها بیشتر باشد و به جای یک نفر سازچی، دو سه نفر راه بیفتند و هر کدام عهده دار یک کار معین شوند.

شب که شد این گروه به راه می افتد وقتی به در اولین خانه رسیدند، طبال به پشت طبل می زند و صاحبخانه را از آمدن دسته خبردار می کند. بعد غول با پیر بابو جلو می رود و با صدای بلند می گوید:

«ارباب زن، باکتندیم؟» یعنی «زن صاحبخانه، بکوبیم؟ - اجازه می دهی بزنیم و برقصیم؟-

اگر صاحبخانه در اثر مصیبتی عزادار باشد و آن سال عید رسمی نداشته باشد، می گوید:

«نه» و فوری عیدی دسته را می دهد و آنان هم می روند. اما اگر صاحبخانه عید داشته باشد، در جواب می گوید:

«باکتون» یعنی «بکوبید»

بعد از این اجازه، سازچی یا سازچی ها بی درنگ شروع به نواختن می کنند و بقیه یعنی غول و پیر بابو و عروس و همراه عروس و افراد دسته شروع می کنند به رقص و پایکوبی. در این میان سازچی یا خواننده ای که همراه دسته است شروع به خواندن می کند. در نورالدین محله از بخش گلیجان (goleyjān) شهرستان شهسوار این شعرها را می خوانند:

خانه خاه آقای من
در واکن برای من
نم نم وارشی واره
تر کنه قبای من
عروس تره مبارک با
نوروز تره مبارک با

xānexah āqāye man
darvā kon barāye man
namnam vārci vārē
tar konē qabāye man
arus tere mebārak bā
nōruz tere mebārak bā

خانه خا بیا پیشم
بیگانه نیم خویشم
قربان سیاه ریشت
می فیض هدن بوشم
عروس تره مبارک با
نوروز تره مبارک با

xānēxāh biā pišam
bigānē neyam xišam
qarbāne siyā rišet
mi feyze haden busem
arus tere mebārak bā
nōruz tere mebārak bā

سیاسکی مرا گیرنه
یکی پایه زنم میره
آنه ناله مرا گیرنه

www.tabarestan.info تبرستان

آنه خونی تی گردنه
عروس تره مبارک با
نوروز تره مبارک با
siāsokay marā girnē
yeki pāye zanam mirē
āne nālē marā girnē
āne xuni ti gardenē
arus tere mebārak bā
nōruz tere mebārak bā

در فاصله ی خواندن خواننده و ساز زدن سازچی ها، غول و پیر بابو همراه عروس و دختر دیگری که همراه عروس هستند و جمعیت تماشاچی و کوله باری ها و حاضران همگی با هم دست می زنند.

پیر بابو مواظب عروس است اما غول در حین رقصیدن می خواهد او را غافلگیر کند و عروس را به دوش گرفته بیرون برد؛ امّا همین که پیر بابو متوجه می شود، با چوبدستی به غول حمله می کند و عروس را از چنگ او در می‌برد و باز به رقصیدن می پردازد. در این مرحله شیرین کاری‌ها، بستگی به استعداد غول و بابو و عروس دارد که صحنه آرایی کنند، حاضران را به خنده اندازند و آنان را به نشاط آورده و سردماغ بیاورند.

هنگامی که معرکه حسابی گرم شد، خواننده دوباره می خواند:

عروس گلی بیاردیم
جانه دلی بیاردیم
از راه دور بیاردیم
چه زرف زور بیاردیم
عروس تره مبارک با
نوروز تره مبارک با
arus goley biyārdim
Jānē deley biyārdim
āz rāhe dur biyārdim
če zarfe zur biyārdim
arus tere mebārak bā
nōruz tere mebārak bā
عروس گلی همینه
ببین چه نازنینه؟
خانه خاه تره نیاردیم
تی پسری بیاردیم
عروس تره مبارک با
نوروز تره مبارک با
arus goley haminē
bebin čē nāzeninē?
xānēxāh terē neyārdim
ti pesarey biyārdim
arus tere mebārak bā
nōruz tere mebārak bā

خواندن خواننده و نواختن سازچی ها همراه با رقص جماعت ادامه دارد و بعد از آن باز غول و پیر بابو مدتی می رقصند. آنگاه یکی از افراد دسته به جلوی در خانه می رود و معلق می‌زند و با خوشرویی و شیرین بازی رو به زن صاحبخانه کرده و می گوید:

«ارباب زن! یه کاسه دانه خنیم و هف تا طلاتس»

زن صاحبخانه هم مقداری برنج و تخم مرغ و پول – بسته به کرم و همت و وسع خود می‌آورد و به کوله باری دسته می دهد. مردم نورالدین محله معتقدند در بین هدایا حتماً تخم مرغ باید داد، زیرا دادن تخم مرغ شگون دارد. بازیگران بعد از این رو به صاحبخانه کرده اجازه ی رفتن می گیرند:

«ارباب زن! اجازه هدنین اما بیشیم؟»

زن صاحبخانه هم در جواب می گوید: «در پناه خدا، به سلامت» و دسته به راه می افتد به در خانه های بعدی.

در بعضی از روستاهای شهسوار این شعر را هم در ضمن رقصیدن می خوانند و شاید خیلی شعرهای دیگر که ما بدان ها دسترسی پیدا نکرده‌ایم.

«کیجا چانه ته جان جان می زنی ته
نشاس را مثل باران می زنی ته
خدا خراب کنه رسم گیلانه
گل سرخ و سفیده تول میانه»[3]

«منوچهر ستوده» نیز در حدود سال های ۱۹۴۰ میلادی گزارشی از مراسم پیر بابو را در جنگل های چالوس ثبت نموده که قابل توجه است:

«نمایش دور و بر نوروز به صحنه می آید. دو رقیب یعنی شوهری پیر و عاشقی جوان با صورتک هایی از پوست بز، چوب به دست و زنگوله به کمر بسته سر عروس با هم به جنگی که به صورت رقص درآمده می پردازند. عاقبت پیر می افتد و می میرد و عاشق و معشوق جوان مدتی دور جسد او رقص پیروزی می کنند و بعد شادمانه با یکدیگر می‌روند....»[4]

www.tabarestan.info تبرستان

اجرای این مراسم بعد از سال‌های ۱۳۵۰(هـ) رفته رفته کمرنگ گردید و هم اکنون به به طور کلّی منسوخ شد.

نک: عروس گلی. سازچی.

منابع:

۱. گاهنامه روز یکم فروردین، ص ۷۲.

۲. مجله گیله وا، ش ٤٨، ص ٤٠.

۳. جشن ها و آداب و معتقدات زمستان، ج ۱، صص۲۰۳-۱۹۹.

٤. چند چهره ی کلیدی در اساطیر گاهشماری ایرانی، ص ۲۲۰.

پیشخوانی: piŝxāni

منطقه: ملی، مازندران

«عمل پیش‌خوان. در موسیقی و روضه‌خوانی یا تعزیه‌گردانی خواندن دسته‌جمعی چند پسر یا دختر با هم به شعر، چون براعت استهلالی برابر مستمعین پامنبری.»

پیشخوانی در تعزیه‌ی مازندران مجموعه‌ای از نغمات آوازی است که در گذشته به خاطر اعلام آغاز تعزیه و فراخواندن مردم به تماشای آن بر روی بام‌ها و بلندی‌ها اجرا می‌شد. این گونه نغمه‌ها از نظر فرم مأخوذ از تصنیف‌ها و ترانه‌های متداول بوده و اشعار آنها به فراخور مضامین تعزیه تصنیف می‌شده است. از آغاز تاکنون شکل‌گیری و تکامل پیشخوانی منجر به پیدایش فرم‌های بدیع و گوناگونی از نظر اجرای آن، تعداد مجریان و همچنین نحوه‌ی کاربرد آنها شده است. از همین رو ملاحظه می‌شود که پیشخوانی‌ها در برخی مناطق به صورت انفرادی و در برخی دیگر از نواحی به صورت گروهی به اجرا درمی‌آید. شرایط سنی مجریان نیز با چنین تفاوت‌هایی روبرو است. بنابر مسائل فوق این جزء از تعزیه در نواحی مختلف حتی از نام‌های گوناگونی همچون پیش‌خونی، پیش‌واقعه، نوحه، شور حسینی، نوحه‌ی عمومی، نوحه‌ی اخبار، کلّه پشت‌بامی و... برخوردار شده است، که البته همراه با تفاوت در عنوان، با اختلافاتی در نحوه‌ی اجرا نیز همراه است.

منبع: لغت‌نامه دهخدا، ذیل مذخل.

پیشخوانی امام‌سجّاد: piŝxāni-ye-emām sajjād

منطقه: ملّی

تعزیه‌ی امام سجاد(ع) نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیف مستقلی است که پیش از آغاز این تعزیه خوانده می شود. آواز و لحن این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون در وصف بیماری و تنهایی حضرت سجاد(ع) است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های بیات ترک خوانده می‌شود.

اشعار پیشخوانی مجلس تعزیه‌ی امام سجّاد به شرح زیر است:

مجلس امام سجاد
تنها
گفتا سجّاد حزین
گفتا سجّاد حزین
در وقت بی‌نصیبی
در وقت بی‌نصیبی
عمّه تب دارم و کس نبود مرا طبیبی
نبود مرا طبیبی
جمع
بیمارم و دوای من
بیمارم و دوای من
تنها
تبدارم و غذای من
جمع
بیمارم و دوای من
تنها
دلجوئیم ثواب است
ای عمّه قطره آب است
جمع
دلجوئیم ثواب است
ای عمه قطره آب است
تنها
در این خرابه منزلم
در خرابه منزلم
نه شمع و نه چراغی (۲ بار)
نه به دردِ دل من

www.tabarestan.info تبرستان

کسی کند ثوابی
کسی کند ثوابی
جمع
بیمارم و دوای من
بیمارم و دوای من
تنها
تب دارم و غذای من
جمع
بیمارم و دوای من
تنها
دلجوئیم ثواب است
ای عمه قطره آب است

پیشخوانی اسیری طفلان مسلم: pišxāni-ye-asiri-ye-teflāne-moslem
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی اسیری طفلان مسلم نام یکی از مجالس تعزیه‌ی مازندران و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیفی است که تواماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و قبل از آغاز تعزیه‌ی فوق خوانده می‌شود.

آواز این نغمه از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی‌بوده و ازنظر مضمون همدلی‌وهمدردی با مسلم‌نسبت به اسیری‌وشهادت فرزندانش به‌دست حارث است.

اشعار پیشخوانی اسیری طفلان مسلم:
تنها -
ز نو از فراز گردون
تعب حجازیان شد
که به صد نوا حسینم
به صف مخالفان شد
جمع -
چکنم با غم و اندوهِ
تو ای فخر دو عالم
که دمادم کشدم غم
چه بعید و چه محرم
تنها -
بگو ای صبا به بطحا
تو بشاه نینوایی
که ز جور تیغ کوفی
شده مسلمت فدایی
جمع -
چکنم با غم و اندوهِ
تو ای فخر دو عالم
کشدم غم چه به عید و چه محرم
تنها -
بگو ای صبا به بطحا
تو بدوستان مسلم
جمع -
که قتل تیغ حارث
شده کودکان مسلم (۲)

پیشخوانی امام حسین (۱): pišxāni-ye-emām hoseyn (1)
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی امام حسین(ع) در مازندران نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی مستقل و تصنیفی است که قبل از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز این نغمه از نظر فرم و ساختار منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون در توصیف عزم و اراده‌ی این امام جهت رفتن به میدان نبرد است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های شور یا ابوعطا خوانده می‌شود.

مجلس تعزیه‌ی امام حسین دارای چند پیشخوانی متفاوت است که هر یک از آن‌ها در برخی نواحی مورد استفاده‌ی تعزیه‌خوانان قرار می‌گیرند. اشعار این پیشخوانی به شرح زیر است:

چون شاه دین پوشید کفن
گفتا به زینب این سخن
دارم وصیّت با تو من
از خیمه‌گه بیرون میا (۲)
دادای فلک (۲)
صد داد و فریاد ای فلک (۲)
چون شمر دون آید سرم
خنجر نهد بر حنجرم
از من جداسازد سرم
از خیمه‌گه بیرون میا (۲)
دادای فلک دادای فلک

تبرستان www.tabarestan.info

صد داد و بیداد ای فلک (۲)
به جهان ای یاران (۲)
باز و بپاشد شیون وشین
تنها - همه باشند گریان (۲)
جمعی - خلق جهان از بهر حسین (۲)
تنها - زنان یکسر بیائید
جمعی - زنان جهان از بهر حسین (۲)
تنها - همه گیسو گشائید
جمعی - زنان جهان از بهر حسین (۲)
تنها - برای شاه بیکس
جمعی - زنان جهان از بهر حسین (۲)
تنها - همه افغان نمائید
جمعی - همه افغان نمائید
تنها - از غم سرور دین شه دین
فاطمه گشته حزین و غمگین
چو ز مرکب افتاد (۲)
شاه شهیدان بر سر خاک (۲)
تنها - بدنش صد پاره
بدنش صد پاره
جمعی - سینه‌اش از خنجر صد چاک (۲)
بگفتا زیر خنجر ج بگفتا
تنها - که ای شمر ستمگر
جمعی - که ای... بده یکجرعه آبی (۲)
ببر رأسم ز خنجر
تنها - شرم نما تو لعین ز جزا

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه.

پیشخوانی امام رضا(ع) (۱): piŝxāni-ye-emām rezā (۱)

منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی امام رضا(ع) نام یک مجلس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیفِ مستقلی در مازندران است که توأماً به‌صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی و پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود.

آواز و لحن این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف بوده و از نظر مضمون وصف حال امام هشتم شیعیان و ناشی از اندوهِ عزلت و تنهایی در خراسان است.

این پیشخوانی در پرده‌های ابوعطا خوانده می‌شود.

اشعار پیشخوانی مجلس تعزیه‌ی امام رضا(ع) به شرح زیر است:

تنها
در شهر غربت ای خدا
مُردم ز زهر کاری (۲)
اباصلت از دل زارم
گویا خبر نداری (۲)
جمع
من بیکس و بی‌یاورم
اندر غریبی مضطرم
کو مادر و کو خواهرم
تنها
نبود دیگر چو من کسی
غریب و در خراسان
جمع
گشتم به غربت مبتلا
حزین و هم‌پریشان (۲)
تنها
من بی‌کس و بی‌یاورم
اندر غریبی مضطرم
کوتا تقی آید برم
بندد دو چشمان ترم
جمع
من بی‌کس و بی‌یاورم
من بی‌کس و بی‌یاورم

نک: پیشخوانی، تعزیه.

پیشخوانی امام علی(ع): piŝxāni-ye-emām ali

منطقه: مازندران، ملی

این نغمه نمونه‌ی دیگری از پیشخوانی‌های متداول در مجالس تعزیه‌ی امام علی(ع) در مازندران بوده و از نظر مضمون شرح نیازهای جامعه‌ی شیعه به این امام و در اندوه شهادت و از دست دادن ایشان است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های افشاری و سه‌گاه خوانده می‌شود.

اشعار پیشخوانی فوق به شرح زیر است:

پیش‌واقعه حضرت علی(ع)

www.tabarestan.info تبرستان

یا علی ای خدا را تو مظهر
یا علی جانشین پیمبر
از چه افتاده‌ای روی بستر
یا علی یا علی‌جان
خیز و بنگر بر احوال طفلان
یا علی کوفه در شورشین است
در خروش و فغان بر حسین است
در نوا زین الم زینبین است
یا علی، یا علی یا علی‌جان
خیز و بنگر بر احوال طفلان
که نموده غرقه در خون جبهه‌ات را
که نموده لاله‌گون این صورتت را
خیز و بنگر یتیمان فکارند
دیده در راه تو انتظارند
جز تو غم‌خوار دیگر ندارند
یا علی یا علی یا علی‌جان
خیز و بنگر بر احوال طفلان
یا علی مظهر حی داور
انتظار تو دارند و یکسر
یا علی یا علی یا علی‌جان
خیز و بنگر بر احوال طفلان
یا علی‌جان. ای عزیز. حیّ داور
شو شفیع. ذاکرانت روز محشر
جز تو نبود ذاکران را یار و یاور
یا علی یا علی یا علی‌جان
یا علی یا علی یا علی‌جان

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه.

پیشخوانی بازار شام (۱): pîšxāni-ye-bāzār-e-šām (۱)

منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی بازار شام نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیفی مستقل در مازندران است که پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار لحن منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون وصف ستمگری‌های یزید ابن معاویه و توصیف نمایی کلّی از حوادث صحرای کربلا است. این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های افشاری خوانده می‌شود.

نمونه‌ای از اشعار پیشخوانی بازار شام:

در بازار شام
تکخوان ـ به طشتی که باشد سر شاه دین، سر شاه دین
چرا چوب می‌زد یزید لعین یزید لعین
جمعی – یزید ستمگر ایا کینه پرور
مکُن ظلم و دیگر به آل پیمبر
زدی آتش اندر دلم وای
نمودی خزان حاصلم وای
الهی عزیزت بمیرد یزید
جوانان ما را نمودی شهید
همین سر که باشد چنین خوار و زار
پیمبر بدوشش نمودی سوار نمودی سوار
زدی آتش اندر دلم وای
جمعی – زدی آتش اندر دلم وای
تکخوان – نمودی خزان حاصلم وای
جمعی – زدی آتش اندر دلم وای
الهی عزیزت بمیرد یزید
عزیزان ما را نمودی شهید
تکخوان–همین‌لعل‌لب را رسول‌مجیدرسول‌مجید
گهی بوسه میزد گهی می‌مکید گهی می‌مکید
جمعی – بکن شرمی از خالق نشأتین
مزن چوب کین بر لبان حسین
تکخوان – بیا چوب و دیگر بر این سر مزن
بقلب من خسته خنجر مزن تو خنجر مزن
جمعی – یزید ستمگر ایا کینه پرور
مکُن ظلم و دیگر به آل پیمبر
تکخوان – زدی آتش اندر دلم وای
جمعی – زدی آتش اندر دلم وای
تکخوان – نمودی خزان حاصلم وای
جمعی – زدی آتش اندر دلم وای
الهی عزیزت بمیرد یزید
عزیزان ما را نمودی شهید
تکخوان–دل من از این غم کباب‌آمده کباب آمده
که این سر به بزم شراب آمده شراب آمده
جمعی – بکن شرمی از خالق نشأتین
مزن چوب و کین بر لبان حسین
تکخوان – زدی آتش اندر دلم وای
جمعی – زدی آتش اندر دلم وای
تکخوان – نمودی خزان حاصلم وای
جمعی – الهی عزیزت بمیرد یزید
جمعی – الهی عزیزت بمیرد یزید

www.tabarestan.info تبرستان

جوانان ما را نمودی شهید

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه

پیشخوانی جنگ خیبر: pîšxāni-e-jange-xeybar

منطقه: مازندران، ملی

پیشخوانی جنگ خیبر از پیشخوانی‌های متأخّر است که بر اساس نمونه‌های قدیمی و بر مبنای فرم و ساختار تصانیف موسیقی ردیف ایرانی ساخته شده است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های شور و گاهی نیز بیات ترک خوانده می‌شود.

اشعار پیش‌خوانی فوق در وصف مجاهدات حضرت‌علی(ع)درجنگ‌خیبر به شرح زیر است:

(مجلس جنگ خیبر سراینده معینیان)

تنها- علی جان علی جان چو جان منی تو ۲ بار
علی جان علی جان توان منی تو ۲ بار
جمع -تکرار علی‌جان علی‌جان توان منی‌تو ۲ بار
تنها - ستان این علم برای علی‌جان خدا را ۲ بار
بدشمن مکن ای پسر عم مدارا ۲ بار
جمع – علی‌جان علی‌جان چو جان منی تو ۲ بار
علی جان علی جان توان منی تو ۲ بار
تنها - زفرق عدو تیغ خود برمگردان
که تا دین ما را کنند اختیار ۲ بار
جمع - علی جان علی جان چو جان منی تو
علی جان علی جان توان منی تو ۲ بار
تنها - همین سرفرازی که حیدر نموده
بدست علی در زخیبر گشوده
جمع - علی جان علی جان چو جان منی تو
علی جان علی جان توان منی تو ۲ بار
تنها - زکار تو امروز و ای نامدارا
خدا عذر خواه و من شرمسارا ۲ بار
جمع - علی جان علی جان چو جان منی تو
علی جان علی جان توان منی تو ۲ بار

نک: پیشخوانی، ردیف ایرانی.

پیشخوانی حرّ ریاحی: pîšxāni-ye-horr-e-riyāhi

منطقه: مازندران، ملی

این نغمه از دیگر نمونه‌های پیشخوانی مربوط به مجالس تعزیه‌ی حر بن ریاحی بوده و در وصف دلاوری‌های حر ریاحی و آمادگی او برای شهادت است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا می‌شود.

متن اشعار پیشخوانی فوق به شرح زیر است:

پیش‌خوانی مجلس حر ریاحی (نوع دیگر)

تنها - آمده اندر کربلا کربلا حرّ مغرور دلاور
با خیل لشگر
لشگر عُدوان همراه او همراه او
با تیغ و نیز و خنجر مانند آذر
جمعی - راه و را بگرفته بر سلطان خوابان
صف کشیده هر طرف با تیغ برّان
تنها - فرقه کافرآمده یکسربر قصد آن شاه
سبط پیغمبردرکف خودسردر راه الله
گفت از کف می‌دهم دنیای فانی
دادن جان بهتر از این زندگانی
جمعی - اندر کوکبه عزت شد
زیبگه حلوت شد
جلوه‌گه شوکت شد
چون نور یزدان
تنها - نزدش ماه بنی هاشم بود
اکبر و هم قاسم بود
بسته کمر دائم بود
چون ماه تابان
جمعی - هر یکی سرمست و از جام سعادت
هر یکی آماده از بهر شهادت
تنها - از صف لشگر گشته جد گشته جدا
پیش سلطان جهان پیچیده عنان را
جمعی - گفت از کف می‌دهم دنیای فانی
دادن جان بهتر است زین زندگانی
تنها-گفت ای زاده‌پیغمبر ای نور دل‌حیدر
ای خسرو کم لشگر وی توبه التوبه
جمعی - هستم روسیه و مضطر من
با دل غم پرور من
در بر پیغمبر من
ای آیت الله
توبه التوبه‌ایا سلطان خوبان
توبه التوبه‌ایا شاه شهیدان

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه.

www.tabarestan.info تبرستان

پیشخوانی حضرت ابوالفضل(ع): pišxāni-ye-hazrat-e-abolfazl
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی حضرت ابوالفضل نام یک مجلس تعزیه و در عین حال عنوان یک پیشخوانی مستقل و تصنیفی است که توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف بوده و از نظر مضمون گفتگوی برادرزادگان آن حضرت با عمویشان پیش از آغاز نبرد و شهادت او در واقعه‌ی کربلا است. این نغمه در پرده‌های دشتی خوانده می‌شود.

اشعار این پیشخوانی به شرح زیر است:

در مجلس حضرت عباس
سقای دشت کربلا
عموی زارمه لقا
بنگر بسوی طفل‌ها

تشنه بگرمای بلا
جمعی –آور تو آبی ای عمو
میکُن ثوابی ای عمو
بهر رضای کردگار
آب‌آوری ای عمّ فکار
تنها –ا صغر همان طفل صغیر
نه آب خورده و نه شیر
قربانت ای عمّ دلیر
ما را رها زین دادگیر
جمعی – عمّه فدای پیکرت
گردیم بقربان سرت
مائیم حیران در برت
گریم یکسر زار زار
تنها – عباس عموی رشید
جان از عطش بر لب رسید
تنها – عباس عموی رشید
جان از عطش بر لب رسید
فریاد و از ظلم یزید
غم بر غمم گشته پدید
جمعی – ای داد و بیداد ای فلک
صد داد و فریاد ای فلک
عمو برس بر داد ما
حق علیّ مرتضی

پیشخوانی حضرت امام رضا(ع): pišxāni-ye-hazrat-e-emāmrezā
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی حضرت امام رضا(ع) نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی مستقل و تصنیفی است که توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون وصف حال امام(ع) به زبان او است.

اشعار پیشخوانی مذکور به شرح زیر است:

مجلس حضرت امام رضا(ع)
چه شد عازم ری شد خراسان
بگفتا بخواهر به آه و افغان
که‌ای خواهر هر دو دیده‌تر کُن
برای رضا آه و ناله سر کُن
تکخوان – دیگر جان خواهر مرا نه‌بینی
ز مرگ رضا از وفا نشینی
جمعی – ایا خواهرم به غم یاورم
توئی غم خورم به غم فکارم
اباصلت و ده برای خدا ز مهر آبم

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه، ردیف ایرانی.

پیشخوانی حضرت عباس(ع) (۱): pišxāni-ye-hazrat-e-abbās (1)
منطقه: مازندران، ملی

از انواع پیشخوانی‌های مربوط به مجلس تعزیه‌ی حضرت عباس که بیان حال کودکان حاضر در واقعه‌ی صحرای کربلا و توصیف تشنگی مفرط آنان و تمنای آب از عمویشان است.

این پیشخوانی توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی‌و در پرده‌های دشتی خوانده‌می‌شود.

اشعار این پیشخوانی به شرح زیر است:

مجل حضرت عباس
ت – شد سپه‌دار ما
عازم میدان (۲)
دامنش هر طرف (۲)

www.tabarestan.info تبرستان

بر کف طفلان (۲)
ج - عمو عمو عموجان
بر کف طفلان (۲)
ج - بنگر بحال طفلان
ج - عمو عمو عموجان
ت - ای بلگر حالت اصغر
کز عطش گشته بلبل بی‌پر
ت - شد به توسن سوار (۲)
آن یل نامی (۲)
ج - تا که آرد ز مهر (۲)
جرعه آبی (۲)
ت - عمو عمو عموجان
ج - عمو عمو عموجان
ت - بنگر بحال طفلان
ج - عمو عمو عموجان
ای عمو بنگر حالت اصغر
کز عطش گشته بلبل بی‌پر
نک: پیشخوانی.

پیشخوانی حضرت علی(ع): pîšxāni-ye-hazrat-e-ali
منطقه: مازندران، ملی

شهادت حضرت علی(ع) نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیفی است که پیش از آغاز تعزیه‌ی مذکور خوانده می‌شود.

آواز این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار لحن منطبق با تصانیف ردیفی است و از نظر مضمون اشاره‌ای به قتل حضرت علی(ع) به دست ابن‌ملجم و وصف حال حضرت زینب دختر حضرت علی(ع) پس از شهادت پدر است. این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های چهارگاه خوانده می‌شود. اشعار پیشخوانی فوق به شرح زیر است:

پیش‌واقعه مولا علی ابن ابوطالب
شد ز خانه برون
خسرو خوبان
سوی مسجد روان
آن مه تابان
گفت با باب خود
زینب نالان
شهر کوفه مکُن
کودکان و یلان
بی پناهانیم
ای پدرجان ما
بی پرستاریم
ای پدرجان ما
بی‌کس و یاریم
ای پدرجان ما
مصطفی باشد
در جنان گریان
زینبت میکند
ناله و افغان
شیعیان را مکُن
از غمت دلخون
مانمک زد شرر
هم بجسم و جان
در فلک قدسیان
نوحه‌خوان گردند
ذاکران جملگی
سینه زن‌گردند
نک: پیش خوانی، مجلس تعزیه، ردیف ایرانی.

پیشخوانی حضرت علی‌اصغر: pîšxāni-ye-hazrat-e-aliasqar
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی حضرت علی اصغر(ع) نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیف مستقلی است که پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز و لحن این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون در وصف مظلومیت و معصومیت حضرت علی‌اصغر است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های دشتی خوانده می‌شود. اشعار پیشخوانی مجلس تعزیه‌ی حضرت علی‌اصغر به شرح زیر است:

مجلس حضرت علی‌اصغر
تنها - ای عندلیبان گلشن خراب است

www.tabarestan.info تبرستان

خدا گلشن خراب است
مع - آهسته نالید آهسته نالید
اصغر بخواب است
خدا اصغر بخواب است
تنها - از ذکر خوابش گریان رباب است
خدا گریان رباب است
باهم - لای لای لای لای (۲ بار)
لایی لایی از سفر برگشته رودم
محو سیمای برادر گشته بودم
سیر از پستان مادر گشته بودم
تنها - شاها نظر کن بر شاه زاده
خدا بر شاه‌زاده
پستان مادر از دست داده
خدا از دست داده
بر روی دست مادر فتاده
خدا مادر فتاده
لای لای لای لای (۲ بار)
لایی لایی از سفر برگشته رودم
محو سیمای برادر گشته بودم
تنها رفتی بمیدان ای زار غمگین
خدا ای زار غمگین
آبت ندادند آن قوم بیدین
خدا آن قوم بیدین
لای لای لای لای (۲ بار)
لایی لایی از سفر برگشته رودم
محو سیمای برادر گشته بودم

نک: پیشخوانی.

پیشخوانی حضرت قاسم: pišxāni-ye-hazrat-e-qāsem
منطقه: مازندران، ملی

این نغمه نمونه‌ی دیگری از پیشخوانی مربوط به مجلس تعزیه‌ی حضرت قاسم(ع) است که از زبان سیدالشهدا بیان شده است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های همایون و شوشتری خوانده می‌شود. اشعار این پیشخوانی به شرح زیر است:

مجلس قاسم ابن الحسن
تکخوان - ای یادگار حسین (۲ بار)
ای راحت جان من (۲ بار)
جمع - بهر چه‌ای با وفا (۲ بار)
هر سو نمائی نگاه (۲ بار)
تکخوان - روح و روانم توئی
آرام جانم توئی
جمع - آهسته آهسته‌تر
کن بر عمویت نظر
تکخوان - ای قاسم کدخدا (۲ بار)
برگرد سوی خیمه (۲ بار)
جمع - ده اذن میدان عمو (۲ بار)
کن لطف و احسان عمو (۲ بار)
تکخوان - روح روانم توئی
آرام جانم توئی
جمع - روح روانم توئی
آرام جانم توئی
تکخوان - هم چند که ناقابلم (۲ بار)
مشکن عموجان دلم (۲ بار)
جمع - آهسته آهسته‌تر (۲ بار)
کن بر عمویت نظر

نک: پیشخوانی، ردیف ایرانی، مجلس تعزیه.

پیشخوانی حضرت مسلم(ع): pišxāni-ye-hazrat moslem
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی حضرت مسلم نام یک مجلس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی و تصنیف مستقلی است که پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز این پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون وصف حال مسلم ابن عقیل است. این نغمه توأماً به‌صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های ابوعطا خوانده می‌شود.

متن بخشی از اشعار پیشخوانی فوق به شرح زیر است:

در مجلس مسلم
تکخوان - فلک افتاده بین در خیال مسلم
ملال مسلم
نداند جز خدا کس ز حال مسلم
ز حال مسلم
جمعی - پناهم بده بر تو میهمانم
من آواره از شهر و خانمانم

www.tabarestan.info تبرستان

تکخوان - بیا ای زن بکُن میهمان نوازی
تو اهل رازی
همین مهمان تو دارد امتیازی
منم حجازی
پناهم بده طوعه میهمانم
من آواره از شهر و خانمانم
بدان ای زن که من نایب حسینم
بشورینم
پسر عمّ شهنشاه عالمینم
ز نیّرینم
پناهم بده طوعه میهمانم
من آواره از شهر خانمانم
نک: پیشخوانی.

پیشخوانی خرابه‌ی شام:-pîšxāni-ye xarābe-ye-šām
منطقه: مازندران، ملی

این لحن نمونه‌ی دیگری از پیشخوانی‌های متداول در مجلس تعزیه‌ی خرابه‌ی شام و بیان حال اسرای وقایع صحرای کربلا در بارگاه یزیدبن معاویه است.

این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجرا گردیده و در پرده‌های همایون، بیات ترک و شور خوانده می‌شود. اشعار پیش‌خوانی فوق به شرح زیر است:

(پیش واقعه‌ی خرابه شام)

تنها - ای خلق ای خلق کوفیان هم شامیان
وی مطیع وی مطیع یزید و هم مروانیان
جمعی - منزل ما ویرانست ویرانست ویران
دیده ما گریانست گریانست گریان
تنها- فلک گشتیم اسیر ظلم دونان همه این ظالمان
گرفتار و دل افکاریم از داغ جوانان هم عزیزان
جمعی - بر تخت زد از کین
یزیددون با صد عزّت
فرزند حیدر ایستاده
با صد ذلّت
تنها-زین‌العابدین بیمار است بیمار است بیمار است
با غم گرفتار است تبدار است افکار است
جمع - فلک گشتیم اسیر ظلم دونان
همه این ظالمان
گرفتار و دل افکاریم
از داغ جوانان هم عزیزان
تنها - بر تخت زر از کین
یزیددون با صد عزّت
فرزند حیدر ایستاده
با صد ذلّت
ای بخت ای بخت سیه بشو آخر بیدار
این درد این درد گران جسم تبدار
جمع- رأس حسین مهمانست مهمانست مهمانست
چوب خیزران است لب دندان است
سلطان است مهمان است
نک: پیشخوانی.

پیشخوانی شهادت امام حسن(ع)(۱): pisxani-e-sahadat-e- emam hasan (۱)
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه‌ی شهادت امام حسن مجتبی نام یکی از مجالس تعزیه و در عین حال عنوان پیشخوانی مستقل و تصنیفی است که پیش از آغاز این تعزیه خوانده می‌شود. آواز پیشخوانی از نظر فرم و ساختار نغمه منطبق با تصانیف موسیقی ردیف ایرانی بوده و از نظر مضمون وصف حال خواهر این امام حضرت زینب(س) می‌باشد که در بیان رنج و اندوه او در مصیبت‌های وارده از واقعه‌ی صحرای کربلا است. این نغمه توأماً به صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی اجراگردیده و درپرده‌های‌افشاری خوانده می‌شود. اشعارپیشخوانی‌فوق‌به‌شرح زیراست:

(مجلس امام حسن مجتبی)

تکخوان - ماه عزا گشته بر پا گشته هویدا
از غم شمس افلاک طاها
از غم شمس افلاک طاها
زین مصیبت زین مشقت زین شور و وحشت
گشته است از ثری تا ثریا
گشته است از ثری تا ثریا
جمع - ای حسن ای غریبم برادر
بی کس و بی نصیبم برارد
تکخوان - زنی چه من خوار و مضطر بعالم مبادا
جمع - زنی چو من بی برادر بعالم مبادا

www.tabarestan.info

تکخوان - غم فزون شد دیده خون شد
نیلگون از ثری تا ثریا
نیلگون از ثری تا ثریا
جمع - ای حسن ای غریبم برادر
بی کس و بی نصیبم برادر
تکخوان - شیعه افغان و زاری نمائید
بر حسن غمگساری نمائید
جمع - ای حسن جان ای برادر
ای حسن جان ای برادر

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه، ردیف ایرانی.

پیشخوانی شهادت امام موسی(ع): pišxāni-ye-šahādat-ye-emām musā
منطقه: مازندران، ملی

این نغمه نمونه‌ی دیگری از پیشخوانی‌های مربوط به مجلس تعزیه‌ی شهادت امام موسای کاظم(ع)ودربیان شهادت و اندوه و آلامی است که‌حضرت‌موسی(ع) درزندان‌متحمّل گردید.

این نغمه توأماً به‌صورت تک‌خوانی و گروه‌خوانی خوانده می‌شود. اشعار این پیشخوانی به شرح زیر است:

(شهادت امام موسی کاظم(ع))

تنها - شرم کُن هارون ای جفا گستر
از ولیّ دین سیّد و سرور
میکنی مسموم آل پیغمبر
ظلم و کم‌تر کن ای جفا گستر
جمعی - دخترش باشد از غمش نالان
کو رضا آید گوشه‌ی زندان
تنها - ای فلک گردی واژگون آخر
ظلم کم‌تر بر موسی جعفر
جمعی - دخترش باشد از غمش نالان
کو رضا آید گوشه‌ی زندان
تنها - هفت سال است که گوشه زندان
از جفای آن ملحد نادان
کُنده و بند و حسرتُ حرمان
جمعی - کو رضا آید گوشه زندان

نک: پیشخوانی، مجلس تعزیه.

تاریخ برخوانی: tārix barxāni
منطقه: مازندران

تاریخ خوانی یا «تاریخ برخوانی» فرمی از نقالی منظوم توأم با موسیقی آوازی است که نغمات آن در هر منطقه بیشتر برگرفته از موسیقی بومی است. این ژانر به دلیل بیان رویدادهای تاریخی اعم از ملی یا منطقه ای، «تاریخ برخوانی» نامیده شده است. «تاریخ برخوانی» به خاطر توالی و ترتیب حوادث و بیان زمان بندی شده ی رویدادهای تاریخی در رده ی نقل های موسیقایی نیز قرار دارد. لااقل از چند دهه پیشتر تاریخ خوانی کارکرد و موقعیت خود را در همه‌ی فرهنگ‌های اقوام ایرانی از دست داده است. مواجه شدن با یکی از اویان در چلاو آمل (شرخون) موجب گردید تا بتوان به ساختار و فرم اجرایی آن دسترسی یافته و نیز نسبت به جوهره و تأثیرات فرهنگی این گونه از نقل موسیقایی اطلاع حاصل نمود. براساس اظهار خنیاگران سالخورده، این سنت شفاهی و آوازی تا چند دهه ی پیش در برخی از دیگر نواحی ایران نیز رواج داشته و اصلی ترین شکل انتشار رویدادهای تاریخی و اخبار حوادث و وقایع سیاسی و نظامی بوده است. (گفتگوی حضوری بیگی، رودبنه گیلان ۱۳۷۳ و عثمان محمدپرست، خواف، ۱۳۷۶)

کار تاریخ برخوان ها برخلاف دانش و هنر بسیاری از دیگر مجریان و راویان سنن شفاهی کاملاً جنبه ی تعلیمی داشت. شاید بتوان «تاریخ برخوانی» را نوعی آموزش مدرسه ای و طبقه بندی شده‌ی تاریخ اساطیری یا واقعی این سرزمین و آگاهی دادن عوام و خواص نسبت به سرگذشت شاهان، سلسله‌های حکومتی و رویدادها و حوادث تعیین کننده و سرنوشت ساز کشور دانست که به صورت موسیقایی نقل می‌شد. اگرچه تحقیقات میدانی به ندرت ما را با اشکال غیرمکتوب و روایی این سازه‌ی فرهنگی مواجه ساخت و در نتیجه مانع از شناخت جامع و همه جانبه‌ی آن گردید، اما مسلم است که در دوران سلسله‌های حکومتی پیش از اسلام شکلی از «تاریخ برخوانی» که در مجامع رسمی خوانده می‌شد، بر اساس منابع مکتوب و ثبت شده‌ی تاریخی صورت می

www.tabarestan.info تبرستان

پذیرفته است.

«پاره ای از شواهد و قراین حکایت از آن دارند که در دوره ی ساسانی، کتاب‌هایی وجود داشت که به تاریخ واقعی و افسانه ای شاهان گذشته می پرداختند. در شاهنامه هنگامی که هرمزد چهارم را از پادشاهی برداشته به زندان می افکنند، آرزو می‌کند که کاش تاریخ برخوان دانشمند با نامه‌ای نزد او آمده با روایت داستان‌ها از شاهان باستانی وی را سرگرم سازد.» (تاریخ ملّی ایران، ج ۱، ق اوّل، ص ۵۰۳)».

قطعاً برخی از تاج نامک‌ها، خدای نامک‌ها (خوتای نامک) و سرگذشت اساطیری و یا حقیقی شاهان کیانی و همچنین نامه‌های خسروانی (که منظور از آنها کتب مربوط به زندگی، سیره و جنگ‌های پادشاهان ایرانی است)، مأخذ اطلاعات تاریخ برخوان‌ها بوده است. با این حال اسطوره سازی، افسانه پردازی و افزودن شاخ و برگ غلوآمیز به حوادث و وقایع به عنوان سنتی نهادینه شده در کار تاریخ برخوان‌ها، همواره آگاهی رسانی، خبردهی و آموزش آنان را با حواشی پرآب و تابی همراه می‌ساخت.

«تاریخ برخوانی» که طی دهه‌ی پیش دو تن از آخرین راویان و مجریان خود را از دست داد، قطعاً ادامه ی کهن ترین انواع خنیاگری حرفه‌ای در زمینه‌ی نقل روایات و رویدادهای تاریخی بوده است، چرا که نوع پرداخت و تمهیدات روایت به گونه ای است که بلافاصله نحوه ی شکل‌گیری انواع تاج نامک‌ها، خدای نامک ها و سیرالملوک‌ها را در ذهن متبادر می‌سازد. منابع موجود اشاره ی شایسته ای به موضوع تاریخ برخوانی نداشته اند. اما به رغم فقدان منابع، خوشبختانه تحقیقات میدانی، مواجه با دو تن از آخرین بازماندگان این سازه را با کم و کیف و چگونگی قصه پردازی و نوع روایت آن میسّر ساخته و ما را با کار این گروه از نقالان در فلات ایران آشنا نموده است. بررسی و تحلیل های آتی به جز تفاوت های حاشیه ای و معمولی یک تفاوت کلیدی را در روایت «تاریخ برخوانی» شفاهی با آثار مکتوبی چون سیرالملوک نمایان ساخته است. این تفاوت در اجرای موزون و آهنگین «تاریخ برخوانی» است. در واقع شعر و موسیقی و البته بداهه پردازی اصلی ترین ابزار تاریخ برخوان در روایت رویدادها و حوادث تاریخی بوده است. گو اینکه ممکن است پیش از اسلام نیز تاریخ برخوان ها علاوه بر استفاده از منابع مکتوب چون تاج نامک ها، راهکارهای شفاهی دیگری همچون بداهه پردازی در شعر و موسیقی و همچنین قصه سازی و حماسه پردازی خارج از روایت اصلی را نیز چاشنی بیان روایات خود نموده باشند. همان روشی که از سوی ناقدین معاصر پدیده ی خلق قصه در قصه نامگذاری شده است. عدم استفاده از طومار و یا هر نوع مکتوبی در کار تاریخ برخوان ها ممکن است فراموش شدن بخشی از روش ها و سنت های قدیمی در «تاریخ برخوانی» باشد. چه استفاده از طومار توسط نقالان و سپس «فرد» در کار تعزیه خوانان نیز بعید است که بر اساس ابتکاری مقطعی حاصل گشته و یک شبه سربرآورده باشد. اما اینکه چرا و از چه مقطعی تاریخ برخوانان احیاناً روش طومار نویسی و مراجعه به مکتوب را کنار نهادند، بر ما پوشیده است.

هرچند ساختار «تاریخ برخوانی» و نحوه ی عرضه و اجرای این فرم از روایتگری بی هیچ تردیدی آن را هم طراز و هم عرض نقالی قرار می دهد، اما شیوه و فحوای نقل «تاریخ برخوانی»های شفاهی، دارای دو ویژگی متمایز و ممتاز از سایر گونه های نقل است. اولین و اصلی ترین ویژگی، تمرکز داستان بر رویدادهای تاریخی سرزمین و حوادثی است که واقعیات تاریخی بخشی غیرقابل انکار از ساختار اصلی روایت آن را تشکیل می داده است. گو این که بر اساس خمیره و سیاق بیان روایات شفاهی افزودن شاخ و برگ، حواشی و تزیینات و رنگ آمیزی و حتی پیوست شدن

www.tabarestan.info تبرستان

داستان های جنبی، بخشی اجتناب ناپذیر از روایات «تاریخ برخوانی» است. در هر صورت از آنجایی که دست مایه ی اصلی داستان الهام گرفته از حوادث واقعی و سرگذشت پادشاهان، امیران، بزرگان و اتفاقات زنده و ملموس در تاریخ این سرزمین و اقوام آن بوده، بنابراین اسطوره سازی، افسانه پردازی و حتی حماسه پردازی کمرنگ ترین بخش روایات این گونه ی موسیقیایی محسوب می شده است. از این رو می توان «تاریخ برخوانی» را حقیقی ترین گزارش گذشتگان و سیر وقایع تاریخی کشور دانست. با این حال نباید این قسم از حقیقت گویی تاریخ برخوان را حقیقتی تمام عیار و بی کم و کاست تلقی کرد، چه پرداخت و تغییر و نوسازی حوادث از ویژگی های سنت شفاهی و شگرد کار هر گروه از نقالان بوده است. در مقام مقایسه، میزان توجه به واقعیات و حقایق در کار و اجرای تاریخ برخوان ها به نسبت قصه گویان و نقالانی که اساس کارشان بر مبنای داستان های تماماً برساخته پی ریخته شده، جدی تر و بیشتر بوده است. در واقع منبع الهام تاریخ برخوان ها بیشتر رویدادهای واقعی تاریخی است و مرجع دیگر گروه‌های نقالی مبتنی بر ذهنیّات اسطوره ای و افسانه ای، دریافت‌های وهم آلود از تاریخ و البته تطبیق آنها با آرمان ها، احساسات، نیازها و تمنیّات ذوقی روزمره ی مخاطبان بوده است.

به طور کلّی مسئولیت تاریخ برخوان ها عموماً عرضه ی اطلاعات تاریخی و وظیفه‌ی دیگر گروه های نقال ایجاد عرق و علایق میهن پرستانه و ژرفا بخشی به احساسات دینی، ملی و انسانی بوده است. در حقیقت تاریخ برخوان خلاصه‌ای از رویدادهای مقاطع مختلف از تاریخ این سرزمین را با حواشی و آرایه هایی جذاب درآمیخته و بدین طریق نمایی کلی از تاریخ این سرزمین را در معرض قضاوت مخاطبین قرار می داد، اما همین مقدار نیز با ابهامات و گاه اشتباهات جدی همراه بود؛ چه در طول زمان و از پی‌گذشت نسل‌ها تغییر و دستکاری در حوادث، امری بدیهی و غیر قابل اجتناب می‌نمود، خاصه اینکه این نوع روایت به صورت کامل شفاهی بوده و طی یک فرآیند سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل می‌شده است. با این همه تاریخ برخوان ها همواره درصدی قابل قبول از واقعیات تاریخی به ویژه وقایع نسبتاً متأخر را به دوستداران و علاقمندان تاریخ انتقال داده و از این منظر پیوسته در حال آموزش‌های جمعی تاریخ بوده‌اند.

باید توجه نمود که تعدادی از این طیف نقالان، چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیر مستقیم از خدمت و یا حداقل در ارتباط با حاکمان وقت نیز بوده و به ناچار حسابگری و مماشات را در روایات مربوط به دوران معاصر داشته‌اند. به همین دلیل این گروه از نقالان در ارتباط مستقیم با سیاست قرار داشته و در نظر داشتن برخی ملاحظات بخشی از اصول و اساس تداوم هنرشان بوده است. آنان در پاره ای مواقع ناچار بودند تا شکست های فاحش نظامی حاکمان را توجیه و حتی در شمار پیروزی‌های او قلمداد نمایند و یا پیروزی های کوچک منطقه‌ای را از شاهکارهای نظامی نظام حاکم و پادشاه وقت محسوب نمایند. این فرافکنی اغلب شامل اوضاع نابسامان و به هم ریخته‌ی اجتماعی و اقتصادی نیز می‌گردید. در جامعه ی مشکوک، حساس، بحران زده و بسه غایت مستبد، جایگزین نمودن سیاه با سفید و زشت با زیبا، شگردی جهت ادامه‌ی حیات تاریخ برخوان و بقاء هنر او بوده است. اما بلافاصله پس از فروپاشی نظام حکومتی و جایگزین شدن سلسله های نوخاسته، که در این فلات امری مستمر و همیشگی بوده است، تاریخ برخوان ها بلافاصله به اصلاح روایات خود مبادرت می‌نمودند.

در اینجا لازم است تا به یک نکته ی اساسی دیگر در «تاریخ برخوانی»ها اشاره نماییم و آن پرداختن به فلسفه ی تاریخ و تفسیر وجوه مختلف آن است. بی گمان در میان مجموعه ی

www.tabarestan.info تبرستان

پدیده های مربوط به فرهنگ شفاهی، «تاریخ برخوانی» اصلی ترین گونه ای است که موضوع فوق را با انسجام و جدیتی مثال زدنی مورد بررسی و تشریح قرار می‌داد. توضیح و تبیین چگونگی پیدایش حکومت ها، دینامیسم و نحوه‌ی استمرار چرخه ی تاریخ، پیوستگی و هماهنگی تاریخ با مجموعه ی پدیده‌های طبیعی و اجتماعی و روند تکاملی رویدادها و همچنین بررسی نقش سیره‌ی حکومت‌ها در بالندگی و یا سقوط و اضمحلال آن‌ها به طور اشکار به فلسفه ی تاریخ نظر دارد. بدیهی است این همه با زبانی بسیار ساده و عامه فهم ارائه گردیده و فاقد پیچیدگی‌هایی است که اصولاً در تبیین فلسفه‌ی تاریخ به کار می رود. این سادگی زمینه ی انتقال نوعی حکمت و خرد تاریخی و فلسفی را به مخاطبین فراهم ساخته و آنان را هم در حین اجرای نقل و هم پس از خاتمه ی آن به تفکر وامی داشت. با توجه به بررسی های یاد شده، شیوه ی قصه پردازی در «تاریخ برخوانی» بیشتر مبتنی بر حوادث تاریخی با نگرش به فلسفه ی تاریخ و البته با ریزه کاری های تأثیرگذاری است که تاریخ برخوان بر آن می‌افزود.

با بررسی و نتیجه‌گیری از نمونه‌ی ثبت شده در مازندران می توان استنباط نمود که ساختار موسیقایی «تاریخ برخوانی» در هر منطقه به فراخور فرهنگ و علایق و احساسات بومی با یکدیگر متفاوت بوده‌اند.

در مازندران استفاده از ده ها نغمه ی بومی و ملی با شتاب تند و تغییر در ریتم داستان‌ها و حوادث و تغییر سرعت اجرا به هنگام پایان یک روایت و آغاز حادثه‌ی جدید با استفاده از طشت، لگن و یا دایره از خصوصیات اجرایی «تاریخ برخوانی» است. در عین حال گاه هجو و طنز نیز جهت خوشایند ذائقه ی مخاطبین به کار گرفته می شد. اما این امر پیوسته با متن داستان و روایت هماهنگی داشته است.

قسمتی از اشعار تاریخ‌خوانی:

(که تاریخ‌خوان مرحوم سفررمضانی در آن به توانایی‌های خاص خود نیز اشاره نموده است)

مه نوم ره گننه سفر شعرخون
ضبط سینه دارمه بلبل زوون
ناسواد دارمه نا کاغذ قَلمدون
اگر هنیشم من صبح تا نماشون
هرچی سخن باوم نوونه تموم
شاه عباس هستیا ته نومِ قربون
چراغ روشن هسته تمومِ ایرون
بوین دنیاره وه ها کرده جوون
مردمِ همه چی بهیه آسون
ملک ایرون دهیه و نه فرمون
اول سامون هدا کوه و مازرون
آب پاشی بهیه کوچه خیابون
آب پاشی هکرده همه‌ی حموم

ترجمه اشعار:

نام من صفرشعرخوان است
همه چیز در سینه‌ام ضبط است
چون بلبل زبان گویایی دارم
با اینکه سواد، قلم و قلمدان ندارم
سخن و دانش من پایان ناپذیر است
به قربان نام شاه عباس
چراغ او در تمام ایران روشن است
دنیا به دست او جوان شد
همه چیز را برای ملت آسان کرد
تمام کشور تحت فرمان او قرار گرفت
اول کوه و دشت مازندران را سامان داد
کوچه و خیابان آب پاشی شد
حمام‌ها را دایر ساخت.

تعزیه: ta'ziye

منطقه: مازندران، ملی

تعزیه در اصل واژه‌ای عربی و در تداول زبان فارسی به معنی عزا، سوگ و ماتم است. در اصطلاح عامّه برپایی مراسم سوگواری در عزای امامان شیعه و عزاداری حوادث و وقایع صحرای کربلا تعزیه نامیده می‌شود. علامه دهخدا در لغت نامه‌ی خود ذیل واژه‌ی تعزیه آورده است:

«تعزیت و برپاداری عزای حضرت سیدالشهدا

www.tabarestan.info تبرستان

صلوات‌الله علیه و روضه‌خوانی و شبیه. (ناظم‌الاطبا). شبیه. و آن هر نمایشی است منظوم بتوسط عده‌ای از اهل فن و با موسیقی، که بعضی مصائب اهل‌البیت علیهم‌السلام را مصور سازند. (یادداشت مرحوم دهخدا). (لغت نامه دهخدا، ج ۵، ص ۶۸۰۸).»

در تداول زبان فارسی تعزیه به نمایشی موزیکال اطلاق می‌شود که از دوران زندیه و اوایل سلطنت قاجار شکل یافته و رفته رفته به یکی از گسترده‌ترین و عام‌ترین هنر موسیقایی و نمایشی ایرانیان مبدل شد.

این هنر که با رویکردی مذهبی و شیعی بیانگر بخشی از رویدادها و حوادث مربوط به پیامبران، امامان و اولیاء دین اسلام و به ویژه حوادث و وقایع صحرای کربلا و نیز نحوه‌ی شهادت شهیدان و سرنوشت بازماندگان این واقعه‌ی مهم شیعی است، محلّ تجمّع بخش گسترده‌ای از هنرهای ملّی و سنّتی ایرانیان مانند موسیقی، قوالی، نقالی، شعر و ادبیات، نمایش و محمل بروز بسیاری از نمادها و نشانه‌ها و ذوق و زیباشناسی ایرانی است.

اساساً پیش از آنکه تعزیه از ویژگی‌ها و شگردهای نمایشی سود ببرد، مضامین آن به صورت شعر و آواز بیان می‌شده است. نگاه به تاریخ پیدایش آیین‌های شیعی، به خصوص آوازهای مذهبی ایرانیان در مراسم و مکان‌های مختلف و استفاده‌ی گسترده‌ی تعزیه‌خوان‌ها از انواع موسیقی آیینی و مذهبی در آوازهای تعزیه، خود گواه و دلیل روشنی در صحت‌نظر فوق است.

عنایت‌الله شهیدی نیز بر ساختار مسلط آوازی (و نه نمایشی) تعزیه‌ها در بدو پیدایش آن تأکید ورزیده و می‌نویسد:

«این پدیده در جریان تکامل خود از شبیه‌خوانی محض به نمایشی مفصل و پیچیده، پیرایه‌های قابل ملاحظه‌ای به خود گرفت. از کیفیت اُپراگونه آن کاسته شد و جنبه‌های تئاتری و نمایشی آن افزوده گشت. (تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران، ص ۷۲)».

مطالعه و بررسی گسترده‌تر در آوازهای تعزیه حاکی از نقش اساسی و عمیق تعزیه و تعزیه‌خوانی در گسترش انواع موسیقی ردیفی، آیینی- مذهبی و موسیقی بومی در مناطق مختلف مازندران است.

نک: تعزیه‌خوانی، نیز نگاه شود به مقدمه‌ی همین اثر.

تبرستان
www.tabarestan.info

تعزیه‌دار: ta'ziye-dār
منطقه: مازندران، ملی

برپادارنده‌ی تعزیه و روضه‌خوانی عزادار. در حال حاضر به کسانی که هزینه‌ی برپایی مجالس تعزیه را می‌پردازند نیز تعزیه‌دار گفته می‌شود.

تعزیه‌ی عروسی قاسم: ta'ziye-ye-aruseiqāsem
منطقه: مازندران، ملی

تعزیه عروسی حضرت قاسم یکی از زیباترین و پرشورترین مجالس تعزیه در مناطق مختلف مازندران است. این مجلس تعزیه به دلیل داستان پیچیده و منحصر به فرد خود که توام با سوگ و سرور است از پرطرفدارترین انواع داستان‌های تعزیه بوده و در بسیاری از مناطق، تعزیه‌گردانان و تعزیه‌خوانان در صحنه‌پردازی و صحنه‌آرایی آن، سعی وافری به خرج داده و با استفاده از علایق و زیباشناختی بومی صحنه‌های پرشکوهی را رقم می‌زنند.

استفاده از دف و دایره و اجرای ترانه‌های مرسوم در عروسی‌ها جهت واقعی نشان دادن مراسم عروسی از جمله تمهیداتی است که تعزیه‌خوانان قدیمی در این تعزیه به کار می‌گیرند. داستان این تعزیه مبتنی بر عروسی حضرت قاسم(ع) در صحرای کربلا و ساعاتی پیش از مبارزه او با سپاه یزید و شهادت آن

حضرت است. بخشی از اشعار آن به شرح زیر است:

بروی خاک روان می‌کشید پاهایش
به این طریق شه تشنه کام گریانش
رساند تا ببر سایه شهیدانش
بزرگوار خدایا بذات بی چونت
به حق جمله شهیدان غرقه در خونت
به قرب و منزلت حضرت رسول الله
به فرق غرقه به خون علی ولی الله
بحق فاطمه بانوی حجله‌ی عصمت
که مثل او نبود در تمامی امت
به خون طپیده امامان که از رضا خواهی
نکرده اند دمی در رضات کوتاهی
مهیمنا به شهیدان کربلای حسین
ببخش جرم محبان به خون بهای حسین
خصوص آنکه ز ایام ایام عزلتش دادی
کریم گفتی و بر خصم نفرتش دادی
چون نصرتست ببخشای جرم بسیارش
ز لطف خود نگذاری بخویشتن کارش
ز مرحمت قلم عفو بر گناهش کش
به فصل خویش به فردوس جایگاهش بخش
اگر ز کرده خود فتنه زیر سر دارد
ولی به فصل تو تو امید بیشتر دارد

نک: تعزیه، بیاض.

تعزیه‌ی علی اکبر(ع): ta'ziye-ye-aliakbar

منطقه: مازندران، ملی

تعزیه علی اکبر(ع) یکی از تعزیه‌های پر سوز و گداز و غم افزا در مجموعه‌ی تعزیه نامه‌های مربوط به وقایع صحرای کربلا در مازندران است. این تعزیه که درباره‌ی سرگذشت حضرت علی اکبر(ع) در مجاهده با لشگریان کفر است، از مجالس تعزیه‌ای است که هنوز هم اجرای آن در بسیاری از شهرهای مازندران رواج دارد.

وضعیت سنی حضرت علی اکبر(ع) و شهادت مظلومانه‌ی این جوان در مبارزه‌ای نابرابر، تعزیه‌ی مذکور را در ردیف یکی از سوگ آمیزترین مجالس تعزیه قرار داده است.

علامه دهخدا درباره‌ی شخصیت علی اکبر(ع) نوشته است:

«علی اکبر(ع) ابن حسین بن علی بن طالب قریشی هاشمی علیهم السلام. وی فرزند امام حسین(ع) و مادر او لیلی بنت ابی مرد عروه بن ثقیفه بود. تولّد او در عهد خلافت عثمان روی داد و در واقعه کربلا (سال ٦١ ه. ق) هجده ساله و در این واقعه پس از شهادت عباس بن علی(ع) به جنگ دشمنان رفت و آنگاه که تعداد بسیاری از آنان را به قتل رساند با شمشیر شخصی به نام مره بن منقذین نعمان عبدی، از بنی عبدالقیس شهید گشت. و قاتل بلافاصله به دست اصحاب حسین(ع) قطعه قطعه گردید. برخی از مورخان (علی اکبر) را نخستین کسی دانند که در واقعه کربلا شهید گشت. به وی لقب (اکبر) دادند تا برادر کهترش (زین العابدین) اشتباه نشود. (از حبیب السیر، چ خیام، ج ٢ ص ٥٤ و ٦١) (الاعلام زرکلی به نقل از مقاتل الطالبین، ص ٨٠، نسب قریش، ص ٥٧) البدایه و النهایه، ج ٨، نسب قریش، ص ٥٧ (البدایه و النهایه، ج ٨، ص ١٨٥)».

خسرو شهریاری در رابطه با خلاصه داستان این تعزیه و سن آن حضرت آورده است:

«و علی اکبر فرزند جوان امام حسین(ع) است. او همراه پدر در واقعه کربلا، ماه محرم سال ٦١ ه. ق حضور داشت و پس از نبرد و و رشادت، روز عاشورا به دست شخصی به نام مره بن منقذ نعمان عبدی شهید شد. حضرت علی اکبر(ع) روز شهادت ٢٥ سال داشت. این تعزیه چگونگی رشادت‌ها و شهادت حضرت علی اکبر(ع) را نشان می‌دهد.»

نک: تعزیه.

منابع:

١- لغت نامه دهخدا، ذیل مدخل.
٢- کتاب نمایش، ذیل مدخل

www.tabarestan.info تبرستان

تعزیه‌ی مسلم: ta'ziye-ye-moslem

منطقه: مازندران، ملی

تا چند دهه‌ی پیش، تعزیه‌ی مسلم بن عقیل که عموما با نام تعزیه‌ی مسلم شناخته می‌شود یکی از پرطرفدارترین تعزیه نامه‌ها و از رایج‌ترین مجالس تعزیه در در مازندران است. این تعزیه نامه مرتبط با چگونگی پیام و دعوت امام حسین از کوفیان بوده و سرگذشت مسلم را در جایگاه نایب امام و در عین حال حامل پیام ایشان به سوی اهالی کوفه به تصویر می‌کشد. شرح ماجرای ورود مسلم به کوفه و با خبر شدن جاسوسان ابن زیاد از ماموریت مخفیانه‌ی مسلم و... داستان مهیج این تعزیه نامه را تشکیل می‌دهد. بخشی از اشعار این تعزیه نامه به شرح زیر است:

ابن زیاد:

حارث بی دین تو را من شاد و خندان می‌کنم
بیشتر از دیگرانت لطف و احسان می‌کنم
گر بیاری طفل‌های مسلم زار حزین
کاکل و یال سمندت را زر افشان می‌کنم

حارث:

ای امیر این راه طی چون پور دستان می‌کنم
بهر دنیا من ستم بر نفس خود زان می‌کنم
تا شود خوشحال از من این امیر ظلم کیش
جان نثار راه فرزندان سفیان می‌کنم
مرکبی با زین زر آرید اینک بهر من
جور خود را من به کلک خویش اذعان می‌کنم

زن مسلم:

فدای جان تو گردم من زار
مگو از کوفه‌ای یار وفادار
مرو در کوفه می‌ترسم به داور
که کشته گردی از شمشیر و خنجر
مرو کوفه که طفلان من زار
نمایی تو یتیم و زار و افکار
از آن ترسم شوی کشته ز عدوان
شوم از دوریت من زار و گریان
نباشد اهل کوفی را وفایی
بجز خصمی ندارند آشنایی
من بی‌کس کسی برسر ندارم
غریب و مضطر و هم خوار و زارم
ترحم کن که به چشمان پرآبم
ز هجران تو من در اضطرابم
چه بسپردی دو طفلان من زار
به این مجنونه با چشم گهربار
به این طفلان بی‌بابا چه سازم
خداوندا که در سوز و گدازم
دو طفلی کو ندارد باب بر سر
بمیرند هر دو کس باشد نکوتر
بیا بگذر ز کوفه شوهر من
مکن تو خاک عالم بر سر من
علی فرموده آن سلطان خوبان
که الکوفی و لا یوفی به دوران
غریبم بی‌کسم اندر زمانه
شوم بعد از تو من بی آشیانه
از ان ترسم که کوفی وفادار
تن پاکت بیفتد بر سر دار
همی ترسم از آن گرگان خونخوار
چو یوسف بر چهت سازند نگون سار
چه هستی عازم کوفه به دوران
بیا سازیم وداع از راه احسان
سفر داری به پیش‌ای همزبانم
بگردانم به دورت کودکانم
مکن خیال پسر عم که از تو بی خبرم

مسلم(ع):

سرم شکسته از سنگ سپاه ابن زیاد

امام(ع):

سرت فدای سر شیعیان گریان باد

مسلم(ع):

به کام خشک من از عمر ناامید شوم

امام(ع):

مخور تو غصه منم تشنه لب شهید شوم

مسلم(ع):

جوان که دیده چه من زار و ناامید شود

www.tabarestan.info تبرستان

امام(ع):
عیال من به مدینه مباد خوار شوند
امام(ع):
عیال من سر عریان شتر سوار شوند
مسلم(ع):
ریخت خون من خسته جان به صد محنت
امام(ع):
کنم به حشر ز خونت شفاعت است
مسلم(ع):
بماند در دل من آرزوی رویت آه
اقول اشهد ان لا اله الا الله

محمد اشعث سر مسلم را بریده و جسم او را به دار می‌آویزد و سرش را پیش ابن زیاد می‌آورد:

ایا خلیفه سر پاک مسلم محزون
بگیر از من و غم را ز دل نما بیرون

ابن زیاد:

بزن بدار تنش را پس از آن زمان ز جفا
میان شهر بگردان که تا شود رسوا

محمد اشعث (خطاب به جنازه مسلم):

نگفتمت که بکن بیعت یزید قبول
نگفتمت به شهادت مباش چنین عجول
عجب به کوفه رسیدی و سروری کردی
عجب تو رسم حکومت به جای آوردی
گروه کوفه چه مسلم شده ز جان نومید
بیاورید شما یاد از حسین(ع) شهید
سه روز نعش حسین(ع) در زمین کربلا
فتاده بود در آن هرم و شدت گرما
کسی نبود که نعشش ز خاک بردارد
کفن نموده تنش را به خاک بسپارد

نک: تعزیه

تعزیه‌نامه: ta'ziye-nāme

منطقه: مازندران، ملی

تعزیه نامه‌ها شاخص‌ترین متون نمایشی و مکتوب در مازندران محسوب می‌شوند. سابقه‌ی این نمایش‌نامه‌های مذهبی در منطقه مانند دیگر مناطق ایران از دو قرن متجاوز نیست.تعزیه‌نامه‌ها در این منطقه به زبان فارسی بوده و با الفبای فارسی نوشته شده و تنها به هنگام اجرا برخی کلمات و اشعار تبری مانند امیری‌ها بصورت شفاهی برآن افزوده می‌شوند.

در تعریف تعزیه‌نامه‌ها باید گفت:

به متون نوشته‌ی شده مجالس تعزیه که عموما به شعر بوده و تعزیه‌خوانان بر اساس داستان‌های آن به اجرای نقش می‌پردازند، تعزیه‌نامه یا بیاض گفته می‌شود.

پیتر چلکفسکی از محققان تعزیه طی بررسی‌های نسبتا مفصلی که در رابطه با مصنفان تعزیه‌نامه‌ها، منابع ادبی آنان و نیز محتوای این منابع داشته، نوشته است:

«متن تعزیه‌نامه‌ها در آغاز ساده و بیش از قدرت نمایشی (دراماتیک)، که از طریق استفاده ماهرانه از بیان، درگیری، و گره‌افکنی حاصل می‌آید، بر حقایق کلی متمرکز بود. اما به تدریج در طول سده نوزدهم، از نظر ادبی تکامل یافته‌تر و پیراسته‌تر شد. نیز همانند سنت «عالی» دربار از نظر محتوا مادی‌تر و از نظر جنبه‌های ظاهری شکوهمندتر گشت و کم‌کم در قلمرو روستاها و سنن قومی، که بس زنده و طبیعی و مبتنی بر هنر قومی، قصه‌های قومی و مذهب عمومی بود، رسوخ یافت و رنگ مفاهیم اجتماعی گرفت و متبلور گردید.»[1]

الول ساتن در رابطه با زبان متون تعزیه‌نامه‌ها و جنبه‌های مردمی آن اظهار می‌دارد:

«در واقع شواهد و مدارک دال بر این نظر، حتی در نمونه مجمل مورد بررسی هیچگاه به اندازه‌ای که تصور می‌رود کم نیست. اول از همه، مسئله زبان است. عموما اظهار می‌شود که زبان تعزیه دقیقا عامیانه و حتی غیر ادبی (محاوره‌ای) است. گوبینو در ۱۸۶۵ نوشت:

در واقع تعزیه‌نامه‌هایی که هزینه تعزیه را تامین می‌کند به لهجه عامیانه نوشته شده است در آن مطلقا از این کلمات عربی که در ترکیب‌های دیگر مرسوم است اما مردم در کوچه و بازار و سربازان و زنان از آنها سر در نمی‌آورند اثری نیست؛ بعکس طرف صحبت عامیانه، اختصارهایی که بسیار متداول است. خلاصه کلام، طرز گفتگوی عامیانه و روزمره در آن به مقدار بسیار زیاد دیده می‌شود.»[2]

www.tabarestan.info

بیضایی نیز در ویژگی ادبی متون تعزیه و در نظر داشتن وجوه نمایش متن از سوی تعزیه‌نویسان و منابع داستانی تعزیه‌نامه‌ها نقطه نظرات خود را اینگونه تشریح نموده است:

«تعزیه‌نامه‌ها به شعر بود و شعر تعزیه عامیانه بود، زیرا که از آثار اهل شعر نبود و از رشحات اهل نمایش بود. به زبان مردم بودن از طرفی حسن تعزیه‌نامه‌هاست؛ که شعر نمایش است و نه نمایش شعر و از طرفی از بدآورده‌هایش؛ زیرا که ادبیات نمایشی تعزیه هرگز از طرف حاشیه‌پردازان ادبیات به رسمیت شناخته نشد. به هر حال زمینه شعر تعزیه را رسم مرثیه‌سرایی که حداقل از عهد صفویه بالا گرفت، ایجاد می‌کرد و منابع داستانیش را اساطیر و حماسه‌های مذهبی که از طریق انواع نقالی مذهبی به او رسیده بود. امروزه ما قطعی می‌دانیم که در اواسط قرن دوازدهم نگارش تعزیه باب بوده است، زیرا در اوایل قرن سیزدهم (۱۲۱۷ ش) «خوچکو» یک مجموعه سی و سه تایی تعزیه‌نامه را به دست آورده و می‌دانیم که در سراسر قرن سیزده تعزیه‌نویسی مراحل خود را می‌گذراند و از اوایل قرن حاضر یعنی قرن چهاردهم تقریبا دیگر نه تنها چیز تازه‌ای به آن افزوده نشد، بلکه به سرعت متوقف و متروک شد.

مهمترین مشخصات دیگر تعزیه‌نامه‌ها اینهاست:

– آگاه بودن اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر. در حقیقت این سنخ دید و بیان ترکیبی است و اشقیا معمولاً از پشت ذره‌بین سراینده مومن و دوستدار خاندان پیامبر به خود و وقایع می‌نگرد. یا که در واقع این نویسنده و در مرحله بعدی بازیگر است که به رذایل آن شخصیت تاریخی – که اینک شخص بازی است – آگاهند و آن را مخفی نمی‌کنند. از طرفی به هر حال تماشاگر از قبل اشقیا را با قضاوتی ناشی از معلومات پیشین خود و مطلقا به بدی می‌شناسند و بنابراین دیگر پنهان کردن از او موردی ندارد؛ به همین دلیل گاه اشقیا در همان بدو ورود خود را برای تماشاگر معرفی می‌کنند و نقشه‌های خود را شرح می‌دهند.

آگاه بودن امام و همراهان به عاقبت کار. به اینکه مقدر است کشته شوند و این شهادت آغاز نجات و رستگاری است. با وجود نسبت دادن اندکی رحم به اشقیا و کمی ضعف به اولیا، سراینده نمی‌تواند – یا نمی‌خواهد که بتواند – آنها را از صورت قهرمان یا ضد قهرمان مطلق بیرون بیاورد و جنبه بشری‌تری به ایشان بدهد.

واقعه را تماشاچی از قبل می‌داند، و نویسنده نحوه وقوع را توصیف می‌کند. نویسنده گرچه در پایان کار هیچ نتیجه‌ای نمی‌گیرد ولی بی‌طرف نیست. او می‌داند که شبیه اشقیا باطنا دشمن اشقیا و دوست اولیاست، پس طرفین مبارزه را از زبان شبیه اشقیا و برعلیه اشقیا وصف می‌کند و این چنین نمایش در مجرایی می‌افتد که قضاوت خاصی را به ذهن بیننده القا می‌کند.

علت اصلی بدکار بودن اشقیا و درستی اولیا علت ساده و برای تماشاگر مومن [معلوم] و محتوم است؛ اینکه اشقیا به دنیا می‌اندیشند و اولیا به آخرت. این یک اصل موضوعه است که به آسانی همه بدکاری‌های آن دسته و فداکاری‌های این یک را توجیه می‌کند.

ادیبانه نبودن شعر و در بیشتر موارد به کار بردن گروهی از کلمات کوچه و بازار و اصطلاحاتی که در قالب شعر محاوره‌ای بگنجد. محدود بودن دایره لغات و اصطلاحات معمول. تغییر وزن و قافیه به نسبت احتیاج. عاری بودن از قافیه در مواردی محدود و داشتن برخی سکته‌ها در وزن. یکدست نبودن اشعار از نظر میزان ارزش شعری و اینکه گاه محتوی شعر ناشاد است و وزنش شاد. به کار بردن بحر طویل در چند تعزیه و گاه استقبال از شعرهای استادان گذشته در چند جای متن و اینکه هنگام سوال و جواب دو نفر اغلب شعرهای محاوره‌شان از حیث وزن و قافیه یکی

www.tabarestan.info تبرستان

است.

داشتن بعضی اشتباهات تاریخی و گاه اشاره کردن به رسمی یا ابزاری که معلوم نیست در زمان و مکان بازی جاری بوده است. چنین اشتباهی ناشی از آن است که سراینده محقق نبوده است و در نتیجه نتوانسته است از قبل زمان خود که عصر صفویان، زندیه و قاجاریه باشد بیرون برود. و این یادآوری لازم است که نباید در تعزیه‌نامه‌ها با مغز یا دید واقع‌جویانه علمی به مشاهده و جستجو پرداخت.

هر تعزیه‌نامه کامل را یک «مجلس» یا «دستگاه» می‌گفتند. به اشخاص بازی «شبیه» می‌گفتند و بین شبیه‌ها آنها که حرف داشتند «نسخه‌خوان» نام داشتند و آنها که حرف نداشتند «نعش» یا «سیاهی لشگر». بر صفحه‌ای از هر تعزیه‌نامه فهرست نسخه‌خوانان و نیز اسباب مجلس (=لوازم صحنه) نوشته می‌شد. خود متن را به صورت تقسیم نقش و مجزا می‌نوشتند؛ یعنی نقش هرکس بربیاض و متن فهرستی داشت که تعیین‌کننده ترتیب و توالی محاوره‌ها بود».(۳)

همایونی از تعزیه‌پژوهان معاصر در زمینه متن تعزیه‌نامه‌ها و اهمیت منظوم آن و اینکه اساسا ایرانیان از نظر فرهنگی و ذوقی متون منظوم را بهتر و بیشتر از متون منثور مورد استقبال قرار می‌دهند، نوشته است:

«مبنای گفتگوهای تعزیه بر شعر است. یعنی متن آن از شعر ساخته و پرداخته شده است و می‌دانیم که علاقه به شعر با گوشت و خون و روح اکثر قریب به اتفاق ایرانیان پیوند دارد و ریشه آن به گذشته‌های دور و کتب مذهبی و استعداد ذاتی و منطقه جغرافیایی می‌انجامد و از طرفی چون در اسلام، هنرهای تجسمی پذیرا نبوده و مقبول نیستند، شعر تنها مفر و تجلی‌گاه صادق ذوق ایرانیان شده و در حقیقت ظرفی شده است برای انعکاس ذوقیات و عواطف و اندیشه‌ها تا بدانجا که بزرگان ادب ایران تقریبا همه فرهنگ ایران و اسلامی آن روزگار را که فرهنگ جهانی محسوب می‌شد در آن جای داده‌اند... و در دوره قاجاریه شعرسرایی برای تعزیه و شعائر مذهبی خود گونه‌ای نواندیشی به شمار می‌آمده به هر حال شعر یکی از ارکان مهم تعزیه است و ایرانی شعر را دوست دارد».(٤)

بنابراین تعزیه‌نامه‌ها به دلیل منظوم بودن آنها، عدم استفاده از اصطلاحات و صناعات پیچیده ادبی، سود جستن از عواطف و احساسات و درک و زیباشناختی مردم کوچه و بازار و نیز لحاظ نمودن اعتقادات مذهبی آنان، از موفق‌ترین متون نمایشی در ایران محسوب می‌شود.

بنابراین شاید یکی از علل عمده استقبال گسترده مردم از تعزیه را بتوان ناشی از ویژگی‌های ساده و عامه فهم تعزیه‌نامه‌ها دانست.

نگر: تعزیه، تعزیه‌نویسی.

منابع:

۱) تعزیه هنر بومی و پیشرو ایران، ص ۱۹.
۲) پیشین، ص ۲٤٥.
۳) نمایش در ایران، صص ۱۳٤-۱۲۸
٤) تعزیه در ایران، ص ۱۹

تقی و معصومه: taqi-o-masume

منطقه: مازندران

این منظومه ی موسیقایی از جمله منظومه‌های نسبتاً متأخر مازندرانی است. که از نظر داستان و نحوه‌ی داستان پردازی با منظومه‌ی خنیایی حسینا د جنوب البرز (استان سمنان) شباهت بسیاری دارد. سیر حوادث و رویدادهای داستان در ناحیه‌ی کوهستانی بندپی (بابل) اتفاق افتاده و پرسناژها متعلق به خانواده های دامدار می‌باشند. از محتوای داستان و سرگذشت دو عاشق و معشوق یعنی تقی و معصومه بسیاری از تعاملات مربوط به روابط حشم داری سنتی و قدیمی مردم مازندران قابل درک است. طرز تفکر، باورها و عقاید و روابط اجتماعی و ذوق و زیباشناسی و همچنین آمال و آرزوهای دامداران در این منظومه بازتاب آشکاری دارد. بر اساس نظر گرد آورنده ی این منظومه **(امین رزمجو)** «تقی موسوم به جنگن روایت عشق خود را در قالب اشعار زیر سروده و از

www.tabarestan.info تبرستان

آنجایی که فاقد سواد خواندن و نوشتن بود، داستان مذکور را برای برادرش حسین نقل نمود. این داستان رفته رفته از طریق شعرخوانان بومی و به صورت سینه به سینه انتشار یافته و محفوظ گردید. بنا بر اظهار گرد آورنده، حوادث منظومه‌ی مورد بحث مربوط به سال‌های ۱۲۷۰ تا ۱۲۸۰ (خورشیدی) است و نمونه ی پیش رو در سال ۱۳۵۲ در چاشتخارون لفور (در توابع بابل و قائمشهر) ثبت و ضبط گردید. [نقل به تلخیص از امین رزمجو]»

غالب و فرم اشعار به سیاق مثنوی سروده شده و همانند بسیاری از منظومه های موسیقایی البرز فرم اجرایی آن همراه با تکرار یک بند (دو مصراعی) است که پس از خواندن چند بیت این منظومه به تناوب تکرار می شود. این منظومه آوازی بوده و مانند بیشتر نقل‌های البرز فاقد همراهی و همنوازی هرگونه ساز است.

«براساس روایت موجود بین دو برادر معصومه اختلافاتی به وجود آمد و یکی از برادرها به اتفاق معصومه از لدار (ledār) بندپی به چاشتخارون لفور آمدند. تقی که ساکن چاشتخارون بود، پس از دیدن معصومه دلباخته‌ی او شد.

معصومه و برادرش دو سال در چاشتخارون ساکن بودند. تقی از برادرش حسین تقاضا کرد که معصومه را برایش خواستگاری کند، اما برادر تقی به دلایلی نپذیرفت. معصومه به اتفاق برادرش به لدار برگشته و تقی نیز به دنبال آنها به راه افتاد.

تقی از گل کتی (gel-keti) که تپه ای در کنار روستای چاشتخارون است به مرتعی به نام کهوچال و از آنجا به شیخ موسی و لدار رفت. در لدار با زن برادر معصومه ملاقات کرده و متوجه شد که معصومه نامزد گرفته است. نامزد معصومه از طایفه گلا (gelā) بود؛ طایفه ای که اهل جنگ و جدل بودند. تقی به سفارش زن برادر معصومه از لدار خارج و عازم لارجون گردیده و از آنجا به آمل رفت.

او مدت دو ماه در آمل ماندگار شد و بعد از آن به لفور بازگشت. مدتی بعد از بازگشتن تقی به چاشتخارون، شوهر معصومه که کارگر یکی از دامدارهای سوادکوه بود، معصومه را در گردنه سر- محلی در نزدیکی چاشتخارون- مسکن داد. دو سال پس از بازگشت تقی، معصومه به هنگام زایمان فوت شد.

خبر مرگ معصومه را برای تقی آوردند و تقی با ناراحتی به گردنه سر رفت. در غیبت شوهر معصومه، نوزاد را در گردنه سردفن کرد و معصومه را به امامزاده حسن برد. تقی بعد از برپا کردن مراسم سوگواری به چاشتخارون برگشت. [نقل از امین رزمجو]»

داستان این منظومه عمدتاً بر اساس رویدادهای واقعی شکل یافته و تا حدود زیادی روشنگر موقعیت اجتماعی و معیشتی زندگی دامداری و چوپانی در مازندران سده‌های پیشین است.

www.tabarestan.info تبرستان

نمونه‌ی اشعار:

ای داد بیداد و ای برادرون
ey-dad-o-bidad-ey-beraderun
معصومه باکر مه چنه مهربون
masume-bakker-me-cand-mehrebun
اسم کیجا جان من هاکنم بیون
esme-kija-jan-men-hakenem-bayun
همه از قلم آ من گوش زوون
hame-az-qalema-men-guso-zevun
پلنگِ سر دست وه شیر اصفاهون
palenge-sare-dast-ve-sire-esfahun
ته لب و لوشه وه تیرنگ زوون
te-labo-luse-ve-tirenge-zevun
دست مه کاغذ، ته آنگوش قلمدون
daste-me-kaqez-te-angos-qalemdun
چش ته نرگسی، ته رنگ کرده ناخون
ceste-nargesi-te-rang-kerde-naxun
ته اسپه گندم، من اسپه آرد نون
te-espe-gandem-me-espe-ardo-nun
قمیص شلوار، ته شلیته کتون
qamise-selvar-te-salite-katun
بند ته ابروشم و سر گلابتون
band-te-abrusem-oo-sar-gelabetun
کلاغی دسمال ته مهر ملائون
kelaqi-dasmal-te-meh-re-mellaun
چهل گیسه دارنی رز مازرون
cel-gise-darni-raze-mazerun
بوربور کمند، من دارمه ته ارمون
bur-bure-kamen-men-darme-te-armun
ته خنه ی پشت ره گنّه شاه درکا
te-xeneye-pest-re-gunne-saderka
شاه مراد علی سر ره بده لا
sah-merad-aliye-sarre-bade-la
دور شر بموما بخردمه سرما
dur-sar-bemuma-baxerdme-serma

شه کشه پیله ته مره بده جا
se-kase-pile-te-mere-bade-ja
ای داد و بیداد و ای برادرون
ey-dad-o-bidad-ey-beraderun
معصومه باکَر مه چنّه مهربون
masume-bakker-me-cand-mehrebun
دارون بزومه من ندیمه ته نوم
darun-bazume-men-nadime-te-num
گل کتیِ سر ره دوم بهلم دوم[1]
gelketiye- sarre-dum-behellem-dum
نردبون دوندم بورم آسمون
سر جانِ خدا ره بهیرم دامون
ای داد و بیداد و ای برادرون
معصومه باکَر مه چنّه مهربون
محمد نیشتبی یه تخت سلیمون
اول یا علی و جمع ونه وچون
هسه امر خر و نوین پشیمون
کار ره در بکنین سوک و آسون
مرتضی علی با ونه ذوالفقار
بیه در دنیا و صورت بده کار
ای داد بیداد و ای برادرون
معصومه باکَر مه چنّه مهربون
خنه نیشتبی مه من در فکر و خیال
بورده بندپه مه کیجا جان نگار
اگر سر زنّومه امه ته دنبال
پلی هاکردمه ملک کهوچال
گلیپا به جور و اون بزرگوار
بیمه مشرّف، مه صورت بیره کار
ته آب طلا، من نئیرمه آرون
ته مسجد شاهی، من ته چراغون
ته بواش سوار و شومی خراسون
ضریح آقا ره بئیرم دامون
داد و بیداد، مره دکته چی کارا!
پای پیاده من بوردمه لدار
بوردمه خدمت کاکو جان برار
روز چه وقت بی یآ!؟، در میرزا ناهار
اتا زن داشته وه خله کهنه کار
شغل چی بی یه آ در این وقت کار
بوتمه هسی آ ته صاحب اختیار
شی خواخر عزب، وه دارنه چی خیال؟
هاکرده جهاز وه ده تا مالِ بار
مره سراشته، بمه ونه دمالِ
ماه دکته شو هسمه باغبون
نشوئم گل باغ، دل گیرنه تکون
ای داد و بیداد و ای برادرون
معصومه باکَر مه چنّه مهربون
اول اون ماه بزومه دارون
عاشق گوم بکردما، بوردمه لارجون
آمل بازار من بوردمه درون
زلف خال په مه جر امو بارون
کلاج و کوتر ره دمه ته پیغوم
معصومه باکَر ره بیارین میدون
چش مه بوینه، مه دل سوته راغون
وصف کیجا جان من هاکنم بیون
ای داد و بیداد و ای برادرون
معصومه باکَر مه چنّه مهربون
اول بهار من شومه کوچِ سر
سرخانّه هاکنم رکاب و قمطر
اسماعیل آسبو ره برسم چپر
دهدا نازبانو ره هاکنم خور
خاله و وه دیدار آخر
ده نفر کتنا یک بالین سر
بورین و بهووین مه ننه گوهر
دِ تا شم هاکنه کیجاجان ور
خنه بسماته کو گردنه سر
ره ره بیتمه من طرف کمر
گوا امامزاده و گوگ گردنه سر
کیجا ره دپوشین مه اسپه چادر
وره بوریم و امامزاده در
حرمت آقا وه بوئه مجاور
کوئه همساده مه اون ملّا علی
خوندنه قرآن وه همه صواحی
په کوئه محله ره دکته غاغا
خور بموئه که یار بورده شورا
په کوئه محله من نکمه گذر
اسپه مکنا دار که ننه مه نظر!
پرتاس شاقرائیچ و منسر آروس پل
هر کجه نیشتما کمه درد و دل
کره بپرسم شه لیلیِ خور؟
سراغ مه لیلی هسه زیرِ گل

ترجمه ی اشعار:

ای داد و بیداد و ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود
به نام دختر دلبندم؛ سخن می گویم
همه با قلم [بیان می کنند] و من با گوشه ی زبان.
دست و پنجه ی پلنگ را داشت و همچون شیر اصفهان بود.
لب و لوچه ی تو مانند زبان قرقاول

www.tabarestan.info تبرستان

دست من کاغذ، انگشت تو قلمدان
چشمت نرگسی، ناخنت رنگین
تو گندم سفید، من نانی از آرد سفید
پیراهن سفید [پوشیده ای]. شلیته ات کتانی است.
بندشلوارت‌ابریشمین‌وروسری گلابتون برسرداری
دستمال کلاغی ات به مهر بزرگان است.
چهل گیسو داری مانند شاخه های تاک مازندران
گیسوان بورا آرزوی تو دارم.
پشت خانه ات را شاه درکا می نامند
بر سر شاه مراد علی لحافی بینداز
از راه دور آمده و سرما خورده ام
در آغوشت مرا جای بده.
ای داد و بیداد ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود
جستجو کردم ولی نام تو را نیافتم
به بالای تپه ی گل کتی دام بگذارم.
نردبان ببندم و به آسمان بروم.
و دامان خداوند را بگیرم.
ای داد و بیداد و ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود.
محمد (ص) بر تخت سلیمان نشسته بود.
اول حضرت علی (ع)، و بعد فرزندانش.
امر خیری در پیش است، پشیمان نشوید
کار را سهل و آسان تمام کنید.
مرتضی علی با ذوالفقارش
به دنیا بیاید و کار را به انجام برساند.
ای داد و بیداد و ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود.
در خانه نشسته بودم و در فکر و خیال
دختر دلبندم به بندپی رفته است.
اگر سرزنده باشم به دنبال تو می آیم
از مرتع کهوچال گذشتم
بعد از گلیپا به آستان آقا شیخ موسی
مشرف شدم، تا کارم به انجام برسد.
تو آب طلا هستی و من آرام نمی گیرم
تو مسجد شاهی و من چهلچراغ تو
سوار شود تا به خراسان برویم
دامان ضریح امام رضا را بگیریم
ای داد و بیدا، به چه کاری دچار شدم!
پای پیاده به لدار رفتم.
خدمت کاکو جان برار رفتم.
چه وقت از روز بود!؟ قبل از ظهر
زنی داشت که خیلی کهنه کار بود
[پرسید]: در این وقت روز چه کار داری؟
گفتم: تو صاحب اختیار هستی
خواهر شوهرت مجرد است، چه خیالی دارد؟!
وسایلش را برده بار اسب نمود
مرا جا گذاشت، به دنبالش آمدم.
در شب مهتابی باغبان هستم.
اگر به باغ نروم دلم می لرزد
ای داد و بیداد و ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود.
اواثل فروردین ماه به جستجو پرداختم
عاشقم را گم کردم و به لاریجان رفتم
به بازار آمل داخل شدم
باران از لابه لای زلف من پائین می آمد.
پیغام تو را به کلاغ و کبوتر می دهم.
معصومه باکَر مرا به میان بیاورید
چشمم ببیند، که دلم چو روغن سوخته است.
در وصف دختر دلبندم به سخن می آیم
ای داد دو بیداد و ای برادران
معصومه باکَر من چقدر مهربان بود.
اول بهار به محل کوچ می روم
اسب سفیدم را رکاب و دهنه می زنم
اسماعیل اسبو را به عنوان قاصد می فرستم.
ددا نازبانو را خبر می کنم
تا خاله و خواهر زاده آخرین دیدارشان صورت بگیرد
دو نفر بر یک بالین (مرگ) افتاده اند.
بروید و به ننه گوهر من بگوئید
دو شمع برای دختر دلبندم روشن کند.
در ییلاق گردنه سر خانه ساختم
و راه را در سمت کمرگاه ساخته ام
گاو در امامزاده حسن و گوساله در گردنه سر است.
چادر سفید مرا به این دختر بپوشانید
او را به درگاه امامزاده حسن ببریم
تا در مجاورت آقا باشد.
همسایه ی ییلاق من ملّا علی
هر صبح قرآن می خواند
محله ی آن طرف کوه، غوغایی برپا شد
خبر آمد که یارم به غسالخانه رفت.
از محله ی آن طرف کوه گذر نمی کنم
در شاقرائیج یا پرتاس یا منسر و آروس پل
هر کجا که نشسته باشم درد دل می کنم
از چه کسی خبر لیلی ام را بگیرم؟

www.tabarestan.info تبرستان

چه سراغی، لیلی ام در زیر خاک است.

۱. نگارنده نخستین بار در سال ۱۳۷۷ این منظومه را از طریق یکی از گالشان سالخورده‌ی سوادکوه (مرحوم دلاوری روستای لیند) ثبت نمودم. درسال ۱۳۷۸ این منظومه یکبار دیگر از سوی عسگری آقاجانیان برایم روایت شد. در سال ۱۳۸۷ با روایت ثبت شده‌ای از آقای امین نامجو مواجه شدم که اشعار آن در قیاس با دو روایت قبلی از انسجام بیشتری برخودار است. لذا همین گردآوری را (با جرح و تعدیل و لحاظ برخی ابیات روایات پیشین) تقی و معصومه قرار دادم.)آوانوشت تقی و معصومه در سال ۱۳۹۰ از سوی مؤلف ناتمام ماند. با توجه به دو ماه فرصت از زمان سفارش این اثر تا جشنواره امکان ادامه‌ی آوانوشت، در این فرصت محدود میسر نبود. با این امید که این کاستی و دیگر کاستی‌های اثر در چاپ بعدی اصلاح شود.

تکیه: tekye

منطقه: مازندران، ملی

علّامه دهخدا در ارتباط با این واژه نوشته است:

«حسینیه که در آن روضه خوانند. (ناظم‌الاطبا). جای تعزیه‌خوانی. جای روضه‌خوانی. ج، تکایا (یادداشت بخط مرحوم دهخدا). (لغت‌نامه دهخدا، ج ۵، ص ۶۹۲۰).»

در مازندران تکایا از انواع بناهای ساده محسوب شده در دوران متاخر یکی از اصلی‌ترین مکان‌های انواع مراسم و آیین‌های عزاداری محسوب می‌شوند.

تیرما سیزده tir mā sizda :

منطقه: مازندران

تیرما سیزده نام جشنی است که در سیزدهمین روز تیر ماه تبری معادل آبان ماه خورشیدی برگزار می‌گردد.

بنا به نظر بیرونی، جشن تیرگان به مناسبت تیراندازی آرش کمانگیر برپا می گردید.[۱] تقی زاده نیز در فهرست اعیاد و ایام مشهور قدیم ایرانی از تیرگان کوچک و نوروز طبری(تبری) در سیزدهمین روز تیر یاد نموده است.[۲]

این مراسم در مناطق مختلف ایران به نام جشن تیرگان یا آبریزگان[۳] معروف بوده ولی آنچه در مازندران برگزار می‌گردد - حداقل در فرم و شکل اجرا - با دیگر نقاط ایران متفاوت است. چند روز مانده به اجرای مراسم، اهالی مقدمات برگزاری مفصل جشن را تدارک می بینند. به این گونه که با شستشوی منزل، آماده سازی مواد غذایی جهت پخت غذاهای ویژه، شیرینی و آرد نمودن گندم و برنج به تهیه‌ی غذاها و خوراکی های مختلف و مرسوم می پردازند. سپس در عصر روز دوازدهم تیرماه یکی از اهالی که دائماً نقش «لال» را بر عهده دارد با حمام کردن و پوشیدن لباسی بلند، صورت خود را با دوده اندود نموده و کلاهی پشمین بر سر می‌نهد.

او در تمام مدت اجرای مراسم حق سخن گفتن ندارد و نام بامسمای لال به این علت بر او اطلاق می شده است.

فردِ ترکه دار (شیش دار) از روز قبل مقدار کافی ترکه ی نازک درخت توت (در جلگه ها) و یا ترکه ی بید (در مناطق کوهستانی) را آماده نموده و به همراه کیسه دار به منازل تک تک اهالی روستا می روند. لال در ورود به منازل با ترکه ضربه ای به پا یا بدن حضار می زند.

عامه بر این باورند که این ضربه موجب برکت و سلامتی می‌گردد. آنگاه او ترکه را به پشت بام منازل انداخته و اهالی به دلیل متبرک دانستن آن تا سال آینده آن را در منزل نگه می‌دارند.

گاهی اوقات در منازل قدیمی با سقف گالی پوش- گالی: گیاهی مردابی- ترکه را بین این گالی ها قرار می داد. در برخی مناطق اهالی با حرکاتی خنده دار لال را وادار به سخن و خنده می‌نمودند که در این حالت لال می‌بایست از سوی حضار یا ترکه دار با ترکه تنبیه شود. البته لال‌های حرفه ای به سادگی در این دام نمی‌افتادند.

هدایای حضار که شامل پیسته گانده- از شیرینی های محلی- گردو، تخم مرغ، برنج، پول و سایر اقلام بود تحویل کیسه دار می گردید. در خروج از منزل گروهی از کودکان و

www.tabarestan.info

نوجوانان با خواندن اشعاری ریتمیک آنها را همراهی می‌نمودند. بخشی از اشعار چنین است:

لال انه لال انه
lāl ene lāl ene
پار بورده امسال انه
pār burde emsāl ene
سرخانه سوار انه
serxāne sevār ene
کهو پشلوار انه
kahu peşelvār ene
ساله یته وار انه
sale yetevār ene
لاله چک گلی نوو
lāle čāk geli navo
امه خجالتی نوو
[4]ame xejālati navo

ترجمه:

لال می آید لال می آید.
سال گذشته رفت و امسال می آید.
سواره بر اسبی سرخ فام
و با شلواری به رنگ کبود
هر سال یک بار می آید.
امیدواریم که پایش نشکند
و موجب شرمندگی ما نگردد [تا مراسم تداوم داشته باشد.]

در حال حاضر در برخی مناطق کوهستانی این آیین اجرا می گردد و در سایر مناطق جلگه ای کاملاً منسوخ شده است.

نک: تیرگان، آبریزگان، لال شوش.

منابع:

۱) آثار الباقیه، صص۳۳۵-۳۳٤.
۲)گاهشماری در ایران قدیم، ص۱۹۱.
۳)پیشین
٤) اِلاشت، زادگاه رضاشاه، ص۸۲. نیز: آیین های باستانی و یادی از آیین های شکوهمندایران باستان دردیار تبرستان،ص۹۷ به بعد.

جشن jašn:

منطقه: مازندران

جشن در مازندران دست کم طی چند قرن گذشته با واژه‌ی عربی و تحریف شده‌ی **(اعید a'eid)** شناخته می‌شود.

واژه‌ی جشن در اوستا یسنه yasna و در پهلوی یشنْ yašn و جَشَنْ jašan [1] و به معنی ستایش و پرستش است.[2] این واژه به شادی و عیش و کامرانی و مجلس نشاط و مهمانی[3] هم اطلاق می شود. واژه‌ی جشن در فرهنگها به معنی مجلس شادی و میهمانی بزرگ و عروسی و عید[4] نیز آمده است. در تداول زبان فارسی جشن به هر نوع مراسم فراگیر ملّی و قومی یا مذهبی توأم با نیایش، ستایش و پرستش همراه با مناسک آئینی ویژه، اطلاق می گردد. از آنجایی که شادی در ایران کهن از اهمیت و قداست والایی برخوردار بود،[5] شادی و سرور جزئی جدایی ناپذیر از ساختار بنیادی جشن ها محسوب می شد. در نگاهی گذرا به اوستا – و حتی در اولین آیات گاهان– به کرات به واژه‌ی رامش بر می‌خوریم:

«ای مزدا! ای سپند مینو! اینک در آغاز با دست‌های برآورده، ترا نماز می گزارم و خواستار بهروزی و رامشم[6]».

«پاداش هر دو جهان استومند و مینوی را که از اشه (است)و دین آگاهان را گشایش و رامش می بخشد، به من ارزانی‌دار.[7]»

«... هرآنگاه که ترا به یاری خوانم، به سوی من آی و مرا بهروزی و رامش بخش[8]»

این دیدگاه ایرانی کهن طبعاً در تمامی ساختارهای عقیدتی و فکری معتقدان رسوخ‌یافته و چونان مادّه‌ای جان‌بخش در شریانهای آیین‌ها و آداب و مناسک منبعث از آن جریان می‌یافت. محصول این نظرگاه شادی و سروری بود که درخت برومندی از آن در دوره‌ی ساسانی سر برافراشت. گستردگی جشن‌ها و مراسم دینی و ملی‌ای که منابع معتبر فارسی و عربی چون التاج، آثارالباقیه، التفهیم، زین الاخبار، شاهنامه، نوروزنامه، و ... از آنها یادنموده‌اند برآمده از این باور به شادی و رامش بود که بعدها با ظهور اسلام و تصرف سرزمین ایران و پس از دوره ای فترت، دوباره در قالب آیین‌های ایرانی–اسلامی فراگیر شد.

حضور وزرا، کاتبان و دانشمندان ایرانی در دربار خلفا به ویژه در عصر عباسی فضایی استثنایی برای زنده شدن دوباره ی آیین ها و

www.tabarestan.info تبرستان

مراسم ایرانی بوجود آورد تا با تلفیق آن باورها با اصول دین مبین اسلام و تأثیر و تاثرات و مبادلات فرهنگی دو سویه ای که از این کامجویی ها ایجاد گردید، مراسم و مناسکی ویژه و هماهنگ با ذائقه‌ی معتقدان و باورمندان به دین اسلام ایجاد گردد. دین جدید فاتحان سرزمین ایران اسلام بود که دیگر دین عموم مردم نیز بود؛ پس مناسک جدید می بایست مطابق با این سلیقه ی جدید و بر شالوده ی میراث های فاخر فرهنگی گذشته بنا شود و به این ترتیب در زایشی نوین، آیین ها و مناسک وابسته به آن دارای بنیادی ایرانی – اسلامی گردیدند.

ایرانیان پس از عهد اموی به صورتی موثر هدایت چرخ های پیش رونده ی تمدن اسلامی را عهده دار گردیدند و در این مسیر با باور به میراث کهنسال خود پیشتاز مسیر پیشرفت شدند. علاقمندی و حضور ایرانیان در ساختار قدرت تمدن اسلامی – که گهگاه دولت هایی ایرانی چون آل بویه هدایت آن را بر عهده می‌گرفت- بستر ساز شکل گیری و تثبیت مجموعه‌ی آیین های ایرانی – اسلامی شد که نمونه ای از آن در دولت های اسلامی پیش از آن یافت نمی‌شد. ایسن تلاش های مستمر و پیگیرانه موجب گردید که تعداد کثیری از آداب، مناسک و رسوم ایرانیان در خلق حماسه‌های نوین اسلامی سهیم شود. عزاداری‌های دهه ی محرم مهمترین این موارد است. هر چند سوگواری شهادت امام حسین (ع) در دهه‌ی اول محرم نمی تواند در تقسیم بندی جشن‌ها و در زیر گروه آن جای گیرد؛ اما جای شک نیست که جای جای مولفه‌های این آیین سوگ برگرفته از سنت های ایرانی – اسلامی است.

مازندران نیز به دلیل موقعیت ویژه ی خود مأمن همزمان اسپهبدان منتسب به سلسله ی ساسانی و علویان و زیدیان معتقد و رهرو مکتب اسلامی – شیعی بود. در کشاکش طولانی این دو رقیب، گروهی از جشن ها و مراسم کهن منطقه با پذیرش ویژگی های اسلامی توانستند زنده مانده و تا دوران متاخر به حیات خود ادامه دهند. ویژگی تاریخی منطقه و نیز تاثیراتی که ذائقه ی قومی بر گروهی از این جشن ها نهاده، موجبات تفاوت در شیوه‌ی شکلی و اجرایی این جشن ها در مقایسه با سایر مناطق ایران شده است. با نگاهی گذرا به این جشن ها می توان برخی از مهمترین آن‌ها را نام برد:

اَبَبَ شو، پیر بابو، تیر ماه سیزده، خرس آبونی، خرس هاگردون، عروس گولی، فواج زنی، کلاهوشه، گت سال خورد سال، مادر شاهی، مرده اعید، سال نو اعید، نوروز خوانی، یلدا شو، چارشمبه سوری و ... از مجموعه ی جشن ها گروهی مرتبط با دوره ی زندگی هر فرد با آدابی ویژه برگزار می شود، مراسم شیش زن شو، دندون سری، چیک ورینی یا سنت هاکردن، عقدکنون، حنابندون و عروسی از این دسته‌اند.

گروهی از مراسم و جشن‌ها در ارتباط با تشرف به مکانهای مذهبی اسلامی و یا تشویق به انجام فرایض دینی انجام می شود که می‌توان به روزه سری، جشن بلوغ، ولیمه دهی، شیلان به جهت تشریف به عتبات عالیات و مکه‌ی مکرمه اشاره کرد.

مواردی از این جشن ها به کار کشاورزی و انجام بخشی از مراحل آن مرتبط است: تیم سری، توم نشا، نشا سری، وجین سری، خرمن سری یا جشن خرمن و کالونه بوردن در این گروه جای می‌گیرند.

تعداد معدودی از جشن های منطقه از ابهت و عظمت گسترده تری برخوردارند که طبعاً ناشی از فراگیر بودن اجرای آن در سراسر گستره ی فرهنگ ایرانی است. به طور نمونه جشن نوروز یا نو اعید nu a'eid و یا تیر ما سیزده- که هم اکنون به طور محدود برگزار می شود- و در مشابهت با جشن تیرگان در فلات ایران است. از مجموعه ی جشن های فوق بیشتر آنها از فرهنگ کشاورزی و یا دامپروری

www.tabarestan.info تبرستان

نشأت گرفته اند. جشن ها و مراسم پیشانوروزی چون پیر بابو، خرس آبونی، خرس هاگردن، عروس گولی، و فواج زنی از فرهنگ دامپروری و مراسم اَبَ بَ شو، کلاهوشه، خرمن سری، جشن خرمن، کالونه بوردن، تیم سری، تورسما و ... از فرهنگ کشاورزی وارد فرهنگ عمومی مردم گردیده‌اند.

با این حال برخی جشن‌ها و مراسم سرورآمیز در فرهنگ منطقه در راستای فرهنگ ایرانی- اسلامی حوزه ی فلات ایران بوده و پژوهش و کنکاش در ساختارها و جزئیات آن به شناخت ژرف تر تمدن ایرانی - اسلامی نیازمند است.

منابع:

۱. برهان قاطع، ج ۱، پانویس ص۵۳۷.
۲. پیشین، ص۵۷۲.
۳. پیشین.
٤. فرهنگ نفیسی، ذیل مدخل.؟؟
۵. نگاه شود به کتیبه های خشایار شاه در کاخ تچر، هدیش و کتیبه ی دیوان؛ نک: تمدن هخامنشی، ج ۱، صص۲۰٦-۲۰۵ و نیز ص۲۰۹.
٦. اوستا، ج ۱، ص۷.
۷. پیشین.
۸. پیشین.

جوش شِلَنگی: juše šelangi

منطقه: گیلان. مازندران غربی.

مفهوم واژه: نوعی حرکات موزون در عزاداری.

تاریخ، ابوالحسن بن علی بن حسن بن علی بن ابیطالب مشهور به ناصرالحق و ناصرکبیر و الاطروش، سومین امیر عرب از تبار علویان را موسس دولت عربی در گیلان دیلمستان و مازندران می‌داند.

این عالم علوی که تعداد تالیفات وی را تا سیصد جلد نیز نوشته اند، مدت سیزده سال در مازندران خاصه در گیلان و دیلمان، زبان و قلم و گاهی هم شمشیر را به خدمت گرفت و پس از یحیی علوی که در انتقال مذهب دیلمی از زردشتی به اسلام پیشتاز بود، در اشاعه و توسعه‌ی آئین شیعه‌ی زیدی تلاش خستگی ناپذیر به خرج داد. کوشش ناصر آن گاه شدت یافت که در جنگ (فلاس) آمل از عوامل سامانی شکست یافت و به دیلمستان برگشت و برای تهییج دیالمه به سرودن اشعار حماسی و مراثی سوزناک از دلاوری‌های بزرگان علوی و شهادت آنان پرداخت و دیلمیان را که در دلاوری و رشادت شهره‌ی خاص و عام زمان خود بودند به هیجان آورد.

سرانجام به سال ۳۰۱ ه. ق تلاش‌هایش به بار نشست و آمل و کلیه‌ی نقاط مازندران و گیلان و دیلمستان به وسیله‌ی او گشوده شد و سامانیان از مازندران رانده شدند و دژ نظامی چالوس نیز به فرمان ناصر کبیر برای همیشه‌ی تاریخ ویران گردید.

بخش عمده‌ای از میراث فرهنگی دیلمیان خاصه دیلمان شرقی در این مقطع از تاریخ شمال ایران دچار استحاله گشت و انتقال اعتقادات گذشته این قوم به باورهای جدید مذهبی تسهیل گردید. اما قالب‌های اعتقادی کهن همچنان پابرجا ماند و فقط مظروف ظرف‌ها تغییر یافت. چنانکه در حوزه‌ی دیگردیسی‌های ناشی از این جابجایی، مصادیق بی شماری را در مذهب شیعه می‌توان یافت که تنها زیرکی و سرشت نرم ایرانی و اصرار در ایرانی ماندن ایرانیان علت اصلی و غائی آن بوده است.

یکی از وجوه این تبدیل و تبدل، ورود هنرهای اصیل قومی دیالمه در حوزه مذهب شیعه است. از جمله‌ی این هنرها رقص جنگ و رقص پیروزی دیلمیان است که در هیاتی عمومی و با احساساتی غلیانی اجرا می‌گردید.

با ورود اطروش به جامعه‌ی دیالمه و دعوت آنان به دین شیعه و خونخواهی کشته شدگان جنگ فلاس آمل، اینگونه آیین‌ها با اجرای گذشته، منتهی این بار به نیتی دیگر آغاز شد. دیلمی‌های دیلمان شرقی و احتمالا قاطبه‌ی اهالی این قوم برای تهییج سربازان خود پیش از

www.tabarestan.info تبرستان

آغاز هر جنگ، به رقصی حماسی و هیبت انگیز دست می‌زدند.

مردانی مصمم با ابروهای گره انداخته دست در کمر یکدیگر در دایره‌ای از هیاکل انسانی به حرکات منظم و ریتمیک می‌پرداختند. مردی در مرکز دایره می‌ایستاد و با قرائت شعرهایی حماسی از افتخارات این قوم، سبب ایجاد تصاویر ذهنی هیجان انگیز از داغ‌ترین صحنه‌های شجاعت آنان می‌گردید که خون را در عروق آنان به جوش می‌آورد. همچنان بود رقص پیروزی پس از جنگ‌هایی که با کامیابی جنگجویان دیلمی همراه بوده و ابهت جشنی که به همین مناسبت برپا می‌گردید به وسیله‌ی حرکات تند ولی موزون جنگجویان و فریادهای شادباش و غریو شادکامی‌های آنان دو چندان می‌گردید.

ناصر کبیر این همه شور و حرارت ناشی از زندگی سراسر پهلوانی آنان را به سمت و سوی جدید که همان حماسه‌ها و پایمردی تا مرز شهادت در جنگ‌های متعدد علویان بود، سوق داد.

این تدبیر کار خود را کرد و سیزده سال پس از شکست فلاس، (۳۰۱ ه ق) دیلمی‌ها آمل را فتح کردند و سبب طرد عاملین سنی مذهب سامانیان از مازندران گردیدند.

پیروزی ناصر کبیر در این جنگ و یک کاسه شدن حکومت گیلان و مازندران، علاوه بر شور مذهبی مردم گیل و دیلم و اعتقاد به حقانیت عالم علوی، مدیون سرداران نام‌آور و برجسته‌ی دیلمی و گیل همچون لیلی بن نعمان، ماکان کاکی، اسفار پسر شیرویه، حسن فیروزان، مرد آویج زیاری و علی پسر بویه از بزرگ‌زادگان دیلمستان و گیلان بود که بعدها همه‌ی آنان به سروری رسیدند و تحت لوای شیعه، جامعه‌ی دیلم و آنگاه ایران را در راه نوئی که سرانجام به نجات ایران و رهایی از ستمکاری عرب ختم شد، انداختند. فتح بغداد و به زیر کشیدن خلیفه‌ی عباسی از قدرت به وسیله‌ی پران بویه ماهی‌گیر تحت لوای شیعه، این مذهب را که نشان فرهنگ ایرانی بر چهره داشت رونق داد و استحاله‌ی رسوم و تشریفات دینی گذشته تسهیل گردید. دیلمیان که فتح بغداد به وسیله آنان شکل گرفته بود، بیشتر در این راه ساعی بودند. اظهار حزن نسبت به شهیدان علوی، با قالب‌های شناخته شده و روشهای مالوف قومی در ایران شدت گرفت. پس از دیلمی‌ها، دیگر اقوام ایرانی در تلفیق مذهب گذشته و آئین مسلط روز ساعی گشتند. از جمله این مراسم مرثیه‌خوانی با آهنگ حماسی و سینه زنی یا حرکاتی پرشتاب و دستجمعی بود.

این نوع عزاداری که مستقیماً از روحیه‌ی پرخاشگر و سلحشور دیلمی سرچشمه می‌گرفت، در دیلمان شرقی (مناطق دیلمی نشین تاریخی از سیاهکل رود و دامنه‌های کوه سماموس و رامسر (سخت سر تاریخی) تنهیجان، جنده رودبار (جنت رودبار کنونی)، ناحیه شیر باستانی (دو هزار و سه هزار، داکو و بخش کوهستانی شهرستان عباس‌آباد) و کلاردشت به شدت رواج داشت و جوش شلنگی نامیده می‌شد.

تکایا، حسینیه‌ها، مساجد پیرامون بقاع متبرکه، زیر سایه‌ی شاخساران درختان مقدس، عرضه‌ی برگزاری این نوع عزاداری بود. سینه زنی با گام‌های بلند و سریع و حساب شده و ریتمیک، معنای جوش شلنگی است. زیرا در گویش مختلط تبری- دیلمی شرق گیلان و منتهی الیه خاک مازندران در دو سوی کرانه‌ای رود چالوس، جوش معادل خروش و غرویو با خواندن اشعاری پرشور در مراسم عزاداری به صورت سینه زنی است.

جهت اجرای این مراسم همچون رقص رزمی دیلمیان تاریخی، سینه زنان در حلقه‌ای از جوانان و میانسالان ورزیده و چالاک دست در کمربند یکدیگر زده و حلقه‌ای انسانی تشکیل می‌دهند. مرثیه‌خوان در مرکز دایره می‌ایستد و مرثیه‌ای را که خاص این نوع مراسم است آغاز می‌کند. به تدریج صدایش اوج می‌گیرد و با

www.tabarestan.info تبرستان

چهره‌ای گلگون و حرکات سریع دست‌ها و خم و راست شدن‌های پی‌درپی، سعی می‌کند هیجان‌آفرین لحظات شورانگیز حیات حماسه‌وار یک زعیم علوی را در راهی مقدس و جدالی نفس گیر و نابرابر به سینه زنان القا نماید.

سینه زنان که جوانی و ورزیدگی ناشی از مشقت کار دامداری و یا کشت و کار همراه با آفتاب سوختگی شدید چهره‌ها را یک‌جا دارند، ابتدا با آهنگ ملایم مرثیه در آغاز راه تنها مواظب هم آهنگی با دیگران و اجتناب از حرکات اضافه یا ناشیانه‌ای هستند که ممکن است هارمونی منظم دایره را بر هم بزنند. به تدریج نیروی یکپارچه و پر ابهت تبدیل گردیده و با حرکاتی موزون و مواج ضمن حفظ حلقه‌ی مدون تشکیل شده پی در پی به جلو و عقب رفته و جمع شدن و بازگشتن حلقه‌ی انسانی آنان، نمایشی دلپذیر و هیجان انگیز از غنچه شدن و سپس تبدیل شدن به گل را در چشم حاضران و عزاداران ترسیم می‌کنند. به تدریج حرکات تند و تندتر می‌شود و شلنگ‌های سینه زنان و جست و خیزها، در مدار دایره‌ی انسانی تشکیل شده،شکلی پر هیبت و شمایلی ترسناک می‌گیرد. ابروها گره کرده، قیافه‌ها جدی و عرق آلوده و صدای خفه‌ی کوفتن پنجه‌های مردانه آنان بر سینه‌های لخت با خروش خشم و غریو ترجیع بند اشعار در می‌آمیزد. کسی را از لطمه ضربات سهمگین، دست‌ها و خودزنی شیفته وار باکی نیست، سرها به تبعیت از احساسات تند و عواطف سرکش سینه زنان گاهی به جلو و زمانی به عقب پرتاب می‌شود. از مرثیه‌خوان و ناظران و تماشاگران صحنه گرفته تا اجرا کنندگان نمایشی چنین رعب‌آور از درک زمان و مکان فارغ می‌گردند و در پرسه‌ای ناخودآگاه قرار می‌گیرند که انتقال میراث‌های ائینی و ملی از اهم اهداف آن به شمار می‌آید. این نوع عزاداری اکنون منسوخ شده است.

منابع

۱- لغت نامه دهخدا، بخش ط به نقل از معجم المومنین، جلد ۳ ص – ۲۵ حبیب اسیر، چاپ قدیم جلد ۱، صفحات ۳۲٤ و ۳۲۵ و ۳٤٤ – روضات الجنان، ص ۱٦۷- تاریخ گزیده س ۳۳۵ و عیون الاخبار، جلد ۱، ص ۳۲۰.

۲- تاریخ تنکابن، صفحات ۱۵۵ و ۱۵٤

جوشی: jowsī

منطقه: غرب مازندران

به نوحه‌های با شتاب تند در برخی مناطق مازندران جوشی گفته می‌شود. جوشی در قیاس با نوحه‌های معمولی شتاب بسیار تندی داشته و سینه زنان در هر آکسان این نوحه به سر و سینه ی خود می‌کوفتند. برخی حرکات چرخشی نوحه‌خوانان به هنگام اجرای جوشی خوانی از ویژگی‌های این مراسم است.

نک: نوحه.

چاووش: cāvuš

منطقه: مازندران، ملی

در حال حاضر آنچه که از اصطلاح چاوش(چاووش) و مراسم چاوش خوانی استنباط می‌شود عبارت است از مشایعت و یا پیشواز چاووش‌خوان از زائرین اماکن مقدسه، با لحن آوازی که از جوهره موسیقی ردیفی برخوردار بوده و با متر آزاد و عموماً در چارگاه خوانده می‌شود.

لازم به ذکر است کاربرد اخص واژه‌ی چاوش یا چاووش در فرهنگ عمومی و ادبیات ایران دست کم از چند قرن سابقه برخوردار است.

بیهقی (چهارم و پنجم ه)، انوری (ششم ه)، سوزنی (ششم ه)، خاقانی (ششم ه) و اولیاء الله آملی (هشتم ه) از جمله شعرا و نویسندگان فارسی زبان هستند که در حدود اوایل و اواسط قرون هجری این اصطلاح را در آثار و اشعارشان مورد استفاده قراردادند.[1]

بعدها به ویژه از قرن دهم هجری بسیاری از

www.tabarestan.info تبرستان

منابع به ویژه سفرنامه‌ها و سیاحتنامه‌ها به کرات واژه‌ی چاوش را مورد استعمال قرارداده و مسئولیت چاوشان را یادآور شدند.

آنچه از منابع مذکور استنباط می‌شود اصطلاح چاوش از آغاز تا قرن دهم هجری عموماً به معنی محافظ مخصوص سلاطین و خلفا و پیک و پیغام رسان امین آنان و سپس نقیب لشکری کاربرد داشته و رفته رفته مفهوم پیشرو، جارچی و خواننده‌ی کاروان‌ها به ویژه کاروان‌های زیارتی جایگزین مفهوم نخست شده است.

فرهنگ نویسان متأخربه‌ویژه عالمان فقه‌اللغه عموماً اصل این واژه را از ریشه‌ی ترکی دانسته و مفاهیمی چون نقیب، فراش، جارچی، پیک، یساول و پیشروی قافله را برای آن تعریف نموده‌اند.

وجود واژه‌ی چاوش (جقش) در دیوان الغات الترک کاشغری (ق چهارم و پنجم ه) نظریه‌ی مذکور را مورد گواهی قرار می‌دهد.[۲]

به نظر می‌رسد که این واژه پس از قدرت فائقه سلجوقیان و از طریق دیوانسالاری سلجوقی در فرهنگ ایران رواج یافته و رفته رفته در سراسر ایران، آناطولی، و حتی بخش‌هایی از شبه قاره هند معمول و مصطلح گردید.[۳]

اصطلاح چاوش در فرهنگ‌های مهم فارسی:

مصاحب در تبیین لغوی و تشریح مفهوم چاوش ضمن تأکید بر ریشه‌ی ترکی واژه نوشته است:

«چاوش (**cāvuš**) لغت ترکی، ظاهراً از ریشه چو **cu** یا چاو **cāw** (= اعلان و خطاب) و به معنی نقیب لشکر و نگاهبان قافله در تشکیلات ترکان عثمانی عنوان فراش و فراش حضور بوده و رئیس این چاوشان که چاوش باشی خوانده می‌شده به منزله ایشیک آقاسی و رئیس تشریفات و تقریباً به منزله نائب رئیس دیوان صدراعظم به شمار می‌آمده است. از عهد اتابکان و ایلخانان به بعد به دسته‌ای از فراشان که لباس مخصوص داشته اند و متصدی تنظیم امور لشکر و اردو و مأمور منع لشکریان از تجاوز به مردم بوده اند، اطلاق می‌شده و «دورباش» چاوشان در هنگام عبور موکب سلطان یا اردو جهت منع عامه از تماس و ارتباط با اهل لشکر بوده است. این لفظ به صورت جاویش و شاویش به عربی نیز نقل شده است».[۴]

در لغت‌نامه دهخدا ضمن استناد به تعدادی از فرهنگ‌ها، منابع فارسی و دیوان‌های شعرا در رابطه با اصطلاح چاووش آمده است:

«چاوش: (ترکی، ص، اِ) نقیب لشکر (آنندراج) (غیاث)، چاووش (ناظم الطباء) نقیب سپاه (فرهنگ نظام). آن که در جنگ فرمان حمله دهد و سپاهیان را تشجیع و تشویق کند:

گر حاجت تو پُر شد پیکار را زره
ور چاوش تو بندد پرخاش را کمر
(امیر معزی)...

«کسی که در دربار شاهان یا در نزد امراء و بزرگان وظیفه‌دار امور تشریفاتی بوده و در روزهای سلام اشخاص را به حضور آنان معرفی می‌نموده است. رئیس تشریفات:

چاوش اوهام نتواند رسیدن
تا کجا تا آخرین صف روز بارت (انوری)
نه نه قباد مخوان کیقباد خوانش از آنک
قباد چاوش روز سلام او زبید (خاقانی)

نقیب قافله (آنندراج) (غیاث). نگهبان و مراقب کاروانیان؛ دربان...»[۵]

«چاووش: چاوش، نقیب، لشکر، (برهان)، آن که صفوف در حرب راست کند و از تعدی لشکریان ممانعت نماید. کسی که شماره افراد لشکر و هویت یکایک انان و وظایف هر یک را داند. مراقب سپاهیان. اترور، زابن، (منتهی الارب): «هیچ کس را زهره نبود که شراب آشکارا خورد که چاووشان و محتسبان گماشته بودند» (تاریخ بیهقی).

از حشمت سلطانی و از تاج فریدون
چاوش و راقبه و قوقوی کلاه است.
(سوزنی)

«نقیب قافله (برهان)، نقیب و جارچی و پیک و یساول رئیس و پیشوا و وکیل و پیشرو کاروان، (ناظم الاطباء). کسی که دعوت رفتن به زیارت عتبات عالیات کند. در اصطلاح روستائیان خراسان، کسی باشد که در فصل مناسب زیارت در دهات و روستاها سواره یا پیاده به راه افتد و روستائیان را به وسیله جار زدن یا خواندن اشعار مهیج و مناسب به زیارت اعتاب مقدسه تشویق و تهییج نماید».[۶]

www.tabarestan.info تبرستان

محمد معین در پانویس برهان قاطع، ضمن استناد از منابع فرهنگی و ادبی اعم از دیوان الغات الترک و دائره‌المعارف اسلام و مثنوی مولوی در تشریح سرمنشاء ترکی اصطلاح چاوش و مضامین مترتب بر آن نوشته است:

«چاوش- به ضمن سوم= چاووش (ه م) ترکی، حاجب؛ نقیب قافله (جغتایی ۲۸۱). کاشغری گوید: «جقش، الذی یسوی الصفوف فی الشوب ویزع الجند عن الظلم» (دیوان لغات الترک، جلد ۱ ص ۳۰۷) بانگ چاوشان چو در ره بشنوند، مثنوی مولوی «نداب ۵: ۳-۶ ص ۶۳»؛ در ترکی čāvoš به معنی فراش، فراش حضور است. در سابق این کلمه به معنی دسته‌ای بود مرکب از ۶۳۰ فراش تشریفاتی که در خدمت دیوان‌های دولتی بودند و در رأس موکب (شاه) در مراسم عمومی حرکت می‌کردند. (diwān- cawshi, alāi- cawshi)، رئیس آنان چاوش باشی čāvoš-- bāshi نائب رئیس دیوان صدراعظم، وزیر نظمیه عمومی، معرف سفیران و رئیس تشریفات بود. کلمه cawsh از نظر وجه اشتقاق به قول vambery در cagataische spachstudien p, ۲۷۶ و نیز در Etymologische wörtebuch, p, BO به چو caw (اعلان، خطاب) مرتبط است. «دائره‌المعارف اسلام: چوش». رک: چاووش».[۷]

اصطلاح چاوش در منابع و سفرنامه‌ها:

برخی منابع دوران اواسط هجری از جایگاه و مسئولیت چاوشان به عنوان پیش‌قراول و محافظ دربار سلاطین و امرا یاد نموده اند. آنان چماقی منقش در دست داشته و به تهدید و ارعاب، مردم را از مسیر شاهان پراکنده و دور می‌ساختند.

وظیفه‌ای که رفته رفته و بعدها در عهده‌ی صنف دیگری به نام شاطران قرار گرفت.

این وظیفه نسبتاً قدیمی چاوشان یعنی کورباش- دورباش گفتن به عوام الناس جهت دور ساختن آنان از ساحت خلفا و سلاطین، در متن تاریخی اولیاء الله آملی و در تعریض و تخفیف دیانت هارون الرشید خلیفه عباسی آشکار است:

«آورده‌اند که هارون الرشید سالی از سال‌ها به حج رفته بود. چون به ادای مناسک مشغول شد، در مقام سعی میان صفا و مروه، هودج هارون را می‌کشیدند بر عادت سلاطین و چاوش مردم را می‌راند. قضا را بهلول مجنون حاضر بود. آواز برآورد و گفت «ای جبار! اگر به فرمان خدا آمده‌ای و طاعت خدا می‌کنی، از سیرت مصطفی و سنت او تجاوز مکن.» هارون جواب داد که سیرت مصطفی چه بود؟ بهلول گفت که حدیث کرد فلان از فلان تا به مصطفی صلی الله علیه و آله و سلم که در این مقام به قدم مبارک سعی می‌کرد و اعراب دوش بر دوش او می‌زدند و آنجا طردی و زجری و دورباشی نبود».[۸]

ابن بطوطه سیاح قرن هشتم (هـ) در شرح سفر سیلان از شخصی به نام شیخ عثمان شیرازی یاد می‌کند که در مقام راهنمای مردم به زیارتگاه مذهبی شهرکنکار به چاوش مشهور گردید.

این جایگاه و اشتهار او و رویدادهایی که در زندگی او به وقوع پیوست موجب گردید تا پس از مرگ او، مردم شهر مسجدی را به نام مسجد چاوش و به یاد او بنا سازند.[۹] سند مذکور حاکی از رواج و استعمال واژه چاوش طی قرون میانی هجری در هند و در میان برخی ملت‌های ساکن در شبه قاره فوق است.

واژه چاوش در گزارش بسیاری از سیاحان و سفرای دول غربی و نیز در مطالب برخی سفرنامه نویسان ایرانی قابل ملاحظه است.

در این رابطه گزارشاتی مربوط به دربار صفویه و یا نظام حکومتی عثمانی در عصر مذکور و پس از آن، موید این نکته است که چاوشان همزمان، مسئولیت‌های مختلفی را بر عهده داشتند.

تعدادی از چاوشان همواره به عنوان پیک و رابط حکومت با افراد و در خدمت سلاطین و امرا بودند.

جان اوتر در سفرنامه‌ی خود در این رابطه نوشته است:

«فردای آن روز جان نثارم خیلی زود مرا پیدا کرد

www.tabarestan.info تبرستان

و گفت که پادشاه، چاوش خود را فرستاده و با من حرفی دارد. در آغاز گمان کردم که برای دریافت انعام یا بخشش و یا هدیه‌ای که معمولاً پس از ملاقات با یک بزرگ ترک به خدمتکاران داده می‌شود، نزد من آمده است. اجازه دادم که بیاید و انعام را دادم، هنگام گرفتن گفت، برای این نیامده بود، بلکه پادشاه او را فرستاده تا بگویم که وی در کوشک یا کلاه فرهنگی خود در انتظار من است. به دنبال او به راه افتادم و مانند دفعه‌ی اول به خوبی پذیرایی شدم».[۱۰]

این گزارش به طرز واضحی آشکار می‌کند که اولاً این واژه در دوران صفویه در حوزه امپراتوری عثمانی نیز کاربرد داشته و دیگر اینکه چاوشان، به عنوان قاصد و پیام رسانان سلاطین و امرا پیغام‌های مخصوص آنان را به دیگران می‌رسانده‌اند.

اسکندر بیک منشی، کاتب و تاریخ نویس سرشناس درباره صفوی بارها از جایگاه چاوشان و مسئولیت‌های آنان به عنوان پیک و پیغامبر بر مخصوص دربار اشاره نموده است:

«... دویست کس از آقایان و چاوشان معتمد به طلب او فرستاده...»

«چاوشان قمر سیر به/ حضار ایشان فرستاد...»

چاوشان قمر سیر با حضار عساکر روم و عشایر... فرستاد به سرعت و استعجال تمام طلب کرد...»

«یکی از چاوشان روحی از جانب سیمون خان... عرایض آورد.»

«محمد پاشا مشهور به قلندراغلی نیز که در سلک چاوشان درگاه عالی منسلک و به غایت بزرگ منش و بلند پرواز بود...»

«در خلال این حال خیرالدین نام چاوشی از چاوشان معتبر سلسله خواندگار... به رسم رسالت آمده... خبر خیرخواهانه... رسانید.»

«چاوش را از تبریز روانه فرمودند...»

«... آمدن چاوشان روم است... بعز بساط بوسی سرافراز شدند...»

«چاوشی به طلب او فرستاد...»

«به اتفاق یکی از چاوشان رومی نزد زینل بیک آمد...».[۱۱]

گزارش اسکندر بیک درباره‌ی واقعه‌ی قلعه سپاری شریف پاشا یک بار دیگر موید ادامه‌ی وظیفه‌ی پیام رسانی چاوشان در میان درباریان، امرا و سرداران صفوی؛ نیز اطلاق صفت باشی به چاوش، حاکی از رسمیت دولتی این شغل می‌باشد.

«... روز عاشورا که مقتل سید الشهداء بود و حضرت اعلی به رسم معهود و سبیل معتاد لباس ماتم و سوگواری پوشیده و بلوازم تعزیه مشغول بودند شریف پاشا دیگر باره حسن آقای چاوش باشی را به پایه سریر والا فرستاده بر روحانیت خامس آل عبا و شهدای کربلا در خواسته آن گروه نموده متقبل آن شد که در همان روز بیرون آمده قلعه را بسپارند...».[۱۲]

نوشته همین مورخ مبنی بر حضور چاوش باشی در اندرونی خانه سرای صاحب منصبان و معتبران نشان دهنده حسن اعتماد درباریان به چاوشان و حکایت از نزدیکی آنان به مقامات عالیه کشوری و لشکری در دوره‌ی صفویه دارد.

«اما طایفه ینکچری در اندرون سرای دلاور پاشای وزیر اعظم و رفقای او سیما حسین پاشا وزیر ثانی و قزلر آقاسی و حاج سوباشی نامی از معتبران طایفه سپاهی اغلانی و چاوش باشی و بستانچی باشی که صاحب اختیار سرای است و امثال ذلک به دست آورده به ضرب تیغ و تیر از پای در آوردند و به وثاق سلطان مصطفی رفته او را از مسکن خود بیرون آورده تهنیت پادشاهی گفتند».[۱۳]

شواهد فوق مبین این نکته اساسی است که عین عنوان چاوش و مسئولیت یساولی همزمان در دربارهای روم [عثمانی] نیز رایج بود.

نویسنده نقاوه آلاثار در اشاره‌ای ظریف به آغاز همراهی چاوشان با قوافل و کاروان‌های زیارتی به دستور یکی از امرا و فرماندهان دوران صفوی نوشته است:

«... سولاق حسین امیری کریم، نیکونهاد و حاکمی عدالت دستگاه با ضبط و داد بود. در آن هنگام که به حکومت آن بلند و محافظت آن سرحد قیام می‌نمود، جمیع مردمی که احرام طواف عتبات کعبه مرتبات ائمه معصومین، صلوات اله سلامه علیهم اجمعین، بسته بر ولایت او عبور و مرور می‌کردند. آن جماعت را به قدر، مهمانداری‌های لایق بسیار می‌کرد و چاوشان همراه قافله کرده ایشان را از منازل مخوف و مراحل خطرناک

www.tabarestan.info تبرستان

می‌گذرانید و هیچ کس را از بیم سیاست و ضبط او قدرت آن نبود که از آن قافله کاه برگی به عنف و تعدی بگیرد و مردم از دغدغه و تفرقه دزد و قطاع الطریق ایمن بوده با دل ساکن و خاطر مطمئن آمد و شد می‌نمودند...».[۱۴]

اما گزارش اولئاریوس دبیر اول سفارت آلمان در ایران حاکی از مسائل مهمی در رابطه با چاوشان و وظایف آنان است، از جمله این که اصطلاح و موضوع چاوش در قفقاز عصر صفویه معمول و متداول بوده و مهم‌تر این که چاوشان در منطقه مذکور با آوازی مخصوص به استقبال میهمانان حکومتی شتافته و یا آنان را بدرقه می‌نمودند. موضوعی که در عصر افشاریه و پس از آن به مسئولیتی حکومتی و تثبیت شده برای چاوشان انجامیده و رفته رفته زمینه وظیفه‌ای عمومی‌تر برای چاوشان یعنی آواز خوانی و مشایعت جهت زوار اماکن مقدسه را فراهم ساخت.

«کمی بعد دسته موزیک از نواختن دست کشیده و یک نفر که او را چاووش می‌گفتند در جلو راه افتاد و شروع به خواندن اشعاری کرد. در فاصله یک ربع میلی شماخی در حدود دو هزار نفر با پای پیاده (که غالب آنها از اهالی ارمنی و مسیحی شهر بودند) با پنج پرچم که میله‌های بلندی داشت و پنج مرد قوی هیکل آنها را حمل می‌کردند به استقبال آمدند. آنها سازهایی عبارت از نی، سنج (دو سینی برنزی که آنها را به هم می‌کوفتند) و آلات موسیقی دیگری که آنها را نتوانستیم ببینیم می‌نواختند و با آهنگ شاد به ما خوشامد می‌گفتند».[۱۵]

در عین حال برخی اسناد و منابع دوران افشاریه و پس از آن حکایت از ادامه همراهی چاوشان به هنگام سان دیدن سلاطین از سپاهیان و صفوف نظایان داشته و اینکه چاوش خوانی بخشی از ساختار و آداب مراسم مذکور بوده است.

آنچه از این گونه متون تاریخی استنتاج می‌شود، چاوش خوانی به عنوان آوازی دینی و استغاثه آمیز پیش از آنکه آوازی مذهبی شیعی تلقی و تثبیت شود توسط چاوشی‌خوان‌ها در رکاب امرا و شاهان به منظور دعا و آرزوی خیر مورد استفاده قرار می‌گرفت و در ردیف آوازهای ادعیه محسوب می‌شد. محمد هاشم آصف در رستم التواریخ و در کوکبه و جلال نادری نوشته است:

«به آیین نادری سوار می‌شد و در دو طرف یمین و یسارش چاوشان بسیار با عصاهای زرین و سیمین به ذکرالملک الله الواحد القهار مشغول می‌رفته‌اند».[۱۶]

در این میان گزارش سیاح مشهور جیمز موریه حاکی از برخی اضافات در تظاهرات و حرکات چاوشان و گرایشات آیینی در آن به ویژه استفاده از کوس و نقاره و مهم‌تر از آن تثبیت و عمومیت گسترده‌ی حضور چاوشان در کاروان‌های زیارتی است:

«باری در روزی فیروز و ساعتی سعداندوز، چاووشان زوار از هر گوشه و کنار، با کوس و نقاره آوازه‌ی الرحیل الرحیل در انداختند و ما بامداد پگاهی از دروازه طوقچی بیرون شدیم».[۱۷]

همین مولف بار دیگر بر آواز خوانی رثایی و نقاره زنی چاوشان در بدرقه‌ی زائران امام هشتم شیعیان در مسجد شاه عبدالعظیم اشاره نموده و نوشته است:

«ما نیز بعد از ادای نماز آدینه در مسجد جامع، در شاه عبدالعظیم جمع شدیم و فردای آن روز با نعره و فریاد چاووشان زوار که زایر مشهد رضا هستیم، هر که زاهل رضاست خوش باشد» رو به خراسان بیرون رفتیم. اولاً بیابانی نمکزار و از آب و گیاه بی آثار پیش آمد که نه دیده را از آن نوری بود و نه دل را از آن سروری. آن بیابان بی‌آب و گیاه را با منازل کوتاه کوتاه پیمودیم. چون به نزدیک آبادی می‌رسیدیم یا به قافله‌ای برمی‌خوردیم چاووشان پیشاپیش می‌تاختند و با گلبانگ‌های جانگزا نقاره‌هایی که از قربوس‌های زین اسبان آویخته بود، می‌نواختند».[۱۸]

ظاهراً استفاده از حضور چاوشان در قوافل و کاروان‌های زیارتی مسلمانان آسیای مرکزی که عازم زیارت خانه خدا- در شهر مکه- بودنده اند نیز در اوایل حکومت قاجاریه به سنتی فراگیر و تثبیت شده تبدیل گردیده بود. چنان که وامبری در شرح سفرش به ترکستان از حضور فعال چاوشان و تلاوت قرآن و خواندن

www.tabarestan.info تبرستان

ذکر و تلقین در میان آنان اشاره نموده است.[۱۹]

لازم به ذکر است که از دوران قاجار هر جا منابع و اسناد نامی از چاوش و چاوش خوانی به میان آورده اند به مسئولیت مشخص و یگانه آنان اشاره می‌نمایند، که همانا آواز خوانی چاوشان در میان قوافل و زوار اماکن متبرکه می‌باشد. پولاک در این ارتباط نوشته است:

«در مسافرت‌ها بسیار می‌شود که آدمی با کاروانی از زائران برخورد می‌کند. به هنگام عبور از شهرها در رأس قافله چاوش حرکت می‌کند. وی بیرق سرخی با خود دارد و با صدایی گوشخراش مدح قدیسی را که به زیارتش می‌روند سر می‌دهد. به دنبال او خیل مردان و زنان و همچنین کودکان در حرکتند که تک تک یا جفت جفت، در کجاوه به اسب یا الاغ بسته شده طی طریق می‌کنند».[۲۰]

همین نویسنده به موضوعی دیگر یعنی مرثیه نامیدن چاوشی در میان برخی اقوام و فرهنگ‌ها اشاره نموده و نوشته است:

«روی هم رفته می‌توان گفت که اکثر زوار حج در بین راه فوت می‌کنند و به زحمت کثیر این زوار باز به وطن خود باز می‌گردند و به همین دلیل است که چاوشی را مرثیه هم می‌نامند».[۲۱]

چنانچه در حال حاضر نیز در گیلان شرقی (لاهیجان و حومه) به چاوشی و چاوش خوانی مرثیه و «مرثیه خوانی» نیز می‌گویند.[۲۲]

در جمع بندی نهایی می‌توان کاربرد اولیه چاوش‌خوانی را محدود به مراسم و آوازهای رثایی و یا در چارچوب مناجات‌ها و دعاهایی دانست که چاوش‌خوان قبل از آغاز جنگ، پیشاپیش سپاهیان به‌ویژه پادشاهان فرماندهان لشکری می‌خواندند.

گمان بر این است که تا پیش از متداول شدن واژه چاوش این گروه خوانندگان به نقیب شهرت داشته و به همین دلیل مدت‌ها عناوین نقیب و چاوش به صورت هم عرض استعمال می‌شده اند. پس از رسمی شدن مذهب شیعه در ایران رفته رفته چاوش خوانی در خدمت مناسک مربوط به زائرین نیز قرار گرفت. از این برهه چاوش خوانی از اشعار و فرم خاصی از لحن برخوردار گردیده و به خاطر تغییر کارکرد و جایگاه، کاربرد آغازین یعنی استفاده در مراسم لشکری و نظامی آن، کنار نهاده شد.

مشاهده‌ی نمونه‌های حال حاضر چاوش خوانی حاکی از آن است که مضامین اشعار در این مراسم بیشتر در توصیف مکه و زائرین بیت الله الحرام به ویژه سه شهر مقدس و مذهبی شیعیان یعنی کربلا و نجف (در حوادث و وقایع مهم صحرای کربلا) و همچنین درباره‌ی پیشوایان و امامان برجسته مدفون در این شهرها است.[۲۳]

طی چند قرن تغییر جایگاه چاوشان از محافظت بزرگان و پیام رسانی سلاطین و امرا تا نقیبی لشکر و سپس مناقبی زوار و اماکن مقدسه منجر به تغییراتی در تظاهرات مراسمی و گرایشات آیینی آن گردید.

کوس نوازی و نقاره زنی آنان، علم گردانی و برافراشتن پرچم‌های سه گوشه به رنگ‌های سیاه و سبز و منقوش به تمثال حرمین شریفه و مزار امامان و اولیاء و استفاده از انواع حرکات، اصوات و اشعار و مراثی و آوازهایی مخصوص به هنگام اجرای چاوش خوانی در میدانگاه‌ها و معابر عمومی و در همراهی زوار از جمله چنین تشریفاتی است.

این آوازها، در منقبت پیامبر یا مراثی امامان و با هدف، خبر رسانی، تشویق به مشایعت یا بدرقه مردم و حلالیت طلبیدن از آنان و استغاثه در برآوردن مراد آرزومندان و مشتاقان به زیارت قبور امامان خوانده می‌شد.

در دورانی بس متأخر به خصوص از زمانی که سفرهای زیارتی با وسایل نقلیه موتوری صورت پذیرفت سنت و وظیفه راهنمایی و همراهی چاوشان با زوار از مبداء به مقصد تا بازگشت آنان از سفر موقوف گردید. در این شرایط چاوشان در شهرها به ویژه روستاها تنها چند ساعت قبل از عزیمت به سفر و یا همزمان با بازگشت زوار و طی ساعاتی محدود به خانه زیارت کنندگان دعوت شده و در محیط اطراف خانه آنان و یا در محوطه حیاط به اجرای

www.tabarestan.info

چاوش خوانی می‌پرداختند. شیوه‌ای که هم اکنون نیز در برخی روستاها و محله‌ها معمول است.

در گیلان که این مراسم علاوه بر چاوشی čāvoŝi با عناوین شهادت خوانی و مرثیه خوانی نیز شناخته می‌شود، تنها نمونه از مراسم فوق در ایران است که نوعی از سازهای بادی نسبتاً کهن (کرنای نئین) مورد استفاده قرار گرفته و آواز چاوش را با شوری حماسی همراه می‌سازد.

در چاوش خوانی گیلان، چاوش‌خوان یا شهادت‌خوان پیشاپیش گروهی از کرنانوازان قرار گرفته و پس از این که کرنانوازها چند جمله کوتاه و مقطع را به صورت درآمد و مقدمه‌ای کوتاه نواختند، چاوش خوانی آغاز می‌شود.

جملات موسیقی سازی (کرنانوازی) تنها به دو پرده محدود بوده و از نظر موسیقایی سنخیتی با آواز ندارد.

صدای کرناها که گویی جهت زمینه سازی به کار گرفته می‌شود با وجود عدم تشابه با جملات آوازها، هارمونی دلپذیر و تأثیرگذاری را ایجاد می‌نماید.

آواز چاوشی در این مراسم برخلاف عموم آوازهای چاوشی در ایران چه از نظر اشعار و چه از نظر مایگی متفاوت است.

چاوشی گیلی که به آن راهی نیز می‌گویند در پرده‌های دشتی قرار داشته و لحن آن مأخوذ از دو گوشه بومی به نام غم انگیز و دیلمانی است.

مناسبت اجرای چاوش خوانی گیلان علاوه بر استقبال یا مشایعت از زوار در مراسم چهل و هشتمین روز از شهادت امام حسین(ع) نیز اجرا می‌شود. این موضوع از کارکردهای ویژه در چاوش خوانی‌های ایران محسوب می‌شود.

بنابر نظر بسیاری از مجریان مراسم، اشعار چاوش خوانی در همه جای ایران از کتب مذهبی همچون جوهری و ریاض اخذ شده و در تهران و پاره‌ای از نواحی مرکزی ایران برخی از اشعار دیوان ناصرالدین شاه به آن الحاق یافته است.(۲۶)

برخی چاوشان خود نیز اشعاری در این زمینه‌ها می‌سروده و می‌خوانده اند. بسیاری از اشعار چاوشی رنگ عوامانه نیز پیدا کرده و احیاناً از اختلال وزن یا بعضی نقایص خالی نیست(۲۷).

با این همه برخی از نواقص ابیات نامتقارن مانند عدم رعایت وزن و فقدان سیلابیک با کشش‌های آوازی و اعمال پاره‌ای شگردها از سوی چاوش‌خوان مرتفع گردیده و به گوش نمی‌آید.

تبرستان www.tabarestan.info

نمونه‌ای از اشعار چاووشی مازندران:

اول به مدینه مصطفی را صلوات
دوم به نجف شیر خدا را صلوات
ایوان نجف عجب صفایی دارد
حیدر بنگر چه بارگاهی دارد
ای کعبه به خود مناز از روی شرف
جایت بنشین که هرکه جایی دارد
دو دست بریده‌ی سقای کربلا صلوات
ز تربت شهدا بوی سیب می‌آید
ز توس بوی رضای غریب می‌آید
به سر بریده‌ی صحرای کربلا صلوات
چه کربلاست که آدم به هوش می‌آید
صدای ناله‌ی زینب به گوش می‌آید
به میم اول نام محمدی صلوات
به دال دایره‌ی دین احمدی صلوات
(راوی: حسین رستگاری)

نمونه‌ی اشعار چاووشی گیلان:

مگر به کربلا آب قیمت جان بود
ز العطش به فلک ناله‌ی یتیمان بود
که خدا فرموده بر همه آیات
به قد موزون علی، نور محمد صلوات
می‌روم در خدمت شاهی که ایوانش طلاست
پادشاه هفت کشو پیش احسانش گداست
بر طواف مرقدش، فرموده‌ی پیغمبر است
هفت هزار و هفتصد و هفتاد حج اکبر است
بارالله که خدا فرموده بر همه آیات
به قد موزون علی، نور محمد صلوات
ای شاه نجف فدای عینت گردم

یعنی به فدای آن حسینت گردم
توفیق زیارت «رضا» بخش مرا
برگردم و زوار حسینت گردم

منابع:
۱) لغت‌نامه دهخدا، ذیل مدخل چاووش؛ و نیز تاریخ رویان، ص ۱۳.
۲) دیوان لغات الترک، جلد ۱، ص ۳۰۷ به نقل از برهان قاطع، جلد ۲، پانویس ص ۳۱۷.
۳) نک: سفرنامه ابن‌بطوطه، جلد ۲، ص ٦۹۳.
٤) دایره‌المعارف فارسی، ذیل مدخل چاوش.
۵) لغت‌نامه دهخدا، ذیل مدخل چاوش.
٦) پیشین، ذیل مدخل چاووش.
۷) برهان قاطع، جلد ۲، پانویس ص ٦۱۷.
۸) تاریخ رویان، ص ۱۳.
۹) سفرنامه ابن‌بطوطه، جلد ۲، ص ٦۹۳.
۱۰) سفرنامه ژان اوتو، ص ۳٦۹.
۱۱) تاریخ عالم‌آرای عباسی و به ترتیب در مجلدات و صفحات: جلد ۱، ص ۱۰٤؛ جلد ۲: ص ٦٦۵؛ ص ٦۹۵؛ ص ۷۲۰؛ ص ۷٦۹؛ ص ۷۸۸؛ ص ۸۲۲؛ ص ۸۳۰؛ ص۹۲۳، ص ۱۰٤٤.
۱۲) پیشین، ص ٦۵۵.
۱۳) پیشین، ص ۹۸۵.
۱٤) نقاوه‌آلآثار، ص ۱۸۰.
۱۵) سفرنامه‌ی آدام‌الثاریوس (سرزمین تزارهای مخوف)، جلد ۱، ص ٤۵۱.
۱٦) رستم‌التواریخ، ص ۲٦۳.
۱۷) سرگذشت حاجی بابای‌اصفهانی، ص ۲۱.
۱۸) پیشین، ص ۲۳.
۱۹) سیاحت درویش دروغین، ص ٤۰.
۲۰) سفرنامه پولاک، ص ۲۳۰.
۲۱) پیشین، صص ۲۳۱-۲۳۰.
۲۲) تحقیقات میدانی در گیلان، رودبنه، روستای ایستگاه، تابستان ۱۳۷۳.
۲۳) مشاهده‌ی مراسم: خراسان، کاشمر، روستای کندر، پائیز ۱۳۷۳؛ مازندران، بهشهر، روستای گرجی محله، تابستان ۱۳٦۷.
۲٤) نک: اهل ماتم، صص ۷۰-٦۹.
۲۵) پیشین، ص ٦۵.
۲٦) گفتگو با چاووش‌خوان‌ها و تعزیه‌خوان‌ها: حسینعلی فاضلی، گیلان، بهار ۱۳۷۵؛ غلامرضا فرجپوری، مازندران، بهار ۱۳۷۵؛ رجبعلی معینیان؛ گرمسار، تابستان ۱۳۷٤؛ سیدحمزه حسینی، گرگان، پائیز ۱۳۷۳؛ فرخ زندکریمی، اراک، پائیز ۱۳۷٦.

چائوشی: cāušī

منطقه: مازندران، گیلان، گلستان، کومش

آوازی است که در بدرقه یا پیشواز زائران خوانده می شود. بیشتر فرهنگ های فارسی چاووش را کلمه ای ترکی دانسته و از آن به عنوان نقیب لشکر و کسی که پیشاپیش قافله و یا دسته ای از زوّار حرکت کرده و آواز بخواند، معنی نموده‌اند. این که این واژه چگونه و در چه تاریخی وارد زبان فارسی گردیده و مورد استعمال قرار گرفت روشن نیست. امّا آیین مربوط به این آواز به خاطر پیوند آن با سنت‌های شیعی تاریخ تقریبی آن را با پیدایش و رواج آیین‌های مربوط به شیعیان مرتبط می‌سازد. تحقیقات نشان می‌دهد که تقریباً در کلیّه‌ی مناطق مازندران این آواز و تشریفاتِ آیینی آن به شکل گسترده‌ای رواج دارد. موسیقی چاووشی نیز مانند اشعار آن تقریباً در همه‌ی نواحی مازندران دارای فرم و مایگی واحد است. در برخی از نواحی غرب این استان گونه‌هایی از چاووشی تحت تأثیر چاووش خوانی و شهادت‌خوانی رودبار بنه‌ی لاهیجان نیز شنیده شده است. این آواز به موسیقی ردیف دستگاهی نزدیک است. موسیقی چاووشی از انواع نادر موسیقی مذهبی در مازندران بوده که تحت تأثیر موسیقی بومی این منطقه قرار نگرفته است. نمونه‌ی اشعار چاووشی:

هر که دارد هوس کربلا بسم الله
هر که باشد ز پی شیر خدا بسم الله

نک: چاوش خوانی

چراغ بازی cerāq bāzi:

منطقه: بابل، قائم شهر، ساری، بهشهر

«چراغ بازی» از جمله رقص‌های نمایشی و سرگرم کننده بود که توسط «سماگر» اجرا می‌گردید. وسایل بازی شامل سه چراغ گرد سوز فلزی بود که دو عدد از آنها در دستان

www.tabarestan.info تبرستان

مجری و سومی با دندان وی مهار می‌گردید. لبه‌ی نازک پایه ی چراغ، امکان مهار آن را توسط دندان‌ها فراهم می‌نمود. روشن بودن چراغ‌ها توجه و دقت ویژه‌ی فرد را در کنترل آنها در حین انجام حرکات متوالی و نمایشی ایجاب می‌کرد. رقص مجری با نوای ضرب و کمانچه همراهی می‌گردید. او در حال رقصیدن به آرامی زانو زده و بر زمین دراز می‌کشید و طوری جابجا می‌گردید که از واژگونی چراغ‌های روشن جلوگیری نماید. رقصنده به آرامی با نوای موسیقی به وضعیت ایستاده باز می‌گشت. این مراسم عموماً به هنگام شب اجرا می‌شد. عروسی‌ها عمده‌ترین مکان جهت اجرای این بازی بوده است. از مشهورترین مجریان این رقص در مازندران مرکزی می‌توان به «قربان‌صادقی» و «مراد الیاسی» اشاره‌نمود.

چرخ ĉarx:
منطقه: مازندران (بهشهر)
نک: چرخ دل.

چرخ دل ĉarxe del:
منطقه: مازندران مرکزی

چرخ دل نام فرمی‌از سینه‌زنی و عزاداری در ماه محرم است که در برخی از روستاهای ساری همچون اسرم و جامخانه متداول می‌باشد. این مراسم که هم توسط مردان و در حضور مردان و زنان، و هم وسیله‌ی زنان و تنها در حضور زنان برگزار می‌شود در شکل کلی عبارت است از حلقه‌ای نیم دایره که عزاداران با دست چپ کمربند یا شانه‌ی نفر پهلویی خود را گرفته و ضمن حرکت با آدابی ویژه به سینه‌زنی می‌پردازند. نوحه‌خوان نیز در مرکز این نیم دایره به نوحه‌خوانی پرداخته و هدایت حرکت و عزاداری آنها را بر عهده دارد.

مردان عزادار پس از روضه‌خوانی و انجام مجالس تعزیه در محوطه‌ی باز حسینیه هر یک با دست چپ کمربند نفر پهلویی خود را گرفته و با ایجاد نیم دایره در جهت ساعتگرد شروع به سینه‌زنی می‌کنند. نوحه خوان با حضور در میانه‌ی حلقه، نوحه‌ای را با مطلع زیر می‌خواند:

شاه مظلومان حسین!
نینوا شد مدفنت
شاه مظلومان حسین!
مصطفی را نور عین
شاه مظلومان حسین!

این نوحه نشانگر انجام چرخ دل با حرکت کند است. این حالت مقدمه‌ای است جهت آماده شدن و تکمیل حلقه‌ی سینه‌زنی و عزاداران با دست راست سینه زده و پاها را به ترتیب زیر جابجا می‌کنند:

ابتدا پای راست را یک گام به داخل دایره‌ای کوچکتر و رو به مرکز حلقه به پیش نهاده و سپس پای چپ را در کنار آن قرار می‌دهند. هر جابجایی پا در لحظه‌ی فرود با یک‌بار سینه زدن همراه است. در مرحله‌ی نهایی پای چپ دوباره به محدوده‌ی دایره‌ی اولی بازگردانده شده و سپس پای راست به آن ملحق می‌شود. این حرکات زیگزاگی بوده و موجب می‌شود تا سینه زنان در حدود دو گام از مکان اولیه خود در شروع حرکت به سمت دایره اول پیشتر بروند. در برگشت نیز با دو جابجایی پا دو ضربه‌ی دیگر سینه زنی انجام شده و در مجموع در یک رفت و برگشت کامل، چهار ضربه به سینه‌ی خود می‌کوبند. تداوم این حرکات موجب جابجایی و حرکت چرخشی در جهت ساعتگرد گروه می‌شود. نحوه‌ی گام برداشتن مطابق با ریتم نوحه است. در بخش دوم چرخ دل نوحه‌خوان، با خواندن نوحه‌هایی با مطلع زیر آغاز مرحله‌ی تند مراسم را یادآور می‌شود:

آن که از بهر محب جان را فدا کرده که بود
آن که درد هر دو عالم را دوا کرده که بود
نیست و آن کس ای خدا الا عزیز عالمین
شاه مظلومان حسین، شاه مظلومان حسین
آن که فردوس برین را انبیا کرده که بود

حرکات عزاداران در این مرحله در سه دایره صورت می‌گیرد. ابتدا عزاداران – با نگه داشتن

www.tabarestan.info تبرستان

کمربند نفر بغلی با دست چپ- پای راست را بالا آورده و با پای چپ یک گام به سمت دایره دوم پرش می‌نمایند. سپس با ورود به دایره ی دوم به سرعت پای راست را بر زمین نهاده و همزمان با بالا بردن پای چپ، با کمک پای راست و با پرش به دایره ی سوم جابجا می‌شوند. انجام هر پرش چه در رفت و چه در برگشت با سینه زدن همراه است. مسیر برگشت همانند مسیر رفت است؛ یعنی بدون تعویض پا- که در آخرین مرحله پای چپ بالا نگه داشته می‌شود – ومجریان با تکیه بر پای راست به سمت عقب و به درون دایره دوم پرش می نمایند. در این دایره جای پاها عوض شده و پای راست بلند شده و با تکیه بر ستون پای چپ به دایره‌ی اول پرش می‌کنند. سپس بدون توقف دوباره با تکرار روند با همان وضعیت پای راست به درون دایره دوم پرش نموده و با یک تعویض پای سریع، با بالابردن پای چپ وارد دایره‌ی سوم می‌شوند. این کار به همین ترتیب تکرار می‌شود. نحوه‌ی پرش و ورود به دایره‌های مختلف به صورت زیگزاگ و در جهت چرخش گروه بوده و در یک حرکت رفت و برگشت در حدود دو گام از مکان اولیه‌ی خود در دایره‌ی اول و در جهت حرکت ساعت به پیش می‌روند. در حین انجام این حرکات نوحه‌خوان به تناوب نوحه‌ای را که جملاتی پرسشی دارد می‌خواند و سینه‌زنان با بالابردن دست راست خود- به جای سینه زدن- به صورت یکصدا: یا علی جان! را ادا نموده و پس از چند بار تکرار، دوباره حرکت تند سینه زنی ادامه می‌یابد. بخشی از مطلع این نوحه‌ی پرسشی چنین است:

آن که عنوان محرم را بنا کرده که بود؟
پاسخ عزاداران: یا علی جان!
آن که عاشورا را هرساله بنا کرده که بود؟
پاسخ عزاداران: یا علی جان!

پس از سه بار تکرار، عزاداران همراه با حرکات و جابجایی پاها سه مرتبه: یا علی جان! را ادا نموده و نوحه‌خوان دوباره به حالت اولیه و عادی نوحه‌خوانی باز می‌گردد تا این چرخه‌ی عزاداری از ابتدا آغاز شود. پس از چند مرتبه تکرار مراحل اول و دوم چرخ دل و در پایان نوحه‌خوانی عباراتی را که شرح فشرده‌ای از وقایع صحرای کربلاست می‌خواند و در هر بند، عزاداران یکصدا: یا حسین! می‌گویند. بخشی از عبارات فوق الذکر به شرح زیر است:

– از این چه‌ها به این ستم آباد کرده‌ای.
جمع: یا حسین!
– کام یزید داده‌ای بر کشتن حسین
جمع: یا حسین!
– پی قتل او دلشاد کرده‌ای
جمع: یا حسین!
– لا فتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار
جمع: یا علی! یا علی! یا علی!
– الله
جمع: حسین
– الله
جمع: حسین
– تا بود خدا بود و خدا
جمع: حسین!
– عالم به کجا بود کجا
جمع: حسین!

در این مرحله عزاداران دست‌ها را بالا برده و همگی سه مرتبه: یا علی! می‌گویند.

پس از تکرار چند باره‌ی این بخش مراسم چرخ دل خاتمه می‌یابد.

مراسم زنان نیز در همه‌ی روزهای محرم و ماه صفر در درون حیاط حسینیه‌ای که ویژه‌ی زنان است برگزار می‌گردد. طبق هماهنگی قبلی، زنان در صبح یا عصر روزهای ماه محرم و صفر در حسینیه- یا زینبیه- گردهم آمده و پس از قرآن خوانی وارد حیاط شده و مراسم چرخ دل را برگزار می‌کنند. تمامی عزاداران در این مجلس زنان و دختران بوده و مردان به محوطه‌ی عزاداری وارد نمی‌گردند. شیوه‌ی اجرای چرخ دل زنان همانند مورد مردانه بوده با این تفاوت که بخش دوم که حرکتی تند و پرشی دارد به دلیل وضعیت جسمی زنان و

www.tabarestan.info تبرستان

احتمال آسیب دیدن آنان کمتر اجرا می‌شود. زنان عزادار دست چپ را بر شانه‌ی نفر پهلویی خود قرار داده و با دست راست سینه می‌زنند. نوحه‌خوان با خواندن نوحه مراسم را آغاز می‌کند:

در قتلگاه گفتا؛ زینب به آه و زاری
هنگام رفتن شام وقت شتر سواری
ای زاده‌ی پیامبر داد از غم جدایی
ای نازنین برادر داد از غم جدایی

زنان عزادار که دست چپ خود را بر شانه‌ی نفر پهلویی خود نهاده‌اند ، پای راست را به درون دایره‌ی کوچکتر داخلی نهاده و سپس پای چپ را به آن می‌چسبانند، در مرحله‌ی بعد دوباره پای چپ به محل دایره اولیه نهاده و پای راست را به آن ملحق می‌کنند. هرگام برداشتن با یک بار سینه زدن همراه است و حرکت زنان مانند مورد مردانه به صورت زیگزاگ انجام می‌گیرد. عزاداران همراه با سینه زدن بیت ترجیع‌بند اول را تکرار می‌کنند:

در قتلگاه گفتا زینب به آه و زاری
هنگام رفتن شام وقت شتر سواری

پس از چند بار انجام چرخ، نوحه‌خوان نوحه‌ی زیر را می‌خواند:

– حسین حسین! حسین حسین!
جمع: حسین حسین! حسین حسین!
– شهید کربلا حسین!
جمع: حسین حسین! حسین حسین!
– سرش به نیزه‌ها حسین!
جمع: حسین حسین! حسین حسین!

و در پایان جمعیت سینه‌زن: یا علی! یا علی! یا علی! می گویند.

هرچند بار چرخش عزاداران تکرار می‌شود. نکته مهم در عزاداری زنانه این است که عزاداران در همه‌ی روزهای ماه محرم و حتی تا ۲۸ صفر به اجرای این مراسم می‌پردازند.[۲]

این مراسم در گذشته در برخی از روستاهای بهشهر نیز رواج داشت که به چرخ موسوم بود.

منابع: ۱. مشاهده‌ی مراسم و گفتگوی حضوری با آقایان قربان رازی اسرمی، حبیب الله سلامت اسرمی و محمد اکبرزاده ۹۱/۹/٤ روستای اسرم

۲. گفتگو حضوری با خانم ربابه رضائیان، ۹۱/۹/٦ روستای اسرم

چلک زنی: čalak- zani

منطقه: مازندران

«چلک زنی» عبارت از نواختن ریتم ساده‌ای است که با دو قطعه چوب (مضراب) و یا به وسیله‌ی دست و سرپنجه بر روی انواع پیت‌های حلبی به ویژه پیت‌های هفده کیلویی روغن نباتی نواخته می‌شود. چلک زنی در برخی روستاهای کوهستانی مازندران بیشتر جهت خبردهی و اطلاع رسانی اوقات خاصی از ماه صورت می‌پذیرفت و به همین دلیل در گروه ریتم های مربوط به مراسم مذهبی جای دارد. به گمان می رسد که استفاده از این گونه‌آلات و ابزار مربوط به دوران جدید بوده و پیت‌ها و چلک‌های مورد اشاره در فرآیند تغییرات جدید اجتماعی جایگزین نقاره و دهل‌هایی شده است که پیشتر در برخی روزها و مناسبت‌های مذهبی و غیرمذهبی مورد استفاده قرار می گرفت. طی همین دوران در برخی مراسم جشن و سرور و به ویژه عروسی‌های مناطقی از البرز شمالی، به ویژه مازندران چلک جایگزین سازی کوبه ای به نام لاک گردیده و به جای ان در رقص «لاک سر سما» مورد استفاده قرار گرفت. در حقیقت چلک ها به جای دهل و نقاره و چوب های کوبشی آن جایگزین کجک و ترکه گردید. چوب ها (مضراب ها) برعکس کجک و ترکه قرینه ی هم بوده و ابعاد تقریباً یکسانی دارند. طول چوب این گونه مضراب ها حدود سی سانتیمتر و قطر آن حدود پنج سانتیمتر است. باید متذکر شد نواختن چلک در رقص لاک سر سما بدون مضراب و با کف دست و سرانگشتان نوازنده صورت می گیرد.

نک: سما/ لاک سرسما.

چل کل čel kal:

منطقه: مازندران

مراسم چل کل (=چهل کچل) به هنگام

www.tabarestan.info تبرستان

بارندگی شدید و طولانی مدت به اجرا درمی آمد. بر اساس این مراسم، با نوشتن نام چهل فرد کچل بر روی کاغذ- و در برخی مناطق در ادامه نوشتن چهل حرف [ق] و کوبیدن آن بر تنه ی درخت، تخته یا دیواری که در معرض باران بود، و با اشاره ی ترکه رو به کاغذ چنین می‌گفتند:

عجب باران بی شرمی! خجالت نمی کشد، ده، بیست، سی روز است که آفتاب را ندیدیم. در همین حال فردی ضمانت نموده و متعهد می‌گردید که او از عصبانیت دست بردارد تا باران بند آید و آنان به این امید کاغذ را به همان حال وا نهاده و به منزل خود می رفتند. در برخی دیگر از مناطق تعدادی کچل را نیز در باران نگه می داشتند و فردی با ترکه و با حالت نمادین عصبی، شخصی را مخاطب قرار می داد و در آنجا هم با پادرمیانی پیری و قول به بند آمدن باران موضوع فیصله می یافت. برگزاری این مراسم از دهه ی پنجاه شمسی منسوخ شده است.

چهل و هشتم čehelo haštom:
منطقه: شمال البرز (مازندران، گیلان، گلستان)

چهل و هشتم اصطلاحی است که به روز بیست و هشتم صفر و سالروز شهادت امام حسن مجتبی(ع) و حضرت پیامبر (ص) گفته می‌شود. این روز در حقیقت پایان عزاداری‌ها و خرج‌دهی و احسانی است که جهت شهدای کربلا صورت می‌گیرد. این عنوان و مراسم آن تنها در شمال کشور و در فرهنگ‌های یاد شده مرسوم است.

حجت غلامی: hojjet qolāmi
منطقه: مازندران

«حجت غلامی» از منظومه های موسیقایی متأخر مازندران بوده و داستان آن پیرامون زندگی یکی از یاغیان مشهور و معاصر است.» موسیقی حجت غلامی از متر مشخص برخوردار بوده و در پرده های شور (ردیف دستگاهی ایران) خوانده می‌شود. جملات شعر و موسیقی آن به صورت پریودهای ادواری و توالی و تکرار و گردش های منظم و نیز تقارن ریتمیک-متریک همراه هستند. پایان هر مصراع اشعار این منظومه به ترجیع بند (آی مه مریم جان، جان مه مریم) منتهی شده و مانند اکثر منظومه های مازندرانی از سوی خواننده بدون همراهی ساز خوانده می‌شود.

داستان این منظومه نیز مانند اکثر منظومه‌ها با سرنوشتی تلخ و تراژیک همراه است. بر اساس روایات موجود «حجت یاغی» اهل روستای غلامی هزار جریب از نواحی کوهستانی مازندران بود که در پی آشوب‌ها و هرج و مرج ناشی از تغییر حکومت قاجار با همراهی تنی چند از یاغیان مناطق شرقی مازندران سال ها به صورت مسلح به راهزنی و سرقت اموال روستائیان می‌پرداخت. او معشوقه ای مورد اعتماد به نام مریم داشت که خانه‌ی این زن یکی از پناهگاه های او محسوب می شد. ناامنی‌های ایجاد شده از سوی این یاغی، قوای ژاندارم را بر آن داشت تا با جدیّت تمام به تعقیب او پرداخته و نسبت به دستگیراش اقدام نمایند. ژاندارم ها سرانجام موفق شدند تا این یاغی پرآوازه را زنده دستگیر نمایند. «حجت یاغی» پس از دستگیری و قبل از محاکمه و حبس در زندان بابل ابتدا از سوی نیروهای ژاندارمری به زادگاهش یعنی روستای غلامی انتقال یافت. افراد ژاندارم جهت تحقیر و خُرد کردن غرور و ابهت این یاغی بر او لباس زنانه پوشانیده و در کوچه‌های روستا گرداندند و سپس در میدان روستا او را وادار کردند تا در پیش چشم بستگان و نزدیکان و اهالی آبادی برقصد. «نقل از رضا فرّخی، تابستان ۱۳۶۳ بهشهر». این شیوه ی برخورد ژاندارم ها با حجت موجب برانگیختن احساسات ترحم انگیز مردم نسبت به اوشد. در این رابطه اشعاری در وصف او و زندگی این

www.tabarestan.info تبرستان

یاغی سروده شده و به صورت ترانه‌ای فولکور در مناطق شرقی مازندران عمومیت یافت.

نمونه‌ی اشعار:

اونگدر که بیمه حجت غلامی
ungeder ke bime hojet qolāmi
[آی]
āy
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
روز بیمی امنیه و شو شیمی دزدی
ruz bime amniye o šu šime amni
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
یک جفت ورزا داشتمه کردمه دیقونی
yek jeft verzā dašteme kerdeme diqoni
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
اون سرجه بوردمی خال خار میون
un sarje burdemi xāle xār miyun
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
الوا ره بیشتمی خطه ی میون
elvāre re biyeštmi xeteye miyun
ده تیر ره بیشتمی شافر دهون
datir re biyeštmi šāfere dehun
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
هزار تومن بهیتمی جرم زوون
hezār tumen bahitmi jorme zevun
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
اون سر جه بموئه عشقعلی یاغی
un sarje bemue ešqali yāqi
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem
بته برار حجت نشومبی دزدی
bate berār hojet našumbi dezdi
آی مه مریم جان جان مه مریم
āy bime maryem jān jāne me maryem

ترجمه‌ی اشعار:

در آن روزگار که مشهور به حجت غلامی بودم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
روزها امنیه بودیم و شب ها دزدی می‌کردیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
یک جفت گاو نر داشتم و به زراعت می پرداختم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
چند یاغی در برابر ما قرار گرفتند.
ای مریم جانم، ای عزیزم
از آنجا به روستای خاله خارمیون رفتیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
الوار را در میانه ی جاده نهادیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
تفنگ ده تیر را در دهان راننده نهادیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
هزار تومان هم به عنوان جریمه و تاوان زبان از او گرفتیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
در آن روزگار دشوار چاره ای نداشتیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم
از آن سو عشقعلی یاغی به سوی من آمد.
ای مریم جانم، ای عزیزم
گفت برادر حجت به دزدی نمی رویم!
ای مریم جانم، ای عزیزم
از آنجا به سوی منطقه ای خاللم رفتیم.
ای مریم جانم، ای عزیزم

www.tabarestan.info تبرستان

حسن گالوچک hasen gāluček:

منطقه: مازندران (مناطق مرکزی)

حسن گالوچک جزء مراسم آفتاب خواهی است. به هنگام بارش طولانی مدت باران، افراد با پیچیدن پارچه به دور چوبی آن را در پیشاپیش گروه در دست گرفته و در ورود به حیاط منازل افرادروستا اشعار زیر را می‌خوانند:

حسن گالوچک درانه
hasen gāluček darene
تیر تیره گوشک درانه
tir tire gušek darene
حسن ره سما دره
hasen re semā dare
در راه خدا دره
dar rāhe xodā dare
ای قدقتو آفتاب کن
ey qod qotu āftāb kon
ای قدقتو آفتاب کن
ey qod qotu āftāb kon

ترجمه:

«حسن گالوچک» می آید.
با گوش های بلند می آید.
«حسن» قصد رقصیدن دارد.
مقصود او رضای خداست.
ای قدقتو آفتاب کن.
ای قدقتو آفتاب کن.

صاحبان منازل با بخشش هدایا شامل برنج و سایر اقلام آنان را روانه می کردند. مراسم در

همه‌ی منازل اجرا می شد. در نهایت این هدایا بین گروه تقسیم می‌شد. مردم معتقد بودند که انجام این کار موجب قطع بارش خواهد شد. این آئین در حال حاضر منسوخ شده است.

خلت: xalet

منطقه: مازندران

خلت یا خلعت عبارت بود از انواع پارچه و پشمینه و نیز برخی زیورآلات که از سوی صاحبان منازل و مشاغل به نوروزخوان ها اهدا می گردید. در لغت نامه دهخدا درباره ی این واژه آمده است: «جامه و جز آن که بزرگی هر کسی را پوشاند... بکسر اول جامه ای از تن کنده بکسی دادن و در عرف جامه ای که ملوک و امراء بکسی دهند و کم از سه پارچه نباشد... . (لغت نامه دهخدا، ج۷، ص۹۹۱۷.)»

خلعت های دریافتی میان نوروز خوان و پی‌خوان (کیسه دار) تقسیم می‌شد. لازم به ذکر است که در انواع کشتی های بومی غرب مازندران نیز پارچه‌هایی را که بر «برم دار» و به عنوان جایزه‌ی کشتی گیران برنده بر «بُرم» یا چوبی بلند آویزند خلت یا خلتی گویند. این جایزه یا خلت (خلعت) پس از پیروزی قهرمان و همراه با نواختن قطعه ی برم دار از سوی سرناچی و نقاره چی به او اهدا می‌شود.

نک: نوروزخوانی.

خواب نما شدن xab namāšodan:

منطقه: مازندران، ملی

خواب نما شدن در فرهنگ شیعیان به معنی حضور ائمه و بزرگان دین در خواب جهت راهنمایی و یا گره‌گشایی امور است. برای بسیاری از مومنین و معتقدین شیعه این اتفاق میمون در ماه محرم صورت پذیرفته و معمولاً امام حسین (ع)، حضرت عباس (ع)، حضرت زینب (س) و حضرت فاطمه (س) به خواب معتقدان می‌آیند.

دخیل دوستن daxil bastan:

منطقه: مازندران

دخیل دوستن در لغت به معنی پناهنده شدن و ملتجی شدن است.[1]

در فرهنگ رسمی شیعیان به پناه بردن و معتکف شدن مومنان به مکان‌های متبرکه، امامزاده‌ها و قبور ائمه و حتی درختان مقدس که عبارت از بستن و گره زدن تکه پارچه‌هایی به رنگ سبز و یا دست گذاردن بر ضریح مقابر امامان و امامزادگان است و به طلب حاجت صورت می‌گیرد.

منبع: ۱. فرهنگ نفیسی، ذیل مدخل دخیل

www.tabarestan.info تبرستان

دسته: daste

منطقه: ملی- مازندران

در فرهنگ شیعیان ایران به جمعیت و گروه‌های عزادار اصطلاحاً دسته گفته می شود.

«جمعیتی که برای سینه زدن در عزای حسین‌بن علی علیه‌السلام در کوچه‌ها و تکایا با علم‌ها و علامت‌ها و کتلها حرکت کنند و نوحه‌سرایی کنند. گروهی از مردم که سینه‌زنان و نوحه‌سرایان در ایام عزا به تکایا و مساجد و کوی و برزن روند و غالباً منتسب به محله‌ای یا طایفه‌ای باشند».

در عین حال این واژه در مورد کلیه‌ی گروه‌هایی که در مراسم مختلف سوگ و عزا شرکت می‌جویند کاربرد دارد. دسته‌های سنگ‌زن، کرب‌زن، قمه‌زن، سینه‌زن، زنجیرزن، و دسته‌ی تعزیه نیز از آن جمله‌اند. همچنین اصطلاحی که برای یک گروه بازیگر تقلید یا تعزیه به کار می‌رود.

دسته در لغت به معنی جمع و گروه متشکل می‌باشد. در اینجا دسته به گروه‌هایی اطلاق می‌شود که با اهدافی مشترک و جهت فعالیت‌های نمایشی مطربی و سوگواری تشکیل می‌شوند.

در دوران قاجار دسته‌های عزاداری بیشترین گروه‌های متشکل را در ایران تشکیل می‌دادند.

این گونه دسته‌ها به ویژه دسته‌های مذهبی هنوز هم در ایران فعال هستند.

«بجز روضه و عزاداری در مساجد و تکایا حسینیه‌ها نوع تعزیه داری دومی نیز وجود داشت و آن به راه انداختن دسته و سینه زن و عزادار سیار بود که هر محل در عزاخانه‌ها و هیات‌ها، دسته‌هایی جهت نمایش و حرکت به دور کوچه بازارها به راه می‌انداختند، که قوی‌ترین و معروف‌ترین آنها (دسته میدان) (دسته عرب ها) و بعد از این دسته‌های قزاقخانه، دسته سنگلج، دسته قنات آباد، دسته ترک‌ها- و بعد از این دسته‌های محلی و غیر محلی مانند دسته بزازها، دسته نانواها، دسته زرگرها و... دسته‌هایی که هر یک به کوچه و گذر و بازارچه و مسجد و تکیه و سقاخانه و امامزاده منسوب بوده و به نام آن راه می‌افتادند.»

منبع: طهران قدیم ج ۲، ص ۳۸۳.

دسته روی: daste-ravi

منطقه: مازندران، ملی

به حرکت گروه‌های عزادار اصطلاحاً دسته روی گفته می‌شود.

دوازده امام: devāzdah- emām

منطقه: مازندران، گیلان، کومش، گلستان، تهران (طالقان)، قزوین (الموت).

دوازده امام شامل اشعاری است که از سوی شعرخوان (نوروزخوان) در توصیف سجایا و کرامات امامان شیعه سروده و خوانده شود. در عین حال پاره ای از رنج ها و ستم هایی که امامان متحمل گردیده اند از طریق این بخش از اشعار نوروز خوانی تشریح می‌گردد.

نک: امام‌خونی.

رابچری: rābaccēray

منطقه: گیلان، مازندران غربی (مناطق گیل‌زبان)

راه (را) + بچری: در تداول زبان گیلی به معنی در راه چرا کننده است. در فرهنگ آئینی گیلان «رابچری» به نمایش موسیقایی گفته می شود که پیش از آغاز نوروز اجرا می شود. ساختار و صورت بندی نمایش و مراسم اجرای آن نشان دهنده‌ی قدمت این آیین و ارتباط آن با فرهنگ باستانی ایران است. «راه بچّری» در حقیقت نماد حیوانی خیالی است که در همه حال به خوردن و چرا کردن و منهدم ساختن طبیعت مشغول می باشد.

در این نمایش آیینی مردی خود را به چادری رنگارنگ پیچیده و پوستینی از گوسفند بر سر می گذارد. شخصیّت دیگر این بازی مردی است که پیوسته در تعقیب «رابچری» می باشد و با چوبدستی در دست، حیوان را به صورت نمایشی مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. این دو شخصیت در حقیقت اصلی ترین پرسناژهای بازی مذکور می‌باشند. به غیر از «رابچری» و تعقیب کننده ی آن، یک نفر کیسه دار (کوله بارچی) نیز جزو نفرات گروه است که علاوه بر جمع آوری و حمل هدایای مردم در برخی از قسمت های بازی، در خواندن اشعار با شخصیت اصلی «رابچری» همکاری می کند. هنگام عبور گروه از کوچه پس کوچه های روستا کودکان و نوجوانان نیز «رابچری» را تعقیب کرده و با گروه همراه می شوند و در اکثر مواقع در برخی قسمت های اشعار «رابچری» به همخوانی می پردازند. گروه در جلوی خانه ی هر یک از اهالی روستا توقف نموده و به اجرای نمایش پرداخته و اشعار زیر را با آهنگ و ریتم ویژه ای می خوانند:

رابچری! رابچری!
rābaccēray! rābaccēray!
می‌آهو صارا بچره
mi āhu sārā baccēre
جیر بچره جور بچره
jir baccēre jur baccēre
می آهو مرغانه خوره
mi āhu murqāne xore
صدتا به کم تر نخوره
sad tā be kamtar noxore
ترجمه:
ای در راه چرنده!
آهوی من در صحرا می چرد.
بالا و پایین می چرخد.

www.tabarestan.info تبرستان

آهویم تخم مرغ می خورد.
از صد تا کم تر نمی خورد.

در اواخر نمایش حیوان موهوم، که در اشعار از آن با عنوان آهو یاد می شود، وانمود می کند که در اثر ضربه های چوب بازیگر دیگر مرده است. به همین خاطر سرش را بر زمین گذاشته و بی حرکت می ماند. در این بخش آهنگ و شعر دیگری به شرح زیر توسط سرخوان خوانده شده و کیسه دار و دیگر افراد در بخش‌هایی او را همراهی می کنند:

سرخوان:

تمبولی موردەی
tambulay muradaya
هلا نمورده ی (سه بار)
halā namurday
ای وئوی می تمبولی و
ay voy mi tambulay va
می‌چرخ چمبولی و
mi čarxe čambulay va
ترجمه:
تنبل من مرده
هنوز نمرده
ای وای من وای
ای وای تنبک من وای
نگهدار چرخ زندگی من

در این هنگام هر کس به قدر وسع خود انعامی را به صورت نقدی و یا جنسی به کیسه دار هدیه می کند. شعر و موسیقی از ارکان این نمایش آیینی هستند که در تمام طول برگزاری مراسم هم حیوان موهوم و هم شخصیت اصلی «رابچری» با ریتم و آهنگ اشعار، اداها، شکلک‌ها و حرکاتی طنز آمیز و هجوآمیز از خود بروز داده و موجبات خنده و شادی حاضران را فراهم می‌سازند.

رج خونی: raj xuni
منطقه: مازندران

رج + خونی: در تداول زبان تبری و گویش مازندرانی به معنی خواندن نوبتی آواز بر اساس ترتیبی است. که افراد در مجالس و مراسم نشسته‌اند. آواز را به نوبت و ردیف خواندن. در لغت نامه ی دهخدا به معنی: ردیف، راسته، رگه، دسته و قطار آمده است. (نقل به مضمون از لغت نامه دهخدا، ج۸، ص۱۱۹۲٤).

لازم به ذکر است که در محافل و مجالس و به ویژه در شب نشینی‌ها، افراد خانواده و نزدیکان به دور هم جمع شده و بر اساس سنّتی دیرپا به خواندن اواز می‌پرداختند. این فرم آواز از فرد خاصی شروع گردیده و سپس از سمت راست اولین خواننده و سپس دیگر حاضران نوبت به نوبت مشغول خواندن آواز می شدند. اگر کسی از خواندن سر باز می‌زد، جریمه و مجازاتی برای او تعیین می‌شد. غالباً این گونه مجازات‌ها همراه با طنز و شوخ طبعی و مطایبه بوده و موجب نشاط و انبساط خاطر حاضران می گردید. انواع بازی درآوردن، شکلک درآوردن، اجرای نمایش و رقص جزء تنبیه افرادی بود که از خواندن آواز خودداری می‌نمودند.

به طور مثال از فردی که به دلیل شرم و حیا و کم رویی یا هر علّت دیگر از خواندن سر باز می زد، خواسته می شد که صدای الاغ یا حیوانی دیگر را تقلید نماید. فرد مذکور فارغ از سن و سال و یا جنسیت موظف بود تا به خواسته ی حاضران تمکین نماید. سنّت رج خوانیِ مازندران در گسترش و توسعه ی فرهنگ موسیقی و انتقال و حفظ لحن ها نقش درخوری داشت. این رسم در حال حاضر تقریباً منسوخ شده است.

رسن بازی rasen bāzi :
منطقه: ساری، بهشهر، آمل، بابل، سوادکوه

رسن بازی نام بومی ریسمان بازی در منطقه است. وجود نام این بازی در متون پهلوی مؤید این نظر است که ریسمان بازی از جمله بازی های پر قدمت در ایران است. در متن پهلوی خسرو قبادان وریدک از آن به عنوان رسن واچیک یاد شده است.[1]

در متون فارسی نیز عناوین متعددی در توصیف این بازی ذکر شده است. نصرالله

www.tabarestan.info تبرستان

منشی در کلیله و دمنه از عنوان دار بازی نام می برد و می نویسد «آن کسی که دار بازی می‌کند اگر دوستان در آن موافقت نکنند به هیچ تأویل آن را بر دشمنایگی حمل نتوان کرد»[۲]

عبید زاکانی در قرن هشتم در رساله ی دلگشا در نقدی طنز آمیز از شرایط اجتماعی عصر خود از رسن بازی چنین یاد کرده و نوشته است: «لولیی؟ با پسر خود ماجرا می کرد که تو هیچ کار نمی کنی و عمر در بطالت به سر می بری. چند بار با تو گویم که معلّق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن. رسن بازی تعلّم کن تا از عمر برخوردار شوی از من نمی شنوی. به خدا که تو را در مدرسه اندازم تا از علم مرده ریگ ایشان بیاموزی و دانشمند شوی و تا زنده باشی در مذلت و فلاکت و ادبار بمانی و یک جو از هیچ جای حاصلی نتوانی کرد.»[۳]

واعظ کاشفی در قرن نهم هجری در کتاب فتوت نامه سلطانی این بازی را در طبقه بندی ارباب معرکه یاد نموده و رسن بازان رادر رده‌ی اهل زور نام برده است.[٤]

در عین حال سیاحان و ایرانگردان اروپایی در دوران معاصر به کرّات از هنر و کار بی بدیل ریسمان بازان ایرانی سخن رانده و در مقایسه‌ی مهارت آنان با همتایان اروپایی، برتری بی چون و چرای ریسمان بازان ایرانی را مورد تأکید قرار دادند. از جمله ی این سیاحان، شاردن است که گزارشی از کار بند بازان و ریسمان بازان عهد صفوی ارائه نموده و ضمن شگفت آور خواندن کار آنان به نحوه ی عملیات اجرایی بند بازان بر روی طناب اشاره نمود.[۵]این بازی به شکلی که امروزه در پاره ای از مناطق شمال البرز و با عناوین رسن بازی، طناب بازی، بندبازی، لافن بازی، ریسمون بازی و رسن بازی رایج است، تا کمتر از یک قرن پیش یکی از بازی ها و نمایش های تمام عیار در اکثر نواحی ایران بود. هم اکنون- و به طور محدود- می توان در برخی عروسی ها و تعطیلات نوروزی شاهد اجرای ریسمان بازی بود. پس از برپایی تجهیزات لازم برای اجرای ریسمان بازی و محکم نمودن طناب، ریسمان باز با در دست گرفتن میله ی تعادل شروع به حرکت بر روی طناب می کند. نوازندگان سرنا و نقاره نیز در گوشه ای از میدان به نواختن قطعاتی ریتمیک پرداخته تا ریسمان باز گام های خود را با آن هماهنگ نماید. یا لانچی یا شیطان- و در مازندران شیطون یا دلقک- فردی دیگر از اعضای گروه است که با پوششی مسخره آمیز از البسه و گریم به حرکات کمیک پرداخته و تقلیدی سطحی از کارهای ریسمان باز را بر روی سطح زمین انجام می دهد. یاری رساندن به ریسمان باز و تحویل وسایل مورد نیاز وی در هر نمایش از دیگر وظایف شیطان تلقی می‌گردد. از مهم‌ترین حرکات نمایشی ریسمان باز بر روی طناب می توان به موارد زیر اشاره نمود: حرکت بر روی طناب، قرار دادن صندلی در درون مجمعه و نشستن بر روی صندلی، ظرف غذا، کشتی گیری با یالانچی، عبور از طناب با چشمانی بسته، سواری بر دوچرخه از روی طناب، حمل سینی چای و نوشیدنی، خوابیدن بر روی طناب و بر سر کشیدن پتو، سر بریدن و پوست کندن گوسفند بر روی طناب و ... پایان مراسم با دوران زدن ریسمان باز به دور جمعیت و جمع آوری مبالغ اهدایی خاتمه می یابد، تقسیم دستمزدها نیز در مناطق مختلف به نفرات بستگی دارد. مثلاً در گیلان هر یک از نوازندگان و یالانچی دو سهم و ریسمان باز- لافند باز- چهار سهم دریافت نموده و در مازندران شیطون یک سهم، نقاره چی و سرنا نواز، دو سهم و ریسمان باز- رسن باز- سه سهم دریافت می کند.[٦]

هم‌اکنون به ندرت می توان شاهد اجرای این مراسم بود.

منابع:

۱. متون پهلوی، ص۷۷، نیز فرهنگ فارسی به پهلوی، ص۱۸۲.

۲. کلیله و دمنه، ص۲٤۷.

www.tabarestan.info تبرستان

۳. کلیات عبید زاکانی، ص۲۸۳ (چاپ ۱۹۹۹ نیویورک)
٤. فتوت نامه ی سلطانی، صص۳۳۰-۳۲۵.
۵. سفرنامه شاردن، ج۲، ص۷۸۵.
٦. گفت و گو با قربان صادقی، روستای آهی دشت ساری، زمستان ۸٦.

زره پوشی:zereh-pusî

منطقه: مازندران، ملی

«زره‌پوشی، زره‌پوش، زره پوشنده، کسی که زره پوشد (فرهنگ فارسی دکتر محمد معین ذیل زره‌پوش)... پوشنده پوشاکی بافته از فلز... ، لغت‌نامه دهخدا، ج ۱۵، ص ۳٦٤».

در تعزیه به تن کردن و پوشیدن لباس را (از سوی موافقین و مخالفین) زره‌پوشی گویند. زره‌پوشی با اشعار و آوازهای ویژه‌ای همراه است. فرم اجرا، ویژگی آواز و مضامین اشعار مخالف و موافق از تفاوت‌هایی برخوردار می‌باشد. بخشی از زره‌پوشی حر:

نمونه‌ی اشعار:

چه الماس خنجر زنم بر کمر
چه در جنگ هیجا چه جنگ هژبر
چو رستم که پهلوی سهراب را
بدرم به مثل یکی اژدها
تو طبال طبل دو رنگی بزن
گهی رومی و گاه زنگی بزن

زنجیر: zanjir

منطقه: مازندران، ملی

زنجیر در تداول فرهنگ فارسی به حلقه‌های فلزی و سختی گفته شود که در اتصال با یکدیگر رشته‌ای محکم را تشکیل دهند. در فرهنگ مراسمی و مذهبی ایران زنجیر عبارت از مجموعه‌ی رشته‌های نازک چند زنجیر است که در هر قبضه به صورت مساوی از طولی حدود بیست تا سی سانتیمتر برخوردار می‌باشند. هر قبضه زنجیر از ده تا پنجاه رشته‌ی اصلی تشکیل می‌شود که در برخی موارد از قسمت‌های میانی به سمت انتهای زنجیرها هر یک رشته به چند رشته تبدیل می‌شوند. این رشته‌ها در قسمت فوقانی توسط یک حلقه‌ی نسبتاً ضخیم مهار و مجتمع گردیده و به قلّابی که در زیر دسته زنجیر قرار دارد متصل می‌شوند. دسته‌ی زنجیر چوبی خراطی شده به طول دوازده تا پانزده سانتیمتر است که محل در دست گرفتن آن (دستگیره) توسط زنجیرزنان می‌باشد. گاهی دسته‌ی زنجیر فلزی است. جنس زنجیرها معمولاً از آلیاژ آهن و به ندرت مسین می‌باشد. زنجیرهای کوچک و کم رشته توسط کودکان و نوجوانان و زنجیرهای با رشته‌های زیاد که از وزن نسبتاً سنگینی برخوردارند توسط جوانان و افراد بزرگسال مورد استفاده قرار می‌گیرند. جنس رشته‌های زنجیر غالباً از آلیاژ آهن و در موارد معدودی مسین می‌باشد. زنجیر به عنوان ابزاری صداساز در مراسم سوگواری ماه محرم از سوی زنجیرزنان مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نک: زنجیرزنی.

زنجیرپایه: zanjir - pāye

منطقه: گیلان (بیه‌پیش)

زنجیر پایه در فرهنگ مراسمی گیلان ابزاری صداساز است که در سوگواری‌های ماه محرم و به ویژه در روزهای تاسوعا و عاشورا به‌عنوان نوعی زنجیر مورد استفاده در دسته‌ی سینه‌زن‌ها و زنجیرزن‌ها قرار می‌گیرد. این ابزار یا نمونه‌ی مشابه آن در هیچکدام از فرهنگ‌های مراسمی سایر مناطق ایران ملاحظه نشد. زنجیر پایه متشکل از یک دسته‌ی یک و نیم تا دو متری از چوب درختانی چون لیه و کُنُس (از گیل وحشی) است. در منتهی الیه فوقانی این وسیله و به طول تقریبی پانزده سانتیمتر از پوششی فلزی (مانند محلّ اتصال بیل با دسته) برخوردار است که در انتهای آن چند حلقه‌ی فلزی با ابعاد و اندازه‌هایی تقریباً برابر جوش شده است. به این حلقه، حلقه‌ای نازکتر متصل است که مانند زنجیر به آن قلاب شده و از حالت معلّق و آزاد برخوردار است. به این حلقه‌ی قلاب مانند چند تیغه‌ی تقریباً هم اندازه

www.tabarestan.info

(با عرض تقریبی دو سانتیمتر و طول هشت سانتیمتر) امّا غیرمتحدالشکل متصل ا ست. در نتیجه با هر حرکت و یا ضربه‌ای تیغه‌های فلزی آهنی به هم برخورد نموده و صدای زنگ‌دار و ویژه‌ای ایجاد می‌شود. قسمت پایینی دسته‌ی چوبی نیز مانند قسمت فوقانی از پوشش فلزی با طول حدود پانزده تا بیست سانتیمتر برخوردار است تا هنگام کوبیدن بر زمین و فشار وارده بر پایه‌ی چوبی قسمت پایینی چوب دچار آسیب و شکستگی نشود. زنجیر پایه به دو شکل به صدا در می‌آید. شکل اول آن کوبیدن محکم پایه بر زمین سخت (سنگ فرش یا آسفالت) است که در اثر ضربه تیغه‌ها به شدت با یکدیگر برخورد نموده و تولید صدا می‌نمایند. شکل دوّم تکان دادن پایه‌ی چوبی در هوا است که در این صورت مجریان و حاملان زنجیر پایه، پایه‌های چوبی را با دو دست خود محکم نگه داشته و به تکان دادن آن مبادرت نموده و در اثر این عمل ایجاد صدا می‌نمایند. در هر دو صورت، مجریان زنجیر پایه متناسب با ریتم و آهنگ سینه‌زنی و زنجیرزنی و فقط در سر ضرب‌ها به ایجاد ضربه اقدام می‌نمایند. بنابراین در حالتی که زنجیر پایه به صورت گروهی و چند نفره مورد استفاده قرار گیرد، در اثر همزمان بودن ضربه‌های وارده به تیغه، صدای نسبتاً بلند و زنگ‌داری ایجاد می‌شود که هیبت و شکوه خاصی به مراسم می‌بخشد. گروه مجریان زنجیر پایه معمولاً در میانه‌ی صف زنجیرزنان جای دارند.

افراد سالخورده و مطلع در سیاهکل از جمله آقای رحیم‌پور اعتقاد دارند که زنجیر پایه از حدود دو قرن پیشتر (در اواسط دوره‌ی قاجاریه) در این منطقه معمول گشته و از ابداعات مردم سیاهکل و لاهیجان در جهت پرشکوه‌تر نمودن مراسم عزاداری و به ویژه زنجیرزنی ماه محرّم است. زنجیر پایه توسّط آهنگران و چلن‌گران بومی ساخته می‌شود.

منابع: استاد علی اسمی، فرضی‌نژاد، استاد رحیم‌پور. (لاهیجان و سیاهلک)

زنجیرزنی: zanjir-zani

منطقه: مازندران، ملی

زنجیرزنی یکی از شیوه‌های مراسم سوگواری شیعیان در روزهای ماه محرم است. این مراسم به مناسبت شهادت امام سوم شیعیان امام حسین(ع) و نیز هفتاد و دو تن از بستگان و یارانش که به سال ۶۱ ه. ق در صحرای کربلا در اطراف شهر کوفه (در عراق فعلی) اتفاق افتاد برگزار می‌گردد. براساس مندرجات سفرنامه‌ها و منابع تاریخی ایران، مراسم زنجیرزنی لااقل از اواسط دوران حکومت سلسله صفویه در ایران مرسوم گردیده و تاکنون به صورت بلاانقطاع ادامه یافته است. در حال حاضر در بسیاری از شهرها و روستاهای کوچک و بزرگ و اکثریت مناطق شیعه‌نشین ایران این مراسم با شدت و حدّتی بیش از پیش برگزار می‌شود. مراسم زنجیرزنی عموماً در روزهای اول تا دهم ماه محرم و نیز روز اربعین و مقارن با چهلمین روز شهادت امام حسین(ع) (و در برخی مناطق به مناسبت شهادت امام اول شیعیان) حضرت علی(ع) برپا می‌شود. همچنین گاهی اوقات اجرای ایسن مراسم به مناسبت درگذشت برخی مراجع مذهبی، رجال سیاسی و افراد بزرگ، خوشنام و مردمی نیز ملاحظه شده است. برگزارکنندگان مراسم و زنجیرزنان معمولاً دو صف موازی هم تشکیل می‌دهند. نوحه‌خوان پیشاپیش صف قرار دارد و گاهی جهت ایجاد ارتباط با افراد انتهای صفِ زنجیرزنان به میانه‌ی صف آمده و سپس به جلوی صف باز می‌گردد.

زنجیرزنان با شکل‌های مختلف دسته‌ی زنجیر را در دست گرفته و به صورت هماهنگ به پشت خود می‌کوبند. نحوه‌ی در دست گرفتن زنجیر دارای اشکال مختلفی است. گاهی زنجیر در دست راست، گاهی در دست چپ و در اجرای نوحه‌هایی با ریتم پرشتاب و یا هنگام اجرای جوشی زنجیر را با دو دست

www.tabarestan.info تبرستان

گرفته و هماهنگ با سرعت و ریتم نوحه و به هنگام سرضرب‌ها آن را به تناوب و تناسب خاصی یکبار به سمت پشت‌شانه‌ی چپ و یکبار به سمت پشت‌شانه‌ی راست خود می‌کوبند. در همه حال زنجیرزنان خود را با ریتم آواز نوحه‌خوان هماهنگ می‌نمایند. تا جایی که در مواقعی که نوحه‌خوان جهت استراحت کوتاه حنجره و صاف شدن صدا، سکوت می‌نماید زنجیرزنان همان ریتم را (به‌رغم سکوت نوحه‌خوان) دنبال می‌نمایند. زنجیرزنان در زدن زنجیر از فیگورها و پزهای دیگری نیز بهره می‌برند. به طور نمونه هنگامی که نوحه‌ها و آوازها از سرعتی آرام و کشدار برخوردارند زنجیرزنان با حالتی خاص و ایجاد یک نیم‌چرخ در مچ دست همواره زنجیر را هماهنگ با همه‌ی افراد دسته‌ی زنجیرزن فقط به پشت سانه‌ی سمت راست یا چپ خود می‌کوبند. در فرمی دیگر و در طی نمودن فاصله‌ی دو مسجد یا دو تکیه نوحه‌خوان نوحه‌ای با ریتم کند اجرا نموده و معمولاً زنجیرزنان دست راست را از ناحیه‌ی آرنج به صورت زاویه‌ای قائمه درآورده و تنها به تکان دادن دسته‌ی زنجیر اقدام می‌کنند و از کوبیدن آن بر پشت خود اجتناب می‌ورزند. در هر صورت برخورد رشته‌های مختلف زنجیر با یکدیگر موجب ایجاد صدایی دلنشین می‌گردد. تعداد پرشمار زنجیرزنان موجب افزایش طنین به هم خوردن زنجیرها گردیده و شکوه و ابهت خاصی به مراسم می‌بخشد. هر دسته‌ی زنجیرزن با طی نمودن فاصله‌ی دو یا چند مسجد یا امامزاده و نیز دیگر بقاع متبرکه و توقف و زنجیرزنی در صحن و حیاط اینگونه مکان‌ها گاهی در طول روز حدود چهار ساعت به زنجیرزنی می‌پردازند. نک: زنجیر.

زینبیه zeynabiye:

منطقه: مازندران مرکزی

زینبیه عنوان حسینیه‌ای است که زنان برای مراسم عزاداری شهدای کربلا و روضه و قرآن خوانی در آنجا گردهم می‌آیند. این مکان مختص زنان بوده و مردان معمولاً به آنجا وارد نمی‌شوند. عنوان زینبیه برگرفته از نام حضرت زینب (س) فرزند حضرت علی (ع) و فاطمه (س) می‌باشد.

سحرخوان: sahar xān

منطقه: مازندران، ملی

نور و ظلمت به عنوان مظاهر نمادین دو انگاره‌ی خیر و شر، نیکی و بدی و یا هر نوع برداشت دیگری که به چنین باورداشت‌هایی متکی است، پیوسته به نوعی مورد توجه ادیان و کیش‌هایی بوده است که وظیفه هدایت و تربیت روحانی و معنوی جامعه را تا پیش از اسلام در فلات ایران به عهده داشته‌اند. در این میان دمیدن خورشید و بزرگترین روشنایی که البته هدیه و مرحمتی از سوی خدایان و یا خداوند بوده، سپاس‌های بیکرانی را می‌طلبید، چرا که این روشنایی مظهر پیروزی نور بر تاریکی و غلبه بر اوهامات واقعی و ذهنی و سرآغاز حرکت، نشاط و تلاش انسانی محسوب می‌شد. بر بستر چنین دیدگاهی ادعیه و اوراد سحرگاهی در استقبال از خورشید و شکرانه‌ی آن، به سنتی بی بدیل بدل شد و از این رهگذر آوازها، الحان و نغمات بی شماری شکل یافت. نکته قابل توجه این که اجرای این گونه دعاها و استغاثه‌های سحرگاهی پیوسته وظیفه موبدان، قدیسین و روحانیون بود. پس از اسلام نیز سنت اجرای ادعیه سحری با وسعت بیشتری ادامه یافت و مضامین ادعیه سحری مطلقاً از جوهره‌ی یکتاپرستانه برخوردار شدند.

علاوه بر این نزد مسلمانان شکر گذاری و دعاهای سحرگاهی به درگاه خداوند ضمن سپاس و حمد از برکات قادر یکتا، ایجاد قوت قلب و مضافاً تبرک جویی جهت اعمال روزانه به شمار می‌آمد. به هر شکل رفته رفته گروهی از خوش آوازترین مسلمانان وظیفه اجرای ادعیه سحری را بر عهده گرفتند. آنها پیش از طلوع

www.tabarestan.info تبرستان

آفتاب و قبل از اذان صبح بر بام‌ها، مناره‌ها و بلندی‌ها جای گرفته با لحن ویژه‌ای به ستایش پروردگار پرداخته و مومنان را به عبادت سحری دعوت می‌نمودند.

پس از گسترش مذهب شیعه، سحرخوانی رکنی اساسی در آداب مذهبی شیعیان شد. سحرخوانی پیش از اذان صبح آغاز و تا سپیده دم ادامه می‌یافت. حسین خدیو جم در این مورد می‌نویسد:

«در همه شب‌های ماه رمضان به هنگام صحر از گوشه و کنار هر محله فقیرنشین ناله‌های پرسوزی شنیده می‌شود که اکثراً با این دو بیت آغاز می‌گردیده:

شب خیر که عاشقان به شب راز کند
گرد در و بام دوست پرواز کنند
هرجا که دری بود به شب دربندند
الا در دوست را که شب باز کنند

آوازهای سحرخوانی عموماً براساس موسیقی ردیفی بوده است.»(۱)

سحرخوان‌ها زیباترین الحان را جهت آوازهای سحری انتخاب می‌نمودند، تا بر نفوذ و تأثیر کلام خود بیفزایند. نمونه زیبایی از آواز شور، دشتی و بیات ترک تقریباً در همه نواحی شیعه نشین ایران به هنگام سحر خوانده می‌شد. استفاده از آوازهای محزون و استغاثه آمیز حکایت از ذوق و استعداد سحرخوان در انتخاب لحن‌های سحری داشت.

در عین حال هنوز در برخی مناطق لحن‌های ویژه‌ای در اجرای سحرخوانی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد که اختصاص به آداب سحری دارد. به طور نمونه

«در سحرگاهان ماه مبارک رمضان در بوشهر و توابع آن هیئتی که از دو یا سه نفر تشکیل شده با دمام در کوچه‌ها و خیابان‌ها به راه می‌افتد و ضمن نواختن دمام اشعاری می‌خوانند تا مردم از خواب بیدار شده، آماده تهیه غذا برای سحر شوند».(۲)

همین مسئله یعنی انتخاب برخی لحن‌های خاص در اجرای مراسم سحری در دیگر نواحی ایران همچون بوشهر، گیلان، مازندران و خراسان نیز اعمال می‌شد. به همین دلیل اضافه بر وظایف مذهبی، سحرخوانان از این طریق در حفظ و تعمیم برخی از الحان و آوازهای موسیقی ایران تأثیر گذار بودند. لازم به ذکر است سحرخوانی‌های ماه محرم با اشعار سوزناک و استغاثه‌های پرسوز و گداز همراه بوده و بیشتر سحرخوانان مازندران توسل به امام حسین و هفتاد و دو تن از شهدا را تمهیدی جهت برآورده شدن دعاها و طلب مغفرت می‌کنند.

منابع:

شعر و موسیقی در ایران، ص ۱۹
مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران، ص ۶۵

www.tabarestan.info تبرستان

سقانفار saqqānefār:

منطقه: مازندران مرکزی

سقّانفار یکی از بناهای مذهبی موجود در مناطق مرکزی مازندران- و به ویژه در شهرهای بابل، آمل، بابلسر، فریدون کنار، قائمشهر و سوادکوه- است که بنا به برخی خصوصیات ساختاری و نیز مراسم آئینی اجرا شده در آن از اهمیت فوق العاده ای برخوردار می باشد.

واژه‌ی عربی- تبری سقّانفار از دو جزء سقاء به مفهوم کسی که آب نوشاندن پیشه ی وی باشد و نفار[۱] به معنی ساختمانی مخصوص و چوبی در مزرعه یا کومه ای[۲] چوبین بوده و در اینجا به بنایی مذهبی اطلاق می گردد که در محدوده ی امامزاده ها، تکایا و گورستان ها[۳] برپا می‌باشد.

ساختمان سقانفار[۴] از دو طبقه تشکیل گردیده که عموماً بر روی پایه های چوبی ایجاد شده و طبقه ی دوم- محل نشیمن و اجرای مراسم- با نرده هایی چوبی محصور می شود. راه ورود به طبقه ی دوم با نردبان و گاه پله های سیمانی است. سقف اصلی بنا با سفال، حلبی، تخته – و اخیراً در هنگام بازسازی- از ایرانیت پوشش می‌یابد.

در بخش داخلی سقف و بر روی تیرها، سرستون ها و تخته های روی تیرها، نقاشی

های متنوع و با رنگ هـایی گـاه بـدیع ترسـیم گردیده کـه بنـا بـه نـوع کـارکرد، شایسـته ی بررسـی اسـت. فـرم کلـی بنـا چهـارگوش و ستون‌های آن در حدود دوازده و گـاه چهـارده عدد بوده و سـطح آن در تناسـب بـا جمعیـت جوانان روستا، دوازده تـا بیسـت متـر مربـع را شامل می‌شود.

در برخی موارد طبقه ی همکف توسط تخته پوشش می یابد کـه بـه وسـیله ی دربـی از آن وارد و خارج می‌شدند.

این بخش همچنین دارای نـورگیر نیـز مـی باشد. در بناهایی که جدیداً مورد بازسازی قرار گرفتند؛ با مصالح آجر و سیمان و حتی سـنگ‌هـای تزئینی پوشش یافته‌اند. امـا در برخـی دیگـر از بناها، طبقه‌ی زیرین بدون پوشش و بـه همـان حالت اصلی باقی مانده است. بناهای بجا مانده عموماً متأخر بوده و به نظـر کمتـر از دویسـت سال قدمت دارند. بخش زیرین بنا به زیر تخت موسوم است.

سرستون ها عموماً به اشکال نیم تنه ی اژدها یا اژدهـای شـاخدار بـا دهـانی گشـوده،[5] مـرد کلاهـدار یـا پهلـوانی اژدهـاکُش،[6] پرنـده،[7] سرانسان،[8] سرشیر[9] و حتی کلماتی مـذهبی کـه خراطی و تـزئین گردیـده‌انـد[10] قابـل مشـاهده است.

نقوش طراحی شده بر سقف و تیرها:

در عموم سقانفارها نقاشی بـا ترتیبـی کـه از مرکز سقف به طـرفین امتـداد مـی یابـد دارای اهمیت است. در میانه ی تصاویر بـا توجـه بـه باور افراد به طالع و سعد و نحس بودن آن، بـه نقوش صور فلکی مزّین بوده و در پیرامـون آن در دو سو موضوعات و و امـور قدسـی چـون زندگی اولیا، امامان و پیامبران جای داشته و در بخش بیرونی آن احادیث دینی و مذهبی رسوخ یافته در اعتقادات عامه ترسـیم مـی‌گردیـد. در بخشی بیرونی تر، شخصـیت هـای پهلـوانی و حماسی و گاه غنایی چـون پهلوانـان شـاهنامه، داستان حسین کُرد، و عادات عیاران به تصـویر کشیده می شد. گاهی باورهای اعتقـاد اسـلامی چون عبور از پل صراط، اژدهای غاشیه، عذاب هـای گناهکـاران در جهـنم و ... نیـز در میـان برخی تصاویر نقاشی شده در سـقانفارها قابـل ردیابی است.

مراسم آئینی در سقانفار:

هر ساله و در دهه های اول ماه محـرم و در پاره‌ای از روستاها ایـن مکـان وقـف حضـرت عباس (ع) بوده و جوانان بالغ هر روستا در طبقـه ی دوم بنـا اجتمـاع مـی نماینـد. پـس از غـروب آفتاب، افراد با دراز کشـیدن رو بـه قبلـه و تـا زمان طلوع خورشید در روز بعـد در آن مکـان معتکف شده و معتقدنـد کـه بیـداری آنهـا تـا نیمه‌های شب موجب تسـریع در اجابـت نـذر گردیده و ثوابی دو چندان خواهند داشت. آنان هیچ گاه به هنگام روز در آنجـا مراسـمی برپـا نمی‌کنند. هفتمین شب از ارج و قرب بـالاتری برخوردار است. اشخاصی – متناسـب بـا نـوع نذر خود- به مدت پـنج تـا هفـت شـب تکـه طنابی را به دست خود گره زده و معتقدند کـه برآورده شدن نذر بـا گشـایش گـره و یـا گـاه خواب نما شـدن- یـا نائـل بـه دیـدار ائمـه و معصومین در خواب که به مفهوم برآورده شدن حاجت است- صورت می‌گیرد.

افراد حاضر از سوی بابا سقانفار یا متـولی و مسئول ایـن مکـان بـا آب یـا چـای پـذیرایی می‌گردند. این مراسم کاملاً مردانه بوده و زنـان و دختران هیچ گاه اجازه ی ورود بـه طبقـه ی دوم را ندارند.

آیـین تشـرف افـراد جدیـد بـه جمـع سقانشینان:

شخصی که از قبل سقانشین می باشـد، فـرد جدید را به بالا همراهی نموده و با درخواسـت از بابا سقانفار او را با چای و گاه آب پـذیرایی می‌نمایـد. شـخص تـازه وارد نیـز سـکه ای را درون سینی چای نهاده و به این ترتیـب او نیـز به جمع سقّانشینان می‌پیوندد.

سایر کاربردهای سقّانفار:

– در روز عاشورا، زنان با حضور در بخـش زیرین سقانفار یا زیر تخت به توزیع آش نذری

www.tabarestan.info تبرستان

یا شربت- که در مکان هایی دیگر آماده گردیده - می‌پردازند. آنان این عمل را نیز نذر حضرت ابوالفضل(ع) می‌دانند.

- جوانان و مردان میانسال گاهی مراسم مولودی و یاعزاداری روز سوم، هفتم و چهلم متوفی را نیز در سقانفار برپا می نمایند.

- در گذشته و در آموزه های مکتب خانه ای، فرد ملّا برای آموزاندن قرآن و احادیث با سود جستن از موضوعات نقاشی شده ی مرتبط با مبحث در سقف، به تعلیم کودکان می پرداخت. وجود تصاویر گسترده‌ی دینی و مذهبی، اعتقادی و حتی حماسی و پهلوانی – که می توان آن را مشابه با پرده خوانی مذهبی دانست- تأییدی بر این امر بوده و یکی از مهمترین جنبه های کاربردی سقانفار محسوب می‌شده است. هرچند امروزه این کاربرد تعلیمی رو به فراموشی نهاده است؛ اما اعتقاد و ایمان باورمندان به این مکان مقدس موجب دوام و استمرار حیات فیزیکی این بناها گردیده است.

منابع:

۱) لغت نامه دهخدا، ج۹، ص۱۳٦۷۷.

۲) فرهنگ واژگان تبری، ج٤، ص۱۹٦۷.

۳) سقاتالارهای مازندران، ص۳۳.

٤) مطالب این مدخل برگرفته از مصاحبه ی حضوری یا عبدالرضا حجازی است که در تاریخ ۸۸/۸/۱۳ در بابل و از سوی عباس شیرزادی انجام پذیرفت.

۵) سقاتالارهای مازندران، ص۳٤.

٦) همان، ص٤۰.

۷) همان.

۸) همان، ص٤٤.

۹) همان، ص۵۵.

۱۰) همان، ص٤۰.

سما semā:

منطقه: مازندران

سما (semā)، لاک سری سما یا چکه سما، تقریباً رایج‌ترین و در حال حاضر یگانه رقص همه‌ی مناطق تبری زبان است. این رقص، عموماً به صورت فردی و گاه به صورت جمعی به اجرا در می‌آید. اگرچه سما، رقصی زنانه است، ولی گاه مردان نیز در اجرای رقص شرکت می‌کنند. لاک سری سما رقصی تند و پرشتاب است که با لرزش‌های مواج و عمودی اعضاء بدن همراه است. این رقص، عاری از فیگورهای متنوع است و در اجرای دسته جمعی آن، افراد رقصنده به طور مستقل و بدون ارتباط با یکدیگر عمل می‌نمایند. چکه سما، اگرچه رقصی متعلق به شمال البرز است، اما در اکثر آبادی‌های کوهستانی وکوهپایه‌ای جنوب البرز نیز مورد استفاده است. در همین جا لازم به ذکر است که در جنوب البرز و به ویژه در استان سمنان نیز، تا چند دهه پیش‌تر، دو نوع رقص رایج بوده است یکی رقص چوب یا چوب بازی، که ملهم از رقص اهالی سبزوار خراسان است و دیگر رقص آتش، که بیشتر توسط ساکنان حاشیه‌ی کویر به اجرا در می‌آمده است و احتمالاً توسط اقوام مهاجر باسری فارس، به این مناطق آورده شده است.

شام غریبان: šāmeqaribān

منطقه: مازندران، ملی

مراسم آیینی- موسیقایی شام غریبان که اختصاص به پایان روز عاشورا دارد اگر چه در مناطق مختلف ایران با برخی ویژگیهای منطقه‌ای به اجرا در می‌آید، اما اساس وکلیت آن یکسان بوده و به همین دلیل آیین و مراسمی ملی -مذهبی محسوب می‌شود.

در بررسی‌های انجام شده از مناطق ایران، عزاداران روز عاشورا به محض فرا رسیدن شب و به جهت یادآوری تلاش محبان و دوستداران امام حسین(ع) که در صحرای کربلا و در تاریکی به جستجوی اجساد شهدا پرداختند، مشعلها را برافروخته و با آوازی بسیار محزون که عمدتاً مأخوذ از رپرتوار موسیقی ردیفی ایران و در پرده‌ی دشتی است به صورت جمعی و نمادین به دنبال اجساد شهدا در خیابانها و معابر تاریک به حرکت در می‌آیند.

www.tabarestan.info تبرستان

در این مراسم یک نفر سرخوان به خواندن آواز پرداخته و دیگران به پاسخگویی او می‌پردازند.

در حقیقت موسیقی شام غریبان مبتنی بر نوعی مبادله‌ی آوازی بین سرخوان و حاضران و همراهان براساس موسیقی دستگاهی ایران است. شهریاری درباره‌ی این تعزیه نوشته است.

«شبهای یازده، دوازده و سیزدهم محرم را شام غریبان میگویند. در این شبها دیگر از جنب و جوش نبرد در دشت کربلا خبری نیست. امام حسین(ع) و یارانش به وسیله‌ی سپاهیان عمربن سعد و دستور یزید ابن معاویه خلیفه اموی شهید شدند.

خیمه‌ها سوخته و زن و بچه‌ها دراسارت به سر می‌برند. این تعزیه چگونگی این شبهای غم انگیز را تصویر می‌کند».[1]

نجمی درباره‌ی ویژگیهای اجرایی این تعزیه و صحنه پردازیهای آن در دوره‌ی ناصرالدین شاه نوشته است: «شام غریبان در دوران ناصری یک نوع تعزیه بوده که شب هنگام و معروف به شام غریبان به شکل دیگری تجدید می‌گردیده چندین هزار شمع افروخته می‌شد، فراشها هنگام ورود به تکیه چراغی به دست داشتند که پیرامون تخت در وسط می‌چیدند، در این گیرودار، پنجاه شاطر، مدام در رفت و آمد بودند و به تنظیم دادن امور می‌پرداختند.»[2]

منابع:

۱. منابع: کتاب نمایش، ذیل مدخل.

۲. طهران عهد ناصری، ص ۴۸۸

شرخون: šer xun

منطقه: مازندران

شر+خون. «شرخون» در زبان تبری به معنی شعرخوان است. در لغت نامه دهخدا این اصطلاح به معنی خواننده شعر آمده است. (لغت نامه دهخدا، ج۹، ص۱۴۳۰۰). این عنوان به حافظان و راویان اشعار محلّی و خوانندگان افسانه ها و داستان های منظوم گفته می‌شود. شعرخوان‌ها علاوه بر حافظه‌ی قوی و غنی غالباً صدای خوشی نیز داشته‌اند. آنان علاوه بر خواندن شعر، داستان ها و افسانه های بومی را با آواز و صدایی رسا و دلنشین نقل کرده و برخلاف نوازندگان، بین مردم از احترام و اعتبار ویژه‌ای برخوردار بودند.

شیلون کشی šilon kaši:

منطقه: مازندران

شیلون کشی یا شیلان کشیدن در فارسی به مفهوم «عده ی کثیری را اطعام کردن» بوده و در مازندران به مراسمی آئینی اطلاق می گردد که به جهت درخواست طلب باران برگزار می‌گردد.

در فصول گرم سال که به دلیل عدم بارش طولانی مدت، کشاورزی دچار مخاطره می گردید، افراد روستا با هماهنگی قبلی در روزی معین در محل امامزاده و یا تکیه ی روستا گرد هم آمده و با آماده‌سازی لوازم و مواد آش شیر- که مواد اولیه ی آن شامل شیر از سوی دامداران و (برنج) از جانب کشاورزان فراهم می شد- به پختن آش و توزیع آن بین حضار می‌پرداختند. همزمان با انجام این کار ملای ده به خواندن قرآن، روضه و سپس نماز جماعت پرداخته و از خداوند طلب بارش باران می‌نمود.

در روستاهایی که دارای سقانفار بوده اهالی با جمع شدن در پیرامون آن به سینه زنی و دعا خوانی می پرداختند.

این مراسم هم اکنون منسوخ شده و اجرای آن به ندرت صورت می‌گیرد.

منابع:

۱)لغت نامه دهخدا، ج۱۰، ذیل مدخل شیلان کشیدن.

۲) تحقیقات میدانی در مناطق سوادکوه، دودانگه، کوهپایه های ساری و بابل، ۱۳۸۵.

نک:سقّانفار.

صنم: sanam

منطقه: مازندران. سمنان. گلستان (فرهنگ استارآبادی)

در ادبیات فارسی عموماً به معنی بت و بتِ

www.tabarestan.info تبرستان

زیبا و در فرهنگ فارسی به معنی خوبروی و زیبا صورت مورد استعمال است. در موسیقی مازندران «صنم» نام متأخر فرمی از «حقّانی» است که علاوه بر مضمون و درونمایه ی حکمی و عرفانی و مذهبی از درونمایه ی تغزلی و عاشقانه نیز برخوردار است. ساختار آوازی صنم از نظر مایگی، تفاوت چندانی با حقّانی نداشته و از متر آزاد برخودار است. آواز صنم در سراسر استان سمنان، استان گلستان (فرهنگ استار آبادی) و قسمت های مرکزی و شرقی مازندران عمومیت دارد.

این آواز عموماً از سوی شعرخوان‌ها و در بخش‌های مختلف یک نقّالی در شب نشینی‌ها و به صورت مستقل خوانده می‌شد.

نمونه‌ی اشعار: (صنم یا حقانی)

[ای جان ای جان] اما چه خوشه ولّا
[ey jān ey jān] ammā če xoše vellā
ای بنفشه در فصل بهار [ای جان ای جان]
ey banafše dar fasle behār [ey jān ey jān]
صنم [ای] اما چه خوش ولّا
sanam ey ammā če xoše vellā
دو بال در گردن یار [ای جان ای جان]
debāl dar gerdene yār [ey jān ey jān]
ای جان ای جان] اما چه خوش ولّا
[ey jān ey jān] ammā če xoše vellā
ای که روبرو بنشینم [ای جان ای جان]
ey ke ruberu benšinem [ey jān ey jān]
ای شب های زمستون خوش هستو
ey šabhaye zemestun xošasto
روزهای بهار [ای جان ای جان]
ruzhāye bahār [ey jān ey jān]
نک: حقانی

(راوی: نورمحمد طالبی، کفشگرکلای قائمشهر، بهار ۱۳۷۳).

ضامن آهو: zāmen- e-āhu

منطقه: مازندران، گلستان، سمنان، خراسان

از معروف‌ترین نقل‌ها و منظومه های موسیقایی در مناطق فوق است. ساختار نغمه در همه ی فرم‌ها و سبک های این منظومه برگرفته از فرهنگ موسیقی قومی و در مقایسه با هم تاحدودی متفات می باشند. با این حال در همه‌ی فرهنگ‌های مذکور موسیقیِ ضامن آهو با متر مشخص و فراخ اجرا شده و جملات موسیقی دارای توالی و تکرار در جملات است. این نقل در رده بندی نقل‌های مذهبی- فرقه‌ای قرار دارد.

قهرمانان نقل ضامن آهو به فراخور خاستگاه متفاوت مذهبی (شیعه- سنّی) برخی از استان‌ها جابه جا شده اند. دو قهرمان این داستان که دو قدّیس دینی و مذهبی یعنی پیامبر اسلام و حضرت رضا (ع) می باشند، هر یک در مناطق اهل سنت و شیعه به عنوان شخصیت اصلی ظاهر می‌گردند. در روایت مناطق شیعه نشین ضمانت آهو بر عهده حضرت رضا(ع) امام هشتم است به واسطه ی همین نقل، بسیاری از شیعیان ایران امام هشتم خود را به لقب ضامن آهو نیز ملقب ساخته و در بیشتر موارد در استغاثه ها و نیایش های خود او را با جمله‌ی «یا ضامن آهو» مورد خطاب قرار می‌دهند.

بر اساس روایت منظوم این نقل در مناطق اهل سنت، پیامبر اسلام در راه عزیمت به مکّه با صیادی روبرو می شود که آهویی را شکار کرده و در حال ذبح کردن حیوان است. آهو به محض اینکه حضور حضرت محمد (ص) را در نزدیکی خود احساس نمود و بوی آن حضرت به مشامش رسید، زبان گشوده و خطاب به او می گوید: یا رسول خدا! من دارای دو برّه ی شیرخوار هستم که عصرها به وقت نماز به آنها شیر می دهم و اکنون هر دوی آنها گرسنه اند و در انتظار من به سر می برند. پیامبر به صیاد امر می کند تا صید خود را آزاد کند تا در مقابل این عمل خیر از خداوند پاداش نیکی دریافت دارد. صیاد سخن پیامبر را باور نکرده و خطاب به او می گوید: ای اعرابی اگر در سخنان تو حقیقتی نهفته است برایم دلیلی بیاور! پیامبر در پاسخ به او می گوید: خداوند در آخرت برای همه ی اعمال نیکوکاران پاداش شایسته ای اعطا می فرماید با این حال من از پروردگار یگانه تقاضا می کنم که در این دنیا نیز جهت این کار تو پاداش درخوری در نظر بگیرد.

سرانجام صیاد تسلیم نفوذ کلام و درخواست

www.tabarestan.info تبرستان

پیامبر گردیده و صید خود را رها می کند. اما پس از مدت کوتاهی از کرده ی خود پشیمان شده و ماجرای این حادثه و ندامت خود را برای بستگانش تعریف می کند. پس از چندی و به هنگام بازگشت از حج، رسول خدا در همان مکان با صیاد مواجه می‌شود. صیاد خطاب به پیامبر می گوید: ای اعرابی من از کرده‌ی خود نادم و پشیمان هستم چرا که برای فراچنگ آوردن آن آهو هفت شبانه‌روز در صحراها به انتظار نشستم و به خاطر سخنان تو شکارم را آزاد ساختم. حضرت محمد (ص) با شنیدن سخنان صیاد نگران می شود، اما در همین هنگام جبرئیل از سوی خداوند نازل گردیده و خطاب به حضرت محمّد (ص) می گوید: «خداوند فرموده است که نعلین مبارک خود را بر آن تخته سنگ بگذار تا معجزه ی تو بر صیاد و اقوام او آشکار شود.» حضرت نیز چنان کرده و در اثر آن سنگ از جای خود حرکت نموده و دری گشاده شده و شصت و چهار آهو از آن بیرون می آیند. پیامبر شادمان شده و به صیاد می گوید: ای صیاد آهوی تو کدام است؟ صیاد وقتی با چنین صحنه ای روبرو می شود از رفتار خود پشیمان گشته و به خاک پای پیامبر افتاده و ملتمسانه از او می خواهد که کلامی بر زبان جاری ساخته و از خداوند بخواهد که در روز قیامت مرا از شفاعت تو محروم نسازد.

این نقل با نوعی روایت عامیانه به صورت منثور نیز بیان می شود، اما شکل عام آن به صورت منظوم و موسیقایی است که خنیاگران خراسانی با دوتار و آواز به اجرای آن می‌پردازند.

همین داستان با تغییر در شخصیت اصلی داستان توسط خنیاگران مازندرانی به اجرا درمی‌آید. مضمون اصلی در نقل نقالان شیعه در توصیف کرامات و معجزات امام هشتم شیعیان است. اهمیت این نقل در میان شیعیان تا آن پایه است که بر اساس آن و با افزودن شاخ و برگ های فراوان به داستان اولیه، مجلس تعزیه ای (گوشه ی امام رضا و آهو) به همین نام ساخته و پرداخته شد تا از این طریق شعر و آواز به عنوان راهکاری مؤثر جهت تأثیرگذاری و حس انگیزی این داستان به کار گرفته شود. دو ویژگی اساسی در نقل ضامن آهو یعنی سخن گفتن آهو و دیگر معجزه ای است که در هر دو روایت (یکی توسّط پیامبر (ص) و یکی توسط امام رضا (ع)) به ظهور می‌پیوندند. آشکار است که در اینجا ویژگی سخنگویی حیوانات تا حدودی تحت تأثیر مکاتب ادبی و قصه‌پردازی هندی است و موضوع دوم یعنی معجزات پیامبر و ائمه بیشتر از جوهره و درونمایه‌ی اسلامی و شیعی سرچشمه می‌گیرد. نقل ضامن آهو در گلستان، سمنان و مازندران دارای درونمایه‌ی شیعی بوده و شخصیت اصلی آن امام رضا(ع) است.

طالبا: tālebā

منطقه: مازندران

طالبا از اصیل ترین منظومه های خنیایی مازندران بوده و بر اساس شواهد اشعار منظومه از قدیمی‌ترین سروده‌های خنیایی زبان تبری محسوب می‌شود. طالبا از حیث موسیقی یکی از لحن‌های پایه‌ای در موسیقی مازندران است و تلفیق آن با آواز امیری یکی از اصلی ترین فرم‌های موسیقایی محسوب می‌شود. به عقیده‌ی برخی پژوهشگران اشعار این منظومه موسیقایی منسوب به ستی النساء خانم، خواهر طالب آملی (نک: تاریخ ادبیات ایران ج ۵، ص۱۰۶۱ تا ۱۰۵۶) شاعر نام آور سبک هندی ایران است که به زبان تبری و در فراق او سروده شده و بازتاب زندگی افسانه ای و هجرت طالب آملی به هندوستان است. (نک: فرهنگ واژگان تبری ج۳، ص۱۵۰۴ ذیل طالبک) بر اساس اصلی ترین نمونه ی مشترک در روایت همه‌ی شعرخوانان البرز، سیر داستانی منظومه‌ی طالب از رنج و اندوه کودکی خردسال آغاز می شود که در چنبره ی بدخواهی و کین توزی های نامادری خود گرفتار گردیده و

www.tabarestan.info تبرستان

همه آرزوهای خود را بر باد رفته می‌بینند. نامادری با استفاده از انواع حیله ها تلاش می‌نماید تا زهره، دختر عموی طالب را که بر اساس سنتی دیرپا از بدو تولد به عقد طالب درآمده بود، از او دور نموده و مانع از این وصلت گردد. عشق و اشتیاق زاید الوصف طالب به زهره بر خشم شیطانی نامادری افزود تا جایی که معجونی جنون آور را با خوراک طالب آمیخت که طالب با خوردن آن سر به کوه‌ها و بیابان‌ها نهاده و تا سال های سال به غیر از شایعات هیچ خبری از او شنیده نمی‌شد. طالب بی هیچ هراسی و با یادِ عشقِ زهره راه‌ها و کوره راه‌ها را طی نموده و سرانجام پای به سرزمین هند می‌نهد. او در آنجا با جلب اعتماد مردم و حشم داران، مورد حمایت قرار می‌گیرد و به خاطر امانتداری، سخت کوشی و حفاظت صادقانه از اموال و احشام مردم، رفته رفته خود به دامداری بزرگ مبدل می‌شود. طالب در همه‌ی دوران فراق، هرگز از یاد و عشق زهره غافل نمانده و اندوه فرقت یار را به همراه رنج‌های دوری از موطن و خویشان در سینه می انبارد. در طول دوران دوری، دوستان و دشمنان اخبار ضد و نقیضی را از زهره به اطلاع او می‌رسانند. در عین حال نامادری نیز با پراکندن شایعه‌ی مرگ طالب تلاش می‌نماید تا آخرین پیوندها و خاطرات را از ذهن معشوق یعنی زهره پاک نماید امّا، زهره نیز با وجود اخبار و شایعات ناامید کننده، همچنان بر میثاق و عهد و پیمان خویش پابرجا می‌ماند. تا اینکه روزی به طالب اطلاع می دهند یکی از حشم داران بدطینت به نام صادق قصد دارد تا با استفاده از نفوذ و قدرت خود با همدستی نامادری طالب، زهره را به عقد خود درآورد. طالب درنگ را جایز ندانسته و بلافاصله به سوی زادگاه مادری خود روانه می‌شود. از این مقطع روایات متفاوتی از سرانجام این داستان موجود است که مشهورترین آن حضور طالب با لباسی مبدّل و درست در بزنگاه عروسی زهره است. او با خواندن آواز و نواختن نی، حضور و بازگشت خود را به اطلاع زهره رسانده و آن دو در فرصتی مناسب بر اسبی سوار شده و از صحنه می‌گریزند.

طالب (طالب طالبا) یکی از منسجم ترین و زیباترین منظومه های سراسر البرز به شمار می آید. شخصیت های مختلف و پرتعداد این داستان،حوادث گوناگون، تراژدی پرمایه و سیر روان و جذّاب، این نقل را همچون درامی زنده می‌نمایاند. منظومه‌ی طالبا به نحو اشکار و قابل استناد بسیاری از ویژگی های معیشتی، روابط تولیدی، ساز و کارهای اجتماعی و آداب و سنن گذشته ساکنان البرز شمالی و به ویژه تبری زبان ها را مجسم ساخته و مقیاس ارزشمندی در شناخت بسیاری از جنبه های زندگی سنّتی مردم این منطقه به دست می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

اصالت زبان و موسیقی نیز این نقل را از همه‌ی منظومه های تبری در البرز متمایز ساخته و نمونه‌ی ارزشمندی در تشخیص اساس موسیقی و زبان تبری نسبتاً قدیم در این منطقه است.

یک نکته دیگر نیز در حوادث و اتفاقات این نقل قابل ذکر است و آن کشیده شدن رویدادهای این منظومه به سرزمین هندوستان است. مسئله ای که با برخی دیگر از نقل های البرز شرقی و جنوبی قابل مقایسه است. اگر سخنگویی حیوانات را در گفتگو با زهره در صحنه‌ها و پرده های مختلف این منظومه به یاد آورده و برخی اتفاقات شگفت انگیز، غیر عادی و خارق العاده این داستان را نیز لحاظ نماییم، تأثیرات آشکار سبک و مکتب هندی در شیوه ی قصه پردازی نقل هادر نواحی شرق البرز قابل تأمل است.

اشعار این منظومه بسیار منسجم و از ادبیاتی فاخر و لطیف برخوردار است. خنیاگران و شرخوان‌ها به هنگام نقل طالب، اشعار و اواز امیری را به عنوان یکی از فرم‌های مهم موسیقی مازندران چاشنی داستان می‌سازند که این مسئله مهمترین تمهید به کار گرفته در نقل

مذکور است.

یکی از روایت‌های منظومه‌ی موسیقایی طالبا (طالب طالبا)

روایت شرق مازندران

لعنت خدا بر خورده مارداری
lanete xodā bar xurde mārdāri
هرگز نی بی بو این خورده مارداری
hargez naybibo in xurde mārdāri
خورده مار بپته لاغلی سری
xurdemār bapete lāqeli sari
ونه دله دکرده بیهوش داری
vene dele dakerde bihuše dāri
طالب جان بخارده بهیه راهی
taleb jān bāxārde bahie rāhi
هفت فرسخ راه ره وه دوبدو بورده
haft farsex rāh re ve dobedo burde
هفت فرسخ راه ره وه کلّه تو بورده
haft farsex re ve kalle to burde
چن قدم راه ره سینه سو بورده
čan qadem rāh re ve sine so burde
انده کار هاکرده تا چشمه لو بورده
ande kār hākerde tā češme lo burde
سورت چشمه سر برسیه خو بورده
surete češme sar baresiye xo burde
ندومبه صواحی یا نصفه شو بورده
nadombe sevāhi yā nesfe šu burde
طالب مه طالبا طالب فرامرز
tāleb me talebā tāleb ferāmarz
هرکجه بوردی ته خدا بیامرز
har keje burdi ta xedā biyāmerz
سورت سر سی آ نرم نرمه خوشا
surte saresia narm narme xošā
طالب رخت ره دکته وشا
tāleb raxte re dakete vešā
خورده مار بمیره نیته نشا
xurde mār bamre nahite našā
تکّه تیناری وه کرده تماشا
take tinari ve kerde temšā
زرد الیجه ره بدوجم قوا
zarde alije re badujem qevā
سیو وره می ره بزنم چوغا
siyu varee mire bazenem čuqā
کلا خریمبه خدا سمت بخارا
kelā xarimbe xedā samte boxārā
چوی تن پوشمبه سون طالبا
čuye tan pušembe sune talebā
دور دور نیشتما کمبه تامشا
dor dor ništemā kembe tamešā
بوینم مه طالب ره موندنه یا نا
bavinem me tāleb re mundane yā nā
طالب رخت بیّه همه پشمالی اشکو
tāleb raxt bayye hame pešmali ašku
اگه مرد دپوشه جوون مرگ بوو
age mard dapuše jevun marg bavu
اگه زن دپوشه کهوبخت بوو
age zan dapuše kahu baxt bavu
طالب طالبا منه سیو سر ریش
tāleb tālebā mene siyu sare riš
عامی دترکهو بخت نیشته مار پیش
āmi deter kahu baxt ništo marepiš
دریوی کنار جفت انجیلی
deryuye kenār jfte anjili
ونه سر نیش بیه کوتر چمبلی
vene sar nišbiye kuter čemberi
کوتر چمبلی منه طالب ره ندی
kuter čembeli mene tāleb re nadi
طالب ره بخارده دریوی ماهی
tāleb re baxerde daryuye māhi
ماهی گردن اینگمبه نرم نرم شاهی
māhi garden ingembe narm narme šāhi
جان ماهی ته منه طالب ره ندی
jāne māhi te mene tāleb re nadi
طالب ره بدیمه میون هندی
tāleb re badime miyune hendi
هندی مردای وه قلیون او کردی
hendi mardāye ve qalyun o kerdi
هندی زنان وه وچه خو کردی
hendi zanane ve vače xu kerdi
هندی زنان وه گهره لاکندی
hendi zanan ve gare lākendi
هندی مردای وه گوک خال کندی
hendi mardāye ve guk xāl kendi
راسّه خیابون جه شینه چارودار
rasse xiyabune je šine ačrvedār
چارودار برار چاربه ره بدار
čar bedār berār čarbe re bedār
هفتا شتر دمبه منه طالب ره بیار
hafta šeter dembo ham pule bār
همه ره دمبه منه طالب ره بیار
hame re dembe mene tāleb re biār
اگه طالب ره نیاردی ونه قرآن ره بیار
age tāleb re niyārdi vene qorān re biār
صد تا گاسفند دمبه همه ونوش وره مار
sad tā gāsfend dembe hame vanuš vere mār
همه ره دمبه خبر طالب ره بیار
hame re dembe xabere tāleb re biyār
صد تا گو دمبه من همه گوگ مار
sad tā gu dembe men hame guke mār
این وه دمبه منه طالب‌ره بیار
ineve dembe tāleb do biār
هفت تا اسب دمبه همه کره مار
haft tā asb dembe hamc kere mār
این وه دمبه خور طالب ره بیار
ineve dembe xavere tāleb re biār
طالب ره بدیمه پامال ویشه

www.tabarestan.info

tāleb re badime pāmāle više
لینگ تور بزونه دست ره تاشه
linge tur bazue dastre tāše
ونه خراک بهیه تل ونوشه
vene xerāk bahiye tāle vanuše
سرین ها کرده وه ممرز ریشه
sarin hākerde ve mamreze riše
صد تا گو بدوشته نخارده رشته
sad tā gu baduŝte naxerde reŝta
گنه پیلک دکاردمه مه زهره جانشه
gene pilek dakārdeme me zohre jāneše
ته وسته لرزنه گلپا ماده گو
te veste larzene gelpā mādegu
نرم نرم شنه زنده کهر یابو
narm narm šene zande kahar yābu
تنبل تنبل بال ره من ندمبه تو
tanbel tanbel bāl re men ndembe to
زنگ چمر هکرده انه چارودار
zang čemer hākerde ene čarvedār
چار بدار کی هسته قلی چارودار
čar bedār ki haste goli čarvedār
راه ره دوستنه کوهی کوچ یار
rāh re davestene kuhi kučebār
قاطر و اسب ره هاکردنه قطار
qāter o asb re hākerdene qetār
انتظار هسته ته وه زهره نومزه دار
entezār haste te ve zohre numzedār
قلی چارودارا چار به ره بدار
goli čar bedār čarbe dar bedār
بکشیم قلیون و بخاریم نهار
bakešim qalyuno baxārim nahār
خوامبه بپرسم ته جه طالب احوال
xambe baporsem te je tālebe ahvāl
مشتلق دوستونه چارقد کنار
mošteloq davestue čarqade kenār
هر جا بدی منه طالب ره بیار
har jā badi mene tāleb re biār
صد تمن پول دمبه همه انگل دار
sad temen pul dembe hame engel dār
هر کاجه بدی منه طالب ره بیار
har kāje badi mene tāleb re biyār
منگو دمبه تره هسته ترنه مار
mangu dembe tere haste tarne mār
هر کجه بدی منه طالب ره بیار
har keje badi mene tāleb re biār
بیارم خیاط و بدوجم من لا
biyārem xayato badujem men lā
نا بلند بدوجه نا بیره کتا
nā belend baduje nā bayre ketā
چوی تن دکنم سون طالبا
čuye tan dakenem sune tālebā
دیر دیر هنیشم و هاکنم تماشا
dir dir henišemo hākenem temsā
بوینم منه طالب ره موندنه یا نا
bavinem mene tāleb re mundane yā nā
چاشت بار گرنه بالا زالمه رو
čāšt bar gerenne bālā zālem ru
زالمه رو زنا مره نکنین سرتو
zālleme ru zanā mere nakenin sarku
سوز خال بیمه من بیمه خاشکه چو
suz xāl bime men bayme xeške ču
شما ترنه مار بینی من فرام گو
šemā tarne mār bini men ferāme gu
فردا بهار وونه سورتی شونه کو
ferdā behār vona surety šuna ku
تاریک خانه جه چش ندنه سو
tārik xāne je češ nadene su
بلند نال سر نکمبه رفته رو
belende nāle sar nakembe refte ru
تنبل تنبل بال ره ندمبه تو
tanbel tanbel bāl re men nadembe to
افرای تلم ره نزمبه من دو
efrāye telem re nazembe men du
طالب طالب منه آخوند طالبا
tāleb tāleb mene āxunde tāleb
عامی دتر بمیره نخا ته ته لا
āmi deter bemire naxāta te telā
سورتی کوی سر چماز و موره
surti kuy sar čemāz o mure
مال اشمار بشماره طالب گوره
maleŝmār beŝmār tālebe gure
اگر بشماره هفت بار گندم و جو ره
ager beŝmare haft bār gandem o jo re
تونده بشماره وه طالب گوره
tuneda beŝmāre ve tālebe gure

ترجمه‌ی اشعار:

لعنت خدا بر نامادری باد!
کاش هرگز نامادری وجود نداشت
نامادری خوراکی پخت
و در آن معجونی جنون آور ریخت
طالب از آن خورد و سرگشته شد
هفت فرسنگ از راه را دوید
هفت فرسنگ از راه را مستانه طی نمود
چند قدمی را به صورت سینه خیز پیمود
همین مقدار که خود را به لب چشمه ای رسانید.
و در کنار چشمه سورت به خواب فرو رفت.
نمی دانم صبحدم یا نیمه شب به خواب رفت
طالب، طالب من، ای از وطن جدا افتاده
هر کجا که رفتی خدا ترا بیامرزد
بر روی تپه‌های سورت کنیم ملایمی می‌وزید
لباس طالب پر از وشا[حشره ای موذی] شد
نامادری بمیرد که وقعی به آن نگذاشت
فقط در تنهایی به تماشا می نشست

www.tabarestan.info

از پارچه های رشتی قبایی بدوزم
از پشم برّه سیاه چوخایی بدوزم
از بخارا کلایی خریداری کنم
بر چوبی [مترسکی] بپوشانم
کمی دورتر به تماشای مترسک بنشینم
تا ببینم به طالبم شباهتی دارد یا نه
لباس طالب همچون شکوفه های هلو شد
اگر مردی آن را بپوشد جوانمرگ شود
اگر زنی آن را بپوشد سیاه بخت شود
طالب ای طالب سیاه ریش من
دخترعموی سیاه بخت پیش مادرش نشسته است
در کنار دریا یک جفت درخت انجیلی است
بر روی آن یک جفت کبوتر نشسته است
ای کبوترها آیا طالب مرا ندیده اید
طالب را ماهی دریا خورده است
بر گردن ماهی گردنبد می آویزم
می‌گویم ای ماهی عزیز آیا طالب مرا ندیده‌ای
طالب را میان هندی ها دیده ام
برای مردان هندی قلیان آماده می کرد
و کودکان هندیان را خواب می کرد
و برای زنان هندو گهواره کودکانشان را تکان می‌داد
برای گوساله هندیان علوفه تهیه می کرد
از خیابان چارودارن گذر می کردند
ای برادرم ای چارودار، چارپایت را نگه دار
هفت شتر با بار پول به تو می دهم
همه این سرمایه را برای آن می دهم که خبری از طالب برایم بیاوری
اگر طالبم را نیاوردی قرآن او را بیاور
صد رأس گوسفند دارای برّه‌های بسه تو می‌بخشماینها را می دهم که خبری از طالبم بیاوری
صد رأس گاو با گوساله هایش به تو می بخشم
برای اینکه خبری از طالبم بیاوری
هفت رأس اسب را با کرّه هایشان به تو می بخشم
برای اینکه خبری از طالب برایم بیاوری
طالب را در میان جنگل پامال دیده‌ام
پایش زخمی تبر و دستش زخمی تیشه بود
بنفشه تلخ غذایش شد
ریشه درخت ممرز را سرین خود کرد
صد گاو دوشید اما آغوز- مِکه نخورد
می گوید در کوزه ریخته ام و متعلق به زهره من است

ماده گاوی به نام گلبا از دوری تو می‌لرزد
یا بوی کهر از درد فراغ شیهه ای آرام می کشد
از غصّه دیگر دست هایم را تاب نمی دهم
صدای زنگوله به گوشم رسید انگار چارودار آمده
چارودار کیست؟ قلی نام اوست
افراد کوچ رو با بارهایشان راه را بسته اند
قاطر و اسب را قطار کرده اند
نامزدت زهره در انتظار توست
قلی چارواادار! چارپایت را نگه دار
تا با هم نهاری خورده و قلیانی دود کنیم
می خواهم از تو احوال طالبم را بپرسم
مژدگانی تو در کنار چارقدم (روسری) بسته است
هر کجا که طالب را دیدی خبرش را برایم بیاور
صدتومان پول جواهر نشان به تو خواهم‌داد
تا هر کجا طالبم را دید او را بیاوری
گاو ماده تازه زاییده را به تو خواهم داد
تا هر کجا طالبم را دیدی بیاوری
خیاط بیاورم و لباس بدوزم
نه بلند بدوزد و نه کوتاه
برچوبی بپوشانم به مثل طالبای من
از دورادور به تماشایش بنشینم
ببینم شبیه طالبم هست یا نه
به هنگام چاشت در زالمه رود بارگیری می‌کنند
ای زنان زالمه رود مرا سرزنش نکنید
شاخه‌ی سبزی بودم و به چوبی خشک بدل شدم
شما گاوی جوان و با گوساله و من گاوی پیر و یائسه هستم
فردا بهار ساکنان سورت به ییلاقشان می روند
در خانه‌ای تاریک چشم روشنایی ندارد
بر ایوان بلند امد و شد نمی کنم
دست هایم را تاب نمی دهم
از تلم افرا دوغ نمی گیرم
طالبا ای طالبای دانا و ملّای من
دخترعمویت بمیرد که آخر همبسترت نشد
بر بالای کوه سورت سرخس و موره روییده است
مال شمارها آمده اند گاوهای طالب را شماره کنند
اگر توانستند هفت خروار گندم و جو را بشمارند
خواهند توانست گاوهای طالب را بشمارند
اشعار فوق با زبان تبری سروده شده و ظاهراً

www.tabarestan.info تبرستان

نگاهی احساسی و افسانه ای بـه سرگذشـت شـاعر قرن دهم و یازدهم ایران یعنی طالـب آملـی اسـت. دهخدا درباره ی سبک شعر و نیز چگونگی راه یابی او به دربار هند و نیز عشق و علاقه ی زایدالوصـف خواهرش ستی النسا (خالق شعر این منظومه) اشـاره نموده است.

(نک: لغت نامه، ذیل مدخل طالب آملی)

عباس‌خوان: abbās-xān

منطقه: مازندران، ملی

عباس‌خوان در تعزیه به کسی اطلاق می‌شود که در نقش حضرت عباس(ع) یعنی برادر امـام حسین(ع) ظاهر گردد.

نک: ابوالفضل‌خوان.

عزاداری زنانه azādāriye- zanāne:

منطقه: مازندران، ملی

در ماه محرم شرکت زنان در اکثـر آیـین‌هـا، مراسم و تشریفات مذهبی مربوط به عاشورا در جایگاه مخاطبین و تماشاگران عزادار است. در حقیقت زنان به خاطر منـاهی شـرعی اجـازه‌ی حضور اجرایـی در انـواع مراسـم و تظـاهرات عمـومی عـزاداری از دسـته‌روی، زنجیرزنـی، سـنگ‌زنـی، تعزیـه خـوانی را نداشـته و نمی‌توانستند به عنوان مجریان و عـاملین آیـین در اینگونه مراسم حضور یابند.

از سوی دیگر نهی صدا و آواز زنان از سوی شرع مقدس و منع شنیدن صدای آنان از سوی مردان مانع از اجرای عمومی زنـان در اینگونـه مراسم موسیقیایی و آوازی است. مسائل مذکور این تصور را بـه وجـود آورد کـه گـویی زنـان شیعه مذهب غیر از طبخ و توزیع انـواع آش و غذاهای نذری قادر نیسـتند تـا در هیچیـک از آیـین‌هـا و تشـریفات موسـیقیایی- نمایشـی عمومی نقشی برعهده داشته باشند.

حـال اینکـه، شـور و هیجـان ایـام عاشـورا موجب گردید تا از دیرباز و در موقعیـت‌هـای مختلف زنان فضاهایی را جهت اجرای مسـتقل آیین‌ها و مراسم مذهبی ماه محـرم بـرای خـود طراحی نموده و به عنوان آیین ورز بـه اجـرا و ایفای نقش بپردازند. منابع شـفاهی و مکتـوب نمونـه‌هـای قابـل ملاحظـه‌ای از آیـین‌هـا و تشریفات زنانـه را در ایـام محـرم و عـزاداری عاشورا یـادآور مـی‌شـوند. چنانکـه در دوره‌ی قاجار شبیه‌خوانی یا تعزیه‌ی زنانه در اندرونی‌ها رواج داشت. مونس‌الدوله در خاطرات خود بـه تفصیل نحوه‌ی آموزش زنان و برگـزاری آن را شرح داده است. این تعزیه‌ها به کارگردانی یکی از دختـران فتحعلـی شـاه برگـزار مـی‌شـد. در ابتدای کار گروهی از خواجـه‌هـای دربـار نـزد معین البکـاء آمـوزش دیـده و پـس از تکمیـل دانسته‌های خود به اندرونی و حرمسراها آمـده و زنان و دختران، پیر و جوان روضـه‌خـوان را آموزش می‌دادند. دسته‌ای از خواجگان دسته‌ی موزیک را شامل طبل و شیپور و سنج و قره‌نی تشکیل داده و با آنان همراه می‌شدند. اسب‌های کوچک رام شـده‌ای بـه نـام تـاتو بـرای زنـان تعزیه‌خوان مهیا می‌شد. به گزارش مونس‌الدوله فقط یک مرد نابینا در این جمع تعزیـه حضـور داشت که در صـورت نیـاز بـه کمانچـه کشـی می‌پرداخت. عمده مجالس تعزیه زنانـه کـه در این شبیه‌خوانی‌ها اجرا می‌شد به شرح زیر بوده است: عروسـی بلقـیس و سـلیمان، یوسـف و زلیخا، عروسـی رفـتن حضـرت فاطمـه (س). البته شـبیه‌خـوانی عروسـی قـریش و عروسـی بلقیس و سلیمان معمولاً بعد از محـرم و صـفر به ویژه در ماه ربیع الاول کـه مـاه شـادی بـود اجرا می‌شد. مهمترین مکان‌های شـبیه خـوانی زنان عمارت منیریه یـا منـزل منیرالسـلطنه زن ناصـرالدین شـاه و انـدرون شـاهی و در شـب عاشورا بوده است. (خـاطرات مـونس الدولـه، صص ۱۰۸- ۹۶)

علاوه بر تداوم تعزیه‌خوانی در انـدرونی‌هـا تحقیقـات حـاکی از آن اسـت کـه در نـواحی مختلف ایران زنان شیعه مراسـم خاصـی را در خلوتخانـه‌هـا و فضـاهای اختصاصـی جهـت تظـاهرات جمعـی عـزاداری طراحـی و ایجـاد نموده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

بسیاری از اینگونه آیین‌ها اشکال تغییر شکل یافته‌ای از آیین‌های کهن یا دست کم قدیمی‌تر هستند. این آیین‌ها اکثراً با آداب و ادبیات الحاقی که به طور خاص به توصیف رویدادهای دشت کربلا اختصاص دارند، چهره‌ی آیین‌های مورد استفاده را با پوششی موثر از فرهنگ شیعی پوشانده و آنها را به عناصر و آیین‌های عاشورایی تبدیل نموده‌اند.

در یزد و به هنگام ماه محرم زنان مولودی خوان منازل خود را در اختیار مراسمی می‌گذارند که مطلقاً زنانه بوده و با برپایی تظاهراتی ویژه به عزاداری می‌پردازند.

اجرای نوحه‌خوانی با فیگورها، حرکات و نوع خاصی از سینه زنی به همراه نوحه‌خوانی بخش دیگری از بخش‌های لاینفک عزاداری زنانه در یزد است. در گذشته‌های نه چندان دور از سوی مولودی خوانان خوش ذوق اشعار خاصی در رابطه با عروسی حضرت قاسم، فاطمه‌ی زهرا(س) و تعدادی دیگر از دختران ائمه سروده و به طرز ویژه‌ای خوانده می‌شد. در همه حال زنان شرکت‌کننده در مراسم ضمن سینه زدن در ترجیع بندها با زنان سرخوان همراهی می‌نمودند.

در میبد نیز مراسم تعزیه زنانه در دهه‌ی محرم و با حضور زنان هنوز برگزار می‌شود. این مراسم شبیه‌خوانی توسط گروه زنان و در جمع خصوصی آنها و دور از مردان اجرا می‌گردد.

مراسم لال پله lāla pala در گیلان و در شب عاشورا نمونه‌ی دیگری از اجرای عزاداری و طلب حاجت زنانه است. وفق این مراسم گروهی از زنان با پوشاندن صورت و چهره‌ی خود با قاشق و دیگی به منازل افراد رفته و برنج طلب می‌کنند. آنان بر این اعتقاد هستند که برنج جمع‌آوری شده به یمن انفاس امام حسین (ع) جهت بیماران شفابخش و جهت درماندگان گره‌گشا است.

در مازندران مراسم سینه‌زنی چرخ یا چرخ دل، شیوه‌ای از سینه‌زنی و عزاداری است که در همه‌ی روزهای محرم و صفر توسط زنان برگزار می‌شود. عزاداران با دست نهادن برشانه‌ی نفر کنار خود و در مسیری نیم دایره با آدابی ویژه به سینه‌زنی و عزاداری می‌پردازند. نوحه‌خوان در وسط این نیم حلقه مراثی و نوحه‌هایی را در رثای شهیدان صحرای کربلا خوانده و سایرین با تکرار بیت ترجیع آن همراه با چرخش و جابجایی پاها و با سینه‌زنی عزاداری می‌کنند. چرخ دل زنان در یکی از حسینیه‌های روستاها یا حیاط منازل و به دور از حضور مردان برپا می‌شود.

در جنوب ایران اعم از خوزستان، بوشهر و هرمزگان زنان از آیین‌های ویژه‌ای جهت عزاداری در ایام محرم برخوردارند. شریفیان در تحقیقات مبسوط خود در رابطه با بخشی از عزاداری زنان بوشهر نوشته ست:

«تا کمتر از پنجاه سال پیش در عزاداری زنانه بوشهر، نوحه‌خوانی و سینه‌زنی به شکل سینه‌زنی مردانه رواج داشت. کمااینکه هم‌اکنون از نوحه‌های قدیم و جدید سینه‌زنی مردان در لابلای نوحه‌های زنانه استفاده می‌شود. که البته مورد استقبال عزاداران زن نیز واقع می‌گردند.

در این نوع سینه‌زنی (که اکنون منسوخ شده است) سینه‌زن‌ها همانند مردها حلقه‌ی متحدالشکلی تشکیل داده، به همان فرم به سینه‌زنی مشغول شده و گاهی نیز اقدام به ساختن «برهای» جدیدی می‌نموده‌اند. تنها تفاوت آنها در ایجاد «بُر» این بوده که به جای گرفتن کمر یکدیگر، دست‌های چپ خود را بر روی شانه‌ی هم می‌انداخته‌اند.

افزون بر اینها، پاره‌ای از عزاداری‌های زنانه، با اتفاق مردها در آیینی مشترک صورت می‌گیرد؛ همانند مراسم «صبحدم»،«شام غریبان»، «طفل صغیری»، «شب سوم حسین»، «علم گردانی» و یا اجرای تعزیه‌های سنتی؛ از این جهت می‌توان موسیقی سوگواری زنانه‌ی بوشهر را در دو بخش مورد بررسی قرار داد؛ بخشی که با حضور مردها صورت‌پذیر است و بخشی که زنها مستقلاً به اجرای آواهای سوگواری می‌پردازند.»[1]

پژوهش پیرامون دیگر آیین‌ها و تشریفات عزاداری زنانه در میان اقوام ایرانی حاکی از وجود اشکال آیینی مختلفی همچون کتل،

www.tabarestan.info تبرستان

مافگه، روی خراشی، موی تراشی، نوحه‌خوانی و سینه‌زنی است که دست کم طی چند دهه‌ی گذشته برخی از آیین‌ها و تشریفات مذکور در عزاداری‌های مربوط به ماه محرم و روز عاشورا توسط زنان مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

منابع:

۱. هل ماتم، ص ۲۱۳- ۲۱۲

عزاداری azādāri:

منطقه: مازندران، ملی

اصطلاح عزاداری در فرهنگ شیعیان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. حوادث صحرای کربلا و شهادت امام حسین و یاران او در سال ٦١ هجری و سپس قتل امامان و امامزادگان از سوی خلفای اموی و عباسی موجب گردید تا همه ساله روزهای معینی از سال به ویژه ایام محرم از سوی شیعیان به مجالس عزاداری اختصاص یابد.

مجالس عزاداری در مازندران محل تجمع انواع آیین‌ها، مراسم، تشریفات و تظاهرات پر قدمت ایرانی است که در خدمت بیان و به تصویر کشیدن مصیبت ائمه‌ی شیعه قرار گرفتند.

انواع آوازهای ملی و بومی و نیز فرم‌های مختلف ادبی نیز در عزاداری‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند.

نک: کارب زنی، چرخ دل، شام غریبان.

علامت کش alāmat keš

منطقه: مازندران، ملی

علامت کش به معنی حمل کننده‌ی علامت، کسی است که علامت را در پیشاپیش دسته‌های عزاداری ماه محرم حمل می‌کند. علامت کشی در اکثر محلّات قدیمی مازندران نیز رایج است.

نک: علامت

علم دور دور alem dordor:

منطقه: مازندران (بهشهر)

علم دور دور نام بومی مراسم عزاداری علم گردانی است.

نک: علم گردانی

علم کش کاش alem- kaš:

منطقه: مازندران

کسی که در دسته‌های سوگواری ایام محرم علم‌ها و بیرق‌های مربوط به محله و زادگاه خود را حمل نماید.

علم گاردون alem gārdun:

منطقه: مازندران

نک: علم دور دور.

علم گردون، alem gerbun:

منطقه: مازندران

علم گردون نام دیگر علم دور دور است.

نک: علم دور دور.

www.tabarestan.info تبرستان

فرد: fard

منطقه: مازندران، ملی

در اصطلاح شعرا بیت واحد. فرد، بیت واحد را گویند خواه هردو مصراع آن مقفی باشد یا نه (از اکتشاف اصطلاحات الفنون، نقل از لغت‌نامه دهخدا، ج ۲۰، ص ١٤٤ ذیل فرد).

در تعزیه (فرد) به جزوات جداگانه‌ای گفته می‌شود که از سوی تعزیه‌گردان در اختیار افراد مختلفی قرار می‌گیرد که در این نمایش به اجرای نقش می‌پردازند. در واقع هر **فرد** حاوی اشعاری است که هریک از نقش‌پردازان تعزیه از ابتداء تا انتهای هر مجلس می‌باید براساس آن به گفتگو پرداخته و یا با آواز نقش خود را ارائه دهند. بنابراین می‌توان تصور نمود که این واژه به فراخور مسؤولیت و وظایف هر نفر یا فرد از همین نام (یعنی فرد) اخذ گردید. به همین دلیل هر نسخه‌ی تعزیه شامل همان تعداد (فردی) است که افراد در آن ایفای نقش می‌نمایند.

قمه‌زن: qame zan

منطقه: مازندران، ملی

قمه‌زن: «کسی که به نذر بروز عاشورا با قمه بر سر خود جراحت وارد کند، با رسومی

مخصوص. (لغت‌نامه دهخدا، ج ۱۱، ص ۱۷۷۵۷).»

قمه‌زنی از حدود سه دهه پیش و از آغاز انقلاب اسلامی براساس فتاویمراجع شیعه حرام شمرده شده و در مازندران منسوخ گردید. با این حال برخی افراد متعصب هنوز هم (۱۳۷۵) این عملرا در فضاهای خصوصی و خلوتخانه‌ها انجام می‌دهند.

کارب زنی: kārb-zani
منطقه: گیلان، مازندران
عمل و رفتار کارب‌زن.
نک: کرب‌زن.

کتره گیشه: katre- gīše
منطقه: گیلان، مازندران.
کتره + گیشه؛ در تداول فرهنگ های تبری، گیلی و تالشی واژه‌ی کترا ketrā و کتره katre به نوعی ملاقه ی چوبی آشپزی گفته می شود. «کترا» ابعاد متفاوتی دارد. طول این ملاقه‌های چوبی از سی تا پنجاه سانتیمتر متغیر است. در مناطقی از گیلان، برخی زنان با در دست گرفتن دو عدد کترا و هماهنگ با نغمه‌ای که به وسیله ی سرنا و نقاره نواخته می شد، به رقص خاصی می‌پرداختند که «کترا گیشه» نام داشت. این رقص شباهتی به رقص سماء مربوط به شمال البرز داشته و رقصندگان به جای دست زدن، دو کترا را در بالای سر خود گرفته و با پیچ و تاب خاص مچ دستان و به هنگام سرضرب های ریتم نقاره، آنها را به هم می‌کوبیدند. رقص «کترا گیشه» عموماً به صورت انفرادی صورت می گرفته و مناسبت اجرای آن در عروسی‌ها بوده است.
نک: کتره سری، کتراوشتن، سماء.

کرب زن: karb-zan
منطقه: گیلان، مازندران
کرب زن یا کارب زن به کسی اطلاق می‌شود که در اجرای مراسمی آیینی –مذهبی موسوم به کرب زنی – کارب زنی تبحر دارد. این مراسم که در شمال کشور (تا چند دهه پیش در بیشتر آبادی‌های پرجمعیت مازندران و گیلان درحال حاضر در لاهیجان و سیاهکل) و در عزاداری‌های تاسوعا و عاشورا توسط گروه کرب زنان اجرا می‌شود از پرتحرک‌ترین نمونه‌های مراسم آیینی شیعیان محسوب میشود.

کرب زنان ابتدا همنوا با ریتم سنج و وزن سنگین مراثی، دوتکه سنگ یا چوب را به هم می‌کوبند.

درمدخل تکایا که مرثیه‌خوان اصطلاحا اقدام به جوش یا جوشی‌خوانی نموده و مراثی را با ریتم‌های تند و پرشتاب می‌خواند، کرب زنان هماهنگ با ریتم جوشی با حرکاتی سریع و شتاب دو تکه سنگ یا چوب را به تناوب و به گونه‌ای موزون و خوش آیند و در حالات و وضعیت‌های مختلف به هم می‌کوبند. در ادامه دستها به طرف پشت مایل شده و ضربات چوبها از سمت چپ و یا راست کمرگاه و از قسمت پشت به هم کوبیده می‌شوند. در واقع کرب زنان در هر حرکت به صورت هماهنگ و سریع دو تکه کرب را که دردستهای راست و چپ آنها قرار دارد از قسمت پایین پای چپ، پای راست، پشت سر، روبه رو به حرکت در آورده و به هم می‌کوبند. و رقصی تماشایی را به نمایش می‌گذارند. آنان در مدت زمانی کوتاه حالات و پزهای مختلفی را به اجرا در می‌آورند. در گذشته کرب زنان مانند دسته‌های سینه زن و زنجیر زن در خیابانها حرکت نموده و از مسجدی به مسجد دیگر می‌رفتند. اوج حرکات کرب زنان هنگام ورود به مسجد و زمانی بود که در حیاط مسجد استقرار می‌یافتند. اگر چه نویسنده‌ی رستم التواریخ در اعتراض به این شیوه‌ی عزا داری از آن به عنوان اطوار یاد نموده و بر آن می‌تازد،[۱] اما همین اشاره خود سندی بر پیشینه کرب زنی و حرکات موزون مربوط به آن است. در هر حال تا کمتر از سه دهه پیش سنگ زنی وکرب زنی

www.tabarestan.info

(۱) در بیشتر نواحی ایران بویژه در نواحی مرکزی ایران، در نواحی شمال البرز، کاشان و استان سمنان معمول ومتداول بود. اجرای حرکات موزون وکرب زنی اوج هیجان در تظاهرات مذهبی شیعی و در عین حال تنها مورد حرکات موزون به معنی واقعی آن در مناسک شیعیان محسوب می‌شود. (۲)

منابع:

۱. درگیلان: کارب‌ودر مازندران:کرب به مفهوم‌تکه‌ای چوب سخت است.

۲. مشاهده‌ی مراسم: گیلان، لاهیجان، عاشورای۱۳۷۸ و نیز ۱۳۸۱.

کارب-کرب: kārb

منطقه: مازندران، گیلان(لاهیجان)

در فرهنگ و تداول گروه زبان‌های ایرانی و نیز در زبان عربی کارب و کرب دارای مفاهیمی مختلف و گاه متضاد است. محمد معین در فرهنگ فارسی این واژه‌ی عربی را مفرد کروب دانسته که به مفهوم دشوار و سخت و نیز اندوه و غصه تعبیر نموده است (نک: فرهنگ فارسی، محمدمعین، ج ۳، چ ٤، سال ۱۳۸۲، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر. ص ۲۹۳۲ ذیل کرب).

محمدرسول دریاگشت در مقاله‌ی «کارب زدن در ایّام تعزیه و سوگواری» بی‌ذکر مأخذ، کرب را به معنی کوبیدن ذکر نموده است. در عین حال در حوزه‌هایی از زبان گیلی و تبری کرب به نوعی افرا اطلاق می‌شود که در مناطق و ارتفاعات رؤئیده و با نام‌های دیگر همچون کرف karf، پلت Palat، ککم Kakem و کیکم Kikam و کرکو Karku نیز شناخته می‌شود. این واژه در تداول زبان تبری به معنی برآمده و چشم برآمده نیز تعبیر شده و در حوزه‌هایی از گویش مازندرانی و گیلی به معنی تکه‌ای چوب و یا قطعه‌ی کوچکی از یک درخت است که با هر ضربت تبر از آن جدا شود. در عین حال در زبان تبری به استخوان کشکک زانو و نیز استخوان جمجمه نیز کرب می‌گویند. حاج ابوالقاسم پیروز[1] اعتقاد دارد که کرب توسط پدربزرگ او (کربلایی...) از کربلا به لاهیجان آورده شد و خاندان و نیاکان او بانیان کرب زنی در لاهیجان بوده‌اند. ایشان احتمال داده‌اند که واژه کرب از کربلا اخذ گردیده است [مصاحبه حضوری سر مؤلف با حاج ابوالقاسم پیروز، ۱۳۷۳، گیلان، لاهیجان]

در هر حال از مجموع اطلاعات و مستندات موجود پی بردن به مفهوم قطعی این واژه و نیز چگونگی پیدایش و گسترش آن در فرهنگ مراسمی و مذهبی گیلان و مازندران ناممکن است. این ابزار کوبی در مراسم خاصّی که به کرب‌زنی یا کارب زنی مشهور است تا چند دهه پیش در مناطقی از گیلان بیه‌پیش (به ویژه لاهیجان و برخی مناطق مازندران خاصه حوزه قائمشهر و ساری عمومیت داشته

www.tabarestan.info تبرستان

فرم و ساختار کارب یا کرب:

کارب شامل دو تکّه چوب خراطی شده است که از بدنه‌ای استوانه‌ای برخوردار است. قسمت فوقانی این صداساز[1] و قسمت تحتانی آن که محلّ اصابت دو قطعه کارب جهت ایجاد صداست مسطح می‌باشد. در برخی نمونه‌های کارب در قسمت فوقانی و غیرمسطح خود ا ز تسمه‌ای برخوردار است که به صورت یک حلقه به آن متصل گردیده و به‌عنوان دست‌گیره و محلّ قرار گرفتن چهار انگشت مورد استفاده قرار می‌گیرد.

شمار دیگری از نمونه‌ها کارب فاقد دستگیره‌ی چرمی یا پارچه‌ای بوده و نوازندگان هر یک از کارب‌ها را در داخل یکی از دست‌های خود قرار داده به گونه‌ای که قسمت فوقانی و تخم‌مرغی کارب‌در میان کف دست و انگشتان و پنجه‌ی دست در اطراف آن قرار گرفته و به این طریق ساز را مهار می‌کنند. طول تقریبی کارب از منتهی الیه قسمت فوقانی (تخم‌مرغی) تا قسمت زیرین (مسطح) شش سانتیمتر و قطر آن حدود پانزده سانتیمتر است. کارب توسط خراطها و نجارهای بومی ساخته شده و جنس چوب آن از درختان مختلف از جمله توت، تیر (توت نر) کرب (افرا)، توسکا و گردو است.

۱. مرحوم ابوالقاسم پیروز از قدیمی‌ترین گردانندگان دسته‌های کرب زن در لاهیجان بود.

نک: کارب زنی.

کفن‌پوشی: kafanpūši

منطقه: مازندران، ملی

الحانی با مضامین اندوهناک در تعزیه که به هنگام پوشیدن و برتن‌کردن کفن از سوی موافقان خوانده می‌شود.

گل کار gala kār :

منطقه: گیلان

گل کار یا مالیدن گل به دیوارهای تکایا و حسینیه‌ها از جمله مراسمی بود که توسط دختران و زنان پیش از آغاز ماه محرم انجام می‌شد. عزاداران با همکاری هم گل رس را از مکان‌های محل این گل جمع‌آوری کرده و به امامزاده‌ی روستا حمل می‌کردند. سپس با افزودن آب و خرده‌ی کاه یا گیاه فل fal به آن و لگد کردن و ورز دادن آن لایه‌ای از گل را به دیواره‌ها و کف تکایا و امامزاده‌ها می‌مالیدند و به این روش تکایا را جهت برگزاری عزاداری ماه محرم می‌آراستند.(۱) هم اکنون با نوسازی بسیاری از حسینیه‌ها و تکایا این رسم منسوخ شده است.

منبع: ۱. آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم، صص ۱۸۴-۱۸۳

گهره لاکندی gahre lākendi :

منطقه: مازندران

گهره لاکندی یا گهره بازی از جمله نمایشهای شادی آور است که معمولاً در چهارمین روز عروسی و به هنگام خروج داماد از حمام برگزار می شد. این بازی کمیک مجموعه‌ای متشکل از رفتارهای حرکتی، گفتاری و نمایشی بود که با تعمیق در ریشه‌های آن می توان رگه‌های آیینی آن را بازیافت. وجود پیکره ی اسب – که شالوده ی بازی بر آن استوار است- مهمترین ابزار اجرایی این بازی است.

در میان اقوام آریایی اسب به عنوان توتم[۱] دارای قداست است. در اساطیر ایرانی به ویژه در داستان سیاوش نیز به این مهم پی می بریم.[۲] ارتباط بسیاری از اسامی اساطیری با واژه ی اسب گواه دیگری بر این ادعاست. پس از اسلام بسیاری از رسوم قدیم مجوسان با وجود حرمت در جامعه‌ی مسلمانان رواج یافت.(۳)

اشاره ی مسعودی و ابن خلدون از ویژگی‌های رقص اهالی خراسان رایج در فراسوی دجله نشان از نفوذ فرهنگ ایرانی خراسان در فرهنگ عربی- اسلامی بغداد دارد. ابن خلدون در این رابطه نوشته است: «ابزار دیگری نیز در رقص بکار می برند که آنها را کُرَج می‌نامیدند و آنها عبارت از تمثال های اسبان چوبین دارای زین وبرگ بودند که آنها را به کناره های قباهایی آویزان و تعبیه می کردند وزنان رقاص، اینگونه جامه ها را می پوشیدند و به وسیله ی آنها تقلید اسب دوانی می کردند و به کرو فر و نشان دادن مهارت می پرداختند و مانند اینها از انواع بازیچه های دیگر که آنها را برای مهمانیها و عروسیها و جشن ها و بزم‌های سرگرمی تهیه کرده بودند»[۴]. تأکید دقیق ابن خلدون از این اجراها در دربارها، بیانگر قدمت نمایش‌هایی با حضورر تمثال اسب در ایران است.

بازی با عروسک اسب با تفاوت در نام و نحوه‌ی اجرا از قدیم الایام در میان بسیاری از اقوام ایرانی رایج بوده است. این بازی با استفاده از عروسک اسب انجام می‌گیرد.

در خراسان و سبزوار و شیروان به اسب چوبی در مناطق مرکزی ایران چون کاشان و اصفهان به طاووسک در هرمزگان و بلوچستان به سبزپری و در تاجیکستان به اسبک بازی مشهور می باشد که هم چنان می توان موارد معدودی از اجرای آنها را شاهد بود.

زمان اجرا:

در قدیم عروسی ها معمولاً تا یک هفته به طول می انجامید. این مراسم در چهارمین روز عروسی و در لحظه‌ی خروج داماد از حمام و رفتن به سوی منزل و به هنگام عصر

www.tabarestan.info تبرستان

اجرامی‌شد.

مکان اجرا:

مکان اجرا در مسیر بین حمام یا منزل داماد بود که حرکت دسته‌ی نمایشی در پیشاپیش داماد تا درون حیات منزل نیز ادامه می یافت.

نام مجریان و جنسیت آنها:

گروه مجری شامل گهره باز یا سوار، وزیر، دلقکی به نام کاکا سیا یا لاغلی‌سو lāqeliso ، دو نقاره چی و یک سرنا نواز و نیز چند نفر دیگر که برای حفظ نظم میان تماشاچیان با گروه همکاری می‌کنند. جنسیت مجریان کاملاً مردانه بوده و گهره باز سپس نوازندگان سرنا و نقاره در درجه‌ی دوم اهمیت قراردارند.

البسه و ادوات:

گهره باز که سوار بر ماکت اسبی تزیین شده است ، کت بر تن داشته و کلاه شاپو بر سر می‌گذارد. او عینکی دودی بر چشم نهاده و با دست راست شلاق و با دست چپ افسار اسب را در دست می‌گیرد. وزیر فردی متشخص و صاحب شأن در هر روستا بوده و گهره باز در آغاز بازی نکات لازمه را به وی می‌آموزد. او تفنگی در دست داشته و معمولاً ردایی بلند و فاخر بر تن می‌پوشد. پوشش وی به دلخواه خود اوست. کاکا سیا یا لاغلی سو معمولاً فردی چاق و کوتاه قد بوده که صورتش با دوده سیاه گردیده و کلاهی پوستی موسوم به پوستی کلا pustkelā که از پوست گوسفند دوخته می‌شود همراه با زنگوله هایی آویخته به آن بر سردارد. این کلاه با عبور بندی از زیر گلو مهار شده و سوتکی کودکانه به وسیله یک رشته نخ به دور گردن می‌آویزد. او پیراهن و شلوار مندرس و قرمز رنگ پوشیده و جاروبی را با نخ به سمت چپ پیراهن خود آویزان می‌کند و پارویی چوبی بر شانه چپ و دودکش فلزی سماور زغالی را به عنوان دوربین در دست راست دارد.

نوازندگان سرنا و نقاره البسه معمول خود را بر تن داشته و سایر افراد و نگهبانان-که از میهمانان عروسی انتخاب می شوند - با ترکه هایی مسئول حراست از محدوده‌ی میدان نمایش بوده و با جلوگیری از ورود افراد به محوطه‌ی بازی به حفظ نظم می‌پردازند.

نحوه‌ی آماده سازی مقدمات کار:

برای ساخت ماکت اسب از یک گهواره‌ی چوبی استفاده می شود. گهواره باز ابتدا با برخی ابزار و ادوات بخش اصلی ماکت، یعنی سر اسب را آماده می‌نماید. سپس تکه‌ای چوب دوشاخه انتخاب نموده و با پارچه طوری آن را تزئین می‌کند که اثری از چوب پیدا نباشد. دو شاخه‌ی جلویی چوب دهانه اسب است که افسار (یا قنتر qanter) در آن جای می‌گیرد.از دو عدد قاشق چوبی kāče به جای گوش های اسب استفاده شده که با پارچه پوشش می یابد.

یال اسب با پارچه و دم آن با پیچیدن پارچه به ترکه‌ای حدوداً پنجاه سانتیمتری آماده و به گهواره متصل می‌شود. ران و شکم اسب نیز با پارچه‌های کهنه‌ای که به دور آنها پارچه‌های رنگارنگ و چشم نواز پیچیده شده دوخته و متصل می گردد. انجام این مقدمات بسیار دقیق و وقت گیر است و تلاش مجری در تزیین آن در جذابیت اجرا و هیجان تماشاگران موثر است. در مرحله بعدی مجری-دو تخته‌ی متحرک درون گهواره را خارج نموده – دوپای خود را درون بدنه‌ی گهواره نهاده و با نشستن بر بخش کمانی گهواره خود را نیز به این مجموعه ملحق می کند. او دو طناب محکم را به کمان روبرویی گهواره متصل کرده و با اندازه گیری طول آن – با گذراندن طناب از شانه های خود به هنگام نشستن بر کمان گهواره- طناب را از سویی دیگر به بخش زیرین گهواره محکم می‌کند. این طناب ها نقش کنترلی ماکت را در حرکت و نمایش ایفا می‌نمایند و با قرار گرفتن در زیر پارچه‌ای سرتاسری ودامن مانند از دید پنهان می مانند.

www.tabarestan.info

برخی ریزه کاری ها و دقت در ایجاد ظرافت مجموعه بسته به سلیقه و حوصله‌ی مجری یا گهره باز است.

شیوه‌ی اجرا:

پس از ورود داماد به حمام جمعیت منتظر در پیرامون با حرکات و اداهای کاکا سیا متوجه شروع نمایش گهره بازی گردیده و با ورود گهره باز به میدان و حرکات ماهرانه‌ی او و در اثر رنگ‌های چشم نواز پارچه های الوان به صحنه‌ی نمایش جلب می شوند.

نوازندگان سرنا و نقاره به اجرای قطعه‌ی شاد جلویی (Jeloei) پرداخته و گهره باز با حرکت و جابه جایی و شلاق زدن بر اسب به فضا سازی برای دیالوگ ها می پردازد. کاکا سیا با حرکات کمیک چون شمردن دندانهای اسب و ادا در آوردن به شاد کردن حضار می پردازد. این حرکات پس از خروج داماد از حمام و حرکت او به سوی منزل گاه در حرکت و گاه با مستقر شدن در یک مکان اجرا شده و در منزل داماد و در حیاط با انجام نمایش‌هایی خنده آور گهره بازی خاتمه می‌یابد.

بخشی از دیالوگ‌ها و دریافت انعام:

با توقف حرکات اسب در چند جای مسیر، نوازندگی ساز نیز قطع می گردد. سوار با لحنی آمرانه و تحکم آمیز کاکا سیا را مخاطب قرار داده و با شلاق زدن بر اسب خطاب به او (که نامش فیروز است) چنین می گوید:

سوار یا گهره باز:

فیروز! پدر سوخته! کدام گوری هستی ؟

دلقک فوراً نزدیک شده و با خم شدن می گوید:

بله قربان ! در خدمتم !

سوار یا گهره باز: خیابان را آب پاشی نموده و جارو بزن. در ضمن ببین آیا منطقه امن است؟

کاکا سیا با شتاب جارو را در دست گرفته و با انجام حرکات نمادین و خنده آور به جارو زدن می پردازد و سپس به نزد گهره باز باز گشته و چنین می گوید:

قربان! انجام شد. آب پاشی و جارو نمودم. الان می بینم که منطقه امن است یا خیر؟

او به حالت مسخره لوله ی دودکش سماور را بر باسن خود نهاده و با حالتی مصحک دولا شده و در حین نگاه به اطراف چنین می گوید:

قربان! همه‌جای مملکت درامنیت‌کامل است!

گهره باز در این لحظه با جدیت رو به وزیر نموده و می‌گوید:

وزیر! پدر شاه داماد را نزد من بیاور! و وزیر اطاعت امر می‌کند.

سوار: شما باید مبلغ یکصد هزار تومان جریمه بپردازید!

پدر داماد نیز با توجه به وسع مالی مبالغی در حدود بیست، ده و یا پنج تومان می پردازد.

گهره باز خطاب به وزیر:

یکایک بزرگان ده را نزد من بیاور و هر یک را به مبلغ دویست هزار تومان جریمه کنید!

وزیر با توجه به شناخت از اهالی نزد بزرگان رفته و درخواست گهره باز را به ایشان اعلام می‌نماید. آنها نیز به فراخور بضاعت خود هر یک مبالغی گاه تا پنجاه تومان به وزیر می‌پردازند. اگر شخص از پرداخت جریمه طفره رود به دستور گهره باز و توسط دلقک با ترکه فلک گردیده یا اینکه مبلغی اضافه تر به عنوان جریمه از وی دریافت می گردد. به طور خلاصه شروع و پایان گهره‌بازی در یک مجلس عروسی به این صورت است که: گروه بازیگران و گهواره باز، پس از خروج داماد از حمام به سوی منزل رهسپار شده و سوار یا گهره باز در پیشاپیش و داماد به همراه نوازندگان و تماشاگران در در پشت سراو روانه می‌شوند. گهره باز دائم در تکاپو بوده و به حرکات اسب سواری، شلاق زدن و یورتمه رفتن می پردازد.

خاتمه مراسم:

با ورود گروه به حیاط محل عروسی و چند

www.tabarestan.info تبرستان

مرحله انجام حرکات نمایشی و دریافت انعام از مردم که به دورون یا «درون بزوئن» معروف است، مراسم گهره بازی خاتمه یافته و مجری با از هم گشودن پیکره‌ی اسب وسایل مورد استفاده ی خود را به صاحبان آن تحویل داده و نمایش پایان می‌یابد. این نمایش حدوداً از سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ (هـ) در مازندران منسوخ گردید.

نحوه تقسیم دستمزد:

مبالغ دریافتی که از سوی حضار و بزرگان به صورت انعام به گروه هدیه می‌شود. کلاً به گروه مجری تعلق دارد. آنها پس از شمردن مبالغ به نسبت تقریبی زیر- یعنی چهار سهم به مجری دو سهم به سرنا نواز ، و یک سهم به کاکا سیا و نقاره چی داده می‌شود. وزیر و سایر نگهبانان سهمی در مبالغ دریافتی نداشته امّا گاهی گهره باز بخشی از سهم خود را به عنوان هدیه به وزیر اعطا می نماید.

ویژگی‌های مراسم:

این نمایش مختص داماد بوده و تنها در برابر وی انجام می گیرد. مجری مصاحبه شونده به صراحت تأکید می نمود که در برابر عروس اجرایی نداشته و اساتید قدیمی او نیز به انجام آن در مجلس مردانه تأکید داشتند.

انتخاب وزیر به شأن و شخصیت و جایگاه وی در محل یا روستا وابسته است. پیش از شروع مراسم، گهره باز با وی هماهنگی نموده و برخی نکات لازمه را به وی یادآور می شود. توانایی وزیر در جذب هدیه‌ی بیشتر به نفع گروه بوده و به همین جهت در گزینش وی دقت زیادی به عمل می‌آید. هر یک از افراد مجری مراسم مجاز به استفاده از ترفندهای ویژه‌ی خویش برای ایجاد شادی و نشاط بیشتر در مجلس هستند.

مبالغ درخواست شده از سوی گهره باز به مراتب بیش از توانایی افراد است. از این نظر این بخش مراسم مشابه مراسم میرنوروزی رایج در مناطق کرد نشین و شمال خراسان می‌باشد.

زبان رایج در مکالمات فارسی است و از لهجه‌ی محلی استفاده نمی‌شود.

مجریان قدیم و محدوده‌ی جغرافیایی اجرا:

تنها مجری فعلی این مراسم پهلوان قربان صادقی متولد ۱۳۲۲ در روستای آهی دشت ساری است. استادان او در گذشته شادروانان: حسینعلی شکاری گلیدونی، خیرالله جعفری، ابراهیم رستمی، محمد کلانتری و برادر ایشان عین الله صادقی بوده اند. این افراد در محدوده‌ی ساری و روستاهای آن به اجرای نمایش گهره بازی می پرداختند.

www.tabarestan.info تبرستان

وضعیت فعلی:

آخرین اجرای مراسم در اواخر دهه‌ی پنجاه شمسی بوده و از آن تاریخ هیچگونه اجرایی صورت نگرفته و این ژانر نمایشی کاملاً منسوخ شده تلقی می‌شود.

پانوشت:

۱- توتم: واژه ای دارای ریشه الگانکین – از زبانهای سرخپوستان آمریکا – و در مذهب آنیمیست ها حیوانی است که افراد با احترام ویژه ی به آن می‌نگرند. توتمها به انواع مختلفی از لحاظ مردم شناسی تقسیم گردیده و معمول ترین آنها گونه های قبیله ای هستند و افراد یک قبیله خود را به آن منتسب می کنند . افراد قبایلی که خود را از نسل توتم می‌دانند ، نباید توتم را خورده، کشته و یا حتی لمس کنند. حتی مجاز نیستند نام واقعی آن را اسم برند. برخی از قبایل توتم را حامی و نگهبان خود می‌دانند. (نک: دایره المعارف فارسی ، ذیل مدخل) .

۲- سیاوشان، ص ٤٤-٤١.

۳- تاریخ عرب، ج۱، ص ٣٤٦.

٤- مقدمه ی ابن خلدون، ج ۲، ص ۸۵۵.

۵- نمایش و موسیقی در ایران، ج۳، ص ۲۰۰.

٦- گفتگو با جهانگیر نصری اشرفی، تهران، ۱۳۸۸.

۷- گفتگو با نظام الدین نورجانف، دوشنبه

تاجیکستان، ۱۳۸۷.

۸- گفتگو با قربان صادقی، روستای آهی دشت ساری، زمستان ۸۵.

۹- لازم به یادآوری است که تحقیق فوق علاوه بر مصاحبه حضوری با قربان صادقی در روستای آهی دشت ساری و در تاریخ ۸۵/۱۰/۲۷ توسط جهانگیر نصری اشرفی و عباس شیرزادی آهو دشتی و نیز با استفاده و برداشت از تحقیقات شایسته‌ی دکتر حسن دولت آبادی نوشته شد.

لوچو lucu:

منطقه: مازندران

لوچو از جمله ورزش های بومی مازندران است که به جهت ایجاد آمادگی جسمانی و تقویت روحیه ی سلحشوری دارای اهمیت است.

واژه‌ی لوچو در زبان تبری از دو جزء لو lu به معنی بالا و نیز لبه و چو cu به مفهوم چوب تشکیل می گردد. لوچو چوبی است که در میدانگاه کاشته شده و هدایای فرد برنده در بالای آن استقرار می یابد. ترکیب «**لوچو بیشتن**» lucu biyesten نیز در تبری و به مفهوم شرط نهادن تأکید دیگری است بر اینکه راه دستیابی به هدایای تعیین شده، برنده شدن فرد در تمامی کشتی‌ها است.

هدایای نهاده شده بر پای لوچو شامل البسه‌ی پشمی، نمد، فرش و سایر منسوجات بوده و همچنین دام های اهلی چون گاو و گوسفند را به این چوب بسته و فرآورده هایی لبنی چون شیر، کره، پنیر، ماست و غیره را در پای آن قرار می دادند.

فرد برگزار کننده‌ی کشتی با همیاری اهالی هزینه های خریداری این هدایا را متقبل می‌گردد. این هدایا طی مراسمی به برنده ی نهایی تعلق خواهد گرفت.

کشتی لوچو دارای مقررات و آداب خاصی بوده و از فنونی متنوع نیز برخوردار است.

پیش از آغاز مسابقه سرنا نوازان به همراهی نقاره چیان، قطعات موسیقی پیش نوازی pis nevāzi را نواخته تا مردم را به مشاهده ی مراسم دعوت نمایند. در لحظه ی شروع مسابقه، قطعه ی کشتی گیری نواخته می شود. در حین اجرای مسابقه، مجریان نواختن موسیقی را قطع نموده و پس از اتمام هر بازی قطعه ی مشقی یا «ریزه کاری» را اجرا می‌نمایند.

در مرحله ی نهایی و اهدای جوائز به فرد برنده و قهرمان کشتی که با گردش وی در مقابل تماشاچیان در دور میدان همراه است، قطعه ی «شر و شور» نواخته شده و سپس فرد برنده با مشایعت داور و بزرگان منطقه به سوی لوچو رفته و جوائز خود را از معتمدین دریافت می دارد.

طبق قوانین قدیمی، برنده ی کشتی لوچو کسی است که با اجرای فن، بدن حریف را به زمین زده و به اصطلاح او را خاک کند. حتی بر زمین گذاشتن کف دست موجب بازنده شدن کشتی گیر می‌شود.

اخیراً تغییرات جدیدتری در مقررات ایجاد گردیده که مهم ترین آنها به این شرح است:

- زمان کشتی برای تازه کاران دو مرحلهٔ شش دقیقه ای با یک دقیقه استراحت در میانهٔ دو وقت و برای پهلوانان، سه مرحلهٔ هفت دقیقه ای با دو تنفس یک دقیقه ای تعیین گردید.

- تماس همزمان دو قوزک از بدن (پا یا دست و یا هر دو) با زمین موجب بازنده شدن کشتی گیر خواهد گردید.

- اعمال هر نوع ضربه به حریف با دست یا پا ممنوع است.

- زانو زدن جهت زیرگیری خطا بوده و دستور توقف و از سرگیری کشتی داده می‌شود.

- کف زدن یک کشتی گیر به معنی مکث و توقف کوتاه در کشتی به هر دلیل می باشد. این عمل به جهت جلوگیری از نفس گیری فرد کف زننده حداکثر چهار بار در هر مرحله‌ی کشتی مجاز می باشد.

- در حین اجرای فن، کف زدن حریف

www.tabarestan.info تبرستان

موجب قطع کشتی نخواهد گردید.

– اگر در لحظه ای اجرای فن از سوی یک کشتی گیر، حریف وی به هر دلیلی کشتی را قطع نماید، داور پس از بررسی و اطمینان از سلامت دو کشتی گیر، آن دو را در همان وضعیت قرار داده و دستور شروع مجدد کشتی را صادر می نماید.

شرایط توقف کشتی توسط داور:

– فرو افتادن کشتی گیران بر صفوف تماشاگران که «جرگه بوردن jarge burden» نام دارد. پس از بازگشت کشتی گیر به حالت اولیه، داور دستور ادامه‌ی کشتی را صادر می‌نماید.

– بر زمین افتادن همزمان دو کشتی گیر به گونه‌ای که داور قادر به تشخیص تقدم و تأخر آنها نباشد. این عمل به «هر دکتی بیّن hardaketi bayyen» یا «کتین بیّن katin bayyen» معروف است. داور پس از سر پا شدن دو کشتی گیر دستور به ادامه می‌دهد.

– اگر دو کشتی گیر در وقت تعیین شده قادر به امتیازگیری از یکدیگر نباشند که این حالت به «نیم سوس nim sus» یا «صاف نکردن sāf nakorden» موسوم است، با پیشنهاد داور و موافقت پیش کسوتان، داور دست هر دو کشتی گیر را بالا برده و این مسابقه در میدان دیگری پیگیری خواهد شد.

از اصطلاحات مهم مربوط به افراد دخیل در لوچو می‌توان به:

– پلوون palevun (پهلون): کشتی گیری که در منطقه‌ی خود هماورد ندارد. او فرد معتمد مردم بوده و در صورت اظهار نظر در موضوعات کاری یا خانوادگی به علت اعتباری که بین افراد داراست، مطابق توصیهٔ او عمل می نمایند.

– میرالو miralo: وی داور مسابقه بوده و از پیشکسوتان و پهلوانان باهوش انتخاب می گردد.

– سر تنگل sartengel: کشتی گیر جوان و برتر از سایرین که در چندین مسابقه به پیروزی رسیده و در شُرف ورود به صف پهلوانان است. خوشنام بودن از شرایط مهم ورود به مجموعه‌ی پهلوانان می باشد.

از دیگر **اصطلاحات مربوط** به لوچو عبارت است از:

– **لتاربزوئن:** از شیوه های برگزاری کشتی به هنگامی که تعداد کشتی گیران بیش از حد متعارف باشد.

در این حالت حریفان روبروی یکدیگر در دو سوی میدان نشسته و به ترتیب کشتی می گیرند. فرد بازنده از میدان خارج می‌شود و برنده ها باهم به مبارزه می‌پردازند تا در نهایت فرد پیروز مشخص گردد.

– **چم هاکردن:** تمرکز کشتی گیر به نقاط ضعف حریف و بی توجهی به حرکات نمایشی و فریبنده ی او جهت یافتن موقعیت مناسب برای اجرای فن.

– **کل بوردن:** سرشاخ شدن دو کشتی‌گیر و درگیر شدن آن دو با هم جهت اجرای فن.

– **دُران بزوئن:** حرکت برنده ی نهایی از مقابل صفوف تماشاگران پیش از رفتن به سوی لوچو و دریافت جوائز.

– **تاش:** حریف مناسب و هماورد.

مهم‌ترین فنون مرسوم در این کشتی به شرح زیر است:

اشکل، بالتو، بال کونه، بپرس کش، بلک، پشت درمه کاب، پشتک، پشت کاب، په چک، تاش، جر بوردن، چلک، دس بازی، دسه کاب، دله کاب، ده ورکش، دوش کری، دوش هکشین، سرتب، غازبال، کاب کش، کشامچ، کش کاب، کل بوردن، کمرکاب، کلنگدون، کنگه پر، مچ، مچ بزه کا، یک سیرن. (برای شرح بیشتر نک: مداخل فوق در همین اثر).

زمان برگزاری کشتی معمولاً پس از برداشت محصول کشاورزی و در ابتدای تابستان یا در فرصت باقی مانده تا اواخر تابستان است. معمولاً کشتی‌ها در روز اجرا می‌شود اما در صورت به طول انجامیدن در شب نیز با فراهم

www.tabarestan.info تبرستان

نمودن امکانات روشنایی برگزار می شود.

مشهورترین مکان های اجرای بازی در شهرستان های بندر گز، فریدون کنار، نور، جویبار، بابل، آمل و قائمشهر می باشد.

از دیگر مکان‌هایی که برگزاری لوچو به طور منظم در بیست و هشتم تیر ماه (در بیست و ششم اعید ماه تقویم تبری) هر ساله در آنجا برگزار می گردد، امامزاده حسن سوادکوه است.

نامدارترین کشتی گیر لوچو در عهد قاجار پهلوان میرون سوادکوهی و در دوره ی پهلوی اول از برادران شش پلی (حسن و حسین) نام می برند.

هم اکنون برگزاری این کشتی جزو سنت‌های مرسوم در مازندران می باشد.

منبع: لوچو، کشتی سنتی مازندران، نیز فرهنگ واژگان تبری، ج ٤، ص١٨٥٣ (با تصرف و تغییر).

مادر شاهی/زن شاهی mādar sāhi:

منطقه: مازندران

مراسم مادر شاهی از نادر جشن های مختص زنان در مازندران است که هر ساله در یکی از روزهای تعطیل اواخر فروردین یا اوایل اردیبهشت- با هماهنگی اهالی- در روستای آب اسک لاریجان از توابع آمل برگزار می‌شود. برگزاری مادر شاهی در یک روز و همزمان با برپایی مراسم ورف چال بوده که مردان روستا برای آکندن گودالی در منطقه‌ی اسک وش که به این منظور تعبیه شده به صورت گروهی به آنجا می روند.[1] در مقابل زنان روستا با آدابی ویژه مدیریت امور ده را تا عصر آن روز بر عهده می‌گیرند.

سابقه‌ی تاریخی

از زمان اولیه ی اجرای این جشن در منطقه اطلاع موثقی در دست نیست. در متون کهن ایرانی از جشن مردگیران که در روز پنجم اسفند ماه برگزار می شد به کرات یاد شده و به نام هایی چون مژردگیران، مردگیران، کتب رقاع العقارب، کتب الرّقاع و ماهی خوران[2] اشاره شده است. بیرونی در آثار الباقیه می نویسد: «... در زمان گذشته این ماه [اسفند] به ویژه این روز عید زنان بوده و در این عید مردان به زنان بخشش می نمودند و هنوز این مراسم در اصفهان و ری و دیگر بلدان پهله باقی مانده ...»[3]

در سایر نقاط ایران نیز به مواردی چند از مراسم زنانه برمی خوریم. جشن حکومت زن یا جشن محصول در دهکده ی افوس در سی و هشت کیلومتری غرب شهر داران و در فریدن اصفهان که در اواخر فصل بهار اجرا می‌گردید[4] یا مراسم میر نوروزی در سیزده روز نوروز که هنوز در روستاهای کردنشین شمال خراسان برگزار می شود[5] از موارد پیش گفته است. به نظر می‌رسد این مراسم به نوعی مرتبط با جشن مردگیران[6] باشد که با تغییراتی همچنان تا امروز دوام آورده است. پورداوود از اجرای جشن سپندار مذگان نزد پارسیان هند یاد می کند که در روز پنجم اسفند اجرا شده و به جشن برزیگران نیز موسوم بود[7] و تأکیدی بر ارتباط معنی دار با جشن محصول در روستای افوس است.

مقدمات مراسم

پس از خروج مردان و کودکان ذکور بالای هفت سال از روستا، حاکم یا پادشاه زنان به طور رسمی مدیریت روستا را در اختیار می گیرد. وی که فردی مسلط در مدیریت است، قبلاً انتخاب گردیده و عموماً هر ساله این مقام را عهده دار است. او با انتخاب دو وزیر چپ و راست و نیز نگهبانان – که حراست از محدوده ی روستا و نیز گذرگاه ها را بر عهده دارند – در خانه ای تعیین شده مستقر می شود. او به همراه وزیران در کوچه ها و منازل روستا به بازدید پرداخته تا هر فرد مسئولیت خود را به نحو شایسته ای به انجام رساند. دستورات حاکم برای تمامی افراد حاضر در روستا لازم الاجرا است.

وظایف نگهبان

دختران و زنان جوان که به عنوان نگهبان انتخاب می شوند دارای لباسی ویژه اند. آنان

www.tabarestan.info تبرستان

تفنگ شکاری یا چوب در دست داشته و در گذرگاه ها و مناطق مختلف روستا به گشت زنی می پردازند. اگر مردی از اهالی روستا و یا غریبه ای وارد محدوده ی روستا گردد، آنان به سرعت به سمت وی حمله کرده و پس از دستگیری او، وی را به نزد حاکم می برند. دستورات حاکم برای تنبیه فرد شامل کتک زدن، وارونه سوار الاغ نمودن و در روستا گرداندن، زندانی کردن تا پایان روز در اصطبل یا طویله است.

مراسم شادی و پایکوبی

به دلیل زنانه بودن مراسم، شادی و رقص و پایکوبی در جای جای روستا قابل مشاهده است. آنان با همراهی نوازندگان دایره- و گاه تشت- به شادی و رقص پرداخته و همراه با آوازخوانی به شادمانی می پردازند. حاکم نیز در مراسم شادی حضور یافته و زنان را تشویق می نماید. اجرای مراسم نمادین عروسی بین دخترانی که در آستانه ی ازدواج قرار دارند و همچنین انجام برخی بازی های محلی نظیر شاه و دزد از دیگر بخش های مراسم است. دو محل اصلی برای انجام این بازی‌ها و نمایش ها در محله‌ی **درویش باغ و حیاط تکیه‌ی اسک** می‌باشد.

البسه‌ی افراد

لباس حاکم و وزرا و نیز نگهبانان از لباس تعزیه خوانان روستا است که در تکیه ی روستا نگهداری می شود. لباس های فاخر متعلق به حاکم و وزرا بوده و نگهبانان نیز لباس یکدست بر تن دارند. نفرات عادی مشارکت کننده در جشن، البسه‌ی رنگارنگ و دلخواه خود را بر تن دارند.

برخی مراسم جنبی ویژه‌ی این روز

به دلیل علاقه ی پرشور زنان روستا به مراسم، از چند روز قبل خانواده هایی که دارای دختر یا پسری هستند که اخیراً نامزد کرده اند، هدایایی شامل تخم مرغ رنگ کرده، نان قندی محلی، شیرینی های محلی به نام آبدندان āb dandān به همراه البسه- از سوی خانواده ی عروس- به داماد و خانواده ی او هدیه می گردد. این کار به راه وردان rāh vardān موسوم است. غذاهای تحویل شده به داماد در یک روز قبل از عزیمت مردان روستا به ورف چال، در مراسم ورف چال مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نحوه‌ی صرف غذا

زنان ناهار را در تکیه ی روستا و به صورت دسته جمعی صرف می کنند. تمامی زنان روستا در امر پخت غذا با یکدیگر همکاری می‌نمایند. اگر مراسم با ماه محرم مصادف گردد، این غذاها به صورت نذری خواهد بود و هزینه‌های آن را یک یا چند تن از اهالی متقبل می‌شوند.

نحوه ی هماهنگی مراسم سرورآمیز مادر شاهی با آیین های سوگواری محرم

در صورتی که مراسم با ماه محرم مصادف گردد، شادی و پایکوبی از مراسم کاملاً حذف گردیده و به جای آن در حسینیه یا حیاط آن عزاداری برگزار می شود. زنان به نوحه خوانی، سینه زنی و مرثیه خوانی پرداخته و این بخش از مراسم جایگزین جشن و سرور می گردد. اگر مراسم با ماه رمضان مصادف گردد، زمان اجرای آن را به قبل و یا بعد از ماه رمضان موکول می کنند. سایر بخش های مراسم بدون تغییر باقی می‌ماند.

تدابیر ویژه برای کهنسالان و بیماران بدحال

اگر مردی به دلیل بیماری شدید یا کهنسالی قادر به خروج از روستا نباشد با هماهنگی حاکم، بایستی در اتاقی از منزل که نزدیک پنجره نباشد، مستقر شده و خانواده ی او مقداری مواد غذایی و خوراکی به عنوان جریمه به برگزارکنندگان جشن‌بپردازند. هیچ مردی که توانایی خروج از روستا را دارد به هیچ عنوان اجازه ی اقامت و ماندن در روستا را ندارد.

خاتمه‌ی مراسم

در بعداز ظهر روز جشن پس از پایان ناهار و مراسم شادی، با روبوسی حاکم با تک تک

www.tabarestan.info تبرستان

زنان و تشکر از مشارکت و همکاری آنان، پس از تمیز کردن روستا، جشن مادر شاهی خاتمه یافته و زنان در منزل منتظر ورود مردان می گردند. در این روز هیچ زنی به پیشواز مردانی که از مراسم ورف چال بازگشته اند نمی رود.[8]

منابع:

۱) فصلنامه فرهنگ مردم، سال ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص۱۱۱.

۲) گاهشماری در ایران قدیم، ص۱۹۵.

۳) آثار الباقیه، ص۳۵۵.

٤) هنر و مردم، ش۱۱۳-۱۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۵۰، صص٤۳-۳۸.

۵) دانشنامه کوچک ایران، ص٤۰۰.

٦) جشن های ایرانی، پانویس ص۲۸۸.

۷) آناهیتا، مقالات ایرانشناسی پورداوود، ص۱٦۸.

۸) مطالب مربوط به نحوه ی اجرای مراسم مادر شاهی از گزارش مستند سازی این مراسم به همت خانم طوبی اصانلو- پژوهشگر سازمان میراث فرهنگی مازندران- برداشت شده است. از اجازه ی ایشان در استفاده از مطالب سپاسگزاری می گردد.

مجسمه بازی mojaseme bāzi :

منطقه: مازندران

مجسمه نام رقصی بود که از سوی مجریان مرد و زن و به صورت گروهی در عروسی‌ها اجرا می‌شد. حرکات رقص همزمان با صدای ساز و نقاره ادامه داشت. در لحظه‌ای که نواختن سرنا و نقاره به صورت عامدانه و بر اساس فرم سنتی این رقص از سوی نوازندگان قطع می‌شد همه‌ی رقصندگان در آ واحد، ادامه‌ی حرکت رقص را متوقف ساخته و در وضعیت و فیگورهای مختلف متوقف می‌شدند. رقصندگان با شروع نواختن ساز از سوی نوازندگان مجدداً به ادامه‌ی فیگورهای پیشین می‌پرداختند. توقف و سکون رقصندگان حالاتی همچون ایستاده، نشسته، چمباتمه و قائم بر روی یک پا را شامل می‌گردید.

مداح: maddāh

منطقه: مازندران، ملی

فرهنگ نفیسی درباره مفهوم و مأخذ این واژه آورده است:

«مداح مأخوذ از تازی، بسیار ستایش کننده و مدح کننده و کسی که مدح می‌خواند.»[1]

مداحان اهل بیت دست کم از دوره‌ی صفویه تاکنون طیفی پرشمار از خوانندگان مذهبی را تشکیل داده‌اند.

مداحان در طول ماه محرم با توصیف حوادث کربلا، مصائب ائمه و تشریح شهادت امام حسین و یاران ایشان بر رونق و شور سوگواری‌ها افزوده و فضایی سراسر حزن‌آمیز و نیز حماسی را جهت مومنان و پیروان آن حضرت ایجاد می‌نمایند. به مداحان شیعه مداح اهل بیت نیز گفته می شود.

(فرهنگ نفسی، ذیل مدخل

مرثیه‌خوانی: marsiye-xāni

منطقه: ملی

عمل مرثیه خوان.

نک: مرثیه، مرثیه خوان.

مرده اعیدmerde aeid:

منطقه: مازندران (مرکزی)

مرده اعید یا عید مردگان از جمله مراسمی است که هنوز در برخی مناطق کوهستانی مازندران برگزار می گردد. این مراسم در بیست و ششم «اعید ما» یا نوروز ماه تبری معادل بیست و هشتم تیر ماه خورشیدی با گردهمایی بستگان و نزدیکان درمزار یک روستا برپا می‌شود.

چند روز قبل از این عید افراد با آگاه نمودن دیگران و دعوت آنان به برگزاری مراسم در محل قبرستان یک روستا – که گاهی از چند روستای مجاور نیز در آنجا حضور می‌یافتند- مقدمات مراسم را فراهم می نمودند. زنان هر منزل با انتخاب یکی از خروس های قوی جثه آن را سر بریده و با پختن غذایی همه ی آن را به همسایگان خود هدیه می کردند و این مبادله بین تمامی خانواده‌ها انجام می‌گرفت. آنان

www.tabarestan.info تبرستان

سپس عازم محل قبرستان شده و با برپایی مراسم شادی به گذراان این روز می پرداختند. کلیه‌ی افراد از پیر و جوان تمیزترین لباس های خود را بر تن کرده و مردان سوار بر اسب در محل حاضر می شدند. بستن تاب و تاب خوردن مردان، زنان، دختران و پسران جزیی دیگر از برنامه های این روز بوده است. برپایی مسابقات اسب دوانی و کشتی گیری و نیز برپایی بازارچه ای از صنایع دستی و البسه‌ی دست بافت از دیگر جنبه های این جشن محسوب می‌گردید.

مادران با آماده سازی چای و به همراه بردن حلوا، شیرینی و حتی خورشت گردو همراه با برنج، حضار را میهمان نموده و سپس با افروختن شمع یا روشن نمودن مشعلی به نام سوکر sukar بر روی قبور به خواندن قرآن می پرداختند. گاهی نیز با پرداخت دستمزد به قاریان حرفه‌ای به این امر مبادرت می‌نمودند. آنها انجام این کار را خوش یمن دانسته و معتقد بودند که به شادی روح درگذشتگان منجر می‌گردد.

در برخی مناطق با پختن آش با دوغ و کشک و میهمان نمودن حضار مراسم را خاتمه می‌دادند. لازم به تأکید است که در مراسم این روز به هیچ عنوان از ساز استفاده نمی گردید.[۲]

در سال های اخیر حواشی این مراسم کمرنگ شده و افراد تنها در قبرستان حضور یافته و به خواندن فاتحه و افروختن شمع می‌پردازند.

مراسم مرده اعید – که به «گت سال، خورد سال» (سال بزرگ و سال کوچک) نیز مرسوم است – در مشابهت با مراسم جشن فروردنیگان یا جشن ارواح[۳] می‌باشد. برگزاری همراه با شادمانی آن و برپایی مسابقات مختلف کشتی لوچو[۴] و اسب سواری، برافروختن مشعل و شمع و باورمندی به شادی روح درگذشتگان نمونه هایی از ریشه دار بودن این آیین می‌باشد. هر چند قربانی کردن خروس نیز یکی از نمادهای مهم و نشانگر اصالت این مراسم به شمار می‌رود.[۵] برپایی مراسم جشن فروردینگان در میان زرتشتیان در روزهای پنجه‌ی هر سال و حتی در برخی روستاهای یزد در اواخر تیر ماه که در گاهشماری بدون کبیسه متداول است،[۶] برگزار می‌شود. بی‌شک می‌توان این مراسم را ادامه‌ی همان جشن فروردیگان زرتشتی به شمار آورد. حتی وجود عنوان عید در نام آن – که نمایانگر شادی و سرور است– می‌تواند گواه دیگری بر صائب بودن این فرضیه قلمداد شود.

توضیحات و منابع:

۱) تطبیق فوق به دلیل نامعین بودن وضع دقیق تقویم تبری و اختلاف نظر در مورد نحوه ی کبیسه کردن چندان قطعی نیست.

کلاً دو نوع دیدگاه در مورد تقویم بومی مازندران و گیلان وجود دارد:

الف) عده‌ی کثیری از پژوهنگان و صاحبنظران همچون سیدحسن تقی زاده، پرویز ناتل خانلری، صادق کیا، هوشنگ پورکریم، علی بلوکباشی و ... محاسبه ی تقویم را معادل ۳۶۵ روز (دوازده ماه سی روزه به علاوه پنج روز پتک یا خمسه) دانسته ولی عدم محاسبه ی باقی مانده ی شش ساعت و اندی آن را – که باید هر چهار سال و به عنوان کبیسه، محاسبه نمود– دلیل گردشی و سیار دانستن آن قلمداد می‌نمایند.

ب) پیشگام گروه دوم نصرالله هومند است که کبیسه را با نام ششک در هر چهار سال به حساب آورده و این تقویم را در قیاس با تقویم شمسی ثابت در نظر می گیرد. یکی از پژوهشگران سازمان میراث فرهنگی در کتاب مجموعه مقالات اولین همایش منطقه ای نوروز نیز – که در منطقه ی طالقان به پژوهش پرداخته اند – برهمین نظرند. (عباس شیرزادی آهودشتی).

www.tabarestan.info تبرستان

۲) مصاحبه حضوری با ماهروزه‌ی نوپور، ساری، ۱۳۸٤، انسیه احمدیان، روستای جمال الدین کلای ساری، تابستان۸٦، غلامرضا فرجپوری، ساری، اسفند ۸۷ و ثریا عزیز پور، لیند سوادکوه، تابستان ۸۵.

۳) بیست مقاله تقی‌زاده، ص۱۰٤.

٤) به طور نمونه در روستای امام زاده حسن سوادکوه در این روز کشتی لوچوی مفصلی برگزار می گردد.

۵) «و مغان بخارا بدین سبب [کشتی سیاوش] آنجای را عزیز و هر سالی هر مردی آنجا یک خروس برد و بکشد بیش از برآمدن آفتاب روز نوروز» (تاریخ بخارا، صص۳۳-۳۲).

٦) از نوروز تا نوروز، ص۱۱۲. جشن فروردینگان زرتشتی در روز نوزدهم فروردین و با حضور آنان در قبرستان برگزار شده که با اوستا و گاتهاخوانی موبدان همراه است. (مشاهده ی مراسم جشن فروردینگان، فروردین ماه ۱۳۸۹، یزد عباس شیرزادی آهودشتی).

مشال پلیته: meŝālpelite

منطقه: مازندران

مشال پلیته از جمله مراسم آئینی و موسیقایی است که در برخی نواحی ایران به ویژه مناطقی از البرز رایج بوده است. عنوان مشال پلیته به معنی مشعل و پارچه بوده و اصطلاحی است که تا پیش از رایج شدن و استفاده از صنعت برق در ایران نام مراسمی پرشور مربوط به عزاداری در ایام دهه‌ی عاشورا بوده است.

از آنجایی که تعزیه‌خوانان جهت اجرای تعزیه در شب نیاز به روشنایی داشتند، گروهی از جوانان خوش‌صوت را به همراه فردی رهبری کننده روانه‌ی منازل یکایک افراد روستا و یا محلّه نموده و با خواندن اشعاری ریتمیک و آوازی حزن‌انگیز از مردم می‌خواستند تا پارچه‌های کهنه و اضافه را جهت روشن نگه داشتن مشعل‌های محوّطه‌ی عزاداری به آنان پیشکش کنند.

نمونه‌ی اشعار:

های هِرته هِرته ونه

مشال پلیته ونه

ترجمه:

آهای گریه گریه لازم است

مشعل‌ها (برای عزاداری) به پارچه نیاز دارند.

بخش اعظم مراسم مبتنی بر اجرای دستجمعی اشعاری محدود و ریتمیک بوده و جابه‌جا رهبر گروه، آوازی حزن‌انگیز را در پرده‌های دشتی می‌خواند. خواندن اشعار و آواز ساعت‌ها ادامه می‌یافت و مجریان پس از مراجعه به خانه‌ی همه‌ی اهالی و به دست آوردن مقدار قابل توجه‌ای پارچه با مشعل‌های برافروخته به محل عزاداری و تعزیه‌خوانی مراجعه می‌نمودند.

مصیبت نامه‌خوانی: mosibat nāme xāni

منطقه: مازندران، ملی

مصیبت نامه‌خوانی تا اول دوران سلسله پهلوی از ابواب معرکه و نقالی تلقی می‌شد. مصیبت نامه‌خوان مصائب و حوادث رقت بار صحرای کربلا را به نثر و نظم با آواز می‌خواند. لحن مصیبت نامه‌خوانی مبتنی بر نوعی موسیقی استحاله شده‌ی ردیفی و یا کوچه باغی بود.

نک: ردیف ایرانی، کوچه باغی.

ممزمون آقا: mamzemun-āqā

منطقه: مازندران (مناطق شرقی)

«ممزمون آقا» (محمّد زمان آقا) یکی از منظومه‌های اصیل و نسبتاً قدیمی مازندران است. این منظومه از درونمایه ای پهلوانی و عاشقانه برخوردار است. شخصیت اصلی این داستان یعنی محمّد زمان از عیاران خوش نام و مورد احترام در شرق مازندران بود. وی که در زمان ناصرالدین شاه قاجار می‌زیست براساس باور عوام در کمک به ستمدیدگان و دستگیری

www.tabarestan.info تبرستان

از مستمندان بلند آوازه بود. محمّدزمان با خواهر حاکم محلّی منطقه که یکی از دست نشاندگان ناصرالدین شاه بود، نرد عشق می‌بازد و او را از برادرش خواستگاری می کند. حاکم وقت با ازدواج آنها مخالفت ورزیده و از او می‌خواهد تا از این خواسته منصرف گردد.

او به تقاضای حاکم وقعی ننهاده و همچنان در عشق خود پافشاری می کند. حاکم وقت هنگام سفر پادشاه به منطقه با او هماهنگی نموده و تأیید او را جهت به قتل رساندن این پهلوان جلب می نماید و در نهایت با دسیسه چینی و ناجوانمردی با همدستی گروهی از عوامل خود ممزمون را در حمام گلوگاه (شهر گلوگاه) به قتل می رساند. پس از مرگ این پهلوان شرخون ها (شعرخوان ها= خنیاگران) اشعار اندوهناکی در وصف پهلوانی و زندگی او سروده و خواندند. منظومه‌ی ممزمون آقا توأماً از متر مشخص و فراخ برخوردار بوده و در پرده‌های نزدیک به شور خوانده می شود.

نمونه‌ی اشعار:

مه اسمه گنه وا ممزمون آقا [آی]
me esme gānane vā mamzamun āqā [āy]
مه منزل هسته وا گرگان صرا
me manzelhaste vā gorgān sarā
بخاسته بیارده چارتا عاقلا
bexāste biyārde čartā aqelā
بورین و بهورین ممد طاهر آقا
burin o bahurin mammed tāher āqā
شماره سره گلوگا
šemare baresdem sare galugā
بورین منزل اون حاجی خانقاه
burin manzele un hāji āqā
خواستگاری چی هاکنم خواخر آقا [آی]
xāstegāri či hākenem xāxer e-āqā [āy]

(راوی: شعبان نیکخو، قادیکلای قائمشهر، بهار ۱۳۷۳)

ترجمه:

نام من ممزمون است.
منزل من در دشت گرگان واقع است.
چهار تن از بزرگان را فرا خواند.
بروید و بگویید که محمد طاهر آقا
شما را به منزلی در گلوگاه می فرستد.
به منزل حاجی خانقاه بروید.
و از خواهر او خواستگاری کنید.

مم خوتو mam xutu:

منطقه: مازندران (مناطق مرکزی)

مم خوتو از جمله مراسم آفتاب خواهی در مازندران است که به هنگام بارش مداوم اجرا می گردید.

در روزی معین، گروهی از نوجوانان مترسکی از پارچه ساخته و درون آن را با کاه پر می کردند. سپس کلاهی بر سر آن گذارده و در روستا می‌گرداندند. کودکان با زدن ترکه ای بر این مترسک این شعر را می خواندند:

اسب کلوم دله بمرده
asb kelom dele bamerde
کرک کلی دله بمرده
kerk kelie dele bamerde
گسفن منگل دله بمرده
gesfen mangle dele bamerde
مم خوتو آفتاب کن
mam xutu āftāb kon
مم خوتو آفتاب کن
mam xutu āftāb kon

ترجمه:

اسب در طویله مُرده
مرغ نیز در لانه مرده
گوسفند در آغل مرده
«مم خوتو» آفتاب کن
«مم خوتو» آفتاب کن

اهالی منزل با دادن انعامی شامل مقداری برنج گروه را روانه می کردند. آنها پس از ورود به تمامی منازل روستاییان، در نهایت در تکیه ی محل با برنج های هدیه شده به پختن غذا پرداخته و پس از توزیع آن در بین افراد و روستاییان، ته دیگ برنج را در نقطه ای از حیاط دفن می نمودند و مراسم پایان می یافت. در برخی مناطق در ادامه مراسم چهل کچل (= چل کل) را نیز برگزار می کردند. اجرای این مراسم از دهه ی پنجاه شمسی منسوخ گردیده است.

نک: آفتاب خواهی، چل کل.

www.tabarestan.info تبرستان

مناجات و مناجات‌خوانی: monājāt-va-monājāt-xāni
منطقه: مازندران، ملی

مناجات و مناجات‌خوانی نوعی استغاثه و راز و نیاز و درخواست گشایش از درگاه خداوند به شعر و آواز است.

«طوایف آریایی که با نغمات و سروده‌های مذهبی به نیایش پروردگار می‌پرداختند این سُنّت بارز خود را محفوظ داشته و پس از اسلام و آمدن در جرگه مسلمین ایسن سنت دیرین را رها نکرده و بر فراز گلدسته‌های مساجد و خانقاه‌ها و پشت بام‌های منازل به ویژه در ماه مبارک رمضان به مناجات و راز و نیاز و نیایش پروردگار می‌پرداختند و خوانندگان خوش صوت در کشورهای اسلامی از این راه هنر خود را به جلوه درمی‌آورند».(۱)

در میان آوازهای مذهبی، مناجات از نظر تعدد لحن و گستردگی نغمه در میان آوازهایی که امروزه تحت عنوان کلی موسیقی ردیفی یا موسیقی دستگاهی شناخته می‌شوند، عمومیت بیشتری دارد. در عین حال فرم‌های مختلف موسیقی قومی- عشایری نیز مورد استفاده مناجات خواهان‌ها قرار می‌گرفت.

در واقع آنان با استفاده از موسیقی بومی هر منطقه زیباترین الحان را در مناجات هایشان جهت راز و نیاز با خداوند به کار برده و جنبه‌های استغاثه آمیز را در مراسم و مجالس مختلف و در زمان‌های گوناگون هم چون اعیاد، هنگام افطار و سحر، زاد روز امامان و انبیاء و به هنگام اطعام و انواع سفره‌های نذری مورد استفاده قرار می‌دادند. این موقعیت محمل موثری جهت ارائه‌ی انواع الحان موسیقی ایرانی بود.

لازم به یادآوری است که در اکثر مناطق ایران مناجات خوانی به صورت مستمر در شب‌های ماه رمضان اجرا گردیده و آوازهای مورد استفاده بیشتر مبتنی بر مایگی و پرده‌هایی بود که در موسیقی بومی همان مناطق استفاده می‌شد. به طور مثال مناجات خوانی‌های رایج در خراسان و استان سمنان بیشتر در شور اجرا می‌شود و مناجات خوانی‌های فارس و بوشهر عموماً در پرده‌های شوشتری خوانده می‌شد.

حسن مشحون یادآور می‌شود که اساساً «در عصر صفویه و به ویژه قاجاریه در شب‌های ماه رمضان مناجات و راز و نیاز با پروردگار به وسیله خوانندگان بر قراز مساجد و بام‌های منازل هم چنان متداول بود. سلاطین و رجال کشور کسانی را که خوش صدا بودند و به رموز موسیقی وقوف داشتند در دستگاه خود برای گفتن اذان و مناجات دعوت می‌کردند.»(۲)

این مسئله رفته رفته به عنوان سنتی پایدار تا عصر قاجار نیز ادامه داشته و گسترش یافت.

اشعار مناجات عموماً ماخوذ از ادبیات کلاسیک ایران بوده اشعار مثنوی مولوی و اشعار سعدی و جامی بیشتر مورد استفاده بوده و سروده‌ها و سخنان عرفا و عالمانی همچون بایزید بسطامی متن برخی از مناجات را تشکیل می‌داد.

نمونه‌ای از اشعار و متن مناجات‌ها به شرح زیر است:

بارالها بنده شرمنده ام
از گنه بیچاره و درمانده ام
یا مجیب و یا غفور و یا وجود
راه بر من غیر درگاهت نبود
سوی درگاه تو رو آورده ام
من گنه کارم خدا بد کرده ام
حرمت مولا امیرالمومنین
آنکه شد مقتول قوم ملحدین
حرمت زهرا و سبطین بتول
توبه‌ی ما را در ایندم کن قبول
ای خدا ایندم تو غفاری نما
باب لطف و مغفرت بر ما گشا
از کرم بگذر ز عصیان‌ای خدا
جمله جاجت‌های ما را کن روا

ای چاره‌ی بیچارگان، ای حی سبحان یا کریم‌ای غم رس درماندگان، ای حی سبحان یا کریم یا رب بسی کردم گناه، بر لطفت آوردم پناه، آمرزگاری یا اله، ای حی سبحان یا کریم یا رب تویی فریادرس، جز تو ندارم هیچ کس،

www.tabarestan.info تبرستان

می‌گویم اندر هر نفس، جز تو ندارم هیچ کس، پشتم خم از بار گناه، از معصیت رویم سیاه، هستم به پیشت عذرخواه، ای حی سبحان یا کریم یا رب تو را ما بنده‌ایم، از فعل خود شرمنده‌ایم هم عاصی و درمانده‌ایم، هستی تو رحمان یا کریم، یاری نباشد آبرو، جز اشک چشمانم به رو، شاید نماند شستشو، بار گناهان یا کریم، هان ای کریم چاره ساز، مردم همه در خواب ناز من با تو در راز و نیاز، از بیم عصیان یا کریم یک شب من از صدق و صفا، ناورده‌ام روی خدا، عمرم شده اینک تباه، بین چشم گریان یا کریم. حق حسین فاطمه، بخشا گناهان همه، بگذر به روز واهمه، از لطف و احسان یا کریم، حق تن صد پاره اش، بر عترت آواره‌اش، رحمی من غم‌خواره‌اش، ای حی سبحان یا کریم.

یکی دیگر از مناجات‌ها:

بسم الله الرحمن الرحیم
یا رب به حق مصطفی
آن شافع روز جزا
بگذر ز عصیان و گناه
استغفرالله العظیم
حق علی شاه نجف
آن صدر ایوان شرف
عمرم به عصیان شد تلف
استغفرالله العظیم
یا رب به زهرای بتول
عذر گناهم کن قبول
هم رو سیاهم هم ملول
استغفرالله العظیم
یا رب به حق مجتبی
آن کشته‌ی زهر جفا
رحمی نما بر حال ما
استغفرالله العظیم
حق شهید کربلا
آن کشته راه خدا.»[۲]

شیعیان ایران در ماه محرم اشعار مناجات را به ذکر نام ائمه و پیش کشیدن برخی وقایع و مصائب صحرای کربلا و شهادت ائمه و امامزادگان همراه ساخته و بر این اعتقاد هستند که این موضوع در مستجاب شدن دعای و مناجات مؤثر است.

منابع:

۱. موسیقی مذهبی ایران، ص ۲۳
۲. موسیقی مذهبی ایران، ص ۲۵
۳. رمضان درفرهنگ مردم، ص۱۲۵

منبر کشی menbar keši:

منطقه: مازندران (ساری)

منبر واژه‌ای ماخوذ از عربی و به معنی «کرسی پله‌دار که واعظ و خطیب بر بالای آن نشسته خطبه خواند و موعظه کند»[۱]. در فرهنگ مراسمی مازندران منبر کشی عنوان مراسم آئینی است که در بعدازظهر روز تاسوعا در منزل یکی از معتمدین شهر برپا می‌شود. این منبر به همراه دو علم در منزل خاندان علمدار نگهداری شده و در صبح روز تاسوعا جهت مراسم آماده و تزئین می‌گردد. با قراردادن منبر در میانه‌ی اتاق تشتی را با شمع‌های افروخته و درون مجمعه‌ای بزرگ بر روی منبر جای می‌دهند. از ظهر تاسوعا عزاداران که بیشتر آنان زنان و دختران می‌باشند در محل حضور یافته و با همراه داشتن شمعی نذری آن را درون مجمعه نهاده و می‌افروزند. سپس پارچه‌ای به رنگ سبز را برای برآورده شدن نذر و حاجت خود به یکی از پایه‌های چهارگانه‌ی منبر گره زده و با نیت کردن و صلوات از زیر پایه‌های منبر عبور کرده و اصطلاحاً منبرکشی می‌کنند. گاه این کار را تا سه مرحله نیز تکرار می‌کنند. سپس لقمه‌ای از برنج نذری که در مجلس آماده گردیده – و مواد و اقلام آن از روزهای قبل توسط عزاداران به صاحبان این منزل پیشکش شده است- برداشته و امید دارند که نذر آنها برآورده شود.

هدیه آوردن شمع و گاه نهادن مبلغی در میانه‌ی علم و حتی بر روی پارچه‌های سبز رنگ منبر، از جمله هدایایی است که جهت برگزاری این مراسم به بانیان مجلس اعطا می‌گردد. در قدیم عزاداران پس از برآورده شدن حاجت شمع‌هایی به بلندی قد فرزندان و

www.tabarestan.info تبرستان

یا حتی به بلندای قد خود به متولیان مراسم هدیه می‌کردند. این مراسم در کوچه‌ی سیزده پیچ از محلات قدیمی امامزاده یحیی ساری برگزار می‌شود. مردان و زنان مشترکاً در اجرای مراسم مشارکت می‌کنند. دیگر غذاهای نذری این روز شامل باقله‌ی پخته، آش شله زرد، شربت و نان و خرما می‌باشد.(۲)

منابع: ۱. فرهنگ نفیسی، ذیل مدخل

۲. گفتگو با سید محمد علمدار و سید رقیه علمدار، ساری، ۹۱/۹/٤

موری: muri

منطقه: مازندران

«موری» به معنی مویه و آوایی است که با شعر فی البداهه و هجایی در مرگ عزیزان و درگذشتگان خوانند. موری در تداول زبان تبری و گویش مازندرانی به معنی گریه و ندبه به هنگام مرگ عزیزان است.

در ناظم الاطباء به معنی «ناله و زاری آهسته و در زیر لب آمده است. (لغت نامه دهخدا، ج١٤، ص٢١٧٧٦)».

آواز «موری» اختصاص به زنان داشته و درونمایه ی حزن انگیز دارد. اشعار «موری» به صورت بداهه سروده و خوانده و دارای ساختار هجایی است. مضامین موری در رابطه با زندگی، سختی ها، رنج ها، و آرزوهای برباد رفته‌ی فرد متوفّی است. این آواز متر فراخ داشته و در پرده های نزدیک به شور در موسیقی ردیف دستگاهی ایران خوانده می‌شود.

نمونه‌ی اشعار:

مه خجیره ریکا ننا بمیره
me- xejire-rikā-nenā-bamire
مه خورده ورکا ننا بمیره
me- xurde-varekā-nenā-bamire
چنده بکشی درد بی دوا ننا بمیره
cānde-bakeši-darde-bidevā-nenā-bamire
چند ونگ بزومه شه جان خدا ننا بمیره
cānde-vangobazume-šejāne-xedā-nenā-bamire

معنی اشعار:

ای پسر خوب و زیبایم - مادر بمیرد.

ای برّه ی کوچکم - مادر بمیرد.

چقدر بی دارو و درمان درد کشیدی - مادر بمیرد.

چقدر خدا را صدا کردم- مادر بمیرد.

مونگ بهیتی: mung bahiti

منطقه: مازندران

در تداول زبان تبری مونگ به معنی ماه و «مونگ بهیتی» به مفهوم ماه گرفتگی است. بر اساس باورهای کهنِ مردم این منطقه گرفتگی ماه از سوی نیروهای شر و تاریکی و دیوی به نام زُهل است، لذا جهت خلاصی ماه به هنگام خسوف مردم منطقه بر تشت و ظروف مسین می‌کوبند تا به این ترتیب عناصر شر و تاریکی را وادار به ترک ماه نمایند.

رابینو در سفرنامه اش پیرامون چنین باورداشت‌هایی در حوزه ی گیلان و مازندران می‌نویسد:

«باید دانست که مازندرانی ها و گیلانی ها با آن که در عالم اسلامیت و دیانت خود سخت متعصب و پایدار هستند، هنوز بعضی عقاید قدیمه خود را که متعلق به دین زرتشت است، از دست نداده اند. از جمله خروس سفید را محترم می دانند و احترام می کنند و صدای آن را دفع شر دیو و جن می دانند و در بعضی از لیالی مخصوصه سال آتش روشن می کنند و در اوقات خسوف و کسوف مس و طشت می‌زنند. (سفرنامه مازندران، ص٨٦)».

کوفتن بر ظروف مسین به هنگام خسوف تا چند دهه پیشتر در مازندران متداول بود.

نجما: najmā

منطقه: مازندران

منظومه‌ی موسیقایی- روایتی نجما تا پایان نیمه‌ی اول قرن جاری (قرن چهاردهم هجری) از جمله داستان‌های خنیایی معمول در میان بسیاری از اقوام و عشایر ایرانی بوده است.اشعار و روایت این منظومه در وارسیون‌های متفاوت به صورت نسخ خطی و یا چاپی در اختیار نقالان، شعرخوان‌ها و خنیاگران قرار داشت؛ اگرچه عموم راویان در

www.tabarestan.info تبرستان

هر منطقه آن را از بربوده و بدون مکتوب به اجرای آن می‌پرداختند.

یکی ازداستان‌ها و روایت‌های عامیانه‌ی نقالان از منظومه‌ی نجما به شرح زیر است:

«اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکر سخن شیرین گفتار چنین روایت کرده اند که خواجه میرنجمالدین با لباس قلندری از شهر شیراز بیرون شد و تا مدت چهل شبانه روز خود را بولایت لعل کرمان رسانیده و داخل شهر شد و بدر سرای پیر زال رفت و در را زد. پیر زال در را باز کرد و خواجه را بخانه برد خواجه از پیر زال سؤالاتی کرد و گفت:

ای مادر از فرزند خود نجما چه خبر داری؟ پیر زال در جواب خواجه خنده ای کرد و بعد از ابتدا تا انتهای آنرا برای خواجه بیان کرد پس از آن خواجه میرنجم الدین شکر خدا به جای آورد و طاقت نیاورده از جا برخاست و از خانه پیر زال بیرون شد و رفت تا بقصر دختر پادشاه رسید در پائین بنای آواز قلندری گذاشت و گفت:

هومامن هو بده در راه خدا. یکمرتبه دختر پادشاه آواز خواجه را بشنید کنیز میخواست که قرص نان بقلندر بدهد دختر ممانعت کرد برای اینکه با خدا عهد کرده بود که اگر او را بن جما برساند او بایست مال خود را در راه خدا خیرات کند دختر پادشاه نان را برداشته آورد و بق لندر داد و خنده کرد و رفت قلندر با خود گفت که دختر پادشاه مرا نشناخت و این بیت را خواند:

نماز شام بیایم با گدائی
بپای قصر تو ترک خطائی
یکی نانی بدست سائلی دادی
بخندید و نداد او آشنائی

چون خواجه این بیت را گفت آواز او بگوش دختر پادشاه رسید. نجما از دختر پرسید که این چه آواز است دختر گفت که درویش آمد من به‌او نان دادم ولی او نمیرود.

بعد از آن نجما رو بطرف دختر پادشاه کرد و گفت ای دلبر من که بتو از اول گفتم من نان را میبرم تو بحرف من گوش نکردی و اگر نمی‌رفتی چرا سائل بر تو بیت بخواند دختر پادشاه گفت که ای‌دلبر من هم یک بیت میخوانم نجما گفت بگو گفت:

تو بیگانه صفت هستی بر ما
چرا نادیده باشم با تو آشنا
بگویم من سخنهائی برایت
طلب‌کن هر چه خواهی مال دنیا

چون دختر این بیت را گفت بعد از آن میرنجم الدین را صدا کرد آواز بگوش نجما رسید.

پس گفت ای دلبر این صدای پدر من میباشد بعد از آن هر دو از قصر برخاسته و از قصر پائین آمدند چون نجما پدر خود را دید خود را بپای پدر انداخت و پای پدر خود را بوسید و هر دو به همراه یکدیگر از هم احوالپرسی کردند بعد از احوالپرسی نجما روی بطرف دختر پادشاه کرد، دختر و نجما و خواجه میر الدین در قصر بالا رفتند دختر پادشاه این بیت را بیان کرد:

خوش آمد روشن چشمم خوش آمد
قلندروار بر جانم خوش آمد

چون دختر این بیت را خواند شب تا صبح در عیش گذرانید چون صبح شد دختر مبلغ زیادی بخواجه داد که بگیر و ظاهر خود را درست کن مردم به ما طعنه نزنند.

پس خواجه در بازار رفت و آنچه که لازم بود برای آنها خرید خبر در شهر افتاد که پدر داماد پادشاه آمده است.

پس پادشاه با وزیران خود بدیدن خواجه میرنجم آمدند و با عزت تمام خواجه را در قصر پادشاه بردند بعد از آن پادشاه وزیران خود را طلب کرد و عقد نکاح دختر خود را برای نجما بست و چند شب شهر را چراغان کردند و مدتی خواجه میرنجم الدین در ولایت کرمان بود.

روزی خواجه شیراز قصد کرمان کرد از پادشاه اجازه گرفت که عروس خود را بشیراز ببرد پادشاه اجازه داد خواجه پس از اتمام

www.tabarestan.info تبرستان

کارهای تجارتی روی بطرف شیراز نهاده رفتند.

القصه چون بنزدیک شهر شیراز رسیدند خبر دادند که خواجه میر نجم الدین میآید و خبر به پادشاه و امرای دولت دادند مردم به استقبال خواجه از شهر بیرون شدند خواجه را با نجما و عروس بعزت تمام وارد شهر کردند خواجه بدیدن پادشاه رفت. حکم کرد که هفت شبانه روز شهر را چراغان کردند و بمردم فقیر نان و خیرات دادند.

مادر نجما هم از دیدن فرزند و عروس خود بسیار خوشحال شده شکر خدا را نموده که فرزندش بمراد خود رسید.»

این داستان موسیقایی در میان اقوام حاشیه‌ی کویر مرکزی ایران رواج بیشتری داشت و تا چند دهه پیش یکی از شاخص ترین نقل‌های این گروه از اقوام به شمار می‌آمد.

در مازندران نقل موسیقایی نجما با تغییراتی در شعر و موسیقی و سیر داستان تا چند دهه پیش از سوی شعرخوان‌های مازندرانی و عموماً در شب نشینی‌ها خوانده می‌شد.

اشعار نجما در قالب مصراع‌هایی غالبا یازده هجایی و به صورت فهلویات به هم پیوسته، توام با نقل کلامی و روایت خوانده می‌شد. به نظر می‌رسد این نقل موسیقایی از شیرخوان (شعرخوان) های کومشی به وام گرفته شد.

نمونه‌ی اشعار:

اوّل نامه به نامت یا محمد
avel-name-bi-namat-ya-mohammad
دوم کعبه مکانی یا محمّد
dovon-kabe-makani-ya-mohammad
سوم تو سرور پیغمبرانی
sevon-to-sarvare-peyxambarani
چارم [چهارم] بنده غلامت یا محمّد
carom-band-qolamet-ya-mohammad
هر کی خانه محمّد ره شناسه
hark i xane mammed rosenase
بائوره صل علی نام محمّد
biur sale ala name mohammed
قبای اطلسی دارنه محمّد
qebaye atlasi darne mohmmed
دو چشم نرگسی دارنه محمّد
do cesme nargesi dared mohammed
زوما همچون علی (ع) دارنه محمّد
zuma hamcon ali darne mohammed
علی ره هم وصی دارنه محمّد
ali re ham vasi darne mohammed
کلام خداره هیکل کنم من
kelame xoda re heykal konem men
نظر بر قبر پیغمبر کنم من
nazer bar qabre peyqamber konem men
نجما به میرآخور می گوید:
میرآخور پشت پر قو می‌کنی خو
mir axor pestepar qu mikoni xo
آبی یه پشت پا درامبه امشو
abi ye sar burem men yare palu
آبی یه سر بورم من یار پلو
abi ye sar burem men yare palu
میر آخور به نجما می گوید:
آیا نجما نکن زبون درازی
aya najma nakon zebun derazi
سر می بسته شیطون بزونه بازی
sare mi baste seytun bazue bazi
اون کسی تو خوانی نوونه راضی
un kasitu xani navune razi
تنه آهو دره هفت منزل دور
tene ahu dare haft manzeel dur
ونه دستگیر هکردن ره نکن قبول
vene dasgir hakerden re naken qabul
نجما پاسخ می دهد:
نه ترسی دارمه نا یک ذرّه هاشوش
na tarsi darme na yek zarre hasus
ته پشت هنیشتن ره من دارمه تشویش
te pest hanisten re men darme tasvis
آبی ره سر هدم لار بچّره لار
abi re sar hamem lar baccere lar
تره آگا باشه مره کفنه کار
tere aga baswe mere kafene kar
سر چشمه رسیدم ناگهانی
sare cesme residam nagahani
بدیمه دخترای ترکمانی
badime doxtaraye torkamani
سر دستمال یارم گل گلونه
sare dastmale yarem gel gelune
بلند بالا که سردار زنونه
belend bala ke sardar zanune
نجما به کنیز خود می گوید:
کنیزک تو چه انده بی حیایی
kaniz to ce ande bihayaei
چرا هر دم کنی هر ور نگاهی
cere hardem koni har var negahi
مگر شهر شما نیمو گدائی
mager share sema niyamu gedaei
یک نظر مره بوین چه بیهوایی
yek nazer mere bavin ce bihevaei
کنیزک پاسخ می دهد:
چه کار داری کنم هر وز نگاهی
ce kar dari konem har var negahi

www.tabarestan.info تبرستان

مفتش یا قراول سرایی
mofattes ya qaravole saraei
نجما می خواند:
شب شنبه برفتم من گدایی[1]
به زیر قصر آن ترک ختایی
به دستم داده اند یک لقمه نانی
نمی پرسند تو سائل از کجایی
نجما می خواند:
برو سائل تو سائل خدایی
قوی هیکل قلندر را نمایی
چراغی که درون خانه سوزد
نمی دهد بیرون را روشنایی
نجما:
غلط کردم بنفشه بوی کردم
غلط کردم به جاهل خوی کردم
غلط کردم که دادم آشنایی
ندانستم تو یار بی وفایی
تو انده بی وفایی من ندومبه
Tu-ande-bivefāei-men nadumbe
رفیق نیمه راهی من ندومبه
Rafiqe-nime-rāhi men-nadumbe
رعنا می گوید:
به قربان سر سجاده‌ی تو
به قربان نماز و روزه ی تو
به قربان قد استاده ی تو
بیا بنشین چرا استاده ای تو
نماشون سری با حال خسته
Nemāšune-sari
علی دروازه بون درها ره بسته
علی دروازه بون درها ره باز کن
که یارم یکه و تنها نشسته
مه یار قلیون و تنباکو گرفته
me-yāre
ترجمه ی اشعار:
هر کس می خواهد محمّد را بشناسد
بگوید صل علی نام محمّد
محمّد (ص) قبای اطلسی دارد
محمّد (ص) دو چشم نرگسی دارد
محمّد (ص) دامادی همچون علی دارد
محمّد (ص) وصی همچون علی دارد
کلام خدا را بر جانم می ریزم
بر قبر پیغمبر نظر می کنم
ای میر آخور بر بالش پر قو می خوابی
اگر آب تا پشت پایم باشد امشب می آیم
اگر آب از سرم بگذرد نزد یار می آیم
ای نجما زبان درازی نکن
موی سرت را بستی و شیطان تُرا فریب داد
آن کسی که تو می خواهی راضی نمی شود
آهوی تو از تو هفت منزل دورتر است
دستگیر کردن آهو باورت نشود
نه ترسی دارم نه اضطرابی
از اینکه با من دو رو باشی تشویش دارم
آبی را رها سازم تا همه‌ی لار سیراب شود
آگاه باش که مخاطرات بزرگی در پیش دارم
ناگهان به سرِ چشمه رسیدم
و دخترانی از نژاد ترکمن دیدم
دستمال یارم پر از نقش و نگار است
همان بالا بلندی که سردارِ زنان است
ای کنیزک چرا این اندازه بی حیایی
چرا هر لحظه به این سو و آن سو نگاه می‌کنی
مگر هنوز به شهر شما گدایی نیامد
یک لحظه نگاهم کن (به حرفم گوش کن) چقدر سر به هوا هستی.
به تو چه ربطی دارد که من به این سو و آن سو نگاه می کنم
تومأمور و یا مفتش این منزل هستی
نمی دانم چرا اینقدر بی وفا هستی
نمی دانم چرا رفیق نیمه راه هستی
غروب هنگام با حالی خسته
دروازه بانی به نام علی درها را بسته است.

۱. در این منظومه تنها آوانوشتِ اشعارِ مازندرانی نوشته شد.

www.tabarestan.info تبرستان

نذر nazr:

منطقه: مازندران، ملی

نذر در لغت به معنی شرط و پیمان و آنچه از نقد و جنس که برای اماکن مشرفه یا نیازمندان فرستند[1] می‌باشد. در فرهنگ شیعیان نذر شرطی است که عزاداران پس از برآورده شدن حاجت خود، ملزم به انجام و ادای آن باشند. این شرط زیارت قبور اماکن مقدسه، برگزاری مراسم تعزیه و عزاداری، تقبل بخشی از هزینه‌های عزاداری ماه محرم، اهدای پول یا مشارکت در انجام کارهای خیر یا مرتبط با عزاداری ماه محرم چون تزیین حسینیه‌ها، توزیع چای و شربت بین عزاداران، برپایی مراسم روضه‌خوانی و اطعام عزاداران با طبخ

غذاها و آش را شامل می‌شود.

منبع: ۱. فرهنگ نفیسی، ذیل مدخل

نذر کردن nazr kardan:

منطقه: مازندران، ملی

نذر کردن در لغت به معنی بر خود واجب کردن چیزی[۱] است. در فرهنگ مراسمی شیعیان این اصطلاح به معنی درخواست و تقاضای درونی مومن از خداوند، ائمه، امامان و اماکن مقدسه و امامزاده‌ها، جهت برآورده شدن حاجت است.

نک: نذر

منبع: ۱. فرهنگ نفیسی، ذیل مدخل

نواجش: nevāješ

منطقه: مازندران

نواجش در لغت به معنی نوازش است.

علامه دهخدا ذیل واژه‌ی نوازش آورده است: «دست بر سر و روی کسی کشیدن به علامت مهربانی و شفقت.» (لغت نامه دهخدا، ج۱٤، ص۲۲۷۷۹) در فرهنگ فارسی معین به معنی: «نواختن آلات موسیقی» (همان) و در ناظم الاطباء به معنی: «سرود، نغمه، آواز، نواختگی ساز» (همان) و به معنی ترنم و تغنی نیز آمده است. (همان)

در فرهنگ موسیقی مازندران «نواجش» از موسیقی آوازی مازندران است که در نوازش و تعزیز کودکان و یا در فراغ عزیزان خوانده می شود.

اشعار «نواجش» فی البداهه سروده شده و لحن آن از درونمایه ی حزن انگیز برخوردار است. لازم به ذکر است که «نواجش» عموماً توسط زنان خوانده می‌شود.

نوروز خوانی nurozkhāni:

منطقه: مازندران، ملی

با توجه به اهمیت اساسی نوروز در فرهنگ ایرانی، آگاهی دادن و اعلام فرا رسیدن نوروز در مناطق مختلف همواره از آیین‌هایی ویژه برخوردار بوده است. وجود بسیاری از آیین‌هایی که تحت عنوان آیین‌های نوروزی شناخته می‌شوند، دلیلی بر این مدعاست. به طور نمونه مراسم کوسه برنشین در مناطق مختلف ایران از جمله، کوسه‌ها در مناطق زنجان و آذربایجان، ناقالدی در اراک، یمیلک چی و آینه تکم در آذربایجان و اردبیل، پیر بابو در گیلان و غرب مازندران، عروس گولی در گیلان، عمه گرگا در سمنان و دهها نمونه‌ی دیگر از این گونه مراسم در رده‌ی آیین های پیشواز نوروز جای می‌گیرند. نوروز خوانی نیز در همین مجموعه آیین‌ها جای دارد. هر چند هیچ سند و مدرکی از اجرای کهن این آیین در دسترس نیست، امّا نحوه‌ی اجرای مراسم، ویژگی‌های اشعار و ساختار غیر عروضی و هجایی متن نوروز خوانی می‌تواند مبّین قدمت این ژانر باشد. پس از رواج اسلام، نوروزخوان‌ها برخی مضامین دینی را نیز بر محتوای اشعار نوروزخوانی افزودند تا این آیین را با باورها و اعتقادات نو یافته‌ی ساکنان البرز هماهنگ سازند.

مضمون نوروزخوانی:

نوروزخوانی شامل اشعاری در توصیف بهار، ستایش خداوند، رثای پیامبران، اولیا و ائمه، مدح سلاطین، امرا و صاحبان منازل و مشاغل، بیان وقایع و حوادث مذهبی، روایت قصص و حکایات دینی، داستانهای اساطیری و افسانه ای، رویدادهای تاریخی و اجتماعی و بیان اخبار و حوادث اقتصادی، اجتماعی و سیاسی روز بوده و همچنین برخی اشعار با مضامین هجو و طنز و نیز حکمی و پندآموز هم در آنها قابل مشاهده است.[۱۳] به نظر می رسد با تشکیل حکومت شیعی توسط مرعشیان رفته رفته اشعاری در توصیف و رثای امامان در متن نوروزخوانی‌ها گنجانده شد.

www.tabarestan.info تبرستان

زمان اجرا:

اواسط اسفند ماه زمان شروع نوروزخوانی بوده و مراسم پیش از لحظه ی تحویل سال خاتمه می‌یابد. این زمان چندان دقیق نبوده و به وضعیت هوای اسفند ماه وابسته است. اگر هوای این ماه سردتر از حد معمول باشد زمان اجرای مراسم دیرتر آغاز شده و هنگام خاتمه ی آن نیز پس از نوروز خواهد بود. نوروز خوانی معمولا در روز برگزار شده اما در برخی مناطق چون تالش تا پاسی از شب نیز ادامه می یابد.

حوزه فعالیت:

با توجه به محدودیت زمان اجرا- در حدود پانزده روز- نوروزخوانان سعی می کنند محدوده‌ای شامل چند پارچه آبادی را در نظر گرفته و طبق برنامه به انجام کار خود بپردازند. از جمله دیگر عوامل محدود کننده در وسعت حوزه‌ی کار، شرایط جوی اسفند ماه است که به ویژه در مازندران با بارندگی همراه بوده و این عامل گاه به محدود کردن حوزه ی فعالیت مجریان منجر می شود. نکته قابل ذکر دیگر عدم اجرای نوروز خوانی توسط نوروزخوانان در منطقه اقامت آنها است و آنان تمایلی ندارند تا به عنوان افرادی شناخته شوند که نوروزخوانی را وسیله‌ی کسب خودقرار داده‌اند.[۱۴]

حرفه‌ی اصلی نوروزخوانان:

این افراد از شعرخوانان و نقالان مشهور منطقه بوده و دارای حافظه ای سرشار از اشعار، امثال و قصص و روایات هستند. علاوه بر آن دارا بودن از قریحه ی شعری و توانایی در توصیف بداهه پردازانه‌ی شرایطی که با آن مواجه می شوند از مهم ترین ویژگی تبحر آنها بوده که افراد صاحب ذوق به آسانی این افراد را از متکدیان و نوروز خوانان بدلی تمیز می‌دهند.

برخی از نوروز خوانان دارای امکانات و شغلی معین همچون کشاورزی، دامداری و باغداری بوده و در اینگونه موارد به جهت تفنن و علاقه به کار نوروزخوانی می‌پردازند.

نوروزخوانان صاحب ذوق در میان مردم دارای شان و اعتباری ویژه بوده و در بدو ورود به حیاط منازل مورد استقبال گرم آنان قرار می‌گیرند. از آنجایی که فصل بهار- پس از دوره‌ی طولانی و سرد زمستان- آغاز کار و فعالیت در حوزه‌ی کشاورزی و دامپروری در مازندران است، نوروز خوانان به عنوان نوید دهندگان بهار، شادی و سرور را به میان مردم آورده و به همین جهت مورد احترام اکثر اقشار می باشند.

تعداد نفرات گروه نوروز خوانی:

گروه نوروزخوانان معمولاً شامل دو نفر است. یکی نوروزخوان یا سرخوان – که ویژگی او را در بالا برشمردیم – و دیگری پی خوان یا په خون pexun یا پیوری کر piuri kar که گاه با عنوان کیسه دار یا توبره کش نیز شناخته می‌شود.

این فرد چندان نیاز به حافظه قوی نداشته و تنها کافی است که در ترجیح بندهای اشعار خواننده‌ی اصلی را همراهی نماید. دارا بودن قدرت بدنی برای حمل انعام و در مسافت‌های طولانی از دلایل همراه بودن او با نوروز خوان می‌باشد. البته در سایر مناطق ایران همچون طالش فرد پی‌خوان نیز باید همچون نوروزخوان دارای توانایی ویژه باشد.[۱۶]

سن و جنس مجریان:

مجری اصلی فردی میانسال است ولی پی خوان معمولاً – البته نه همیشه – به دلیل توانایی در حمل اجناس، جوانتر از نوروز خوان می باشد. به دلیل لزوم پیاده روی در مناطق صعب العبور و کوهستانی نوروز خوان نباید به حدی کهنسال باشد که از عهده انجام این کار بر نیاید. جنسیت مجریان همیشه مردانه است.

البسه و ادوات:

پوشاک گروه نوروز خوانان همان پوشش سنتی مردم مازندران است. شلواری از پشم (پشلوار pašelvār، پشمی شلوار pašmišelvār یا سرشلوار saršelvār)، پیراهن بدون یقه و به

www.tabarestan.info تبرستان

رنگ سفید یا آبی (جومه jume یا سرجمه sarjeme)، جلیقه (جلزقه jelezqe)، کلاه نمدی (لم کلا lamkelā) و شال کمری (کمرشال kamersāl)، پاتاوه پشمی (پاتووه pātove) و کفش چرمین (کال چرم kāl čarm) عمده ترین پوشاک نوروزخوانان است.

حتی امروزه نیز برخی نوروزخوانان سعی در آراستن خود با این نوع از البسه‌ی قدیمی داشته و با چنین پوششی به انجام نوروز خوانی می‌پردازند. چوبدستی و فانوس نیز از دیگر ادوات مجریان می باشد. اگر نوروزخوان از خاندان سادات باشد دستار سبز رنگی بر سر نهاده و نیز شالی به همین رنگ بر گردن می‌آویزد. سایر نوروزخوانان غیر سادات (رشنق rašneq) از رنگ سفید استفاده می کنند. دو کیسه و دو کوله پشتی که وسایل مورد نیاز سفر در آن نهاده شده از دیگر ملزومات نوروزخوانان است.

انعام:

انعام دریافتی از سوی نوروزخوانان به دو شیوه‌ی نقدی و کالایی است. انعام نقدی که پول رایج است توسط نوروز خوان اصلی دریافت شده و اجناس و کالاها که شامل تخم مرغ، برنج، حبوبات، گندم و گاه شیرینی و نان محلی است، به کیسه دار تحویل می گردد. در شهرها انعام عموماً نقدی بوده و در روستاها و مناطق کوهستانی به صورت غیرنقدی است. لازم به یادآوری است که گاهی نوروز خوان در انتهای اشعار نوع تقاضای انعام مورد نظر خود را به شعر و لحن آوازی بیان می کند.

نحوه‌ی تقسیم انعام:

سهم نوروزخوان اصلی دو سهم و سرخوان دارای یک سهم است. در برخی مواقع این نحوه ی تقسیم با توافق یکدیگر تغییر می‌کند. گاه مجریان اقلام دریافتی را به فروش رسانده و مبلغ آن را بین یکدیگر با نسبت توافقی وگاه به تساوی قسمت می کنند.

وضعیت استقرار و اسکان:

مجریان نوروزخوانی به دلیل سفر طولانی در مناطق مختلف گاه از سوی برخی افراد برای اسکان شبانه دعوت شده و در مواردی نیز خود از شخصی تقاضای سکونت چند شبه- متناسب با مدت زمان مورد نیاز برای انجام کار- در آن آبادی می‌نماید.

تأثیر شرایط آب و هوایی و جوی:

در صورتی که وضعیت هوا بارندگی یا برفی باشد نوروزخوانان با مهارتی ویژه به جرح و تعدیل اشعار، روایات و آوازها پرداخته تا سریعتر کار نوروزخوانی را در آن منطقه خاتمه دهند. در غیراینصورت نوروزخوان‌ها، متناسب با علاقه یا شأن صاحبخانه به صورت کامل به اجرای نوروزخوانی می پردازند.

نوروزخوان بدلی:

هر ساله عده ی کثیری از گدایان و دریوزگان به عنوان نوروزخوان به روستاها و شهرها مراجعه نموده و با اجرای ناقص و سطحی اشعاری که از نوروزخوانان شنیده و آموخته‌اند، به اجرای ضعیفی از این مراسم می پرداختند. هوشیاری و ذوق شنونده موجب تشخیص سریع ماهیت بدلی این عده می گردد. آنها هیچ یک از دو ویژگی برجسته نوروزخوانان یعنی بداهه سرایی و بداهه خوانی و نیز صدای خوش را دارا نمی باشند.

وضعیت فعلی:

نوروزخوانی درحال حاضر ژانری تقریباً منسوخ شده تلقی می‌شود. معدود مجریان سالخورده‌ی این مراسم- به ویژه در مازندران – جزء آخرین نسل برگزار کننده‌ی این آیین بوده و در حال حاضر (۱۳۸۹ شمسی) به ندرت می توان شاهد اجرای آن بود.

ساختار موسیقایی و مضمونی نوروزخوانی:

موسیقی:

موسیقی نوروزخوانی متکی بر گروهی از نغمات ساده‌ی آوازی است که توالی و تکرار و تقارن‌های متریک برجسته ترین مشخصه‌ی جملات موسیقایی است. این نغمات به ریز

www.tabarestan.info تبرستان

مقام ها- ترانک های- هر منطقه شبیه هستند.

نوروزخوانی های مازندران از لحاظ مایگی عموماً به پرده‌های بیات ترک، شوردشتی، دوگاه، سه گاه و چهارگاه نزدیک هستند. لازم به تأکید است که موسیقی نوروزخوانی صرفاً آوازی بوده و با هیچ نوع سازی همراهی نمی شود.

زبان و لهجه:

زبان اشعار نوروزخوانی در دو بخش قابل بررسی است. در مقدمه‌ی نوروزخوانی ها که در ستایش خداوند و توصیف بهار است، شعر به زبان فارسی است. بخش دوم شامل میانه و مؤخره ی اشعار به گویش مازندرانی و زبان فارسی است.

داستان پردازی:

اشعار علاوه بر مضامین پیش گفته دارای موضوعاتی مانند شرح برخی نقل ها، همچون آدم و حوا، یوسف و زلیخا، در آتش شدن حضرت ابراهیم، اژدها کشی حضرت علی (ع)، نقل موسی پیامبر، نقل ضامن آهو و نیز نقل حماسی رستم زال را در بر دارد که در که در روایات مختلف نوروزخوانی ملاحظه شده است.[۱۹]

تأثیرات فرهنگ اسلامی در نقل های بالا به وضوح آشکار بوده و شاید بتوان آنها را ادامه‌ی سنت خنیاگران بومی دانست که هنوز برخی از نقل‌های دینی را در مجالس روایت می کنند.

اکثر نقل‌های روایت شده در نوروزخوانی هم اکنون در موسیقی بومی منطقه مورد استفاده و جای خود را به روایت‌های جدیدتر عاشقانه و گاه اجتماعی سپرده‌اند. نقل ضامن آهو هم اکنون در جنوب البرز و در استان سمنان قابل ردیابی است. شاید بتوان دلیل حفظ این گونه نقل‌های مذهبی را در سنت نوروز خوانی، محدودیت اجرای آن دانست که و طبعاً کمتر در معرض تغییر و تصرف قرار می‌گیرند.

طنز و هجو:

عدم پرداخت انعام کافی و درخور از سوی صاحبخانه دستمایه‌ی خلق اشعاری با مضامین هجو و طنز می گردد. نوروز خوان با خواندن اشعاری در ذکر اهمیت کار خود و تشویق صاحبخانه به پاس داشت از سنت ها سعی در مجاب نمودن صاحبخانه به پرداخت انعامی کافی و در خور می‌نماید در غیر اینصورت آنان به محض ورود به خانه‌ی همسایه به هجو و تمسخر صاحبخانه‌ی قبلی می‌پردازد.

ساختار اشعار:

اشعار نوروزخوانی در دو بخش قابل بررسی اند:

۱- بخشی از آنها از فرم و قالبهای عروضی برخوردارند که به نظر می رسد متأخرتر باشند.

۲- قسمت دوم که عمدتاً مبتنی بر بداهه سرایی و بداهه خوانی است با هیچ یک از قالب ها و سبک های شعر فارسی منطبق نیست و به نظر کهن تر از بخش اول است. مثلاً برخی از مصرع ها بر وزن متفاعلن فعولن بوده و مصرع بعدی بر وزن مستفعلن فعولن می باشد؛ به همین جهت خواننده در اجرای آوازی آن برخی از کلمات را به سرعت ادا نموده تا وزن موسیقایی حفظ شود. این ویژگی در اشعاری که به گویش محلی است محسوس تر می‌باشد.[۲۰]

ویژگی نوروزخوانی مازندران:

نوروزخوانی مازندران از ترتیبی ویژه در اجرا برخوردار است به این معنی که اشعار آن ابتدا در مدح و ستایش پروردگار و بشارت نوروز خوانده شده و سپس به اوصاف دوازده امام می‌پردازد.نوروزخوان در این بخش و در ادامه به بیان سرگذشت و توصیف کرامات و معجزات پیامبران پرداخته و در پایان با تکریم و مدح صاحبخانه به اجرای خود خاتمه می‌دهد. از دیگر ویژگی‌های مضامین اشعار نوروزخوانی شرح برخی از رویدادهای اساطیری- تاریخی و یا دینی- مذهبی است. معرفی شخص نوروزخوان و توصیف محل اقامت و امکانات و دارایی او از دیگر خصوصیات اشعار نوروزخوانی در این منطقه است.[۲۱]

www.tabarestan.info تبرستان

نمونه‌ی اشعار:

نمونه اول (چهاردانگه‌ی ساری)

اول گویم به نام این خدا را
کریم و لم یزل بی مدعا را
همین گویم امام اولین را
شاه کشور امیرالمومنین را
امام دویمین گویم حسن را
زوون بگشا که گویم این سخن را
محمد گل به گل قربان نامت
علی شیرخدا قنبر غلامت
هر کس خانه محمد را شناسد
بگو صله علی نامش محمد
امام سیمین شاه شهیدان
حسین جان کشته شد تیغ یزیدان
امام چهارمین زین العباده
گل باغ حسینم نامراده
محمد یا محمد یا محمد
برس فریاد امت یا محمد
امام پنجمین خوندم به باقر
گل گل دسته باغ پیغمبر
امام شیشمی موسی بن جعفر
شفاعت خواهی کنده روز آخر
همان دین محمد برقراره
علی در خدمت پروردگاره
امام هفتمی موسای کاظم
به لطف و رحمتش کاری بسازم
امام هشتمین سلطان رضا بود
یقین دونم که جدش مصطفی بود
محمد یا محمد یا محمد
برس فریاد امت یا محمد
امام نیمین گویم تقی را
تقی بخشنده ی کل جمی را
امام ده و دو را بنده‌یم من
غلامی می کنم تا زنده یم من
همان نام محمد برقراره
علی در خدمت پروردگاره
امام یازدهم عسگر امامه
ندا آمد که خلق الله تمامه
دوازده تن امام را خواب دیدم
کنار مکه و محراب دیدم
ختم کردم دوازده تن امام را
محمد مهدی صاحب الزمان را
محمد یا محمد یا محمد
برس فریاد امت یا محمد
.....
بهار آمد درختان بارو میوه
عروس قاسمت گردیده بیوه
بهار آمد درختان می خورن آب
سکینه از عطش گردیده بی تاب
بهار آمد که بره می خوره شیر
گلوی اصغرت تیر می خوره تیر
شب اول عروسیش عزا شد
عروسش مبتلا شد
به کف از خون او جای حنا شد
قضا این دست و پا شد
صلوات بر محمد
صل علی محمّد

اوّل گویم بسم الله
avvel – guyam – besmellāh
بسم اللّه نام خدا
besmellāh – nāme – xodā
صحن پنج تن بیّه برپا
sahne – penj – tan – bayye – barpā
اونجه بئی یو پیدا
unje – beyo – pidā
اون شیطون بی حیا
un – s̄eytune – bihayā
حیلهٔ خود را بنما
hileye – xod – rā – benemā
یک دونه گندم هدا
yak – dune – gandem – hedā
بیهشت جه حرکت بدا
bihes̄tje – harket – bedā
لعنت ها کن مأمون دغا
lanet – hāken – mamune – deq̄a
امه آقا ره زهر هد ا
ame – āqā – re – zahr – hedā
آقا سنگه تل هدا
āqā – sange – tel – hedā
سنگ مثل خمیر شل هدا
sang – mesle – xamir – s̄el – hedā
اونجه بیّه سنگ سیا
unje – bayye – sange – siyā
صلوات و بر محمّد
selvāto – bar – mohammad

www.tabarestan.info تبرستان

صلّ علی محمّد

salle – alā – mohammad

نوروز آمده عالم شد گلشن

golšan

nuruze – āmade – ālem – šod

لعنت خدا شمرو ذی الجوشن

lanete – xodā – šemro – zeljošan

ای عمر شما بادو بر مزید

eyomre – šoma – bādo – bar – mazid

لعنت خدا شمرو بر یزید

lanete – xodā – šemro – bar – yazid

ای علی اصغر بود و گهواره

از تیغ کفّار شد پاره پاره

az – tiqe – koffār – šod – pāre – pāre

تِنوه دمبه نواجش

tenve – dembe – nevāješ

رختِ خواب و نازبالش

raxte – xābo – nāz – bāleš

زیر اندازه هادی پشت

zirandāze – hādi – pešt

حقا دارنی وزارش

haqqā – dārni – vezāreš

تنی جا هستا بیهشت

teni – jā – hastā – bihešt

دارنه تنی هزار پشت

dar – ene – teni – bezār – pešt

صد سلام و سی علیک

sad – selāmo – si – aleyk

مشت عموجان سلام علیک

mašt – amu – jān – selāmaleyk

سلام ره بئیر علیک

selām – re – baeir – aleyk

ملایکه بئوره لبیّک

melāyke – baure – labbeyk

سلام از منه با صفا

selam – az – mene – ba – sefā

سلام هستو قرضه خدا

selām – hasto – qarze – xodā

سفرهاکنی کربلا

safer – hākeni – karbalā

زن و شی و هر دتا

zano – šiyo – har – detā

با پسرجان هر سه تا

bā – peser – jān – har – setā

منزل بیری کرمونشاه

manzel – bayri – kermunšā

انده بوری صحن آقا

ande – buri – sahne – āqā

زیارت ها کنی شهدا

ziyāret – hākni – sohedā

برگردی بی دولتسرا

bargerdi – bi – doletserā

خلعت بهیرم سرتاپا

xalat – bayrem – sarāpā

شه انام بیرم رسا

še – anām – bayerem – resā

عید خرامون آمد

eyede – xorāmun – amad

با شاد و خندون آمد

bā – šādo – xandun – āmad

مژده دهید دو ستون

možde – dahid – dusetun

نوروز سلطون آمد

noruze – soltun – āmad

مشت عموجان مهربون

mašt – amu – jane – mehrebun

بنده باموم تره سلوم

bande–bāmome–tere–salum

خوندمبه وصف امامون

xundemble – vasfe – emāmun

ته هاکان صلوات سلوم

te hākān selvāt salum

خشبو بووتنه دهون

xešbu – bavu – tene – dehun

زنا لیلی و ته مجنون

zenā – leylio – te – majnun

انده بورین تپّه سلوم

ande – burin – tappe – saulm

خشبو بوو تنه دهون

xešbu – bavu – tene – dehun

انده بوری اموم رضا

ande – buri – emun – rezā

زیارت ها کنی اموم رضا

ziyāret – hākni – emum – rezā

لعنت ها کنی مامون دغا

www.tabarestan.info تبرستان

lanet – hākni – mamune – deqā
امه آقاره زهر هدا
am – āqāre – zahr – hedā
برگردی بی قدمگا
bargerdi – be – qademgā
اونجه کته سنگه سیا
unje – kate – sange – siyā
آقا ونه سربزو پا
āqā – vene – sarre – bazu – pā
نشون دکته انگوس پنجه پا
neshun–dakete–angus–panje–pā
معجزه اموم رضا
mojeze – emum – rezā
اونجه بیّو قدمگا
unje – bayyo – qademgā
اساهستو زیارتگاه
esā – hasto – ziyāretgā
ابردگردی بی چشمه علی
bardegardi – bi – cesme – ali
اونجه دارنه آب کوثری
unje – dārn – ābe – koseri
ونه دله درنه ماهی
vene – dele – dārne – māhi
نصف سبز هست و نصف آبی
nesf – sabz – hasto – nesf – ābi
همه هسته مال علی
hame – haste – māle – ali
یا علی شیرین زبون
yā – ali – shirin – zebun
یا علی ته نومه قربون
yā – ali – te – mume – qerbon
بربر بزوئه داروں
bar – bar – bazue – duwrun
دماسّه ذوالفقار میون
demasse – zolfeqāre – miyun
از غلاف بکشیّه بیرون
az – qelāf – bakeshiyye – birun
بزوئه سنگه میون
buzue – sange – miyun
او بهیو فراوان
o – bahiyo – ferāvun
دم بدائه بنده دهون
dem – bedāe – bande – dehun
شربیّه او فراوون

shar – bayyeu – ferāvun
مخلوق بئینو داغون
maxluq – baino – dāqun
همه بمونو علمون
hame – bemuno – alemun
کافر بینو مسلمون
kāfer – baino – meselmun
بیّه صلوات و سلوم
bayye – selvāte – salum
بر روح پیغمبرون
bar – ruhe – peyqamerun
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – shādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
mozde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
انده خوندمبه غش کمبه
ande – xundembe – qash – kombe
چیلکا چیمه تش کمبه
cilkā – cime – tash – kombe
لمه گیرمه نقش کمبه
lame – girme – naqsh – kombe
قالی گیرمو فرش کمبه
qāli – girmo – farsh – kombe
انامه گیرمو کش کمبه
anāme – girom – kash – kombe
رفیقون جه بخش کمبه
rqfiqun – je – baxsh – kombe
رفیقونه راه دیره
rafiqun – rāh – dire
سروارش و بن تیله
sar – vāresho – ben – tile
ساری گرفته گیره
shāri – gerefte – gire
دارچین زنجفیل اکسیره
darecin – zaniefil – eksire
خیابون و نگه تیره
xiyābun – vange – tire
چق و چق شمشیره
ceqqo – o – ceqqe – shemshire
ترکمون اسب زیره
terkemun – asbe – zire

www.tabarestan.info تبرستان

ونه گردن زنجیر ه
vene – gerden – zanijire
یا حضرت ذوالفقار
yā – hazrete – zolfeqār
صاحب خانه را نگه دار
sāheb – xane – rā – negah – dār
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندان آمد
bā – sādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
mozde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
مشت عموجان با خدا
mašt – amujān – bā – xodā
وجود بوه بی بلا
vejud – bavve – bi – belā
به به این دولتسرا
bah – bah – in – dolet – serā
خیر بوینی اُشاالله
xeyr – bavinino –ošallā
پسره ره ها کنی زمان
pesere – hākni – zumā
لوطی بزنو سرنا
lutti – bazene – sernā
رقاص بکنه سما
raqqās – bakon – semā
خورکر بوم کل دنیا
xaver – kar – bavvem – kolle – denyā
بخورم چربی پلا
baxorem – čarbi – pelā
ته دشمن بیره بلا
te – došmen – bayre – belā
عید خرامون آمد
eyede – xorāmoun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – sādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
možde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruže – soltun – āmad
مشت عموجان میروون
maštamu – jāne – mirevun

بنده بموما تره سلوم
bande – bemume – tere – salum
ته علیک هائیر درون
te – aleyk – hāeir – darun
چرب شارب قاربون
čarbe – šārebe – qārbun
چرب شارب ره بده تکون
čarbe – šārebre – bad – tekum
دس دینگن جیب میون
das – dingen – jibe – miyun
دربیار صدتا تومون
bar – biyār – sadta – tomun
هاده خاشه شیر خون
hāde – xāše – širexun
اسمی مره گونه شیر خون
esmi – mere – gunne – šir – xun
تعریفِ کمبه اون زمون
tarif – kombe – un – zemun
پولاد مله و سمنون
pulād – male – o – semenun
اینتی خوارهستو و رامون
inti – xāro – veramun
اینتی جلگه مازندرون
inti – jelg – māzenderun
علی کعبه شاه [اَلوا؟
[ali – kabe – šāhe[?]
باشه تره پشت و پنا
bāše – tere – pešto – penā
ته دشمن بوّو فنا
te – dešmen – bavve – fenā
ته دوست بوو هزار تا
te – dust – bavve – hezār – tā
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – šādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
možde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
مشت عموجان با خدا
mašt – amujān – bā – xodā
وجود بوّه بی بلا
vejud – bavve – bi – belā
ونگ ها ده خاشه زنا

www.tabarestan.info تبرستان

baq – dārme – quli – kelā
خدا بهلو تنی ریکا
xodā – behello – tenu – rikā
اما رفیق هستمی دتا
emā – refiq – hastmi – datā
یتّا بلند یتّا کوتاه
yettā – belend – yettā – kutā
عید خرامون آمد
eyde – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – sādo – xanun – āmad
مژده دهید دو دستون
mozde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
مشت عموجان میهربون
mašt – amu – jāne – mihrebun
شرخون ره نکن سرگردون
šer – xuner – nankon – sargerdun
محل دارمو فراوون
mahal – dārmo – ferāvun
رفیق می هستو نادون
rafiq – mi – hasto – nādun
وه مره دنه تکون
ve – mere – dene – tekun
گنه شرّه ها کن تموم
gone – serre – hāken – temum
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – sādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
mozde – dahid – dusetm
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
جانه رفق نکن پک پک
jāne – rafeq – naken – pek – pek
مه باجی ها کرد و حرکت
me – bāji – hakerdo – harket
ای دداوای باجی
ey – dedāo – ey – bāji
هوا دکته راجی
hevā – dakete – rāji
بن نووئی مثل باجی

vang – hāde – xase – zenā
نیمه تالقونی گدا
nime – tālquni – gedā
نشومبه خانه ی هر بی پا
našumbe – xānege – her – bi – pā
امبه خدمت همچی آقا
embe – xedmete – hamči – āqā
امبه ته دولت سرا
embe – te – dolet – serā
وجود بو و بی بلا
vejud – bavvu – bi – belā
انعام ره ها ده بی ریا
anām – re – bāde – bi – riyā
منم شومبه جا به جا
meneem – šumbe – jā – be – jā
تعریف ره کمبه همه جا
tarif–re–kombe–hame–jā
تره ورمه بالا بالا
tere – varme – bālā – bālā
تره ورمه عرش اعلا
tere – varme – arše – alā
سخن باری با خدا
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد وخندون آمد
bā – sādo – xandun – āmad
مژده دهید دوستون
mozde – dahid – dusetun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
ای باجی وای گدا
eybājio – ey – gedā
نیمی طالقونی گدا
nimi – tālquni – gedā
نیمی دسیر نیم چپا
naymi – de – sir – nim – cepā
مه رفیق من بچا
me – rafiqe – men – becā
شما مره نائورین گدا
šemā – mere – nāurin – gedā
من روستا دارمو کوپا
mo – rustā – dārmo – kupā
کهنیم دارم و ملک و جا
kohnim – dārmo – melko – jā
باغ دارمو غولی کلا

www.tabarestan.info تبرستان

ben – navuei – mesle – bāji
همه ره دنی تجی
hame – re – deni – taji
گنه ته هادایی رَجی
gone – te – hādāei – raji
صندوقه دینگن کلی
sendoqe – dinen – keli
دربیار شاله زری
dar – biyār – shāle – zari
هاده خاشه شرخون دایی
hāde – xeše – šerxun – dāei
جانه ددا دائی هاده
jāne – dedā – danni – hāde
ندنی جواب بده
nadeni – jevāb – bade
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – shādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
mozde – dahid – dustun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad
پارسال بوردمه غلی کش
pārsāl – burdme – qāli kaš
اسپیج دل بکرد بییه غش
espije – del – bakord – biye – qaš
اونجه کبیه مرتضی گدا
unje – daiye – morteza – gedā
داشته غارغاری زنا
dāšte – qārqāri – zenā
دِه سیر نیم چپا هدا
de – sir – nim – cepā – hedā
اما بدامی هوا
emā – bedāmi – havā
بخردنه کرک و چینکا
baxerdne – kerko – cieka
اما ره ها کردنه دعا
emāre – hākerdneo – doā
خنه پشت داشتو کنگل فراوون
vene – pešt – dāšto – kangel – ferāvun

مرتضی بورده پشت بوم

morteza – burde – pešti – bum
بئیته گل جه رقون
baeite – galeje – requn
کنگل بیّه فراوون
kangel – bayye – ferāvun
دم دماسی دینگومه هلوم
dem – demāsi – dingume – halum
عید خرامون آمد
eyede – xorāmun – āmad
با شاد و خندون آمد
bā – shādo – xandun – āmad
مژده دهید دو ستون
mozde – dahid – dustun
نوروز سلطون آمد
noruze – soltun – āmad

www.tabarestan.info تبرستان

نوحه: nuhe

منطقه: مازندران، ملی

در مازندران این ژانر دارای چهارعنوان و چهار فرم بوده و با عناوینی چون جوشی، پیشخونی، مرثیه و نوحه مرسوم است.

نوحه به شکلی از تصانیف با درونمایه‌ی مذهبی گفته می‌شود که عموماً در ایّام محرّم خوانده شده و عزاداران هماهنگ با سرضرب‌های آن به سینه زنی و سوگواری می‌پردازند. نوحه یکی از شاخص‌ترین الحان موسیقی مذهبی شیعه به شمار می‌آید. نوحه‌ها عموماً منطبق با تصانیف موسیقی ردیف بوده و مأخوذ و یا ملهم از این گروه از نغمات موسیقی سنتی ایران می‌باشند. تقارن متریک جملات، مبادله‌ی آوازی میان نوحه‌خوان و عزاداران و ریتم‌های متقارن از خصیصه‌های ساختاری و اجرایی نغمات نوحه می‌باشد.

مفهوم نوحه:

مفهوم لغوی نوحه به معنی آه و ناله از سردرد و غم از دست دادن عزیزان است.

در این رابطه مصاحب آورده است:

«نوحه (nohe) [از عربی، = ناله و زاری به آواز بلند]، در اصطلاح روضه و تعزیه، شعری که در سوگواری امامان خوانند. نوحه‌خوان کسی است که شغلش این باشد. و در ایام عزا

به مجالس روضه وتعزیه برود، و با خواندن نوحه به آواز موزون، مردم را به سینه زدن و زاری کردن وادارد. نیز پیشخوانی(دایرةالمعارف فارسی ، ص ۳۰٦۸)».

معین نیز تعریف مشابهی از نوحه و نوحه‌خوانی به دست داده و آورده است:

«شعری که در ماتم و سوگواری با صوت حزین و ناله و زاری می‌خوانند. اعم از سوگواری برای کسی که تازه مرده یا برای امامان شعیه (فرهنگ فارسی، ج ٦، ص٦)».

علّامه دهخدا در لغتنامه‌ی خود در رابطه با این واژه عربی نوشته است:

«بیان مصیبت. گریه کردن به آواز. (غیاث‌اللغات). آواز ماتم. شیون. (آنندراج). گریه به آواز بلند. زاری. ناله. فریاد و فغان. (ناظم الطباء). ندبه. مویه. مویه گری. زاری بر مرده...» (لغت نامه دهخدا، ج ۱۵، ص ۲۲۸۱۲).

در آغاز نوحه‌سرایی و مرثیه‌سرایی همانند دیگر جنبه‌های عواطف انسانی، به عنوان بخشی از بازتاب احساسات اندوهبار و آگاهانه بشر بروزیافت.

عمومی‌ترین زمینه‌ی شکل‌گیری این احساس، بی تردید حاصل دلتنگی‌هایی است که از دست دادن بستگان، عزیزان و سپس در فرآیند تکامل ذهنی جوامع اولیه، مرگ پیشوایان، قهرمانان و راهبران فکری و دینی - مذهبی بستر ساز آن بوده است. همین تعلقات عمیق روحی و معنوی موجب خلق و پیدایش ادبیات واشعاری گردید که به ادبیات رثایی موسوم است.

با وجود تاریکی‌های تاریخی در این باره، آنچه از بازمانده‌های ناچیز و اندک فرهنگ قوم ایرانی در این زمینه استنباط می‌شود، چند تراژدی ملی توأم با نوحه سرایی بوده است که برجسته‌ترین آنها یادگار زریران و سروده‌ها و نوحه‌هایی است که طی تشریفاتی ویژه، در رثای مظلومیت سیاوش از شخصیت‌های تاریخ اسطوره‌ای ایران سروده و خوانده می‌شده و در نقاشی‌های مربوط به این سوگواره برخی از حالات آن بازتاب یافته است.

تاریخ بخار از منابع ارزشمند سده چهارم هجری بر وجود چنین نوحه‌سرایی‌هایی با عنوان گریستن مغان یاد می‌کند که در شرقی‌ترین مناطق ایران رواج داشته است. (نک: تاریخ بخار، ص ۳۳).

«در یادگار زریران نیز شاهزاده و جوان بستور در میدان نبرد بر سر جنازه‌ی پدرش نوحه‌ی کوتاه ولی فوق‌العاده حزین و تکان دهنده‌ای بر زبان جاری می‌سازد. (دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی در ایران، ص ٦٦)».

در این رابطه انواع موری‌ها، مورها، مویه‌ها، پاکتلی‌ها، چمرها و دنگ‌خوانی‌ها که هنوز هم نمونه‌های اصیلی از آن در میان مردم مازندران و برخی دیگر از اقوام و طوایف ایرانی رایج است، بی شک ادامه و استمرار انواع سنت‌های نوحه‌سرایی است که از فرهنگ باستانی سرزمین ما اخذ شده است. در این زمینه به ویژه اشعار و آوازهای رثایی در برخی آیین‌های سوگ اقوام کرد و لر با عنوان چمری، پاکتلی و گاگریو قابل توجه است.

مورکوچر با لهجه‌ی لکی نیز از نغمه‌ای اصیل و کهن سود می‌برد. موری‌خوان‌ها، هورخوان‌ها، مورخوان‌ها و دنگ‌کرها آواز دهنده‌ی انواع اصیل‌ترین نوحه‌هایی هستند که از قدمتی دیرین برخوردارند.

اساساً مورها رابطه‌ای آشکار با آیین‌های مرگ و خاکسپاری دارند. حیرا نیز که نوعی آواز و نوحه‌ی جمعی در میان کردها است از دیگر نمونه‌ی این نوع نغمه هاست. انواع چمری‌ها نیز در حوزه‌ی وسیعی از مناطق کرد و لر از دیگر نغمات و آوازهای سوگ محسوب می‌شوند. در البرز شمالی نیز موری‌ها به عنوان نوحه‌های زنانه در مراسم فوت عزیزان و فرزندان خوانده می‌شود. در بلوچستان نیز موتک آواز مخصوص مراسم سوگ و خاکسپاری است. موتک به صورت انفرادی و گروهی و با مبادله‌ی آوازی توسّط زنان اجرا می‌شود. (یادداشت‌های نگارنده از تحقیقات میدانی مربوط به آیین‌های سوگ

www.tabarestan.info تبرستان

نـواحی ایـران: لرسـتان، بلوچسـتان، گـیلان، مازندران، کردستان، ایلام، کرمانشاهان).

ارمینوس و امبری نیز از برخی از آیین‌هـا و آوازهای سوگ‌آمیز در خانات ورارود یاد نموده است (سیاحت درویشی دروغین، ص٦).

نمونه‌های موجود ادبیات رثایی ونوحه‌هـا و مراثی در فرهنگ فولکلور نواحی ایـران بسـیار است. با این حال حوادث دهه شصت و وقـایع صحرای کربلا در فرایند خود منجربـه تحـولی ژرف در ادبیات رثـایی و سـوگ‌آمیـز ایرانیـان گردیده و به آن معنای خاصی بخشید. برخی از شعرای صاحب نام تاریخ ادبیات ایـران تـلاش خود را صـرف سـرودن مراثـی و نوحـه‌هـایی نمودند کـه نقـش حـائز اهمیتـی در گسـترش اندیشـه‌هـای شـیعی و تـرویج همـه جانبـه‌ی حوادث کربلا داشته است.

باید دانست پیشگامان و بانیان اشـعار رثـایی در زمینه‌ی حوادث مذکور اعراب بوده‌اند. چـه آن دسـته اعرابـی کـه در زمـره‌ی بسـتگان و متعلقان شهدای این وقـایع قـرار داشـته و چـه شاعران مرثیه‌سرایی که در اثر ارادت به خاندان امام اول شیعیان و در سوگ فرزندان او به خلق این نمونه از اشعار مبادرت نمودنـد. «نخسـتین کسـی «که بعد از حسین(ع) ابوالفضل را مرثیه گفت، مادر او ام‌البنین بود. هر روز در بقیع برای ابوالفضـل مرثیه می‌خواند و می‌گریسـت. مـردم نیـز اجتمـاعی می‌کردند و به مرثیه او می‌نگریسـتند... روز یـازدهم محـرم، زینـب دختـر امیرالمـؤمنین(ع) جملـه‌هـایی می‌گفت که سنگ را می‌سوزاند... . ای پیـامبری کـه ان الله و ملائکهٔ یصلّون علی النبی دربـاره تـو نـازل شد، این همان حسین است که می‌گفتـی گوشـت او گوشت من است، استخوان او استخوان من اسـت و خون او خون من. بنگر پاره تن خـود را... (نگرشـی به مرثیه‌سرایی در ایران، ص ١٠٤)».

«صاحبان فضل این بیت معروف را در مراثـی بـه حضرت سجاد(ع) نسبت داده‌اند که در موقـع ورود به شام شوم ذکر فرمود: فیالیت أمی لم تلـدنی و لـم أکن - یرانی یزیـد فـی دمشـق أسـیر. (پیشـین، ص ١٠٥).

«ام کلثوم دختر حضرت امیر(ع) نیز خطبـه‌ای در نهایت بلاغت با تـأثیر بسـیار خوانـد و زنـان کوفـه گریستند و ناله و نوحـه برآوردنـد و موهـا پریشـان کردند و خاک بر سر افشاندند. (پیشین، همان)»

بدیهی است، خانـدان و بسـتگان ائمّـه تنهـا نوحه‌سرایان و نوحه کننـدگان بـر حـوادث بـه یادماندنی کربلا نبوده‌اند.

آثار تاریخی مربوط به وقایع دهه ششم (ق) از نوحه سرایان و نوحه کنندگان بسـیاری یـاد مـی‌کننـد کـه مراثـی تکاندهنـده‌ای در رثـای شخصیت‌های این حوادث سروده‌اند. تاریخ بـه ویژه از شمار کثیر مرثیه‌سرایان و نوحه‌خوانـان در بغداد و به زمـان اقتـدار دیلمیـان صـراحت دارد. (نک: تاریخ کامل، ص ٣٢٢، تـاریخ ابـن کلبی، ص ٤ ص ٢٨٩، سیر سرگذشت موسـیقی ایران، ص ٢٨٥)

«از نخسـتین مرثیـه سـرایانی کـه در سـوگ سیدالشهداء مرثیه‌سرایی کرده‌اند از مـردی بایـد نـام برد از قبیله بنی سهیم بن عود بن غالب. این مـرد را عقبته بن عمر سهمی می‌نامیدنـد کـه ایـن قطعـه از لطیف‌ترین و سلیس‌تـرین شـعرهای اوسـت کـه در رثای حسین بن علی(ع) استناد شده است:

اگر دیدگان ما بخواهند روشن و خشنود باشند
و شما در این دنیا دلتنگ و هراسان باشید
آن دیدگان کورباد.
در بادیه کربلا بر قبر حسین گذشتم
و سیل اشک من بر تربت مزارش فرو ریخت.
بی درنگ لب به رثای او گشودم
و بر غمش گریستم.
اشک‌های من و آه‌های من،
چشمانم را در این سوگواری یار بودند (نگرشی به مرثیه سرایی در ایران، ص ١٠٥)».

از دیگر شاعران مرثیه سرای عرب می‌تـوان از اسماعیل بن محمد، معروف به سید یاد کـرد که مراثی چندی در سسوگ حسـین و یـارانش سرود. سید رضی نیز از جملـه مرثیـه‌سـرایانی است که در محـرم ٣٩١ قصـیده‌ی معروفـی را مرثیه کرد و مهدوی دامغـانی آن را بـه فارسـی برگرداند.

رفته‌رفته نوحه‌سرایی و مرثیه‌سرایی در رثای شهیدان کربلا در میان شعرای فارسـی زبـان از آنچنان توسعه‌ی کیفی و کمی برخودار شد کـه

www.tabarestan.info تبرستان

استمرار آن موجب سنتی ریشه‌دار در ادبیات فارسی گردید. «... در قرن هفتم و هشتم که مذهب در ایران روبه ترقی و پیشرفت بود، تشیع به ویژه در ایران قوت گرفت و روبه پیشرفت گذاشت. در ایام سوگواری شیعیان بیشتر به عزاداری تظاهر می‌کردند و در این عهد ساختن اشعار در مرثیه امامان و شهیدان کربلا و ساختن اشعار نوحه و خواندن آن در ایام سوگواری معمول بود. (موسیقی مذهبی ایران، ص٦)»

این روند در دوران صفویه به ویژه عصر سلطنت شاه عبّاس اوّل به اوج رسید.

«در عهد صفویه که مذهب شیعه در ایران رسمی شد و عمومیت یافت نوحه‌خوانی وسینه زنی و روضه‌خوانی و دسته‌گردانی در ایام محرم و صفر و روزهای سوگواری ماه رمضان بسیار رایج گشت و پادشاهان صفویه به ویژه شاه عباس اول علاقه‌ی بسیار به این نوع عزاداری از خود نشان می‌داد و خود در این مراسم شرکت می‌کرد و با یکی از دسته‌ها به راه می‌افتاد. (همان، ٧ ٢)».

از عصر صفویه افزایش شاعران مرثیه‌سرا رشد چشمگیری یافت و این روند تا عصر قاجاریه به ویژه از زمان اوج‌گیری نمایش‌های مذهبی [تعزیه] به کمال رسید.

به رغم افت و خیزهای سیاسی و اجتماعی از صفویه تا دوران قاجاریه رفته رفته موضوع تظاهرات و مراسم شیعی گسترش یافت. بر این اساس انواع موسیقی مذهبی به ویژه مراسم سینه‌زنی و نوحه‌خوانی همچون نیازی روحی هرساله در اذهان شیعه جایگاه ثابتی یافت. به همین دلیل مسئله‌ی نوحه و نوحه سرایی دغدغه‌ی بسیاری از شاعران و خوانندگان گردید.

«سازندگان اشعار نوحه که غالباً شاعر و از اساتید موسیقی بودند به تربیت شاگرد نیز همت می‌گماشتند و تعلیم و تعلّم در فن نوحه‌خوانی تا نیم قرن پیش در ایران رواج کامل داشت و داوطلب برای خواندن نوحه و سینه هم زیاد بود. (همان، ص٣٠)»

رفته رفته شاعران صاحب نامی به سرودن اشعار نوحه روی آوردند. آنان با الگوبرداری از سروده‌های تصانیف موسیقی دستگاهی، اشعاری تأثیرگذار خلق نموده و از این طریق وزن و اعتبار خاصّی به نوحه و نوحه‌سرایی بخشیدند.

«از معروفترین شعرای عصر قاجاریه که مرثیه و نوحه ساخته‌اند می‌توان یغمای جندقی و وصال شیرازی را نام برد. به ویژه وصال شیرازی که شاعری هنرمند و در انواع هنرهای زیبا دست داشته و بااین که در لباس روحانیت می‌زیست علاوه بر صدای خوش به نوازندگی ساز نیز آشنایی داشته است.»

برای نمونه بعضی از اشعار نوحه را می‌آوریم:

حسینم حسینم حسینم حسینم
درغم مامت عیان - وای وای
نمودد از این غم جهان وای وای
وای وای مردم درین عزا - وای
گریان به صدنوا - وای
ای شاه کربلا وای

ضرب تند:

حسینم حسینم حسینم حسینم

و یابیت ذیل که از نوحه‌ایست که روز عاشورا می‌خواندند:

ای عزیز فاطمه جانم به قربانت مرو
جان طفلانت مرو - دستم به دامانت مرو.

و یا این بیت از نوحه‌ایست که در گوشه‌ی گرایلی خوانده می‌شد:

امشب ای یاران قحطی آبست
بهرما طفلان دُر نایاب است. (موسیقی مذهبی ایران، ص ٢٩)»

دوران قاجاریه به ویژه دوران سلطنت ناصرالدین شاه را می‌توان دوران اوج تظاهرات مذهبی ونیز انسجام و سازماندهی امر نوحه و نوحه‌خوانی تلقی نمود. بسیاری از مطلعین به علاقه‌ی مفرط این پادشاه به مراسم سینه‌زنی اشاره نمودند، تا جایی که اشعار برخی نوحه‌های مشهور منتسب به این پادشاه است.

مشحون در رابطه با ایجاد نظم و ترتیب در سرودن نوحه‌ها از سوی ناصرالدین شاه اشاره نموده است:

«ناصرالدین شاه که به نمایش مذهبی علاقه بسیار داشت، میرزا نصرالله اصفهانی ملقب به تاج‌الشعرا و

www.tabarestan.info تبرستان

تخلص به شهاب را که شاعری توانا و مردی فاضل و از موسیقی ملی اطلاعات کافی داشت، مأمور کرد تا آنچه از اشعار تعزیه که از پیش باقی مانده بود جمع‌آوری و تکمیل نماید وبرای نمایشنامه‌های مذهبی جدیدی که به وسیله معین البکا یا دیگر اهل فن نوشته شده بود، اشعار مناسب با موازین موسیقی بسازد. (پیشین، ص ۹)»

در عین حال پس از قاجاریه نیز مرثیه سرایان صاحب نامی به خلق اشعار رثایی در سوگ حوادث کربلا پرداختند و ابعاد ادبی این گونه اشعار به سنتی فرهنگی بدل گردید. به فراخور گسترش نوحه‌سرایی و مرثیه‌سرایی، آداب و مراسمی بروز و گسترش یافت که نوحه‌خوانی ومرثیه‌خوانی نام گرفت. این گونه مراسم به ویژه از زمان صفویه شدت یافت و با همه افت و خیزهای سیاسی و اجتماعی در اواسط دوره قاجاریه به اوج خود رسید.

کمپفر در سفرنامه‌اش پس از شرح و توضیحی مختصر از وقایع صحرای کربلا در مورد آداب و مراسم مختص نوحه‌خوانی و مرثیه‌خوانی در دوره صفویه پرداخته و مشاهدات خود را به تفضیل بیان می‌دارد:

«غروب همه در دسته‌های نامنظم به استراحتگاه‌های کوچک سر چهارراه‌ها و یا اماکن عمومی می‌روند و با خود چیزهای قابل اشتعال حمل می‌کنند و آتشی می‌افروزند تا دور آن برای عزاداری حلقه بزنند. به زودی رقصی آغاز می‌گردد که در ضمن آن نام حسین را به صدای بلند ذکر می‌کنند. نه با ناله و شکوه بلکه با صدایی خشمناک. به تبعیت از آهنگ آواز، نوحه‌خوانان در دایره‌ای در کنار هم جمع می‌شوند و در عین اینکه پا بر زمین می‌کوبند، سینه را با مشت می‌زنند. کسی که با این مراسم آشنا نباشد می‌پندارد که ساحران را در حال رقص می‌بیند (سفرنامه کمپفر، ص ۲۱۸)».

توضیح و تشریح سفرنامه‌نویسان از آداب و آیین‌های نوحه‌خوانی و مرثیه‌خوانی در عصر صفویه حاکی از آن است که قبل از ظهور و پیدایش تعزیه، مراسم نوحه و مرثیه به صورت سنتی همگانی امّا در ابعادی محدودتر در مجامع شیعی شکل گرفت. «در عهد شاه عباس بزرگ زندگی اجتماعی فقط حکایت گرد آمدن افراد در قهوه‌خانه‌ها یا میخانه‌ها نبود. سرگرمی‌ها و تفریحات دسته جمعی اعم از مذهبی و غیر مذهبی زندگی را دلچسب و جالب می‌ساخت. برای نخستین‌بار در تاریخ شیعه روزهای سوگواری ماه محرم و ماه رمضان جنبه‌ی سوگواری ملی و همگانی پیدا کرد. خود شاه مشوق تشکیل مجالس سینه‌زنی و سنگ‌زنی و روضه‌خوانی گردید و زمینه را برای پیدایش تعزیه‌خوانی که از ابداعات قرن بعد بود فراهم ساخت (تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران، ص ۳۲۹)».

بدیهی است این گونه مراسم مجریان خاصی را نیز طلب می‌نمود، مجریانی که خوش صدایی و آگاهی به الحان و نغمات، هنر و دانش اصلی آنان بود. از همین رو رفته رفته معروف‌ترین خوانندگان هر عصر به جمع مجریان نوحه و مرثیه پیوسته و از این طریق خیل بی‌شماری از نغمات و الحان موسیقی را جهت اجرای نوحه و مرثیه مورد استفاده قرار می‌دادند. این روند وضعیتی را ایجاد نمود که بسیاری از الحان با مترهای مشخص و پرشتاب که امروزه با عنوان ترانه و تصنیف شناخته می‌شوند، از این طریق به موسیقی مذهبی پیوسته و بی گمان از همین راه به بهترین وجه محفوظ مانده‌اند. مشحون در رابطه با خلق اشعار نوحه‌ها می‌نویسد:

«اشعار نوحه را علاوه بر شعرای گمنام و مردم عوام شعرای معروف و اساتید نیز می‌ساختند که اکثراً وزن و آهنگ مطلوب داشت. وزن و آهنگ آن را در آوازها و گوشه‌های ضربی موسیقی می‌گرفتند. این نوع اشعار یا به وسیله اهل شعر و موسیقی ساخته می‌شد و یا وزن و آهنگ آن از موسیقیدان‌ها و شعر آن را شعرا می‌ساختند و ظاهراً بیشتر شعرایی که به موسیقی اشنایی داشتند [این اشعار را] می‌ساختند و بعید نیست که بعضی نوحه‌ها از روی زمینه و آهنگ و تصنیف ساخته شده باشد، چنان‌که بعضی از متأخرین در ساختن تصنیف از وزن ضرب و آهنگ نوحه‌های قدیم استفاده کرده‌اند (موسیقی مذهبی، ص۲۹)».

همین پژوهشگر در جای دیگری می‌نویسد:

«اشعار نوحه را که برای زدن سینه در مجالس عزاداری و دسته‌گردانی می‌ساختند چون دارای وزن ضربی و آهنگین بود با موسیقی ارتباط کامل داشت

www.tabarestan.info تبرستان

و در حقیقت تصنیفی بود که شعار آن مضمون مذهبی و جنبه‌ی دینی داشت (پیشین، ص ۲۸ و ۲۹)».

شواهد متأخر حاکی از آن است که اساساً بیشتر تصنیف‌های رایج در هر دوره مورد استفاده نوحه‌خوانان بوده است. نوحه‌خوانان و به ویژه شاعران نوحه‌سرا مشهورترین تصانیف دوران خود را اخذ و با تغییر اشعار، براساس آهنگ و ضرب همان تصنیف آن را در نوحه‌خوانی‌ها مورد استفاده قرار می‌دادند. در اینجا لازم است به انبوه تصانیفی اشاره شود که توسط پیش‌خوان‌ها در پیش خوانی‌ها مورد استفاده قرار گرفته و به این ترتیب با افزودن شعرهایی با مضامین مذهبی، برخی تصانیف در رده‌ی نوحه‌ها و پیش خوانی‌ها جای گرفتند که هنوز هم نمونه‌های متعددی از این گونه نغمات در نوحه‌ها و مراثی معاصر کاربرد دارد. در حال حاضر نیز برخی تصنیف‌های قدیمی در تعدادی از پیشخوانی‌های مجالس تعزیه نواحی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

جالب توجه اینکه طی دهه‌های میانی سده جاری بسیاری از خوانندگان و آهنگسازان با سود جستن از همین گروه از نوحه‌ها و پیش خوانی‌ها و جایگزین کردن اشعار غنایی بر آنها به بازسازی این گونه تصانیف پرداخته و دوباره آنها را در جایگاه اصلی خود قرار داده‌اند. درست خلاف رویه‌ای که نوحه‌خوانان و شاعران نوحه‌سرا تا اوایل سده‌ی جاری به آن مبادرت می‌ورزیدند.

باید افزود که با توجه به فضای عمومی و تعصباتی که در اثر اعتقادات مذهبی جریان داشت این گونه جابه‌جایی‌ها و جایگزینی‌ها موجب گردید تا بسیاری از تصانیف و ترانه‌ها از طریق خوانندگان مذهبی و مرثیه‌سرایان و نوحه‌خوانی محفوظ مانده و به نسل حاضر منتقل شود. جریان مذکور رفته‌رفته به شکل مکتب و روالی سازمان یافته در خدمت آموزش و گسترش تصانیف غنایی از طریق مراسم عزاداری و موسیقی مذهبی قرار گرفت.

به واسطه چنین راهکارها و داد و ستدهایی رفته‌رفته گروه کثیر نوحه‌خوان‌ها و مرثیه‌خوان‌ها در کشور، صنف صاحب نام و با نفوذی را در جمع مجریان مراسم و موسیقی مذهبی تشکیل دادند.

در حال حاضر(۱۳۹۳هـ) نوحه خوانان و مرثیه سرایان اهل بیت در مازندران صنفی گسترده را تشکیل می‌دهند. برخلاف مداحان که عموماً حرفه‌ای بوده و در قبال کار خود دستمزد دریافت می‌نمایند؛ اکثریت قریب به اتفاق طیف پرشمار نوحه خوانان، نوحه‌خوانان را نوعی ثواب محسوب نموده و آنرا وظیفه‌ی مذهبی تلقی می‌کنند. نوحه‌های مازندرانی در دو دهه‌ی اخیر به زبان فارسی و گویش مازندرانی اجرا می‌شود.

تعدادی از نوحه‌ها که اشعار آنها به زبان مازندرانی است عموما از نظر لحن برداشتی تحریف شده از ریز مقام‌ها و ترانه‌های مازندرانی است. شماری دیگر از نوحه‌ها که با اشعار فارسی خوانده می‌شوند، منطبق با ساختار و فرم موسیقی ردیفی می‌باشند. گروه سوم از نوحه‌های مازندرانی که اکثریت نوحه‌های امروزی را تشکیل می‌دهند؛ از انواع موسیقی‌های سطحی و در اصطلاح کوچه بازاری الهام یافته و فاقد ارزش فرهنگی-هنری و موسیقایی می‌باشند.

نمونه‌ای از اشعار نوحه:

تنها - شهزاده اکبر جوان
شهرزاده اکبر جوان
تیغ علی بسته میان
لیلا کند آه و فغان
جمعی - ای غم نصیبان
همه بیائید
زهجر روی اکبر
فغان نمائید
تنها - علی علی جوانم
پسر غمت بجانم
انیس خواهرانم
ناکام و رشیدم
جمعی - خواهرت بمیرد علی

www.tabarestan.info تبرستان

عمه‌ات ندارد دلی
تنها - بر سر گذارید از وفا (۲ مرتبه)
قرآن و حرز مصطفی
ای غم نصیبان
جمعی - گیرید و دور اکبرم
خاک سیه شد بر سرم
رود بمیدان اکبرم (۲ مرتبه)
همه بیائید
گیسو گشائید
زهجر روی اکبر
همه فغان نمائید
علی علی جانم
پسر غمت بجانم
علی علی جانم
علی دردت بجانم
نک: جوشی، پیشخوانی

واوارون vā vārun:

منطقه: مازندران (مناطق مرکزی)

واوارون از جمله مراسم آفتاب خواهی است که به هنگام بارش طولانی مدت و جهت بند آمدن باران اجرا می گردید. برای اجرا، نوجوانان و کودکان در زیر بارش باران صف کشیده و پشت پیراهن یکدیگر را در دست می گیرند. اولین نفر جارویی دسته بلند را در دستان خود می گیرد. آنان ضمن حرکت در درون کوچه های روستا وارد منازل افراد شده و شعری ریتمیک را می خوانند:

«وارونه وا! وارونه وا!
vārune vā vārune vā
هر کس اماره دونه ندا
Har kes emā re dune nedā
وشون خنه ره وا له بدا»[1]
veŝune xene re vā le bedā
ترجمه: وارون وا، وارون وا
هر کس به ما برنجی انعام نداد
باد منزلش را ویران نماید.

در برخی مناطق دیگر اشعاری در شباهت با مراسم آفتاب خواهی با نام «خیرون وا» و به این شرح خوانده می شود:

«واوارون، واوارون
vā vārun vā vārun
بینج توتک و شیر نون
binje tutek ire nun
هر کس مره دونه ندا
har kes mere dune nedā
وشون خنه را وا له بدا»[2]
veŝune xene re vā le bedā
ترجمه:
واوارون، واوارون
حلوای برنجی و نان شیرمال
هر کسی که به من برنجی اعطا نکرد
باد منزلشان را ویران کند.

صاحبخانه نیز مقداری برنج در کیسه ی توبره مانند می‌ریزد و این مراسم در سایر منازل افراد روستا ادامه می یابد. در پایان برنج ها و سایر اقلام دریافتی را، به همراه شیری که از دامداران انعام گرفته‌اند، در محلی که معمولاً امامزاده‌ای است جمع آوری نموده و به پختن آش شیر می پردازند و با توزیع آن در بین افراد، دست به دعا و نیایش برای طلب آفتاب برمی دارند.

هم اکنون اجرای این مراسم به ندرت صورت می گیرد.

منابع:

۱و ۲) فرهنگ و آداب و رسوم سوادکوه، ص۶۳ (با تصرف و تغییر).

ورزا سواری verzā savāri:

منطقه: مازندران، ملی

تا چند دهه پیشتر در برخی روستاها ورزا سواری به معنی سوار کاری با گاو نر از جمله ی مراسم پرهیجان عروسی ها بود.

این مسابقه با نهادن زین و لگام بر گاوان نر و سوار شدن سوارکاران بر آنها انجام می‌شد. گاوها با جست و خیز فراوان سعی در به زمین زدن سوار می‌نموده و هر فردی که مدت زمان طولانی تری بر روی زین دوام می‌آورد، برنده‌ی مسابقه محسوب گردیده و جایزه ای از سوی خانواده ی داماد دریافت می‌نمود.

این بازی متفاوت از ورزا جنگ متداول در گیلان بوده و درحال حاضر منسوخ شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

هرته herte- herte:
منطقه: مازندران
عنوان دیگری جهت مراسم مشال پلیته.
نک: مشال پلیته

یوسف و زلیخا: yusef-o- zoleyxā
منطقه: مازندران

«یوسف و زلیخا» از جمله داستان پردازی‌ها و روایات دینی و اساطیری است که توسط شعرخوان ها و برخی از نوروزخوان های البرز با لحن خاصی خوانده می‌شود.

محور داستان مربوط به روایات موجود از عشق زلیخا به این پیامبر است. در زمینه‌ی سیر داستان و مضمون این منظومه اگرچه شعرخوان‌ها بر اساس ذوق سلیم و حافظه‌ی سیال و با استفاده از راهکار سنّتی بداهه پردازی، شاخ و برگ هایی را به داستان اصلی افزوده و از این راه به تلطیف بیشتر قصّه و تهییج مخاطبان خود می پردازند، امّا در همه حال به اصل داستان وفادار بوده و روایات دینی (اعم از روایت قرآنی و روایات دینی دیگر) شاکله و اساس داستان را تشکیل می‌دهد.

مقایسه ی اصل داستان که مأخوذ از متون دینی است با منظومه ی شعر خوان ها، مبین اصالت و صداقت خنیاگران در انتقال درست سرگذشت حضرت یوسف و زلیخا است. **لغت نامه** با استفاده از متون دینی و منابع معتبر درباره ی این داستان و مفاهیم و منشاء نام یوسف و زلیخا نوشته است:

«یوسف. [س] ابن یعقوب، از انبیای معروف بنی اسراییل و یکی از دوازده فرزند یعقوب پیغمبر بود و حسن او شهرت جهانگیر داشت. به عزیزی مصر رسید. داستان او چنین است که شبی در خواب دید که خورشید و ماه و یازده ستاره پیش پایش سر نهاده اند. رویای خویش با پدر گفت. پدر پاسخ داد که تو به فرمانروایی خواهی رسید، لیکن این خواب از برادران پوشیده دار تا مبادا بر تو رشک ورزند. یوسف سفارش پدر فراموش کرد و به یکی از برادران خواب خود بازگفت. همه آگاه شدند. آتش حسد و کینه در دلشان شعله ور گشت و کمر به نابودی او بستند. پیش پدر رفتند و اجازه خواستند که او را به گردش برند. پدر ابتدا مخالفت ورزید، ولی سرانجام او را راضی کردند و یوسف را با خود به بیرون کنعان بردند. پیراهن از تنش برآوردند و به چاهش افکندند و پیش پدر رفتند و گفتند یوسف به سفارش ما عمل نکرد و از ما دور شد. گرگ خوردش و پیراهن بدو نشان دادند. کاروانی از سر چاه می گذشت. دلو در چاه انداختند تا آب کشند. یوسف بر دلو نشست و بالا آمد. کاروانیان او را به بهایی ناچیز فروختند. خریدار او را به مصر آورد. شهرت حسن او همه جا پیچید و زنان بسیار از جمله زلیخا زن عزیز مصر خریدار و عاشق او گشتند. عزیز اصرار و التماس زلیخا به این بهانه که چون فرزندی ندارد یوسف را خرید و به فرزندی و بندگی قبول کرد. زلیخا در آتش عشق او می سوخت، ولی یوسف توجهی بدو نداشت، تا سرانجام، عشق خود آشکار کرد و تمنای وصال نمود. یوسف سر باز زد و در نتیجه مورد بی مهری زلیخا قرار گرفت و زلیخا نزد شوهر او را متهم به قصد خیانت کرد.

عزیز یوسف را به زندان افکند، تا آنکه شبی خوابی دید که همه از تعبیر آن عاجز ماندند. یکی از ملازمان او که چندی در زندان با یوسف بود، صدیق یوسف را در خواب گزاری به یاد وی آورد. او را از زندان فراخواندند، عزیز خواب خویش بدو گفت. یوسف تعبیر خواب به درستی و روشنی بیان کرد و از پیدایش هفت سال قحطی با او سخن گفت و چاره کار بازگشود. در این میان زلیخا نیز بر بیگناهی یوسف اعتراف کرد. عزیز یوسف را سخت بنواخت و ملک مصر بدو سپرد و خود پس از اندکی درگذشت. یوسف بر تخت سلطنت مصر نشست...

مقایسه شرح فوق و سیر روایت در منظومه‌ی شعرخوانان (شرخون‌های) مازندرانی

www.tabarestan.info تبرستان

اصالت و دقت کار و هنر آنان را در نقل و ارائه‌ی داستان‌های دینی نشان می دهد:

بخشی از منظومه:

صلوات و بر محمّد
selvāto-bar-mohammad
صلوات بر محمّد

صلّ علی محمّد
salle-alā-mohammad
صلّ علی محمّد

مژده دهید دوستان
mozde-dahid-dustān
دوستان مژده بدهید

نوروز سلطان آمد
nowruze-soltān-āmad
نوروز سلطان آمد

حضرت یوسف باوفا
hazrete-yusefe-bā-vafā
حضرت یوسف باوفا

خواب بورده وه در اونجا
xāb-burde-ve-dar-unjā
در آنجا به خواب رفت

خواب بدیه یا الله
xāb-badiye-yā-allah
خداوند به خوابش آمد

ستاره تعظیم کندا بر اما
setāre-tazim-kondeo-bar-emā
ستاره بر ما تعظیم می کند

اون شب روز بیّو فردا
un-sab-ruz-bayyo-farda
آن شب به پایان رسید و روز دیگر

بیموء حضور بابا
bimue-huzure-bābā
حضرت یوسف به نزد پدرش آمد

تعریف ره بائوته اونجا
tarife- xābre- baute- unjā
خوابش را تعریف کرد

صلّ علی محمد
salle-alā-mohammad
صلّ علی محمّد

مژده دهید دوستان
mozde-dahid-dustān
نوروز سلطان آمد

نوروز سلطان آمد
nowruze-soltān-āmad
نوروز سلطان آمد

بیّه کردار جان خدا
bayye-kerdare-jane-xoda
اراده ی خداوند عزیز نافذ شد.

حضرت یوسف باوفا
hazrete-yusefe-bā-vafā
حضرت یوسف باوفا

خواب بورده وه در اونجا
xāb-burde-ve-dar-unjā
در آنجا به خواب رفت

خواب بدیه یا الله
xāb-badiye-yā-allah
خداوند به خوابش آمد

ستاره تعظیم کندا بر اما
setāre-tazim-kondeo-bar-emā
ستاره بر ما تعظیم می کند

اون شب روز بیّو فردا
un-sab-ruz-bayyo-farda
آن شب به پایان رسید و روز دیگر

بیموء حضور بابا
bimue-huzure-bābā
حضرت یوسف به نزد پدرش آمد

تعریف ره بائوته اونجا
tarife- xābre- baute- unjā
خوابش را تعریف کرد

صلوات و بر محمّد
selvāto-bar-mohammad
صلوات بر محمّد

صلّ علی محمّد
salle-alā-mohammad
صلّ علی محمّد

مژده دهید دوستان
mozde-dahid-dustān
دوستان مژده بدهید

نوروز سلطان آمد
nowruze-soltān-āmad
نوروز سلطان آمد

حضرت یعقوب باوفا
hazrete-yaqube-bā-vafā
حضرت یعقوب باوفا

طعام خورده با اطفال ها
toam- xorde-bā-atfālhā
با بچه ها غذا می خورد

ساحر بیموء باته که الله
sāher- biyamue-baute-ke-allāh
جادوگر آمد و گفت که یا الله

چو بیتو دسّ بالا
cu-bayto-dasse-bālā
چوبدستی را بالا گرفت (حضرت یعقوب)

ساحر و در ها کرد و دیّا
sāhere o-dar hākerdo-dayyā
جادوگر را از خانه بیرون کرد

بد بیموء جان خدا
bad-bimue-jane-xodā
خداوند از این حرکت یعقوب ناخشنود شد

ندا بیموء از آسمون
nedā –bimue-az- āsemun
از آسمان ندا آمد

جبریل بیّو روون
jebrill-bayyo-ravun
سپس جبریئل روانه شد

بئو ته ای یعقوب مهربون
baute- yaqube-mehrabun
و گفت ای یعقوب مهربان

یوسف تو شونه زندون
baute- ey- yaqube-mehrebun
یوسف تو به زندان می رود

صلوات و بر محمّد
selvāto-bar-mohammad
صلوات بر محمّد

توجّه به منظومه‌ی فوق که توسط شرخون‌ها (شعرخوان‌ها) و نوروز خوان ها روایت می شد، حاکی از این است که آنان بر اساس ذوق سلیم و میل خود تنها به بخش هایی از داستان و زندگی پیامبر مذکور می پرداختند که برای مخاطبان آنها از جذابیت بیشتری برخوردار بود.

قصّه در چاه انداختن آن حضرت توسّط برادران تا مقطع به پادشاهی رسیدن او در مصر و بازگشت بینایی پدرش حضرت یعقوب اصلی ترین رویدادهایی است که توسّط شعرخوان ها روایت می شد.

اشعار منظومه مانند سایر منظومه هایی که توسّط نقالان و شعر خوان ها نقل می شود، اگرچه ظاهراً از قواعد عروضی پیروی می کند

www.tabarestan.info تبرستان

ولی به شکل ذاتی از ماهیت و ساختاری هجایی برخوردار است.

جملات موسیقی در این منظومه از متر فراخ برخوردار بوده و با شتابی نسبتاً تند همراه است. تکرار و توالی جملات موسیقی و تقارن پریودهای آوازی از ابتدا تا پایان منظومه ادامه داشته و در اجرای ترجیع بندها نوعی مبادله‌ی آوازی میان سرخوان و پی خوان (همسرا) مشاهده می شود. ترجیع بندها که بخش عمده ی ان توسط پی خوان (=پیوری کر) خوانده می شود، موقعیتی جهت تنفس و تجدید قوا برای ادامه ی اجرای شعرخوان محسوب می گردد. لازم به ذکر است که این منظومه‌ها الحانی آوازی محسوب گردیده و استفاده از ساز هیچ گونه مداخله‌ای در سنت های اجرایی آن ندارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

کتابنامه:

- آئین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم، محمود پاینده لنگرودی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۵.
- آثارالباقیه، ابوریحان بیرونی، ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.
- آداب و رسوم و فرهنگ عامه ایل بختیاری چهار لنگ، تالیف و گردآوری رضا سرلک، تهران: طهوری، ۱۳۸۵.
- احسن التواریخ، حسن روملو، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: انتشارات بابک، ۱۳۵۷.
- احیاء الملوک، سیستانی، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٦٤.
- اخبارالطوال، احمدبن داود دینوری، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران: نشر نی ۱۳٦٤.
- ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره‌ی افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)، محمدجعفر محجوب، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸٦.
- ادبیات منظوم ترک، حبیب ساهر، تهران: انتشارات دنیای دانش، ۱۳۵٦.
- ادبیات نمایشی در ایران، جمشید ملک پور، تهران: توس، ۲۳٦۳.
- اسطوری و آیین از روزگار باستان تا امروز، میرچا الیاده [و دیگران]، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر اسطوره، ۱۳۸۸.
- اسلام در ایران، ا.پ. پطروشفسکی، ترجمه کریم کشاورز، تهران: پیام، ۱۳٦۲.
- امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و معتقدان، به کوشش جهانگیر نصری اشرفی و تیاپه اسدی، تهران: انتشارات خانه سبز، ۱۳۷٦.
- التفهیم، ابوریحان بیرونی، به تصحیح جلال الدین همایی، تهران: نشر هما، ۱۳۸٦.
- التدوین فی‌احوال جبال شروین (تاریخ سوادکوه مازندران)، محمدحسین اعتماد السطنه، به تصحیح مصطفی احمدزاده، تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۳.
- الفرق بین الفرق یا تاریخ مذاهب اسلام، تصحیح محمدجواد مشکور، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤٤.
- الکامل فی‌التاریخ، عزیزالدین ابن اثیر، ترجمه محمدحسین روحانی، تهران: اساطیر، ۱۳۷۰.
- المسالک و الممالک، ابن خرداد به، ترجمه حسین قره خانلو، تهران: ناشر مترجم، ۱۳۷۰.
- النقض، عبدالجلیل قزوینی رازی، تصحیح جلال‌الدین محدث ارموی، تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۸.
- اهل ماتم، موسیقی و مراسم سوگواری در بوشهر، محسن شریفیان، تهران: دیرین، ۱۳۸۲.
- ایران امروز، اوژن اوبرن، ترجمه اصغر سعیدی، تهران: زوار، ۱۳٦۲.
- ایران امروز، اوژن اوبن، ترجمه علی اصغر سعیدی، تهران: زوار، ۱۳٦۲.
- ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستنسن، ترجمه رشید یاسمی، ویراستار حسن رضایی باغ بیدی، تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۸.
- ایلخچی، غلامحسین ساعدی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- بدایع الوقایع، زین الدین محمود واصفی، به کوشش الکساندر بولدیفر، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی (برهان)، به کوشش محمدمعین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷٦.
- بنیاد نمایش در ایران، ابوالقاسم جنتی عطایی، تهران: انتشارات صفی علیشاه، بی‌تا.
- به سوی اصفهان، پیرلوتی، ترجمه بدرالدین کتابی، تهران: انتشارات اقبال، ۱۳۷۲.
- بیست سال در ایران، جان ویشارد، ترجمه علی پرنیا، تهران: نشر نوین، ۱۳٦۳.
- پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، عنایت الله شهیدی با نظارت علمی علی بلوکباشی، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی با همکاری کمیته ملی یونسکو، ۱۳۷۹.
- تات نشین‌های بلوک زهرا، جلال آل احمد، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۳.
- تاریخ اجتماعی ایران در عصر افشاریه، رضا شعبانی، تهران: نشر قومس، ۱۳۷۳.
- تاریخ اجتماعی ایران، مرتضی راوندی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٤۰.
- تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، جعفر شهری، تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا، ۱۳٦۹.
- تاریخ ادبیات ایران، ادوارد براون، ترجمه رشید یاسمی، تهران: [؟]، ۱۳۳۵.

www.tabarestan.info تبرستان

- تاریخ ایران، حسن پیرنیا و عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳٦٤.
- تاریخ بخارا، ابوبکر محمدابن جعفر نرشخی، ترجمه ابونصر احمدبن محمد ابن نصر القبابی، به تصحیح سید محمد تقی مدرس رضوی، تهران: توس، ۱۳٦۵.
- تاریخ بلعمی، ابوعلی محمدبن محمدبن بعلمی، به تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳٤۱.
- تاریخ بیهقی (۲ جلدی)، خواجه ابوالفضل محمدبن حسین بیهقی، به کوشش منوچهر دانش پژوه تهران: هیرمند، ۱۳۷٦.
- تاریخ بیهقی (۳ جلدی)، خواجه ابوالفضل محمدبن حسین بیهقی دبیر، به کوشش خلیل خطیب رهر، تهران: نشر مهتاب، ۱۳۸۷.
- تاریخ پیامبران و شاهان (سنی ملوک الارض و الانبیاء)، حمزه بن حسن اصفهانی ترجمه جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٦.
- تاریخ ثعالبی (عزر اخبار ملوک و سیرهم)، ابومنصور عبدالملک ابن محمد ابن اسماعیل ثعالبی نیشابوری، ترجمه محمد فضایلی، تهران: نشر نقره، ۱۳٦۸.
- تاریخ خاندان مرعشی مازندران، میر تیمور مرعشی، به تصحیح منوچهر ستوده، تهران انتشارات اطلاعات، ۱۳٦٤.
- تاریخ رویان، مولانا اولیاء الله آملی، به تصحیح منوچهر ستوده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤۸.
- تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، میر سید ظهیر الدین بن سید نصیرالدین مرعشی ، به کوشش محمد حسین تسبیحی با مقدمه جواد مشکور، [بی‌جا]: شرف، بی‌تا.
- تاریخ طبرستان، ابن اسفندیار، به کوشش عباس اقبال، تهران، اساطیر، ۱۳۸۹.
- تاریخ طبرستان، اردشیر برزگر، تصحیح محمد شکری فومشی، تهران: نشر رسانش، ۱۳۸۰.
- تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)، محمدبن جریر طبری، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲-۱۳۵٤.
- تاریخ عالم آرای عباسی، اسکندر بیگ ترکمان، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
- تاریخ عباسی، ملا جلال منجم یزدی، به کوشش وحید دستگردی، تهران: انتشارات وحید، ۱۳٦٦.
- تاریخ عرب، فیلیپ . ک. حتی، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تبریز، کتابفروشی حقیقت فرانکلین ۱۳٤٤).
- تاریخ فتوحات مغول، ج.ج. ساندرز، ترجمه ابوالقاسم حالت، تهران: امیرکبیر ۱۳٦۳.
- تاریخ قومس، عبدالرفیع حقیقت (رفیع)، تهران: نشر آفتاب، ۱۳٦۲.
- تاریخ کیش زرتشت، مری بویس و فرانتز گرنر، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران: توس، ۱۳۷۵.
- تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
- تاریخ گیتی گشا (در تاریخ خاندان زند)، میرزا محمدصادق موسوی نامی اصفهانی، تحریر و تحشیه عزیزالله بیات تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
- تاریخ گیلان و دیلمستان، با تصحیح منوچهر ستوده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤۷.
- تاریخ مغول در ایران، برتولد اشپولر، ترجمه محمود میرآفتاب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۵.
- تاریخ مغول، عباس اقبال آشتیانی، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.
- تاریخ نادرشاهی، محمدشفیع تهرانی وارد، تهران: موسسه مطالعاتی و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۹.
- تاریخ نامه طبری، محمدبن جریر طبری، به تصحیح محمد روشن، تهران: نشر نو، ۱۳٦۹.
- تاریخ یعقوبی، ابن واضح یعقوبی، ترجمه محمدابراهیم یعقوبی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.
- تعزیه خوانی: حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی، علی بلوکباشی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.
- تعزیه در ایران، صادق همایونی، شیراز: انتشارات نوید، ۱۳٦۸.
- تعزیه در خور، مرتضی هنری، تهران: مرکز مردم شناسی، ۱۳۵٤.
- تعزیه نیایش و نمایش در ایران، پیتر جی. چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۷.
- تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران، پیتر. جی. چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و

تبرستان www.tabarestan.info

فرهنگی ۱۳۷۲.
- تلبیس ابلیس، ابن جوزی، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگوزول، تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳٦۸.
- تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری، آدام متز، ترجمه علیرضا ذکاوی قراگوزلو، تهران: امیرکبیر ۱۳٦٤.ک
- تمدن ایرانی، چند تن از خاورشناسان، ترجمه عیسی بهنام، تهران: بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳٤٦.
- تهران قدیم، م. حسن بیگی، تهران: ققنوس، ۱۳٦۸.
- جان عاریت، یادنامه سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، به کوشش مهین خدایی نیا، تهران، فرزان، ۱۳۸۱.
- جغرافیای اصفهان، میرزا حسین خان تحویلدار اصفهان، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران: ۱۳٤۲.
- جهانگشای جوینی، علاالدین عطاملک بن بهاءالدین محمد بن محمد الجوینی، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، لیدن: مطبعه بریل، ۱۹۱۱.
- چالش میان فارسی و عربی سده‌های نخست، آذرتاش آذرنوش، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.
- حدود العالم من المشرق الی المغرب، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: طهوری، ۱۳٦۲.
- حماسه سرایی در ایران، ذبیح الله صفا، تهران: نشر فردوسی، ۱۳۷۳.
- خراسان و ماوراء النهر (آسیای میانه)، آ. بلینتسکی، مترجم پرویز ورجاوند، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱.
- خنیاگران نوروزی، جهانگیر نصری اشرفی، ساری: میراث فرهنگی مازندران، ۱۳۸۵
- خونینه‌های تاریخ دارالمرز، محمود پاینده لنگرودی، رشت: نشر گیلکان، ۱۳۷۰.
- خیاو یا مشکین شهر، غلامحسین ساعدی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵٤.
- دایره‌المعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران: موسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۲۵.
- در قلمرو مازندران ۱، به کوشش حسین صمدی، تهران: نشر بینا، ۱۳۷۰.
- درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، جابر عناصر، تهران: نشر جهاد دانشگاهی، ۱۳٦٦.
- دفتر تعزیه (۱)، داوود فتحعلی بیگی، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰.
- دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران، مری بویس و هنری جورج فارمر، ترجمه بهزاد، باشی، تهران انتشارات آگاه، ۱۳٦۸.
- دیوان لغات الترک، محمود کاشغری، برگردان فارسی، حسین محمدزاده صدیق، تبریز: نشر اختر، ۱۳۸۳.
- راحه الصدور و آیه السرور در تاریخ آل سلجوق، محمدبن علی بن سلیمان راوندی، به کوشش محمد اقبال، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی، بی‌تا.
- رساله در تاریخ ادیان، میرچا الیاده، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷٦.
- رساله موسیقی، بهجت الروح، عبدالمومن بن صفی‌الدین، با مقابله و مقدمه هـ. ل. رابنو برگومالـه، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٦.
- رستم التواریخ، محمد هاشم آصف (رستم الحکما)، تصحیح محمد مشیری، تهران: [بی‌نا]، ۱۳۵۲.
- رمضان در فرهنگ مردم، گردآورنده سید احمد وکیلیان، تهران، سروش، ۱۳۸۵.
- روزنامه خاطرات اعتماد السلطنه، به کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳٤۵.
- روزنامه خاطرات عین السلطنه، به کوشش ایرج افشار و مسعود سالور، تهران: اساطیر، ۱۳۷٦.
- روزنامه خاطرات ناصرالدین شاهد در سفر سوم فرهنگستان، به کوشش محمد اسماعیل رضوان و فاطمه قاضی‌ها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳٦۹-۱۳۷۳.
- روضه الشهداء، حسین واعظ کاشفی، به کوشش محمد رمضانی، تهران: کلاسهٔ خاور ۱۳۳٤.
- روضه الصفویه، میرزا بیک حسن جنابذی، تهران:چاپ غلامرضا طباطبایی مجد، ۱۳۷۸.
- زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، محمدمناظر احسن، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۹.
- زین‌الاخبار، ابوسعید عبدالحی بن الضحاک بن محمود گردیزی، به تصحیح رحیم رضازاده ملک، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸٤.
- سرزمین و مردم ایران، عبدالحسین سعیدیان، تهران: انتشارات علم و زندگی، ۱۳۷۸.

www.tabarestan.info تبرستان

- سرزمین‌های شمالی پیرامون خلیج فارس و دریای عمان، محمدعلی خان سدید السلطنه بندرعباسی، به کوشش احمد اقتداری، تهران: نشر جهان معاصر، ۱۳۷۱.
- سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، جیمز موریه، ترجمه یوسف رحیم‌لو، تهران: انتشارات حقیقت، ۱۳۵۱.
- سرگذشت موسیقی ایران، روح الله خالقی، تهران: نشر صفی علیشاه، بی‌تا.
- سفر در ایران، کاسپار درووِیل، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، تهران: انتشارات شباویز، ۱۳٦۷.
- سفر مازندران و وقایع مشروطه (رکن الاسفار)، غلامحسین افضل الملک، به کوشش حسین صمدی، قائمشهر: دانشگاه آزاد واحد قائمشهر، ۱۳۷۳.
- سفرنامه آدام اولئاریوس، ترجمه حسین کردبچه، تهران: انتشارات کتاب برای همه، ۱۳٦۹.
- سفرنامه ابن بطوطه، ترجمه محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۸.
- سفرنامه از خراسان تا بختیاری، هانری رنه دالمانی، ترجمه همایون فره‌وشی، تهران: ابن سینا امیرکبیر، ۱۳۳۵.
- سفرنامه الموت، لرستان و ایلام، فریا استارک، ترجمه علی محمد ساکی، تهران: انتشارات علمی، ۱۳٦٤.
- سفرنامه اورسل، ارنست اورسل، ترجمه علی اصغر سعیدی، بی‌جا: چاپخانه ۲۵ شهریور، بی‌تا.
- سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه: حسین نور صادقی، تهران: نشر اشراقی، ۲۵۳٦.
- سفرنامه بخارا، به اهتمام حسین زمانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳.
- سفرنامه برادران شرلی، ترجمه آوانس، به کوشش علی دهباشی، تهران: موسسه انتشارات آگاه، ۱۳۸۷.
- سفرنامه بنجامین، س. ج. و. بنجامین، ترجمه محمدحسین کردبچه، تهران: انتشارات جاویدان، بی‌تا.
- سفرنامه پولاک، یاکوب ادوارد پولاک، ترجمه: کیکاوس جهانداری، تهران: انتشارات علمی، ۱۳٦۸.
- سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تصحیح حمید شیرانی، تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳٦۹.
- سفرنامه ترکستان (ماوراء النهر)، دکتر پاشینو، ترجمه مادروس داود خنف، به کوشش جمشید کیانفر تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲.
- سفرنامه ژان اوتر، ترجمه علی اقبالی، تهران: نشر جاویدان، ۱۳٦٦.
- سفرنامه ژنرال سرپرسی سایکس، ترجمه: حسین سعادت نوری، تهران: انتشارات لوحه، ۱۳٦۳.
- سفرنامه شاردن، ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس، ۱۳۷٤.
- سفرنامه شمال، چارلز فرانسیس مکنزی، تهران: نشر گسترده، ۱۳۵۹.
- سفرنامه فیگوئرا، سیلوا فیگوئرا، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو، ۱۳٦۳.
- سفرنامه کروسینسکی، ترجمه عبدالرزاق دنبلی، با مقدمه مریم میراحمدی، تهران: توس، ۱۳٦۳.
- سفرنامه کلاویخو، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷٤.
- سفرنامه کمپفر، انگلبرد کمپفر، ترجمه کیکاوس جهانداری، تهران: خوارزمی، ۱۳٦۰.
- سفرنامه مادام دیو لافوا، ترجمه فره‌وشی (همایون سابق) تهران: انتشارات خیام، ۱۳٤۲.
- سفرنامه مازندران و گیلان و ...، به کوشش مسعود گلزاری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۲۵۳۵.
- سفرنامه ملگونف به سواحل جنوبی دریای خزر، تصحیح و ترجمه مسعود گلزاری، تهران: انتشارات دادجو، ۱۳٦٤.
- سفرنامه ناصرخسرو، به کوشش بهنام ابوالفتحی، تهران: انتشارات مژگان، ۱۳۸۸.
- سفرنامه نیبور، کارستن نیبور، ترجمه پرویز رجبی، تهران: انتشارات توکا، ۱۳۵٤.
- سقا، تالارهای مازندران، معصومه رحیم زاده، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی با همکاری اداره کل میراث فرهنگی مازندران، ۱۳۸۲.
- سیاحت درویشی دروغین به خانات آسیای میانه، آرمینوس وامبری، ترجمه فتحعلی خواجه نوریان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷٤.
- سیاحتنامه ابراهیم بیک، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، مقدمه و حواشی باقر مومنی، تهران: نشر سپیده، ۱۳۵۷.
- سیاحتنامه شاردن، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤۵.
- سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی، جمشید ملک پور، تهران: جهاد دانشگاهی، ۱۳٦٦.
- سیری به دیار فرهنگی اجتماعی مازندران: رویای وکلار (کجور و کلاردشت)، جهانبخش باروجی، تهران:

شعاع، ۱۳۸۰.
- شبیه خوانی کهن الگوی نمایش‌های ایرانی، جابر عناصری، تهران: مرکز هنرهای نمایشی، ۱۳۷۱.
- شبیه خوانی، گنجینه‌ی نمایش‌های آیینی، مذهبی، به کوشش جابر عناصری، تهران: از انتشارات یارد چمنی، جشنواره‌ی سراسری تئاتر فجر، ۱۳۷۱.
- شرح زندگانی من، عبدالله مستوفی، تهران: زوّار، ۱۳۸٤.
- شرح سفری به ایالت خراسان، کلنل سی.ام.مک گرگور، ترجمه مجید مهدی‌زاده، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳٦٦.
- شعر و موسیقی در ایران قدیم، حسین خدیر جم و ... [دیگران]، تهران: انتشارات هیرمند، ۱۳٦۸.
- طهران قدیم، جعفر شهری، تهران: انتشارات معین، ۱۳۸۳.
- عالم آرای صفوی، به کوشش یدالله شکری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
- عالم آرای نادری، محمدکاظم مروی وزیر مرد، تهران: نشر علم، ۱۳٦۹.
- عجائب المخلوقات، محمدبن احمد طوسی، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۵.
- عقاید و رسوم مردم خراسان، ابراهیم شکورزاده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٦.
- علویان طبرستان، ابوالفتح حکیمیان، با تفریط عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: انتشارات الهام، ۱۳۷٤.
- فارس نامه، ابن بلخی، به کوشش گای لیترانج و رینولد آلن نیکلسون، تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦۳.
- فتوت نامه سلطانی، مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
- فرار از مدرسه، عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر، ۲۵۳٦.
- فرنود سالار یا فرهنگ نفیسی، علی اکبر نفیسی (ناظم‌الاطباء)، تهران: شرکت چاپ رنگین، ۱۳۱۷-۱۳۱۸.
- فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی، محمدجعفر یاحقی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸٦.
- فرهنگ عامیانه دماوند، مهدی علمداری، تهران: نشر فیض کاشانی، ۱۳۷۹.
- فرهنگ فارسی، محمدمعین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۵.
- فرهنگ گیل و دیلم، محمود پاینده لنگرودی، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦٦.
- فرهنگ لغات عامیانه، محمدعلی جمال زاده، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: کتابخانه ابن سینا، ۱۳٤۱.
- فرهنگ مردم سروستان، صادق همایونی، مشهد: شرکت به نشر (وابسته به آستان قدس رضوی).
- فرهنگ و آداب و رسوم سوادکوه، فریده یوسفی، ساری: انتشارات پژوهشکده فرهنگی ۱۳۸۰.
- فرهنگ واژگان تبری، به سرپرستی جهانگیر نصری اشرفی، تهران: احیاء کتاب، ۱۳۸۱.
- قابوس نامه، عنصرالمعالی کیکاووس‌بن اسکندر، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦٦.
- ققنوس (پیش‌خوانی‌ها، نوحه‌ها و گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیه‌ی نواحی ایران)، جهانگیر نصری اشرفی، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۱.
- کتاب تاریخ قم، حسن بن حسن قمی، ترجمه حسن بن علی بن حسن بن عبدالملک قمی، به تصحیح جلال الدین طهرانی، تهران: نشر توس، ۱۳٦۱.
- کتاب نمایش، خسرو شهریاری، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۵.
- کریم خان زند نیکوترین زمامدار تاریخ ایران، احمد پناهی سمنانی، تهران: نشر ندا، ۱۳۷۵.
- کریم خان زند، نیکوترین زمامدار تاریخ ایران، احمد پناهی سمنانی، نشر ندا، ۱۳۷۵.
- کشف المحجوب، ابوالحسن علی بن عثمانی جلایی هجویری، ویراستار علی اصغر عبداللهی، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸٦.
- کوچ، بررسی موسیقی اقوام و عشایر ایران، جهانگیر نصری اشرفی، تهران: سوره مهر، ۱۳۸٦.
- کیمیای سعادت، امام محمد غزالی، به کوشش احمد آرام، تهران: کتابفروشی مرکزی، ۱۳٤۵.
- گوسان پارسی، بررسی نقل‌های موسیقیایی ایران، جهانگیر نصری اشرفی، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۵.

تبرستان www.tabarestan.info

- گوشه‌هایی از آداب و رسوم مردم شیراز، صادق همایونی، شیراز، اداره کل فرهنگ و هنر فارس، ۱۳۵۳.
- لغت نامه دهخدا، علی اکبر دهخدا، ویراسته جمعی از نویسندگان، تهران: انتشارات دانشگاه، ۱۳۷۷.
- مازندران واسترآباد، هـ .ل. رابینو، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگ، ۱۳٦۵.
- مجموعه مقالات درباره‌ی موسیقی آئینی، حکمی و مذهبی ایران، به کوشش جهانگیر نصری اشرفی، تهران: انجمن موسیقی ایران، ۱۳۸٤.
- مجموعه نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، به کوشش حسن قائمیان، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤٤.
- مروج‌الذهب، علی بن حسین مسعودی، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی و فهرنگی، ۱۳۷۰.
- مقدمه‌ی ابن خلدون، عبدالرحمن ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳٤۵.
- موسیقی مذهبی ایران، محمد تقی مسعودیه، تهران: سروش، [بی‌تا].
- مونوگرافی ده طالب آباد، جواد صفی نژاد، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران ۱۳٤۵.
- میراث ایران، سیزده تن از خاورشناسان زیر نظر ا.ج. آربری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳٤٦.
- نخل گردانی: نمایش تمثیلی از جاودانگی حیات شهیدان، علی بلوکباشی، ۱۳۳۷، تهران:دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۸۰.
- نقاوه آلاثار فی ذکر الاخبار در تاریخ صفویه، محمودبن هدایت الله افوشته‌ای، به کوشش احسان اشراقی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
- نمایش در ایران، بهرام بیضایی، تهران: انتشارات روشنگران زنان، ۱۳۸۰.
- نمایش در دوره‌ی صفوی، یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
- نمایش و موسیقی در ایران، جهانگیر نصری اشرفی، تهران: آرون، ۱۳۸۳.
- نمایش و نیایش در ایران، جابر عناصری، تهران: جهاد دانشگاهی، ۱۳٦٦.
- نیرنگستان، صادق هدایت، تهران: انتشارات جاویدان، ۲۵۳٦.

www.tabarestan.info تبرستان