



چارچوب‌ها و ویژگی‌های مردم‌شناسی موسیقی بومی مازندران؛ رهیافتی مناسب و کاربردی برای باستان‌شناسی

ایمان خسروی^۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۶/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۰۹
«از صفحه ۱۲۷ تا ۱۳۹»

چکیده

موسیقی در تمام ارکان زندگی بومیان مازندران جایگاه ویژه‌ای دارد و چندان گزافه نیست اگر گفته شود که تمامی نموده‌های فرهنگی آن‌ها، با عنصر موسیقی سروکار داشته است. اما برای تحلیل و تفسیر این پیوند که از گذشته‌های دور تا به امروز همانند حلقه‌های یک زنجیر به هم پیوسته‌اند باید تقسیم‌بندی مدوئی را به‌عنوان «تجزیه» ارائه داد. اگر این تقسیم‌بندی بر پایه‌ی معیارهای مشخصی صورت گرفته باشد می‌تواند در شناسایی سایر مواد فرهنگی بومیان نیز یاری‌دهنده باشد. طبیعتاً بسیاری از پدیده‌های فرهنگی در تقابل فرهنگ‌های دیگر (چه به خاطر مهاجرت اقوام بیگانه به این سرزمین و چه به خاطر ورود اقوام غالب در جنگ) از میان رفته‌اند اما قطعاً بسیاری از پدیده‌های به‌جای مانده‌ی امروزی، ریشه در گذشته‌های دور دارد. در این مقاله سعی شده است تا با ارائه‌ی چارچوب‌های علمی نظری و عملی در زمینه‌ی مردم‌شناسی موسیقی بومی مازندران، گذشته از تبیین زندگی موسیقایی مردم منطقه، راهی را برای استفاده‌ی باستان‌شناسان جهت بازسازی جوامع انسانی گذشته بازگشاید؛ چراکه شاید تا به حال از این منظر به این مطالعات توجه نشده باشد. برای حصول این نتیجه، جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی نظام‌مند موجود در هنر بومیان، استخراج و ارائه شده است و در نهایت چنین نتیجه‌ای حاصل شد که با پژوهش و مطالعه‌ی سیر تحولی و روند تغییر فرهنگ موسیقایی منطقه و با توجه، تجزیه و تحلیل فرم و محتوای موسیقی و حتی محتوای اشعار ترانه‌های فولکلور، می‌توان روابط انسانی، اجتماعی، اقتصادی و حتی عاطفی جوامع گذشته‌ی بومیان مازندران را بازسازی نمود. برای رسیدن به چنین اطلاعاتی، از ره‌یافت تاریخی و ره‌یافت توصیفی، به‌صورت مکمل استفاده شده است که برای گردآوری اطلاعات پایه‌ی این ره‌یافت‌ها از دو شیوه‌ی میدانی و اسنادی استفاده شده است.

واژگان کلیدی: مردم‌شناسی، فولکلور، زیبایی‌شناسی، موسیقی بومی مازندران.

۱. «نویسنده مسئول»؛ دانشجوی کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران
imaan.khosravi@gmail.com

مقدمه

در مطالعه‌ی سیر تحولی ابزارها و آیین‌ها و شیوه‌های کاربرد ابزارها و برگزاری آیین‌ها، از گذشته تا به امروز، - که موضوع مطالعه‌ی مردم‌نگاری است- فولکلور، رفتار، اعمال و ادبیات شفاهی جامعه‌ی «دیروز» را عرضه می‌دارد و وسیله و رهنمودی ضروری و ارزنده برای شناخت این تحول محسوب می‌شود- البته فراموش نکنیم که این رهنمون برای بهتر شناختن «دیروز» است و سیر تحولی فرهنگ - که ثابت نمی‌ماند- برای مطالعه‌ی «امروز» جامعه کافی نیست. در این میان با تقابل این دو، نوعی «تغییر» به چشم می‌خورد که البته این تغییر نیز محصول گذر یک «روند» است. پرداختن به این تغییرات خودبه‌خود پژوهشگر را ملزم به پیروی از چارچوب‌های مطالعات مردم‌شناسی می‌نماید. به‌طور مثال امروزه تقریباً اکثر چوپانانی که نوای نی آن‌ها، همراه و همدم خودشان و گله‌شان بود، به‌جای نواختن نی، از رادیو و حتی موبایل استفاده می‌کنند و حتی خوراک و پوشاکشان نیز تغییر کرده است.

مطالعه‌ی همه‌ی این تحول‌ها و نیز نوشته‌ها و سندها و مجموعه فولکلورها که ما را به پژوهش‌های امروزی راهنمایی می‌کند، در قلمرو مردم‌شناسی است.

مطالعات فولکلوریک با پیدایش و گسترش روش‌ها و نظریه‌ها، در قلمرو و به‌عنوان مکمل پژوهش‌های مردم‌نگاری- که مطالعه‌ی همه‌جانبه و عمیق جامعه‌ای محدود است- قرار گرفت. برای مثال در تحقیق میدانی جامعه‌ی کشاورزی و چوپانی مازندران، دوبیتی‌های محلی که برگرفته از ادبیات شفاهی است می‌تواند کمک و تأیید بیشتری بر شیوه‌ی کار و زندگی کشاورز و چوپان و شناخت دقیق‌تر سیر تحولی ابزارها، فعالیت‌ها و سنت‌ها باشد. بنا براین یکی از راه‌های شناخت روند تطوری فرهنگ‌های بومی، استفاده از ترانه‌ها و شناخت موسیقی آن قوم می‌باشد. در واقع، انواع ترانه‌هایی که مردم مازندران استفاده می‌کنند، به‌نوعی با زندگی روزمره‌شان گره خورده است و این نکته از دیرباز چنین بوده است. ترانه‌های کار، ترانه‌های شادی، ترانه‌های روایتی و ... هرکدام بیانگر نوعی از نارسایی‌ها و یا روزمرگی‌های موجود در زمان سروده شدنشان هستند. اما متأسفانه با وجود چنین ضرورت‌هایی، موسیقی‌های محلی ایران، همگی در حال ناپدید شدن هستند و تاکنون توجه پژوهشگران زیادی را جلب نکرده‌اند. البته شایان‌ذکر است که در مورد موسیقی بومی مازندران، چندین کار پژوهشی صورت گرفته، اما متأسفانه همپوشانی بسیار زیاد میان آن‌ها- که حاصل استفاده‌ی تمامی اثرهای متأخر، از یک اثر واحد متقدم می‌باشد- باعث شده است که جنبه‌های جدید آن، روشن نشود. مشکل دیگر در این حوزه، پرداختن صرف به حیطه‌ی موسیقی، بدون در نظر گرفتن شرایط محیطی، اقلیمی و مردمی است. یعنی پژوهش‌هایی که به مؤلفه‌های موسیقی و فولکلور و مردم‌شناسی، به‌صورت هم‌زمان و همسو بپردازد و تأثیر و تأثرات هرکدام را بر دیگری بازباید انجام نشده است و یا حداقل، کم انجام شده است؛ اما لازم به یادآوری است که تنها یک کتاب با چنین رویکردی چاپ شده است با نام «موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران» که ساسان فاطمی

، آن را به رشته‌ی تحریر در آورده است (ر.ک به: فاطمی، ۱۳۸۱). با این حال، این تداوم خلق چنین کارهای پژوهشی است که می‌تواند ما را به نقطه‌ی مطلوب برساند و نه فقط یک اثر منفرد. با در نظر گرفتن موارد یادشده، در این مقاله سعی شده است حتی‌الامکان برای حصول نتیجه‌ی درست و جلوگیری از پرداختن به یک موضوع به صورت واحد، هم‌زمان با موسیقی، به مسئله‌ی مردم‌شناسی نیز توجه شود تا ما را به دستیابی نتیجه‌ی صحیح رهنمون سازد. برای این منظور در کنار به‌کارگیری ره‌یافت تاریخی، از ره‌یافت توصیفی نیز کمک گرفته شد تا با بیان وضع موجود، به تغییرات رخ داده نیز توجه شود. قطعاً برای انجام مطالعات مردم‌شناسی و فولکلور، پژوهش‌های میدانی جزئی ضروری خواهد بود که نگارنده نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. گردآوری اطلاعات علاوه بر شیوه‌ی میدانی، بر شیوه‌ی اسنادی نیز تکیه داشته است.

جغرافیا، تاریخ و اقوام

مازندران همانند استان هم‌جوار خود گیلان، خارج از فلات ایران واقع شده است. این استان بیست‌وسه هزار و هفت‌صد و پنجاه‌وشش کیلومتر مربع وسعت دارد و جمعیت آن بر اساس سرشماری سال ۱۳۹۵، سه میلیون و دویست و هشتادوسه هزار و پانصد و هشتادودو نفر می‌باشد (ویکی‌پدیا دانشنامه آزاد، استان مازندران: ۹۶/۲/۱۵). علت اصلی رطوبت و میزان بالای بارندگی این بخش از کشور، وجود رشته‌کوه‌های البرز است که این استان را از فلات ایران جدا می‌کند و چون سد عظیمی مانع گذر ابرها به سمت جنوب می‌شود. گذشته از تأثیرات جوی، این سد عظیم تأثیر بزرگی بر سرنوشت تاریخی منطقه نیز داشته است. رشته‌کوه‌های البرز به خصوص از زمان حمله‌ی اعراب تا قرن دهم هجری، همچون حصاری طبیعی بارها در برابر یورش لشکریان دشمن که از سمت جنوب سر می‌رسیدند، مانع ایجاد کرده است. در بین سلسله‌های پادشاهی قبل از اسلام، ساسانیان نقش بزرگی در سرنوشت سیاسی-فرهنگی منطقه ایفا کردند. دو خانواده‌ی سلطنتی پادوسپانی و باوندی‌ها، هر دو از نسل پادشاهان ساسانی، چندین قرن پس از حمله‌ی اعراب بر منطقه حکم راندند (مرعشی، ۱۳۶۱: سیزده-چهارده). با این حال باید تأکید کرد که از قرن هشتم میلادی به بعد، حکمرانان این دو سلسله، نیمه‌مستقل بودند و به دربار بغداد یا حکومت مرکزی کشور که در دست حکمرانان ایرانی و یا غیر ایرانی بود وابستگی داشتند. از میان سلسله‌های دیگری که در زمان فترت قدرت باوندی‌ها و پادوسپانی‌ها در دشت حکمرانی کردند، از همه مهم‌تر علویان و مرعشیان بودند که حکمرانان عرب تبار آن‌ها، نسب به امامان شیعه می‌بردند (همان: پانزده). از ابتدای قرن یازدهم هجری قمری است که تمایز میان منطقه و بقیه‌ی کشور-تمایزی که همه‌ی حکمرانان مازندران سعی در حفظ آن داشتند- ناپدید می‌شود. یک قرن قبل از آن، ظهور صفویان در صحنه‌ی زندگی سیاسی، نقطه‌ی عطفی در تاریخ کشور به وجود آورده بود. ایران تمامیت خود را پس از یک هزاره باز یافته و مذهب شیعه، مذهب رسمی کشور شده بود. وظیفه‌ی سنگین بازگرداندن مازندران به آغوش کشور به عهده‌ی مهم‌ترین پادشاه این سلسله، شاه‌عباس کبیر نهاده شد. وی این وظیفه را به نحو احسن انجام داد و همه‌ی خرده شاهان منطقه را منقاد

خود کرد. مازندران از آن پس بخشی از ایران به حساب آمد و دیگر هرگز از آن جدا نشد (فاطمی، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۴).

تا ابتدای قرن میلادی حاضر، برانگیختگی اشرافیت محلی به قیام در برابر حکومت مرکزی، هرگز قطع نشد. مؤثرترین وسیله برای مقابله با این شورش‌ها که به‌ویژه در نواحی کوهستانی رشد می‌کرد، سیاستی بود که تأثیر مهمی بر جمعیت‌شناسی منطقه داشت. این سیاست عبارت بود از مهاجرت‌های اجباری تحمیل‌شده توسط شاه‌عباس و مدت‌ها بعد، آغامحمدخان قاجار. گروه‌های زیادی از جنگجویان گُرد و تُرک به‌منظور تضمین امنیت قدرت مرکزی از یک‌سو و تأمین امنیت خود منطقه در برابر هجوم‌های ترکمن‌ها از سوی دیگر، در مازندران مستقر شدند (همان‌جا) اما سیاست خاموش کردن قیام‌های مناطق مرزی امپراتوری در جهت عکس عمل کرد، یعنی منجر به مهاجرت اجباری اقوام ناراضی شد و دیری نیامید که مازندران سهم خود را از این تبعیدی‌ها که اکثراً گرجی بودند دریافت کرد. به این تازه‌رسیده‌ها، کولی‌ها و دیگر اقوامی که به دلایل اقتصادی در جستجوی زمین حاصلخیز به منطقه کشانده شده بودند را که شامل بلوچ‌ها، تالشی‌ها، افغانی‌ها، لرها، عرب‌ها و ... می‌شدند باید افزود. این اقوام در تمام منطقه پراکنده شده و توزیع آن‌ها در پاره‌ای موارد، بسیار ناهمگون است طوری که در یک دهکده واحد، گاه چندین گروه مهاجر را می‌توان مشاهده کرد (فاطمی، ۱۳۷۳: ۵۵).

سازها

بخشی از سازهای مورد استفاده در موسیقی مازندران، بومی این منطقه نبوده‌اند اما سال‌های زیادی است که وارد موسیقی بومی شده‌اند. چگونگی انتقال این سازها به حوزه‌ی موسیقایی مازندران، خود مجالی جداگانه می‌طلبد، اما آنچه مسلم است، استحلال بی‌چون‌وچرای این سازها را در موسیقی منطقه در پی داشته است؛ بنابراین، در این بخش سعی شده است سازهایی که به‌عنوان سازهای بومی در سده‌های اخیر پذیرفته شده‌اند معرفی گردد.

الف) سازهای بادی

لله‌وا

بدنه‌ی اصلی این ساز از جنس نی است و از لحاظ ساختمان نیز شبیه ساز «نی» در موسیقی ایرانی است. از شش گره و هفت بند تشکیل شده است و انگشت گذاری و نت‌نویسی آن نیز شبیه ساز نی می‌باشد. تنها اختلاف ساختاری آن با ساز نی در لبه‌ی آن است که در ساز لله‌وا، به این علت که ساز بیرون لب‌های نوازنده قرار می‌گیرد، برای تسهیل در این امر لبه‌ی آن از سمت بیرون تراشیده می‌شود در حالی که در ساز نی که لبه‌ی آن داخل دهان و لبه‌لای دو دندان پیشین قرار می‌گیرد لبه‌ی ساز از سمت داخل تراشیده می‌شود. ساختار ورود هوا به ساز لله‌وا به روش نفس برگردان است بدین ترتیب که هوای ورودی به داخل ساز در طول قطعه، بلاقطعاع می‌باشد؛ برای انجام این امر نوازنده مقداری از هوای درون شش‌ها را در داخل



تصویر ۱: (خسروی: ۱۳۹۶)

فضای دهان ذخیره کرده و با انقباض ماهیچه‌های صورت، آن را اندک‌اندک با تنظیم اندازه‌ی خروجی لب‌ها به داخل ساز هدایت می‌کند. این در حالی است که هم‌زمان با این عمل، هوای جدید از طریق استنشاق توسط بینی وارد شش‌ها می‌شود. این ساز یکی از رایج‌ترین سازها برای اجرا در شب‌نشینی‌های مناطق مرکزی و غربی استان مازندران بوده است.

سُرنا



تصویر ۲: (خسروی، ۱۳۹۶)

سُرنا سازی مختص مازندران نیست و تقریباً در تمامی مناطق کشور مورد استفاده قرار می‌گیرد. جنس قسمت اصلی آن که مخروطی شکل است از چوب بوده و قسمت‌هایی از جنس فلز نیز در لبه‌ی باریک آن به کار می‌رود. این ساز با توجه به رپرتوار آن مختص مراسم شادی و سرور می‌باشد چنان‌که نام آن نیز از دو بخش «به معنی جشن» و «نای» به معنی نی تشکیل شده و بر این حقیقت دلالت دارد.

تصویر ۳: (خسروی، ۱۳۹۶)



قَرنه

این ساز از دو بخش اصلی تشکیل شده که بدنه‌ی اصلی آن از جنس نی است و در انتهای آن بخشی مخروطی از جنس شاخ گاو متصل است. این ساز پس از یک دوره‌ی سیصدساله‌ی فراموشی و فترت، در یکی از خرابه‌های شهر آمل کشف و احیا شد (پهلوان، ۱۳۸۸: ۵۰۶).

ب) سازهای زهی دوتار



تصویر ۴: (خسروی: ۱۳۹۶)

این ساز از دو بخش اصلی دسته و کاسه تشکیل شده که از جنس چوب است. کاسه‌ی آن گلابی‌شکل است و کمی از دوتارهای ترکمنی درازتر. این ساز بیشتر در نواحی شرقی استان مازندران کاربرد داشته که در سال‌های اخیر با تداخل فرهنگ موسیقایی مناطق مختلف و تبعیت از سرچشمه‌ی واحد تولید موسیقی در استان، کاربرد آن در مناطق مرکزی و حتی شرق استان نیز رواج بسیار پیدا کرده است.

کمانچه



تصویر ۵: (خسروی: ۱۳۹۶)

ازلحاظ ساختار فیزیکی، ساز کمانچه‌ی مورد استفاده در استان مازندران

امروزی فرق چندانی با کمانچه‌ی استان‌های دیگر ندارد اما در گذشته، این ساز در مازندران سه گوشه و سه سیم داشته است اما امروزه برای استفاده وسیع‌تر در محدوده‌ی صدادهی، از کمانچه‌های چهارسیم استفاده می‌شود.

ج) سازهای کوبه‌ای



تصویر ۶: (خسروی: ۱۳۹۶)

دِسَرِکَتِن یا نِقاره

از دو کاسه‌ی سفالین که یکی بزرگ‌تر از دیگری است تشکیل شده که روی دهانه‌ی آن‌ها پوست کشیده شده است. برای نواختن آن، از دو چوب به‌عنوان مضراب استفاده می‌شود.

دَس دایره



تصویر ۷: (خسروی: ۱۳۹۶)

از طوقه‌ای چوبی که روی آن پوست کشیده شده است تشکیل می‌شود و قطر طوقه‌ی آن از ساز دف کمتر است. این ساز در ملودی‌های ضربی مازندرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد و کاربرد آن بیشتر در مراسم جشن و عروسی است.

تصویر ۸: (خسروی: ۱۳۹۶)



دُهَل

سازی است استوانه‌ای شکل که البته پهنای طوقه‌ی آن دراز نیست. دو طرف این طوقه، پوست کشیده شده است و ابعاد آن بنا به کاربری آن متفاوت است. در مراسم آیینی شادی معمولاً به همراه سرنا استفاده می‌شود و ابعاد کوچک‌تری دارد اما در مراسم مذهبی و تعزیه، از دهلهایی با ابعاد بسیار بزرگ‌تر استفاده می‌شود.

کش‌دمک (کش‌دمبک)



تصویر ۹: (خسروی: ۱۳۹۶)

این ساز سال‌های زیادی نیست که وارد عرصه‌ی موسیقی مازندران شده و ورود آن را می‌توان به کولیان نسبت داد. جنس اصلی این ساز از چوب است و با پوستی که در قسمت دهانه‌ی آن کشیده می‌شود صدا تولید می‌شود اما جنس بدنه‌ی تنبک یا همان کش‌دمک مازندران از حلب می‌باشد.

تشت لاک

لاک، نوعی ظرف چوبی است که در مازندران از آن به‌عنوان سینی برای تمیز کردن غلات و همچنین ریختن برنج پخته‌شده در آن بر سر سفره و ... استفاده می‌شده است. برخی از آن‌ها که صدادهی خوبی داشتند به‌عنوان ساز در محافل زنانه و جشن‌ها از سوی زنان نواخته می‌شده است (همان: ۵۵۴). البته از مجمع فلزی (سینی‌های بزرگ فلزی) نیز برای نواختن این ساز استفاده می‌شود که گاهی از اوقات برای تولید صدای ترکیبی، در هنگام نواختن روی آن یک نعلبکی و یا سینی کوچک فلزی قرار می‌دادند. در سال‌های اخیر از قرار دادن سکه روی سینی بزرگ برای این امر استفاده می‌شود.



تصویر ۱۰: (خسروی: ۱۳۹۶)

فرهنگ و زیبایی‌شناسی

یک جامعه، پدیده‌ای را به‌مثابه هنر، تعیین هویت می‌کند درحالی‌که جامعه‌ای دیگر همان پدیده را امری ملال‌آور به‌حساب می‌آورد. موسیقی می‌تواند در یک جامعه پدیده‌ای هنری باشد درحالی‌که همان موسیقی در

جامعه‌ای دیگر، به صوتی دل‌خراش و آزاردهنده مبدل می‌شود؛ به همین دلیل لازم است تفحص عمیق‌تری بر روی دو جنبه‌ی تطبیقی از فرهنگ بومیان مازندران و سیستم زیبایی‌شناسی در فرهنگ مازندران انجام شود. تنها از این طریق است که تعصبات پژوهشی کنار گذاشته می‌شوند و نتایج تحقیقات، به‌درستی آشکار می‌شوند. در این میان باوجود اینکه اختلافات زیادی در بین قبایل و مناطق مختلف مازندران در حوزه‌های پراکنده دیده می‌شود، اما در این پژوهش یک خط مشترک و یک دیدگاه کلی در سیستم زیبایی‌شناسانه در این مناطق در نظر گرفته شده است. در سیستم‌های گسترده‌ای که در زیبایی‌شناسی به کار گرفته می‌شود، نقش جهان‌بینی، یعنی آنچه که تصورات پیشینی نامیده می‌شوند که طی آن افراد یک جامعه، تصورات و تعبیرات خاص خود را از گردش افلاک دارند، به‌مثابه عامل اولیه شناخت در شکل‌دهی سیستم‌های زیبایی‌شناسانه، تقریباً نادیده گرفته شده است؛ علیرغم اینکه همین جهان‌بینی است که مواد عینی زیبایی‌شناسی را در هر جامعه، سامان می‌دهد (هرندن، ۱۳۸۸: ۸۵). از آنجایی که مفهوم جهان‌بینی حاصل تجربه‌ی جمعی جامعه است، نقش آن به‌سان عامل تعیین‌کننده‌ی سیستم‌های زیبایی‌شناسانه نمی‌تواند کاملاً بدون شناخت از تأثیر «نژاد» از زاویه‌ی فرهنگی صورت گیرد کما اینکه بنا بر آنچه توضیح داده شد، میزان مهاجرت اقوام غیر مازنی به مازندران در طول تاریخ، غیرقابل چشم‌پوشی است.

جایگاه فرم و محتوا

یکپارچگی درونی انسان‌ها در جامعه، تنها از طریق شناخت، آن‌هم با استفاده از آگاهی‌های گوناگون ممکن می‌گردد و این آگاهی از راه هر آنچه که دین، علم، فلسفه و هنر نامیده می‌شود و یا همه‌ی این‌ها در کنار یکدیگر به دست می‌آیند؛ اما پیرامون دین باید بگوییم که گوهر دین از مراسم عبادی ریشه گرفته و گوهر دانش از آگاهی مشاهدات روشمند پدیدار گشته است. به بیان دقیق‌تر، هنر، جلوه‌های بارز طبقه‌بندی‌شده‌ای است که برای ارتقا درک ارزش‌های پرمحتوای فرهنگی ساخته شده، آن‌هم به‌نحوی که یکپارچگی‌های درونی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد (Spengler, 1926: 191). محتوای شخصیت هنر در گروه‌های اجتماعی از جهان‌بینی اعضای همان گروه در درون جامعه سرچشمه می‌گیرد. جهان‌بینی بومیان مازندران وابسته به جنبه‌های تاریخی و تجارب اقتصاد معیشتی و کار است؛ از این رو می‌توان گفت بومیان مازندران حتی تا قبل از نیم‌قرن اخیر، فقط روش‌های آیینی را برای دستیابی به آگاهی‌های هنری به کار می‌گرفته‌اند و تنها در نیم‌قرن اخیر، جنبه‌های دیگری نیز بر آن افزوده شده است. یکی از راه‌های شناخت زندگی مردم بومی مازندران در گذشته، آگاهی و شناخت از انواع موسیقی و ترانه‌های فولکلور می‌باشد. در موسیقی فولکلور علاوه بر فرم، محتوا و مضمون آهنگ، آواز و یا ترانه‌ها همچون چراغ راهی برای دستیابی به این شناخت عمل می‌کند. متأسفانه در تقسیم‌بندی‌های انجام‌شده توسط پژوهشگران برای موسیقی مازندران، همواره فرم مدنظر بوده تنها اشاراتی به محتوا شده است اما نگارنده تقسیم‌بندی فراگیرتری را انجام داده است که علاوه بر فرم، توجه به محتوا نیز سرلوحه‌ی کار قرار گرفته است که این تقسیم‌بندی می‌تواند

- چارچوبی استوار برای پژوهش‌های بعدی باشد:
- ۱- موسیقی شادی و سرور؛
(الف) جشن‌های همگانی و آیینی (ب) جشن‌های خصوصی و خانوادگی
 - ۲- سوگ؛
(الف) عزاداری برای بستگان و نزدیکان (ب) سوگواری‌های آیینی و مذهبی
 - ۳- موسیقی کار؛
(الف) ترانه‌ها (ب) بی‌کلام‌های مقامی
 - ۴- ترانه‌های حماسی و مدح قهرمانان؛
 - ۵- عاشقانه‌ها؛
(الف) منظومه‌های روایتی آهنگین (ب) منظومه‌های روایتی آوازی
 - (ج) دوبیتی‌های کوتاه معروف به کیجاگان‌ها
 - ۶- ترانه‌های بازی و سرگرمی؛
 - ۷- کودکانه‌ها؛
(الف) لالایی‌ها (ب) ترانه‌های نوازش کودک (ج) ترانه‌های بازی کودک

البته در این مجال، قصد تحلیل و بازگشایی این انواع را نداریم اما ذکر این نکته ضروری است که در واقع تنها با تقسیم‌بندی محتوایی است که می‌توان چارچوب نظری درستی را برای بازسازی زندگی روزمره و اجتماعی گذشته پی گرفت و توجه به محتوا یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها برای رسیدن به هدف است. با این رویکرد است که باستانشناس می‌تواند محتوا را همچون داده‌های اطلاعاتی خامی تصور کند که مرحله‌ی توصیف را به همراه خود دارد و نیازمند انجام فرآیندی است تا با در نظر گرفتن روند تغییر، بتواند به مرحله‌ی تفسیر و توضیح برسد. بنابراین «روند تغییر» در یک بازه‌ی زمانی مشخص و در یک مجموعه‌ی داده‌ها، می‌تواند بسیار مهم‌تر از بررسی و تحلیل یک اثر منفرد باشد. البته لازم به ذکر است برای رسیدن به این هدف، باستانشناس نیازمند آشنایی و اشراف کامل به مباحث موسیقی بومی مازندران و نیز اتنوموزیکولوژی است تا بتواند در تحلیل داده‌ها، موفق عمل کند.

نظام زیبایی‌شناسی بومیان مازندران

برای تبیین نظام زیبایی‌شناسی بومیان مازندران، سه ویژگی کلی در نظر گرفته شده است:

(الف) هنر بومیان مازندران، هنری آیینی-تجربی است. هنرمند شاخص بومی مازندران، هنر را از زاویه‌ی بنیان نظام‌مند تشریفات آیینی دینی می‌آفریند. او مخاطب را آزادانه تحت تأثیر قرار می‌دهد و عامل این تأثیرگذاری، بر پایه‌ی سنت مراسم دینی است و این موضوع در اصل الگوی رسمی آنان است که مخاطب را به بهترین وجه متأثر می‌کند. این هنر که می‌توان از آن با عنوان هنر تشریفات آیینی یاد کرد، در زندگی مردم بومی مازندران به بنیادی نهادینه مبدل شده است. از سوی دیگر بومیان مازندران، در آفرینش یک قطعه‌ی ویژه‌ی هنری، ضرورتاً فرضیه‌های طبیعت‌گرایانه را به کار می‌برند و نگاه آنان بر این اصل استوار است که قوانین طبیعت بر تمام پدیده‌های هستی حکم می‌راند و از این‌روی انسان هم می‌بایست آن قوانین را در رفتارها و کردارها و ارزش‌های انسانی خود به کار ببرد. دیدگاه آنان در این زمینه بر این فرضیه تکیه می‌کند که انسان در جهان هستی با مواردی از

قبیل توارث و نیروهای محیطی روبروست که نه می‌تواند همه‌ی آنان را درک کند و نه می‌تواند همه‌ی آنان را تحت کنترل خود درآورد. انسان می‌تواند به بهترین وجه خویش را با نیروهای روحانی وفق دهد و از این راه آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار دهد. در همین راستا، بیننده‌ی هنرهای بومیان مازندران نیز هنر را به‌مثابه امتداد موجودیت طبیعت می‌بیند. در جوامع بومیان مازندران، هنر و طبیعت دو پدیده‌ی وحدت یافته و متحدند. از موارد مهم وحدت هنر و طبیعت، استفاده از برخی اشیای طبیعی به‌مثابه ابزار موسیقایی است. در این مورد می‌توان به استفاده از سازهایی نظیر «قرنه» اشاره کرد که هم از نظر ساختاری از جنس شاخ و نی است و هم از نظر سونوریت‌های صدایی، شبیه به اصوات پرندگان است.

ب) هنر موسیقی بومیان مازندران، هنری سودمند و کاربردی است. هنرمند بومی مازندران، هنرش را به‌مثابه فعالیت‌های کارکردگرایانه و واقع‌بینانه، درواقع اگر کسی بخواهد در تمام فعالیت‌ها و کشش‌ها و کوشش‌های زندگی روزانه سربلند و موفق باشد، باید همیشه به طبیعت احترام بگذارد و آن را تمجید کند. این، خود از زمره کارهای مهم بومیان است که اجرای آن همانند سنت‌های آیینی موردتوجه است. در فرهنگ بومیان مازندران، شکار، کشاورزی و دام‌پروری و روابط عاشقانه می‌بایست با ریتم و جریان طبیعت در تعامل باشد. مراسم و آیین‌های تشریفاتی نیز همبستگی جامعه با طبیعت در امور اجتماعی را ترویج و گسترش می‌دهد. به‌بیان دیگر بومیان مازندران در پیدایش آثار هنری از رفتار و کنش طبیعت تقلید می‌کنند و الگوی آن را در توصیف کردارهای آدمیان به کار می‌گیرند؛ به‌عبارت‌دیگر هنر باید طرح‌های طبیعت را که بر پدیده‌های جهان هستی حکم می‌رانند، شبیه‌سازی کند.

ج) هنر بومیان مازندران، هنر مشارکت و سودمندی در کردارهاست. هنرمند شناخته‌شده در میان بومیان مازندران، هنر خود را از طریق عمل نشان می‌دهد. دانستنی‌ها و آگاهی درونی هنرمند که توان دیگران را شعله‌ور می‌سازد، با هیچ ابزاری قابل‌مقایسه نیست تا جایی که اجرای بعضی از قطعات موسیقی، بدون مشارکت حضار، عملی نیست. آثار موسیقی بومیان مازندران از هرگونه «وابستگی» آزاد است و از طریق ابراز احساس به ایده‌هایی که مشابه رؤیا هستند برانگیخته می‌شوند. درواقع با همین روش است که مشکلات دست‌وپا گیر بین مخاطب و اثر هنری تقلیل پیدا می‌کند. در ارائه‌ی کارهای هنری غالباً متد و روش خاصی موردتوجه نیست و تنها با درگیری عوامل متفاوت مانند استفاده از منابع احساسی، دیداری، شنیداری، لامسه، بویایی و چشایی است که روابط زیبایی شناسانه کاربرد عملی خود را برجسته می‌سازند و به کار بردن چنین عواملی همدلی و مشارکت روانی را برمی‌انگیزد.

پهنه‌های جغرافیایی موسیقی

مازندران با توجه به اصلاحات مرزی انجام‌شده در قرن حاضر، نواحی جغرافیایی‌ای را در خود جذب کرده که فرهنگ‌های آن‌ها چندان فرهنگ

مازندرانی محسوب نمی‌شوند. پیش از هر چیز، تعیین قطعی مرزهای زبان تبری مشکل ایجاد می‌کند. برخی، سخاوتمندانه تکلم به این زبان را به تقریباً همه‌ی منطقه از رامسر تا گنبد کاووس نسبت می‌دهند (نجف زاده، ۱۳۶۸: ۳۶-۳۵). برای برخی دیگر که دقت بیشتری دارند، استفاده از زبان تبری از تنکابن در غرب فراتر نمی‌رود و قبل از علی‌آباد کتول در شرق، متوقف می‌شود (هومند، ۱۳۶۹: ۱۲) اما به‌صورت کلی می‌توان نواحی جغرافیای موسیقی مازندران را به دو بخش اصلی که هرکدام نیز تقسیمات مهمی را شامل می‌شوند تقسیم کرد:

الف) موسیقی دشت؛

۱- بخش دشت شرقی: شامل نواحی بین ساری تا کردکوی

۲- بخش دشت مرکزی: حدفاصل بین آمل تا ساری

۳- بخش دشت غربی: شامل حدفاصل نور تا تنکابن

ب) موسیقی ارتفاعات و کوهستان؛

۱- بخش کوهستانی شرقی: شامل ارتفاعات منطقه‌ی ساری

۲- بخش کوهستانی مرکزی: شامل ییلاقات شهرستان آمل

۳- بخش کوهستانی غربی: شامل ییلاقات بخش نور و نوشهر به مرکزیت

کجور

شایان‌ذکر است که این تقسیمات ارائه‌شده، با در نظر گرفتن اصول پایه‌ای نظری و مبتنی بر فرم و محتوا تبیین شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تغییر و تحول فرهنگ، در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها، ملاحظه می‌گردد که تنها فرهنگ‌های مرده هستند که ثابت می‌مانند و نشانه‌های فرهنگ‌های مرده و غیرمتداول را، در موزه‌ها، سندها و کتاب‌های معرف فرهنگ‌های کهن می‌توان یافت. استفاده از این‌گونه ابزارها و سندها در مطالعه‌ی سیر تحولی فرهنگ، سودمند، ضروری و الزامی است. در این دگرگونی و تحول فرهنگی، مثلاً ابزارهای کشاورزی گذشته و نیز ترانه‌های چوپانان، جوابگوی نیازمندی‌های زیستی و عاطفی امروز نیست. سیر و دگرگونی فولکلور نیز، با تحولات فنی، صنعتی و پیشرفت‌های علم و امکانات تحصیل و فراوانی وسایل ارتباط جمعی جدا از دیگر پدیده‌های گسترده‌ی مادی و غیرمادی نمی‌باشد. بدیهی است که به اقتضای دانش و شناخت اجتماعی اقوام، کاربرد ابزاری از فولکلور و ادبیات شفاهی به‌صورت کتاب و فیلم، تداوم و استمرار خواهد داشت، ولی رواج اجتماعی نخواهد یافت. چرخ شتابنده‌ی تغییر و تحول، نه برمی‌گردد و نه متوقف می‌شود، ولی پژوهش و مطالعه‌ی سیر تحولی و فرهنگی و اجتماعی، ضروری است که هویت تاریخی و ملی را بیان می‌کند. نقش و وظیفه‌ی مردم‌شناسی هم، مطالعه‌ی فرهنگ و اقوام است در زمان و مکان، تا به امروز. بنابراین گزاره نیست اگر بگوییم موسیقی فولکلور و مردم‌شناسی، یکی از ابزارهای مهم به‌عنوان اطلاعات پایه در باستان‌شناسی است که متأسفانه تاکنون به این وجه آن توجه زیادی نشده است باین‌وجود که همانا بازسازی جوامع انسانی گذشته، به‌عنوان اصلی‌ترین هدف در باستان‌شناسی محسوب می‌شود.

فهرست منابع و مآخذ:

- پهلوان، کیوان. (۱۳۸۸). *موسیقی مازندران*. تهران: آرون.
- جنیدی، فریدون. (۱۳۷۲). *زمینه شناخت موسیقی ایرانی*، چاپ دوم، تهران: پارت.
- دهلوی، حسین. (۱۳۸۵). *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چاپ سوم، تهران: ماهور.
- راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: پیشرو.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۱). *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران*. تهران: ماهور.
- قلی‌نژاد، جمشید. (۱۳۷۹). *موسیقی بومی مازندران*. ساری: انجمن موسیقی مازندران.
- کیمی‌ین، راجر. (۱۳۹۰). *درک و دریافت موسیقی*، ترجمه حسین یاسینی، چاپ دهم، تهران: چشمه.
- محسن‌پور، احمد. (۱۳۸۷). *در جستجوی نغمه‌های گمشده*. ساری: شلفین.
- مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۷۹). *موسیقی ترکمنی*. تهران: ماهور.
- مرعشی، میرسیدظهیرالدین. (۱۳۶۱). *تاریخ طبرستان و رویان و مازندران*، چاپ دوم، تهران: شرق.
- نجف‌زاده، محمدباقر. (۱۳۶۸). *واژه‌نامه‌ی مازندرانی*. نیشابور: بنیاد نیشابور.
- نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۵). *گوسان پارسی*. تهران: سوره مهر.
- نقیب‌زاده سردشت، بهزاد. (۱۳۸۵). *سازشناسی موسیقی کردی*. تهران: توکلی.
- هرندن، مارشا. (۱۳۸۸). *مردم‌شناسی موسیقی سرخپوستان آمریکا*، ترجمه محسن حجاریان. تهران: افکار.
- هومند، نصرالله. (۱۳۶۹). *پژوهشی در زبان تبری*. آمل: کتاب‌سرای طالب آملی.

- Spengler, Oswald (1926). *The Decline of west*, New York: Knopf.