



نگاهی جامع‌شناختی به موسیقی مازندران

محمد صادق اسماقی کرهی





پیشکش آ.م.ب "په نیرستان" www.tabarestan.info

نگاهی جامعه شناختی به موسیقی مازندران

محمد صادق اسحاقی گرجی

(ویراستار: علی رحمان پرست)



نشر مهربان نیکا
شماره پست: ۱۰۴۴۴

۱۳۹۳

سرشناسه : اسحاقی گرجی، محمدصادق، ۱۳۳۸ -
 عنوان و نام پدیدآور : نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی مازندران/ محمدصادق
 اسحاقی گرجی؛ ویراستار علی رحمان پرست.
 مشخصات نشر : نکا : نشر مهربان نیکا، ۱۳۹۳.
 مشخصات ظاهری : ۲۳۴ ص.: مصور.
 شابک : 978-600-93296-3-2
 وضعیت فهرست : فیبا
 نویسی :
 موضوع : موسیقی -- ایران -- جنبه‌های اجتماعی
 موضوع : موسیقی محلی ایرانی -- مازندران
 شناسه افزوده : رحمان پرست، علی، ۱۳۵۲ -، ویراستار
 رده بندی کنگره : ۱۳۹۳ ن ۵ الف / ML۳۴۴
 رده بندی دیویی : ۲۱۹/۰۹
 شماره کتابشناسی : ۳۵۵۰۴۰۹
 ملی



- نام کتاب : نگاهی جامعه‌شناختی به موسیقی ایران
- نویسنده : محمد صادق اسحاقی گرجی
- ویراستار: علی رحمان پرست
- ناشر : مهربان نیکا
- طراحی جلد : سیده مهلا حسینی شه‌میرزادی
- صفحه آرای : فاطمه رضانی - ملیحه حجتی آستانی
- چاپ اول : ۱۳۹۳
- چاپ : وظیفه
- شمارگان : ۵۰۰ نسخه
- قیمت : ۱۲۰۰۰ تومان
- آدرس : مازندران - نکا
- تلفن ثابت : ۰۱۱۳۴۷۲۳۶۴۰ - تلفن همراه : ۰۹۳۰۱۵۷۲۶۳۷
- نشانی سایت : www.mehrabannika.com
- Email : mehrabane.nika91@yahoo.com
- حق چاپ برای انتشارات مهربان نیکا محفوظ است.

تقدیم به :

-همسر مهربانم که زندگی هنری ام را پشتیبانی و مدیریت نموده.

-پسر دانشمند نیما که همواره از افتخارات من و خانواده ام می باشد.

-دخترم نگار که همیشه موجب تشویق من هستند.

-دخترم نازنین که در تمام عرصه های هنری یار و یاورم می باشد.

-و تقدیم به

همه ی دوستان هنر در سرتاسر گیتی.

محمد صادق اسحاقی گرگی

«وتوشه»

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

صفحه	موضوع
۱۵	سخن آغازین
	گفتار اول
۱۹	نقش صدا در زندگی مردم منطقه
	گفتار دوم
۲۵	اصطلاحات به کار گرفته شده در موسیقی مازندران
۲۸	سِلَنگ
۲۹	سر بند
۳۰	شِوآش
۳۳	سَرورز
	گفتار سوم
۳۷	تأثیر شپیل ها در زندگی و موسیقی منطقه
۳۹	شپیل
۴۰	دَس شپیل
۴۰	دَس شپیل چهار انگشتی
۴۱	دَس شپیل دِ انگشتی
۴۲	لَب شپیل
۴۳	دندونی شپیل
۴۴	زونی شپیل
۴۴	مِر شپیل
	گفتار چهارم
۴۷	صداهاى كه بدون ابزار ایجاد می شود
۴۹	وتنگ
۴۹	شوپه وتنگ

۵۱	شنگ
۵۲	کول

گفتار پنجم

۵۵	باورهایی در کاربرد صداها
۵۸	تِلاوتک
۶۰	تیکا نواجش
۶۲	تیرنگ مقوم
۶۴	بز پیم
۶۶	فک
۶۷	جیکا هو

پیشکش "آر شام.ب" "په نیرستان
www.abarestan.info
گفتار ششم

۶۹	رابطه ی ابزار صدا ده در پیوند با زندگی مردم منطقه
۷۱	سیپ
۷۳	زیپ
۷۶	کئی لِر
۷۸	فِس فِسی
۸۳	سیکاتک
۸۵	سوتک ساز بلبک

گفتار هفتم

۸۷	سازهای کوبه ای و بادی منطقه
۸۹	تشت لاک
۹۳	دِسِر کوتین یا دِسِر توکین
۹۶	دِس دایره
۹۷	دهیل
۹۹	قُرْنه

۱۰۱	زَرِنا یا سَرِنا
۱۰۳	لَهِ وا
۱۰۶	دِنا ر
۱۰۸	کَمونچَه

گفتار هشتم

۱۱۱	سِما های مازندرانی
۱۱۴	لاک سر سِما
۱۱۶	پیر زنی سِما
۱۱۶	چکِه سِما
۱۱۷	لَمپا سِما (رقص با چراغ گردسون)
۱۱۸	چِپونی سِما
۱۲۲	چو سِما
۱۲۳	مجسمه ای سِما (رقص مجسمه ای)
۱۲۴	« شقی، کاوئی، پاتختی »
۱۲۵	بادنگ
۱۲۵	قاسم آبادی

گفتار نهم

۱۲۷	ابزار و لوازم سِما
۱۲۹	چرخ شِلوار
۱۳۱	چِل بند
۱۳۱	لِچک
۱۳۲	چکّی

گفتار دهم

۱۳۵	باورها و آیین های موسیقایی در منطقه
۱۳۷	آفتاب خواهی

۱۴۰	وارش خواهی
۱۴۴	آسیمون بلا
۱۴۶	نوروز خوانی
۱۵۴	کَرپ زنی
۱۵۵	هَجو گویی
۱۶۰	سحر خونی
۱۶۱	چاشی یا چهوشی
پیشکش "آرشام.پ" به تبرستان www.tabarestan.info	
۱۶۵	انواع نواجش ها
۱۶۸	نواجش شادی گونه
۱۷۲	موری «نواجش زاری»
۱۷۷	سوت خوانی و منظومه خوانی
گفتار دوازدهم	
۱۷۹	بررسی آواها و نواهای مازندرانی
۱۸۱	زمینه های شکل گیری «آواها و نواهای موسیقی در منطقه»
۱۸۲	شکل گیری کتلی و ضربی های آن
۱۸۴	کتلی
۱۸۸	کتلی سوار
۱۹۲	کتلی اسرآبادی
۱۹۳	امیری خوانی
۱۹۶	چیستانها و ضرب المثل ها در امیری
۱۹۶	پندیات در اشعار
۱۹۷	عاشقانه ها و عارفانه های امیری
۱۹۸	مسائل دینی «آموزه های دینی در اشعار امیری»
۱۹۹	بخشی از منظومه ی طالب

۲۰۰	اشعار منظومه ی طالب
۲۰۲	حقانی
۲۰۳	صنم
۲۰۶	نجما خوانی
۲۰۷	آواز حسینا
۲۰۷	هرایی
۲۱۲	اشعار قسمت دوم هرایی «عاشق و معشوق»
۲۱۴	رز میقوم های منطقه
۲۱۵	توتون جاری
۲۱۷	لاره
۲۱۹	کلام آخر
۲۲۲	اشعار و آهنگ های نویسنده
۲۲۵	پنبه کاری
۲۲۷	گندم سِما
۲۲۸	اشعار گندم سِما
۲۳۱	چپون میقوم
۲۳۲	اشعار چپون میقوم

پیشکش "آر شام.ب" "په نیرستان
www.tabarestan.info
گفتار سیر دهم

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

سرآغاز ناشر:

استاد محمد صادق اسحاقی گرجی متخلص به «وَنوشه» در تاریخ ۱۵ خرداد ۱۳۳۸ در روستای هنر پرور گرجی محله بدنیا آمد و تحصیلات خود را تا مقطع فوق دیپلم ادامه داده و از کودکی موسیقی را نزد عموهای خود و اساتید بزرگ موسیقی فرا گرفت.

* در طول فعالیت های هنری خود توانست اجراهای موفقی را در داخل و خارج از کشور داشته باشد.

* از سال ۱۳۶۸ مجموعه ی بزرگ فرهنگی هنری «وَنوشه» را تشکیل داد که نتیجه ی آن ساختن آهنگهای: پنبه کاری (تلاوتگِ سحر) - گندم سِما (رقص گندم) - چپون مقوم (نواهای چوپانی) و غیره ... می باشد که شعر و آهنگ این آثار را خودشان تنظیم نموده اند.

* فعالیت های ارزشمند ایشان در آموزش و تدریس دف و تمبک توانست شاگردان موفقی را در منطقه تربیت نماید که در حال حاضر هر کدام از آنها از مدرسین و مدیران مراکز موسیقی می باشند.

* سخنرانی ها و مقالات ایشان درباره ی موسیقی منطقه، در همایش ها و جشنواره های مختلف داخلی و خارجی موجب حفظ و اشاعه ی موسیقی مازندرانی شده است.

* اجراهای زنده ایشان در صدا و سیمای مازندران و شبکه های سراسری موجب شد تا موسیقی مازندران بهتر معرفی شود.

* تحقیق و پژوهش ایشان در زمینه های مختلف هنری منطقه توانست خیلی از مسائل ناشناخته را معرفی نماید که نمونه ی آن همین کتاب می باشد. آثار

دیگری در رابطه با موسیقی مازندران و آداب و رسوم مردم منطقه را به رشته ی تحریر در آورده است که در آینده نزدیک به چاپ خواهد رسید، برخی از این آثار:

۱- رابطه ی شعر و موسیقی در صنایع دستی استان

۲- سیر تحول و تکامل موسیقی گرجی محله

۳- ضرب المثل های محلی در رابطه با آب و باران سازمان آب تهران آن را به چاپ رساند

۴- جمع آوری واژه های مازندرانی با گویش شرق مازندران

۵- آداب و رسوم و فرهنگ بومی مازندران

۶- آموزش دف و دِسرتو کِن (دِسرتو کَوِتِن) به زبان ساده و هجایی

استاد اسحاقی:

در حال حاضر مدیریت آموزشگاه موسیقی خانه ی هنر نکا را بر عهده دارند که آموزش و اجراهای موفقی را در سطح شهرستان نکا و حومه داشته است. این آموزشگاه یکی از موفق ترین آموزشگاه های منطقه می باشد که هنرجویان زیادی را در خود جای داده است.

استاد اسحاقی با درایت و پشتکار خود توانست موسیقی محلی و سنتی را در ادارات و مراکز دولتی و تالارها و ... برده و به معرفی سازها و نواهای محلی و سنتی پردازد.

* اجرای کنسرت آموزشی که هر سال در نکا برگزار می شود نشان دهنده ی توانایی و مدیریت استاد اسحاقی می باشد که هنرجویان زنده را به جامعه ی هنری تقدیم می نماید.

* زندگی سرتاسر هنری این عزیز خدمات ارزنده ای را برای هنرمندان منطقه به ارمغان آورد که بر خورداری از تسهیلات صندوق اعتباری و عضویت در خانه ی موسیقی و بیمه شدن هنرمندان می باشد. چرا که طرح بیمه ی هنرمندان از طرف ایشان مطرح شد.

پیشکش "آرشم.پ" "په نبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه نویسنده:

* راستش را بگویم تصمیم داشتم آثارم بعد از مرگم به چاپ برسد که این آرزو شاید هیچ وقت برآورده نمی شد، چرا که این آثار بیشتر هنرمندان یا بر روی طاقچه گرد و خاک می خورد و یا بر اثر رطوبت و گذشت زمان به سختی قابل رویت می شوند.

* به همین دلایل است که می خواهم پر ارج ترین دروهای قبلی ام را که همانا آکنده به مهر و محبت هنری می باشد، نثار استاد فریخته و دلسوز آقای علی رحمان پرست مدیر انتشارات مهران، نیکا نمایم که آثارم را با دقت و حوصله ویرایش نموده و به چاپ آن اقدام نموده است.

* شاید اگر آشنایی با این عزیز نبود هیچ وقت آثارم به چاپ نمی رسید. خدا را شاکرم که هنوز هم اشخاص دلسوزی به نویسندگان کم بضاعتی همچون من توجه دارند. باشد که از تلاش ایشان و همکارانشان در چاپ و نشر این اثر تشکر ویژه داشته باشم.

سخن آغازین

نوشته ای را که پیش رو دارید حاصل تحقیق و تلاشی است جهت شناخت و سیرتغییر و تحول موسیقی مازندران. که در این رابطه موسیقی شرق مازندران مد نظر می باشد اگر چه این مجموعه پژوهشی به صورت میدانی انجام شده است، اما کاستی هایی نیز وجود دارد که نیازمند به پژوهش گسترده تر و عمیق تر توسط اساتید و اهل ذوق می باشد امید به اینکه شاید اندک توان صاحب این قلم بتواند کمکی باشد تا بتوانیم موسیقی منطقه را بهتر بشناسیم و در حفظ و اشاعه ی آن بکوشیم. نویسنده بر این باور است که چنین پژوهش هایی می تواند کمکی باشد تا هنرمندان جوان ما بتوانند از نوع زندگی نیاکان خود آگاه شوند و غم ها و شادی های آنها عمیقی در پیش بردکار و زندگی داشته و از طرفی در تسکین روح و روان آنها چه میزان مؤثر بوده است.

باور دیگر نویسنده بر این است که: هر انسان آگاه و مسؤول موظف به مطالعه ی تاریخ ملت خود است. چرا که تجربه گذشتگان چراغ راهی است برای آیندگان. این امر مهم بر عهده ی ما است که بتوانیم نور چراغ تجربه ی گذشتگان را روشن نگه داشته باشیم تا همگان بتوانند از پشتوانه ی این روشنایی بهره جسته و راه درست را برای ادامه ی کار بیابند.

هر ملتی یا قومی بنابر شرایط اقتصادی و اجتماعی دارای فرهنگ خاصی می باشد که بخشی از آن در ابعاد مختلف هنری نمود پیدا می کند که سهمی از این بخش را موسیقی بر عهده دارد.

در واقع موسیقی بیان کننده ی احساسات و عواطف انسانی هر قوم را نشان می دهد که این پدیده را می توان در نوع آهنگ ها و ملودی ها و اشعار موسیقی احساس نمود.

برای شناسایی فرهنگی موسیقیایی در یک قوم باید به وضعیت و نوع بافت زندگی اقتصادی و اجتماعی آنها توجه نمود چرا که هر ملتی با توجه به نوع زندگی خود موسیقی مشخصی را دارا می باشد که با شرایط جغرافیایی و طبیعی منطقه رابطه ی تنگاتنگ دارد .

می دانیم هر جامعه ای برای اینکه بتوانند از امکانات طبیعی محیط زندگی خود بهره مند گردد باید در صدد شناخت امکانات موجود طبیعت اطراف خود برآید و آنها را به بهترین وجه در اختیار بگیرد و با تکامل بخشیدن به این امکانات شرایط بهتری را برای ادامه ی زندگی فراهم نماید. فراهم نمودن یک زندگی راحت تر همراه با آرامش روح و روان ممکن نخواهد شد مگر با به کارگیری توانایی های فکری و جسمی که بخشی از آن در موسیقی نهفته است. با بررسی اقوام مختلف می توان ادعا نمود که موسیقی توانسته و می تواند بخشی از تفکر انسان در جهت به کارگیری هر چه بهتر امکانات طبیعی و اجتماعی باشد. این شرایط را می توان در ماندگاری اقوام مهاجر در نقاط مختلف مشاهده نمود، چرا که آنها از ابزار ساده ی صدا ده گرفته تا نوای پرندگان خوش صدا بهره برده تا بتوانند شرایط بهتری را برای زیستن کار بُرد این ابزار را در رام کردن حیوانات - شکار پرندگان - آب و غذا دادن آنها و در عین حال تسریع بخشیدن کارهای روزانه و تسکین روح و روان در هنگام کار و بعد از کار می توان مشاهده نمود. ارتباط موسیقی با کار و زندگی نگرشی را در ذهن ایجاد می کند که می توان موسیقی را نیز به عنوان مؤلفه ی اجتماعی مورد بررسی قرار داد و آن را در زمره ی شاخه ای از علوم اجتماعی قرار داد.

بررسی دقیق و دقت درملودی ها و آیین ها و آداب و رسوم اقوام مختلف نشان می دهد که اهل ذوق و هنر تا حدودی توانسته اند در به کارگیری نیروهای

فکری و جسمی که گفتیم بخشی از آن در موسیقی نهفته است موفق باشند و شرایط بهتری را برای بهتر زیستن آماده نماید. در این اقوام مازندرانی ها نیز توانستند با الهام از نوای پرندگان و صداهای دلنشین طبیعت و ابزار ساده ی صدا ده، به کشف و ایجاد صداهایی نائل شوند که بعدها سازها و ملودی ها و آواها و نواهای منطقه را تکامل بخشید.

آنها نیز متوجه شده و آموختند که چگونه می توان صوت خوش را با ایجاد صداهای مشخص از سازهای منطقه ی خود هماهنگ سازند و از آنها قطعاتی دل نشین و گوش نواز را بسازند. شاید بتوان چنین گفت که: این پدیده در راستای تحقیق این جمله ی نویسنده که می گوید (خوب زندگی کردن هنر است) می باشد که همواره مد نظر مردم منطقه نیز بوده است.

آری، مازندرانی ها نیز به مانند اقوام دیگر می خواستند بر شرایط زیست محیطی تسلط یابند و بعضی از ابزار طبیعت را در اختیار بگیرند. بنابراین توجه بود که به تمام ظرایف و دقایق می بایست آشنا می شدند. همان طور که می دانیم مازندران از طبیعتی سر سبز و زیبا برخوردار است و عاشقانی چون گل و بلبل را در خود پرورش داده است که همواره به گفتگوی عاشقانه مشغول هستند و رابطه ی آنها به صورت رقص و آواز، ذهن اهل ذوق را به خود جلب می نماید، که همین موضوع زمینه های شکوفا شدن تفکر هنرمندانه را ایجاد نموده که شعر و موسیقی حاصل این شکوفایی می باشد.

کشف و ایجاد صداهای موسیقایی در طبیعت مازندران و ارتباط آن با سازها و ابزار صدا ده توانست شکل و فرم ساختاری قطعات را مشخص نماید که در تکامل خود الحان مختلف - باورها - آیین ها و آداب و رسوم و بازی ها و اعتقادات منطقه را به همراه داشته است. توجه به الحان موسیقایی و رابطه ی

این الحان با اشعاری که وزن و ریتم خاصّ طبیعت و نوع کار مردم منطقه را تداعی نماید توانست قطعاتی را در لحن های آوازی و ضربی و ترانه های محلی به وجود آورد که موسیقی محلی (فلکلوریک) نامیده می شود. و این موسیقی دارای سازهای مختلفی از کوبه ای - مضرابی - آرشه ای - بادی و... می باشد که فواصل موسیقایی منطقه را تداعی می کند. با کمک این سازها و اشعار زیبا، آواها و نواهایی به صورت آوازی و ضربی ساخته شد که ساختار مشخصی از ترکیب صداها، منطقه را با عنوان مقام و ریز مقام نشان می دهد. بنابراین پرداختن به این مسائل و ریشه یابی و کنکاش در آن می تواند ما را به نقطه ای از شناخت برساند که بتوانیم نقش هر بدیده ای از ابزار و لوازم را که در پیشبرد این کار مؤثر بوده و می باشند را بدانیم. و اولین گزینه ی شناخت نقش صدا در زندگی مردم منطقه می باشد که به بحث آن می پردازیم.

پیشکش "تفتار اول" پب "پہ" پستان
www.tabarakstan.info

نقش صدا در زندگی مردم منطقه

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

کشف صداهای موجود در طبیعت و ساخت صداهای مشابه با ابزار ساده ی صدا ده، کمک شایانی را در پیش برد کار و زندگی برای مردم منطقه به همراه داشته است، طوری که تأثیر آن توانست تجربه ی رام کردن حیوانات اهلی و هدایت حیوانات وحشی به منطقه ی شکار و لذت بخش نمودن آب و غذا برای حیوانات و پرندگان، ایجاد توانی مضاعف و سرعت بخشیدن به نیروی کار و به وجود آوردن شور و شغف در روح و روان مردم منطقه را به همراه داشته باشد. اهمیت صدا به قدری برای زندگی مردم منطقه مورد توجه و ارزش واقع شد که هر قشری (دهقان - دامدار - کارگر - کشاورز و غیره ...) با توجه به شرایط کاری خود توانست ابزاری را به عنوان ساز، و زمزمه هایی را به عنوان آهنگ و ترانه و آواز برای خود ایجاد نماید تا بتواند شرایط بهتری را برای ادامه ی زندگی به وجود آورد و در جهت رشد و تکامل جسم و روح که زمینه ی تکامل و رشد زندگی می باشد ایجاد نماید.

در رابطه با این موضوع می توان کشاورزی را که در هنگام کار بر روی زمین کشاورزی با سوت زدن و زمزمه های آوازی و خواندن ترانه ی محلی خستگی از تن خود می زداید و در مواردی هنگام شخم زدن زمین با آدا نمودن کلماتی (با - جور - هیس - هیر - هیش - هُش و ...) و ایجاد صداهای دیگر حیوان مورد نظر (گاو - اسب) را هُشیار نموده تا بتواند در جهت خطوط کاری مشخص هدایت کند. و یا اینکه شکارچی پرندگان، زمانی که دام گستر می کرد تا پرنده ای را به دام بیندازد، از طریق سوت زدن زمزمه ای آهنگین را همراه با ریتم پرنده و صدای آن ایجاد می کرد که پرنده به طرف دام هدایت می شد. ملودی ها و اشعاری که در این رابطه انتخاب می شد رابطه ی مستقیم

با ریتم حرکت پرنده و یا حیوان مورد نظر داشت که نمونه‌ی این مطلب را می‌توان در تیکا نواجش (نوازش توکا) مثال زد که ریتم این ملودی با ددگ (حرکت سلانه سلانه‌ی توکا) تنظیم شده است. مطالب زیادی را می‌توان در این رابطه مثال زد: مثل ریتمی که در آواز خوانی و ضربی خوانی در کتلی سوار به کار گرفته می‌شود. این موضوع بدین شرح است که: در آوازهای کتلی نوعی آواز کتلی به نام کتلی سوار وجود دارد که ریتم خواندن آن با ریتم حرکت اسبی است که سوار خود را به صورت نرم و آهسته راه می‌برد هماهنگ است. حرکت به لنگ معروف است در واقع خواننده‌ی این نوع آواز (کتلی سوار) ریتم خواندن خود را با ریتم لنگ اسب هماهنگ می‌نماید. معمولاً این آواز را سواره‌ها می‌خواندند. هیچ قشری از افراد جامعه از تأثیر صدا بی‌بهره نمی‌باشند.

زنان روستایی نیز موقع نشاء - وجین - درو و کار بر روی چرخ بافندگی و زمزمه می‌کردند که موجب پیش‌برد کار و تسکین روحیه‌ی آنها می‌شد. بچه‌ها نیز با به‌کارگیری ابزار ساده‌ی صدا ده سعی می‌کردند بازی‌ها و سرگرمی‌های خود را با نواهای موسیقایی تکمیل نمایند و با ریتم و وزن و آهنگ مشخص به بازی پردازند. ابزار صدا ده ساده که بچه‌ها هراز گاهی از آنها برای بازی و سرگرمی خود استفاده می‌کردند ابزاری همچون، فس فس (وز وزی) ساز دهنی کوچکی که از علف سبز ساقه‌ی بوته جو و یا گندم ساخته می‌شد و یا سیکاتک، (مقار اردک) که سازی شبیه به نی لبک بوده و از بوته‌ی نی بدون بند که در مازندران به آکس (نی باریک کنار مرداب) بودند که با شکل و فرم خاصی ساخته و نواخته می‌شدند که شرح آنها را در گفتارهای بعدی می‌خوانید.

ناگفته نماند اقشار مختلف در رابطه با نوع کار خود وسایلی را به عنوان ابزار صدا ده می ساختند تا بتوانند به کارهای خود رونق ببخشند. همه ی این مسائل نشانگر تلاش هر چه بیشتر برای بقاء هر چه بهتر بوده است که طی تحوّل و تکامل دوره های مختلف زندگی اجتماعی رُخ داده است. به همین دلیل ضرورت به کار گیری صداها نقش خود را به عشق و عرفان تبدیل می نمود تا تسکینی بر کار و تلاش در زندگی معنوی مردم باشد نتیجه ی به کار گیری صداها موجود و ایجاد صداها ی مشابه با ابزار صدا ده این شد که سازهایی با شکل و شمایل زیبا و ساختمانی که قابلیت صدهای با فواصل موسیقی مازندران را داشته باشند ساخته شود و در بیان احساس مردم منطقه نقش بسزایی را ایفاء نماید. دقت و تلاش در ساخت ساز های منطقه بقدری مورد اهمیت واقع شد تا آوازا و قطعات گوش نواز و دلنشین ساخته شود که هر کدام از آنها ریتم و وزن و اشعار و ملودی خاصی را در زمینه های مختلف کار و طبیعت و ... دارا می باشد. بطوری کلی این مطلب را می توان چنین بیان کرد که: ساز ها و آوازا های مردم هر منطقه نتیجه ی به کار گیری ابزار ساده صدا ده می باشد که طی تحوّل و تکامل در شکل و فرم و صدا به عنوان ساز های بومی منطقه مورد بهره برداری قرار گرفتند وجود ابزار و لوازم مختلف در محیط جغرافیایی منطقه، از علف سبز جو گرفته تا بوته های نیزار و صداها ی دیگر و به کار گیری آنها به عنوان ابزار بیان کننده ی احساس و عواطف درونی توانست زمینه های رشد و شکوفایی را در بوجود آوردن احساس موسیقی ایجاد نماید، که نتیجه اش را در نوع آهنگ ها و نواها ی متفاوت برای اقشار مختلف مشاهده می کنیم. لازمه ی ماندگاری در بیان غم و شادی مردم منطقه از طریق آواها و نواها ی موسیقی داشتن نام و مشخصه ی هر یک از نواها بوده است به لازمه ی

آن ریشه‌یابی کاربردی هر یک از نوایی می‌باشد. بنابراین هر قطعه‌ای با اصطلاحاتی مشخص دارای شکل و فرم مشخص شد که توانست بیان‌کننده‌ی احساسات و عواطف درونی یک قشر شود نامگذاری هر قطعه‌ای با اصطلاحات خاص آن قطعه کمک زیادی را در ساختار موسیقایی و شکل‌گیری آن قطعه نموده است.

پیشکش "ب" موسیقی مازندران
www.tabarestan.info

اصطلاحات به کار گرفته شده در موسیقی مازندران

۱- سلنگ

۲- سربند

۳- شواش

۴- سرورز

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

اصطلاحات، در واقع همان نام گذاری گوشه ها و آوازها و ترانه های منطقه می باشد که وضعیت ساختاری هر قطعه ای را با ریشه یابی نوع طبیعی و کاری و موسیقایی (صدایی) مشخص می نماید.

اصطلاحاتی که در معرفی و بیان فضای صوتی، جهت مشخص شدن ساختار آواها و نواهای موسیقی مازندران به کار گرفته شد ریشه در نوع کار و زندگی مردم منطقه داشته و بیان کننده ی احساس آنها می باشد که نامگذاری اسمی آنها نیز بر مبنای ریشه ی صدایی با ابزار صدا ده بوده است. این صداها کوتاه که با شکل و فرم و شیوه های مختلف ایجاد می گردد کمک شایانی را در ترتیب بندی و نظم دادن به آوازها و ترانه ها نموده که موجب ساختاری شدن موسیقی منطقه شده است.

نقش بزرگ به کارگیری اصطلاح، کمک به خواننده و نوازنده ی هر قطعه ی آوازی و ضربی و مشخص نمودن فضای صوتی (کوک صدا) و ایجاد این نوع صدا می باشد، در واقع دانستن بر اینکه چه اصطلاحی را باید برای کدام قطعه به کار گرفت نشان دهنده ی ادامه ی کار بعدی می باشد. مطلب مهم دیگر این است که شنونده متوجه می شود که چه لحنی از الحان موسیقی منطقه را می خواهد اجرا نماید. برای شناخت این پدیده به شرح و بیان اصطلاحات در موسیقی مازندران و علت نام گذاری اسمی آنها می پردازیم. نام گذاری هیچ اصطلاحی بدون دلیل نبوده است در واقع همه ی عوامل (جغرافیایی - طبیعی - جنس - صدا - نوع به کارگیری صدا - اندازه - سرعت و ...) در وضعیت شناسه ای یک اصطلاح نقش داشتند.

«سلنگ»

سلنگ یا سه لحن، نوعی ایجاد صدا می‌باشد که در واقع همان سه لحن بلبل (بلبل مقوم = تداعی کننده ی نوای بلبل) می‌باشد. این نوع صدا معمولاً به صورت فردی و جمعی سر داده می‌شود و هلهله و شادی را به همراه دارد. کار برد این صدا در کارهای دسته جمعی^۱، جهت ایجاد هماهنگی و رفع خستگی و به وجود آوردن توانی مضاعف در کارها بوده است. این صدای فرح بخش به صورت فریاد شادی گونه در جشن ها و عروسی ها به کار گرفته می‌شود که موجب شور و شغف در جمع حاضر می‌گردد. از آنجایی که زبان مازندرانی در مناطق مختلف با گویش های متفاوت بیان می‌گردد. کلمه ی سلنگ نیز در مناطق مختلف با اندک تفاوتی در گویش و لهجه بیان می‌شود. مثلاً در غرب مازندران به سلنگ یا سیرانگ و در غرب مازندران به کله ونگ^۲ معروف است. به هر حال آنچه که مهم است نوع صدایی است که به (های - های - های - ای‌هاهاهاهاهای) سر داده می‌شود. شنیدن این صدا، که به نوعی آدا نمودن چحجه ی بلبل را می‌رساند ناحیه ی ایجاد آن از قسمت شش به قسمت سینه می‌باشد که در ناحیه ی حنجره به صورت تأکید ادا می‌شود. مثل های های آهاها های.

در مواردی برای زیباتر شدن و هیجانی تر شدن سلنگ دو انگشت میانی دست راست را به صورت ضربه های ممتد و سریع، همراه با صدایی که در حال بیرون آمدن می‌باشد بر روی لب ها می‌زنند تا سلنگ به صورت چهچه و

^۱ کارهای دسته جمعی (نشاء - وجین - درو)

^۲ کله ونگ: صدایی که به صورت کل دادن ایجاد می‌شود.

تحریر گونه اجرا شود. این حرکت را معمولاً زنان انجام می دهند چرا که صدای نازک و زیر را دارا می باشند.

بطور خلاصه می توان گفت که: سلنگ صدایی است که موجب شور و شغف و شادی می شود و خواننده که موجب شور و شغف و شادی می شود و خواننده و نوازنده و جمع حاضر در مجلس را به وجد آورده و ذوق و شوق آنها را بر می انگیزد. آماده سازی خواننده یا نوازنده برای شروع کار از طریق سلنگ می باشد که به سر بند وصل می شود.

«سر بند»

سر بند یا سرونگ (سر بانگ) از اصطلاحاتی است که در نواهای مازندرانی به کار می رود.

دانش اصطلاح سر بند در خواننده ی مازندرانی دارای محاسناتی است که خواننده بتواند کوک صدای خود را مشخص نماید و پایه ی^۱ صدای خود را به نوازنده بشناساند. در واقع نوازنده با سر بند کردن خواننده متوجه می شود که از چه کوک قطعه ای (امیری - کتلی - هرایی و ...) را اجرا نماید. ظرافت در ایجاد سر بند نشان دهنده ی توانایی خواننده در اجرای کارش می باشد. ترتیب اجرای سر بند بعد از ادا نمودن سلنگ می باشد، چرا که وقتی جمع حاضر در مجلس سلنگ را سر بدهند خواننده تشویق می شود تا خود را با احساس خوب آماده نماید و همین احساس موجب می شود تا سر بند را صحیح ادا نماید. کلماتی که در سر بند ادا می شود برای هر قطعه ی آوازی متفاوت است. مثلاً

^۱ پایه = کوک صدا = شروع خواندن

در امیری خوانی واژه‌های ای امیر گشته که (امیر می گفت که) یا امیر بهوته (امیر گفت). و سربند در آوازهای کتلی واژه ی آجان آی اما گشته لیلی جان (اما می گفت لیلی جان) و سربند در هرایی واژه های، آی دوست امان امان امان جان ای یار، این کلمات با تحریر های خاصی که مختص همان آواز باشد به صورت لرزشی - چکشی و کتاری^۱ (لرزش فک) بیان می شود.

اجرای صحیح سربند از طرف خواننده می تواند نشان دهنده ی زیبایی صدا و تسلط در کارش باشد. این فن بستگی به قدرت و وسعت صدای خواننده دارد و زمان تحریر زدن او بستگی به توانایی سیستم تنفسی او دارد. در بیان سربند، بازی با کلمات به صورت لرزشی از ناحیه ی گلو - زبان - لب ها و فک ها می تواند به اجرای هر چه بهتر قطعات آوازی کمک نماید. کلمه ی سربند در موسیقی مازندران از بند به بند خوانی در مشاعرات شعر خوانی گرفته شد. چرا که شروع هر مصرع و یا هر بیت از شعر را سربند آن شعر می گفتند و یک بیت یا یک دو بیتی را یک بند می گفتند. در اصطلاح محلی وقتی می خواستند خواننده ای را دعوت به خواندن نمایند می گفتند: یک بند بخوان یا اینکه یکی دو بند بخوان. سربند تحریر اولیه در آوازهای محلی منطقه محسوب می گردد.

« شواش »

شواش نوعی صدای تحریر گونه به صورت چهچهه ی ممتد همراه با بیان شعر بر روی کلمات مشخص ادا می شود. در واقع خواننده این اختیار را ندارد که بر روی هر کلمه ای شواش نامحدود و یا بدون زمان مشخص را اجرا نماید. این محدودیت تحریری در قطعات ضربی و ترانه ها محسوس تر می باشد. شواش

^۱ کتار = فک

بعد از سریند اجرا می شود، مثلاً در آواز کتلی وقتی سریند را ادا کردیم (اما گته لیلی جان)، شواش را بر روی کلمات مشخصی از شعر (نِمَاشونِ سَرَا، ها ها ها ها ها ها ها ها، مه وَنگه ونگه، هه هه هه هه هه هه هه هه، ته بلاره، و و و و و و و و) اجرا می کنیم. نحوه ی اجرای شواش، کشش صدا به صورت تحریر های مختلف بر روی کلماتی می باشد که شرایط اجرای آن را در محتوای خود داشته باشد.

می توان چنین توضیح داد که هر کلمه ای را که بخواهیم نمی توانیم بر روی آن شواش بدهیم. معنی فارسی این کلمه در آواز سنتی، همان تحریر می باشد که در اصطلاح عامیانه و محلی چهجه می گویند. شواش ها با شکل و فرم کتاری، (حرکت فکِ پایین به همراه حرکت سر) و چکشی (حرکت لرزشی از ناحیه ی گلو) تحریر خطی (کشش صدا از ناحیه ی شش به حنجره به صورت ساده و موجی) می باشد. اجرای صحیح شواش، بستگی به شروع کار (سریند) خواننده دارد. یعنی اگر خواننده ای نتواند سریند آوازش را خوب ادا نماید در اجرای شواش نیز دچار مشکل می شود. کمک گرفتن از اعضای دیگر بدن (سر - گردن و ...) از جمله فنونی است که خواننده ی محلی برای ادا نمودن هر چه بهتر کارش مورد استفاده قرار می دهد و این فنون در شواش بیشتر مورد توجه می باشد. ناگفته نماند در بعضی از قطعات موسیقی مازندران نوع اجرای شواش بر روی واژه های مشخصی انجام می گیرد که شیوه ی اجرای آن در شرق مازندران مرسوم است. برای اینکه با نحوه ی اجرای شواش در شرق مازندران بر روی بعضی از قطعات آشنا شویم به شعری که بعد از آواز

(ترانه - کیجا جان^۱ - رز مقوم) خوانده می شوند توجه نمایید. در این اشعار توجه داشته باشید که در انتهای هر کلمه، اجرای شواش با ادا همواره در حرکت بوده و بالا و پایین رفتن فک موجب می شود تا لب پایین به لب بالا برخورد کند و به دندان های قسمت بالای دهان اصابت نماید.

گل روی ته ره خار خار بونیم = روی گل گونه ات را خوب و زیبا بینم.

که وول - روی ووته ره - خا واوار خار - ب وی وی نم.

غم روی ته نخار بونیم = غمی که بر چهره ات می خواهد بنشیند الهی آنرا بیمار بینم.

غ ووم - روی ووته ره - نه وو خار - ب وی وی نم.

ندارمه دل ته ره بیمار بونیم = دل ندارم که تو را ناخوش بینم.

نه وو دارمه - دوول ته ره - بی وی وی مار - ب وی وی نم.

نخوامبه ای ته ره زار زار بونیم = نمی خواهم دوباره تو را با گریه و ناله بینم.

نه ووخوامبه - اووی ته ره - زا واوار زار - ب وی وی نم.

در این شعر می بینیم که بر روی هر کلمه ای حرف واو به صورت تحریر یا شواش کتاری (فکی) ادا می شود. ناگفته نماند بر روی هر شعر با هر هجایی نمی توان این نوع شواش را اجرا نمود. این نوع شواش مختص آواز کتلی و ترانه ی بعد از آن می باشد. این نوع تحریرها در مناطق بهشهر (گرجی محله) و استر آباد (گلستان) هنوز هم مرسوم است.

^۱ کیجا جان یا زرقوم = قطعاتی که به صورت شاد و محزون ولی ریتمیک می باشد.

« سرورز »

همان طور که قبلا اشاره کردیم اصطلاحات به کار گرفته شده در ملودی های مازندرانی ریشه در نوع کار و زندگی مردم منطقه داشته که شرایط جغرافیایی و صدایی نیز مزید بر آن بوده است. به کار گرفتن اصطلاحات در موسیقی منطقه توانست ساختار قطعات آوازی و ضربی را مشخص نماید و به سر و سامان دادن آنها کمک نماید. از جمله ی این اصطلاحات، اصطلاح سرورز می باشد که انتخاب اسمی و نام گذاری آن رابطه ی مستقیم با نوع کار کشاورزی یعنی شخم زدن زمین دارد که به شرح و توضیح بهتر آن می پردازیم.

همان طور که می دانیم در قدیم برای شخم زدن زمین کشاورزی از گاو آهن استفاده می شد که در مازندران به این وسیله « ازال » می گویند. ازال را به دو گاو (معمولا گاو نر) یا اسب می بندند که بتوانند زمین را شخم بزنند. نوع شخم زدن به صورت طولی (درازی) و عرضی (کتلی) انجام می شد. از آنجایی که گاو آهن در قسمت میانی دو گاو به هم متصل شده قرار می گرفت کناره های زمین باقی می ماند و سر و وضع مشخصی در شخم زدن احساس نمی شد. برای رفع این کار ازال را به یک گاو یا اسب نصب می کردند تا قسمت های کناره و دور تا دور زمین شخم زده شود و کار شخم زدن کامل گردد و سر و وضع پیدا نماید.

تجربه ی این کار در آوازهای مازندرانی کاربرد موسیقایی به خود گرفت طوری که پایان دادن آوازاها با تحریر خاصی سر و وضع مشخصی به خود گرفت. در واقع شروع آوازاها با سربند و تحریرهای درجین خواندن شعرشواش و فرود هر آواز با سرورز مشخص شد. کلماتی که برای سرورز استفاده

می‌شود، در هر قطعه‌ای متفاوت است مثلاً در آواز امیری با کلماتی مثل ای جان علی علی جان - و در آواز کتلی با کلماتی مثل عاشق لیلی لیلی من همدم ته - بدین ترتیب آوازهای منطقه با سرورزهای متفاوت معانی خاصی را به خود می‌گیرند و شنونده متوجه می‌شود که چه آوازی خوانده شد و تا چه اندازه خواننده و یا نوازنده توانسته است مسائل فنی را در بیان موسیقی منطقه رعایت نماید.

برای اینکه در یک قطعه‌ی آوازی با نحوه‌ی اجرای اصطلاحاتی مثل سربند - شواش و سرورز، آشنا شویم نموداری از امیری خوانی و آوازکتلی را ترسیم می‌نمائیم.

نموداری از سربند - شواش و سرورز در امیری خوانی

ای ... امیر بهوته آی ... روز روزها بواشه

سربند اول شواش کوتاه سربند دوم شواش بلند با متر آزاد

سنگ و ترازوی اون جه یدا پبواشه ای جان علی جان علی جان

شواش متوسط شواش کوتاه سرورز (فرود)

آی ... قاضی محمد آی اون جه یدا بواشه

سربند شواش بلند سربند کوتاه شواش کوتاه

داشتی و نداشتی اون جه یدا بوشه

شواش بلند شواش کوتاه

ای جان علی جان علی علی جان

سرورز (فرود آواز)

در این آواز متوجه می شویم که در بیان هر کلمه ای سربند و شواش با فراز و نشیب هایی به صورت کوتاه و بلند اجرا می شود ولی اجرای سرورز جهت پایان کار دارای فرکانس مشخصی می باشد.

در آوازهای کتلی اجرای اصطلاحات به گونه ای دیگر است که در ابتدا با کلمه ی ای جان، جان من یا گته لیلی جان، شروع می شود. به اشعاری در کتلی توجه نمائید که چگونه سربند و شواش و سرورز اجراء میشود.

ای جان جان من جان من ^{پیشتر "آرشا.پ" به نیرستان} ایما گته لیلی جان

سربند اول سربند دوم با صدای بالاتر

سه راه گردن و سه راه گردن ته بلایم

شواش کوتاه شواش متوسط

ته ر اولاد نونه من چه کردم

شواش بلند

سرورز { ای عاشق لیلی لیلی من همدم ته
ته گل و توشه من شبنم ته

لازم به ذکر است که در هر شیوه از آوازا این اصطلاحات کاربرد خاص همان لحن آوازی را دارد که بستگی به هجاهای شعر دارد. یعنی هر اصطلاحی بر روی هجاهای مشخص اجرا می شود. معمولاً سرورز نمودن در قسمت های پایانی یک قطعه آوازی صورت می گیرد که ترجیحاً به ترجیح بند معروف هستند.

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

تفتار سوم

تأثیر شپل ها در زندگی و موسیقی منطقه

۱- شپل

۲- دس شپل

۳- دس شپل چهار انگشتی

۴- دس شپل دو انگشتی

۵- لب شپل

۶- دندونی شپل

۷- مر شپل یا مر مقوم

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

بخش اول: « شپل »

شپل یعنی سوت، در بین صداهایی که با شکل و فرم و شیوه‌ها و ابزارهای مختلف ایجاد می‌شوند به صداهایی بر می‌خوریم که بدون ابزار خارجی و فقط با کمک اعضاء بدن انسان ایجاد می‌گردند. از جمله‌ی این صداها، شپل‌ها (سوت زدن) می‌باشند که هر کدام از آنها کاربرد خاصی را داشته و برای فواصل مختلف به کار می‌روند. شپل‌ها به عنوان یک پدیده‌ی ارتباطی غیر گفتاری جهت آسان نمودن و تسهیل در کارهای روزمره استفاده می‌شوند. زمانی که وسایل ارتباطی (تلفن - موبایل - بی‌سیم) در کار نبود شپل‌ها به عنوان پدیده‌ی هشدار دهنده و هشدار کننده، از کارایی زیادی بر خوردار بودند.

کاربرد این نوع صداها برای تقلید صدای حیوانات و پرندگان جهت رام کردن - شکار کردن - آب و غذا دادن و ... و در عین حال گریزانیدن حیوانات جهت محافظت از محصولات کشاورزی و باغات و ... از طریق شپل‌ها صورت می‌گرفت. اگر بخواهیم به این مقوله توجه دقیق هم داشته باشیم شاید بتوانیم بررسی دقیق‌تری در توضیح و یافتن انواع آن داشته باشیم، ولی تلاش ما بر این است تا صداهایی که به شیوه‌ی شپل (سوت زدن) کاربرد موسیقایی را به خود گرفته‌اند مشخص نمائیم. توجه داشته باشیم که این نوع سوت زدن‌ها، از اعضاء بدن گرفته تا برگ درختان و بوته‌های مختلف قابلیت صدایی خاصی را دارا می‌باشد که به شرح و تفسیر بعضی از آنها می‌پردازیم.

« دس شپل^۲ »

این نوع سوت زدن ها که به کمک انگشتان دو دست و زبان ایجاد می گردند، دارای وسعت صدایی بالایی می باشند که فشار زیاد هوای داخل شش نیز به قدرت و شدت آن می افزاید. به ایجادگر این نوع صداها شپل زن (سوت زننده) می گویند که از مهارت خاصی برخوردار می باشند. قابل توجه اینکه شپل زن های حرفه ای می توانند هر نوع حیوان یا پرنده ای را به منطقه شکار کشانده و آنها را به دام انداخته و شکار نمایند. این افراد طوری صدای سوت زدن خود را با صدای حیوان مورد نظر هماهنگ و تنظیم می کنند که کوک صدای همان حیوان را تداعی می کند. اقشاری که از دس شپل استفاده می کنند عبارتند از: گالشها - چاربداران - جویانان - دهقانان و باغداران و شوپه گرها (محافظان شبانه ی محصولات کشاورزی) که برای پیش برد کارهای خود از وسعت صدای بالایی برخوردار باشند.

دس شپل ها انواع مختلف می باشند که به چهار انگشتی، دو انگشتی و شصتی معروف هستند.

« دس شپل چهار انگشتی »

این نوع سوت زدن که به وسیله ی انگشتان سبابه و میانی و زبان ایجاد می گردد، دارای وسعت صدای بالایی می باشد که بستگی به قدرت و فشار تنفسی زننده ی سوت دارد. شیوه ی کار در این نوع سوت زدن بدین صورت است که دو انگشت دو دست در دهانی قرار می گیرند که زبان به طرف بالا

^۱ دس = دست

^۲ شپل = سوت

خم شده باشد. با انجام این کار هوای داخل شش با فشار زیاد به طرف بیرون هدایت می‌شود. اگر چه این نوع سوت زدن مورد استفاده‌ی کمتری نسبت به سوت زدن‌های دیگر دارد.

(چرا که قرار گرفتن چهار انگشت در داخل دهان مشکل می‌باشد)
ولی ایجاد این نوع صدا کاربرد زیادی را برای گریزانیدن حیوانات وحشی دارد. این صدا برای هشدار فواصل دور استفاده می‌شود. مثل شب پایی ...

«دس شپل د انگشتی^۲»^۳

این نوع سوت زدن که قدرت صدای آن نسبت به سوت زدن چهار انگشتی کمتر می‌باشد؛ ولی به دلیل اینکه دو انگشت در دهان قرار می‌گیرد صدای تیزتر و زیرتری دارد که طریقه ایجاد این نوع سوت زدن بدین صورت است که انگشت کوچک و سبابه به کمک انگشت شصت در داخل دهانی که زبان به طرف بالا خم می‌باشد قرار می‌گیرد و فشار هوا به طرف بیرون هدایت می‌شود. برخورد هوای داخل شش به کناره‌های زبانی که خم شده است موجب ایجاد صوت می‌گردد. کاربرد این نوع صدا جهت هشدار دادن در فاصله‌های متوسط می‌باشد. شدت وحدت صدا بستگی به کنترل فشار هوا از طرف شپل زن (زننده‌ی سوت) دارد. در مجموع می‌توان گفت این صداها به نوعی در سازهای محلی منطقه (لله‌وا - قرنه و زرنه) به کار گرفته شد که موسیقی منطقه را تکمیل نموده‌اند.

^۱ د=دو

^۲ آنگوستی = انگشتی

^۳ دس شپل د انگوستی = سوت زدن با دو انگشت

صدای شپل دو انگشتی نسبت به چهار انگشتی زیرتر و تیزتر می‌توان آن را ایجاد نمود. این نوع صدا برای هشدارهای لحظه‌ای نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد مثل بوق موتور - دوچرخه تیز بودن این نوع شپل می‌تواند توجه کر و لال‌ها را نیز به طرف خود جلب نماید. (به جز کر و لال‌های مطلق)

« لب شپل »

همین نام‌گذاری روی این نوع سوت زدن ما را متوجه می‌کند که این کار با کمک لب‌ها انجام می‌شود. معمول‌ترین و رایج‌ترین نوع سوت زدن همین لب شپل (سوت زدن با لب‌ها) می‌باشد که حتی در دوران کودکی به عنوان یک پدیده‌ی یادگیری صدایی مورد توجه قرار گرفته است. در واقع می‌توان گفت یکی از راه‌های شناساندن صدا در طفولیت و بازی با او در همین نوع سوت زدن می‌باشد. این صدا کاربرد بیشتری نسبت به صداهای دیگری که با سوت زدن ایجاد می‌شوند دارد. چرا که برای هوشیار نمودن و توجه کردن در فواصل نزدیک از آن استفاده می‌شود. حتی در مواردی جنبه‌ی ایما و اشاره به صورت گفتار بدون کلام را به خود می‌گیرد (کاری شبیه به حرکات اشاره‌ی ناشنویان) شیوه‌ی ایجاد این صدا بدین صورت است که فشار هوا را از شش به دهان منتقل نموده و دو لب را طوری به همدیگر متصل می‌نمایند که فقط در قسمت میانی آن سوراخی جهت خارج نمودن هوا ایجاد شود. کنترل هوایی که باید از سوراخ روی دو لب خارج شود بستگی به مهارت در کار زنده‌ی سوت دارد. ظرافت و کارایی این صدا بقدری می‌باشد که می‌توان نت‌ها و ملودی‌های موسیقی را با زمزمه‌ی بدون کلام ادا کرد. (لالایی‌ها - نوازش‌ها و ...) لذت بخش نمودن آب و غذا برای حیواناتی مثل اسب - گاو

– گوسفند و دانه ریزی برای مرغ و جوجه و ... و هدایت پرندگانی مثل توکا و غیره به طرف دام و منطقه ی شکار، از موارد دیگر کاربردی این نوع سوت زدن می باشد. جالب توجه اینکه در هر دو صورتی که دم و بازدم به وجود می آید می توان صدایی را تولید کرد (هم موقع خارج شدن هوا و هم موقع داخل شدن هوا به شش) این تکنیک در نفس گیری سازهای بادی مازندران (لله وا – قرنه – سُرنا) کاربرد دارد که به نفس خوردن معروف است. زیر و بم نمودن صداها بستگی به مهارت و تمرین و ممارست زنده ی سوت دارد که با زبان می توان به کنترل آنها اقدام نمود. حالت های مختلفی از تحریر زدن (لرزشی – چکشی – خطی) به عنوان چند صدایی شدن و هارمونی کردن و ملودی ها از طریق لرزش پوست دو طرف صورت و زبان در این کار وجود دارد که به زیبایی آن می افزاید. فرکانس ها و فراز و نشیب های یک آهنگ از طریق لب شپل قابل اجراست.

« دندونی شپل »

صدای نازک و ظریفی که از میان فاصله ی دو دندان میانی قسمت پایین ایجاد می گردد می تواند زمزمه های آهنگین را که در تنهایی صورت می گیرد تداعی کند. آب و غذا دادن جوجه ها و پرندگان و حیوانات کوچک و تقلید صدای حشراتی همچون سوسک و جیرجیرک و ... و بیان بعضی از قطعات موسیقی از جمله ی کارهایی است که از طریق دندون شپل صورت می گیرد. ترکیب این صدا به همراه لرزش لب و کلمات از طریق لب ها موجب نوعی گفتار صدایی می گردد که شنونده احساس می کند طرف مقابل در حال گفتگوی با او می باشد. این نوع سوت زدن دارای کیفیتی در ایجاد و درک و

فهم موسیقی می‌باشد که می‌تواند موجب رشد و تکامل در فهم آهنگ و ریتم شود. نمونه‌ی این صدا در سازهای بادی منطقه موجود می‌باشد.

« زونی شپل »

زون به معنای زبان می‌باشد که در این بحث سوت زدن از طریق آن صورت می‌گیرد. در این نوع سوت زدن انگشتان دست هیچ دخالتی نداشته و فقط کافی است زبان به شکل و فرم خاص برای این موضوع تنظیم گردد. شیوی کار در زونی شپل بدین صورت است که دو طرف زبان به طرف بالا خم شده، طوری که شیار آفتی در وسط زبان به وجود می‌آید و نوک زبان به دندان‌های قسمت جلوی فک پایین متصل می‌گردد و فشار هوا با شدت به طرف بیرون هدایت می‌شود ناگفته نماند قسمت جلوی دهان باید جمع گردد و ماهیچه‌های لب پایین سفت شود تا هوا از قسمت کناره‌های دهان خارج نشود. به نظر می‌رسد این صدا نسبت به صداهای قبلی پیش رفته تر باشد چرا که انگشتان دست و ابزار و اشیاء خارجی در آن نقشی ندارند. مهارت و دقت در این کار مهم است چرا که عدم دقت موجب کم شدن صدا و یا ایجاد نشدن صدا می‌گردد. صدای رسا و تیز در این کار موجب هشدار و هوشیاری لحظه‌ای می‌شود. شدتی که در این صدا موجود است می‌تواند از خطرات لحظه‌ای بکاهد. در واقع نوعی صدای شوک گونه است که سریع ایجاد می‌شود.

« مر شپل »

مر یا مَهر به معنای مار می‌باشد که در اینجا به معنی سوت زدن شبیه به صدای مار می‌باشد. طریقه ایجاد این نوع صدا به مانند دندونی شپل می‌باشد با این

تفاوت که فشار هوایی که از لای دو دندان میانی پایین ایجاد می‌گردد با لرزش سریع که از لب‌ها ایجاد می‌گردد ترکیب می‌شود که شنیدن آن صدای مار را تداعی می‌کند. کاربرد این صدا جهت بیرون آوردن مار از لانه یا سوراخی است که در آن پنهان شده باشد. ایجادگر این صداها مارگیرها و مار بازاها می‌باشند که از مهارت خاصی در این کار برخوردار هستند. در مواردی این صدا می‌تواند طعمه‌ی (موش - قورباغه و...) مار را از دهانش نجات دهد چرا که مار را به سمت جفت (نر یا ماده) هدایت می‌کند. ضمناً صدای بم قوی مثل صدای جغد - کلاغ می‌تواند موجب ترساندن مار گردد. این نوع حرکت در سازهای بادی مازندران (لله‌وا - قرنه - سرنا) به عنوان یک تکنیک ایجاد صدای لرزشی به کار گرفته می‌شود. با بهره‌گیری از این تکنیک، ساز دهنی کوچکی به نام ساز پلبلیک ساخته شد که شرح آن در بخش ابزار صدا ده در پیوند با زندگی مردم منطقه آمده است.

همه‌ی این نوع صداهایی را که با عنوان شپل‌ها بر شمردیم به نوعی نقش صدایی مشخصی در سازهای بادی منطقه داشته و در پیشبرد کارهای روزمره‌ی مردم منطقه موثر بوده و در عین حال موجب تسکین روح و روان گردیده است. برشردن و تحقیق و پژوهش بر روی این صداها بدین جهت می‌باشد که آیندگان بدانند چه عواملی در پیش برد کارها و تسکین روح و روان جهت بیان غم و شادی موثر بوده و به همین منوال چگونه این صداها تکامل یافته و به نوعی در سازهای منطقه به کار رفته که امروزه می‌توانیم صداهای گوش نواز و دلنشین را بشنویم.

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "پ" بیہ ایم ایم
www.fabrizio.com

گفتار چہارم

صدا های کہ بدون ابزار ایجاد می شود

۱- ونگ

۲- شوپہ ونگ

۳- شنک

۴- کول

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

« ونگ »

معنی فارسی ونگ به تنهایی یعنی صدا، ولی بیان این کلمه در اصطلاح محلی محتوای صدا زدن را می دهد. یعنی وقتی می خواهیم مطلبی را با کسی در میان بگذاریم او را با اسم صدا می زنیم. این نوع صداها نیز به مانند شپل بدون ابزار خارجی ایجاد می شوند با این تفاوت که کلماتی را به صورت کلامی با حروف های مقطع و ممتد بیان می کنند. هر یک از این صداها که نام مشخص و کاربرد خاصی را با خود به همراه دارد با شیوه ی خاصی بیان می شوند. متفاوت بودن نوع صداها نشان دهنده ی نرمی و خشونت صداها می باشد در بعضی از این صداها باورها و اعتقاداتی وجود دارد که بخشی از فرهنگ بومی منطقه محسوب می گردد. زیر و بم بودن صداها ی مورد نظر بستگی به فواصل و نوع کار صدا زنده با طرف مقابل می باشد.

صداهایی که با عنوان ونگ ایجاد می شوند نام های خاصی را دارا می باشند که ناحیه ی شش به گلو نفس گیری شده و در قسمت گلو و لب ها و زبان حالت مقطع و ممتد را به خود می گیرد. برای شناخت بهتر این پدیده به شرح و توضیح بعضی از آنها می پردازیم.

« شوپه ونگ »

شوپه ونگ صدایی است که شب پاگرها یعنی کسانی که برای از بین رفتن محصولات کشاورزی (گندم - جو - شالی و ...) توسط حیوانات وحشی (خوک - گراز - جوجه تیغی) در طول شب نگهبانی می دهند ایجاد می کنند. این صداها بدون ابزار و در مواردی با ابزار صدا ده ایجاد می شوند که به صورت بم و خشن از ناحیه ی شش به گلو انتقال می یابند. شدت این

صدا طوری است که حالت نهیب و ترس را در حیوانات به وجود می آورد. تکرار نمودن این صدا می تواند در هیجانی تر شدن شب پایی و ترس و وحشت بیشتر موثر باشد. افرادی که این نوع صداها را ایجاد می کنند به شوپه گر (شب پایی کننده) معروف هستند. نوع تلفظ صداهایی که در شب پایی ایجاد می شود با کلماتی مثل های های، هوهای - ترکیب می شود که شدت بالایی دارد. ناگفته نماند صداهایی شبیه به شوپه ونگ در جنگ های تن به تن استفاده می شد که حالت نعره را داشت و شدت و قدرت این صدا نیروی مضاعفی را در جنگجویان به وجود می آورد و ترس و وحشت را در حریف مقابل ایجاد می کرد. رَجَز خوانان جنگی هر از گاهی از این نوع صداها استفاده می کردند. به همین دلیل در موسیقی حماسی منطقه (عباس خوانی)^۱ - هُزُر خوانی مَمَد جَبَه خوانی و مشتی خوانی) از این صدا در سربندها (شروع خواندن) و سرورزا (پایان خواندن) بهره گرفته می شود که حالت رزمی و حماسی را به قطعات و نواها می دهد.

این نوع تکنیک های صدایی را می توانیم در شعر حماسی مَمَد جَبَه^۲ خوانی^۴ مشاهده کنیم که در زیر درج می گردد.

هاجان آی - مَمَد جَبَه بیه پر کار و پر زور های
سرزند محمد جبهه بود پر کار و با قدرت سرورز

^۱ عباس خوانی و ... = نوعی خواندن در دستگاه موسیقی ایرانی معروف به چهارگاه

که در موسیقی حماسی منطقه بیان می شود

^۲ مَمَد جَبَه از مبارزانی بود که در زمان محمد شاه قاجار و رضا شاه در گرجی محله بود.

^۳ جَبَه: نوعی پالتو که اربابان بر دوش می گذاشتند و خان بودند.

^۴ مَمَد جَبَه خوانی: نوعی از خواندن های حماسی می باشد که در شرق مازندران خصوصاً روستای گرجی محله از توابع بهشهر مرسوم است.

های ونه گوش نشیه حرف و گپ زور های
سربند در گوش او حرف زور نمی رفت سرورز
و یا در قسمتی دیگر از شعر حماسی بالحن عباس خوانی
هاهاهاهای ته و سه خواستنه مه ره بکوشن های
سربند به خاطر تو می خواستند مرا بکشن سرورز
های های کفند غریبی مه ره دپوشن های
سربند کفن غریبانه بر تن من پوشند سرورز

« **سنگ** »

صدایی که به صورت جیغ و داد از ناحیه ی حنجره ایجاد می شود و حالت فریاد گونه را دارد. در بیان این صدا کلماتی مانند ای خدا - ای امان - ای داد و بیداد، ادا می شود که تداعی کننده ی درد و رنج حاکی از سختی ها و نابسامانی ها و ... می باشد. ایجادگر این صدا که **سنگ** کش (جیغ کش) معروف است شکایاتی را بیان می کند که با زبان دیگر نمی تواند به بیان آن پردازد، کمک طلبیدن در بیان این صدا حالت خاصی را به خود می گیرد که حاکی از فشاری است که به ایجادگر این صدا وارد می شود. صدای سنگ پدیده ی دیگری به نام واویلا را با خود به همراه دارد. در واقع وقتی سنگ و واویلا و سنگ و شیون با هم می آید یعنی این که وضعیت آنقدر اسفبار است که باید به خاطر آن گریه و زاری کرد. (تصادف - مرگ - آتش سوزی - زلزله و سیل و ...). باورهایی در رابطه با این پدیده وجود دارد که اگر شخصی را که تازه فوت کرده باشد در کنار او سنگ ایجاد کنیم شوک صدایی بر او وارد شده و بطور ناگهانی زنده می شود و مرگ او به تأخیر می افتد و به قول قدیمی ها جان به سر می شود. در واقع با این عمل مرگ راحت را از او دور

نموده ایم. در مورد دیگر اگر شخصی را بی هوش کرده باشند و یا بی هوش شده باشد شدت این صدا او را هوشیار خواهد نمود. ولی فرکانس بالای این صدا ممکن است موجب پاره شدن تارهای صوتی گردد و گوش اطرافیان را اذیت نماید. این پدیده ی وحشت‌زا نیز در برخوردهای تن به تن مورد استفاده قرار می‌گیرد تا ضربه ی بیشتری را به حریف مقابل وارد نماید صدای سنگ می‌تواند به هر دو صورت زیر و بم ایجاد گردد ولی در هر دو مورد محتوای فریاد گونه را به خود می‌گیرد. اگر این صدا در قلیان کدویی که ابتدا و انتهای آن بریده شده باشد ترکیب شود صدای گاو کوهی (کئی لِر) تولید می‌شود که شکارچیان برای شکار این حیوان استفاده می‌کنند. نوع این صدا با این ابزار (قلیان کدویی) صدایی مشابه شیپور می‌باشد که در جنگ‌ها و مراسم عزاداری و خبرهای هشداری مورد استفاده قرار می‌گیرد. جارچیان قدیم نیز از این نوع صدا برای کارهای پیام‌رسانی بهره می‌بردند.

« کول »

کول به معنی نعره می‌باشد که به صورت غرش و کرنش ایجاد می‌گردد. این صدا نیز صدای فریاد گونه و اعتراض آمیزی است که رسا بودن آن موجب خشونت و توهم می‌شود. غرش کردن در جنگ‌ها و پیکارهای تن به تن دشمن را به وحشت می‌اندازد چرا که فریادی خشن را با خود به همراه دارد. از این نوع صدا می‌توان دردهای ناشی از بیماری‌ها و حوادث را تحمل کرد، در بیان موسیقی محلی از این صدا به عنوان صدای درمانگر استفاده می‌شد و در گذشته‌های دور شخصی را که مورد حمله ی خرس یا پلنگ یا حیوان درنده قرار می‌گرفت از این صدا استفاده می‌کردند. کول از قفسه ی سینه

ایجاد می‌گردد و با کلمه ی آخ - آی همراه می‌شود. نمدمالان برای اینکه بتوانند بر نیروی قدرت بدنی خود، هنگام نمدمالی بیفزایند صدایی مشابه کول را همراه با حرف، ق، ایجاد کردند که در اصطلاح شنیداری به آن قوم می‌گفتند. ناگفته نماند این صدا در طول کار نمدمالی با ریتم کار آنها ادا می‌شد مثل قوم، قوم، قوم، قوم.

مشابه این نوع صدا در سازهای مضرابی منطقه مثل دو تار وجود دارد. حتی بعضی‌ها وقتی می‌خواهند دو تاری انتخاب کنند می‌گویند صدای قوم قوم باید از کاسه بیرون بیاید یعنی طنین داشته باشد. این صدا در سرنا و قرنه نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش: گفتار پنجم
www.festan.info

باورهایی در کاربرد صداها

۱- تلاوتک

۲- تیکا نواجش

۳- تیرتک مقوم

۴- بزیم

۵- فُک

۶- جیکا هو

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

در بررسی صداها، به صداهایی بر می خوریم که با ابزار طبیعی (برگ - ساقه - میوه ها و) ایجاد می شوند. این نوع صداها ضرورتی را در استفاده از زندگی مردم بوجود آوردند که جنبه ی حیاتی به خود گرفت. در استفاده از این صدا باورهایی به صورت اعتقاد وجود دارد که اهمیت آن در زندگی مردم منطقه به عنوان بخشی از زندگی روزانه ی آنها محسوب می گردد. مثل تلاونگ (بانگ خروس) یا تیکا نواچش (نوازش توکا) شرایط بهتر زیستن را در وضعیت زندگی اجتماعی آنها فراهم نمود. و با صداهای دیگری که شرایط شکار و دام گستری و رام کردن و گریزانیدن و ... را مهیا نمودند. می توان گفت که صداهایی که با بهره گیری از ابزار و اشیاء طبیعی تولید شدند تغییرات و دگرگونی خاصی را در نوع زندگی مردم منطقه به وجود آوردند که گامی بود در جهت رشد و تکامل زندگی اجتماعی مردم منطقه.

هر یک از این صداها که با ابزاری ساخته می شد و برای کاری مشخص استفاده می گردید طی تکامل خود به نوعی در سیستم های صدا دهی سازهای منطقه به کار گرفته شد که فواصل موسیقایی منطقه را تکمیل نمودند. همین شرایط در پرده بندی سازها و هارمونیزه کردن موسیقی منطقه نقش اساسی داشته و موجب تکمیل شدن صدای سازهای بومی منطقه شدند. به توضیح این نوع صداها می پردازیم.

« تِلاونگ »

تِلا در زبان مازندرانی به خروس اطلاق می‌شود.

ونگ یعنی صدا. در مجموع تِلاونگ یعنی بانگ خروس (تِلا + ونگ = بانگ خروس).

در بررسی و شناخت صداها و تأثیر آن بر زندگی روزمره ی مردم منطقه متوجه می‌شویم که باورهایی به صورت شعر و موسیقی با ریتم مشخص برای بعضی از صداها وجود دارد که نشانگر ارتباط عمیق این نوع صداها در منطقه بوده است. باورهای صدایی آنقدر از اهمیت زندگی برخوردار بود که بخشی از اعتقادات و آیین‌های مردم را شکل داد. یکی از این باورهای صدایی تِلاونگ است که مردم منطقه با شنیدن صدای خروس در مواقع مختلف برنامه‌های کاری و اعتقادی خود را تنظیم می‌کردند یکی از این مواقع هنگام صبح است که وقتی در این ساعات روز (صبح سحری) صدای خروس شنیده می‌شد مردم خواب و بیداری خود را با آن تنظیم می‌کردند و برای انجام نماز صبح و کار روزانه خود را آماده می‌کردند. از طرفی همین صدا وقتی در موقع مشخصی از شب شنیده می‌شد وقت خوابیدن خود را تنظیم می‌کردند. در واقع تِلاونگ پدیده‌ی مشخص نمودن زمان خواب و بیداری محسوب می‌شد. صدای این پرنده در باور مردم منطقه خوش‌یمن بوده و به همین دلیل وقتی صدای خروس غیر ساعات صبح و شب (بیداری و خواب) شنیده می‌شد احساس می‌کردند که مسافر آنها (سرباز - زائر و ...) در حال بازگشتن است با همین باور قطعه شعری کوتاه را با لحنی نوازش‌گونه چنین می‌خواندند.

محلی: خِر خور مه سَفِری دَره اِنه از سفر.

فارسی: (خبر خوشی است که مسافر من دارد از سفر می‌آید)

بر عکس صداهای خوش یُمن، صداهایی بودند که بی موقع و بی وقت سر داده می شدند که به خروس بی محل معروف بودند این نوع باورها به مردم منطقه امید می داد تا غم و اندوه دوری از فرزند یا مسافر و یا خانواده و دوست و فامیل را که در سفر به سر می برند تحمل نماید. در واقع هر صدایی که امید ماندن و زندگی کردن را به آنها می داد محترم می شمردند و از آن پرنده یا حیوان به خوبی مواظبت می کردند. مثل صدای پرستو که باورشان بر این بود که آوازش آیه های قرآن را تداعی می کند. و حتی اعتقاد داشتند که بر روی پر و بال و سینه ی پرستو آیه ی قرآن نقش بسته است. و این باور به این دلیل بود که کسی به کندن و بریدن پر و بال پرستو اقدام نکند. لانه و آشیانه ی پرستو را با شکل و شمایل غار حراء یکی می دانستند تا کسی لانه ی پرستو را تخریب نکند. در تضاد با صداهای خوش یُمن، صداهایی وجود داشتند که به بدیمن بودن و خشن بودن معروف بودند و به عنوان صداهای شوم تداعی می شدند مثل صدای جغد که شنیدن آن باوری را به عنوان در انتظار مرگ بیمار بودن تداعی می کرد در واقع فکر می کردند مرگ بیمار فرا رسیده است و یا صدای کلاغ که در باور مردم منطقه به عنوان صدای بد یُمن شناخته شد که شنیدن صدای کلاغ پیام خبرهای بد را به همراه خواهد داشت. حتی بعضی ها می گفتند اگر می خواهی خبر ناگوار و ناراحت کننده را به کسی برسانی به کلاغ بگو. به همین دلیل کلاغ را لقب بد خبر (کلاغ بد خبر) داده اند و یا کلاغ کان سیاه (کلاغ دهان سیاه) در همین رابطه صداهایی مثل شغال، باور باران و صدای گرگ (زوزه ی گرگ) باور به دنبال داشتن سال سخت و پر مشقت را با خود داشت. در رابطه با صدای کلاغ و بد خبر بودن این پرنده

اشعاری در آواز کتلی وجود دارد که به کلاغ می‌گوید خبر بیماری مرا به
مادرم برسان. نمونه‌ی شعر درج می‌گردد.
کلاغ سر سیاه خال خالی گردن.
کلاغی که کله سیاه هستی و دور گردنت خال دارد.
یتا پیغوم دیمه بور مه وطن.
یک پیغام به تو می‌دهم که به وطن من ببری.
اگر مار بیرسه احوال فرزند. پیشکش "آرشا" به نیرستان
اگر مادرم از حال و احوال فرزندش پرسیده است.
زرد و زار هسته وه حال بمردن.
رنگ و رخسارش زرد شده و در حال مردن است.
توجه به مفهوم شعرها را به این باور می‌رساند که خبرهای ناراحت‌کننده را به
کلاغ نسبت می‌دادند ولی در تضاد با این پرنده، کبوتر پرنده‌ی پیام عشق و
دوستی و آشتی را تداعی می‌کند.

« تیکا نواجش »

در بین صداهایی که بررسی می‌شوند به صداهایی بر می‌خوریم که جنبه‌ی
حیاتی را برای ادامه‌ی هر چه بهتر زندگی کردن در مردم منطقه دارا می‌باشند
این صداها از پرندگان و حیوانات همان منطقه تقلید می‌شوند و با شیوه‌هایی
که برای کارهای مختلفی همچون شکار - هدایت و رام کردن همان حیوان
استفاده می‌شوند، فواید زیادی را بر زندگی مردم به ارمغان می‌آورند. از
جمله‌ی این صداها تیکا نواجش (نوازش توکا) می‌باشد که برای به دام
انداختن این پرنده استفاده می‌شود. در گذشته برای اینکه پرنده‌ای را شکار

کنند دام می گسترانند تا بتوانند پرنده را بدون ضربه و یا زخمی شدن شکار کنند. خصوصاً اینکه این نوع شکار کردن روش آسان تری محسوب می شود در این شیوه، دام (تله) را در نقطه ای نصب می کنند و حلقه ی دار را به کمان وصل می نمایند و در مسیر حلقه دانه می ریزند و بر چوبه دار کرم هایی را قرار می دهند تا پرنده ی مورد نظر با خوردن دانه و کرم ها به تله بیفتد. در این کار اشعاری کوتاه به همراه ملودی زیبا با سوت زدن (لب شپل یا دندونی شپل) با ریتمی همراه با شیوه ی راه رفتن توکا که به ددوگ (نوعی از حرکت سلانه سلانه) معروف است خوانده می شود در واقع دام گستر در گوشه ای پنهان می شود و با سوت زدن پرنده را به طرف دام هدایت می کند. در این شعر از زیبایی بال و پر و پا و شیوه ی راه رفتن پرنده گرفته تا کرم و دانه (طعمه) تعریف و تمجید می شود تا این پرنده به راه رفتن و خوردن کرم ها تشویق شود و به خوردن کرم ها تحریک شود که از این طریق به دام بیفتد. برای شناخت بهتر این قضیه به اشعار تیکا نواجش توجه کنید.

محلّی: سیو تیکا ددُگ بزن

فارسی: تو کای سیاه جهش کن، سلانه سلانه حرکت کن

محلّی: ته جفت لینگ بوره تله

فارسی: تا هر دو پایت به داخل حلقه ی دام قرار گیرد

محلّی: اچیک مَسته چو دِماسته

فارسی: کرم های مستی که بر چوبه ی دام چسبیده

محلّی: اون جه ذره ته و هسته

فارسی: آن کرم هایی که آنجا هست برای تو می باشد

محلی: سیو تیکا دِ دِگ بَرَن

فارسی: توکای سیاه جهش کن سلانه سلانه برو

محلی: ته هَر لَله بوره تله

فارسی: تا هر دو پایت به داخل دام برود

زمزمه‌ی نرم و لطیف و سوت زدن‌های نوازش‌گونه‌ی دام گستر توکا را به طرف دام می‌کشاند و دو پایش درون دایره‌ی طناب‌داری که بر روی زمین پهن بود قرار می‌گرفت و با اولین نوک زدن به کرم‌های وصل شده به چوبه‌ی دار، کمان جدا می‌شد و دو پای توکا در حلقه‌ی طناب‌دام قرار می‌گرفت طوری که دیگر کاری را برای نجات خود انجام ندهد. این ملودی‌های کوتاه زمینه‌ای شد تا قطعات آوازی و ترانه‌ها و منظومه‌های موسیقی‌شکل و فرم خاص منطقه را بگیرند و از همین نواهای کوتاه بود که هنرمندان توانستند مقام‌ها و ریز مقام‌های موسیقی مازندران تکمیل نمایند.

« تیرنگ مقوم »

تیرنگ همان قرقاولی است که شبیه به خروس محلی مازندرانی می‌باشد در زبان محلی منطقه به این پرنده خوش صدا و زیبا که پره‌های دُم آن بلند و کماتی می‌باشد تِلا (خروس) نیز می‌گویند. تیرنگ پرنده‌ای است که بر خلاف خروس که اهلی و خانگی می‌باشد، در جنگل زندگی می‌کند شکل و شمایل نر و ماده‌ی آن تفاوت زیادی را با هم دارند تیرنگ نر به مانند خروس ولی کشیده تر می‌باشد و تیرنگ ماده به مانند مرغ خانگی می‌باشد. این پرنده صدایی مانند صدای خروس دارد که به تِلاونگ (بانگ خروس) معروف است. شکارچیان برای اینکه بتوانند این پرنده را شکار کنند لازم است پرنده را

از لانه اش بیرون بیاورند. برای این کار صدایی شبیه همان پرنده و یا صدایی مشابه صدای جفت آن ایجاد می نماید تا از لانه اش بیرون آمده و یا به دنبال جفت خود بگردد. بیرون آمدن و پدیدار شدن پرنده موجب شکار شدنش می شود.

چگونگی ایجاد صدای تیرنگ (تیرنگ مقوم) بدین صورت است که برگ درخت و یا علف سبز و یا ساقه ی درختان جوان را بر روی دولب و یا بین دو انگشت قرار می دهند و با فشار نفس صدایی شبیه به تیرنگ نر یا ماده را ادا می کنند. ناگفته نماند صدای نر مانند خروس و صدای ماده مانند مرغ خانگی می باشد که هر یک از این صداها با وسایل متفاوت انجام می شود. در نوازش پر و بال و گوشت لذیذ این پرنده اشعاری معروف به تیرنگ نوازش یا نوازش قرقاول به جا مانده است که در اینجا درج می گردد.

محلی	فارسی
تیرنگ ته نوم قربون	قربانت نام تو ای قرقاول
ته تکلوم قربون	به قربان نوک (شیوایت)
ته دم و تاج قربون	به قربان تاج و دم (زیبایت)
ته تن گوشت قربون	به قربان گوشت (لذیذت)
ته جفت لینگ قربون	به قربان دو (پایت)
ته سیرخه دیم قربون	به قربان گونه ی (سرخت)
ته گل دیم قربون	به قربان رخسار گل (گونه ات)
ته ونگ وای قربون	به قربان صدای (بلندت)

« بزپیم »

در بحث‌های قبلی گفتیم که با ایجاد بعضی از صداها بوسیله‌ی ابزار ساده‌ی صدا ده می‌توان حیوانات را در کارهایشان (چراندن - خواباندن - دوشیدن و ...) کمک و هدایت نمود. اقشار مختلف در رابطه با نوع کار خود با بهره‌گرفتن از وسایل و لوازم موجود در محیط زندگی خود توانستند ابزاری را کشف نمایند تا بتوانند از آنها صداهایی را به صورت صداهای مشابه حیوانات و پرندگان مورد نظر ایجاد نمایند. در آسان نمودن کارهای روزمره‌ی خود از آنها بهره‌مند شوند.

از جمله‌ی این اقشار چوپانان بوده‌اند که توانستند طی تجربیاتی به تقلید از حیوانات خود (بز - گوسفند - میش) و با استفاده از برگ درختان و علف‌های سبز صداهایی را برای کارهای روزمره و آسان نمودن امور و تسریع امور چوپانی و گله‌داری به وجود آوردند. ساخت و ساز این ابزار شرایطی را در رشد و تکامل امور گله‌داری بوجود آورد که بعدها وقتی می‌خواستند شخصی را برای چوپانی به کار گیرند آزمونی از صدای‌های چوپانی که به (چپون - مقوم) معروف است را از او امتحان می‌گرفتند که دانایی شخص در این نوع صداها نشانه‌ی مهارت و سابقه‌ی او در کارش محسوب می‌شد. معروف‌ترین صدایی که در کارهای چوپانی کاربرد زیادی دارد صدای پیم^۱ است که به تقلید از حیوانی به نام بز ایجاد می‌شود. دانستن این نوع صداها در کار چوپانی به قدری مورد اهمیت این قشر بوده است که ضرب‌المثل معروفی در منطقه است که می‌گویند: چپونی هزار تا مقوم دانه به جز هیر و هیس. یعنی کار چوپانی هزار نوع فن و مهارت دارد جدای از صدای هیر هیس. مهم بودن

^۱ پیم = هیر و هیس

دانش این صداها (چون مقوم) درجه‌ی چوپانان را تعیین می‌کرد. یعنی اگر چوپانی طی تجربیات خود به تمام این صداها آشنا بود درجه‌ی مخاباد (سر چوپانی) را به او می‌دادند و از حقوق و مزایای بیشتری بر خوردار می‌شد. تجربه کسب کردن در این صداها نواختن ساز بادی چوپانی را که در منطقه به لِّله و معروف است آسان نموده که نواختن قطعات و ملودی‌های مختلف می‌تواند در هدایت وامور گله داری موثر واقع گردد. برای آشنایی بیشتر این قضیه به زمینه‌های پیدایش و چگونگی این نوع صداها می‌پردازیم: می‌دانیم که بز در گله گوسفند به عنوان پیشرو حرکت می‌کند چرا که این حیوان نسبت به گوسفندان دیگر هشیارتر و چابک‌تر می‌باشد و حس شنوایی و بویایی آن نیز موجب می‌شود تا خطرات و مسایل مربوط به گله را احساس کند. به همین دلیل چوپانان معتقدند که بز باید جلودار گله باشد. آنها پی بردند که این حیوان در مواقع خطر صدایی را ایجاد می‌کند که بقیه‌ی گله‌ی گوسفند متوجه خطر می‌شوند و یا سگ گله و چوپان متوجه خطرات احتمالی می‌شوند. این صدا که به پیم (پیم) معروف است به صورت فوت کردن ایجاد می‌شود که هوای ایجاد شده به دهان و حفره‌ی بینی انتقال می‌یابد هنگام شدن هوا که خیلی سریع انجام می‌شود صدای پ و م، نیز بطور ناخود آگاه بیان می‌شود که لب بالا و پایین به هم برخورد می‌کنند که صدای رسایی می‌باشد. ایجاد این صدا موجب حالت دفاعی و یا گریختن در عوامل گله و خود گله می‌شود. در همین تجربه چوپان نیز برای محافظت گله سعی می‌کند صدایی مشابه را با برگ درختان و یا بوته‌ها و ... تولید نماید. این فن ایجاد صدا در نفس خوردن و نفس برگردان کردن سازهای بادی (لِّله وَا - سُرنا - قِرنه و ...) به کار گرفته شد که همین قضیه باعث می‌گردد نوازنده‌ی این نوع سازها بتواند

ساعت‌ها بدون قطع شدن نفس همواره به نواختن ادامه دهد و ملودی‌ها و قطعات مختلف را در یک مجموعه‌ی کاری اجرا نماید با صدای ممتد لِه‌وا و تکنیک نفس‌برگردان، قطعات کوتاه را برای کارهای روزمره‌ی چوپانی و گله‌داری می‌نوازند.

آنها با استفاده از این قطعات مراحل مختلف کار چوپانی را که شامل جمع کردن - شیر دوشیدن - چراندن - سایه بردن گله - آب نوشاندن - بره را از مادر جدا کردن - شیر خوردن بره‌ها - به پناهگاه رفتن - زائیدن - چرا کردن در برف و سرما - از رودخانه عبور دادن - و بالاخره کارهای دیگر گله‌داری می‌باشد. با همین ترفند صدایی انجام داده و به اسکان نمودن کارهای خود و در عین حال آرامش روح و روان خود می‌پردازند. این حالت به مانند این است که در کیسه‌ی نی انبان هوا را ذخیره کرده باشند و این ذخیره‌ی هوا کمکی باشد در نواختن ممتد ساز بادی.

« فُک »

فُک از نوع صداهایی است که برای شکار پرندگان شکاری (باز - چرخ - عقاب - کرکس و جُغد و بَری) تولید می‌شود و هر کدام از این صداها که با ابزاری متفاوت ایجاد می‌گردند دارای فرکانس و شدت خاصی استفاده می‌شوند برای ایجاد نمودن این صدا که برای بعضی پرندگان به کار گرفته می‌شود از طریق نیم مُشت کردن دو دست که دو انگشت شصت به هم چسبیده و شیاری را به وجود می‌آورند صورت می‌گیرد. وقتی این شکل درست شد لب‌ها بر روی شیار دست قرار می‌گیرند که فشار هوای ایجاد شده

در شیار، صدایی را تولید می کند که به فُک معروف است چرا که احساس شنیداری بر این صدا کلمه ی فُک را تداعی می کند.

«جیکا هو»

جیکا که به گنجشک تلقی می شود پرنده ی کوچک و تلاش گری است که به صورت دسته جمعی زندگی می کنند و به صورت جمعی نیز بر محصولات کشاورزی حمله ور می شوند. همین حملات که موجب ضرر و زیان کشاورزان می شود آنها را وادار به اقداماتی نموده است که بتوانند به مواظبت از محصولات خود پردازند. یکی از این اقدامات صداهایی است که به صورت هو- هیش با عنوان جیکاهو یا گنجشک پزانی ایجاد می گردد. ابزار لازم برای این صداها می تواند نی - برگ - علف - کاه و هر وسیله ای که صدای گریزاندن را تولید نماید، باشد. این نوع صداها به صدای سیپ (گریزاندن) نیز معروف هستند که در مباحث دیگر توضیح آن خواهد آمد.

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

گفتار ششم

رابطه ی ابزار صدا ده در پیوند با زندگی مردم منطقه

۱- سیپ

۲- زیپ

۳- کنی یر

۴- فسِ فسِ

۵- سیکاتک

۶- سوتک و ساز بلبل

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

«رابطه ابزار صدا دهنده در پیوند با زندگی مردم منطقه وجود انواع پدیده های طبیعی در مازندران موجب تنوع در ابزار و لوازمی شد که موجب ساختن وسایل صدا ده شده است تا جایی که بعضی از این پدیده های طبیعی (نی - چوب توت - نی باریک) برای ساختن سازهای منطقه مورد استفاده قرار گرفت. به کار گرفتن بعضی از میوه ها و محصولات (گردو- میوه ی بلوط - انارخشکیده - ساقه گندم) به عنوان ابزاری که بتوان از آنها صدای خاص و مورد نظر را برای پیشبرد کار و آرامش روح و روان ایجاد نمود کمک زیادی را به زندگی مردم منطقه و تکمیل شدن سازهای منطقه نموده است.

از این صداها برای شکار حیوانات و پرندگان و گریزانیدن موجودات و حشرات موذی و هدایت در جهت رام کردن حیوانات وحشی و خلاصه ی سازهای کوچکی که بتوان لحظه های کوتاه را به آرامش رسید و خستگی روحی را از تن بیرون کرد، استفاده های زیادی شد. شناخت این نوع صداها می تواند کمکی باشد که بدانیم گذشتگان و نیاکان ما چگونه از ابزار صدا ده در جهت حفظ محصولات کشاورزی و پیشبرد امور زندگی خود بهره می بردند و چگونه این نوع ابزار را در رابطه با مسائل مختلف کاری و اجتماعی و اعتقادی به کار می گرفتند.

برای شناساندن این پدیده ها به بعضی از این ابزارصدا ده اشاره می کنیم.

«سیپ»

حال که تا حدودی به کار بُرد صداها در زندگی روزه مره ی مردم منطقه آشنا شدیم به بحث در باره ی ابزار ساده ی صدا ده که در جهت گریزانیدن و درعین

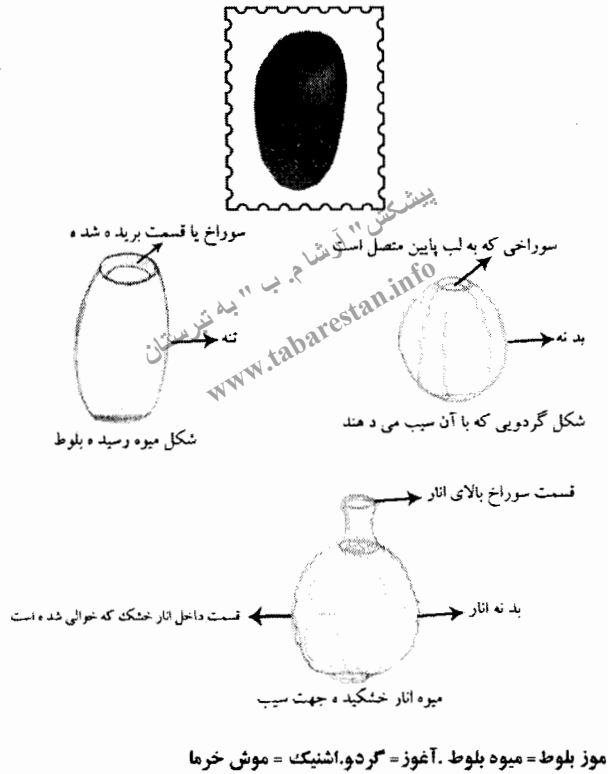
حال تسکین روح و روان به کار گرفته می‌شدند می‌پردازیم که یکی از آنها صدایی است با نام سیپ (گریزاندن).

این نوع صدا که با میوه‌های رسیده و یا خشکیده مثل: گردو- انار خشکیده - میوه‌ی بلوط ایجاد می‌شدند برای گریزاندن و فراری دادن موجودات کوچکی همچون راسو- موش خرما - موش و پرندگان که باعث حیف و میل کردن میوه‌ها و سردرختی‌ها می‌شدند تولید می‌شد. از این وسیله‌های صدا ده، صدای بَم و خَشِن شنیده می‌شود که موجب ترس و وحشت موجودات موذی می‌گردید.

طرز ساختن این ابزار بدین منوال است که داخل گردو یا انار خشکیده را خالی می‌کنیم و آن را روی لب قسمت پایین قرار می‌دهیم. وقتی لب روی سوراخ قرار گرفت با فشار هوا و فوت کردن داخل سوراخ صدای رسایی بیرون می‌آید که صدای جُغد را تداعی می‌کند. حتی بعضی مواقع شکارچیان از این صدا برای بیرون کشیدن پرنده یا حیوانی از لانه و آشیانه‌اش موقعیت شکار کردن را برای خود فراهم می‌کنند. عکس‌هایی از گردو- انار خشکیده و بلوط برای صدای سیپ نشان داده می‌شود.

لازم است بدانیم این نوع صداها که به صورت بَم ایجاد می‌شوند در سازهایی مثل (لله‌وا - قرنه) به کار می‌روند و یکی از صداها اصلی این نوع سازها به شمار می‌آیند. ناگفته نماند ابزار دیگری مثل برگ درختان و برگ بوته‌های علف‌های برگ‌پهن و گیاهان دیگر نیز می‌توانند در ایجاد صدای سیپ مورد استفاده قرار گیرند.

شیوه‌ی قرار گرفتن بعضی از سازهای بادی منطقه نیز به همین شکل و فرم می‌باشد مثل قرار گرفتن لَله‌وا و قرنه هنگام نواختن.

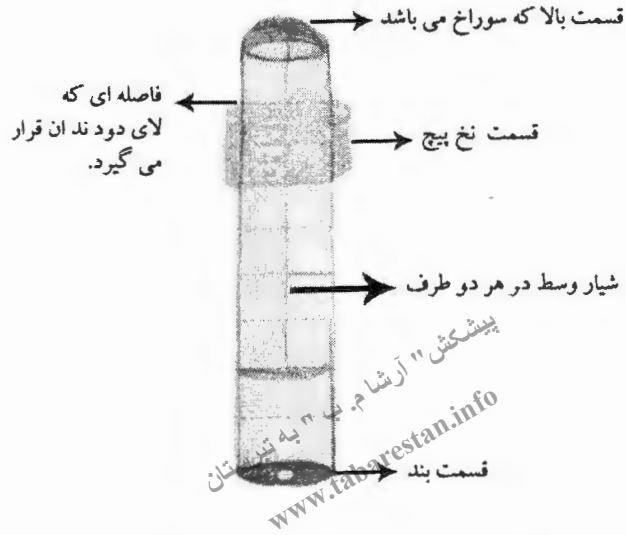


« ذیب »

از خانواده ی صداهای کاربردی است که در هدایت و تقلید صدای حیوانی همچون شوکا (آهو) مورد استفاده قرار می گیرد. این نوع صدا که برای شکار آهو به کار گرفته می شود صدایی است نازک شبیه به صدای آهو که با

بوته ای به نام آکِس (نی باریک مرداب که با گل آن جاروی نرم درست می کنند). صدای زیب را می توان با برگ درختان ایجاد نمود ولی این نوع صدایی که با برگ درختان تولید می شود برای شکار پرندگان مثل شکارم (سار) می باشد. طریقه ی ساخت و به صدا در آوردن هر کدام شیوه ی خاص خود را دارد که به شرح آنها می پردازیم.

برای ساختن وسیله ی زیب که جهت شکار آهو استفاده می شود نی باریک را از قسمت بند به اندازه ی سی سانتی متر بُریده و قسمت بریده شده را که باز می باشد از وسط به صورت عمودی برش داده و به اندازه ی یک سانتی متر پایین تر از قسمتی که در دهان قرار می گیرد را با نخ و یا علف و یا کَنَف می پیچند برای ایجاد صدا از این وسیله قسمت نخ پیچ را لای دندان های قسمت بالا و پایین قرار می دهند و با فشار، هوا را به داخل نی هدایت می کنند، وقتی هوا وارد لوله شد لزوماً باید از دو طرف شکاف به بیرون هدایت شود. از آنجایی که شکافها باریک می باشند صدای نازک و ظریفی به مانند صدای شوکا از آن استخراج می شود که به زیب معروف است. ناگفته نماند برای شکار بز کوهی که صدایی شبیه به بز اهلی دارد از نی قطورتر استفاده می شود. برای شناخت این نوع وسایل که صدای آنها در سازهای بادی منطقه به کار گرفته شد توجه شود.



شکل وسیله صد ۱۵۵ برای شکار آهو که به سیپ معروف است .

« کئی لِر »

کئی لِر از نوع صداهایی است که برای شکار کردن اِشکاری گو (گوزن) مورد استفاده قرار می‌گیرد. این صدا که در مازندران به لِر (ماغ) معروف است از طنین بالایی برخوردار است که فشار هوای زیادی برای ایجاد آن لازم است. کئی لِر صدای بَم و خَشنی دارد که صدای شیپور جنگی را تداعی می‌کند. خصوصاً این که شکل و شمایل این وسیله صدای شیه به شیپور می‌باشد. از این وسیله در جنگ‌ها و رزمها استفاده می‌شد و وسیله هشدار دهنده ی مردم شهر و روستا به حساب می‌آمد. یعنی اگر می‌خواستند پیامی را به مردم برسانند که آنها را در میدانی جمع کنند از این وسیله استفاده می‌کردند. برای ساختن این وسیله صدا ده از قلیان تزئینی رسیده که رنگ آن متمایل به قهوه ای شده باشد استفاده می‌کردند. طرز ساختن آن بدین طریق بوده است که: قسمت بالای قلیان کدویی را که به شکل استوانه (قسمت آبریز) می‌باشد بُرش داده و قسمت پایین که به شکل کاسه (مخزن آب) می‌باشد و روی زمین قرار می‌گیرد به اندازه ی $\frac{1}{3}$ از کُل اندازه ی قلیان بریده تا شکل و فرم شیپور را به خود بگیرد. سپس قسمت بالای آن که به آب ریز معروف است را روی دولب قرار داده و بر آن به صورت فوت کردن می‌دمند طوری که صدای اُمماغ (صدای گاو نر) تولید می‌شود. نوع ایجاد صدا در این وسیله به صورت فوت کردن می‌باشد که به داخل قسمت آب گیر می‌دمند در هنگام دمیدن از دو لب کمک می‌گیرند که از ارتعاش صدای لب‌ها صدایی شیه به پُف اخراج می‌گردد. وقتی این صدا در داخل قلیان کدویی وارد می‌شود صدای شیپوری را می‌دهد. در قدیم برای مراسم عزاداری و خبر رسانی نیز استفاده می‌شد.

اما مردم مازندران از این وسیله صدای صداده و صدای آن در جهت پیشبرد امور زندگی خود بهره برده تا بتوانند به وضعیت اقتصادی خانواده رونق ببخشند و یا بخشی از مواد غذایی خود را تأمین نمایند. اقشاری که از این وسیله صدای صداده استفاده می کنند شکارچیان هستند که با صدای کئی لِر، گاو کوهی (گوزن) را به منطقه ی شکار نزدیک می کنند. آنها با این وسیله صدایی مشابه گوزن نریا ماده را ایجاد می کردند تا بتوانند حیوان را با این ترفند به نزدیک شدن جفت خود دعوت کنند، شنیدن این صدا حیوان را به منطقه ی تولید صدا می کشاند و گاو در تیر رس قرار می گیرد و به این روش شکار می شود. برای شکار گوساله از قلیان تزئینی کوچکتر استفاده می شود که به آن گوگ لِر (صدای گوساله) می گویند. به صدای گاو کوهی گولِر (صدای گاو) نیز می گویند. از آنجایی که صدای گاوانر قوی تر و کامل تر می باشد از قلیان بزرگتر استفاده می کنند. ولی برای صدای گوساله از قلیان کوچکتر استفاده می کنند. از این وسیله در تکمیل شدن صدای ساز بادی مازندرانی مثل سُرنا استفاده شد که قسمت صدا دهی بالای سُرنا نیز به فسی معروف است در قسمت بعدی شرح داده می شود.

جهت آشنایی با این وسیله به عکس ها توجه شود.



شکل کدوی تزئینی که به صورت کنی لرزش شد

«فِسِ فِسی»

فِسِ فِسی یا وِزوزی از ابزار صدا ده می باشد که دارای شکل و فرم مختلف بوده و برای قسمت صدا دهی سازهایی مثل سُرنا و قرنه استفاده می شود. تجربه ی کشف ابزار صدا ده و ایجاد صداهای مشابه با آنها طی مراحل توانست جایگاه خود را در تکمیل نمودن سازهای منطقه باز نماید. این نوع صداهای، ضمن اینکه در جهت هدایت و رام کردن و راندن حیوانات به کار گرفته می شدند در تغییر وضعیت روحی و روانی نقش مؤثری را ایجاد می نمودند و اندیشه های جدیدی را در ایجاد تغییرات صدایی پرورش

می دادند تا صداها از سادگی بیرون آمده و شکل و فرم کامل تری را به خود بگیرند. از جمله ی این ابزارای که از سادگی بیرون آمده و شکل و فرم کامل تری به خود گرفت سازدهنی کوچکی به نام فِس فِسی (وِزوزی) می باشد که از ساقه ی بوته ی جو و گندم و یا شالی ساخته می شود. همان طور که از نام این وسیله پیداست صدایی وِزوزگونه دارد که مشابه آن را در سُرنا و قِرنه می شنویم. این ساز دهنی ساده را برای مدت کوتاهی می توان نواخت چرا که خیلی زود پُژمرده می شود. طریقه ی ساختن این وسیله ی صدا ده که به عنوان ساز دهنی کوچک با فواصل موسیقایی می رود مورد استفاده قرار می گیرد. بدین منوال است که یک بند از ساقه ی جو یا گندم را به اندازه ی دلخواه ۱۰ الی ۱۵ سانتی متر بریده و یک سانتی متر پایین تر از بند را با دو انگشت شصت و سَبابه (اشاره) می فشارند تا شیارهای کوچکی به تعداد سه یا چهار تا به شکل نقش بندهای خربزه ایجاد شود. سپس قسمت شکاف داده شده را از ناحیه ی بند که بریده شده و هوایی از آن خارج نمی شود را در داخل دهان قرار داده طوری که لب های بالا و پایین بتوانند آنرا نگه داشته باشند در واقع یک سوم از بوته در دهان قرار می گیرد که با فشار هوا از ناحیه ی شُش وارد دهان و از دهان به صورت فوت کردن هوا را از لای شیارهای بوته به داخل فضای استوانه ای فِس فِسی خارج می کنیم که در موقع خارج شدن صدایی وِزوزگونه تولید می شود. باید متوجه باشیم که لب ها به طور کامل جمع می شود و فقط ساز دهنی در میانه دو لب قرار می گیرد تا هوا از گوشه و کنار لب ها خارج نگردد. نوع صدایی که از این ساز اخراج می شود صدایی شبیه به صدای سُرنا می باشد با این تفاوت که در سُرنا به دلیل داشتن دهانه ی شیپوری شکل در قسمت زیرین سُرنا، صدای ایجاد شده طنین دار می شود ولی

همین صدا بدون شیپوری ساده و ضعیف و بدون ظنین می باشد. بلندی، کوتاهی - کلفتی و نازکی ساقه‌ها در زیر و بم شدن صداها مؤثر می باشند. این ساز دهنی کوچک به عنوان اسباب بازی بچه‌ها نیز مورد توجه بود که سه نوع آن که هر کدام در رابطه با کاری مشخص مورد استفاده قرار می گرفت شناخته شده ۱- فسِ فِسی که با بوته‌ی سبز جو ساخته می شود و برای اسباب بازی بچه‌ها و رفع خستگی کار دامداران و کشاورزان. ۲- پِسی که از ساقه‌ی خشک بوته‌ی جو برای قمیش سُرنا ساخته می شود و ۳- فِسی قمیش دار که از بوته‌ی ای به نام اِکِس (نی باریک) برای سیستم صدا دهی قِرنه مازندرانی به کار گرفته می شود.

در مورد فسِ فِسی توضیح داده شد ولی طریقه‌ی ساختنِ پِسی برای سُرنا بدین صورت است که گاه خشک را به اندازه‌ی ۵ سانتی متر خیس داده و قسمت بالای آن را که باید صدا ایجاد شود با دو انگشت فشرده تا شیاری بیضی شکل ایجاد شود وقتی این وسیله به سُرنا نصب گردد می توان از آن به عنوان قمیش سُرنا استفاده نمود. نوع سوم فسِ قمیش دار است که با نی باریک به اندازه‌ی پنج سانتی متری ساخته می شود و قسمت بالای آن را به صورت هلالی شکل شکاف داده و بر قسمت سَرین (بالا- سر) قِرنه نصب می نمایند و همین قسمت در داخل دهان قرار می گیرد و به صورت نفس برگردان نواخته می شود.

با این وسیله‌های صدا ده تا زمانی که بر روی سازی نصب نشده باشند نمی توان ملودیاها و قطعات بلند را نواخت. مثلاً با فسِ فِسی ساخته شد از بوته‌ی جو قطعاتی را به طور یکنواخت می توان اجرا نمود آن هم اگر در میان دو دست قرار گیرد و انگشتان به عنوان پنجه حرکت های موسیقایی را انجام دهند.

در بیان سازها و صداهایی که همواره در جهت رشد و تکامل فکری و زندگی اجتماعی مؤثر بوده اند باورهایی به صورت اشعار و ملودی های نوازش گونه وجود دارد که نشان دهنده ی اهمیت داشتن این ابزار و صداها در زندگی مردم منطقه می باشد این باورها جهت تقویت روحیه و مقدس شمردن ساز و صدا بوده است که به فِس فِسی نواجِس معروف است که با این اشعار خوانده می شود.

فِس فِسی اَتلِ کِسی^۱
وَزوِزی ای سازدِهنی کوچکی که به ماثلِ نی باریک در باغ هستی

صِدا برو صِدا برو

به صِدا در بیا به صِدا در بیا

تِه لِه جار گو دَکِته

در نی زار تو گاو افتاده است و مشغول چرا کردن است

دَسْت بَرومه دَر ها کِردمه

و من آن گاو مزاح را بیرون کردم

اگه صدای نهی ته ره چاینگمبه یا چلو

با این لطفی که در حق تو کردم اگر صدایت را بروز ندهی تو را در چاه یا چاله

خواهم انداخت.

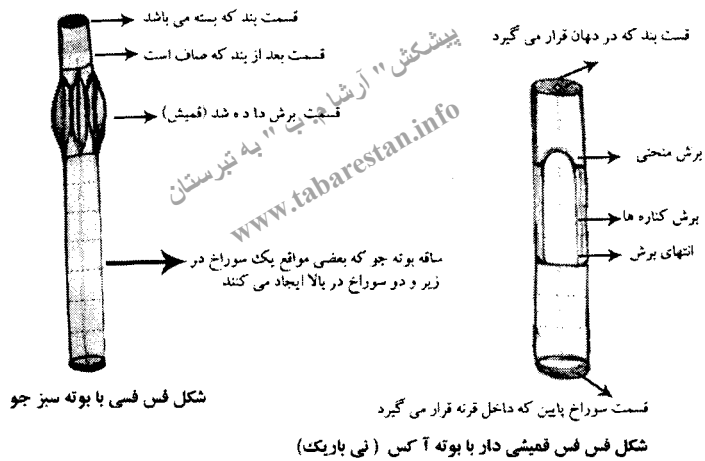
این باور نوازشگرانه می خواهد ساز دهنی کوچک را برای بروز صدای دلنشین

و گوش نواز تشویق نماید این باورها نشانه ی عشق و علاقه و دلبستگی نسبت به

۱- اَتلِ کِسی: بعضی ها گفته اند این کلمه در واقع همان آیت الکرسی است چرا که می خواستند به فِسی بگویند تو

را قسم به این آیه صِدا بیا، صِدا بیا

سرسبزی منطقه مازندران بوده و نوازش‌های بر این نوع وسایل و ابزار صدا ده نشانه‌ی تعلق خاطر است که نسبت به ساز و آواز منطقه وجود داشت.



« سیکاتک »

سیکا به معنی اُردک می باشد که در مازندران به نوع صحرایی آن گفته می شود. در واقع اُردک از پرندگان اهلی و خانگی می باشد که پرورش داده می شود و سیکا از نوع پرندگانی می باشد که وحشی بوده و هر ساله مهاجرت می کند. تِک به معنای دهان می باشد ولی وقتی با نام پرندۀ ای می آید معنای نوک یا منقار را به خود می گیرد. می توان گفت سیکا + تِک = منقار اُردک، که در این بحث سازی است شبیه به منقار اُردک.

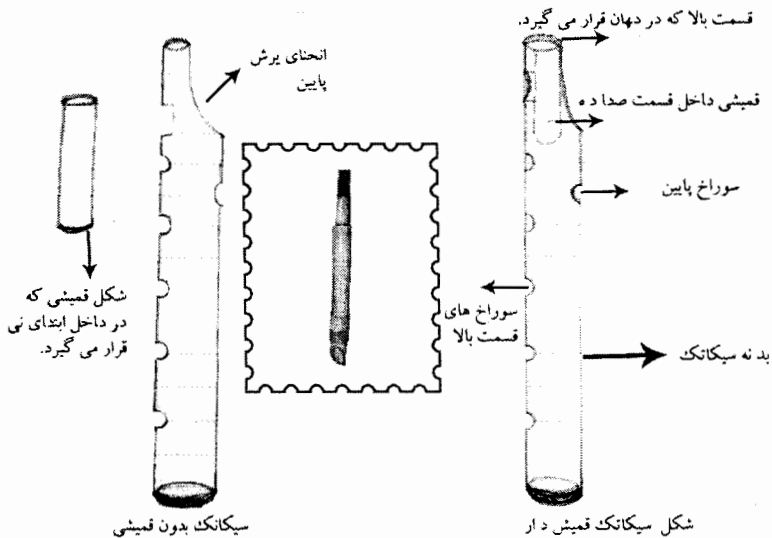
می دانیم که ضرورت تکامل یافتن ابزار ساده ی صدا ده و بهره گیری انواع صداها از شکل و صدای پرندگان و حیوانات، زمینه های ساخت سازهایی که بتوانند نشانگر وسعت صداها ی موجود در نواها و الحان موسیقی منطقه باشند را به وجود آورد که این قضیه باعث شد تا ابزارها و به تبعه ی آن صداها از حالت ساده به صداها ی واقعی و مورد قبول مبدل شوند.

نتیجه ی این تلاش ها این شد که امروزه سازهایی با شکل و شمایل زیبا و با قابلیت صدا دهی بهتر و تکامل یافته تر ساخته شد که می توان احساسات مختلف (غم و شادی) مردم منطقه را با آنها بیان نمود. جنس آن از نی می باشد. سیکاتِک از جمله سازهایی است که از سادگی بیرون آمده و از طول و قطر و وسعت صدا دهی بالاتری برخوردار شد.

همان طور که از نامش پیداست شکل قَمیش آن از منقار اُردک الهام گرفته شد که بین دو لب قرار گرفته و با فوت کردن منظم و کنترل شده صدای آن ایجاد می گردد. صدای این ساز مانند فوت می باشد که محدودیت در فواصل صدایی آن موجب می شود تا صداها ی کمتری را بتوان از آن ایجاد نمود. این

ساز که در زبان فارسی به نی لبک معروف است دارای سه تا پنج سوراخ در قسمت بالا و یک سوراخ در قسمت پایین می باشد. بر قسمت بالای پایین تر از قمیش سوراخی به شکل مربع ایجاد می شود و لاشه ای کوچک از جنس نی در داخل قسمتی که به شکل منقار اردک می باشد قرار می گیرد که می توان هر ازگاهی آن را تعویض نمود این وسیله ی کوچک در تکمیل کردن قمیش مؤثر می باشد.

پیشکش "آر شام.پ" به نیرستان
www.tabarestan.info



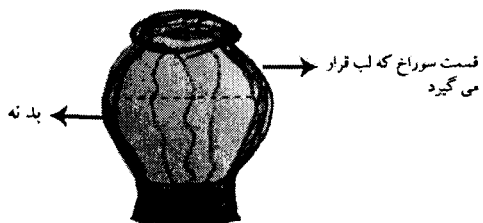
«سوتک» ساز بلبلیک

سوتک به معنای سوت کوچک می باشد. یعنی سازی که دارای شکل و شمایل کوچکتري نسبت به بقیه ی سازها می باشد. این ساز دهنی کوچک را می توان با نی باریک و نی معمولی درست کرد قسمت صدا دهی آن مانند سیکاتک می باشد، از آنجایی که طول آن کوتاه می باشد سوراخی را نمی توان بر آن ایجاد کرد. با الهام از صدای این سازها، سازهای کوچکی به عنوان اسباب بازی ساخته می شد که از گل درست می شد و نام آن سوتک یا ساز بلبلیک بود که شکل و فرم آن شبیه به قوری کوچک بود.

برای ماندگاری و بالابردن وسعت صدای این ساز آن را داخل کوره هایی به مانند آجر یا سفال حرارت می دادند که این کار در زیبایی و دوام آن مؤثر بود. بعد از حرارت رنگ آجری به خود می گرفت.

در داخل سوتک چوب پنبه ی کوچکی قرار می دادند تا صدای لرزشی را به خود بگیرد چرا که وقتی با فشار هوا چوب پنبه به بدنه ی داخلی اصابت می کند راهی برای خارج شدن را ندارد و همین چرخیدن و برخورد های ممتد به بدنه ی داخلی موجب ایجاد صدای لرزشی می شود و صدایی به مانند سوت داوران مسابقات ورزشی را تداعی می کند. این صدا شبیه به صدای مرشپیل (سوت مار) می باشد.

طریقه ی ایجاد صدای آن از قسمت لوله ای شکل می باشد که بر بدنه ی ساز بلبلیک نصب شده است. (لوله ی آب ریز قوری) برای آشنایی به عکس توجه شود.



شکل ساز بلیک یا سوتک

پیشکش "آر شام.پ" "په نبرستان
www.tabarestan.info

گفتار هفتم

دسته اول: سازهای کوبه ای منطقه

۱- تشت لاک

۲- دس دایره

۳- دسر کوتن

۴- دهیل

دسته دوم: سازهای بادی و ...

۵- قرینه

۶- زرنا

۷- لله وا

۸- دتار

۹- کمونچه

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

سازهای کوبه‌ای منطقه

با بررسی صداها و ابزار صدا ده توانستیم ابزاری را با قدرت و وسعت صدا دهی بالاتر بسازیم. این ابزار طی تجربه و تکامل و خلق و ایجاد قطعات و ملودی های مختلف به سازهایی تبدیل شدند که هر کدام از آنها کاربرد صدایی خاصی را دارا می باشند. اقشار مختلف با توجه به شرایط کاری و اقلیمی خود دگرگونی های خاصی را در سیستم های صدادهی بوجود آوردند که موجب تکمیل تر شدن مقام ها و ریزمقام های موسیقی منطقه شد. با توجه به اینکه هر یک از سازها در مکانی مشخص مورد استفاده قرار می گیرد ولی مجموع آنها توانست در هارمونی شدن صداهای منطقه مؤثر باشد. بنابر این هر کدام از سازها چه سازهای ریتمیک و چه سازهای ملودیک نقش مهمی را در توازن و تعادل موسیقی منطقه ایفاء می نمایند. همان طور که در بحث های قبلی توضیح داده شد هر یک از این سازها با الهام از نوع حرکت حیوانات و پرندگان و آب و هوا و شکل و فرم و فیزیک بوته ها و گیاهان و محصولات منطقه و صداهای موجود ساخته شدند که به شرح آنها می پردازیم. در قسمت اول به سازهای کوبه‌ای منطقه می پردازیم.

«تشت لاک»

همه ی پدیده های خلقت خداوند با نظم و ترتیب خاصی صورت گرفته است که همین امر موجب قرار گرفتن هر پدیده ای در جایگاه مکانی خاص خود می باشد. و زیبایی خلقت خداوند نیز از همین نظم و ترتیب مشخص است. هنرمندان منطقه نیز با الهام از خلقت خداوند توانستند نظم و ترتیب مشخصی را در صداها ایجاد نمایند تا صداهای گوش نواز و دل نشین در کنار هم قرار

گیرند و کلمات و جملات (آواها و نواها) و قطعات موسیقایی را ترسیم نمایند. برای نظم بخشیدن به صداها، موسیقی منطقه نیاز به ریتم مشخصی بوده است که لزوماً می‌بایست از ابزاری استفاده می‌شد که شرایط ایجاد ریتم را داشته باشند. بنابراین از ابزاری که شرایط و زمینه‌ی ایجاد این پدیده را دارا بوده‌اند. بهره‌برده تا بتوانند نوع حرکات و شکل و فرم پدیده‌های طبیعت مازندران را به تصویر بکشانند. این کار در تسکین روح و روان مردم منطقه مؤثر بوده است چرا که ریشه در ذات زندگی و طبیعت مردم منطقه داشته است. مردم هر منطقه با توجه به ریتم موجودات طبیعت خود (ریتم حرکت آب - حرکت حیوانات و نوع راه رفتن و پرواز و آواز خواندن پرندگان - نوع حرکت از وزش باد بر محصولات کشاورزی و بالاخره موج دریا و ...) از ابزاری استفاده نموده تا بتوانند با تغییراتی در وضعیت صدایی آنها و یا ایجاد صدا با این ابزار به کار خود رونق ببخشند. از جمله‌ی این ابزار وسیله‌ای است به نام تشت لاک که برای کارهای مختلف در زندگی مردم منطقه مورد استفاده واقع می‌شود.

تشت لاک که در ابتدا از جنس چوب بوده است طی تکامل زندگی اجتماعی از جنس مس و بعدها از جنس‌های دیگر ساخته شد. از این وسیله‌ی زندگی که در کار کشاورزی به عنوان پیمان‌ی شالی - گندم - جو و ... استفاده می‌کردند، هرازگاهی به عنوان وسیله‌ی صدایی در نگهداری ریتم نیز مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفت. وسعت صدایی این وسیله موجب می‌شد تا از آن به عنوان سازی کوبه‌ای جهت نشان دادن ریتم مشخص استفاده شود. نحوه‌ی نواختن تشت لاک بدین صورت بود که قسمت فضای خالی آن را بر روی زمین می‌خوابانند و با دو دست بر آن می‌کوبیدند صدایی که از تشت لاک

از نوع چوبی ایجاد می‌شد صدای بم را داشت چرا که جنس چوب نمی‌تواند صدایی با فرکانس بالا و به قولی طنین دار را بروز دهد.
عکس تشت لاک از نوع چوبی

با کشف مس و تغییرات نوع زندگی اجتماعی، تشت لاک چوبی جای خود را به تشت لگن از نوع مسی داد که هم سبک تر بود و هم از وسعت صدایی بیشتری برخوردار بود. از این ظرف هم به عنوان پیمانه‌ی محصولات کشاورزی و هم برای خمیر کردن آرد جهت پخت و پز کردن نان و . . . استفاده می‌شد.

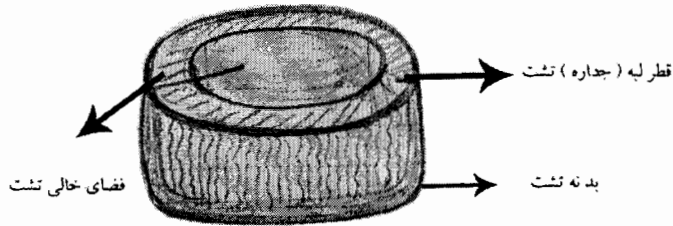
طنین و وسعت صدایی این ظرف موجب شد تا از آن به عنوان سازی کوبه‌ای در نواختن ریتم‌های منطقه استفاده نمایند که نحوه‌ی نواختن بر روی آن به مانند تشت لاک بوده است. ریتمی که با تشت لاک نواخته می‌شود به لاک سَری معروف است و نوع رقصی که با ریتم این ساز اجراء می‌شود به لاک سَری سِما معروف است. یعنی نوع رقصی که با ریتم این ساز اجراء می‌شود بعدها همین ریتم و همین رقص به لگن سَری معروف شد یعنی ریتم و رقصی که با صدای تشت لگن اجراء می‌شود.

با تکامل در نوع جنس این ساز کوبه‌ای تفکر و اندیشه نوینی در دو صدایی شدن و چند صدایی شدن ریتم‌های منطقه به وجود آمد که موجب زیباتر شدن و هیجانی تر شدن در شیوه‌ی نوازندگی با این ساز شد. و آن این بود که ظروف^۱ برنجی کوچکی که زیر دستی معروف بود (ظرف برنجی که استکان

^۱ این ظروف مانند سینی‌های کوچکی بودند که به جای وردست یا زیر دستی استفاده می‌شد.

چای را در آن قرار می‌دادند (را بر روی تشت لگن قرار می‌دادند و همراه با نواختن بر روی تشت ظروف برنجی نیز بر روی آن لرزش در می‌آمد و موجب صدایی زیر می‌شد که ترکیب صدای زیر و بم در زیباتر شدن و هارمونی شدن ریتم این ساز کمک می‌کرد.

شیوه‌ی نواختن در ساز تشت لاک و تشت لگن شیوه‌ای بسیار قدیمی است که نوازنده‌ی آن باید از مهارت خاصی برخوردار باشد. هم‌چنین نوع رقص با این ساز مهارت خاصی را می‌طلبد که نشان‌دهنده‌ی شناخت این هنرمند از طبیعت و نوع زندگی مردم منطقه می‌باشد.



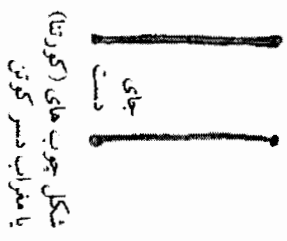
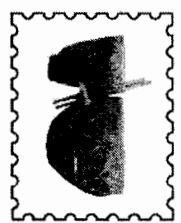
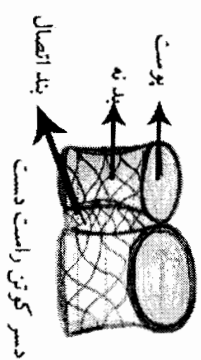
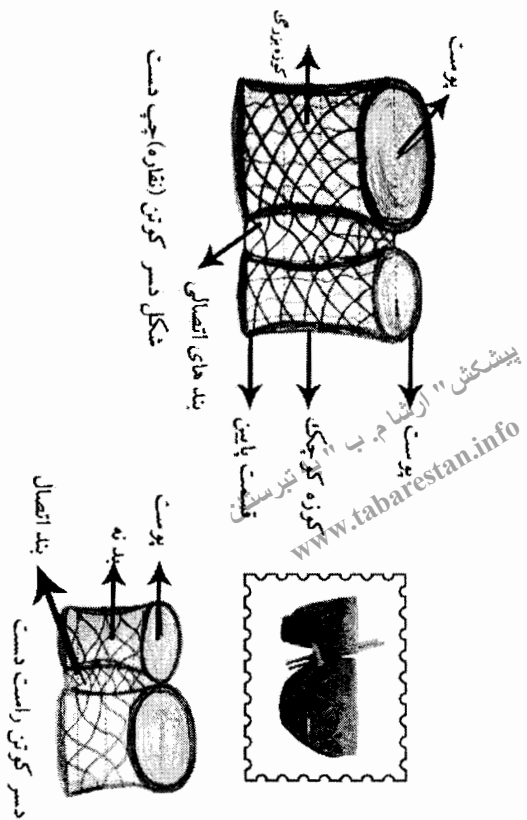
شکل تشت لاک (تشت لگن)

«سَر کُوتِن» یا دِسَر تُوکِن

دِسَر کُوتِن از نوع سازهای کوبه‌ای است که به نقاره معروف است. این ساز به شکل دو گلدان بزرگ و کوچک می‌باشد که بر روی قسمتی که باید نواخته شود پوست گوساله یا گاو می‌کشند. نصب کردن این نوع پوست به دلیل ضخیم بودن آن است چرا که برای نواختن آن از دو چوب استفاده می‌شود و ضربات قوی و مُحکم می‌بر آن وارد می‌شود این ساز کوبه‌ای دارای دو صدای زیر و بم می‌باشد که کاسه‌ی بزرگ دارای صدای بَم و کاسه کوچک دارای صدای زیر می‌باشد. لهجه‌های مختلف در گویش زبان مردم منطقه موجب نامگذاری در این ساز شد مثلاً در غرب مازندران به دِسَر کُوتِن و در شرق به دِسَر تُوکِن یا دِسَر تُوکِن معروف است. این ساز از سازهای قدیمی در موسیقی مازندران است که از سازهای مجلسی و در عین حال حماسی محسوب می‌شود. شیوه‌ی نواختن آن بدین صورت است که: دو کوزه‌ی متصل به هم را بر روی زمین نهاده و بر قسمت پوست کشیده‌ی آن با دوچوب که به کُوتِن (کوبنده) معروف است می‌نوازند. شیوه‌ی نواختن آن مانند طبل ریز و نوع حرکت دست‌ها در هنگام نواختن مانند مضراب بر سنتور می‌باشد. اندازه‌ی چوب‌های تُوکِن (کوبنده) بیست الی سی سانتی‌متر می‌باشد که در مواقعی چوب کوزه‌ی کوچک را تا دو سانتی‌متر بزرگتر می‌گیرند چرا که قطر کوزه‌ی کوچک ایجاب می‌کند که چوب آن بر مرکز پوست اصابت کند. این ساز را به همراه سُرنا - لَله‌وا - قِرَنه می‌نوازند چرا که وسعت صدایی سازهای فوق بسیار بالا می‌باشد ریتم‌های معروف با این ساز در مازندران عبارتند از یک‌چوبه - دِچوبه - سِما حال - کشتی مِقوم - ریز و واریز - گورگه - رُوئی - کاوُلّی - مَشقی - پاتختی - حَموم سَری و ...

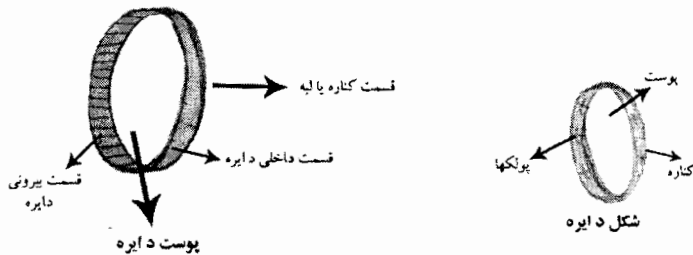
از استادان معروف این ساز می‌توان استاد علی‌علیزاده و بردارش حسین‌علیزاده را نام برد که به همراه سرنای استاد آقاجان فیوج زاده می‌نواختند. در مواقع ضروری دسرکوتین را به حالت ایستاده و یا در حال حرکت نیز می‌نواختند مثل خموم سری - عاروس بری. هر کدام از کوزه‌ها کاربرد خاصی را دارد که کوزه‌ی بزرگ به عنوان نگه‌دارنده‌ی ریتم و کوزه‌ی کوچک برای اجرای تکنیک و هارمونی کردن ریتم‌ها. از این ساز در مراسم نوروز خوانی و مراسم آیینی (گشتی‌های بومی) استفاده می‌شد.

در مجموع می‌توان گفت این ساز کوبه‌ای برای حفظ ریتم و ایجاد شور و شغف در مجالس عروسی و آیینی، و ایجاد تعادل ریتمیک در بازی و نمایش پهلوانی مثل ریسمان بازی و بندبازی و ...



« دَس دایره »

دَس دایره یا دایره دستی دف کوچکی است که حلقه‌ی آن از جنس چوب و پوست گوسفند یا بز می‌باشد. این ساز کوبه‌ای که در کف دست چپ قرار می‌گیرد به شیوه‌ی دف نوازی اجرا می‌شود. در موسیقی مازندران از این ساز به عنوان تکمیل‌کننده‌ی ریتم‌ها استفاده می‌شود و نحوه‌ی نواختن آن به شیوه‌ی دف‌های زنجیردار بزرگ نمی‌باشد. از آنجایی که این ساز به صورت جنبی در کنار سازهای دیگر استفاده می‌شود حالت نواختن به صورت اشاره‌ی انگشتان بر روی پوست می‌باشد که همین قضیه موجب می‌شود تا صدای نرم و ملایمی از آن بیرون بیاید تا به زیاتر کردن کار بیفزاید. تفاوت صدایی در این ساز صدای زیر و بم می‌باشد که صدای بم از ناحیه‌ی مرکزی و صدای زیر از ناحیه‌ی کناره‌ی دف اخراج می‌شود. برای اینکه صداهای زیباتری از این ساز تولید نمایند در قسمت‌هایی از حلقه‌ی دایره پولک فلزی نصب می‌کنند تا ترکیبی از صداهای مختلف موجب زیاتر شدن ریتم آن گردد. به دَس دایره‌های کوچکی که دور تا دور حلقه‌ی چوبی آن پولک (چَکگی) نصب شده باشد دایره زنگی می‌گویند که در حفظ ریتم و ایجاد هارمونی در ریتم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

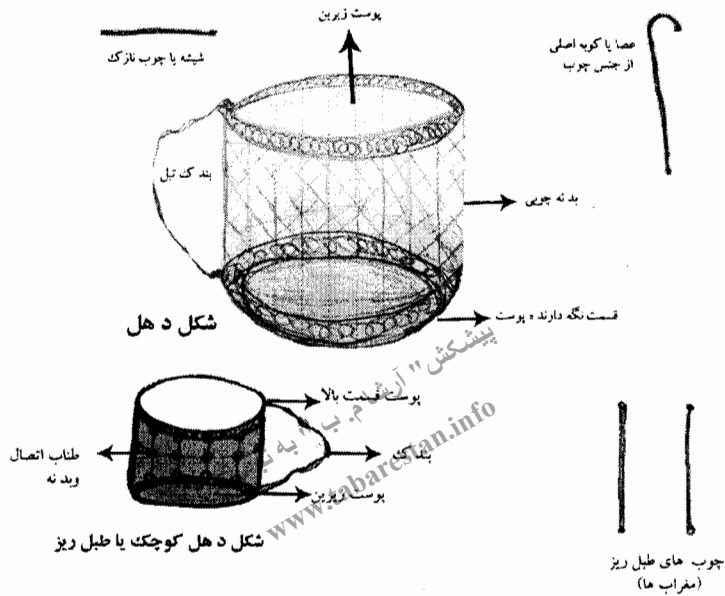


« دهیل »

دهیل که در زبان فارسی به دَهْل معروف است به مانند طبل در اندازه های بزرگ و کوچک ساخته می‌شد. جنس بدنه ی آن از چوب و پوست دو طرف آن از گوساله بوده است. از این ساز نیز به عنوان طبل هشدار و هوشیاری استفاده می شد یعنی هر وقت جارچی محل می‌خواست مردم را در میدان محل جمع نماید تا مطلبی را از کسی شنیده شود بر طبل و دَهْل می‌کوبید و همه مردم را به تجمع دعوت می‌کرد. همان طور که گفته شد دهیل در اندازه های بزرگ و کوچک ساخته می‌شد که نوع بزرگ آن برای جنگ ها و حماسه ها و دسته های عزاداری به همراه شیپور جنگی استفاده می‌شد و از وسعت صدایی بالایی برخوردار بود و کوتنای (چوب کوبنده ای که نوک آن به شکل گرز جنگی می‌باشد) آن برای اجرای ضربات قوی به کار گرفته می‌شد و شیش (چوبی نازک که در دست دیگر قرار می‌گرفت و به عنوان تعادل در زمان ریتم بر پوست زیرین به صورت لرزشی اصابت می‌کند) به عنوان ضربه های ضعیف و هارمونی کردن ریتم.

طبل هایی که در موسیقی مازندران مورد استفاده قرار می‌گرفت هر کدام برای مراسمی خاص با نام و فرم اجرایی خاص خود بوده است.

به همین دلیل طبل‌های عروسی را که به همراه سُرنا می‌نواختند به نام دَهِیل می‌شناختند و شکل و فرم کوتاه و شیوه‌ی نوازندگی آن متفاوت بود. دَهِیل در اندازه‌های کوچکتر از طبل ساخته می‌شد و پوستی که بر آن می‌کشیدند از پوست بُز بود. چوب کوتای آن بر خلاف طبل ظریف تر بود که نوک (جایی که می‌بایست به پوست اصابت کند) آن به شکل دسته‌ی عصا ساخته می‌شد تا موجب پاره شدن پوست نگردد. شیش (چوب نازک یا کوتای زیرین) به عنوان ایجاد لرزش در صدا و نگهدارنده‌ی زمان اجرای ضرب‌های ضعیف به کار می‌رفت یعنی با شنیدن دَهِیل احساس ریتم‌های دارای ملودی را تداعی می‌کرد. این ساز یا ضربه‌های متوسط نواخته می‌شود و در عروسی‌ها و مجالس شادی به کار می‌رود. دَهِیل را با بندکی به گردن می‌آویزند تا بتوانند در حرکت بنوازند درین طبل و دَهِل ساز کوبه‌ای کوچکتری به عنوان طبل ریز ساخته می‌شد که برای مراسم تعزیه به کار گرفته می‌شد. کوتای این ساز مانند کوتای دِسَرکوتن بوده است که حالت نواختن آن به شیوه‌ی ریز نوازی بوده است. از این ساز فضاهای خالی نمایش تعزیه پُر می‌شد و شیپور کوچکی به نام مَزقارمکمل آن بود که کاری شبیه شیپور را انجام می‌دهد. مَزقار به شیپور کوچکی می‌گویند که نواهایی از تعزیه را به همراه طبل ریز اجرا می‌کند و صدای آن از شیپور ظریف تر می‌باشد. حالت نواختن طبل ریز به همراه مَزقار طوری است که ریتم و ضرب آن تداعی‌کننده‌ی ریتم‌های ملودیک می‌باشد.

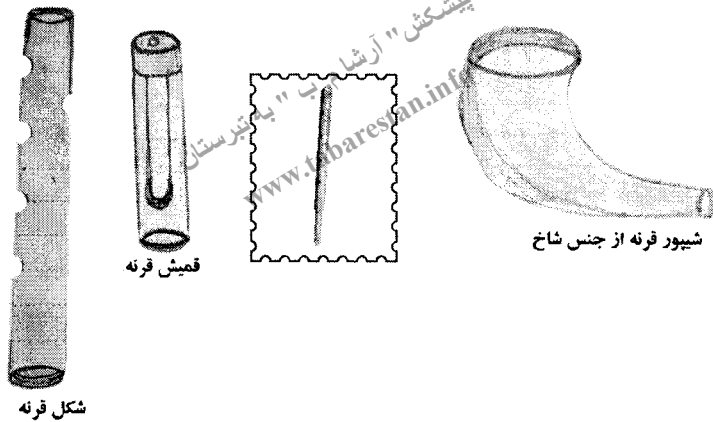


«قرنه»

رشد و تکامل ابزار صدا ده و استفاده از داده های طبیعت و به کار گرفتن آنها جهت پیش برد امور زندگی شرایطی را فراهم نمود تا سازهایی ساخته شوند که بتوان با آن به بیان احساس پرداخت و از صداهای گوش نواز نواهای دلنشین ایجاد نمود. شکل و شمایل میوه ها و محصولات و نواهای خوش الحان پرندگان شرایطی را ایجاد نمود تا این صداها تکمیل تر شوند. بهره گیری از ابزار طبیعی و تجربه ی تکامل ایجاد صداها و نواهای مختلف شرایط ساختن ابزاری را فراهم نمود تا سازهایی با قدرت و وسعت صدایی بیشتر ساخته شوند. از جمله ی این سازها که تکاملی است از ابزار ساده ی صدا ده (وزوزی - سیپ - زیپ) سازی است به نام قرنه، که به معنای گرنش میباشد. در واقع قرنه

به همراه قمیش می‌آید مثل (قِر و قمیش) که نشان دهنده ی کرنش از نوع خشن نمی‌باشد بلکه کرنش ناله گونه از نوع نوازش گرانه و روح بخش می‌باشد. از آنجای که صدای این ساز توسط قمیش ایجاد می‌شود نوای دلنشین را به همراه ناز و کرشمه تداعی می‌کند نوع صدای ساز احساس آرامش را به همراه دارد طوری که زیبایی و طراوت طبیعت مازندران در آن نهفته است. برای ساختن این ساز از ابزار ساده ی صدا ده (زیپ و فسِ فِسی قمیش دار) بهره گرفته شد. صدای قرنه به مانند صدای سُرنا می‌باشد ولی با طنین و وسعت کمتر، چرا که جنس آن از نی باریک (آکِس) می‌باشد. فواصل صدایی آن محدود می‌باشد و به همین دلیل نمی‌توان همه نوع آهنگ را با آن اجرا کرد. کوک صدایی این ساز بستگی به قطر و طول آن دارد. برای طنین دار شدن صدای قرنه به انتهای آن شیوری از جنس شاخ گاو نصب می‌کنند. نحوه ی نواختن آن به صورت نفس برگردان می‌باشد که در اجرای سازهای بادی مازندران به کار گرفته می‌شود. در مناطق کوهستانی این ساز را با چوب درست می‌کنند چرا که نی در کوهستان نمی‌روید. جنس چوبی که برای ساختن این ساز به کار می‌رود از نوع شمشاد و آزاد می‌باشد. این ساز در مجالس عروسی و بزم و شادی نواخته می‌شود و برای تکمیل شدن و زیبا تر شدن در نوع اجرا، آن را به همراه دِسَر کُوتِن می‌نوازند. به دلیل محدودیت صدایی در فواصل موسیقایی معمولاً سه سوراخ در قسمت بالا (جایی که پنجه قرار می‌گیرد) و یک سوراخ در قسمت پایین (جایی که شصت روی آن قرار گیرد) ایجاد می‌نمایند. بر قسمت بالای آن فسِ فِسی قمیش دار نصب می‌نمایند و قمیش را در دهان قرار داده و با فشار نفس که به صورت برگردان

ذخیره می‌شود نواخته می‌شود. قرنه در کوک‌های مختلف ساخته می‌شود (لاکوک - سل کوک و ...) برای طنین دار.



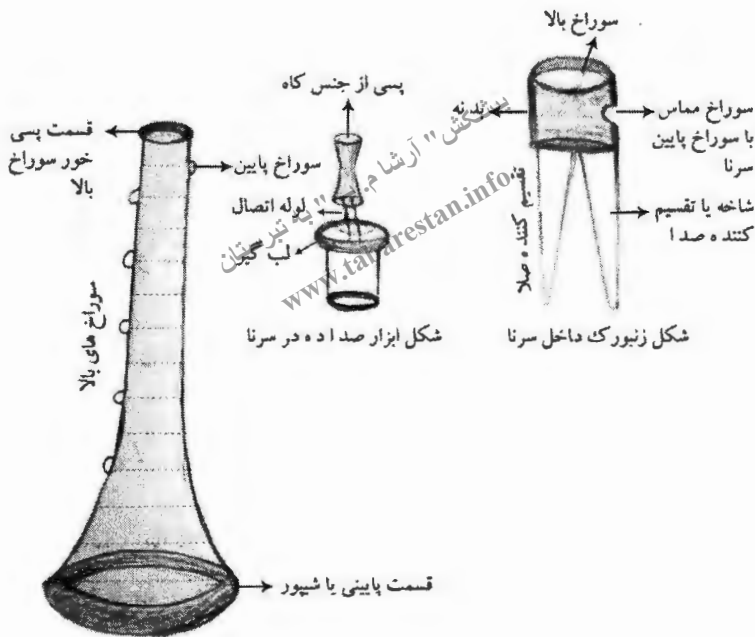
«زِرنا» یا سُرنا

زِرنا یا سُرنا سازی است شبیه به شیپور که دارای وسعت و طنین بسیار زیاد می‌باشد. سُرناهای مازندرانی شکل و فرمی شبیه به سُرناهای مناطق دیگر دارد با این تفاوت که کمی باریک‌تر و کوتاه‌تر می‌باشد. این ساز ترکیبی است از ابزار صداده ساده به نام کئی لِر (وسیله‌ی صدا ده جهت جذب گاو کوهی برای شکار) و فِس فِسی (از نوع کاه خشکیده) برای ساختن سُرنا از چوب

شمشاد و آزاد استفاده می‌شود. انتخاب این نوع از چوب‌ها به دلیل مقاومت در برابر گرما و سرما و رطوبت می‌باشد. نوع قرار گرفتن لوازم صدایی و قطعاتی که در ایجاد صدای این ساز نقش دارند بدین ترتیب است که: بر روی قسمت فوقانی آن یعنی جایی که باید روی لب‌ها قرار گیرد فسی قرار می‌گیرد و داخل لوله‌ی آن بعد از قسمت فسی زنبورک (وسیله‌ی تقسیم صدا در سُرنا که صدا را از حالت یکنواختی در می‌آورد و زیر و بم آن را مشخص می‌نماید و در عین حال مانع از هدر رفتن هوای داخلی ساز می‌گردد) قرار می‌گیرد. جنس زنبورک نیز از چوب می‌باشد که تراشیدن آن مهارت خاصی را می‌طلبد. صدای این ساز به مانند قرنه می‌باشد ولی از نوع خشن و قوی. چرا که قطر و شکل و فرم آن متفاوت می‌باشد. خصوصاً اینکه صدای آن با الهام از صداهای کتی لِر (صدای ماغ) و فسی بدون قمیش انتخاب شد و فرم شیپوری قسمت تحتانی یا انتهایی آن در طنین و وسعت صدا نقش زیادی دارد. از آنجایی که این ساز دارای وسعت صدایی بالایی می‌باشد دُهل و دِسَرکوتن به عنوان سازهای ریتمیک تکمیل‌کننده‌ی قطعات و نواهای آن می‌باشند. شکل و فرم سُرنا طوری انتخاب شده است که فواصل موسیقایی بیشتری را می‌توان با آن اجرا نمود. به همین دلیل سوراخ‌های روی ساز (جایی که پنجه قرار می‌گیرد) پنج عدد و سوراخ تحتانی (جای شست دست) یک عدد می‌باشد.

از این ساز در مراسم شادی و عروسی و آیینی استفاده می‌شود. این ساز بر خلاف قرنه که دارای کوک‌های صدایی متفاوت (سُل کوک - لاکوک) است با یک کوک و صدا ساخته می‌شود چرا که از فواصل صدایی یا (اُکتاو) کامل تری برخوردار است. در واقع اندازه‌ی سُرناهای مازندرانی یکی می‌باشد

ولی شکل و فرم در شیوه‌ی ساختاری آن ممکن است دارای صداهای متفاوتی باشد مثل اینکه صدای یک ساز قوی تر یا پر وسعت تر باشد و یکی نباشد.



شکل و ساختمان سورنا

«لله وا»

سازی است از خانواده‌ی سازهای بادی که از جنس نی می باشد که در مرداب‌های منطقه روئیده می شود. این ساز به هفت بند لله نیز معروف است چرا که دارای هفت قسمت می باشد و هر قسمت به یک بند معروف است.

شکل و فرم و ساختمان آن مانند نی سنتی می‌باشد ولی با شیوه‌های متفاوت در نحوه‌ی نواختن و... تفاوت نواختن لِّله‌ و در این است که لِّله‌ و ا روی لب قرار می‌گیرد و شیوه‌ی نفس‌گیری آن به صورت نفس برگردان می‌باشد که این شیوه در مُمتد بودن صدای لِّله‌ و نقش اساسی دارد. ولی نواختن نی سنتی بدین طریق است که لبه‌ی نی بین دو دندان جلویی قرار می‌گیرد و شیوه‌ی نفس‌گیری آن مقطع می‌باشد به همین خاطر نواختن نی آسان‌تر می‌باشد. نی سنتی در کوک‌های مختلف ساخته می‌شود ولی لِّله‌ و فقط در یک کوک ساخته می‌شود. قطر و نوع جنس نی در صدای لِّله‌ و مؤثر است. به نوازنده‌ی لِّله‌ و در مازندران لِّله‌ چی یا لِّله‌ زن می‌گویند.

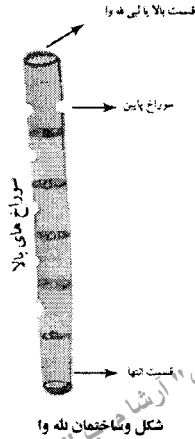
این ساز از سازهای چوپانی محسوب می‌شود که در کار دامداری بسیار کاربرد دارد. چرا که با ملودی‌ها و نواها و قطعات مشخص که هر کدام نام و نشان خاصی را دارا می‌باشند، می‌توان کارهای مختلفی از کارهای چوپانی (چرا بردن - شیر دوشیدن و...) را با آن انجام داد. هنگام نواختن لِّله‌ و، هوا در داخل شُش وارد شده و با نظم خاصی به داخل ساز هدایت می‌شود وقتی نوازنده احساس نمود که هوای داخل شُش در حال تمام شدن است از راه بینی با مهارت خاصی هوا را به داخل شُش برده و به مانند مرحله‌ی اول با تنظیم فشار، هوا را به داخل ساز هدایت می‌کند که این شیوه موجب می‌شود تا صدای ساز قطع نشود و به صورت پیوسته ادامه داشته باشد.

لِّله‌ و سازی است که نقش زیادی را در بیان غم غربت و عشق و عرفان و بالاخره پُر نمودن تنهایی چوپانان ایفاء می‌نماید. در واقع چوپان بدون لِّله‌ و یعنی انسانی تنها بدون دوست و بدون رابطه با دنیای اطراف. در ساختن این ساز بوته‌ی نی را در فصل مشخص یعنی زمانی که نی کاملاً رسیده باشد و به رنگ

طلایی درآمده باشد، انتخاب می‌شود که این انتخاب در ماندگاری ساز مؤثر می‌باشد. انتخاب دیگر در جنس نر و ماده بودن نی است که نوع ماده‌ی آن از سلامت و ماندگاری بیشتری برخوردار است. نکته‌ی بعدی اینکه نی در آب رشد نکرده باشد بلکه درکناره‌های مرداب و قسمت آفتاب‌گیر قرار داشته باشد.

قطعاتی که با این ساز می‌توان اجرا نمود به دسته‌های چوپانی - مجلسی و آوازی یا آیینی تقسیم می‌شوند. مثلاً در چوپانی قطعات میش حال - زاری دَسِ کَن (کندن با دست) و در قطعات مجلسی سِما حال و ... و در آیینی قطعات آوازی امیری و کتلی و ... می‌توان تواجبت همه‌ی سازهای کوبه‌ای در مازندران از تشت لگن گرفته تا دِسِر کَوَتِن می‌توانند مکمل قطعات لَهِ وایی باشند این ساز از سازهای اصیل و بومی مازندران می‌باشد که از قدمت تاریخی زیادی برخوردار است.

لَهِ وا دارای صداهای زیر - بَم - قیس - پَس قیس و ... و اوج می‌باشد. برای اینکه لَهِ ی تیز لَهِ وا لب‌ها را زخمی نکند لَهِ ی آن را طوری پرداخت می‌کنند که پَخ زده و گرد باشد. انتخاب ساز در شرایط جغرافیایی خاص و نر و ماده بودن و ... می‌تواند در شکل و فرم و صدای ساز مؤثر باشد. در این رابطه توازن بندها و قطر نی (حالت مخروطی از پایین به بالا) نیز در نوع صدای لَهِ وا مؤثر می‌باشد.

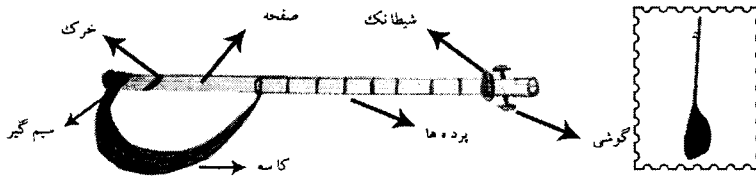


پیشکش "آرشا" به تبرستان
www.tabarestan.info

« دتار »

دتار (دوتار) همان‌طور که از نامش پیداست دارای دو سیم می‌باشد. دو تار مازندرانی که شکل و فرمی شبیه به دوتار مناطق دیگر دارد با اندک تفاوتی در شیوه‌ی نواختن و فواصل صدایی (پرده بندی) با پنجه نواخته می‌شود. این ساز دارای هفت پرده می‌باشد که گویای فواصل موسیقی مازندران است. کاسه‌ی آن از جنس چوب توت می‌باشد و دسته‌ی آن از چوب گردو. صفحه‌ای را که بر روی کاسه نصب می‌کنند از چوب تیردار (توت وحشی) می‌باشد چرا که در طنین صدای ساز موثر است. نحوه‌ی نواختن آن از طریق ناخن انگشتان می‌باشد که به طرف بالا و پایین حرکت می‌کند در واقع وقتی دست به طرف پایین حرکت می‌کند ناخن‌ها به سیم‌ها اصابت می‌کنند و وقتی دست به طرف بالا می‌آید ناخن انگشت شصت به سیم‌ها برخورد می‌کند که از برخورد ناخن‌ها به سیم‌ها صدا ایجاد می‌شود. شیوه‌ی انگشت گذاری بر روی پرده‌ها به صورت واخوان (خفه کردن سیم سل، سیم دوم از

پایین) که توسط انگشت شصت صورت می‌گیرد. در واقع با سیم اول (دو) صدای ملودی و سیم دوم (سُل) صدای آکورد را ایجاد می‌نمایند. منظور از سیم دو و سیم سُل همان کوک دو، سُل می باشد که در فاصله ی چهارم و پنجم کوک می‌شود. این ساز از سازهای مجلسی می‌باشد که قطعات آوازی و عارفانه و عاشقانه را با آن اجرا می‌کنند. این ساز برای مجالس پیران و بزرگان می‌باشد که نوازنده ی آن به دِتارچی (دوتار نواز) و یا شیرخون (شعرخوان) معروف است. معمولاً دوتارنوازان در کار خوانندگی نیز مهارت دارند. دوتارنوازان حرفه ای از قصه پردازان و منظومه خوانان هستند که منظومه ها و داستان هایی از عشق و حماسه و عرفان را تعریف می‌کنند. شعرخوان همان خُنیاگر است که هنرهای مختلفی را با خود دارد و در میان مردم از محبوبیت بالایی برخوردار است. برای ساختن کاسه ی دوتار از شکل میوه های جالیزی (خریزه - هندوانه - کدو) الهام گرفته شد.



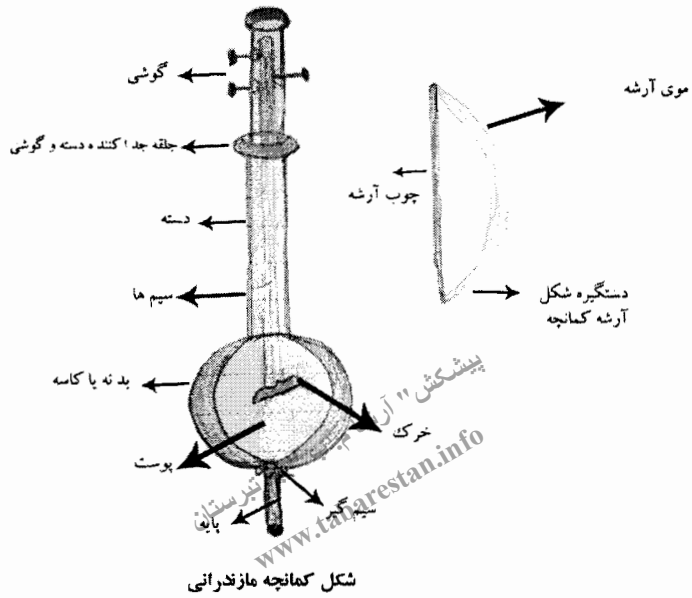
شکل د و تار مازندرانی

« گمونچه »

گمونچه یا کمانچه‌ی مازندرانی مانند کمانچه‌های سنتی می‌باشد که تفاوت‌هایی در نوع مازندرانی آن وجود دارد و این تفاوت عبارتند از:

- ۱- کمانچه‌ی مازندرانی ته‌کوک (تندر) ندارد و فقط با گوش‌ها کوک می‌شود.
- ۲- کمانچه‌ی مازندرانی دارای سه سیم می‌باشد.
- ۳- پوست کمانچه‌ی مازندرانی به دلیل رطوبت هوا کمی ضخیم‌تر می‌باشد و با حرارت صدای آن رساتر می‌شود. شیوه‌ی نواختن این ساز در منطقه (خصوصاً شرق مازندران) به صورت یک سیم‌نوازی می‌باشد. کاسه‌ی آن در گذشته از کدوی تزئینی (قلیان) بوده است. امروزه از چوب توت ساخته می‌شود. این ساز با آرشه نواخته می‌شود که چوب آن از شمشاد و انار انتخاب می‌شود موی دُم‌اسب بر آرشه متصل می‌شود که برای ایجاد اصطحکاک بر روی موی آرشه صمغی به نام کالیقن می‌مالند. از استادان معروف کمانچه‌ی محلی می‌توان استاد قَدَر آتولی - تقی آتولی - قنبرعلی میلادی گرجی و استاد احمد محسن پور را نام برد.

سازهای کوبه‌ای و سازهای بادی منطقه ۱۰۹



پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

گفتار هشتم

سماهای مازندرانی

۱- لاک سر سما

۲- پیر زنی سما

۳- چکه سما

۴- لمپا سما

۵- چپونی سما

۶- چو سما

۷- مجمه ای سما

۸- مشقی کاولی

۹- پادنک

۱۰- قاسم آبادی

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

سِما به معنی رقص می باشد که اقوام مختلف با توجه به حرکات و شکل و فرم موجودات منطقه ی خود توانستند حرکاتی را به عنوان آیین و سنت و آداب و رسوم تنظیم نمایند. در گذشته های دور برای مقدس شمردن بعضی از پدیده ها و شکر گزاری از داده های خداوند و یا قدردانی از زحمات و نتیجه ی دسترنج خود مراسمی را بر پا می کردند که در این مراسم نمادی از نوع حرکت و شکل و فرمی از آن پدیده به نمایش گذاشته می شد. الهام گرفتن از نوع حرکت حیوانات و پرندگان در شکل و فرمی گرفتن رقص ها مؤثر بوده است. در واقع رقص ها مجموعه ای از حرکات و رفتار موجودات طبیعی و خلاقیتی از تفکر و اندیشه ی بشر می باشند. مازندرانی ها نیز با الهام از حرکات موجودات طبیعت خود توانستند توازی را در حرکات آیینی و . . . خلق نمایند که به سِما (رقص) معروف است. سِما به شیوه های مختلف اجراء می شود که هر کدام از آنها نمادی از نوع کار و تلاش - حرکات موجودات و مراسم و آداب و رسوم و . . . می باشند. در اجرای سِماهای مازندرانی نبوغی از الهامات طبیعت مازندان به چشم می خورد که نشان دهنده ی ارتباط عمیق کار و زندگی و طبیعت با هنر منطقه است. مثلاً در چَکَگه سِما (رقص همراه با ریتم گرفتن با دست) که مختص مازندان می باشد حرکت پاهای هنرمند رقص برداشتی است از نوع راه رفتن توکاء، که این حرکت به دِدْگَک^۱ معروف است و حرکت لرزش بدن سِماگر (رقااص) الهامی از حرکت گندم و شالی سبز در هنگام وزش نسیم ملایم می باشد و ریتم دست زدن از حرکت راه رفتن اسب و صدای

^۱دِدْگَک: حرکت سلفانه سلفانه مثل لی رفتن می باشد.

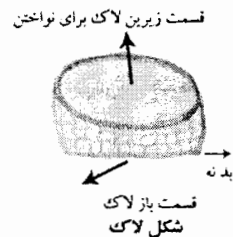
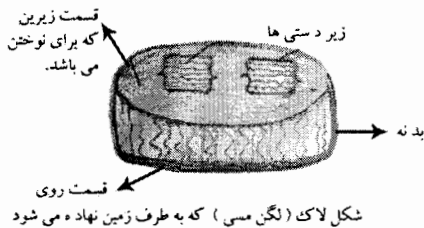
دست با الهام از صدای آب چشمه‌ها و ... و حرکت دست‌ها و قسمت‌های دیگر از حرکت موج دریا و ... برداشت شده است. چگه به معنای دست زدن می‌باشد که در حفظ تعادل سِماگر نقش مهمی را دارد. انتخاب نوع لباس و رنگ آن نشان‌دهنده‌ی زیبایی و طروات طبیعت مازندران می‌باشد. و در مجموع می‌توان گفت همه‌ی حالات و شکل و فرم و ریتم و ملودی در سِماهای منطقه با الهاماتی از محیط طبیعت منطقه می‌باشد که فرهنگ منطقه را شکل داده است.

« لاک سِما »

در مبحث سازهای منطقه پیرامون لاک و نوع ساخت و کاربرد آن بطور مفصل توضیح داده شد. ولی در این بحث از لاک به عنوان سازی که با آن ریتم سِمای مشخصی نواخته می‌شود، صحبت می‌شود.

گفتیم که در قدیم به علت نبودن ظروف مسی بر روی لاک یا پیمانه‌ی چوبی نواخته می‌شد که سِماگر مازندرانی با ریتم این ساز می‌رقصید و همین نام با ترکیبی از سِما، ماندگاری خود را حفظ نمود. یعنی رقصی که با نواختن و ریتم لاک اجراء می‌شود. طی سالیان زیاد وقتی لاک جای خود را به ظروف مسی داد، لاک را از جنس مس ساختند که به لگن نام گرفت و همین امر موجب شد تا در بعضی مناطق نام دیگری مثل لگن سری را برای آن انتخاب نمایند. علت کنار رفتن لاک چوبی این بود که وسعت و طنین صدایی بالایی را دارا نبود چرا که خاصیت صدایی چوب همین است. ولی صدایی که از کوبیدن بر روی لگن ایجاد می‌شد بسیار بالا بود و هنرمند رقص می‌توانست حرکات رقص خود را با نوع ریتم ایجاد شده هماهنگ نماید. از آنجایی که این ساز را

نمی توان در حال حرکت و یا به صورت ایستاده بنوازند آن را روی زمین می خوابانند و با دو دست ریتم مورد نظر را ایجاد می نمایند. نوازندگان این ساز برای ایجاد صدای بهتر و هارمونیزه کردن این ساز از ظروف کوچک برنجی به نام زیردستی استفاده می نمایند. آنها یک یا دو عدد از این ظرف را بر روی لگن مسی قرار می دهند که از ارتعاش صدای لگن لرزشی ایجاد می شود که زیردستی ها را حرکت داده و برخورد آنها موجب لرزش و دو صدایی می گردد که به هارمونی شدن ریتم و زیبایی در صدای ساز می افزاید. ناگفته نماند نوازنده ی لگن هرازگاهی با توجه به حفظ ریتم بر روی ظروف برنجی نیز ضربه می زند که بتواند مانع از افتادن ظرف از روی لگن باشد و هم بتواند صدایی متفاوت ایجاد نماید. در واقع در حین حفظ ریتم نگهداری ظرف را نیز بر عهده دارد که این کار از مهارت های نوازنده محسوب می شود. توجه داشته باشیم که نوع رقص لاک سری (لگن سری) با چگه سِما متفاوت است. این تفاوت نه در محتوای ریتم بلکه در شکل و فرم و نوع حرکات رقص می باشد.



«پیر زنی سما»

همان‌طور که می‌دانیم افراد کهنسال با سرعت کم و با کُندی حرکت می‌کنند و کارهایشان را با توجه به شرایط جسمی خود انجام می‌دهند. در رقص‌های محلی منطقه ریتم بعضی از سِماها طوری تنظیم شده‌اند که کهنسالان بتوانند حرکت‌های ریتمیک را با عنوان رقص اجراء کنند. در این رقص حالت خمیده بودن و حرکت‌های ناموزون‌هاها و نوع حرکات بیمارگونه و پیر بودن به صورت نمایشی اجراء می‌شود. سِماگران حرفه‌ای این نوع رقص را با حال و هوای معنوی و مهربان‌گونه‌ی کهنسالان اجراء می‌کنند. این نوع رقص‌ها اگرچه به صورت طنزآمیز اجراء می‌شوند ولی تماشاگران را با نوع زندگی و حال و هوای پیران آشنا می‌سازد.

«چگه سِما»

چگه سِما به رقصی از رقص‌های مازندرانی گفته می‌شود که سِماگر (رقاص) ریتم حرکات رقص خود را به همراه دست‌زدن تنظیم می‌کند. این نوع رقص را بدون ساز هم می‌توان اجراء نمود چرا که تماشاچیان می‌توانند با دست‌زدن‌های هماهنگ خود سِماگر را کمک نمایند و به کار او نظم ببخشند. برای اجراء این رقص از سازهایی مثل تمبک و دسرکوتن و هر نوع ساز کوبه‌ای می‌توان استفاده نمود. این رقص هیجان‌بخشتری را نسبت به لاک سِما دارد و شکل و فرم کار هر دو نوع یکی می‌باشد. در لاک سِما حرکات دست به صورت آزاد ولی در چگه سِما دست‌ها همراه با ریتم به هم متصل می‌شوند.

حال و هوای ضرب های قوی و ضعیف در لاک سری سما و چگه سِما متفاوت است.

ریتم چگه سِما نسبت به لاک سِری سِما کندتر می باشد و حرکت پاهای سماگر، در لاک سرسِما با فرم سلانه سلانه قرار می گیرد. که این حرکت از حرکت پرندگان مثل تیکا (توکا - سار) و تیرنگ و تلا (خروس) برداشت شده است از حرکت پاهای سماگر در چگه سِما برداشتی است از حرکت پاهای گوساله و گوسفند و پیشبین " آرشام.ب " که حالت سریع تری را در راه رفتن دارا می باشند.

« لِمپاسِما » (رقص با چراغ گردسوز)

لِمپا به چراغ گردسوز گفته می شود. که در این بحث نوعی رقصی است که مازندرانی ها با کمک این وسیله اجراء می کردند. این نوع رقص های نمادین که ریشه ی آنرا می توان در سنت ها و آداب و رسوم و آیین ها پیدا نمود ترکیبی است از حرکات نمایشی و رقص که در دربار پادشاهان قدیم اجراء می شد. در این کار مهارتی نهفته است که نشان دهنده ی اعتقاد و تمرین و ممارست یک هنرمند می باشد. سماگر مازندرانی همراه با ریتم خاصی که با آن می رقصد چراغ گرد سوز را بر روی سر و یا بین دندانها قرار می دهد و تعادلی را در کار خود ایجاد می کند که ستودنی است. این هنرمند ضمن اینکه چراغی را به حالت تعادل بر روی سر یا دندان قرار می دهد در دستان خود استکان هایی را به عنوان حفظ ریتم قرار می دهد که به کار او رونق می بخشد و در همین تجربه در بعضی موارد لیوان پر از آب را بر روی پیشانی قرار می دهد و در دستان خود وسیله های دیگری که اگر بر زمین بیفتد شکسته می شوند، قرار

می دهد و حرکاتی را به صورت رقص و نمایش سیرک انجام می دهد. حالات و حرکات بدن همراه با نگه داشتن این ابزار کاری است که از عهده ی هر کسی بر نمی آید و نیاز به تمرین زیادی دارد که هنرمندان حرفه ای در این کار مهارت دارند. گذاشتن چراغ گردسوز آن هم زمانی که روشن باشد نشان دهنده ی نمادی از مقدس شمردن خلقت خداوند در عناصر چهارگانه (آب - خاک - آتش - باد) می باشد. این رقص نمادی از ستایش و شادمانی در آیین مهرپرستی است.

« چپونی سِما »

چپونی سِما نوعی از حرکات نمایشی همراه با رقص است که نوع زندگی و کار چوپان را تداعی می کند. بازیگر این نوع رقص لباس چوپانی را بر تن می کند و لوازم کار چوپان را بر دست می گیرد و با ریتم و آهنگی مشخص به رقص می پردازد. در این رقص سِماگر (رقصنده) اصلی و شاگرد او به صورت دو نفری مشغول کار می شوند و حرکات و رفتار چوپان را به تصویر می کشند در واقع شاگرد یا کمک چوپان یکسری از بازی ها و حرکاتی را که تماشاچیان می بایست در آن شریک باشند انجام می دهد و نوع کاری را که حضار باید انجام دهند بازگو می کند چرا که استادکار مجبور است برای زیباتر شدن کار خود از تماشاچیان بازی بگیرد.

چپونی سِما در مجالس عروسی به نمایش گذاشته می شود. معمولاً زنان بازیگر و اهل ذوق چپونی سِما را اجرا می کنند چرا که وقتی زنی لباس مردانه ی چوپانی را بر تن می کند و کار مردانه را انجام می دهد چشمگیرتر می شود. خصوصاً وقتی زن رفتار مردانه را در قالب نمایش طنز اجرا می کند. این نمایش

موزیکال که به چَپونی سِما معروف است بدین شکل شروع می شود که: شاگرد برای هر وسیله و لباسی اشعاری را می خواند و استادکار با خواندن شعر لباسها را به ترتیب بر تن می کند و لوازم را بر دوش و دست می گیرد. لوازمی که در این کار مورد استفاده قرار می گیرد (چوغا - چوب دستی - پاتو - چَمتا - خورجین و سفره ی نان) می باشند که سِماگر با همه ی این وسایل به نوعی کار نمایش همراه با رقص را اجرا می کند. مثلاً از چوب دستی چوپانی که برای هدایت و گرفتن گوسفندان به کار می رود بر روی شخصی که او را گوسفند قلمداد می کند به همین شکل استفاده می شود. در این بازی بعضی از تماشاچیان به عنوان گوسفند و سگ گله و خر و ... انتخاب می شدند و با اشعاری که از طرف بازیگر اصلی خوانده می شد شاگرد یا بچه چوپان آنها را برای تقلید و بازی همان حیوان آماده می کرد.

نمایش های موزیکال دیگری با عنوان هایی مثل شکار مقوم - عاروس و داماد - اجرا می شد که هر منطقه ای با توجه به حال و هوای طبیعی و کاری خود به این نوع کارها می پرداخت.

به افرادی که این نوع نمایش ها و رقص ها را اجرا می کردند تیارَت (بازیگر) می گفتند. آنها در مجالس عروسی و شادی موجب خنده و شادی مردم می شدند. از زنان مشهوری که در این نوع بازی مهارت داشتند. استاد نوربانو اسحاقی گرجی بود که دخترش زهرا میلادی گرجی به عنوان دستیار او محسوب می شد. اشعاری که در بازی چَپونِ سِما خوانده می شد به روایت از نوربانو اسحاقی گرجی چنین بوده است:

محلّی * آی چِرا دِمبه گله ره

آی که من چوپانم و در حال چرای گله ی گوسفندانم هستم.

محلی * وَرِه وَرِه مار دِرِه
و برّه و مادر برّه ها را می چرانم.
محلی * پوشمبه پوستین کِلاره
و می پوشم کلاه پوستی را که از پشم گوسفند ساخته شد
محلی * لَم چو غا وَ چَرَم پاتو ره
و می پوشم پالتو یا دوش انداز پشمی و کفش چوپانی و جوراب پشمی را
محلی * بَرِن چَپون لَله وارِه
به صدا در آرز ساز چوپانی (لَله وارِه)
محلی * اینگمبه دوش دوش تره ره
و بر دوش می اندازم کیسه و کوله ی چوپانی را
محلی * گرمه خاشه دست تِلاره
و بر دست می گیرم چوب مخصوص چوپانی را.
محلی * وَ نَدِمبه نونِ سِفَرِه ره
و می بندم سفره ای که نان و غذای روزانه ام در آن است.
محلی * بوفته ی گتِ نِناره
سفره ای که دست بافت مادر بزرگم است.
محلی * دوشمبه وَرِه مار دِرِه
و می دوشم گوسفندان مادّه را که برّه دارند
محلی * مار دِمبه شیرخوار وَرِه ره
و برّه ها را نزد مادرشان می برم تا شیر بنوشند.
محلی * دار سایه دِمبه گلّه ره
گلّه را به زیر سایه ی درخت می برم تا استراحت کند.

محلی * ورمه کِرس پییز کارِه

و بره های پاییزی را به جایگاه مخصوص می برم.

محلی * کَ زَمبه نر و مادّه ره

و نر و مادّه را در کنار هم قرار می دهم تا جفت گیری کنند.

محلی * این سَگ و اون سَگ وچه ره

سَگ و توگه سَگ گله را صدا می زنم

محلی * کیش دَمبه سَگ گله ره

و آنرا کیش می دهم تا از گله مواظبت کند.

محلی * ورگ نیره وره مارا ره

و گرگ با صدای سَگ به بره ها و مادر بره ها جمله نکند

محلی * خر کانه عَرعرِ بلاره

خر گله به عَرعر آمد به قربان عَرعر خر بشوم.

محلی * بی اُسارو بی پاولنه

خری که بدون افسار و بدون پالان می باشد.

در هر قسمتی که بازیگر اشعار را بیان می کرد، حضار را دعوت به تقلید صدای گوسفند - بره - بز - سگ - خر و ... می نمود. در واقع با این کار طنزآمیز آنها را به بازی دعوت می کرد و نوع کار چوپان را به نمایش می گذاشت هنگام کار و نمایش شاگرد چوپان حرکات خاصی را به صورت سایه ی استاد انجام می داد که موجب خنده ی حضار می شد. صداهایی که حضار با بازیگر همکاری می کردند بدین صورت بود که استاد می گفت: آی چرا دَمبه گله ره. و شاگرد و چند تن از حضار می گفتند مَع مَع مَع ... و یا وقتی می گفت: این سَگ و اون سَگ وچه ره. حضار می گفتند: واق واق واق - واق واق واق.

وقتی چوبی را به عنوان لَله وَا بر دهان می گذاشت شعر بَزِن چَپُونِ لَله رِه را می خواند و آدای نوازنده ی لَله وَا را در می آورد و حضار نیز با همان ریتم خواندن نوای لای لا لا لا لای، لای لا لا لا لای را می خواندند. موقع خواندن شعر دار سایه دِمبه گَله رِه : شاگرد با چوبدستی حضار را باصطلاح به طرف درخت هدایت می کرد و با کلماتی مثل هیس، آج - هیس، آج - آنها را گله خطاب می کرد.

در مجموع هر قطعه از اشعار بازی خاص خود را داشت و صداهای همان حیوان تداعی می شد. در اجرای این بازی موسیقایی نوازنده ی تَشْتِ لَگَن و یا تمبک و دس دایره ریتم کار را به عهده داشت. جالب توجه اینکه از بچه ها به عنوان برّه استفاده می شد و بازیگر حرکاتی را که یک چوپان بر روی برّه ها انجام می داد، روی بچه ها پیاده می کرد. از آنجایی که نوازندگان در جمع حضور داشتند در پایان برنامه آهنگ های شاد و مجلسی را اجرا می کردند و جمع به رقص و پایکوبی مشغول می شدند. و برنامه رَج تبری (به ترتیب خواندن) را به نوبت اجرا می کردند که این کار در رشد و گسترش هنر بومی منطقه مؤثر واقع می شد، و به دانش شعر و موسیقی منطقه کمک زیادی می کرد.

« چو سما »

مردم هر منطقه و اقوام مختلف با هنرهایشان به تبادل فرهنگی می پردازند که نشانگر روابط فرهنگی اقوام می باشد. خصوصاً اگر نزدیکی مسافت بین ملت ها وجود داشته باشد. تلفیق فرهنگ ها می تواند در رشد و تکامل مسائل فرهنگی ملت ها مؤثر واقع شود. یکی از راههای برقراری ارتباط فرهنگی رقص و

موسیقی می باشد که چوسِما یکی از رقص های تلفیقی با مناطق قوچان و شیروان و ... می باشد که مازندرانی با الهام از این نوع رقص توانستند نوعی از سِما را با ریتم همین منطقه ادغام نمایند. وجوه مشترک در بعضی از حرکات و شکل و فرم در رقص های دو ملت موجب شد تا مازندرانی ها نیز از چوب دستی در بعضی از رقص های خود استفاده نمایند. مثلاً در چپونی سِما، چوب دستی چوپان وسیله ای است برای تعادل کار و انجام دادن کار چوپانی. ولی با الهام از نوع رقص با چوب مناطق قوچان، مازندرانی ها نیز از چوب دستی در بعضی موارد استفاده می نمودند. جالب توجه اینکه ریتم رقص چوب آن مناطق با ریتم سِمای مازندرانی یکی می باشد، تنها تفاوت آن در شیوه ی نواختن و نوع ساز می باشد.

« مجسمه ای سِما » رقص مجسمه ای

رقص های نمادین و طنزگونه از جمله ابداعاتی است که هنرمندان منطقه به کارهای خود می افزودند. یکی از این ابتکارات هنری مجسمه ای سِما (رقصی که رقاص در هر قسمت شکل مجسمه را به خود می گیرد) بود که ریتم و ملودی خاصی را داشت. برای اجرای این هنر نوازندگان قطعه ای مشخص را می نواختند و در هر قسمت از قطعه سکوتی را ایجاد می کردند که سِماگر موظف به ساکن شدن در همان شکل و فرمی که قرار داشت بود. بعد از چند دقیقه دوباره نوازندگان به کار خود ادامه می دادند و سِماگر نیز با آهنگ آنها می رقصید که این کار چندبار تکرار می شد. هماهنگی و اقدام به موقع در ایجاد حرکت و سکوت و قرار گرفتن در حالتی مشخص موجب شادی و نشاط جمع می شد.

«مشقی، کاوولی، پاتختی»

این رقص‌ها از نوع رقص‌هایی هستند که توسط رامشگران و نوازندگان کولی (گودارها) آمده است. گودارها از هندوهایی هستند که به عنوان نوازنده و موسیقی‌دان به ایران آورده شدند تا موجب شادی و نشاط مردم ایران شوند. در بعضی از کتاب‌ها از این نژاد به نام گوسان یاد شده است. استعداد ذاتی گودارها در موسیقی موجب فراگیری سریع سازها و ملودی‌های منطقه شد طوری که بخشی از فرهنگ، شعر و موسیقی توسط آنها دست‌کاری شد و آیین‌ها و آداب و رسوم نیز دچار تحولاتی در مسائل روبنایی شد اگرچه آنها شادی و نشاط را به همراه آوردند ولی آواها و نواهای منطقه دچار دست‌کاری شد و اشعار عاشقانه و عارفانه و حتی منظومه‌ها نیز دچار تغییرات شدند. از جمله‌ی این هنرها که دچار تغییر و تحول شدند هنر رقص بوده است که شکل و فرم دیگری با لباس‌ها و ابزار دیگر به خود گرفت. اگرچه چگه سِما دست‌نخورده باقی‌ماند ولی لباس‌ها و ابزاری که در اجرای این رقص توسط رامشگران به کار گرفته می‌شد لباس مخصوصی از رقاصان حرفه‌ای بود. ناگفته نماند گودارها در حفظ و ماندگاری موسیقی این منطقه و مناطق دیگر مؤثر بودند. رقص‌های یاد شده از نوع رقص‌هایی است که هر کدام در نوع خود الهامی است از مسایل طبیعی و کاری و... مشقی از نوع رقص‌هایی است که به صورت آموزشی به نمایش در می‌آید به همین دلیل ریتم کند و آهسته‌ای دارد. کاوولی از نوع رقص‌های هندی و پاکستانی می‌باشد و پاتختی از نوع رقص‌هایی است که حالات و حرکات پادشاهان و رقاصان درباری را بیان می‌کرد. این رقص‌ها را در مجالس عروسی اجرا می‌کردند و پاتختی از

نوع رقص هایی بود که وقتی عروس و داماد بر تخت می نشستند هنرمند رقص در جلوی تخت آنها می رقصید به تخت نشستن عروس و داماد به دلیل دادن هدایایی بود که اطرافیان می دادند. تلفیق رقص های غیر بومی با سماهای مازندرانی توانست موجب دست کاری و دگرگونی هایی شود ولی اصالت و ماندگاری این هنر ریشه ای بودن آن را به اثبات رسانید.

« پادنگ »

پادنگ از نوع رقص هایی است که گودارها (رامشگران) با لباس و وسایل مخصوص رقص (چل بند، چکی - دایره زنگی) اجرا می کردند. این رقص نشان می داد که هر عضوی از اعصاب بدن می توانند حرکاتی را به صورت نرمش داشته باشند. یعنی از انگشتان پا گرفته تا فرق سر می توانند نقشی در ایجاد شکل و فرم و رقص ایفا کنند. حالت رقص از چرخش اولیه شروع می شود و هنرمند این رقص به صورت درازکش به پشت بر روی زمین می خوابد و از انگشتان پا با ریتم مشخص به رقصیدن می پردازد و در ادامه وقتی به حالت ایستاده می رقصد حالاتی را در اعضاء (دست و سر و کمر و بازو . . .) بدن به حرکت در می آورد که نشان دهنده ی توانایی انسان در به کار گرفتن عضوهای مختلف می باشد. حرکات نمایشی و سیرک (پشتک زدن) و سینی گردانی و حرکات شعبده بازی از چاشنی ها و زیبایی این رقص می باشد.

« قاسم آبادی »

وجوه مشترک ریتم های منطقه با همسایه های غربی و شرقی (گیلان - گلستان) در موسیقی و نزدیکی زبان و . . . وجوه مشترک نوع جغرافیایی طبیعی و نوع کار و زندگی و حتی ملودی ها، موجب وجه اشتراک در شکل و

فرم و حرکات رقص‌ها شده است. از جمله رقص‌هایی که وجه اشتراک آن با رقص‌های همسایگان زیاد می‌باشد چگه سِما و لاک سری سِمای مازندرانی با رقص قاسم آبادی در گیلان و پیرزنی سِما در گلستان (گرگان) می‌باشد که این نوع رقص‌ها در بیان اشعار و ملودی نیز مشترک می‌باشند و نوع سازهایی مثل سُرنا - دِسِرکوتن و دَهِیل و تَشْتِ لَگِن نیز بر این اشتراک افزوده است. رقص قاسم آبادی از نوع رقص‌هایی است که شباهت زیادی با سِما دارد. مازندرانی‌ها دلبستگی و تعلق خاطر زیادی را نسبت به آن دارند در واقع آن را از خانواده‌ی رقص‌های خود می‌دانند ذوق و شوق و خلاقیت‌های توأم با تفکر و اندیشه‌های ناب هنری توانست موجبات تساهل و تسامح در آمیختن آواها و نواهای منطقه با مناطق دیگر را فراهم نماید که نتیجه‌ی آن ارتباط ملت‌ها از طریق زبان موسیقی می‌باشد.

پیشکش "پہ نیرستان" ب
www.barestan.info

ابزار و لوازم سما

- ۱- چرخ شلوار
- ۲- چل بند
- ۳- لیچک
- ۴- چکی
- ۵- چارقد

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

با توجه به مطالب گفته شده در مباحث قبلی متوجه می شویم که سماهای مازندرانی دارای حرکات نرم و لطیفی است که برگرفته از نرمی و لطافت طبیعت و صداقت مردم منطقه می باشد.

تنوع در رنگ و فرم لباس ها نشان دهنده ی تنوع رنگ طبیعت و محصولات و موجودات منطقه می باشد. حرکات و حالات و شکل و فرم دست ها و پاها و بدن رقصنده نشأت گرفته از تنوع حرکت پرندگان و حیوانات دیگر می باشد.

نوع چین دامن که به چرخ شلوار معروف است حاکی از وزش باد ملایم و نسیم بهاری است. برگندم و شالی سبز و برگ درختان و حرکات موجی و لرزشی برگ گرفته از همه ی حالات طبیعی مازندرانی می باشد که نشان دهنده ی ریتم کار و حرکت و در هنگام کار کشاورزی نیز می باشد. در سماهای مازندرانی همه نوع الهامات دست به دست هم دادند تا به زیبایی این هنر افزوده شود. به کار گرفتن لوازم و ابزار در این هنر توانسته است فرهنگ بومی منطقه را بهتر به تصویر بکشانند. از جمله این لوازم لباس ها و ابزاری هستند که به توضیح شکل و فرم و نوع استفاده از آنها می پردازیم.

« چرخ شلوار »

چرخ شلوار یا شلیته از لباس های بومی زنان منطقه می باشد که به صورت دامن چین دار دوخته می شود، و دور کمر آن را با نخ می بندند که به عنوان کمر بند یا بند شلوار محسوب می شود. این نوع دامن تا قسمت زانو را پوشش می دهد. چین های زیاد آن موجب لرزش در هنگام راه رفتن می گردد. به همین دلیل است که سماگر مازندرانی با کوچکترین حرکت ریتمیک در هنگام رقصیدن می تواند زیبایی رقص خود را نشان دهد. اگر چه این لباس از پوشش های

روزانه ی زنان منطقه محسوب می شود ولی برای اینکه بتوانند صدای زنگ (که الهام گرفته از زنگوله ی گوسفند می باشد) را به دست زدن و رقصیدن خود اضافه نمایند و به زیبایی رقص خود بیفزایند بر قسمت پایین چرخ شلوار پولکهای نقره ای یا فلزی نصب می کردند تا هنگام رقصیدن صداهای متفاوت ایجاد شود.

ناگفته نماند نصب کردن سگه های نقره بر روی جلیقه و دامن و روسری حاکی از دارایی بعضی از خانواده ها بوده است. پولکها و سگه هایی که دورتا دور لباس ها نصب می شد به قِراچه معروف بود. اشعاری کوتاه برای کسانی که این نوع تزئینات را بر روی لباس ها داشتند به یادگار مانده است که به صورت نوازش و تعریف و تمجید بیان می شد.

معنی فارسی	اشعار محلی
دامنی که پولک دارد، داری	شَلِیْتِه قِراچِه دَانِی
جلیقه ی نقره دار، داری	جِلِزِقَه (جلیقه) نقره دَانِی
روسری بمانند ملکه داری	لِچکِکِ مَلِکِه دَانِی
جوراب دست باف داری	بَبُوفْتِه (بافته ی دست) پاتو دَانِی
کفش زنانه ی نو پوشیدی	کَلُوشِ نو دَپوشْتِی
چادر گل دار بر کمر بسته ای	گُلِ دار چادرِ دَوستِی
تو به مانند گل آرمون (گلی به	(آرمونِ گُلِ ته هستی) ۲ بار
	رنگ صورتی) هستی

این اشعار نوازش گونه را برای دختران جوانی خوانده می شد که در مراسم عروسی و جشن ها و مراسم آیینی با لباس های زیبا و تزئین شده ی شرکت می کردند.

« چل بند »

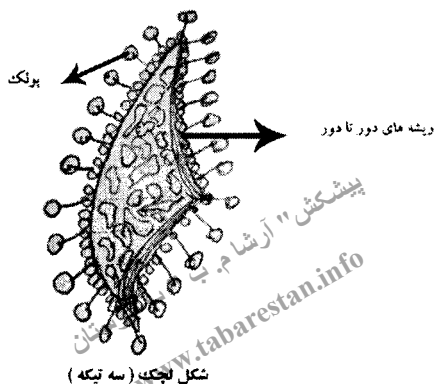
چل بند یا چهل تَگه از نوع دام رقص مطرب های قدیم می باشد که طرح آن ترکیبی است از نوع لباس های رقصان هندی و عربی. این نوع دامن را هنرمندان رقص حرفه ای که در گروههای مُطربی قدیم می رقصیدند بر تن می کردند تا نوع حرکات رقص آنها به شکل رقصان زن باشد و هم اینکه به زیبایی کار آنها بیفزاید.

نام این لباس گویای شکل و فرم آن است یعنی لباسی که چهل تَگه و چهل بند (قسمت هایی که با فرم های شکل های هندسی مختلف به همدیگر دوخته شده باشند) تشکیل شده باشد. متفاوت بودن رنگ ها و ریش ریش بودن قسمت پایین که پولک های فلزی بر آن نصب شده است بر زیبایی لباس افزوده است. این لباس را رقصان مرد بر تن می کردند.

« لچک »

لچک پارچه ی سه گوش (دارای سه زاویه مثلثی شکل) می باشد که زنان روستایی برای نگهداری از موی سر خود استفاده می کردند در واقع پوشش قبل از روسری است تا موی سر را جمع کند و دو گوشه ی آن که در طرف قسمت چپ و راست می باشد جمع می شود و از پشت سر بسته می شود. با الهام از این طرح لباسی برای رقص دوخته شد که رقصنده بتواند حرکات دور کمر خود را در هنگام رقص به نمایش بگذارد. این نوع وسیله را رقصان مرد در گروههای مطربی به دور کمر می بستند تا نمای رقصنده را به خود بگیرند. برای زیباتر شدن کار خود دور تا دور لچک را با پولک های فلزی و نقره ای تزئین می کردند تا صدای متفاوتی را ایجاد نمایند. این لباس برای رقص های

غیر بومی (هندی - عربی) استفاده می‌شد. نحوه ی بستن لِچک بر دور کمر بدین صورت بود که یک زاویه را در یک طرف کمر آویزان می‌کردند و دو سر زاویه ای دیگر را به طرف دیگر کمر گره می‌زدند.



« چگی »

چگی وسیله ای است از جنس برنجی (بُرنز) که به شکل دو سنج کوچک بر دو انگشت شصت و سَبابه ی (اشاره) دو دست نصب می‌شود. شیوه ی نصب بدین صورت است که در قسمت پشت هر یک از چگی ها حلقه ای از جنس کیش بسته شده که انگشتان داخل آن قرار می‌گیرند. وقتی چگی ها در دست ها قرار گرفتند رقصنده در هنگام رقصیدن به همراه ریتم نوازندگان و ریتم آهنگ از برهم کوبیدن انگشتان و سنج ها صدایی هماهنگ ایجاد می‌کند که نوع و جنس صدا به صورت چک، چک می‌باشد. وقتی صدای چگی ها با صدای موسیقی و دست زدن حضار درهم آمیخته می‌شود نمای زیبایی را به کار رقصنده می‌دهد که نشان دهنده ی اهمیت و ارزش و خلاقیت در هنر

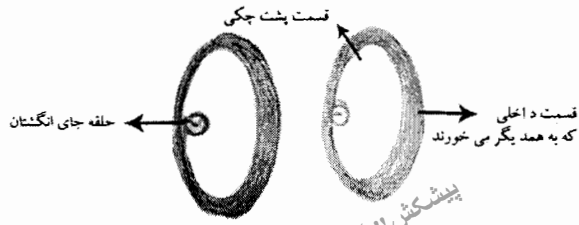
رقص می باشد. این وسیله اگر چه صدایی متفاوت را نسبت به سازهای کوبه ای دیگر دارد ولی از خانواده ی لوازم کوبه ای محسوب می شود که برای نگهداری ریتم رقصنده ساخته شده و از این وسیله به جای دست زدن استفاده می شود.

« چارقَد - چادر - استکان - زیردستی - ماشه - دَسَه چو »

اما در میان ابزار اصلی برای پیشبرد هنر رقص، لوازم دیگری نیز در تکمیل این هنر مؤثر بودند که به طور جنبی و در موارد خاص (هیجان کار رقصنده) مورد استفاده قرار می گرفت از جمله ی این وسایل چارقَد (روسری) بود که در مواردی که رقصنده می خواست در دستان خود وسیله ای را برای زیبایی کار بچرخاند و یا حرکت دهد مورد استفاده قرار می داد. و چادر نیز از لوازمی بود که با به حرکت درآوردن آن به جهت های مختلف و انجام دادن حرکات نمایشی از طرف رقصنده توانایی کار هنری او مشخص می شد. استکان نیز از ظرفی بود که وقتی هنرمند رقص چند تا از آنها را در انگشتان خود قرار می داد و آنها را به صورت ریتم آهنگ برهم می کوبید نمای دیگری از این هنر موجب شادی حضار می شد.

زیردستی و ماشه (آتش گیر) از لوازمی بودند که رقصنده هر کدام را در دست می گرفت و با برهم کوبیدن آنها صدایی متفاوت ایجاد می نمود که در شکل و فرم رقص تغییراتی را ایجاد می کرد. و دَسَه چو (چوب دستی) از چوب های کوتاه به اندازه ی هشتاد الی یک متری با قطری به اندازه ی یک اینچ (لوله ی یک اینچ) که بازیگری هنرمند رقص را به نمایش می گذاشت و حرکات چرخشی و تعادلی با دَسَه چو به نوعی چوب بازی را به همراه حرکات

رقص به تصویر می کشید. این لوازم جانبی از لوازمی بودند که در پیشرفت کار رقصنده مؤثر واقع می شدند.



پیشکش "آر.م.ب" به نیرستان
www.tabarestan.info

کتابخانه

باورها و آیین های موسیقایی در منطقه

- ۱- آفتاب خواهی
- ۲- وارث خواهی
- ۳- آسمون بلا
- ۴- سنجاق زنی
- ۵- رج تبری
- ۶- نوروز خوانی
- ۷- کَرپ زنی
- ۸- سحر خونی
- ۹- چاشی یا چاووشی

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

باورها و اعتقادات مردم هر منطقه آیین‌ها و سنت‌ها و آداب و رسوم هر ملتی را تشکیل می‌دهد که فرهنگ بومی آن ملت محسوب می‌شود. هنر موسیقی نیز به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی باورهای را با خود به همراه آورده است که آیین‌ها و آداب و رسوم موسیقایی را نشان می‌دهد. موسیقی مازندران نیز باورهای را از خود به همراه آورده است که نشان‌دهنده‌ی فرهنگ بومی منطقه می‌باشد. هر کدام از آیین‌ها در رابطه با پدیده‌ای که ارتباط مستقیم با نوع کار و تلاش و زندگی اجتماعی مردم منطقه دارد بیان شده است که به معرفی و نوع برگزاری مراسم و آداب و رسوم آنها می‌پردازیم.

« آفتاب خواهی »

نیاز به گرمای آفتاب برای انسان و محصولات کشاورزی و دیگر کارها و تلاش‌ها موجب شده است تا اقوام مختلف با توجه به شرایط اقلیمی ادبیات خاصی را نسبت به حیاتی بودن آن داشته باشند. اهمیت این پدیده‌ی زندگی بخش به قدری مورد توجه قرار گرفته است که در برخی ممالک دنیا به پرستش این پدیده‌ی زندگی بخش می‌پردازند.

در مازندران نیز، نیاز به آفتاب، مردم منطقه را بر آن داشت تا ادبیاتی را با عنوان آفتاب خواهی داشته باشند که طی تکامل خود با موسیقی در آمیخته شد و شعر و موسیقی بر اهمیت این باور ارزش و اعتبار دیگری بخشید. در این آیین ضرورت بند آمدن باران‌های طولانی که موجب عدم رشد و به بار نشستن و نرسیدن محصولات کشاورزی می‌شد محسوس بود و مردم منطقه را از ادامه‌ی کار باز می‌داشت، این احساس نیاز از طریق شعر و موسیقی بیان می‌شد. در این

آیین باورها و اعتقاداتی وجود داشت که خرد جمعی و مشارکت اقشار مختلف (از بچه گرفته تا بزرگسالان و از زن گرفته تا مرد و...) در جهت پیش برد آن نقش داشتند و هر کسی به انجام کاری می پرداخت تا این آیین هر چه با شکوه تر برگزار شود. برای انجام این آیین کارهای خوبی انجام می شود که بیان آن خالی از لطف نمی باشد. برای بند آمدن باران های طولانی عده ای از مردم (خصوصاً پسران جوان) در روز معین و بارانی و در ساعاتی مشخص در میدان محل مورد نظر جمع می شدند و در کوچه خیابان به راه می افتادند و اشعاری را در ریتم خاص می خواندند که حکایت از بند آمدن باران بوده است. در اجرای این مراسم آیینی، جوانان در دو دسته ی چند نفره جمع می شدند و در کوچه و خیابان به راه می افتادند و اشعاری را در رابطه با آفتاب خواهی، با ریتم و ملودی مورد نظر می خواندند. همزمان با راه رفتن و خواندن، دست ها را نیز بر سر می کوبیدند. نوع حرکت آنها بدین شکل بود که یک گروه در قسمت جلو و گروه دیگر با فاصله ای مناسب در پشت سر قرار می گرفت. هر گروهی اشعار خود را می خواند یعنی یک گروه به صورت سوال و دیگری به صورت جواب. به اشعاری که دو گروه می خواندند توجه کنید.

گروه اول: آنجیلا، منجیلا

انجیلا منجیلا، اصطلاحی بود برای اینجا و آنجا

گروه دوم: اُور بورو، اِفتاب برو

معنی فارسی: ابر برو، آفتاب بیا

گروه اول: سَرَد بویه، پیر بابا

معنی فارسی: سردی بر پدر بزرگ اصابت کرد

گروه دوم: اُور بورو، اِفتاب برو

معنی فارسی: ابر برو، آفتاب بیا

گروه اول: به حقّ نومِ مُصطفی

معنی فارسی: به حق نام حضرت محمد مصطفی

گروه دوم: اُور بورو، اِفتاب برو

معنی فارسی: ابر برو، آفتاب بیا

گروه اول: یخ بزوهه گت بیلکش

معنی فارسی: مادر بزرگ سومار زده شد

گروه دوم: اُور بورو، اِفتاب برو

معنی فارسی: ابر برو، آفتاب بیا

پیشکش "آبشارم.پ" به تبرستان
www.tabarestan.info

گروه اول: قَسَم به خونِ کربلا (قسم به خاک کربلا)

معنی فارسی: خداوندا تو را به خون شهدای کربلا (به خاک کربلا)

گروه دوم: اُور بورو، اِفتاب برو

معنی فارسی: ابر برو، آفتاب بیا

وقتی دو گروه به میدان محل و یا تکایا و مساجد می رسیدند به طور جمعی و با شور هیجان بیشتر بر سر و سینه می زدند و کُلّ اشعار را با هم می خواندند که به این نوع خواندن جوشی (با جوش و خروش) می گفتند. در باورهای آیینی منطقه، باورهای طنزگونه و خرافه گونه ای نیز وجود داشت که بعضی از افراد این نوع مراسم را نیز کارساز می پنداشتند. این باور به چل کُل (چهل کچل) معروف است. مراسم چل کُل نویسی بدین صورت بود که وقتی بارش باران طولانی می شد و مردم نیاز به آفتاب داشتند، اشخاصی نام چهل تن از افراد کچل و بدون موی سر (تاس) را با زغال و یا جوهر بر روی کاغذ مقوایی

می نوشتند و آنرا بر درختی می آویختند و فکر می کردند خداوند برای این افراد دلسوزی می کند و بر سر آنها باران نمی ریزد چرا که این افراد زودتر از دیگران سرما می خورند. و با این باور فکر می کردند باران بند می آید. در مواردی به افرادی که سید بودند سفارش می کردند در زیر باران بایستند تا خداوند به خاطر سید آل پیامبر باران را قطع نماید. دلیل دیگر اینکه مردم منطقه باور داشتند که اگر سیدی از خداوند حاجتی بخواهد، حاجتش زودتر روا خواهد شد.

« وارش خواهی »

وارش در گویش مازندرانی به معنای باران می باشد. همان طور که آفتاب در زندگی همه ی موجودات مؤثر می باشد بارش بارانی که به موقع باشد از نعمت و رحمت الهی محسوب می شود. پدیده ای با عنوان باران برای زندگی مردم مازندران که بخش زیادی از زندگی آنها کشاورزی می باشد از اهمیت زیادی برخوردار می باشد، خصوصاً اگر به فصل باشد و نیاز مردم منطقه در رابطه با تأمین آب رفع گردد. به همین دلیل، وارش خواهی (طلب باران) موجب شد تا باورهایی شکل بگیرد که مراسمی را به صورت یک آیین با خود داشته باشد. در رابطه با این آیین ها مراسمی اجرا می شد که به مراسم شیرون آتش یا آتش باران زا، معروف بود. در این مراسم همه ی اهل محل طی اطلاعیه ای توسط جارچی محل فرا خوانده می شدند تا لوازم و محتویاتی که برای اجرای مراسم و پختن آتش لازم است را جمع آوری نمایند.

در این مجموعه هر کسی وظیفه ای را بر عهده می گرفت تا مراسم هرچه با شکوه تر برگزار شود. برای جمع آوری وسایل لازم، بچه ها و نوجوانان

خورجین های مخصوصی را به همراه داشتند تا بتوانند آرد - نخود - لویا - سبزی - کدو... را در آن جای دهند. گروهی برای آماده کردن اجاق و آتش و جمع آوری هیزم فعالیت می کردند. اما مهمترین کاری که این آیین را با حال و هوای موسیقایی مشخص می کرد. جوانانی بودند که به صورت گروه های چند نفره در کوچه و خیابان راه می رفتند و اشعار وارش خواهی را می خواندند. وظیفه ی این افراد جمع آوری وسایل و کمک طلبیدن از خانواده ها برای تأمین لوازم و وسایل شیرون آتش بود. هر گروهی نماینده ای داشت که به درب منازل می رفت و کمک ها را جمع می کرد. اشعاری که هر گروه در طول کار می خواندند چنین بود.

یا الله یا قرآن
امروز بباره باران

پنبه که زیر خاکه از تشنگی هلاکه

یا الله یا قرآن
امشب بباره باران

پنبه که زیر خاکه از تشنگی هلاکه

صاحب خانه با شنیدن این اشعار هدایای خود را تقدیم می کرد. انجام این عمل خوب از نتایج مثبت اجرای چنین آیین ها بود. همکاری و همیاری و مشارکت در این کار موجب ارتباط صمیمانه ی اهل محل می شد و همین تجمعات موجب با خبر شدن مردم از حال و هوای همدیگر می شد. این مراسم باعث می شد تا دارا و ندار (فقیر و بیچاره) بتوانند در کنار هم باشند و غذای مشخصی را تناول کنند. و شکر گزاری دسته جمعی را نسبت به داده ها و نعمت های خداوند به جای آورند که این شکرگزاری با خواندن دعای باران زیبایی و معنویت خاصی را به خود می گرفت.

جالب توجه در اجرای آیین وارث خواهی این بود که در مواردی در هنگام اجرای مراسم، بارش باران شروع می‌شد که در چنین مواقعی جوانان از خوشحالی اشعاری را به صورت طنز می‌خواندند که چنین بود.

محلی: وارثِ دَرِ اَنه تیم تیم

فارسی: باران دارد دانه دانه می بارد

محلی: آقا علی ماره انار تیم (آق علی ماره بر تیم)

فارسی: دانه های باران به اندازه‌ی دانه های انار باغ مادر علی آقا است.

محلی: آق علی دَسْتِ فیه

فارسی: در دست علی آقا پارو (برفِ رُوب یا بیل)

محلی: شیخ شیخ کارده وُ شیه

فارسی: وقتی راه می رفت صدای شیخ پاهایش می آمد و با شنیدن این صدا مشخص می‌شد که علی آقا در حال راه رفتن است.

محلی: همه گُتته و کیه ؟

فارسی: همه می گفتند او کیست؟

محلی: ماه جان گُتته مه شی به

معنی فارسی: ماه جهان می گفت او شوهر من است.

این اشعار همراه با دست زدن حضار و رقص و پایکوبی جوانان خوانده می‌شد. وقتی شدت باران زیاد می‌شد افرادی جهت شکرگزاری آب باران را در ظرفی جمع می‌کردند و به امامزاده‌ی محل یا امامزاده‌ی اطراف محل می‌بردند و آب باران را در چهار گوشه‌ی قبر امام زاده می‌ریختند تا خداوند رحمت و برکت بیشتری را به مردم عطا نماید. دلیل بردن آب به امام زاده این بود که حمد و سپاس خود را نسبت به خاندان حضرت محمد (ص) به جای

آورند. مواقعی که مراسم وارِش خواهی اجرا می شد و بارانی نمی بارید و یا بارش باران برای مدتی طولانی به تعویق می افتاد جوانان محل دوباره طی مراسمی که حال و هوای دیگری را در خود داشت پیراهن خود را از تن در می آورند و به صورت برهنه راه می رفتند و بر سر و سینه می کوبیدند.

در همین مراسم وقتی به نقاط شلوغ محل (میدان - چهارراه - تکیه - مساجد) می رسیدند پشت را بر روی زمین می گذاشتند و به صورت خوابیده که سر به سوی آسمان قرار می گیرد بر سینه ی خود می کوبیدند و سینه زنان اشعاری را با مضمون اینکه خداوند ما در حال مردن هستیم و به همین دلیل بر روی زمین افتادیم اگر باران رحمت را فرود نریزی همه ی ما از تشنگی می میریم و محصولات ما از تشنگی و بی آبی هلاک خواهند شد. اشعار طلب باران چنین بود.

محلی: وارِش و غَش ها کِردمی

فارسی: برای طلب باران غش کردیم.

محلی: زمیناره فرَش ها کِردمی

فارسی: بر روی زمین فرش شدیم (زمین را فرش کردیم)

محلی: یا الله یا قرآن امشب بیاره باران

فارسی: ای خدا ای قرآن امشب باران بیارد

محلی: پنبه که زیر خاکه

فارسی: پنبه ای که کاشیتیم و در زیر خاک است

محلی: از تشنگی هلاکه

فارسی: از تشنگی و بی آبی در حال از بین رفتن هستیم.

« آسمونِ بلا »

آسمونِ بلا یا به اصطلاحی بلاهای آسمانی (طوفان - زلزله - سیل - خورشیدگرفتگی - ماه گرفتگی) از مصائبی هستند که مردم منطقه جهت رفع آنها دست دعا و نیاز بلند می‌کردند تا خداوند حاجت‌های آنها را برطرف نماید. و بلاهایی را که موجب نابودی زندگی مردم می‌شد رفع نماید. در گذشته‌های دور، مردم این منطقه باورهایی را در رفع بلاهای آسمانی با خود داشتند که هر وقت این اتفاق و حادثه رخ می‌داد، مراسمی را به صورت یک آیین اجراء می‌کردند که جنبه‌ی موسیقایی را به خود می‌گرفت چرا که احساس می‌کردند صداهای موسیقایی می‌توانند در رفع این بلاها مؤثر واقع شود. بنابراین با ابزار ساده‌ی صداده سعی می‌کردند اقداماتی را بعمل آورند که کارساز باشد.

از جمله‌ی این اقدامات ایجاد صداهای قوی به همراه ریتم مشخص و اشعاری در همان رابطه بود که به صورت یک مراسم آیینی اجرا می‌شد. این مراسم بر اساس باورها و اعتقاداتی بود که مردم منطقه به آن ایمان پیدا کرده بودند. از جمله‌ی این باورها اجرای مراسم آیینی خسوف و کسوف (ماه گرفتگی و آفتاب گرفتگی) بود که وقتی اتفاق می‌افتاد مردم آن منطقه با به صدا در آوردن ظروف مسی به استقبال صلح و آشتی دادن این دو پدیده می‌رفتند و در نهایت وقتی این دو پدیده همچنان به کار خود ادامه می‌دادند باور آنها این بود که دعوای آنها ادامه می‌یابد. و ادامه یافتن این دعوی، قحطی و خشکسالی را به همراه خواهد داشت. بنابراین در مکانی جمع می‌شدند و بر ظروف مسی می‌کوبیدند و اشعاری را در ریتم و ملودی مشخص می‌خواندند که این اشعار چنین است.

محلی: ماه افتاب ره بهیته

فارسی: ماه جلوی آفتاب را گرفته است. (خورشید گرفتگی)

محلی: مرس و میلاره صدا بیار

فارسی: ظروف مسی را به صدا در آر.

محلی: این دتای دعواره

فارسی: دعوای این دو پدیده را ببینید.

محلی: دنیا چه تیره تاره

فارسی: دنیا با دعوی این دو پدیده چقدر تیره و تار شده است.

محلی: مرس و میلاره صدا بیار

فارسی: ظروف مسی را به صدا در آر.

محلی: زمین و زمون و زاره

فارسی: دعوی این دو پدیده برای زمین و زمان دشوار خواهد شد.

محلی: قَطی سال و ماه ره پیش ذره

فارسی: سالهای سخت و ماه‌های قحطی روزی را در پیش دارد.

محلی: افتاب و ماه دعواره

فارسی: دعوی آفتاب و ماه را ببین

محلی: مرس و میلاره صدا بیار

فارسی: ظروف مسی را به صدا در آر.

در مواردی برای هیجانی تر شدن این آیین و رساتر شدن صداها تفنگک شلیک می کردند. اهمیت صلح و سازش در ماه گرفتگی و خورشید گرفتگی بقدری بوده است که احساس می کردند هر چه صداها قوی تر و رساتر باشد دعوی این دو پدیده به صلح مبدل خواهد شد. در واقع این اقدامات ضرورت ادامه ی

بقاء را به همراه داشت چرا که عقیده داشتند تأثیر منفی این نوع حوادث موجب قحطی و خشکسالی خواهد شد بنابراین بیشترین توان فکری و عملی و اعتقادی خود را به کار می‌گرفتند تا این قضیه به خوبی و خوشی حل شود. ناگفته نماند در این کار ضمن کوبیدن بر ظروف مسی و ... فریادهایی به صورت کول - شُنک - شپیل، ایجاد می‌شد که در بالا رفتن فرکانس صدا مؤثر واقع می‌شد.

«نوروز خوانی»

از کهن‌ترین آیین‌هایی که تا حدودی بکر و دست‌نخورده باقی مانده است آیین نوروزخوانی است. اگرچه با رشد و تکامل مسائل اقتصادی و اجتماعی تغییرات روبنایی در بعضی از کلمات نوروزخوانی ایجاد شده است ولی در اصل وریشه‌ی این آیین تغییری رُخ نداده است. آیین نوروز خوانی مراسم باشکوهی را در خود به وجود آورده است که در موقع فرارسیدن سال نو و عید نوروز که پیام آور رسیدن فصل بهار و به پایان رسیدن فصل زمستان را جشن می‌گیرند که بعضی از مراسم قبل از روز عید نوروز برگزار می‌شود از جمله‌ی این مراسم نوروزخوانی می‌باشد که توسط افرادی به نام شیرخون (شعرخوان) و یا نوروزخوان اجرا می‌شود. شیرخون‌ها کسانی هستند که در بیشتر زمینه‌های هنری (شعر - موسیقی - قصه و داستان - هجوگویی - طنز - تعزیه و ساز و آواز) از مهارت خوبی برخوردار هستند، آنها افرادی هستند که موجب شادی مردم می‌شوند و در میان مردم از محبوبیت زیادی برخوردار هستند. آنها پیام‌آوران شعار خوب زندگی کردن هنر است می‌باشند و مراسم مختلف و هنرهای ارزنده‌ای را در بیان غم و شادی و کار و زندگی از خود

برجای می‌گذارند. شیرخون‌ها از محبوبیت خاصی که در شأن یک هنرمند باشد برخوردار هستند و در میان مردم منطقه جایگاه انسانی خوبی را دارا می‌باشند. با توجه به اینکه از نظر مالی در وضعیت خوبی به سر نمی‌برند ولی همواره بر هنر خود ارج نهاده و با ادامه‌ی آن نشان می‌دهند که نیاز جامعه و روح هنرمندانه‌ی آنها است که موجب ماندگاری آنها شده است. نوروزخوانی در مازندران از دیرباز مرسوم بوده و هنوز هم به سبک و سیاق قدیم با اشعاری زیبا که موجب شادی و نشاط و زمینه‌سازی صلح و دوستی و آشتی و رفع کدورت‌ها می‌باشد، اجرا می‌شود. این آیین به صورت دو نفره و در مواردی به صورت انفرادی اجراء می‌شود که هر کدام مسئولیت خاصی را به عهده دارند. از دو نوروزخوان یک نفر به عنوان پیش‌خون^۱ (شعرخوان) و نفر دوم به عنوان پی‌خون یا پس‌خون^۲ (پی‌خوان) می‌باشد که مکمل همدیگر می‌باشند. این دو یار دیرینه با لباس مخصوص و چوب دستی بر دست و چمتایی (کوله‌پشتی) بر دوش در کوچه و خیابان و منزل به منزل اشعار نوروزخوانی را بیان می‌کنند. پیام آوران بهار، رویش و توشه (گل بنفشه) را که حدوداً بیست روز مانده به فرا رسیدن فصل بهار، نویدمی‌دهند. و توشه سَمبل فرا رسیدن بهار می‌باشد که در اشعار نوروزخوانی به عنوان پیودی (پی‌خوانی - پی‌گردی = پی‌خوانی یعنی در هر چند بیت یک بیت از اشعار به صورت دو صدایی خوانده شود. اشعار ترجیع بند) خوانده می‌شود مثل « و توشه مِشَلوق چِی بَهاره » یعنی گل بنفشه نشانه‌ی مژدگانی گرفتن آمدن بهار است.

^۱ پیش‌خون: نوروزخوان اصلی

^۲ پس‌خون: هم‌خوان یا وِردست

سالیان زیادی است که مازندرانی‌ها با این سنت اُنس گرفته‌اند که همین امر موجب برپایی مراسم و تدارکات (شیرینی‌پزی - حلوا سازی - گل سازی) زیبایی می‌شود که بتوانند به استقبال عید نوروز بروند. با توجه به اقداماتی که برای برپایی مراسم، آیینی عید نوروز می‌شود می‌توان ادعا نمود که مردم مازندران بیشترین و بهترین مراسم را برگزار می‌کنند. وقتی نوروزخوانان به منازل مردم می‌روند و اشعار نوروزخوانی را به ترتیب می‌خوانند، صاحب‌خانه هدایایی را به رسم تقدیر و تشکر و در عین حال اعتقاد و باور (هدیه به نوروزخوان موجب برکت زندگی می‌شود) به اینکه نوروزخوان پیام شادی و سرسبزی را به ارمغان می‌آورد و موجب رنگین‌تر شدن زندگی خواهد شد، تقدیم می‌نماید.

و اما نوروزخوانان اشعاری را در دو لحن درآمد و نواجش می‌خوانند که در قسمت درآمد با نام خدا و معرفی پیامبران الوالعزم و دوازده تن امام شروع می‌شود. و در قسمت نواجش (نوازش) به تعریف و تمجید از اعضای خانواده می‌پردازد راویان نوروز گفته‌اند: تا قبل از آمدن اسلام به این سرزمین، اشعار قسمت درآمد از شاهان بزرگ ایران (کوروش - داریوش - جمشیدشاه) حکایت می‌کرد که به مرور زمان یعنی از دوران صفویه و قاجاریه نوروزخوانی حال و هوای دیگری به خود گرفت که ترکیبی بود از لباس بابانوئل و نوروزخوان. چنین ترکیبی که تلفیقی از ایرانی و فرنگی بود، افرادی را با نام حاجی فیروز با لباس قرمز و صورت سیاه و دایره زنگی‌ای بر دست تحویل جامعه‌ی نوروزخوانی داد که آیین نوروزخوانی را با اشعاری مثل:

حاجی فیروزه بشکن

من نمی‌شکنم بشکن

سالی یک روزه بشکن
اینجا بشکنم یار گِله داره
عمو نوروزه بشکن
اون جا بشکنم یار گِله داره

می خواندند. آنها نیز با توجه به تغییرات اقتصادی و اجتماعی اشعار خود را تغییر داده و اشعار مذهبی را وارد نوروزخوانی نمودند. نوروزخوانی یکی از گوشه های موسیقی دستگاهی ایران است که با عنوان گوشه ی نوروز در دستگاه بیات ترک که از متعلقات دستگاه شور می باشد خوانده می شود. در گذشته آن را از سی لحن بارُبد به حساب می آوردند. اشعاری که در قسمت درآمد خوانده می شود.

ز بسم الله بهورم من خداره
یگانه خالق آل آباره

هنوز دین محمد برقراره
علی در خدمت پروردگاره

{ بهاره آی بهاره آی بهاره
و توشه مشتلق چی بهاره

امام اولی گومبه علی ره
شه کشور امیرالمؤمنین ره

امام دومین خوانم حسن ره
بلازم من حسین کربلا ره

{ بهاره آی بهاره آی بهاره
و توشه مشتلق چی بهاره

اشعاری که در قسمت درآمد بیان می‌شود، دوازده امام و ائمه معصومین را معرفی می‌کند ولی در هر قسمت از لحن درآمد فصل بهار و گل بنفشه را به عنوان ترجیع بند در نظر دارد که این قسمت را نوروزخوانان به صورت دوصدایی که در مازندران به په هودی (پی خوانی پاپی گردی) معروف است می‌خوانند. در قسمت درآمد تبلیغ و آموزش مسائل مذهبی و اسلامی از کارهای ارزنده‌ی نوروزخوانان محسوب می‌شد. اگرچه اشعار قسمت درآمد تغییرات زیادی را در خود جای داده است ولی به دلیل ریشه‌ای بودن این آیین بخش‌هایی از اشعار (اشعار ترجیع بند) دست نخورده باقی مانده است. حافظان شعر و موسیقی توانستند بطور سینه‌به‌سینه اشعار قسمت دوم نواجش را حفظ نموده و هم‌چنان به این سنت وفادار بمانند. در این قسمت اشعاری را از نواجش درج می‌شود.

محلّی: بادِ بهارون بيمو	گل در گِلستون بيمو
فارسی: نسيم بهاری آمد	گل در باغ و گلستان آمد
محلّی: عمو نوروزخون بيمو	شيمه نوروزخون بيمو
فارسی: عمو نوروز آمد	نوروزخوان شما آمد
محلّی: مژده هادین دوستان	عید خرامون بيمو
فارسی: مژده دهید ای دوستان	عید شادان و خرامان آمد
*صاحب خانه سلام عليك	
ای صاحب خانه سلام دارم خدمت شما	
*مه سلام ره بهی عليك	
و سلام مرا عليك بگو	
*ملائکه بهوره ليك	

تا ملائک و فرشتگان به تو لیک گویند

*سلام علیک مه عمو زن

سلام من بر تو ای زن عمومی من (زن صاحب خانه)

*بخور کعبه ی آب زمزم

امیدوارم به کعبه بروی و آب زمزم کعبه را بنوشی

*کور بوه شمه دشمن

و امیدوارم دشمن شما کور شود

*پیر بوه شمه فرزند

و عمر طولانی برای فرزندان شما باشد

*باد بهارون بیمو

عمو نوروز خون بیمو

نسسیم بهاری آمد

*مژده هادین دوستان

عید خیرامون بیمو

مژده دهید ای دوستان

عید شادان و خرامان آمد

*در بیموه و توشه

بنفشه ها سر بر آوردند

*صد سلام و سی خوشه

با صدها سلام و صدهای خوشه ی بهاری

*نوبهار و نوروزه

نوبهار است و نوروز می آید

*آقا پسر بیره نومزه

امید است آقا پسر شما نیز نامزد کند

همان‌طور که در اشعار بیان شده است نام اهل‌خانه از پدر گرفته تا فرزندان به نوعی تعریف و تمجید به عمل آمد و در عین حال آرزوی موفقیت و سلامتی برای اعضای خانواده شده است.

در این مراسم هنگامی که استادکار، (پیش‌خوان) در حال خواندن می‌باشد، شاگرد (پی‌خوان) نام اهل‌خانه را از مادر خانواده سوال می‌کند و به صورت درگوشی به پیش‌خوان گوش زد می‌کند تا بتواند اسم آنها را در اشعار بگنجاند. در هر قسمت از اشعار وظایفی به عهده‌ی پدر و مادر خانواده نسبت به دادن هدایا نهفته است که به‌طور منظم اجراء می‌شود مثلاً وقتی شعر از پدر خانواده تعریف می‌کند، او به رسم سنت و ادب و احترام به نوروزخوان از جایش بر می‌خیزد و هدیه‌اش را تقدیم نوروزخوان می‌کند و بر همین منوال وقتی اشعار از مادر و بچه‌ها تعریف می‌کند مادر نیز هدایایی را که از قبل آماده کرد تقدیم نوروزخوان می‌کند. هدایای که به نوروزخوانان داده می‌شود شامل نان - تخم‌مرغ - برنج - گندم و... می‌باشد که در مواردی پول نقد هم داده می‌شد، ولی در سال اخیر بیشتر مردم پول نقد هدیه می‌دادند چرا که قیمت کالاها بیشتر از حد معمول بوده است. ساز و دُهل از جمله وسایلی هستند که در گذشته‌های دور در نوروزخوانی به کار می‌رفت و طی دوره‌ای در بعضی مناطق به فراموشی سپرده شده بود ولی در دهه‌های اخیر این سازها (سُرنا - دُهل - قِرَنه - دِسَرکوتن) دوباره جایگاه ویژه‌ای پیدا نمود و در نوروزخوانی‌ها به کار گرفته می‌شوند. نوای ساز و آواز در نوروزخوانی مردم منطقه را شاداب‌تر نشان می‌دهد. در مناطقی از مازندران (بهشهر و گلوگاه و شرق مازندران) بعضی از نوروزخوانان اشعار نوروزخوانی را با یک لحن می‌خواندند که هم درآمد و هم نوازش به حساب می‌آمد ناگفته نماند

در مناطقی از مازندران (ساری و اطراف) لحن نوروزخوانی با گرایش حماسی بیان می شد.

عکس

اشعاری که در شرق به صورت درآمد و نوازش در یک لحن خوانده می شد چنین بود.

اول گومبه بسم الله	سخن اول را از بسم الله می گویم
بسم الله نوم خدا	بسم الله که نام خدا است
اون پنج تن آل ابا	و بعد با نام پنج تن آل ابا
اون نوح نبی الله	حضرت نوح که پیامبر خداست
اون موسی کلیم الله	حضرت موسی که دارای کتاب خداست
ابراهیم خلیل الله	حضرت ابراهیم پیامبر دیگر خدا
جبرائیل بیه اُستا	فرشته پیام رسان خدا به حضرت محمد
جبرائیل بود	
بانی خانه ی خدا	که سازنده و بانی ساخت خانه ی خدا است
اول آدم دوم حوّا	اول از حضرت آدم و حوا می گویم
اون شیطون بی حیا	که آن شیطان بی شرم و حیا
ملعون وِلْدِه زنا	آن شیطان ملعون و زنازاده
آدم ره وه گول هدا	که حضرت آدم را فریب داد
یتا تیم گندم هدا	و با دادن یک دانه گندم
بهشت جه فریب هدا	او را از بودن در بهشت منع کرد و فریب داد
باد بهارون بیمو	بلبل در افغون بیمو
مژده هادین ای دوستان	عید خرامون بیمو } ترجیع بند

نسیم بهاری می‌وزد و نوید آمدن بهار را می‌دهد و بلبل با صدای زیبایش فریاد می‌زند که مژده ای دوستان و یاران عید نوروز خرامان خرامان می‌آید. بقیه‌ی اشعار نیز با همین ترکیب از اهل خانه و گل و بلبل می‌گویند و همه‌ی اعضای خانواده را نوازش می‌کند و برای پدر و مادر سفر مگه و کربلا را آرزو می‌کند و برای دختر خانواده شوهری درشان و منزلت او و برای پسر خانواده داماد شدن و ازدواج با ختری زیبا و با حُجب و حیا.

پیشکش "آر.ش.م.پ" به تبرستان
www.tabarestan.info

«کَرپ زنی»

کَرپ زنی از آیین‌های مذهبی می‌باشد که در ماه محرم، خصوصاً در روزهای تاسوعا و عاشورا (نهم و دهم محرم) در شرق مازندران (بهشهر و حومه) اجراء می‌شود. این آیین مراسمی را به شکل دسته‌های عزاداری همراه با نوحه خوانی در وصف شهادت شهدای صحرای کربلا، در ریتم خاصی که به سه ضرب معروف است اجراء می‌کنند. جنس کَرپ از چوب می‌باشد که به شکل دایره ساخته می‌شود، قطر آن به اندازه‌ای است که در کف دست جا بگیرد، ارتفاع آن پنج الی ده سانتی‌متر می‌باشد کَرپ‌ها را به صورت جُفتی یا دوتایی می‌سازند چرا که هر کَرپ زن باید یک جفت را در دو دست خود قرار دهد تا به همدیگر بکوبد.

این کارشبهه به دست زدن ریتمیک می‌باشد ولی همین شیوه با در دست داشتن دو عدد چوب دایره‌ای شکل اجراء می‌شود. در کَرپ نوازی که نوعی عزاداری محسوب می‌شود نوحه خوان اشعاری را در سه ضرب می‌خواند و کَرپ زنان با همان ریتم بدن خود را به چپ - راست و جلو حرکت می‌دهند

طوری که بدن آنها سمت چپ و راست خم می‌شود و برای قسمت جلو به صورت ایستاده می‌شود.

تاریخچه‌ی این نوع عزاداری از صفویه می‌باشد که اقوام مهاجرگرچی آن را به ارمغان آوردند به همین دلیل این نوع عزاداری فقط در منطقه‌ی گرچی نشین بهشهر اجراء می‌شود.

عکس کرپ و نوع کار کرپ زنی را نشان می‌دهد.

« هَجُو گویی »

هَجُو گویی یا هَجُو خوانی در موسیقی مازندرانی از اهمیت زیادی برخوردار می‌باشد. از آنجایی که اشعار هَجُو ریتم ترانه را در خود دارد ولی بیان آن روان و ساده بوده و خیلی راحت مورد زبانزد و زمزمه‌ی مردم می‌شود. خصوصاً اینکه در رابطه با عملی که همواره مورد بحث و تبادل نظر مردم می‌باشد و انجام چنین اعمالی در اذهان و خاطره‌ها ماندگار می‌شود. هَجُو گویی یکی از هنرهای ارزنده‌ی شیرخون‌ها محسوب می‌شد چرا که این افراد در طنز پردازی نیز مهارت زیادی داشتند. آنها به قدری به کار خود مسلط بودند که در رابطه با هر موضوع اجتماعی و . . . (زیبایی - زشتی - دزدی - انحراف - اعتیاد و . . .) اشعاری را می‌سرایند و موجب سرگرمی و شادی مردم می‌شوند. اشعار فی البداهه‌ی آنها نشان از قدرت و تفکر آنها و در عین حال نشان دهنده‌ی مردمی بودن آنها می‌باشد. این هنرمندان که در دل مردم جای دارند در بطن مسائل اجتماعی قرار داشته و به عنوان رسوا کننده‌ی اعمال منفی می‌باشند. هَجُو گویی موجب شادی و نشاط محافل و مجالس می‌شود. شاید یک هَجُو گو

غم و اندوه زیادی را در درون خود داشته باشد ولی در هر شرایطی موجب شادی مردم می‌شوند. بزرگ جلوه دادن کارهای کوچک و کوچک نمودن کارهای بزرگ و زشت را زیبا و زیبا را زشت جلوه دادن از کارهایی است که در نوع زندگی مردم مؤثر واقع می‌شود. در واقع با چنین کارهایی اهمیت مسایلی که روح و روان مردم را مکدر می‌کند را کم نموده و موجب آرامش روح و روان مردم می‌شوند. آنها اقداماتی را انجام می‌دهند که کینه‌ها و کدورت‌ها را تبدیل به دوستی و صمیمیت می‌کند و جنگ و دعوا را تبدیل به صلح و آشتی. تشویق و تمسخر از ترفندهای کاری آنها محسوب می‌شود و صداقتی که در وجود آنها نهفته فردی هیچ فردی را ناراحت و آزرده خاطر نمی‌کند. از آنجایی که نوع اشعار و بیان کار آنها به نوعی حامی مال و جان و ناموس و رفتار اجتماعی مردم منطقه به حساب می‌آید لذا هیچ قشری کدورتی از آنها به دل نمی‌گیرد، حتی کسانی که مورد حملات طنز و تمسخر آنها قرار می‌گیرند و یا مورد رسوایی در اشعار هجویات قرار می‌گیرند. از هجوسرایان و هجوخوانان معروف شرق مازندران مشهدی شیرین و مشهدی عبدالله الیاسی بودند که در طول سالها زندگی اگر مشکلی با همدیگر داشتند به دعوایی فیزیکی و کتک کاری نپرداختند بلکه با اشعار طنز و هجو و پندیات ادبی با هم اختلاف را حل کردند آنها زن و شوهری بودند که از شیرخون‌های منطقه محسوب می‌شدند و فرزندان آنها محمد و یحیی الیاسی گرجی نیز از هنرهای آنها بی‌نصیب نماندند خصوصاً استاد محمد که از نوروزخوانان بزرگ منطقه می‌باشد و اشعار هجو او همواره بر سر زبان‌ها جاری است. این خانواده در روستای گرجی محلّه زندگی می‌کردند. استاد میراصغر حسینی گرجی نیز از اساتید تعزیه و طنز پرداز و هجوسرا می‌باشد که شعر هجوگونه او در مورد

جنگ گرجی محله و قره تپه (از روستاهای شرق مازندران) سالهاست که دهان به دهان خوانده می شود. هجوگوهای دیگری بودند که موسیقی را نیز می دانستند که مرحوم مشهدی زبیده ی میلادی مادر استاد محمدرضا اسحاقی گرجی می باشد و استاد نیز شعر و موسیقی را از مادر و پدر به ارث برده است. برای آشنایی به اشعار، هجوگونه به شعری که در وصف عروس و داماد به صورت عمومی در محافل عروسی خوانده می شد توجه کنید. این اشعار توسط خواننده بیان می شد و حضار نیز با دست زدن او را همراهی می کردند.

محلّی: حنا حنا و تدمبی حنا می بندیم حنا می بندیم

عاروس حنا و تدمبی عروس را حنا می بندیم

دَس و لینگ حنا و تدمبی حنا را بر دست و پایش می بندیم

ترجیع بند: اگه حنا دتی بو پوش و کِه کا و تدمبی

فارسی: اگه حنا نباشد تفاله ی اسب و گوسفند بر دست و پایش می بندیم

این اشعار در موقع حنابندان عروس به صورت طنز و هجو خوانده می شد و مردم شادی می کردند. در قسمتی دیگر از همین نوع کار وقتی عروس و داماد بر تخت می نشستند تا مردم هدایای خود را به آنها تقدیم نمایند و به قول روستائیان قدیم عاروس تمشا (به تماشا و دیدن شکل و زیبایی عروس می رفتند و نظر می دادند که عروس زیبا بود یا نه و یا داماد چگونه بود و بالاخره آیا آرایشگر توانست آرایش زیبایی را بر چهره ی عروس انجام دهد؟) در همین مراسم شاعر طنزپرداز و هجوخوان اشعار دیگری را در این رابطه چنین می خواند.

عروس در آرایشگاه بود	عاروس دویه نوکانده ^۱
عروس بوی تفاله ی اسب می دهد	اسبه پوش بوکانده
عروس بر تخت نشسته است	عاروس نیشته تخت سر
و داماد نیز در کنار او نشسته است	داماد نیشته ونه ور
عروس را تماشا می کنیم	عاروس ره تماشا کومبی
داماد را رسوا می کنیم	داماده رسوا کومبی

قسمت آخر شعر که به صورت ترجع بلد می باشد به صورت جمعی خوانده می شود که معنی آن چنین است:

عروس را تماشا می کنیم و داماد را رسوا می کنیم
در واقع با این اشعار می خواستند زیبایی و خوب بودن عروس و داماد را اعلام نمایند. در قسمتی از همین مراسم چنین می گفتند:

عروس تور زیبایی بر سرش گذاشت	عاروس دانه چین چینگ
ولی داماد لکت زبان دارد	داماد زنده زونک
عروس به مثل بلبل حرف می زند	عاروس به مثل بلبل
گویا داماد شل و خُل می باشد	داماد هسته کیل و شیل

چنانچه از اشعار بر می آید تعریف و تمجید را به صورت تکذیب و زیبایی را به صورت زشت جلوه می دهند که این خود نوعی تواضع و فروتنی را نشان می دهد. در عین حال همه ی افراد یاد می گیرند که در اشعار هجو مناقشه ای وجود ندارد.

^۱نوکانده: جایی که عروس را آرایش می کردند و همه وسایل و شکل و قیافه عروس رانو و جدید می ساختند(آرایشگاه).

اشعاری از استاد محمد الیاسی در قالب هجو سروده شده است که در رابطه با دزدی گوسفندی بود که در استقبال از ورود حاجیه خانم صفیه اسحاقی گرجی قربانی کرده بودند و عده ای از جوانان قربانی را با شیوه ای خاص از آن خود کردند. و درد و دل هجگونه ای از طرف حاجیه خانم نزد دخترش که به دَدَ (خواهر - دختر) معروف بود صورت گرفت که استاد محمد جهت رسوا نمودن کسانی که گوسفند قربانی شده ی حاجیه خانم را به سرقت برده بودند سروده است. این نوع سروده ها مدتها زمزمه ی مردم واقع می شد و موجب خنده و شادی آنها رانیز فراهم می نمود. ترجع بند شعر برای هر مصرع دَدَجان آی دَدَجان می باشد که به معنی دختر جان آی دختر جان می باشد.

*گوسفند بیتمه مله کناره - گوسفند خریدم از بُنه کناره ی محل

دَدَ جان آی دَدَ جان

*نا ماشین بیتمه نا که طیاره - نه برایش ماشین گرفتم نه هواپیما بلکه گوسفند

دَدَ جان آی دَدَ جان

*گوسفند بهینه ها کینه تره - را با پای پیاده و با هزار زحمت به خانه آوردم

دَدَ جان آی دَدَ جان

*آنده شیش بزومه بیانه سیره - آنقدر با چوب و ترکه برگوسفند زدم تا به منزل

آوردم

دَدَ جان آی دَدَ جان

*گوسفند نداشته باعث و بانی - ولی گویا گوسفند صاحبی نداشت در منزل

دَدَ جان آی دَدَ جان

*برار ممد اسماعیل نکارده وئی - پسر ممد اسماعیل از آن محافظت نکرد

دَدَ جان آی دَدَ جان

*وره کی بورده رمزون فلونی - و گویا گوسفند را شخصی به نام رمضان
دزدید

دَدَ جان آئی دَدَ جان

*گوسفند نویه آئی بیه و ره - گوسفند بزرگی هم نبود بلکه بره بود از

دَدَ جان آئی دَدَ جان

*قیل و قال دَکته ممتسکی مله - دزدیدن گوسفند سر و صدایی در محل راه
افتاد

دَدَ جان آئی دَدَ جان

*بویه چو به چو دَره به دَره - چنان صدایی که منجر به دعوی با چوب و
چماق و داس شد

دَدَ جان آئی دَدَ جان

*بون نذرهاکنه مسجد مهدیه - رفتن نذر کردم در مسجد محل که این

دَدَ جان آئی دَدَ جان
دعوا صلح شود و بیجه ها به

جان هم نیفتند

*مگه چه بیموهه حاجی صفیه - این بود داستان آمدن حاجیه صفیه از مگه که

ای کاش قربانی نمی کرد دَدَ جان آئی دَدَ جان

« سحر خونی »

سَحَرخونی یا سحر خوانی از آیین های مذهبی است که در ماه مبارک رمضان
اجرا می شود. این مراسم مذهبی که در هنگام صبح (قبل از اذان صبح) اجرا
می شود با خواندن دعای سَحَر شروع می شود تا کسانی که روزه می گیرند
خود را برای خوردن سحری و نماز صبح آماده نمایند. در گذشته برای بیدار

نمودن سَحَرخیزان از دُهل و ساز بادی مثل شیپور و در بعضی مناطق از سُرنا استفاده می‌کردند ولی با رشد و گسترش سیستم‌های هشداردهنده مثل بلندگو و نصب آن بر گلدسته‌های مساجد، بلندگوها جایگاه خود را کسب نمودند و با آمدن این تکنولوژی جارچی و شیپورچی و دُهل‌چی (نوازنده‌ی طبل) برکنار شدند. هر یک از این آیین‌ها با مراسم خاصی انجام می‌شد که نقش شرایط تاریخی خاصی بر آن حاکم بود. سحرخوانان از افراد خوش صدایی بودند که نوحه سرایی و مداحی نیز از کارهای دیگر آنها بوده است.

محلی: علی را خواب و دیدم خواب دیدم

محلی: علی را مسجد و محراب دیدم

محلی: علی را دیده‌ام دول دول سواره

محلی: به پایش چون غلامی می‌دویدم

محلی: سَره پُل آی سر پُل آی سر پُل

محلی: قدم گاهِ علی با سَم دول دول

محلی: عرق از سینه‌ی صافِ محمّد

محلی: چکیده بر زمین سر زده یک گل

« چاشی یا چّهوشی »

چاشی یا چّهوشی در واقع همان چاووشی می‌باشد که از آیین‌های زیارتی به حساب می‌آید. این آیین از سنت دیرینه‌ای است که برای بدرقه و استقبال از زائران اجرا می‌شود بیان اشعار در لحنی مشخص که نشانه‌ی چاووش خوانی می‌باشد مراسم این آیین را با شکوه‌تر جلوه می‌دهد. چاشی گر (چاووش خوان) همان شیرخون بوده است که بعدها به دلیل تفکیک موسیقی با مسائل مذهبی جای خود را با مداحی و نوحه سرایی تعویض نمود. در گذشته شیرخون

در تمام مراسم و آیین‌ها نقش اصلی را داشتند ولی به مرور با آمدن نوحه و مدیحه سرایی که لحن دیگری را می‌طلبد نقش شیرخون‌ها را کم رنگ تر نمود تا جایی که مذاح و نوحه خوان تا حدودی جایگاه دیگری را برای خود مشخص نمودند. چاشی‌گرها از کسانی بودند که صدای رسایی داشتند و معمولاً آوازخوانان و ترانه‌خوانان به این کار مبادرت می‌ورزیدند. در گذشته رفتن به اماکن متبرکه و رفتن به زیارت‌نامه‌ی اطهار با رسم و رسوم خاصی صورت می‌گرفت که نشان‌دهنده‌ی اهمیت و ارزش این کار می‌باشد. باورها و اعتقاداتی در این مراسم نهفته است که تنها با اجرای مراسم می‌توان به شناخت آن دست یافت. چاووش خوانی از نواجتن‌های معنوی بشمار می‌آید. در این نوازش ضمن اینکه نوع شخصیت و زندگی‌نامه اطهار بیان می‌شود، دعوت نمودن مردم و آرزوی دست یافتن به اماکن زیارتی برای مردم نیز بیان می‌شود. در اجرای این مراسم چاووش خوان از منزل زائر یا مسافر شروع به خواندن می‌کند تا دوستان و فامیل و اهل محل به دیدن مسافر بیایند و برای او آرزوی سلامتی و دعای خیر نمایند. وقتی زائر برای رفتن حرکت را شروع نماید چاشی‌گر نیز در طول مسیر حرکت همواره به خواندن خود ادامه می‌دهد و مردم نیز جهت عرض تبریک و آرزوی به سلامت رفتن و بازگشتن با زائر روبوسی می‌کنند و در بدرقه کردن او شریک می‌شوند. در چاووش خوانی مسایل مهمی از نوع زندگی و تعلق خاطر نسبت به همدیگر نهفته است که نشان‌دهنده‌ی روح انسان دوستی و صداقت در زندگی مردم قدیم می‌باشد. اول اینکه با شنیدن صدای چاووشی در کنار مسافر از همدیگر با خبر شوند و دوم اینکه دوست و دشمن را از کینه و کدورت دور نمایند و زندگی با صلح و آشتی را داشته باشند. سوم اینکه از همدیگر حلالیت بطلبند تا در دوری از

همدیگر کدورتی که موجب اذیت و آزار آنها شود نداشته باشند. چهارم اینکه زائر با اعلام این مسافرت قصد دارد راه خود را پاک و هموار نماید در واقع اگر کسی از او طلب و دلخوری دارد و یا اینکه اگر او نسبت به کسی اجحاف کرده باشد، ادای دین نماید. در این نوع اعمال بخشیدن و بخشیده شدن از آموزه‌های زندگی محسوب می‌گردد. از آنجایی که مسافرت رفتن و بازگشتن با خدا می‌باشد مراسمی هم چون چاووشی می‌تواند در دلگرمی دادن و دلجویی کردن و رفع و کدورت‌ها پاک کردن اموال و ایجاد صلح و آشتی و در نهایت همزیستی مسالمت‌آمیز را به مردم آموزش دهد. اشعار چاووشی به زبان فارسی بیان می‌شود که کلماتی محلی نیز در آن نقش دارند.

*هر که آید به سفر همراه ما خوش آید

اول به مدینه مصطفی را صلوات

دوم به نجف علی شیر خدا را صلوات

در کربلا به شمر ملعون لعنت

در طوس غریب الغربا را صلوات

خرم دلی که منبع آنهاار کوثر است

کوثر کجا ز چشمه ی پر اشک بهتر است

نام حسین و کربلا هر دو دلریاست

نام علی اکبر جوان دلریاتر است

رفتم به کربلا به سر قبر هر شهید

دیدم مزار شهدا پر از مشک و عنبر است

هر یک شهید قبرشان چهار گوشه داشت

شش گوشه ی یک در آن هفت کشور است

پرسیدم از کسی سبب را به گریه گفت
پایین پای حسین قبر علی اکبر است
پرسیدم از کسی روی سینه ی امام حسین چیست؟
با ناله گفت روی سینه اش قبر علی اصغر است
یا شاه نجف بین حسین لب عطشان
بنگر که دلش خون شده از داغ جوانان
یا شاه نجف سر دمی از خاک بر آور
کن گذر از کربلا ای حیدر خفدر
این اشعار در چاووشی توسط ابراهیم احمدی اترپی از شرخون های منطقه بوده
است بیان شد.

پیشکش "پایه نیرس" ب "تفتار یازدهم"

انواع نواجش ها

- ۱- نواجش ها
- ۲- نواجش های شادی گونه
- ۳- موری نواجش زاری
- ۴- سوت خوانی و منظومه خوانی

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

« نواجش »

نواجش (نوازش) لحن مشخصی در بیان احساس غم و شادی می باشد که با حال و هوای زاری و شادی آدا می شود. نوازش ها رابطه ی مستقیم با نوع زندگی مردم منطقه دارند که از تولد تا مرگ را در بر می گیرند.

در واقع در تمام قطعات و آهنگهای منطقه نقش مستقیم دارند چرا که همه ی نواها و مقام ها و ریزمقامها در قالب نواجش های شادی گونه و زاری گونه بیان می شوند چرا که محتوای همه ی نواها در بیان غم و شادی می باشند. نواجش ها بیان احساس عمیقی می باشد که تعلقات و وابستگی های افراد و اقوام مختلف را در تولد و زندگی و ماندن و مردن مشخص می نمایند و در دو لحن موری یا زاری (مویه و ناله) شادی و خنده (نوازش) خوانده می شوند.

نواجش های مازندرانی در رابطه با همه ی پدیده های زندگی بخش، احساس عمیقی را در مردم منطقه به وجود می آورند که در حد پرستش عاشقانه می توان آنها را بیان کرد این واقعیت را می توان در تولد جوجه گرفته تا فرزند و کار و محصول کشاورزی گرفته تا عروسی و ... به صورت تعریف و تمجید مشاهده نمود که در حالت نواجش های لالایی گونه و شادمانی بیان می شود. در تضاد با این نوع نواجش ها، حالتی از لحن های نواجش را می توانیم مشاهده کنیم که در بیان غم و اندوه و از دست دادن تعلقات و وابستگی های زندگی می باشند. این حالت به موری (مویه) یا زاری معروف است. شاید وقتی بحث نوازش به میان می آید بطور ناخود آگاه ذهن ما به سمت نواهای شاد و فرح بخش و تعریف و تمجید از خوبی ها و ماندن ها و امید و آرزوهای زندگی بخش کشیده شود. ولی واقعیت امر این است که ذات و محتوای نوازش همان تعریف و تمجید و توصیف همه ی زیبایی ها می باشد که غم از دست دادن و

دل کندن از آنها نیز افسوس خوردن و غبطه خوردن را به همراه دارد که همین نگرانی و غفلت و ندامت و خوب زندگی نکردن و خوب نگه داشتن عوامل زندگی ساز نوای جان سوزی را از خود بروز می دهیم که در توصیف آن به گریه و ناله به صورت نوازش مویه گونه می پردازیم. می توان گفت نواجش به دو حالت شادی و زاری بیان می شود.

« نواجش شادی گونه »

می دانیم که حالت هایی از ذوق و شوق و امید و میل به ماندن و دیدن زیبایی ها ولذت بردن از آنها می تواند انسان را به تعریف و تمجید و توصیف وادار نماید. بیان این نوع احساس شادی و نشاطی را به همراه دارد که به نوازش معروف است. این نوع نوازش ها همه ی خوبی ها و زیبایی های از تولد تا زندگی را در بر می گیرد که بیان آن رشد و تکامل و خنده و شادی و امید و روشنایی را در افق های نزدیک و دور به همراه دارد و میل به ماندن و بهتر زیستن را همراه با شادی و نشاط تقویت می نماید. شاید در اشعار نواجش شادی گونه توصیفی از تلخی ها و رنج و مرارت های زندگی و فراز و نشیب های آن به بیان بیاید ولی بیان این مسایل در جهت شناخت مراحل زندگی می باشد که به دنبال خود امید و آینده ای روشن را در بر خواهد داشت. نواجش ها آنقدر با احساس و لطیف بیان می شوند که درونی ترین و قطبی ترین خسته ها و نگاهها را توصیف می نمایند، به همین دلیل است که این نوع بیان ها زمینه ساز مقام های منطقه می باشند. در مواقعی احساس نوازش گونه، چه در چهارچوب شادی باشد و چه در چهارچوب زاری، آنقدر عمیق و دقیق می باشد که از مقام فراتر می رود. یعنی از چهارچوبه ی ساختاری که باید

احساس خاصی را بیان نمود، خارج شده و پا در دنیای آزاد احساسی تر و عمیق تر گذاشته است. این نوع نوازش‌ها اشک شوق را به همراه دارند که در محتوای خود حماسه و پیروزی و تولد و موفقیت و . . . را بیان می‌نمایند. به همین دلیل است که نویسنده معتقد است هیچ نوایی خارج از چهارچوب نوازش‌های شادی و زاری نمی‌باشد.

پدیده‌ای با عنوان نوازش (نوازش) آنقدر وسیع می‌باشد که می‌تواند همه‌ی مسائل زندگی مردم منطقه را در بر گیرد. به همین دلیل است که پدیده‌ای که قابل تعریف و تمجید باشد با کلمه‌ی نوازش در آمیخته می‌شود مثل بینج نوازش - گندم نوازش، تیکا نوازش. نوازش‌های شادی گونه‌ی را می‌توان در لایه‌ی‌ها و نوروزخوانی‌ها بهتر احساس نمود.

محلّی: لالا لالا گل و ره
خوردی و چه دره گره
فارسی: بره‌ی کوچولوی من در حال خواب است بچه‌ی کوچک من در گهواره است

محلّی: ونه گره طلا کاره
ونه عرشه قلم کاره
فارسی: گهواره اش طلاکاری شده است و دیرک افقی آن قلم کاری شده است

محلّی: لالا لالا گل لاله
دیر ته قده بلاره
فارسی: بخواب ای گل لاله‌ی من به قربان قد و بالایت بشوم
محلّی: لالا لالا گل سازه
تینه بابا چاریداره
فارسی: بخواب ای گل جاروی من بابای تو اسب دارد که با آن کار می‌کند

لازم به ذکر است که هر نوع نوازش با حال و هوای همان پدیده‌ای که می‌بایست نوازش شود صورت می‌گیرد که لحن خاصی را دارا می‌باشد و اشعاری که سروده می‌شود در توصیف همان پدیده می‌باشد

محلّی: تِه رِه دوست دارمه مین کومبه نواچش

فارسی: تو را دوست دارم و نوازش می‌کنم

محلّی: به مثل عاشقون هی کومبه نالش

فارسی: به مانند عاشقی که همواره در حال توصیف یار می‌باشد

محلّی: نِدارمه ته وسِه آروم و قرار

فارسی: برای تو آرام و قرار ندارم

محلّی: مه چش جه اُنه به مثل وارِش

فارسی: از چشمانم اشک سرازیر می‌شود به مانند باران.

محلّی: میروُن اوی روشِ بلارِه

فارسی: به قربان جریان آب مهربان رود بشوم

محلّی: ونه شی شار و ازداره بلارِه

فارسی: به قربان درختان ششمداد و آزاد کنار رودخانه بشوم

محلّی: باد بهاری بَرُو کوه و صحراَرِه

فارسی: باد بهاری بر کوه و دشت وزیده است

محلّی: تِر کوه بزوهه خورد خوردی دارها رِه

فارسی: درختان جوان با نسیم بهاری جوانه زدند

محلّی: محمد مصطفی نوره خداهه

فارسی: حضرت محمد (ص) نور خداست

محلّی: اَمه تاریکِ جان رِه سو هداهه

فارسی: نوری که جسم و جان مرده‌ی ما را زنده نمود

محلّی: امه مازندرون همیش بهاره

فارسی: مازندران ما همیشه به مانند بهار است

محلّی: هرست همیت ها کین که وقت کاره

فارسی: پیاخیز و همت کن که فصل کار و تلاش است

محلّی: صدتا تیم پیاشی صدخوشه چیندی

فارسی: صد دانه اگر بر روی زمین پیاشی صد خوشه درو خواهی کرد

محلّی: راست بواش راه دکیف خدا ته یاره

فارسی: از جایت برخیز و به راه بیفت که خداوند با تو یار است.

می بینیم که در نوازش‌های شادی گونه، همواره از آرزوهای بزرگ و امید به آینده‌ای روشن صحبت می‌شود که این کار موجب تشویق در هر چه بهتر زیستن می‌گردد. در مواردی اقشاری که نیازهای اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی را نسبت به همدیگر احساس نمودند به نوازش همدیگر می‌پردازند تا آنجا پیش می‌روند که در ماندگاری همدیگر از خداوند طلب عمر و عزت و اعتبار انسانی نمایند.

می‌توان گفت نوازش‌های شادی گونه، در زمره‌ی نیازهای روحی و روانی است که همه‌ی پدیده‌ها جهت ماندگاری و نیاز به همدیگر به توصیف آن نیازمندند. یعنی هر پدیده‌ی زندگی ساز می‌توان مورد توصیف نوازش‌گرانه باشد. این توصیفات را می‌توانیم در بیان از گل و گیاه گرفته تا انسان و حتی معبود و معشوق به کار بگیریم. به افرادی که حال و هوای نوازش کردن را دارند و به فرم‌های مختلف به این کار می‌پردازند نوازشگر (نوازشگر) می‌گویند. در نوازش شادی گونه، احساس عمیقی از توصیف و تعریف به

وجود می آید که نشان دهنده ی شوق وافر می باشد، در چنین مواقعی لحن نوازشگر حالتی از مویه و زاری را به خود می گیرد و حتی اشک از چشمان جاری می شود که اشک شوق را می آفریند و این حال و هوا از محتوای نوازش های شادی گونه محسوب می گردد.

موری « نواجش زاری »

همان طوری که در ابتدای این مبحث اشاره شد، نواجش های مازندرانی همیشه در توصیف شادی ها و خوشی ها نمی باشند چرا که بیان همه نوع احساس از تولد و زندگی و مرگ و میر را دربر می گیرد. اگرچه همه ی این موارد، در قالب نواجش بیان می شوند ولی هر کدام از آنها بیان کننده ی شکل و فرم، و حال و هوای خاصی می باشند که تداعی کننده ی محتوا، و ظواهر آن پدیده می باشد. بنابراین موری ها (مویه ها) نیز در قالب نوازش های زاری گونه بیان می شوند که غم و اندوه در آن ها نهفته است. در نواهای مازندرانی نواها و قطعاتی با نام زاری مرسوم است که حکایت از غم از دست دادن ها و جدای ها و مرگ و نیستی و . . . دارند. اشعار جان سوزی در وصف و بیان نوع زندگی اقشار مختلف سروده شده است که نشان دهنده ی تعلق و وابستگی به طبیعت و موجودات زندگی بخش می باشند.

اگرچه در نوازش موری، غم و اندوه بیان می شود ولی تسکینی است بر روح و روان. چرا که اشک ریختن و فریاد کشیدن، موجب تسکین روح شده و بغض و کینه را از دل خالی می نماید.

این نواجش ها را می توان از کهن ترین نواها دانست چرا که با تولد و مرگ رابطه ی مستقیم دارد. نوازش های مویه گونه را می توان از نوع تعریف و

توصیفی که غم از دست دادن و غبطه خوردن و افسوس و ای کاش‌ها و اگرها و اماها و چراها را به همراه دارند شناخت به افرادی که نوای موری را بیان می‌کنند موریگر (مویه خوان) می‌گویند. آنها همان شیرخون‌هایی هستند که موسیقی - تعزیه - شعر و همه‌ی هنرهای مردمی را دارا می‌باشند آنها در ایجاد خنده و شادی و گریه و زاری و ... مهارت دارند. موری‌گرها، نوای موری را با سوز و گدازی که بتواند احساس رفتن و مردن را تداعی کند بیان می‌کنند که موجب گریه و زاری دیگران شوند.

در گذشته افرادی با عنوان موری‌گر (مویه‌کننده) وجود داشتند که وقتی شخصی فوت می‌کرد، از او دعوت می‌کردند تا بر سر مزار مرحوم مویه خوانی کند و زندگی مرحوم را با نوای جان سوز بیان کند، طوری که خضار تحت تأثیر قرار بگیرند و با گریه و زاری عزاداری کنند. آنها برای بهتر شدن کار خود نوع حرکات و رفتار و سیر تحولات زندگی مرحوم را بیان نموده، طوری که خصوصیات و عملکردهای خوب و شایسته‌ی مرحوم را با نوع زندگی ائمه‌ی اطهار تلفیق می‌نمودند. آنها در قبال کاری که انجام می‌دادند دستمزدی هر چند ناچیز دریافت می‌کردند ولی آنچه که برایشان اهمیت داشت عشق و علاقه‌ای بود که نسبت به هنرشان داشتند. ناگفته نماند موری‌گر مرد و زن به صورت مجزا فعالیت می‌کردند تا بتوانند بیان واقعی‌تری را برای مرحومین داشته باشند.

نحوه بیان موری به صورت آوازخوانی و مصیبت‌خوانی بوده است که نواهای تعزیه و نوحه‌سرایی را در برداشت. حال و هوای تحریر زدن در نوازش‌های زاری و شادی متفاوت است. مثلاً در نوازش‌های زاری وقتی کلمات با ناله و زاری آدا می‌شود تحریرها بلند و طولانی می‌باشند و کلمات همراه با گریه و

زاری از ته دل بیان می‌شود. ولی در نواجش شادی گونه از آنجایی که نشاط و دست زدن و . . . را با خود دارد تحریرها کوتاه و سریع ادا می‌شوند. حتی در نواجش‌های حماسی تحریرها به گونه‌ای است که چگشی و مقطع می‌باشد. ناگفته‌نماند در موری زاری اشعار ملودی همیشه در توصیف مرگ و میر نبوده است بلکه در بیان مسافر و یا سرباز و . . . بوده است که به نمونه‌ای از شعر توجه شود.

محلّی: چَلچَلَا که سَفَرِ بورده تَه بوردی

فارسی: پرستوها که مهاجرت کردند تو نیز رفتی

محلّی: پَلنگ از ویشه دَر بورده تَه بوردی

فارسی: پلنگ وقتی از جنگل رفت تو هم رفتی

محلّی: کِجِه بوردی چِشِ سوره بوردی

فارسی: کجا رفتی که نور چشمانم را با رفتنت بردی

محلّی: بهار مه و هَدِر بورده تَه بوردی

فارسی: بهار برایم هدر رفت وقتی تو بار سفر را بستی

در این اشعار که حکایت از رفتن و سفر کردن است نوازشی زاری گونه نهفته است که شنونده را به یاد عزیز از دست رفته و سفر کرده می‌اندازد. در واقع نوازشی را بر مخاطب خود دارد که زیبایی‌ها و بودن و نبودن‌های زندگی را در وجود او احساس می‌کند.

بنابراین می‌گوییم مجموعه‌ی نواجش‌ها را در توصیف عوامل مرگ و زندگی خلاصه کنیم. به همین روال نواهایی به صورت نواجش در وصف پهلوانان و قهرمانان و حماسه‌ها سروده شده است که در مازندران به سوت خوانی یا منظومه خوانی معروف است. سوت‌ها و منظومه‌ها در بیان نوع زندگی مبارزین

و حماسه سازانی می باشد که به نوعی زندگی مردم فقیر را حمایت می کردند و در برابر ظالمین و ملاکین می ایستادند و به همین خاطر نوعی از نوازش های شادی گونه و زاری گونه در شرح و احوال زندگی این قهرمانان خوانده شد که نوع موسیقی حماسی منطقه را تداعی می کند مثل:

هژ برخوانی - ذبیح پهلوان - ممدجبه خوانی - مستی خوانی و . . . که بیشتر آنها در لحن سه گاه و چهارگاه خوانده می شوند. در مازندران چهارگاه خوانی به عباس خوانی معروف است. دلیل نام گذاری بر حماسه خوانی که به عباس خوانی معروف شد، نوع رشادت و شهادت حضرت ابوالفضل العباس می باشد که تعزیه خوانان در دستگاه چهارگاه می خوانند. موریگر از حرفه های شعرخون ها می باشد که زنان شعرخوان در اجرای موری زاری از مهارت بیشتری برخوردار می باشند چرا که احساس ظریف مادرگونه و تعلقات و وابستگی ها در زنها بیشتر می باشد خصوصاً اینکه آنها در گریه و ناله نسبت به مردها راحت تر می باشند. یکی از حرکات فنی موری گری بر سر و صورت خود کوبیدن است که موری گرهای مرد در بر سر کوبیدن و گریه و زاری کردن از حُجب و حیای خاصی برخوردار هستند به همین دلیل نیز زنان موری گر در این کار موفق تر هستند ولی مردان موری گر در بخش های حماسی موفق تر می باشند.

به نمونه ای از اشعار در موری زاری و حماسی توجه کنید.

محلی: کلاغِ سرِ سیاهِ خالِ خالیِ گردن

فارسی: آی کلاغی که دارای سری سیاه هستی و خال های سفید بر دور گردن

داری

محلی: یتا پیغوم دِمبه بَورِ مه وَطِن

فارسی: یک پیغامی به تو می دهم که به وطنم بیری (زادگاهم)

محلّی: اگر مار پیرسه احوال فرزند

فارسی: اگر مادرم از حال و روز فرزندش پرسید.

محلّی: زرد و زار هسته و حال بمردن

فارسی: به او بگو که فرزندت بیمار است و رنگ و رخسارش زرد و مردنی.

و در بخش دیگری نوازش حماسی که به عباس خوانی، معروف است بیان می شود که در اینجا درج می شود.

محلّی: ته بوردی دَرِدِ دنیا بیه مه دل نماشونای سَرا بیه مه دل

فارسی: وقتی تو رفتی دردهای دنیا دل مرا گرفت و هنگام غروب دل من گرفت

و به یاد تو بودم

محلّی: ته کوتر چمبلی بی پَر بزوهی غم هفت آسمونا بیه مه دل

فارسی: تو مانند کبوتر صحرایی بودی که پر زدی و غم های هفت آسمان انگار

بر دلم آمد

محلّی: مَرز آهن تپه من زَمبه لَله ونه صدا شونه سِدار خرابه

فارسی: ای ممد جبه من بر بالای تپه مرز آهن لَله وا می زنیم و صدایش به

جنگل سِدار می رسد

محلّی: سِداره خرابه خراب بواشه ممد جبه ره خار و خار نداشته

فارسی: الهی که سدار جنگل خراب و نابود شود که ممد جبه را خوب در خود

نداشت

بطور کلی می توان چنین نتیجه گرفت که نوازش های مازندرانی از لالایی ها

گرفته تا موری ها و زاری ها، بیان کننده ی احساس عمیق و دل بستگی نسبت به

محیط زندگی و عوامل زندگی ساز می باشند که در پیشبرد کار و تلاش برای

بهرتر زیستن نیز مؤثر می باشند. احساس عمیق و ظرافت و لطافت در نوازش نشان دهنده ی نوع حال و هوا و زندگی نوازشگر در همان لحظه می باشد یعنی هیچ نوازشی همیشه با یک احساس درجه بندی شده بیان نمی شود. به همین دلیل است که در آوازهای مازندرانی موضوع مقام کمتر مورد توجه قرار می گیرد چرا که در موسیقی مازندان بیان احساس در هر مقطعی یا اجرایی متفاوت می باشد. در واقع می توان گفت از آنجایی که نواهای مازندرانی در یک چارچوب خاصی که ساختار موسیقایی مشخصی را به صورت مجموعه ی دسته بندی شده ی آوازی یا ضربی به همراه داشته باشد خلاصه نمی شود و فراتر از آن چیزی است که در مقام می توان پیدا نمود. به نظر بنده موسیقی مازندان را نمی توان در چهارچوبی از مقام ها و ریز مقام ها خلاصه نمود، چرا که بیان احساس در نواهای منطقه فراتر از احساسی است که در مقام ها خلاصه می شود. ولی حقیر به احترام موسیقی مقامی هرازگاهی از مقام و... یاد نمودم.

« سوت خوانی و منظومه خوانی »

در همین مبحث مطالبی کوتاه از سوت خوانی و منظومه خوانی بیان شد که به نظر می رسد نیاز به توضیح بیشتر باشد. در موسیقی مازندان نوعی از خواندن ها که رنگ و بویی از نوازش های شادی گونه و زاری گونه و حماسی را دارا می باشند بیان می شود که در شرح و احوال مشاهیر و قهرمانان و حماسه سازان و پهلوانان می باشد. در واقع نوعی از نقالی موسیقایی می باشد که با حال و هوای سازی و آوازی اجرا می شود. این کار بدین صورت می باشد که خواننده ای که خود نوازنده نیز می باشد داستانی از نوع زندگی و عملکردهای

شاعر و یا قهرمانان مشخصی را همراه با نواختن شروع می‌کند و در هر قسمتی از بیان داستان، قطعاتی را به صورت سازی می‌نوازد روال کار، از آوازی کوتاه شروع می‌شود و به دنبال خود قطعه‌ای ضربی را در بر دارد. افرادی که این نوع کار انجام می‌دهند از سرخون‌هایی هستند که از خنیاگران منطقه محسوب می‌شوند. آنها از قشر همان مردمی هستند که با نوع زندگی مردم منطقه در آمیخته‌اند. این افراد حافظ و مروج هنرهای مردمی (فلکوریک) منطقه هستند در واقع حفظ و اشاعه‌ی فرهنگ بومی منطقه در دست این افراد می‌باشد چرا که در بیشتر زمینه‌های هنر بومی منطقه مهارت دارند. گاهی تعزیه می‌خوانند و گاهی منظومه. گاهی هجوی می‌گویند و گاهی قصه. هر یک از منظومه‌ها نام مشخصی را با خود دارند که بیانگر محتوای داستان آن منظومه می‌باشد. معروف‌ترین منظومه‌ها عبارتند از: منظومه‌ی طالب که آواز امیری را در ابتدای خود دارد. منظومه‌ی عباس مسکین که آواز داد و بیداد و فاطمه‌غریب را در بر دارد. این دسته از منظومه‌ها عارفانه و عاشقانه می‌باشند. بعضی از منظومه‌ها از نوعی موسیقی درمانی حکایت دارند مثل طیب که در قسمت بعد از مسکین خوانده می‌شود. یا ذبیح‌پهلوان که به نوعی به تسکین و آرامش شخصی است که حیوانی بر او حمله کرده باشد. و منظومه‌هایی با عنوان مستی و هژبر، ممدجبه که داستانی از زندگی مبارزین انقلابی بر علیه ظلم و تجاوز بیگانگان می‌باشند در رده‌ی منظومه‌های حماسی قرار دارند. همه و همه‌ی این منظومه‌ها یاد و خاطره‌ی اشخاصی می‌باشند که در بقاء و ماندگاری مردم منطقه نقش اساسی داشتند و از خود مایه گذاشتند تا دیگران بتوانند راحت به زندگی ادامه دهند.

گفتار دوازدهم

بررسی آواها و نواهای مازندرانی

۱-زمینه های شکل گیری آواها و نواهای موسیقایی در منطقه

۲-شکل گیری کتلی و ضربی های بعد از آن

۳-کتلی سوار

۴-کتلی استرآبادی

۵-امیری خوانی و منظومه ی طالب

۶-حقانی

۷-نجما خوانی

۸-آواز حسینا

۹-هرایی

۱۰-رزمقوم های منطقه

۱۱-لاره

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

زمینه های شکل گیری

«آواها و نواهای موسیقی در منطقه»

با توجه به توضیحاتی که داده شد متوجه می شویم که چه عواملی در شکل گیری و دسته بندی سازها و آواهای موسیقی منطقه مؤثر بوده اند. همان طور که قبلاً گفته شد موسیقی از عوامل مؤثر در جهت تسکین روح و روان بوده و در جهت پیشبرد کار و زندگی و ایجاد توانی مضاعف بر نیروی کار و تلاش نقش تعیین کننده ای را دارد. پیشتر آرشام به نشانی www.tabarestan.info

اقوام مختلف بر مبنای نوع شرایط اقلیمی و جغرافیایی دارای باورها و آداب و رسوم و آیین هایی می باشند که نشان دهنده ی فرهنگ بومی آنها می باشد. می توان گفت بخشی از این فرهنگ را موسیقی بومی آن منطقه مشخص می نماید. در این رابطه به کارگیری ابزار و لوازمی که بتواند فرهنگ موسیقیایی آن قوم را مشخص نماید از اهمیت ویژه ای برخوردار می باشد، چرا که دانش به کارگیری این ابزار می تواند ریتم - فواصل صدایی - و شکل و فرم سازها را برای اجرای آواها و نواها تعیین نماید. بنابراین شناخت و ریشه یابی ابزار و لوازم سازنده ی موسیقی منطقه امری است ضروری. عدم توجه و نگرش سطحی و بی توجهی به عوامل فرهنگ و هنری، خصوصاً در بخش موسیقی مناطق، موجب سردرگمی و فراموشی آواها و نواهای منطقه شده است. این مطلب را می توان در نامگذاری و به کار گرفتن غلط و اشتباه بعضی از آواها و قطعات موسیقی منطقه مشاهده نمود. مثل کتلی که به اشتباه کتولی نامگذاری شده است و یا نجما و . . . که به اشتباه در حوزه ی موسیقی مازندران و از آواهای منطقه محسوب شد.

با کمی دقت و توجه به ابزار ساده‌ی صداده که موجب تکمیل شدن سازهای بومی منطقه شدند و نواهای کوتاهی که در رابطه با کار و تلاش و باورها و اعتقادات و ... بیان شدند می‌توانیم به بعضی از مسائل و ناگفته‌ها دست پیدا کنیم.

نویسنده‌ی این مجموعه به خاطر احساس مسئولیت و تعلق خاطر که نسبت به موسیقی منطقه‌ی خود دارد بر خود وظیفه دانسته است تا مطالبی را که نقص‌ها و کمبودهایی را نیز دارا می‌باشد تحقیق نموده تا شاید کمکی به موسیقی بومی منطقه بنماید و آیندگان بتوانند فرهنگ بومی منطقه را بهتر بشناسند. باشد که این مطالب زمینه‌ای باشد جهت یادآوری دلسوزان به این هنر.

« شکل‌گیری کتلی و ضربی‌های آن »

گفتیم که طبیعت زیبای مازندران و پرندگان خوش صدا و کشف و ایجاد صداهای دلنشین و گوش‌نواز و به دنبال آن استفاده از ابزار صدا ده توانسته است سازها و نواهای منطقه را تکامل بخشیده تا جایی که هر نوایی نام و اصطلاح مشخصی را به خود بگیرد، و آوازاها و ترانه‌هایی ساخته و پرداخته شود که ساختار مشخصی را در شعر و موسیقی به صورت مقام و ریزمقام و حتی بعضی‌ها فراتر از مقام ایجاد نماید. به همین منوال مردم منطقه از امکانات موجود در طبیعت منطقه بهره برده و برای پیشبرد کار و تلاش خود آثاری را بر جای گذاشتند که نوع زندگی و بقاء هر چه بهتر را برای خود تدارک دیدند هر قطعه‌ای از نواهای موسیقی مازندران ریشه در نوع کار و زندگی مردم دارد و می‌تواند فرهنگ کار و تلاش مردم منطقه را به تصویر بکشد. رابطه‌ی

تنگاتنگ موسیقی با نوع زندگی مردم موجی شده است تا تلفیقی از شعر و موسیقی را در میان موسیقی داشته باشیم.

در واقع هر یک از آواها و ترانه ها شعر و ملودی خاصی را در رابطه با نوع زندگی اقشار مختلف دارد. حتی آواها و منظومه های عارفانه و عاشقانه هم نیم نگاهی به کار و طبیعت و تلاش مردم منطقه دارد. آوازهای کتلی نیز از نوع آوازهای ریشه ای و محتوایی موسیقی منطقه می باشند. یکی از آوازهای کتلی از نوع کار دهقانی می باشد که در هنگام شخم زدن زمین اشعاری را در لحن زیبا که رابطه ی مستقیم با نوع کارش دارد بیان می شود.

نام گذاری اصطلاح کتلی ریشه در نوع شخم زدن زمین دارد. می توانیم که در قدیم زمین کشاورزی را با وسیله ای به نام ازال (خیش) که گاو آهن کوچکی است که به دو رأس گاو نر نصب می شد، شخم می زدند. و این را نیز می دانیم که هر شخصی یا قشری در هنگام کار زمزمه هایی را با خود، ادا می کند تا در پیشبرد کار و رفع خستگی و آرامش روحی او مؤثر واقع شود. دهقان مازندرانی نیز در هنگام شخم زدن زمین قطعاتی را با نوای نواجش زمزمه می کرد تا بتواند مسیری را که باید همراه شخم زدن طی نماید راحت تر طی نماید و هم اینکه بتواند توانی مضاعف را در نیروی کار خود ایجاد نماید. شیوه ی کار شخم زدن به صورت طولی و عرضی انجام می شد که به درازی (طولی) و کتلی (عرضی) معروف است در این رابطه شخم زن وقتی به صورت طولی در حال شخم زدن می باشد باورش بر این است که بیان آوازش از درآمد (سربند یا شروع) تا فرود (پایان) باید آنقدر از فراز و نشیب تحریری برخوردار باشد که بتواند بخشی از مسیر طولی مشخص را در بر گیرد. این بخش آواز که در طول

یا درازا خوانده می شد به درازی و بالعکس آوازی که در هنگام شخم زدن به صورت عرضی (کتلی) خوانده می شد از تحریرهای کوتاه استفاده می شد. بدین ترتیب و با این باور کاری بود که نوعی از نوای منطقه با عنوان درازی و کتلی برای اقشار مختلف دهقانی شکل گرفت که هر یک از کتلی ها در ابتدا با آواز درازی شروع می شود که شرح آنها چنین است.

« کتلی »

طبیعت زیبای مازندران و پرنندگان خوش الحان و کشف و ایجاد صداهای گوش نواز و دلنشین، و به دنبال آن استفاده از ابزار و لوازم صدا ده توانسته است سازها و آوازهای منطقه را تکامل بخشد تا جایی که هر نوایی نام و مشخصه ای را به خود بگیرد و دارای ساختار مشخصی در بیان شعر و موسیقی گردد. بدین منوال، مردم منطقه از امکانات موجود در محیط زندگی خود بهره برده و از این پدیده ها در پیشبرد کار و زندگی خود استفاده نمودند و آوازهایی را در کتلی (کوتاه خوانی) تنظیم نمودند که در شروع خود آواز درازی (بلند خوانی) را دارا می باشد. در واقع این نوع آواز با تحریرهای بلند که فرم های مختلف تحریری کتاری (لرزش فک پایین) چکشی (تحریر از گلو) و (لرزش صدا از ناحیه ی شش) و تحریر لب ها را در خود دارد، ادا می شود. ضمن وجوه مشترک در بیان آوازهای کتلی و درازی، تفاوت هایی در تحریرها وجود دارد که مشخص کننده ی نوع زندگی اقشاری مثل چاربدار (اقشاری که با اسب به حمل چوب و هیزم مشغول کار هستند) کشاورزان و دهقانان و دامداران می باشد. در واقع هر یک از این اقشار که زیر مجموعه ای از قشر بزرگ دهقانان می باشند لحن و اشعار خاصی را از نوع زندگی و کار و

تلاش خود، در مقام کتلی بیان می کنند. آواهای کتلی که اشعار آنها از طبیعت زیبای مازندران گرفته تا اشعار عاشقانه و عارفانه حکایت می کنند با قدمت ترین آواهای منطقه محسوب می شوند. هر یک از آواهای کتلی نام و مشخصه ای هم چون چاربداری یا کتلی سوار (سواران بر اسبی که به حمل چوب و هیزم می پردازند) میون کتلی یا دِقونی (قشری که بر روی زمین کشاورزی مشغول به کار می باشند) و گالشی یا چوپانی (قشری که به دامداری مشغول به کار هستند) را در خود جای دادند. کاربرد تحریرهای درازی در اقشار کشاورزی بیشتر می باشد. چرا که باورهای تحریر زدن آنها در نوع شخم زدن و ... می باشد. ناگفته نماند اقشار دیگر نیز در شروع آواز یعنی سریند، تحریرهای درازی را دارند ولی با خواندن یک مصرع از شعر این آواز به کتلی وصل می شود که تحریرهای کوتاه را به خود می گیرد. در واقع اشاره ای کوتاه به آواز درازی دارد. در آواز درازی سریند (شروع آواز) با کلمات تحریر گونه ای مثل ای جان جان من جان من - اما گته لیلی جان ... شروع می شود که به دنبال خود شواش و سرورز را دارد. نمونه ای از اشعار درازی در کتلی که بیان کننده ی نوع زندگی دهقانان می باشد توجه شود.

محلی * بهاره لاله زاره من نمیرم

فارسی: بهار که فصل رویش لاله و گل و سبزه می باشد من نمیرم

محلی * تابستون وقت کاره من نمیرم

فارسی: فصل تابستون هم که فصل کار و تلاش می باشد من نمیرم

محلی * پاییز جمع ها کینم قوت زمستون

فارسی: فصل پاییز که فصل جمع کردن محصولات کشاورزی می باشد تلاش

کنم تا توشه ای برای زمستان داشته باشیم

محلی * زمستون برف و بارون من نمیرم
فارسی: تا فصل زمستان که برف و باران می باشد بتوانم دوام بیاورم و زنده
بمانم.

این اشعار در رابطه با نوع زندگی دهقانان می باشد که از خداوند طلب عمر
طولانی می کنند تا بتوانند فصل های مختلف را طی نموده و در زمستان از سرما
نجات پیدا کنند. در واقع با بیان این نوع اشعار وظایف و نوع ماندگاری و
شیوه ی امرار معاش خود را در فصل های مختلف یادآوری می کنند. لازم به
ذکر است که در این نوع آوازه‌ها سربند و سرورز و شواش با توجه به هجاهای
شعر رعایت می شود که نشان دهنده ی لحن مشخص در نوع آوازه‌های کتلی
می باشد. هر یک از آوازه‌ها به دنبال خود قطعاتی ضربی را به همراه دارند که
به عنوان ترانه یا کیجا جان (دختر جان) معروف هستند. به زبانی دیگر به
ترانه های بعد از آواز رز مقوم (مقام کوچک) نیز می گویند.

در آواز کتلی گالشی یا چوپانی تحریرهایی را به صورت درازی در قسمت اول
مشاهده می کنیم که به دنبال خود در بیان اشعار مصرع بعدی تحریرهای کوتاه
یا کتلی ادا می شود که سربند و شواش و سرورز با اداهای کوتاه می باشد. در
تفکیک تحریرها می توان از نوع اشعاری که بیان کننده ی نوع زندگی و کار و
تلاش اقشار مختلف دهقانی می باشد بهره برد. برای مثال در گالش خوانی یا
کتلی چوپانی هجاهای اشعار تحریرهای خاص خود را می طلبد چرا که شروع
تا پایان اشعار، زمان مشخصی را در بیان بخش کردن کلمات دارا می باشد.
برای آشنایی بیشتر به اشعاری در کتلی گالشی توجه شود.

محلی * نِماشونِ سرا مه وَنگه وَنگه

فارسی: وقت غروب است و موقع خواندن من فرا رسیده است

محلی * چاربدار در شونه صدای زنگه

فارسی: سواران در حال رفتن هستند و صدای زنگوله ی آسبشان می آید

محلی * کدوم چاربدار ره برار بمیرم

فارسی: کدام یک از سواران را برادر خود بگیرم و به او اعتماد کنم

محلی * دم به دم خوره شه یار بهیرم

فارسی: و لحظه به لحظه (هر روز) خبر از یار خود بگیرم

در مفهوم این اشعار گالش یا چوپانی در کوه یا جنگل به نگهداری گاو و گوسفندان مشغول است از دینار خود دور بوده و شاید ماه ها به دیدار خانواده و بستگان نرود، چرا که به طور سالیانه در قرار ارباب می باشد. و او در این تنهایی و غربت هر از گاهی به یاد زادگاه و خانواده می افتد، اینجاست که غم غربت و تنهایی او را وادار به دوستی اعتماد به سوار یا چاربدار می نماید چرا که رابط بین روستا و جنگل تنها چاربداران می باشند. به همین دلیل وقتی صدای زنگوله ی اسب های چاربداران به گوش او می رسد به نزد آنها می آید تا خبر از معشوق یا خانواده و زادگاهش بگیرد.

حال و هوای قشر چوپانان و گالشها با طبیعت زیبای مازندران در هم آمیخته است و آنقدر این احساس عمیق است که چوپان و گالش سعی می کنند همه ی پدیده های طبیعت، مثل گل و بلبل، درخت و دام و ... را یار و همدم تنهایی خود بگیرند و وجود آنها را با زندگی و کار خود در هم آمیزند. این احساس را می توان در بیان اشعار مشاهده نمود.

محلی * ندومبه بلبل اون بالا چی گونه

فارسی: نمی دانم بلبل در آن بالا چه می گوید

محلی * بلند داره سر بساته خانه

فارسی: با توجه به اینکه بر بالاترین نقطه ی درخت لانه ساخته

محلّی * خدا این درده دل چه توم نونه

فارسی: خدایا این چه درد دلی است چرا تمام نمی شود

محلّی * ونه درد چه چیه چه چی سرونه

فارسی: دردش از چیست و چه می خواند

منظور و محتوای واقعی اشعار از مقایسه ی زندگی بلبل و گالش می باشد که با توجه به اینکه بلبل بر بلندترین نقطه ی درخت می تواند مأوا گزیند ولی باز هم ناله دارد و درد دلش تمام شدنی نیست. در واقع می خواهد بگوید انسان اگر از نظر مادی و موقعیت دیگر اجتماعی در بالاترین نقطه قرار داشته باشد باز هم یکسری از مسائل و مشکلات موجب نگرانی او خواهد بود پس معنویت و تواضع و اخلاقیات باید مورد توجه قرار گیرد.

«کتلی سوار»

در آوازهای کتلی که افشار مختلف با حال و هوای زندگی و نوع کار و تلاش خود بیان می کنند نوعی از آواز با عنوان کتلی سوار خوانده می شود که ضمن آوازی بودن، ریتم مشخصی را در محتوای بیان آوازی دارا می باشد که با نوع حرکت راه رفتن معمولی اسب هماهنگ می باشد. کتلی سوار یکی از آوازهای کتلی است که حس و حال سواره ی بر اسب را تداعی می کند ریتم ملایمی که در این آواز احساس می شود الهام گرفته از حرکت و نوع راه رفتن اسب در حالت معمولی می باشد که به لگ (لنگ) معروف است و سواره آوازش را با نوع حرکت لگ هماهنگ می سازد. این نوع آواز به دنبال خود قطعه ای ضربی

را با همان ریتم دارا می باشد که بیان کننده ی نوع ریتم سواره به طور واضح تر می باشد. به اشعاری در کتلی سوار توجه شود.

محلی * دیگه این مهربونی ره نخوامبه

فارسی: دیگر این مهربانی را نمی خواهم

محلی * کلام سر زبونی ره نخوامبه

فارسی: کلام و حرفهای از نوک زبان را نمی خواهم

محلی * ته چشم مه چه ذره دل جای دیگر

فارسی: چشمهایت با من است ولی دلت در جای دیگر

محلی * دیگه این زندگانی ره نخوامبه

فارسی: دیگر این زندگی بدون عشق را نمی خواهم

محلی * آی برو آی نشو یابو بار بو

فارسی: ای عشق من بیا و از من جدا نشو تا اسبم را با خیال راحت سوار شوم

محلی * عاشق اون هسته که جلو دار بو

فارسی: عاشق کسی است که پیش قدم شود و با من همراه شود و با اسبم باشد

در معنی گسترده تر این اشعار، سختی ها و مرارت های این قشر بیان شده است

که همین قضیه موجب دلسردی و دوری معشوقش می شود. به همین دلیل است

که درد دلش را طوری بیان می کند که معشوقش را به همکاری و کمک برای

ادامه ی زندگی دعوت می نماید.

ناگفته نماند هر نوع شعری از دوییتی های مازندرانی می تواند در آوازه های

کتلی به کار گرفته شود. ولی انتخاب اشعار در بیان نوع کتلی مهم است، که

این مورد یکی از دانش های فنون خوانندگی در منطقه محسوب می شود. از

محاسنات اشعار آوازه های کتلی این است که همان شعر آوازی را می توان در

قطعه‌ی ضربی بعد از آوازی به کار گرفت. همه‌ی آوازاها و ضربی‌هایی که در کتلی‌ها خوانده می‌شوند بیان نوع زندگی اقشار مختلف دهقانی را تداعی می‌کنند که در این رابطه احساس مسئولیت و اعتراض نسبت به سختی‌ها و مشقت‌ها از کار طاقت‌فرسا و در عین حال نا مساعد بودن زندگی مردم و ظلم و ستم اربابان و ... موجب بیان اشعار و ملودی‌هایی شد که نشان‌دهنده‌ی توجه هنر موسیقی به فشارها و ناملازمات می‌باشد، شاید در بعضی اشعار توصیف‌ها به طور کنایه‌های عاشقانه و یا عارفانه صورت گرفته باشد ولی همین کنایه‌ها توانست در آگاهی دادن نسبت به حق و حقوق مردم مؤثر واقع شود و روحیه‌ی اعتراض آمیز را در آنها تقویت نماید. به نمونه‌ای از اشعار که نسبت به ارباب رعیتی و نزول خواری بیان شد توجه نمایند. در این اشعار که به شیوه‌ی قصه‌ی کوتاه از نوع زندگی دهقانی که از ارباب به صورت فصلی خرید می‌کرد تا بعد از برداشت محصول بدهی‌اش را پرداخت نماید، سروده شد که متوجه می‌شویم ارباب آنقدر بی‌رحم و ظالم می‌باشد که دهقان پنبه‌کار در رابطه با پرداخت بدهی خود با توجه به اینکه همه‌ی محصول پنبه را تحویل ارباب نمود مجبور شد دو رأس گاو نر خود را که با آن به شخم زدن زمین خود و زمین دیگران می‌پرداخت بفروشد. در این شعر که با ملودی جان‌سوزی خوانده می‌شود می‌توان نوع زندگی و نحوه‌ی برخورد ارباب با قشر دهقانی را متوجه شد. که نشان‌دهنده‌ی نوع تفکر و اندیشه طبقاتی در دوران ارباب رعیتی می‌باشد.

محلی * اون سالی که بیه سختی سال ماه

فارسی: سالی که ماه‌های سختی را با خود داشت

محلی * زنبیل بدوش بوردمه دیکون سرا

- فارسی: زنبیل را بر دوش گذاشتم و بر سر مغازه رفتم
محلی * نسیه بار بیتمه تا پاییزه ماه
- فارسی: طبق رسوم نسیه خرید کردم تا موقع برداشت محصول حساب کنم
محلی * قلم جه بنوشته ارباب ریکا
- فارسی: و پسر ارباب نیز در دفتر نسیه ی پدر با قلم نوشت
محلی * آنده کار ها کرده بهاره ماه
- فارسی: و من برای بدهی هایم فصل بهار را کار کردم
محلی * ازال دوسیمه من بوره ورزا
- فارسی: و گاو نه رنگ بور (مشی) را هم به شخم زدن بردم
محلی * پنه ره بچیمی در پاییزه ماه
- فارسی: بالاخره در پاییز پنه را برداشت کردیم
محلی * پنه ره بیاردمی منزل آقا (ارباب)
- فارسی: و پنه را به منزل ارباب آوردیم
محلی * پنه ره بشتیمی قون بالا
- فارسی: وقتی پنه را بر بالای قبان (ترازوی بزرگ) گذاشتیم
محلی * ارباب واز ها کرده شه دفتره لا
- فارسی: ارباب دفتر نسیه اش را باز کرد و حساب و کتاب کرد
محلی * یک لا بار بیتمه بنوشته دلا
- فارسی: وقتی صورت حساب را می خواند متوجه شدم بعضی از کالاها را دوبار
و دو برابر حساب کرده است
- محلی * خواستم مه آبرو بوشه برجا
- فارسی: و من برای حفظ آبرویم وقتی متوجه شدم محصولم بدهی را نمی دهد

محلی * ورزا ره برَومه شه قَرَضِ بالا
فارسی: گاو نر به رنگ بور را که همه ی دار و ندارم بود در ازای قرض خود
فروختم

ناگفته نماند در ادامه ی اشعار چنین نتیجه می‌گیرد که حتی با فروش گاو هم
بدهی اش کامل نشد و در ادامه به این نتیجه می‌رسد که جز جنگ و دعوا و
مبارزه با ارباب راه دیگری ندارد. چرا که چیزی را برای از دست دادن ندارد.

« کتلی اسر آبادی »

لهجه ی مختلف زبان تبری موجب تفاوت در بیان آوازهای منطقه نیز شده
است. کتلی اسرآبادی که مختص شرق مازندران (گرگان - گلستان - علی
آباد کتول) می باشد تحریرهای خاصی را با عنوان کتاری و لپی دارد که
ویژگی منطقه ای را نشان می دهد. اگر چه اصالت آوازی در این نوع کتلی
بسیار زیاد می باشد چرا که به فارسی و تهران و ... نزدیک نبوده است ولی
تشابهاتی در شیوه ی نوازندگی و ریتم و تحریر ترکمن و قوچان در قطعات
به چشم می خورد که تأثیر موسیقی مناطق دیگر بر موسیقی منطقه به حساب
می آید. در این آوازا تحریرها بر روی کلمات با حروف وا ادا می شود که
در ضربی ها و ترانه های بعد از آواز نیز این کلمات واضح تر می باشند.

محلی * نِماشون سَرا مه وَنگه وَنگه

اسرآبادی: ن ووماشو ن ووسرا مه وو وَنگه وَنگه

محلی * چاربدار دَر شونه صدای زنگه

اسرآبادی: چاواوار بدار دَوور شونه صِه وودای زَوَونگه

محلی * کِدوم چاربدار ره برار بهیرم

استرآبادی: که ووڈم چار به وودار ره به وورار بَ هی وی وی رم
محلی * دَم به دَم خوره شه یار بهیرم

استرآبادی: دَووم به دَم خَ وَووره شه وو یار بَ هی وی وی رم
در این نوع خواندن ها که تحریرها با کلمات او صورت می گیرد فک پایین و دندان های بالا مؤثر می باشند. چرا که وقتی دندان های فک بالا به لب پایین برخورد می کند حرف او را به صورت تحریرهای لرزشی نشان می دهد.

«امیری خوانی»

در هر خطّه از سرزمین پهناور ایران، هنرمندانی با ذوق، درزمینه های مختلف هنری معروف می شوند که بیان کننده ی مسائل مختلف اقتصادی - اجتماعی - فرهنگی و هنری مردم منطقه ی خود می باشند.

این افراد از هنرمندانی هستند که موسیقی و هنرهای دیگر بومی منطقه را ترسیم می نمایند و آثار آنها شیوه ی زندگی و فرهنگ مردم منطقه را تعیین می نمایند. در واقع این عزیزان از دانایانی هستند که نسبت به مردم عادی متفاوت بوده و همه ی مسائل را برای ادامه ی زندگی بهتر در نظر دارند. از جمله ی این هنرمندان که توانسته است اشعاری پندآموز - عاشقانه و عارفانه را در قالب چیستان ها و ضرب المثل ها جهت تبلیغ مسائل مذهبی و دینی و پند و اندرز به سُریند شاعر شهیر و گرانقدری است به نام امیر پازواری که وسعت فراگیری اشعارش به اندازه ی وسعت مازندران می باشد که به طور سینه به سینه در دل هر مازندرانی مأوا گزیده است.

این اشعار در قالب آواز امیری خوانده می شوند که در دستگاه شور و دشتی و از گوشه های عشاق می باشند.

این نوع آواز که در گذشته به تبری (تبری لحن) معروف بوده است با آمدن اشعار این شاعر به امیری منسوب شد، چرا که وزن و قیافه‌ی اشعار امیری با لحن تبری مطابقت داشته است. این آواز از آوازهای مقامی منطقه محسوب می‌شود که به دنبال خود رز مقوم^۱هایی مثل طالب و زهره را به همراه دارد. امیری خوانی از قدمت زیادی برخوردار است که از فنون تحریری و صدایی بالایی برخوردار می‌باشد در واقع امیری خوانی یکی از کارهای سخت و هنری در آوازهای مازندرانی محسوب می‌شود. بیان اشعار در امیری از هجاهای مشخصی برخوردار می‌باشد که به همین دلیل در امیری خوانی فقط اشعاری که با شکل و فرم امیری سروده شود را می‌توان با این شیوه‌ی آوازی بیان کرد. خواننده‌ی آواز امیری لزوماً می‌بایست از رنگ صدا و قدرت تنفسی و تحریری زیادی برخوردار باشد چرا که فراز و نشیب‌های تحریری در این آواز زیاد می‌باشد. این آواز از سربندی که بتواند فضای لحن را مشخص نماید برخوردار است که با کلمه‌ی آی ... امیر بهوته - امیر گته که: شروع می‌شود و به دنبال خود شواش کوتاه (تحریر کوتاه) را بر روی کلمات اولیه‌ی شعر دارد که در مرحله‌ی بعدی شواش بلند (تحریر بلند همراه با چهچهه) را بر روی بقیه‌ی اشعار دارد و در پایان هر قسمت از شعر با کلمه‌ی علی جان سرورز (فرود) می‌شود. لهجه‌ی ای بودن زبان مازندرانی در مناطق مختلف موجب اجرای سلیقه‌ی ای با تحریرهای متفاوت شده است. در واقع ضمن وجوه اشتراک در اصل لحن امیری، سلیقه‌هایی در فرم اجرا وجود دارد که بعضی مناطق مثل بادابسر و مناطق هزار جریب مازندران این آواز را با لحن موری (مویه) و مناطق غرب مازندران با لحن حماسی ادا می‌کنند. اشعار امیری که از پند و

^۱ رز مقوم: به ترانه‌ها و ضربی‌های بعد از آوازهای مقامی گفته می‌شود

اندرز و نصایح حکایت می کند از موقعیت فرهنگ بومی برخوردار است چرا که بیان کلمات ریشه در نوع زندگی و ابزار و لوازم حیاتی مردم منطقه دارد. سادگی و روان بودن اشعار نشان دهنده ی نوع اخلاق و رفتار و تاریخ چندین ساله ی اشعار شد که افراد بی سواد هم توانستند به حفظ و اشاعه ی آن پردازند که این خود نشان دهنده ی مردمی بودن و اصالت شاعر می باشد. آواز امیری به دنبال خود قطعه ی ضربی طالبا را به همراه دارد که اشعار آن داستانی بوده و به عنوان منظومه ی طالبی و زهره به صورت نقالی همراه با ساز توسط شیرخون یا خنیاگر محلی خوانده می شود. در بخشی از آواز امیری قطعه ی ضربی که آن هم منظومه ی داستانی می باشد با عنوان امیر و گوهر خوانده می شود. اشعار امیری را می توان به بخش هایی مثل عاشقانه عارفانه - ضرب المثل ها و چیستان ها تقسیم نمود اشعار این بخش ها نظم و ترتیب خاصی را دارند که خواننده باید با همان نظم به خواندن آنها پردازد. در گذشته یکی از امتیازات امیری خوان همین ترتیب خوانی اشعار بوده است که تسلط در اشعار و دانایی خواننده محسوب می شد.

هر بیت از اشعار ابتدا به صورت سوال در قالب چیستان و بیت دوم آن به صورت جواب خوانده می شود. این نوع اشعار در قالب مسائل دینی و مذهبی سروده شدند که به نوعی از آموزه های دینی ما به حساب می آیند. گستردگی و مردمی بودن اشعار امیری توانست ذهن مردم عادی را نیز برای چنین سبکی آماده نماید که همین امر موجب شد تا اشعاری به این سبک و سیاق سروده شود که به امیری معروف شد شفاهی بودن اشعار موجب شد تا بسیاری از اشعار به امیر نسبت داده شود.

« چیستانها و ضرب المثل ها در امیری »

امیر بهوته:

محلّی سوال * کدوم شهر هسته که همیشه وه غوغاهه؟

فارسی: کدام شهر است که همیشه در آن شور و غوغا به پاست؟

محلّی سوال * کدوم شاه هسته که بی لشکر و سپاهه؟

فارسی: کدام شاه است که بی لشکر و سپاه می باشد؟

جواب اشعار بالا

محلّی * اون شهر کربلا هسته که همیشه وه غوغاهه.

فارسی: آن شهر کربلاست که همیشه در آن شور و غوغاست.

محلّی * اون شاه امام حسین هسته که بی لشکر و سپاهه.

فارسی: آن شاه امام حسین (ع) است که بی لشکر و سپاه است.

از این نوع شعار در امیری آنقدر زیاد است که بخش زیادی از مسائل و

سوال های مذهبی جواب داده شده است. ناگفته نماند مردم عادی نیز از این

اشعار زیاد گفته اند که منسوب به امیر است.

« پندیات در اشعار امیر »

محلّی * قالی سر نیشتی کوبِ تریک ره یاد دار

فارسی: وقتی بر روی فرش نشسته ای حصیری که قبلاً داشتی به یاد داشته باش

محلّی * امسال که سِر هستی پارسال ره یاد دار

فارسی: امسال که سیر هستی، گرسنگی پارسال را به یاد داشته باش

محلّی * اسبِ زینِ سوار، دوشِ چّپی ره یاد دار

فارسی: کسی که بر روی زین اسب نشسته ای و سواره هستی، به یاد روزهایی باش که پیاده بودی و کیسه ای خالی داشتی.

محلی * چکمه دپوشتی لینگک، تلی ره یاد دار

فارسی: کسی که چکمه بر پاهایت داری، به یاد روزهایی باش که با پاهای برهنه راه می رفتی و تیغ به پاهایت می رفت.

چیستانها و ضرب المثل ها، همراه با جواب های مشخص نشان دهنده ی اجحاف داشتن شاعر به نوع زندگی و سلیقه ها و ذوق مردم منطقه بوده است که همین امر موجب ماندگاری اشعار و نوع آواز در لحن امیری شده است. این قضیه آنقدر عمیق و ذاتی و ریشه ای بوده است که نام لحن تبری به امیری مبدل شد.

ارتباط اشعار امیر با نوع زندگی مردم منطقه موجب شد تا ضرب المثل ها و چیستانها و پندیاتی از این سبک توسط مردم عادی به طور شفاهی رواج یابد که همین امر موجب ازدیاد در ابیات امیری شده و بسیاری از این اشعار منسوب به امیر می باشد.

عاشقانه و عارفانه

« عاشقانه ها و عارفانه های امیری »

محلی * امیر گته: یکباری من جوُن بوهم

فارسی: امیر می گفت: الهی که من یکبار دیگر جوان بشوم

محلی * کره سنگ دشت باغبون بوهم

فارسی: باغبان دشت زیبای کره سنگ بشوم

محلی * ته لیلی و من معنون بوهم

فارسی: تو و من مثل لیلی و مجنون و عاشق هم باشیم

محلّی * ته هر د زلفِ قریون بواشم

فارسی: به قریان دو زلف تو بشوم

محلّی * یارون بونین قُدرتی خدا ره

فارسی: یاران بینید قدرت و حکمت خالق یکتا را.

محلّی * دینه زمستون فردا بهاره ماه ره

فارسی: دیروز زمستان بود و فردا بهار می رسد.

پیشکش ارشام.پ "په نیرستان
www.tabarestan.info

مسائل دینی

« آموزه های دینی در اشعار امیری »

محلّی * امیر گته: دریوی کنار بدیمه یک ستاره

فارسی: در کناره ی دریا ستاره ای را دیدم

محلّی * قنبر به جلو شاه مردون سیواره

فارسی: قنبر (غلام علی) جلو داری اسب شاه مردان (حضرت علی) را بر

عهدہ داشت

محلّی * یا شاه مردون ها ده مه مُدعا ره

فارسی: ای شاه مردان علی (ع) حاجتم را روا کن

محلّی * کشه بزیم قبریّه امام رضا ره

فارسی: تا به پابوس امام رضا (ع) بروم و قبر آقا را در بغل بگیرم

محلّی * اولِ سواپی نومِ خدا بموهه

فارسی: صبح اول وقت نام خدا بر زبان آمد

محلّی * شب ليله القدر قرآن دنیا بموهه

فارسی: در شب ليله القدر قرآن نازل شد

محلّی * نماز پیش از رسول الله بموهه

فارسی: نماز قبل از به پیامبری رسیدن حضرت محمد (ص) بوجود آمد

محلّی * صلواہ ظهر علی شیر خدا بموهه

فارسی: وقت اذان ظهر حضرت علی (ع) شیر خدا بدنیا آمد

در این نوع اشعار کلمات و سروده ها بقدری با زندگی روزانه ی مردم منطقه در هم آمیخته می باشد که با کوچکترین اشاره می توان به محتوای شعر پی برد و آن را معنا کرد. این قضیه نشان دهنده ی رابطه ی شاعر با نوع زندگی این دیار می باشد. در بیان آواز امیری احساس و فهم و آگاهی از محتوای شعر، از امتیازات خوانندگی به حساب می آید. در واقع اگر شعر امیر را نتوانیم معنی کنیم در خواندن آن دچار مشکل می شویم.

« بخشی از منظومه ی طالب »

همانطور که گفتیم در پایان هر قطعه ی آوازی، قطعه ای ضربی که در مازندران به ترانه - رز مقوم - کیجا جان معروف است خوانده می شود که تکمیل کننده ی آن قطعه و یا مقام می باشد. این قضیه در امیری خوانی نیز صدق می کند، با این تفاوت که به این قطعات ضربی منظومه خوانی یا رز مقوم می گویند در مقام امیری، منظومه هایی با عنوان طالبا - امیر و گوهر - طالب و زهره خوانده می شود که بیان گر داستان های عاشقانه و عارفانه ی مردم منطقه می باشند. در این نوع خواندن ها، نوازنده یا خواننده بعد از هر قسمت از آواز، داستانی کوتاه را به شیوه ی نقالی بازگو می کند و دوباره به نواختن یا خواندن ادامه می دهد. این کار به خاطر تفهیم اشعار صورت می گیرد.

« اشعار منظومه‌ی طالب »

محلّی * آی طالب طالبا مَنه سیو سره ریش

فارسی: آی طالب، طالب کوچک من که موی سیاه و ریش سیاه داری

محلّی * نو مزه کهو بخت ییه نیشته ما ره پیش

فارسی: نامزد تو سیاه بخت شده و نزد مادرش خانه نشین شد

محلّی * آی طالب ره بدینه و میون هندی

فارسی: آی که طالب را در میان هندوها دیدند

محلّی * هندی مردم و قیلون اُکاردی

فارسی: طالب را دیدم که برای مردم (هندو) قلیان چاق می‌کرد.

این نوع طالبا در شرق مازندران به صورت دو ضربی گُند خوانده می‌شود در اشعار طالب از بی وفایی و ترک وطن طالب سخن به میان می‌آید و از اینکه خانواده و قوم و خویش و نامزد خود را تنها گذاشت مورد سرزنش قرار گرفت. و در قسمتی از اشعار برای پیدا شدن طالب ماه و ستاره و خورشید و ... را به کمک طلبیدند و به باد و باران و طوفان و دریا و ماهی و ... گوشزد کردند که برای پیدا کردن طالب تلاش نمایند. حتی اهمیت این قضیه را آنقدر مورد ارزش قرار دادند که اگر کسی طالب را پیدا کند و یا خبری از او بدهد مژدگانی بزرگی دریافت خواهد کرد. که در اشعار به وضوح این موارد احساس می‌شود. در خواندن این قطعه حال و هوای متفاوتی که همگی لحن مشخصی را دارند بیان می‌شود که نشان دهنده‌ی درک خواننده و شرایط منطقه‌ی مشخص می‌باشد به اشعاری از طالب توجه شود.

^۱ کهو: یعنی به رنگ آبی تیره - که در این شعر معنی سیاه بخت می‌باشد

محلی * ای داد و بیداد از غم بمیرم

فارسی: ای داد و بیداد الهی که از غم و غصه بمیرم

محلی * ای باد و بارون ای خشم طوفون

فارسی: ای باد و باران و ای خشم طوفان

محلی * طالب گم بیه در این بیابون

فارسی: طالب در این بیابان گم شده است

محلی * طالب غریبه طالب آسیر

فارسی: طالب غریبه طالب اسیر

محلی * آهوی صحرا طالب ره ندی

فارسی: ای آهوی صحرا، آیا طالب مرا ندیدی

محلی * ماهی دریا طالب ره ندی

فارسی: ای ماهی دریا آیا طالب مرا ندیدی

این نوع طالبها با ریتم دو ضربی خوانده می شود که در همسایگی مازندران و مناطق گرگان و گلستان بیان می شود. طالبها خوانی در مناطق غرب مازندران در ریتم دو ضربی متوسط و ملایم خوانده می شود.

نوعی از امیری خوانی با لحن مویه گونه خوانده می شود که حال و هوای جان سوزی را دارا می باشد و بعد از آواز، قطعه ی ضربی طالبها در ریتم ۵/۸ یا پنج ضربی خوانده می شود که نوای ناله گونه را در خود دارد. این نوع خواندن مختص مناطق هزار جریب نکا مثل بادابسر و ... می باشد.

« حقانی »

آواز حقانی که به دنبال خود آواز صنم و قطعات ضربی و منظومه‌ی مسکین و طیب (فاطمه غریب) را به همراه دارد، بعد از امیری خوانده می‌شود و معمولاً اصطلاح امیر، حقانی را در منطقه به کار می‌برند. حقانی خوانی از موسیقی ردیفی و دستگاهی ایرانی برداشت شده است که بقیه‌ی آوازاها و ضربی‌ها با موسیقی محلی منطقه تلفیق شده است. آواز حقانی که در دستگاه و در گوشه‌های ادا می‌شود، در مدّخ و ثنای حضرت علی (ع) و امامان بر حق بعد از آن حضرت می‌باشد که به شیوه‌ی توصیفی و اشاره‌ای بیان می‌شود. این آواز با سربندی همچون، آی دوست امان شروع می‌شود که به دنبال خود تحریرهای مشخصی را در کلمات مشخص دارا می‌باشد مثل شعری که در این قسمت می‌آید.

آی دوست امان:

محلی * حقانی ره من زپی زپی می خوانم

فارسی: آواز حقانی را با نظم و ترتیب نام امامان بر حق می خوانم

محل * حقانی ره من هشت و چهار می خوانم

محلی * حقانی ره من به میل یار می خوانم

فارسی: آواز حقانی را به خاطر و به خواسته‌ی یارم می خوانم

علت اینکه گفته شد تا امام هشتم به این دلیل است که چون امام هشتم (امام رضا (ع)) در ایران بوده است ارزش خاصی برای ما ایرانیان دارد. در واقع تأکید بر روی کلمه‌ی هشت به خاطر معرفی و شناساندن هر چه بهتر و بیشتر این امام بوده است.

منظور از هشت و چهار، دوازده امام بر حق می‌باشد.

« صنم »

آواز حقانی که در واقع از مقامهای موسیقی منطقه به حساب می آید آوازه‌های فرعی دیگر هم چون صنم، نجما، حُسینا و ... را در خود دارد که هر کدام از آنها دارای فراز و نشیب‌های تحریری مشخص و زیبایی می باشند. هر آواز به دنبال خود ضربی ملایمی را دارد که تکمیل کننده ی آواز قبل از خود می باشد. این آوازه‌ها نشان دهنده ی ذوق و سلیقه ی هنرمندان موسیقی منطقه می باشد که توانستند تلفیقی از موسیقی مناطق دیگر با موسیقی منطقه ایجاد نمایند و این را می توان از دانش بالای آنها دانست. مطالبی در صنم خوانده می شود که اشعار زیبایی را از طبیعت و گل و بلبل و عاشق و معشوق دارد. به اشعاری در آواز صنم خوانی توجه کنید.

آی دوست صنم جان:

* نم نم باران صبح، گل را نوازش می کند

بلبل آوازه خوان، آواز خود سر می دهد. ای جان جانان صنم جان

* گفتگوی بلبل گل در هوای صبح عشق

رازهای عاشق و معشوق عنوان می کند. ای جان جانم صنم

* اشک در چشمان گل، با شبنم عطر بهار

قطره قطره داستان عشق عنوان می کند. ای دوست صنم جان

* بلبل از گل علت این اشک را جو یا شود

گل ز دل آهی کشد، آواز مویه سر دهد. ای جان جانان صنم جان

* گریه ی گل بعد از این زاری دو چندان می شود

بغض را در سینه ی خود پاک پنهان می کند. ای جان صنم جان

* گفت بلبل، گفت بلبل.

در اینجا تغییری در لحن آواز ایجاد می شود که گوشه ی دیگری از این آواز شوشتری خواننده می شود.

گفت بلبل:

* ای گل من عاشق و معشوق من

رازدار گفتگوی خلوت و پنهان من

* از چه رو آزرده ای با این ساز و سما؟

بهر چه گریان شدی با این همه عشق و صفا؟

* این همه زیبایی دنیا برای ما بُود

آفتاب و ماه دریا از برای ما بُود

* حرف بلبل بر دل گل آن چنان تأثیر کرد

گریه ی گل بعد از این گفتار چندان می شود

* گفت بلبل جان، تویی هم راز و هم ساز دلم

رنگ و رخسارم بین حالم پیرس ای همدم

* بیش از این مگذار، راز این دل شیدای من

پیش هر ناکس افشا و رسوا مونسَم.

بعد از این آواز، گوشه ای از آواز شوشتری که اشعاری شبیه به دو بیتی های

باباطاهر را دارا می باشند، خوانده می شود که به صورت گفتگو بیان می شود.

این نوع اشعار معمولاً در وصف گل و بلبل و عاشق و معشوق بیان می شوند که

به شرح زیر می باشد:

* چرا ای گل چنین پژمرده گشتی

مگر از ماندن خود سیر گشتی

* اگر ما هم نباشیم در طبیعت

ویا اینکه ندانیم این حقیقت

* من و تو عاشق و معشوق عشقیم

میان مرگ و ماندن زنده هستیم.

از آنجایی که در مقام حقانی از آوازهای سنتی بهره برده شد، اشعار به زبان فارسی استفاده شد که در نوع خود توانست موجب تسکین روح و روان و معنویات مردم منطقه گردد.

در مقام حقانی آوازهای دیگری هم چون نجما و حُسینا مورد توجه هنرمندان مازندرانی قرار گرفتند که محتوای اشعار و منظومه های بعد از آواها (آواز نجما که به دنبال خود منظومه ی عاشقانه ی رعنا و آواز حُسینا که به دنبال خود منظومه ی نباتی را دارا می باشند) موجب تکمیل تر شدن این مقام شدند. قرابت و نزدیکی این آواها از نظر فواصل موسیقایی و نزدیکی آنها با موسیقی منطقه توانست شرایط بهتری را در موسیقی ایجاد نماید در نجما خوانی و آواهای از این دست می توانیم به روابط فرهنگی و هنری ملل مختلف و نژاد و اقوام مختلف پی ببریم. تشابه نوع زندگی و داستانهای مناطق دیگر با نوع فرهنگ و زندگی مردم منطقه شرایط بهره گیری و تلفیق موسیقی اقوام دیگر را با مردم مازندران به وجود آورد که این امر نشان دهنده ی تشابهات نوع زندگی اقتصادی اجتماعی و فرهنگی ایرانی ها می باشد. این تشابهات بقدری عمیق بوده است که در حال حاضر حقانی و نجما را از مقام های موسیقی منطقه به حساب می آورند. جهت آشنایی بیشتر با آواز نجما که در مازندران به نجما و رعنا معروف است می پردازیم که آوازی است داستانی و روایی که روایتی است از منظومه ی عاشقانه ی نجما و رعنا. آواز نجما اشعار فارسی را در خود دارد که در واقع متعلق به استان فارس و شیراز است. توانایی در داستان سرایی و

قصه پردازی بر اساس واقعیت‌ها و افسانه‌ها، توسط هنرمندان منطقه توانست بر آوازاها و منظومه‌های موسیقایی بیفزاید که از جمله‌ی این توانایی را می‌توان در آواز حُسینا و نباتی دانست که با بهره‌گیری از نوع نجما و رعنا صورت گرفته است. از این نوع کارهای هنری در موسیقی مازندران وجود دارد که در مباحث بعدی به بعضی از آنها می‌پردازیم. به ادامه‌ی بحث در نجما خوانی می‌پردازیم.

«نجما خوانی»

نجما خوانی از جمله آوازهایی است که بعد از آوازهای در مقام حقانی خوانده می‌شود. این آواز ضمن وجوه مشترک در موسیقی دستگاهی سنتی که به مانند حقانی در دستگاه شور - دشتی خوانده می‌شود، دارای استقلال در شیوه‌های اجرایی می‌باشد که نشان دهنده‌ی فرم و نوع تحریرهای منطقه است. نجماخوانی نیز به مانند بعضی از آوازاها منظومه‌ای دارای روایت‌های نقلی‌گونه است که نوازنده و یا خواننده در حین اجرا بعضی از لغت‌ها و قسمت‌ها را مورد تفهیم شنوندگان قرار می‌دهد. در واقع هنرمند در این گونه موارد هم راوی است و هم نوازنده یا خواننده. این نوع آوازاها مورد توجه زیادی قرار می‌گرفت چرا که ادبیات شفاهی سینه به سینه‌ای بوده است که موجب ماندگاری بیشتری می‌شد. اگر چه اشعار نجما و رعنا به صورت مکتوب موجود است ولی جهت آشنایی به چند بیت اشاره می‌شود.

* شب شنبه که نجما شد روانه

* که دنیا بر سر صاحب زمانه

« آواز حُسینا »

آنطور که در همین مبحث گفته شد، با برداشتی از نوع داستان‌های نظیر نجما و رعنا، داستان‌های عاشقانه‌ی دیگری توسط هنرمندان منطقه روایت شد که موسیقی‌روایی و داستانی منطقه را تکمیل تر نمود. از جمله‌ی آنها روایت داستان حسینا و نباتی است که دختری به نام نباتی عاشق پسری از کشور همسایه‌ی دریایی در شمال کشور که در یک کشتی کار می‌کرد می‌شود از آن جایی که جوان بیگانه از دین مسیحیت پیروی می‌کرد پدر نباتی مخالف ازدواج آنها می‌شود که نباتی با صداقت و پاک‌ی در عشق خود موجب مسلمان شدن جوان می‌شود و نام حسین را برای او انتخاب می‌کند که با پذیرش دین اسلام دو جوان با هم وصلت می‌کنند و به همین دلیل این آواز نام حُسینا را به خود می‌گیرد. ناگفته نماند از این نوع داستان‌ها در موسیقی مازندران با عنوان‌هایی هم چون: مُنور طلا - ملا آقا رضا - درویش ریکا به صورت عاشقانه و عارفانه وجود دارد.

« هَرایِی »

شاید بتوانیم به جرأت ادعا کنیم که در مقام هرایِی از فنی‌ترین و با ساختارترین آوازهای مازندرانی می‌باشد که در شرق مازندران مرسوم است. این آواز به مانند بعضی از آوازهای دیگر مازندران که در مناطق مختلف نیز به فراموشی سپرده می‌شود، در قسمت میانه و غرب مازندران کمتر مورد توجه قرار گرفته بود که بعدها (طی دهه‌ی اخیر) هنرمندان با ذوق و پر تلاش توانسته‌اند به آن توجه نمایند.

هرایِی نوای فریاد گونه‌ای از گفتگوی گل و بلبل و عاشق و معشوق می‌باشد که به چهاربند عاشق نیز معروف است. کاربرد این آواز به مانند امیری - کتلی،

دارای پیشینه‌ی تاریخی زیادی می‌باشد که بیشتر در مناطق استرآباد و شرق مازندران به آن توجه داشتند. مقام هرایی به مانند مقام حقانی دارای ساختار موسیقی سنتی می‌باشد. هرایی در دستگاه نوا می‌باشد که تحریرهای زیبا و پرفراز و نشیب آن نشان دهنده‌ی ریشه‌ای بودن آن در موسیقی مازندران می‌باشد. این آواز با سریند زیبایی همچون آی دوست امان، امان، امان، یارای، شروع می‌شود که فضای صوتی و کوک صدای خواننده را مشخص می‌نماید. به دنبال این سریند، شواش‌های کوتاه و بلند به همراه تحریرهای متفاوت (لرزشی - قَلطی - چکشی - کتاری و خطی) بر روی کلمات مشخص اجرا می‌شود که در پایان هر مصرع و هر بیت از اشعار، سرورز (فرود) صورت می‌گیرد. در واقع اشاره‌ای دارد به آواز بعدی.

فنی بودن نوع آوازه‌ها و رابطه‌ی تحریرها نشان دهنده‌ی کامل بودن این مقام می‌باشد که توانایی اجرای آن از هر خواننده‌ای ساخته نیست به همین دلیل باید خواننده‌ی آوازه‌های هرایی، از فنون و دانش آوازی، زنگ صدا و تنفس کافی نیز برخوردار باشد.

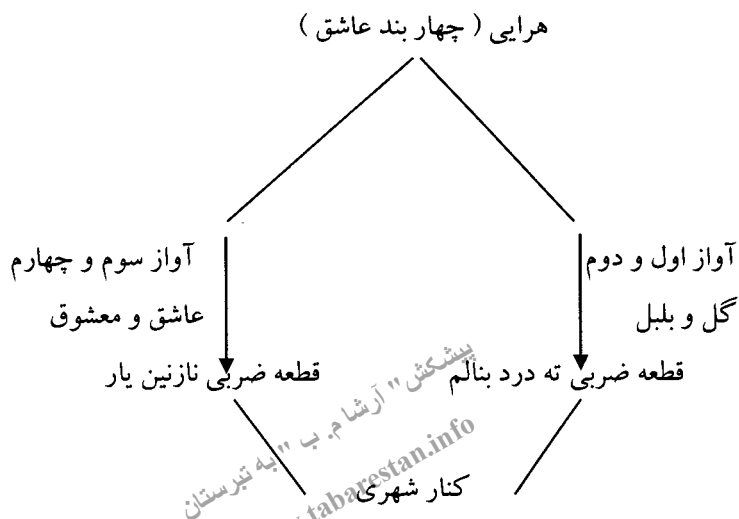
هر یک از آوازه‌های هرایی دارای فرودی مشخص می‌باشند که به درآمد و شروع آواز بعدی کمک می‌کند و هر کدام از آنها با قطعه‌ای ضربی تکمیل می‌شوند که به کنار شهری معروف هستند. (منظور از کنار شهری همان کنایه‌های شعری در گل و بلبل و ... می‌باشد)

ترانه و ضربی‌های هرایی از میزان لنگ برخوردار هستند که ریشه‌ی اجرای آن به موری (مویه) و نواجش (نوازش) برمی‌گردد. اجرای این نوع قطعات دانش و شناخت ریتم و وزن در موسیقی را می‌طلبد که به همین دلیل هر خواننده‌ای نمی‌تواند به اجرای هرایی خوانی اقدام نماید.

این مقام نیز به مانند مقامهای دیگر موسیقی مازندران، دچار گویش های لهجه ای از مناطق مختلف مازندران شده است که تحریرهای متفاوت و سلیقه ای نیز بر این آواز نشان دهنده ی نوع گویش منطقه ی خاص می باشد مثلاً در هرایی استرآبادی تحریرهای کتاری (فکی) که همراه با ترکیبی از حرف واو می باشد، به کار می رود. ولی در هرایی شرقی (مناطق نکا - بهشهر - گرجی محله) تحریرها به صورت لرزشی و قلمپی بیان می شوند ناگفته نماند سریند و نوع بیان آواز در مناطق مختلف مشترک می باشد که تنها تفاوت لهجه ای در نوع تحریرها تفاوت آنها را مشخص می نماید. در بین سازها جهت اجرای آوازهای هرایی، کمانچه و دوتار مازندرانی مناسب تر می باشد چرا که فواصل موسیقایی و آوازی مشخصی را در بیان آواز محلی منطقه دارا می باشند. اگر چه اشعار هرایی به صورت فارسی بیان می شود ولی نوع گویش آنقدر ریشه ای می باشد که نشان دهنده ی اصالت موسیقی منطقه باشد.

همان طور که گفتیم، اگر چه ظاهر اشعار از گفتگوی گل و بلبل و عاشق و معشوق می باشد ولی در محتوا، احساس فریاد گونه ای می باشد که به صورت پند و اندرز و کنایه بیان می شود. اشعار هرایی از دو بیتی هایی به سبک باباطاهر می باشد که در مواردی با زبان محلی و در مواردی با گویش فارسی سروده شده اند. در بعضی از اشعار (محلی و فارسی) ترکیب شده اند که این موارد از نگاه اجرایی به موسیقی سنتی ارتباط پیدا می کند.

هرایی در دستگاه نوا، اجرا می شود، که حال و هوای مختلفی همچون غم و شادی و حماسه را بیان می کند نموداری از مقام هرایی ترسیم می شود که نشان دهنده ی نوع تفکیک این آواز از نظر اسمی می باشد.



جهت آشنایی به اشعاری در گفتگوی گل و بلبل توجه شود.

فارسی: گلی بودی و گلی بودی و گلی بودی (هیچ گلی رنگ و بوی تو را ندارد)

محلی * میون گلستون ته بلبل بی جان آی

فارسی: در میان گلستان تو بلبل بودی (فقط در گلستان تو بلبل وجود دارد)

محلی * دست بَودمه، که بلبل ره بهیرم

فارسی: وقتی دستم را دراز کردم که بلبل را بگیرم (می خواستم بدانم بلبل چه می گوید)

محلی * مه واری ته که بسوته دلی بی ای نازنین یار ای جان ای یار ای

فارسی: متوجه شدم که تو هم به مانند من دل سوخته هستی

این قسمت اول آواز هرایی می باشد که گفتگوی گل و بلبل را حکایت می کند. و در قسمت دیگری از همین آواز که با تحریرهای متفاوت و صدایی

بالا تر بیان می شود گفتگوی گل و بلبل در پند و اندرز می باشد که جهت آشنایی به این بخش از اشعار می پردازیم.

محلی * آجل که برسۀ صدا نکانده

فارسی: مرگ وقتی فرارسد خبر نمی کند

محلی * پیر و جوون دره سوا نکانده

فارسی: پیر و جوان را جدا نمی کند

محلی * شما ای جوونا بار ده دوتن دین

فارسی: شما ای جوانان توشه ای آخرت را ببندید (جمع کنید)

محلی * دنیا هیچ کس وه وفا نکانده

فارسی: که این دنیا به هیچ کس وفا نمی کند

شاید در ظاهر اشعار آن مفهومی که برای گفتگوی گل و بلبل باید تداعی شود به نظر نیاید. در واقع نامگذاری گوشه های آوازی با تحریرها و فراز و نشیب های صوتی مشخص موجب به کارگیری این اصطلاحات شده است باید توجه داشته باشیم که در آوازهای هرایی بر روی هر کلمه و مصرع از اشعار حال و هوای خاصی همراه با تحریرهای متفاوت و زیبا نهفته است که نشان دهنده ی مراحل مختلف این مقام می باشد لازم به ذکر است که از استادان بنام و چیره دستی که در اجرای هرایی مهارت داشتند عبارتند از:

استاد مرحوم: قدیر اتولی - استاد کمانچه

استاد مرحوم: نظام شکارچیان - استاد دوتار و هرایی خوان

استاد محمد رضا اسحاقی گرجی - دوتار نواز و خواننده

استاد مرحوم: قنبر علی میلادی گرجی - استاد کمانچه

استاد میر محمد حسن طالبی - خواننده ی محلی و مداح از بادابسر و اساتید مرحومی که یادشان گرامی باد.

اشعار قسمت دوم هرایی

«عاشق و معشوق»

محلی * مه سر درد ها کرده تا خلد، گردن

فارسی: سرم درد گرفته تا قسمت گردنم نیز درد می کند

محلی * آجل برسیه و نه بمردن

فارسی: مرگ فرا رسیده است باید مردن را قبول کرد

محلی * فلک ما ره نکوش ما نوجونیم

فارسی: ای روزگار ما را مکش ما هنوز نوجوان هستیم

محلی * گل نشکفته ی مازندرونیم

فارسی: و مانند گل ناشکفته ای از گل های مازندران هستیم

لازم به ذکر است که در هر مصرع تا مصرع بعدی تحریرهایی کوتاه بر روی کلمات زده می شود که در پایان هر مصرع با جملع ی جان آی - یاز آی و در پایان هر بیت با جمله ی ای نازنین یار ای جان ای یار ای جان ای سرورز یا فرود می شود. با فرود بر قسمت پایانی اشعار عاشق و معشوق قطعات ضربی با ریتم پنج ضربی ۵/۸ با عنوان کنار شهری خوانده می شود که حالت فریاد و بیان احساس از ته دل می باشد. بهره گیری از توان بالای صوتی و اجرای تحریرهای متفاوت که نفس گیری آن از ناحیه های شش به حنجره - لب - زبان و فک ها منتقل می شود، در اجرای هر چه بهتر تحریرها و بیان

احساسی تر کلمات مؤثر می باشد که این حالت را می توان در هرایی خوانی یافت. نکته ی قابل توجه در آوازهای مازندرانی، طنین و وسعت صدای خوانندگان می باشد که دلیل آن را می توان در نوع زندگی و بروز صدای آزاد در محیط کوه و دشت دانست که آزادی صدایی را می توان هنگام کار در جنگل (گالشی و چوپانی) و کار بر روی زمین کشاورزی، مشاهده و احساس نمود. حال به اشعاری در قطعات ضربی در هرایی توجه کنید.

محلی * چَلچَلَا که سَفَرِ بوردِه تِه بوردی

فارسی: پرستوها که مسافرت کردند تو هم رفتی

محلی * پَلنگ از ویشه در بوردِه تِه بوردی

فارسی: پلنگ وقتی از بیشه و جنگل رفت تو هم رفتی

محلی * کَجِه بوردی چِشه سوره بوردی

فارسی: کجا رفتی نوره چشمانم را با خود بردی

محلی * بهار مه وه هدر بوردِه تِه بوردی

فارسی: بهار برایم هدر رفت وقتی تو رفتی

در هر مصرع از شعر جمله ی ته درد بنالم، دردت اسیرم، تکمیل کننده ی فرود هر قسمت از قطعه ی ضربی می باشد که در پایان با همین جملات و فرودی مشخص بر روی قطعه ی ضربی دیگر که دارای شکل و فرم و ریتم دو ضربی می باشد مانور می دهیم که اشعار آن و ترجیع بندهای آن متفاوت می باشد. به اشعار ضربی قسمت دوم هرایی توجه کنید.

محلی * اِناره چَله ره شِل هِدامه شِل ته درد بنالم آی

فارسی: شاخه ی درخت انار را گرفتم و به آن تکیه دادم تا به حرفهایت گوش

محلّی * هر چه ته بهوتی دل هدامه دل
فارسی: هر آنچه که تو گفتی (خواستگی تو بود) با دل و جان گوش دادم
محلّی * ترسمبه بمیرم بورم زیر گل
فارسی: می ترسم زود بمیرم و زیر خاک بروم
محلّی * چند سال عاشقی بمونده مه دل آی دردت بنالم آی
فارسی: یاد و خاطره‌ی عشق چندین ساله در دلم بماند (و یا اینکه آرزوی با تو بودن را به گور ببرم)
در نوع خواندن ضربی‌های هرایبی که به کنار شهری معروف هستند، محتوای اشعار از گفتگوی گل و بلبل و عاشق و معشوق حکایت دارند که با ترجیع‌بندهایی با عنوان آی ته درد بنالم - آی ته درد اسیرم، سرورز (فرود) می‌شوند. یعنی سر و وضع مشخصی پیدا می‌کنند.

« رز مقوم‌های منطقه »

آواها و نواهایی که با عنوان آواز - مقام و ... برشمردیم با شکل و فرم و تحریرها و اشعار متفاوتی اجرا می‌شوند که نشان‌دهنده‌ی بخشی از زندگی و نوع کار و تلاش مردم منطقه می‌باشد. از آنجایی که اقشار مختلف برای بیان و به تصویر کشیدن زندگی خود از اشعار و ملودی‌های مختلف استفاده می‌کنند بیان احساس نیز متفاوت می‌باشد. در میان آواها و نواهایی که با ساختاری مشخص به عنوان مقام و ریز مقام مطرح می‌باشند. نواها و قطعاتی نیز وجود دارند که نوع زندگی حماسه‌سازان و مبارزان انقلابی و ظلم و ستم اربابان و بالاخره نوعی از موسیقی درمانی و غیره ... را در دوره‌های مختلف نشان می‌دهد.

این نوع قطعات آنقدر از محتوای احساسی برخوردار می باشند که شاید بتوان آنها را در رده ی فراتر از مقام به حساب آورد. آواها و ضربی های این نواها با حال و هوای متفاوتی اجرا می شود که شاید در هر شرایط احساس متفاوتی در نوع بیان قطعه ی آوازی یا ترانه متفاوت باشد. این احساس را می توان در بیان تحریرها و فراز و نشیب های موسیقایی مشاهده نمود. مسائل خاصی در بیان موسیقی منطقه نهفته است که نشان دهنده ی اندیشه و تفکر ناب هنری و شناخت دقیق از مسائل و مشکلات نوع زندگی مردم، از طرف هنرمندان می باشد مثلاً در جاهایی از نواها شاید شکل و فرم مویه و ناله و زاری بیان شود ولی کنایه های شعری از ظلم و ستم و مبارزه نوشتن حکایت می کند. مثل قطعه ی توتون جاری، ذبیح پهلوان، مسکین، طیب و ... جهت آشنایی با قطعه توتون جاری که به عنوان قطعه ی آوازی و ضربی رز مقوم شناخته شد. بخشی از اشعار درج می گردد.

« توتون جاری »

محلّی * آی خدا بنا بیه آی توتون کاری

فارسی: خدایا باز هم کاشتن توتون شروع شد

محلّی * این چه ظلمه زتاره ورنه بیگاری

فارسی: این چه ظلمی است که زنها را به بیگاری می برند

محلّی * شکایت بنویسیم بوریم ساری

فارسی: پس بیاید شکایت بنویسیم و به ساری ببریم

محلّی * قَدَغِنِ ها کین این توتون کاری

فارسی: تا شاید کاشت توتون را ممنوع کنند

محلّی * امسالِ توتونا نُوْهه بلند

فارسی: الهی که توتون های امسال رشد نکند

محلّی * کیجاها کفنه دست نا محرم

فارسی: چرا که دختران ما دست نامحرم می‌آفتند

محلّی * شیمان بورین برین جناب سرهنگ

فارسی: شما بروید به جناب سرهنگ بگوئید

محلّی * قدیغین ها کینه توتون بکاشتن

فارسی: که کاشت توتون را ممنوع کند

محلّی * امسال توتونا نوهه وچین

فارسی: الهی که توتون های امسال وچین نشوند

محلّی * بهشهره کارخانه آلمانی نشین

فارسی: کارخانه ی چیت سازی بهشهر پایگاه زندگی آلمانی ها شد

محلّی * توتون ره واله واله کومبه نشاء

فارسی: نهال توتون را قسمت به قسمت (به طور منظم) نشاء می‌کنم

محلّی * توتون ولگاره کومبه تماشا

فارسی: برگهای توتون را تماشا می‌کنم

محلّی * مه یاره دل ذره ذوق تماشا

فارسی: دلبر من هم با دیدن این منظره به سر ذوق می‌آید.

این نوع ترانه‌ها و رز مقوم‌ها در موسیقی مازندران زیاد است که به نوعی

احساس مسئولیت هنرمندان را نسبت به مسائل اجتماعی و اقتصادی و ... نشان

می‌دهد. نمونه‌ی این احساس مسئولیت را می‌توانیم در اشعار و نواهای دیگر

موسیقی مازندران مشاهده کنیم که به نوعی در برگیرنده‌ی همه‌ی مسائلی که

می‌توانند در پیشبرد کار و زندگی و تسکین روح و روان مؤثر واقع شوند

می باشند. نواهایی همچون لاره - لاره جانی که اشعاری از این دو قطعه ی ضربی درج می شود. ناگفته نماند ترانه هایی که از دل کار و زندگی مردم برخاسته شد شادی بخش جشن ها و اعیاد (جشن گندم - جشن خرمن - عروسی و ...) و مراسم آیینی منطقه را نیز رقم زد.

« لاره »

محلّی * توتون جاره دله نرم نرم صحبت
فارسی: در میان مزرعه ی توتون صحبت های ظریفی به گوش می رسد
محلّی * مِره تو بهیته نداشتمه قوت
فارسی: و من نیز با شنیدن آن صحبت ها تب کردم و توان نداشتم
محلّی * خدایا بسوزه رحم و مروت
فارسی: خداوند بسوزان ریشه ی بی رحمی و بی مروتی را
محلّی * زنده جدایی ره کی یانه طاقت
فارسی: چه کسی می تواند زنده باشد و جدایی معشوقش را تحمل کند
محلّی * توتون جار دله یتا خوندسته
فارسی: در میان مزرعه توتون یک نفر در حال خواندن بود
محلّی * نازک صدایه تن داشته خسته
فارسی: صدای نازک (زیر) و تنی خسته داشت
محلّی * الهی بشکيه هوکای دسته
فارسی: خداوندا امیدوارم دسته ی هوکا (وسیله ی وجین) بشکند
محلّی * مه دلبر تازه کار یویه خسته
فارسی: چرا که دلبر تازه کار است و از کار خسته شده است

محلی * آی لاره^۱ لاره، جان لاره لاره

فارسی: آی به قربان سر سبزی مازندران، جانم فدای منطقه ی لار

محلی * مه ره چه وقت غم خوردن یاره

فارسی: مرا چه وقت غم خوردن یارم است، هنوز جوانم

در این نوع ترانه‌ها در هر دو بیت یک بیت مثل همین آی لاره لاره ... به عنوان

ترجیع بند و فرود قسمتی از آهنگ بیان می‌شود که تکمیل‌کننده
پیشکش "آرشام.ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

^۱ لار: به منطقه سرسبز و زیبای وسیع گویند

گفتار سیزدهم

کلام آخر

- ۱- نتیجه گیری از پژوهش
- ۲- آواها و اشعاری از نویسنده
- ۳- پنبه کاری
- ۴- گندم سِما
- ۵- چپون مقوم

پیشکش "آر شام.ب" په نبرستان
www.tabarestan.info

نتیجه گیری مختصری که از این پژوهش می توانیم بگیریم این است که موسیقی مازندران از یکسری ابزار و لوازم ساده ی صدا ده تشکیل شده است که در رابطه با کار و تلاش و پیشبرد امور زندگی مردم منطقه ساخته و پرداخته شده است که در طی تکامل خود تبدیل به سازهایی شده است که فواصل موسیقایی و صدایی منطقه را مشخص نموده است. شکل گیری فواصل صدایی موجب تکمیل شدن آواها و نواهای منطقه شده است که در طی تکامل خود مقام ها و ریز مقام هایی را به صورت آواز و ترانه (از سریند گرفته تا سرورز) مشخص نموده است. با تلاش و تجربه ی اهل ذوق، امروزه در موسیقی مازندران سازهایی مورد استفاده قرار می گیرد که فواصل صدایی مشخصی را جهت اجرای آواها و منظومه ها و ... دارا می باشد. بدون شک عوامل زیادی (همچون شرایط طبیعی - جوّی - وجود پرندگان خوش صدا و حیواناتی که به نوعی در زندگی روزمره ی مردم منطقه دخیل بوده اند) در این مسیر تکاملی نقش داشتند ولی آنچه که بیشتر از همه موجب رشد و تکامل موسیقی و سازهای منطقه شده است، ضرورت و بقاء و ایجاد زمینه های زیست محیطی جهت فراهم نمودن زندگی بهتر و ایجاد امنیت روحی و روانی مردم منطقه بوده است.

از طرفی نیاز ضروری جهت کاشت و داشت و برداشت محصولات کشاورزی و ریتم بخشیدن به نوع کار و رام کردن حیوانات و شکار پرندگان و حیوانات دیگر زمینه های دیگری بود در جهت شکل گیری و رشد و تکامل موسیقی مازندران.

همه و همه‌ی این پدیده‌ها و به‌کارگیری آنها در پیشبرد مسائل فرهنگی و هنری توانست شرایط مناسبی را در تدوین باورها - اعتقادات و آداب و رسوم و آیین‌های موسیقایی، ایجاد نماید.

باشد که حدّ و توان حقیر را در رابطه با این پژوهش که کمبودهای زیادی را در خود دارد و نیاز به کمک و رهنمودهای شما عزیزان می‌باشد، بپذیرید و در کار بعدی (اگر خدا بخواهد و توانایی چنین کاری را داشته باشم) اشکالات رفع گردد. مهم‌تر از همه‌ی مسائل زندگی است که (خوب زندگی کردن هنر است).

« اشعار و آهنگهای نویسنده »

هر دوره‌ای از زندگی مردم منطقه تحولاتی را به همراه داشت که موسیقی منطقه را تحت تأثیر خود قرار داده و دچار تحول نموده است. اگر چه این تحولات در بعضی موارد مثبت بوده و موسیقی منطقه را تکمیل تر نموده است، ولی در بعضی از موارد مسائلی موجب شد که حالت رکورد را به خود بگیرد و موسیقی و اشعار خاصی که ارتباط چندانی با زندگی مردم نداشته است ساخته شود.

بدون شک عواملی در این کار دخیل بوده‌اند که از اساسی‌ترین آنها را می‌توان در عدم شناخت موسیقی منطقه، و عدم آگاهی نسبت به شرایط طبیعی و نوع کار و زندگی و ... مردم منطقه دانست. ورود یکسری از سازهای غیر بومی توسط کولی‌هایی که به عنوان رامشگر موجب شادی در مراسم عروسی و اعیاد دیگر می‌شدند توانست دچار تغییر و سردرگمی موسیقی منطقه شود. ناگفته نماند این افراد که از نوازندگان چیره دست و ماهر محسوب

می شدند به دلیل عدم آشنایی با گویش و لهجه ی مازندرانی بسیاری از کلمات و جملات اشعار منطقه را تغییر داده و به سبک و سیاق خود تلفظ نمودند. وجود نژاد گودار که از زمان شاه عباس صفوی به ایران آورده شدند تا با ساز و آواز و رقص و پایکوبی موجب شادی مردم ایران شوند دگرگونی خاصی را در شکل و فرم اجرای موسیقی بوجود آورد که ترکیبی بود از حرکات نمایشی و سیرک با موسیقی و ساز و آواز که این خود از عهده ی هنرمندان منطقه خارج بود.

اگر چه هنرمندان بومی تلاش نمودند تا با این دگرگونی خود را وفق دهند، ولی از آنجایی که هنر نمایشی و سیرک با نوع زندگی آنها هم خوانی نداشت به موفقیت چندانی دست نیافتند. ناگفته نماند یکی از دلایل عدم موفقیت در شیوه ی زندگی مردم منطقه بوده است که هنر موسیقی با کار و تلاش آنها در هم آمیخته بود. در واقع قشری که بتواند با این شغل به زندگی بپردازد وجود نداشت. ولی بلعکس کولی ها به دلیل عدم وابستگی به شرایط کاری و اقتصادی توانستند به عنوان یک قشر نوازنده - خواننده - رقصنده و ... که در مازندران به لوطی (مُطرب) معروف بودند مورد توجه باشند. آنها ملک و زمین و سرمایه ی مشخصی را برای خود قائل نمی شدند، به همین دلیل بود که در هر منطقه ای می توانستند سکونت یابند تنها سرمایه ی آنها ساز و هنرشان بوده است. ذاتی بودن هنر موسیقی در نژاد گودار از پدیده های سؤال برانگیزی بوده است که همواره مورد توجه بوده است.

به هر حال وابستگی هنرمندان بومی منطقه نسبت به زمین و مال و خانه و ... موجب می شد که رقابت زیادی را با گودارها نداشته باشند خصوصاً اینکه ماندگاری و پایداری آنها را چندان جدی نمی گرفتند و حتی آنها را از نظر

مادی مورد حمایت قرار می‌دادند. ولی آنچه که در این خصوص مورد توجه قرار گرفت، تغییرات جزعی و در بعضی موارد کلی در مقام‌ها و ریز مقام‌های موسیقی منطقه می‌باشد که هنرمندان دهه ی اخیر توانستند تا حدودی به بازسازی آنها پردازند.

در واقع یکی از اهداف مهم و اساسی نویسنده و پژوهشگران پر تلاش منطقه بر این است که بتوانند در صدد احیاء و حفظ و اشاعه ی موسیقی بومی منطقه برآیند و مطالبی را که در حال نابودی و فراموشی می‌باشند زنده نمایند. به امید روزی که همه ی آن چیزهایی که در رابطه با هنر بومی منطقه به فراموشی سپرده شده اند دوباره احیاء شوند تا جوانان عزیز و آیندگان بدانند که پیشینیان آنها با این هنر و هنرهای بومی دیگر منطقه چگونه موجبات پیشرفت در کار و تلاش و شادابی روح و روان مردم منطقه می‌گردیدند و باعث فراهم شدن زندگی بهتر جهت بهتر زیستن و بهتر ماندن می‌شدند. به امید روزی که این پژوهش نیز بتواند سهم کوچکی در روشن نگه داشتن چراغ موسیقی بومی منطقه داشته باشد، تا آیندگان بتوانند از روشنایی آن بهره برده و راه درست را از نادرست تشخیص دهند.

در این تلاش‌ها نویسنده نیز با توجه به شناخت نسبی از موسیقی منطقه که آنرا مدیون پیش‌کسوتان می‌باشد توانست آوازاها و ترانه‌هایی را به همراه اشعاری که خود سروده است، بسازد که بعضی از آنها در صدا و سیمای مرکز مازندران ضبط و پخش شده‌اند. و همین تلاش‌ها و ساخته‌ها را به جشنواره‌های مختلف بین‌المللی و منطقه‌ای اجرا نموده است تا بتواند سهمی داشته باشد در حفظ و اشاعه ی فرهنگ موسیقی بومی منطقه ی خود.

آهنگها و اشعاری که نویسنده ی این مجموعه ساخته است عبارتند از: تِلا و تَنگِ
سحر (پنبه کاری)^۱ - گندم سِما - چَپونِ مقوم و ...

« پنبه کاری »

محلّی * تِلا و تَنگِ سحر بورم زمین سَر

فارسی: با صدای خروس سحری بیدار شوم و بر سر زمینم بروم

محلّی * اِزال ره دَوَندِم وِرزاهای سَر

فارسی: وسیله ی شخم زدن (خیش) را به گاوهای نر نصب نمایم

محلّی * کِل ها کِیم زمین ره این سَر اول سَر

فارسی: تا زمین را به صورت عرضی و طولی شخم بزنم

محلّی * پنبه تیم بِیا شِم همه زمین سر

فارسی: و بعد از شخم زدن تخم پنبه را در کل زمین پخش نمایم

این قسمت از اشعار، ضمن اینکه به صورت ضربی خوانده می شود، به صورت

آواز نیز خوانده می شود که برداشتی است از آواز نجما و حُسینا که تحریرها و

فراز و نشیب های متفاوتی بر روی آن گذاشته شد.

محلّی * زمینِ پنبه تیم بواشه نالِک

فارسی: و تخم های پنبه در زمین به نهالی تبدیل شوند

محلّی * همه روز بکِشِم نالِک ره سَرِک

فارسی: که من هر روز برای مواظبت از آنها سرکشی کنم

محلّی * اَبَسَتِ نالِک ره ها کِیم تَنگ

^۱ در آهنگ پنبه کاری، دهقان با صدای خروس سحری به کار و تلاش می پردازد و گاوهای نر خود را برای شخم زدن زمین آماده می کند و زمین را برای کشت پنبه آماده می نماید و در هنگام شخم زدن آواز کتلی را زمزمه می کند تا به کارش رونق بخشد و بعد از آماده شدن زمین تخم های پنبه را بر کل زمین پخش می کند.

فارسی: تا نهالهای انبوه را (که مزاحم رشد همدیگر می شوند) کم نمایم
محلّی * همه ها رشین برین تیره موارک

فارسی: وقتی نهال ها رشد کردند همه آنها را ببینند و به من تبریک بگویند
در این قسمت اشعار وقتی دهقان پنبه کار تخم های پنبه را بر روی زمین پخش
کرد آرزوی نهال شدن آنها را دارد و تلاش می کند تا هر روز از نهالها مواظبت
کند و زمانی که نهالها به بوته هایی تبدیل شدند سعی می کند از انبوه شدن آنها
در زمین جلوگیری کند تا رشد آنها سریع تر صورت گیرد. و آرزوی دهقان در
این رابطه تماشای چنین منظره از طرف مردم است تا به او تبریک بگویند.

محلّی * پنبه داره بن ره کومبه گل بن
فارسی: دور تا دور بوته ی پنبه را خاک ریزی می کنم

محلّی * وه ره ازمبه کانه گل پرجن

فارسی: و سپس زمین را آبیاری می کنم تا بوته ها گل های پرچمی بدهند

محلّی * گل پرجن سه رنگ و نه داره تن

فارسی: و گل های پرچمی با سه رنگ بر روی بوته دیده می شوند

محلّی * دل نخوانه و نجه چش بکندستین

فارسی: با دیدن مزرعه ی پنبه که گل های رنگارنگ را در خود دارد، به دل

نمی آید (دل نمی خواهد) که چشم بکنیم.

در این مرحله با مواظبت و محافظت دهقان نهال ها به بوته هایی تبدیل می شوند
تا گل های پرچمی از آنها بروید، چرا که به موقع زمین را آبیاری نمود و
اطراف بوته ها را خاک ریزی کرد. وقتی گل های پرچمی رنگ بر گل زمین
دیده می شود منظره ی زیبایی از گل های رنگی را مشاهده می کنیم که دل
نمی خواهد از تماشای چشم بر کنده شود.

« گندم سِما »

گندم سِما (رقص گندم) بر گرفته از کتلی های استرآبادی لحن می باشد که رویای دهقان مازندرانی را در رابطه با باورهایش به تصویر می کشد. این باورها و اعتقادات نشأت گرفته از زیبایی های خلقت خداوند است که بخشی از آن در گندم کاری (کاشت و داشت و برداشت) نمود پیدا می کند. همین باورها موجب تلاش بیشتر دهقان گندم کار می شود.

گندم سِما یکی از ملودی های مازندرانی است که آهنگساز و شاعر (که نویسنده ی این مجموعه می باشد) اندیشه و تفکر خود را نسبت به رابطه ی شعر و موسیقی با کار و تلاش مردم منطقه بیان می کند. این رابطه آنقدر عمیق و پر محتوا است که دهقان مازندرانی نشاط زندگی اش را در زیبایی های مراحل مختلف رشد گندم (از جوانه زدن تا خوشه گرفتن) می بیند.

تماشای جوانه های سبز گندم و وزش نسیم ملایم بهاری بر این محصول روحیه اش را شاداب نموده و احساس طراوت و جوانی را در او ایجاد نموده که همین روحیه موجب امیدوار شدن به زندگی و لذت بردن از مناظر زیبا و محصولش می گردد.

باورها و اعتقاداتی که جهت به بار نشستن زحمات و تلاش دهقانان در امور کاری آنها شکل بگیرد، جشن ها و آیین هایی را به همراه داشت که به صورت مراسم در مراحل مختلف کار اجرا می شد. این آیین ها جهت شکرگزاری از نعمت ها و داده های خداوند و نشان دادن روح همکاری و همیاری در این قشر بوده است که یکی از آنها مراسم آیینی جشن گندم یا جشن برداشت محصول می باشد این جشن ها به شکل های مختلف اجرا می شد که نشان دهنده ی نوع روح اتحاد در انجام کارها بوده است به طور مثال وقتی برداشت محصول تمام

می‌شد و گندم و یا شالی بطور کامل جمع می‌شد، قبل از پیمانانه کردن دور تا دور محصول می‌چرخیدند و به رقص و پایکوبی می‌پرداختند و بعد از این کار به پیمانانه کردن محصول اقدام می‌کردند که هر پیمانانه نام خاصی از خداوند و پیامبران اولوالعزم و امامان بر حق و ائمه اطهار بوده است بطور مثال برای پیمانانه اول می‌گفتند یک به نام خدا و به همین ترتیب برای پیمانانه بعدی می‌گفتند دو به نام محمد مصطفی (که حضار صلوات می‌فرستادند) و به همین ترتیب وقتی نام حضرت علی (ع) آورده می‌شد که نیمی از محصول در پیمانانه برای فقرا کنار گذاشته می‌شد. لازم به ذکر است که نوع حرکت‌ها، در هنگام اجرای مراسم به صورت موزون بوده که نشان‌دهنده‌ی مراحل مختلف گندم‌کاری و شالی‌کاری و ... بوده است. اما آهنگ گندم‌سِما که نشان‌دهنده‌ی ذوق و شوق دهقان برای فرا رسیدن چنین مراسمی می‌باشد، در انتظار رویایش که همین امر موجب می‌شود شب هنگام برای رفتن به تماشای گندم‌سبزش حرکت کند و در این حرکت ماه و ستاره‌ها را یار و همدم و هم سفر خود می‌گیرد تا بتواند راه خانه تا صحرا را طی نماید و به تماشای گندم‌سبزش بنشیند. بقیه‌ی این روایاها و مراحل را می‌تواند در محتوای اشعار پیدا کنید.

«اشعار گندم‌سِما»

محلی * ستاره‌ی سو دیاره ماهِ ما توی بلاره

فارسی: نور ستاره‌ها معلوم است و ماه مهتابی است به قربان ماه مهتابی بشوم

محلی * روشین‌ها کرده صحرا ره آمشوی شو چنده خاره

فارسی: که روشن نمود صحرا را، امشب چه شب خوبی است که مهتابی است

محلی * ستاره‌ی سو، صحرا ره بزو سوزه گندم‌سِما ره، آی سِما ره

فارسی: نور ستاره ها به صحرا زده و هم چنین بر گندم سبزی که می رقصیدند
آی که چه رقصی

در این مرحله دهقان در خانه نشسته و شب هنگام به آسمان نگاه می کند و ماه
و ستاره را می بیند که مهتابی بودنش همه جا را روشن نموده است و با خود
می گوید امشب چه شب خوبی است که آسمان پر از ستاره است و ماه همه جا
را مهتابی کرد پس صحرا هم روشن است، وسوسه می شود به صحرا برود تا
بتواند در روشنایی صبح به مزرعه ی گندمش برسد و به تماشای آن بنشیند و
رقص گندم سبزش را ببیند. و در بقیه ی اشعار چنین می گوید:

محلّی * آنده راه ره بهیرم دو، بورم با ستاره ی سو
فارسی: آنقدر راه خانه تا صحرا را بدوم و با نور ستاره ها حرکت کنم

محلّی * همراه بهیرم ماه ما تو تا شوی تاریک روز بو

فارسی: و ماه مهتابی را همراه خود بگیرم، تا شب تاریک به سپیده ی صبح
برسد

محلّی * بوینم صحرا، گندم سما، سوزه گندم سما ره آی سما ره

فارسی: که بتوانم به صحرا برسم و به تماشای رقص گندم سبز بنشینم، آی چه
رقصی

آنجایی که می گوید همراه بهیرم ماه ما تو ره به این دلیل است که وقتی در
هنگام شب ماه را نظاره می کنیم احساس می کنیم که حرکت می کند و دهقان
در روایتش ماه را همراه و همسفر خود می گیرد تا از نور مهتابی آن بهره گیرد
و راه خانه تا صحرا را با همسفرش طی نماید و باز در ادامه به یاد معبودش
می افتد و احساس عاشقانه اش را در روایتش می بیند و با خود می گوید
ای کاش عشقش در این سفر همراه او بود و در کنارش. این احساس به دلیل

نوع بودن ماه و ستاره در آسمان می‌باشد و او نیز می‌خواهد به مانند ماه و ستاره با معشوقش به تماشای مزرعه‌ی گندم سبز و رقص گندم باشد آنقدر این عشق عمیق است که عکس و تصویرش را در ماه می‌بیند و احساس می‌کند با هم هستند و با یکدیگر در این سفر به تماشای گندم سبز و رقص گندم می‌نشینند. همین احساس او را به بیان آوازی سوق می‌دهد که با نوای جان سوز کتلی استرآبادی (این آواز از نوع آوازهای مویه‌گونه است که با نوازش خاصی خوانده می‌شود و اشک شوق را در به دست آوردن پدیده‌ای یا خواسته‌ای ایجاد نماید) خوانده می‌شود. اشعار این آواز چنین است.

محلی * آی جان آی ستاره سَر بَرَوَه ماه دَنبَالِ ای جانم ای

فارسی: با تحریر جان آی ستاره سو سو زده است به دنبال ماه مهتابی

محلی * ماه ره بَهوِتمه ما تو بَوَهه، ای جانم ای جان، جانانم ای جان

فارسی: و من نیز به ماه گفته‌ام مهتابی تر شو، ای جانم ای جان دلبر

محلی * بَلکوم مه یار ونه دِلِه دَوُهه، ای جانم ای جان ...

فارسی: تا شاید عکس و تصویرش داخل ماه باشد ای جانم ای جان ...

با همین رویاها از خداوند بزرگ به خاطر نعمت‌ها و زیبایی‌های طبیعت تشکر می‌کند و به زبان شعر و موسیقی خلقت خداوند را در مراحل مختلف روز و شب به تصویر می‌کشد و این زیبایی را در نوع کار و تلاش خود دخیل می‌داند و با خود می‌گوید، این همه نعمت‌ها از کوه و دشت و صحرا و دریا و آفتاب برای من و معشوقم آفریده شد تا بتوانم در کمال آرامش زندگی کنیم که با اشعار زیر بقیه‌ی احساسش را بیان می‌کند.

محلی * سِرِخِ نِه بَرُو دِرِیا ره، اِفْتابِ رَنگِ بَلارِه

فارسی: سرخی آفتاب بر دریا تابید به قربان رنگ غروب و دریا بشوم

محلّی * خاشه رنگه دینه صحرا ره، رنگ و وارنگ کاندۀ دنیا ره
 فارسی: به قربان خلقت خدا بشوم که رنگ خود را به صحرا می دهد تا دنیا را
 رنگین کند

محلّی * افتاب و دریا، صحرا ره تمشا، سوز گندم سِما ره، آی سما ره
 فارسی: آخ که چه منظره ی زیبایی است غروب و دریا و در چنین شرایطی به
 تماشای صحرا و گندم سبز و رقص گندم نشستن چقدر زیباست و تو ای عشق
 من بیا و حکمت و خلقت خداوند را در زیبایی های طبیعت و منظره ی سبز
 مزرعه ی گندم من با آن رقص موجی ایشی به تماشا بنشین و بدان که نقش و
 تصویر توست که مرا به اینجا کشانده است.

«چون مقوم»

چون یعنی چوپان و مقوم یعنی ادا کردن، که در این آهنگ نوع زندگی چوپان
 که از صبح تا شب با چه مراحل طی به کار و تلاش مشغول می باشد را نشان
 می دهد. چون مقوم از ساخته های دیگر نویسنده است که اشعارش رانیز
 سروده است. این ملودی که زندگی چوپان را در غربت دشت و صحرا به همراه
 گوسفندان و سگ و ... به تصویر می کشد، نشان دهنده ی اعتقادات و باورها و
 پابندی زندگی این قشر می باشد، چرا که آنها به دور از زن و فرزند و خانواده
 بطور سالیانه در قرار ارباب می باشند به همین خاطر آرزوها آمال چوپان با
 گوسفندان و پرندگان و حیوانات کوه و صحرا در هم آمیخته می شود. تنهایی
 و غم غربتش را با یار و یاور و معشوق همیشگی اش لَیله وا (ساز بادی محلّی
 مثل نی) سر می کند و در دلتنگی هایش با ساز خود به گفتگو و درد دل
 می پردازد همین آرامش کافی است تا به خالق یکتا تکیه کند و اعتقاداتش را
 بر باور به جمله ای که خداوند می گوید: از تو حرکت، از من برکت، راسخ تر

نماید و روزی حلالش را کسب کند. او می‌خواهد با کسب روزی حلال خانه و کاشانه اش را داشته باشد تا خانواده اش در امنیت و آسایش زندگی کنند. در چنین مقوم می‌توانیم گل و گیاه را با رنگ‌های مختلف به نظاره نشینیم و به نوازش آنها می‌پردازیم و گل بنفشه را که سنبل فرا رسیدن بهار و سرسبزی است به عنوان زیبایی‌هایی که دوست دارد روز را با آنها به شب برساند می‌پذیرد و به نوازش آنها می‌پردازد.

« اشعار چپون مقوم »

محلّی * اذان گِدرِ هِرِستم، نمازه سحر بخوندم،
فارسی: وقت اذان صبح بیدار شوم و نماز صبح را بخوانم

محلّی * پا تو بنده پیچ ها کینم، چوغا دوش سر بیلم

فارسی: و پا پیچ و کفش چرمی دست روز را به پایم بیچم و چوخا را بر دوش بگذارم

ترجیع بند } محلّی * اذان گِدر، نمازه سحر، پا تو بنده پیچ ها کینم چوغا دوش سر
بیلم

فارسی: وقت اذان صبح نمازم را بخوانم و پا پیچ را دور تا دور ساق پاهایم ببندم و چوخای چوپانی را بر دوشم بگذارم

در این بخش از اشعار چوپان با توجه به اعتقادات و باورهایی که نسبت به دین و مذهب خود دارد هر روز صبح نمازش را می‌خواند و با توکل به خداوند لباس کارش را بر تن می‌کند و لوازم کارش را آماده می‌کند و به هدایت گله اش می‌پردازد که در ادامه چنین می‌گوید:

محلّی * گله ره بورم چرا، داره بن بزئم لِّله وا

فارسی: گله را به چرا بیرم و در زیر درخت به نواختن لِّله وا بنشینیم

محلّی * بَخونَدِمِ طالبِ طالبا، امیری، نجما، حُسینا

فارسی: و داستان طالب و مقام امیری و آوازهای نجما و حسینا را بخوانم

ترجیع بند محلی * امیر حقانی، طالب طالبا، کتلی لاره بَخونَدِمِ، سِلنگ و سِما
کها کیم

فارسی: مقام های امیری و حقانی و کتلی و ریز مقام های لاره را بخوانم آنقدر
با نواختن و خواندن بر سر شوق بیاییم که سه لحن بلبل را سر دهم و به رقص و
پایکوبی پردازم.

آری چوپان در ادامه ی کارش به چراندن گله می پردازد و در عین حال جهت
آرامش روح و روان خود به نواختن سازش می پردازد تا بتواند تنهایی غم و
غربت خود را فراموش کند که در این رابطه آواها و نواهایی که با نوع
زندگی اش آمیخته است را می نوازد و با خواندن مقام ها و ریز مقام های منطقه
که بیانگر کار و تلاش و فرهنگ مردم منطقه می باشد روح خود را تسکین
می دهد و با آرامش به کار ادامه می دهد و به آرزوها و آمال خود فکر می کند
و به آینده چنین می اندیشد.

محلّی * بَلبَلِ سَره دارِ بَواشِمِ، واشِ سَره چنارِ بَواشِمِ

فارسی: بلبل بر روی درخت شوم، و مانند گیاه عشقه بر درخت چنار بشوم

محلّی * شِوره ی بَهارِ بَواشِمِ، عاشِقِ نِپارِ بَواشِمِ

فارسی: شبنم بهاری بشوم و عاشق خانه چوبی بلند بشوم

ترجیع بند محلی * بَلبَلِ سَره دارِ، سَره چنارِ، شِوره ی بَهارِ بَواشِمِ عاشِقِ نِپارِ بَواشِمِ

فارسی: بلبل‌ی بر بالاترین نقطه‌ی درخت و بوته‌ای بر درخت بلند چنار و شبنمی بر گل‌های بهاری و عاشق‌خانه‌ی بزرگ و بلند

با این رویاها و امید و آرزوهای بزرگش در قرار ارباب می‌باشد تا بتواند به آرزوهایش دست یابد. آری او دوست دارد به مانند بلبل آوازه‌خوان بر بالاترین نقطه‌ی درخت قرار گیرد و به مانند گل و بوته‌ی سبز رونده بر روی درخت تنومند و بلند چنار قرار داشته باشد و زندگی را در اختیار خود بگیرد. و در عین حال دوست دارد به مانند شبنم بهاری که به سبزه و گل و گیاه طراوت می‌بخشد به دیگران شادابی ببخشد و در این آرزوهایش به امید روزی نشسته است تا با کار و تلاش و روزی حلال در نقطه‌ی بلند زندگی قرار گیرد چرا که در تفکر او هدف از زنده بودن، زندگی کردن است.

اشعار و آهنگ‌هایی که از ساخته‌های نویسنده‌ی این مجموعه می‌باشند به نوعی طرز تفکر و اندیشه و باور و اعتقاداتش را در رابطه با موسیقی منطقه نشان می‌دهند و همه و همه‌ی آنها جهت پیشبرد کار و تلاش مردم منطقه و حفظ و اشاعه‌ی این هنر ارزنده می‌باشند. ناگفته نماند اشعار و آهنگهایی از این نویسنده بر جای مانده است که در مرکز صدا و سیمای مازندران بطور زنده اجرا و پخش شدند و بخشی از ساخته‌های ایشان که با شیوه‌ی موسیقی و نمایش که نوع کار و تلاش (وجین - درو - نشاء و ...) مردم منطقه را به صورت حرکات موزون نشان دهد ساخته شد که در جشنواره‌های مختلف منطقه‌ای و بین‌المللی به صورت گروهی اجرا شد.

برای آشنایی هر چه بیشتر آواها و نواهای منطقه می‌توانید به کاری از استاد احمد محسن پور و استاد جهانگیر نصری اشرفی که توسط انجمن موسیقی ایران چاپ و تدوین شده است مراجعه کنید.

بخشی از کتاب های چاپ شده ی نشر مهربان نیکا

- جرعه ای از معارف قرآنی و روایی - صفی الله قادری
- آبی مطلق - حسین کاوه
- ققنوس بیداری - هانیه محمودی
- گذری تاریخی بر شجره نامه انبیا و اولیای الهی - سید محمد اصطلاح پستی - مریم آبیاندا
- چهل حدیث - روح ا... جمشیدی از دیشیری
- سخنوران آبادان - خیریه فرحانی اصل
- آموزش فیزیک ۱ به همراه حل تمرین - ابراهیم قاسمی مازویی
- زبان عمومی دانشگاهی - مریم رودباری و زهرا غفاری ساروی
- زبان تخصصی معماری - مریم رودباری و محبوبه پور موسی
- زیست شناسی دریا - پیتر کاسترو - مایکل ای هوپر - مترجمان فرزانه فرخی - مریم رودباری
- ۲۰۷ واژه مشابه انگلیسی و مازندرانی - علی صالحی
- شکر خدا - سکینه مهدوی
- و ...

کتاب‌های در حال چاپ نشر مهربان نیکا

- تشابه مثل‌های فارسی با آیات قرآنی (مکمل آموزش قرآن و ادبیات) - ابراهیمی سیاوشی - طهماسب زاده ملک شاه
- درآمدی بر آموزش دانش سیاسی - سیدمهدی خاتمی
- آموزش گام به گام عملی نرم افزارهای آموزشی - سعید اصغری
برمایی - غلامرضا اصغری برای
- گرامر پایه ویژه دانش آموزان متوسطه اول و دوم - علی صالحی
نقشه و نقشه خوانی - سید همام عمادی براد
- مهارت‌های زندگی برای من - رقیه زالی
- مادری که دوست نداشت فرزندش عینکی شود. مهدی یداللهی
- شعر درمانی در طب سنتی ایران با نسخه‌های شفا بخش گیاهان دارویی - سروده محمد باقر تیموری تشنه
- و ...



شرحی بر نویسنده

- استاد محمد صادق اسحاقی گرجی متخصص به "نوشه" از روستای گرجی محله پوهشور - مجلد ۱۵ خرداد ۱۳۳۸ نوازنده و مدرس دف و تَبک و سرپرست گروه ونوشه ضمن اجرای موفق در داخل و خارج کشور، شاگردان زیادی را تقدیم جامعه موسیقی نموده است.
- از ویژگی های هنری ایشان می توان به موارد زیر را اشاره داشت.
- آهنگساز و شاعر موسیقی محلی مازندرانی
- محقق و تحلیل گر موسیقی در صدا و سیما و نشریات و مجلات هنری
- استاد اسحاقی گرجی آثار ارزنده دیگری از فرهنگ و هنر بومی منطقه را آماده چاپ نموده است که در آینده نزدیک به چاپ خواهد رسید.
- در حال حاضر مدیریت آموزشگاه موسیقی (خانه هنر نکا) را بر عهده دارد که در آن هنرمندان زیادی به آموختن موسیقی به روش علمی مشغول می باشند.
- عضو پیوسته خانه موسیقی ایران



نشر صبریان نیکا

www.nika.com



۱۲۰۰۰ تومان