روح‌الله کلامی

موسیقی کومش

در مقالـه‌ی حاضر سـعی خواهد شـد مهم‌ترین ویژگی‌های موسـیقی کومـش بر مبنای دسـتاوردهای پژوهش میدانی (از آغاز سـال ۱۳۸۷ تا پایان ۱۳۹۰ خورشیدی) ارائه شود نگارنده ضمن مطالعه و بررسی آنچه تاکنون به‌شکل مختصر از موسیقی کومش گرد آمده است (نصری‌اشرفی ۱۳۷۴؛ ۱۳۸۶: ۱۰۵-۱۲۲)[1] ترجیح داده است اساس تحقیقات خود را ــ به‌جهت پراکندگی، عدم جامعیت و دقت کافی برخی اطلاعات ــ بر داده‌های به‌دست‌آمده از پژوهش میدانی خود (اعم از ضبط نمونه‌های اجرایی و مصاحبه‌های صوتی و تصویری با مهم‌ترین راویان موسیقایی کومش و بررسی و تحلیل آن‌ها) همراه با برخی گزارشات و نگاشته‌های سایر محققین در حوزه‌های تاریخ، قوم‌شناسی، زبان‌شناسی و ادبیات عامیانه‌ی مربوطـه قـرار دهد. بر این باورم که پژوهش موسـیقی هر ناحیه‌ای بـدون در نظر گرفتن ویژگی‌های تاریخی، مردم‌شناسی، زبانی و ادبی مرتبط با موسیقی آن ناحیه نمی‌تواند جامع و کامل باشد. از این‌رو ضمن کاوش در حوزه‌های نام‌برده، اقدام به ضبط میدانی و بررسی موسیقایی گسترده‌ی اجراهایی از مهم‌ترین اقوام ساکن در ناحیه‌ی کومش کرده‌ام که حاصل آن‌ها به‌صورت مجموعه‌ای شنیداری و نوشتاری در آینده ارائه خواهد شد.

---

۱ همچنین برخی ضبط‌ها و گزارشات منتشرنشده توسط اداره‌ی میراث فرهنگی و گردشگری استان سمنان مربوط به شهرستان‌های دامغان و سمنان که اغلب آن‌ها را اجراهای مازندرانی تشکیل داده‌اند

۱. کومش[۲]

در مورد وجه تسمیه‌ی کومش همواره نظریات متفاوتی وجود دارد (حقیقت ۱۳۷۹: ۱۷ـ۱۸). با این‌که امروزه آثار و کتب چندانی در مورد محدوده‌ی دقیق سرزمین کومش (قومس بعد از اسلام) وجود ندارد اما اشاراتی پراکنده و گذرا درباره‌ی کومش در برخی رسالات، سفرنامه‌ها و گزارشات تاریخی و اجتماعی قدیم آمده است (مسعودی ۱۳۴۴: ۶۰۴؛ ستوده ۱۳۴۰: ۱۴۷؛ ابی یعقوب ۱۳۴۷؛ شهرستانی ۱۳۵۸؛ اعتمادالسلطنه ۱۳۶۲؛ شادپور ۱۳۷۹).

۲. موقعیت و اقلیم

ناحیه‌ی کومش (استان سمنان) که شهرستان‌های شاهرود، دامغان، سمنان، مهدیشهر و گرمسار را شامل می‌شود[۳] در نیمه‌ی شرقی ایران و بین استان‌های شمال شرق (خراسان شمالی و رضوی و جنوبی) و استان‌های شمالی (گلستان و مازندران) و استان‌های بخش مرکزی ایران (یزد و اصفهان و قم و تهران) واقع شده است. نوار شمالی کومش به کوهپایه‌های البرز و نوار جنوبی آن به کویرهای سوزان دشت کویر منتهی می‌شود. چنین موقعیتی، تنوع اقلیمی کوهستانی را در بخش‌های شمال شرق و شمال و شمال غرب کومش و اقلیم گرم و خشک را برای اغلب بخش‌های ناحیه‌ی کومش به‌ویژه در بخش‌های جنوبی به‌ارمغان آورده است. در نتیجه‌ی چنین شرایطی مهم‌ترین کانون‌های جمعیتی ناحیه‌ی کومش در نقاط کوهستانی و کوهپایه‌ای بخش‌های شمالی و مرکزی و نقاط کم‌جمعیت بخش‌های جنوبی آن شکل گرفته‌اند.

۳. اقوام و گونه‌های زبانی

عواملی چون تنوع زیستی و اقلیمی، هجوم متمادی اقوامی مانند ترکمن‌ها، افغان‌ها و اعراب در ادوار گوناگون، موقعیت خاص جغرافیایی ـ فرهنگی به‌واسطه‌ی قرار گرفتن بین فرهنگ‌های غنی مناطقی چون خراسان شمالی، خراسان رضوی، خراسان جنوبی، گلستان (بخش کتول و ترکمن‌صحرا)، محسوب شدن برخی نقاط ناحیه‌ی کومش (اغلب

---

۲. با وجود اختلاف روایات در منابع و رسالات تاریخی در مورد حدود ناحیه‌ی کومش. ما در تمام مراحل پژوهشی خود فرض را بر استان سمنان فعلی قرار داده‌ایم.

۳. اخیراً بخش‌های میامی شهرستان شاهرود و آرادان شهرستان گرمسار به‌عنوان شهرستان‌های دیگر استان سمنان از سوی دولت معرفی شده‌اند.

در بخش‌هـــای جنوبی و مرکزی) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های تبعیدی برای برخی اقوام، عبور جاده‌ی ابریشم از این ناحیه، دارا بودن برخی ظرفیت‌ها و ویژگی‌های تاریخی و گویش‌های بومی متنوع و نیز وجود زندگی ســاربانی و عشــایری به‌جهت قرار گرفتن در مســیر یکی از شاهراه‌های عشــایری ایران، همگی موجب شده اســت اقوام گوناگون با خُلقیات و آداب و رســوم و زبان‌ها و گویش‌ها و به‌ویژه ویژگی‌های شــگرفِ فرهنگ موسیقایی‌شــان، اعم از سازها و نغمات، آرام‌آرام طی سالیان متمادی در کنار فرهنگ بومی ناحیه‌ی کومش جای گرفته و موجب تنوع و غنای فرهنگی، زبانی و موسیقایی آن شوند؛ اقوام تُرک، کُرد، بلوچ، سیســتانی، عرب، تُرکمن، فارس و طبری با ویژگی‌های فرهنگی و زبانی‌شان چشمگیرترین حضور را در ناحیه‌ی کومش داشته‌اند. بی‌تردید چنین رنگ‌آمیزی فرهنگی‌ای در ناحیه‌ی کومش به‌طور عام بستری برای تأمل هرچه بیش‌تر در بخش بزرگی از فرهنگ موســیقایی دستِ‌کم شمال شــرق ایران فراهم کرده است. از اقوام و ایلاتی که در نقاط مختلف کومش به‌صورت بومی یا مهاجر حضور داشــته و دارای سکونت دائم یا موقت‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: سَنگسَری‌ها، پروری‌ها، افتری‌ها در شهرستان‌های مهدیشهر و سمنان، الیکایی‌ها، اصانلوها، هداوندها، عرب سَرهنگی‌ها و کُتی‌ها در شهرستان گرمســار و خوار و توران، ترک‌ها، پل ابریشم، گرایلی و تیمورتاش در شهرستان شاهرود، کُردهای عراق و کرمانشاه و کردستان، تُرک‌های آذری و بجنوردی (خراسان شمالی) و گاه تُرک‌های ســایر نقاط ایران و طبری‌های مازندران و شــاه‌چراغی‌ها و باصری‌های فارس و بعضاً اقوام ترکمن، کتولی گلستان، بلوچ، عرب و سیستانی در برخی نقاط ناحیه‌ی کومش (اغلب در شهرستان‌های شاهرود و گرمسار). در کنار زبان‌ها و گویش‌های اقوام نامبرده که به‌گونه‌ای پویا در بستر فرهنگی ناحیه‌ی کومش و بر پیکره‌ی فرهنگ موسیقایی آن اثرگذار بوده‌اند گونه‌های زبانی‌ای چون گویش‌های سَنگسَــری، سُــرخه‌ای و سمنانی، بیش‌تر در شهرستان‌های مهدیشهر و سمنان، در کنار سایر گونه‌ها موجب شده‌اند تا خُرده‌فرهنگ‌هایی با هویت کم‌وبیش یکپارچه (اغلب در سَنگسَر) به‌وجود آیند؛ البته این استقلال هویتی در موســیقی این نقاط بیش از آن‌که در نوع سازها نمود داشته باشد در بیان و محتوای آوازها و ترانه‌ها و منظومه‌ها، که در آن‌ها کلام محور اصلی اجراست، اثرگذار و بارز بوده‌اند.

۴. نشانه‌های تاریخی ـ موسیقایی

بــا دورنمــای تاریخ کهن این ســرزمین از هزاره‌های پیش از میلاد تاکنون و بررســی آثار به‌دســت‌آمده از نقــاط مختلــف آن می‌توانیم به غنای فرهنگی و هنــری‌اش و نیز اهمیت آن به‌عنوان گذرگاهی فرهنگی که هم‌گام با جوشــش فرهنگی و هنری ســایر تمدن‌های

هم‌عصرش مانند تمدن سیلک و شوش بوده است، پی ببریم. نمونه‌های چنین تمدن‌های اولیه‌ای را می‌توان در تپه‌حصار دامغان، تپه‌چخماخ شاهرود و تپه‌دلازیانِ سمنان یافت. اکنون اگرچه نمی‌توان به‌واسطه‌ی آثار مکشوفه‌ی فرهنگ موسیقایی گذشته‌ی ناحیه‌ی کومش[۴]، هیچ ادعایی مبنی بر تداوم و ارتباط فرهنگ موسیقایی آن دوران با فرهنگ موسیقایی امروزی آن داشت اما بررسی همین نشانه‌ها دست‌کم می‌تواند موجب طرح سئوالات متعدد درباره‌ی چگونگی رقص‌ها و سازهای مربوط به ساکنان اولیه‌ی این سرزمین شود.

۵. جغرافیای موسیقایی

با توجه به توضیحات بند ۳، موسیقی کومش را بنا به اشتراکات موسیقایی، فرهنگی و زبانی مردمان ساکن در آن، به سه محدوده‌ی اصلی موسیقایی به شرح زیر تقسیم و معرفی کرده‌ام:

الف. محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش.
ب. محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش.
پ. محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش.

اساس تقسیم‌بندی این سه محدوده، داده‌های به‌دست‌آمده از پژوهش میدانی و مقایسه و بررسی آن‌هاست و طبیعی به‌نظر می‌رسد که به‌دلیل درهم‌تنیدگی فرهنگ‌های موسیقایی این سه محدوده (همچون برخی دیگر از نواحی ایران)، این مرزبندی نمی‌تواند مطلق باشد و تنها به‌منظور بررسی و مقایسه‌ی کلی صورت گرفته است. نمودار زیر چگونگی تقسیم‌بندی سه محدوده‌ی موسیقایی ناحیه‌ی کومش که تأثیرپذیری‌های گوناگونی از فرهنگ‌های موسیقایی نواحی مجاور داشته‌اند را نشان می‌دهد.

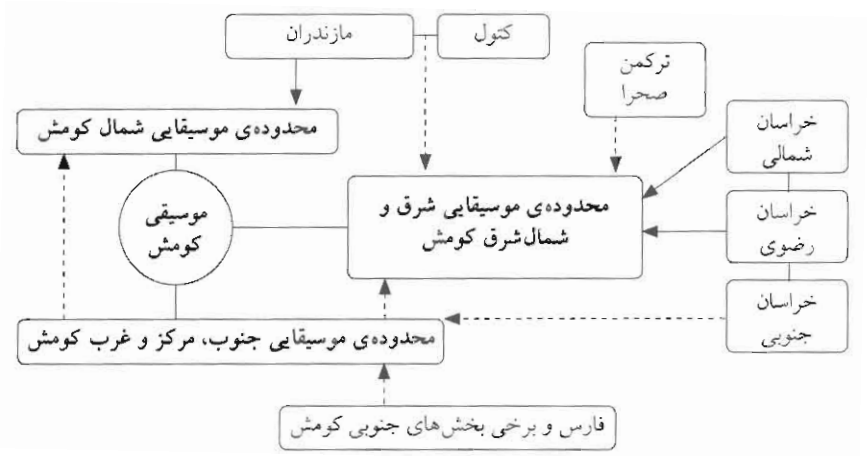
الف. محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش

۱. حدود جغرافیایی حدود جغرافیایی این محدوده را از شرق، بخش میامی و روستاهای شرقی آن تا نقاط شمال شرق و تا حدودی قسمت‌هایی از **شمال** شهرستان شاهرود تشکیل داده است.

---

۴. مواردی چون سه‌عدد بوق کوچک مکشوفه به‌همراه سیزده پیکره‌ی مسی احتمالاً رقصان مربوط به دوره‌ی سوم حصار IIIC (۲۴۰۰-۱۶۰۰ ق.م) و تکه سُفال منقوش از نوعی رقص گروهی (هزاره‌ی پنجم ق.م) از تپه‌حصار دامغان و نی‌های تاریخیِ سَنگَسَر.
دربارهٔ این موارد نک. Schmidt 1937: 209-210; Baines 1993: 54-55; Historical Brass Society Journal 1989: 51; Unesco 1998: 373؛ و. گالپین ۱۳۷۶: ۵۵؛ دکاء ۱۳۵۷، ۱۳۴۲؛ روستایی ۱۳۸۵: ۲۷.

(نمودار ۱)



۲. ویژگی‌های موسیقایی این محدوده هم‌سو با تنوعات پیچیده و شگرفِ زبانی و فرهنگی به‌واسطه‌ی تهاجم، مهاجرت و یا تبعید اقوام گوناگون و اسکان آن‌ها از سده‌های پیش تا کنون از تنوع موسیقایی پیچیده‌ای نیز برخوردار است. تأثیر غنای موسیقایی نواحی مجاور مانند خراسان شمالی، خراسان رضوی و تا حدی گلستان (بخش ترکمن‌صحرا) در انواع سازها و نغمات، اشعار کارگان‌های آوازی و آیین‌های موسیقایی این محدوده کاملاً مشهود است. ورود سازهای مهاجر چون دوتار و قُشمه به این محدوده به‌همراه قطعات اجرایی آن‌ها از نواحی مجاور، به‌ویژه خراسان شمالی در نقاط شرق و شمال شرق و تا حدودی شمال شهرستان شاهرود، موجب شده تا موسیقی این محدوده از جهت کارگان و سازها تنوع خاصی داشته باشد. با این وجود در این محدوده می‌توان به نغماتی اشاره کرد که اصالت بومی دارند و با سازهای مهاجر و نیز غیرمهاجر نواخته می‌شوند. بی‌تردید محور اصلی موسیقی این محدوده را بایستی موسیقی رقص‌ها و بازی‌ها و آیین‌ها و روایات آوازی منظومه‌های روایی و عاشقانه دانست. این در حالی است که موسیقی این محدوده از موسیقی عشایری و چوپانی و ساربانی سایر نقاط ناحیه‌ی کومش نیز متأثر است.

کارگان‌ها مهم‌ترین قطعات سازی و آوازی این محدوده با ضبط‌های میدانی گردآوری شده است. این نمونه‌ها، اجراهایی بِکر از نغمات بومی و غیربومی برای سازهای مهاجر و غیرمهاجر در محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش‌اند که طی سالیان متمادی در ذهن و جان مردمِ آن جای گرفته‌اند.

● کارگان‌های آوازی (باکلام) بخش قابل توجهی از کارگان‌های آوازی این محدوده را ترانه‌ها و منظومه‌ها تشکیل داده‌اند که برخی اصالت بومی دارند و برخی دیگر عیناً از موسیقی نواحی مجاور، به‌ویژه خراسان شمالی (بجنورد)، وام گرفته شده‌اند. کارگان‌های آوازی این محدوده در اجرا به‌خوبی توانسته‌اند ویژگی‌های مربوط به گونه‌های زبانی اقوام مختلف ساکن در آن را نشان دهند. کاربرد اصلی آن‌ها اغلب در شب‌نشینی‌ها، عروسی‌ها، برخی مراسم آیینی و یا زندگی چوپانی و روستایی است که از مهم‌ترین آن‌ها در این محدوده می‌توان به منظومه‌ها و ترانه‌هایی چون حَسینا، ننه گل‌محمد (با اصالت سبزواری)، معصومه، زهره و طاهر، دخترعمو پسرعمو، شاختایی، قرخاییدم، صَنَم جان، کوهساری، اصلی و کرم، بَرّه‌چران، بی‌بی بی‌بی، زهرا زهرا، گل لاله لاله، عَلَفه (ترانه‌ای آیینی برای چهارشنبه‌سوری)، شهربانو و آوازهایی چون سَرکویری[۵]، چاربیتی، دشتی کلاته اسدی (در میامی) اشاره کرد. اغلب مضامین منظومه‌ها و ترانه‌های این محدوده عاشقانه و تغزلی و گاه حِکَمی اما به‌ندرت حماسی‌اند و ممکن است در حوزه‌ی اجراهای سازی نیز وارد شوند.

● کارگان‌های سازی به‌واسطه‌ی حضور پُررنگ رقص‌ها در این محدوده طبیعتاً قطعات اجرایی، برخلاف سایر محدوده‌های موسیقایی کومش، بیش‌تر سازی‌اند. از مهم‌ترین نمونه‌های کارگان سازی این محدوده می‌توان به آهنگ‌هایی چون قرخاییدم، بویناق، چپ و راست، راسته، شِلَنگی، حمام‌برونِ داماد، دوقرسه و سه‌قرسه، کُردی، اسب چوبی، سبزپَری، کُشتی‌گیری، سَرمقام، سَرآب‌برون دام و عروس‌برون اشاره کرد. طبیعی به‌نظر می‌رسد که برخی از این قطعات از نظر نام و اجرا از قطعات مشابه در خراسان شمالی و خراسان رضوی تأثیر گرفته باشند (نک. اردلان ۴۳:۱۳۷۵).

اغلب این قطعات با سازهایی چون قُشمه و سُرنا با همراهی دهل، ضرب یا دایره اجرا می‌شوند. دور از انتظار نیست که برخی از کارگان‌های آوازی این محدوده که در آن‌ها کلام وجود دارد با تغییراتی جزئی (اغلب از نظر وزن و با حذف کلام) در حوزه‌ی اجراهای سازی نیز برای همراهی رقص‌ها یا اجرا در برخی جشن‌ها و عروسی‌ها و آیین‌ها به‌کار روند. از آن جمله می‌توان به منظومه‌ی قرخاییدم اشاره کرد که اصل آن دارای کلام تُرکی بوده و نوعی

---

۵. آواز سرکویری به‌عنوان مهم‌ترین و شاخص‌ترین کارگانِ بومی ناحیه‌ی کومش در این محدوده‌ی موسیقایی نیز همچون سایر محدوده‌ها مطرح بوده و در میان مهاجران و غیرمهاجران، مقبولیت و رواج داشته است. طبیعی است که در طول سالیان این آواز تأثیرپذیری‌های متعاوتی را در نقاط مختلف کومش از کارگان‌های موسیقایی نواحی مجاور همچون آواز سَرحدی خراسان در بخش‌های شرقی، شیرازی‌های فارس (آوازهای ساربانی) در نقاط جنوبی و امیری‌های مازندران در نقاط شمالی و گاه مرکزی کومش و کتولی‌ها گاه در نقاط شمال شرق و شمال کومش داشته است. بی‌تردید اجرای آواز سَرکویری در نقاط مختلف محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق همچون سایر محدوده‌ها توانسته است به‌خوبی نمایانگر ویژگی‌های زبانی، شعری و موسیقایی اقوام مهاجر و غیرمهاجرِ آن باشد.

روایت طولانی است که از الگوی مُلدیک آن برای اجرا با سازهایی چون قُشمه و سُرنا به‌صورت تک‌نوازی در بخش شمال شرق شهرستان شاهرود (روستای نام نیک) نیز استفاده می‌شود.

ویژگی‌های فنی در این قسمت به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های فنی چون وزن، ریتم و ساختار کارگان‌های محدوده‌ی شرق و شمال شرق کومش اشاره خواهیم داشت.

● وزن وزن قطعات سازی یا آوازی محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش ممکن است آزاد یا غیرآزاد و در مواردی هردوی آن‌ها به‌شکل توأم باشد. به‌طور کلی اغلب قطعات این محدوده (اعم از سازی و آوازی) وزن غیرآزاد دارند و برای همراهی رقص‌ها یا بازی‌های محلی به‌کار می‌روند. در واقع هرچه بیش‌تر از بخش‌های غربی به سمت شرق و شمال شرق ناحیه‌ی کومش پیش می‌رویم قطعات وزنی‌تر شده و از تندای بیش‌تری برخوردار می‌شوند که بررسی دلیل این موضوع فرصتی جداگانه می‌طلبد. در نمودار شماره‌ی ۲ چگونگی تقسیم‌بندی قطعات این محدوده بر مبنای وزن اجرا نشان داده شده است.[۶] لازم به ذکر است که تغییر وزن در اجرای این قطعات بیش‌تر در قطعه‌های آوازی و کم‌تر در قطعه‌های سازی دیده می‌شود؛ گاه ممکن است خواننده قسمتی از یک منظومه یا ترانه که وزن غیرآزاد دارد را به‌شکل آوازی (با وزن آزاد) و یا دکلمه‌وار (اغلب در منظومه‌های روایی) اجرا کند. اجرای ترانه‌ها و منظومه‌هایی مانند اصلی و کرم، حُسینا، قرخاییدم یا ترانه‌ی معصومه در روستاهای نام نیک و نَردین در بخش شمال شرق شهرستان شاهرود نمونه‌هایی از این‌دست‌اند.

● ریتم گذشته از قطعات سازی و آوازی‌ای که با وزن آزاد اجرا می‌شوند، اغلبِ قطعات سازی و آوازی غیرآزاد این محدوده ممکن است در قالب‌های ریتمیک ساده چون $\frac{2}{4}$ و $\frac{4}{4}$ و ترکیبی چون $\frac{6}{8}$ (اغلب با سازهای سُرنا و قُشمه در همراهی رقص) و گاه لَنگ چون $\frac{5}{8}$ باشند. گاه نیز قطعاتی وجود دارند که به‌صورت پُلی‌ریتمی (چندریتمی) اجرا می‌شوند.

● ساختار استفاده از واژه‌ی «مقام» از سوی خوانندگان و نوازندگان این محدوده (همچون اغلب نقاط کومش و برخی نواحی ایران) برای معرفی آهنگ‌ها، ترانه‌ها، منظومه‌ها و آوازها دیده می‌شود، اگرچه در منطق موسیقایی کومش (چنان که نزد نوازندگان و خوانندگان دیده می‌شود) تنها از معیار مُلدیک برای تشخیص قطعات سازی و آوازی استفاده می‌شود

---

۶. آن‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد اساس بررسی‌های ما را در تمام مراحل این پژوهش داده‌های به‌دست‌آمده از ضبط‌های میدانی تشکیل داده است. همچنین در مورد تکرار برخی از قطعات در تقسیمات مختلف نمودار شماره‌ی ۲ و نمودارهای مشابه در این مقاله، این اشاره لازم است که همواره می‌توان شیوه‌های اجرایی متفاوتی از آن‌ها را در یک محدوده‌ی موسیقایی یافت.

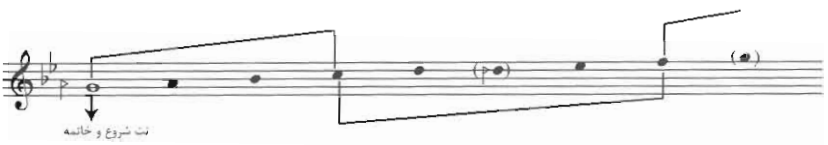
که با رجوع به اساس ساختار مقام[۷] چنین استفاده‌ای نمی‌تواند چندان توجیهی داشته باشد. گستره‌ی صوتی قطعه‌های سازی و آوازی این محدوده اغلب از سه دانگ فراتر نمی‌رود. اغلب مُلدی‌ها در فضای ساختاری یک دانگ (تتراکُرد یا پنتاکُرد) شکل گرفته و ممکن است ضمن حرکت از دانگی به دانگ دیگر دچار تغییراتی شوند. اغلب قطعات این محدوده در مایه‌های متجسم شور و دشتی اجرا می‌شوند.

(نمودار ۲)

طبقه‌بندی کارگان‌های اجرایی محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال‌شرق کومش برمبنای وزن اجرا

۷. درباره‌ی مقام نظریاتی وجود دارد. برای نمونه نک. مسعودیه ۱۳۶۵ : ۶۷؛ فاطمی ۱۳۸۱:۵۹؛ محافظ ۱۳۹۰: ۱۰۵ـ۱۱۶. با آن‌که در اغلب نقاط ناحیه‌ی کومش نوازندگان و خوانندگان برای معرفی اغلب قطعات سازی و آوازی از واژه‌ی (پیشوند) مقام استفاده می‌کنند اما هیچ‌گاه (برمبنای مشاهدات میدانی) واژه‌هایی چون ریزمَقوم یا ریزمَقام یا اوسانه را برای معرفی قطعات اجرایی خود به‌کار نمی‌برند. این واژه‌ها به‌دلیل نامعلومی توسط آقای اشرفی در توضیح کارگان‌های اجرایی موسیقی کومش استفاده شده‌اند (نصری‌اشرفی ۱۳۸۶ . ۱۰۵ـ۱۲۲). در تمام مراحل این پژوهش ضمن ذکر عنوان دقیق هر قطعه نزد نوازندگان و خوانندگان، با پرهیز از نام‌گذاری محدد، آن‌ها را براساس ماهیت‌شان (ترانه، منظومه، آواز و آهنگ) تقسیم و معرفی کرده‌ایم. این واژه‌ها را در مواردی خود اجراکنندگان نیز به‌کار می‌برند.

گستره‌ی صوتی اغلب اجراهای سازی و آوازی این محدوده از این قرار است:

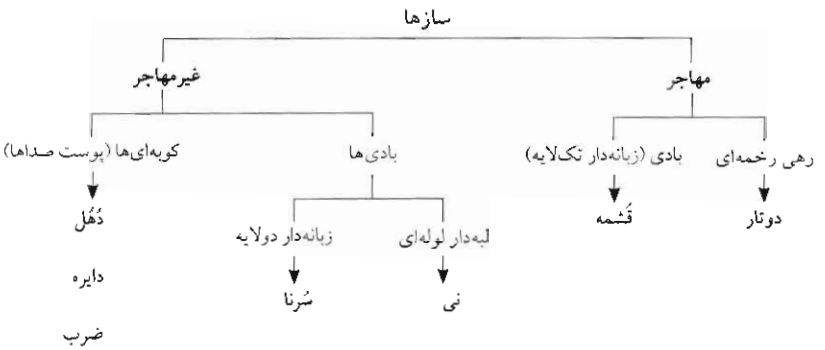


نت شروع می‌تواند در اجراهای گوناگون متفاوت باشد.

برای مشاهده‌ی آوانویسی بخشی از اجرای سازی (ساز قَشمه) در محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرقِ کومش نک. آوانویسی شماره‌ی (۱) در بخش انتهایی مقاله.[۸]

سازها به‌طور کلی مهم‌ترین سازهای محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش را دو دسته سازهای مهاجر و غیرمهاجر تشکیل داده‌اند. نمودار زیر چگونگی تقسیم‌بندی سازهای این محدوده را نشان می‌دهد؛

(نمودار ۳)

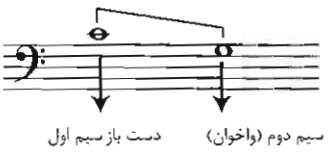


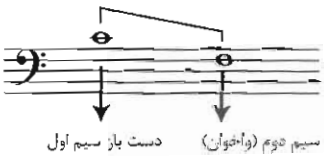
● دوتار ضمن بررسی‌های میدانی در این محدوده به نمونه‌هایی از دوتارنوازی در بخش‌های شمال شرق و شمال شهرستان شاهرود (روستاهای نام‌نیک، نَردین، خیج، حسین‌آباد کالپوش) برخوردم که در نقش همراهیِ خوانندگان، اجرای بخش بزرگی از کارگان‌های آوازی این محدوده را به خود اختصاص داده‌اند. دوتارهای این محدوده از جمله سازهای مهاجر از نواحی خراسان

---

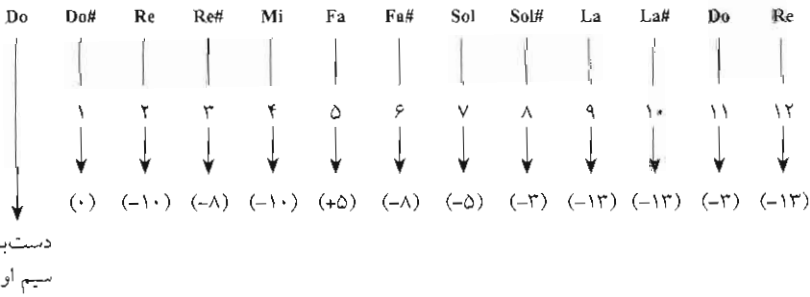
۸ دقت آوانویسی‌های قطعات در این مقاله در حد نمایش مهم‌ترین ویگورها و جملات اجرایی از بخش‌های آغازین اجراهاست و بدون ثبت تمامی جزئیات تنها برای بررسی‌های کلی ارائه شده‌اند. با سپاس از دوست گرامی آقای یاکان هیرسایی برای آوانویسی قطعات موسیقی کومش.

شمالی و بعضاً ترکمن‌صحرا هستند که طی سالیان دراز توسط بومیان یا ساکنان مهاجر نواخته می‌شوند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که چه از نظر ساختمان، تعداد و شیوه‌ی دستان‌بندی‌ها و چه از نظر شکل ظاهری و کوک، دوتارهای این محدوده تا چه حد متأثر از دوتارهای نواحی همسایه به‌ویژه خراسان شمالی‌اند. اغلب دوتارهای این محدوده ۱۰، ۱۱، ۱۲ یا ۱۳ پرده دارند و نوازندگان از کوک‌هایی با فاصله‌ی چهارم یا پنجم نزولی استفاده می‌کنند. در قسمت زیر چگونگی کوک‌های دوتار این محدوده و چگونگی فواصل موسیقایی بین دستان‌ها در یک نمونه از مهم‌ترین نوازندگان دوتار (دوتارحمیدرضا مسعودی ساسَنگ از روستای نَردین) نشان داده شده است.[۹]





نظام کوک اغلب دوتارهای محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش، در صورتی که سیم اول در حالت دست‌باز نت «دو» فرض شود.



دستان‌بندی دوتار حمیدرضا مسعودی ساسَنگ، شهرستان شاهرود (در صورتی که سیم اول در حالت دست‌باز نت «دو» فرض شود)[۱۰]

۹. برای مشاهده‌ی چگونگی دستان‌بندی دوتارهای خراسان شمالی و تُرکمن صحرا نک. درویشی ۱۳۸۰: ۱۵۵ و ۱۷۳. همچنین چگونگی نظام کوک و دستان‌بندی سایر دوتارهای ناحیه‌ی کومش و ابعاد قسمت‌های مختلف آن‌ها در کتاب موسیقی کومش از همین نگارنده گردآوری شده است.

۱۰. اساس اندازه‌گیری‌های فواصل موسیقایی دستان‌ها در دوتارهای کومش را اندازه‌گیری‌های میدانی با ارجاع به اجرای نوازندگان آن‌ها تشکیل داده است و تنها بر بررسی‌های کلی و مقایسه با چگونگی دستان‌بندی دوتارهای نواحی مجاور ارائه شده‌اند. طبیعی است که نت‌ها می‌توانند از اجرایی به اجرای دیگر تا حدی متغیر باشند. اعداد زیر نت‌ها نشان‌دهنده‌ی شماره‌ی دستان‌ها و اعداد داخل پرانتز نشان‌دهنده‌ی میزان اختلاف تقریبی فواصل از نت تعیین‌شده‌ی آن‌ها (در مقایسه با گام تامپره) به‌صورت بیش‌تر (با علامت مثبت) یا کم‌تر (با علامت منفی) بر حسب سِنت است.

به‌هر حال مسلّم است که دوتارهای این محدوده هیچ‌گاه ساز بومی محسوب نمی‌شوند و همواره از نظر تکنیک نوازندگی ساده‌تر از دوتارهای شمال خراسان و ترکمن‌صحرا هستند.

• قُشمه از دیگر سازهای مهاجر این محدوده است که در بخش شرقی این محدوده (همچون میامی) از خراسان رضوی (سبزوار) و در بخش شمال شرقی این محدوده (همچون روستای نامنیک)، از خراسان شمالی (بجنورد) وارد شده است. کاملاً طبیعی است که همزمان با ورود ساز قُشمه و دوتار به این محدوده بخش بزرگی از کارگان‌های آن‌ها نیز از نواحی یادشده وارد این محدوده شده‌اند. مهم‌ترین کاربرد ساز قُشمه در این محدوده در همراهی رقص‌ها و برخی آیین‌ها مانند جشنِ دشت شقایق و برخی بازی‌های محلی و عروسی‌ها با همراهی دایره و ضرب است. طبق مشاهدات، این ساز هیچ‌گاه در بخش‌های جنوب، غرب و شمال کومش وارد نشده است و همچنان با تمرکز در محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق در میان ساکنان آن مقبولیت دارد.

• نی بی‌تردید نی مهم‌ترین و رایج‌ترین سازِ ناحیه‌ی کومش است. با این‌که این ساز در این محدوده مانند سایر محدوده‌های موسیقاییِ کومش برای همراهی آواز یا به‌صورت تک‌نواز نزد چوپان‌ها، ساربان‌ها و روستاییان کاربرد دارد اما در شیوه‌ی نواختن آن تفاوت‌هایی با سایر نقاط ناحیه‌ی کومش دیده می‌شود که به‌دلیل تأثیر شیوه‌ی نوازندگی نی‌های ترکمن‌صحراست؛[۱۱] در این محدوده‌ی کومش نی به‌جای لَب با دندان گرفته می‌شود. این در حالی است که نی‌های این محدوده از جهت ساختمان تفاوت چندانی با نی‌های دیگرِ ناحیه‌ی کومش ندارند.

• سُرنا یکی از مهم‌ترین سازهای این محدوده است که در کنار ساز قُشمه بخش بزرگی از کارگان سازی این محدوده را به خود اختصاص داده است. به‌طور کلی سُرنای این محدوده کوچک‌تر از سُرنای بخش‌های غربی ناحیه‌ی کومش (شهرستان گرمسار) است و وسعت صدای بیش‌تری دارد.

سازهای کوبه‌ای (ضربی) دهل، دایره و ضرب سازهای کوبه‌ای این محدوده‌اند که اغلب برای همراهی سایر سازها یا خواننده و یا در مواردی (ضرب و دایره) به‌عنوان تک‌نواز در همراهی رقص‌ها و در شب‌نشینی‌ها و جشن‌ها به‌کار می‌روند.

۳. رقص‌ها رقص‌های این محدوده کاربردهای گوناگونی دارند. از مهم‌ترین نمونه‌های

۱۱. دست‌کم بر مبنای مشاهده و ضبط اجرای نی‌نوازی در شمال شرق شهرستان شاهرود (روستای نَردین) با این حال استفاده از لَب در نوازندگی این ساز نیز در این محدوده دور از انتظار نیست.

آن می‌توان به رقص‌هایی چون چوب‌بازی، دوقرسه و سه‌قرسه، شِلَنگی، یک‌چوبه و دوچوبه، راسته، کشتی‌گیری، لاری‌لاری، و گاه اسب چوبی اشاره کرد که طبیعتاً از نظر نام و اجرا از رقص‌های خراسان تأثیر گرفته‌اند. (نک. اردلان ۱۳۷۵: ۴۴-۴۷).

ب. محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش

۱. حدود جغرافیایی حدود جغرافیایی این محدوده را نقاط شمال شهرستان‌های شاهرود، دامغان، سمنان و بخش وسیعی از شهرستان مهدیشهر و تا حدودی شمال شهرستان گرمسار تشکیل می‌دهد. این محدوده مرزی طولانی با استان مازندران و تا حدودی با استان گلستان دارد.

۲. ویژگی‌های موسیقایی طبیعی است که ویژگی‌های فرهنگی، زبانی (گویش‌ها و لهجه‌ها) و موسیقایی این محدوده بیش از سایر نقاط ناحیه‌ی کومش به‌سبب مجاورت، اغلب متأثر از فرهنگ و موسیقی مازندران و تا حدودی گلستان (بخش کتول) است. موسیقی سَنگسَر (در شهرستان مهدیشهر) بی‌تردید غنی‌ترین موسیقی این محدوده را دارد. وجود فرهنگ عشایری با ویژگی‌های خاص گویشی، آیینی و تاریخی موجب شده است تا بخش اصلی فرهنگ موسیقایی این محدوده را موسیقی سَنگسَری تشکیل دهد که به‌نوبه‌ی خود از استقلال فرهنگی و موسیقایی ویژه‌ای برخوردار است. موسیقی این منطقه بیش از آن‌که بر سبنای رقص‌ها و بازی‌ها و جشن‌ها (همچون محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش) استوار باشد، مبتنی بر آیین‌ها و حماسه‌ها و به‌ویژه فرهنگ عشایری است که دلیل آن به‌وضوح قرار گرفتن منطقه‌ی سَنگسَر در مسیر یکی از شاهراه‌های کوچ عشایر ایران و نیز ویژگی‌های گویشی و آیین‌های کهن سَنگسَری و روحیه‌ی سَلحشوری ساکنان آن است. این ویژگی‌ها نه‌تنها در مضمون اشعار کارگان‌های آوازی، که در فُرم و حالات اجرایی کارگان‌های سازی این منطقه نیز بروز یافته است. علاوه بر این در نقاط مرزی این محدوده (در مجاورت استان مازندران و گلستان) همچون شهمیرزاد و روستای فولادمحله‌ی شهرستان مهدیشهر و برخی نقاط شمالی شهرستان‌های دامغان و شاهرود، ویژگی‌های فرهنگی و موسیقایی مازندران بیش از پیش در کارگان‌های سازی و آوازی و نیز نوع و شکل و شیوه‌ی اجرایی سازها نمود یافته است.

- کارگان‌ها اغلب کارگان‌های این محدوده را قطعات آوازی (باکلام) تشکیل داده است که چندان در کارگان‌های سازی این محدوده نیز بی‌تأثیر نیستند. بخش بزرگی از کارگان‌های این محدوده، که شامل موسیقی سَنگسَر است، را ترانه‌ها و منظومه‌ها تشکیل داده‌اند؛ ترانه‌هایی تغزلی و عاشقانه، حماسی و آیینی که در کنار منظومه‌های روایی،

حماسی و آوازهای عشایری و چوپانی با گویش سَنگسَری اجرا می‌شوند.

● کارگانهای آوازی از مهم‌ترین کارگان‌های آوازی (باکلام) این محدوده می‌توان به منظومه‌هایی چون حُسین‌خان سَنگسَری، گل‌آقای سَنگسَری (موری گل‌آقا)[۱۲] و ترانه‌هایی چون پیتکو، خویه بُورمَه، شیلون، مِهری، گلنار، گیسی‌گو، آمدوتوجون، پَلومال سَر، ویار، وارشُ بِز ربِژار، اِربابی دوتَر در کنار گونه‌های دیگر آوازی چون نوروزخوانی و لالایی‌های مربوط به موسیقی سَنگسَر و آوازهایی چون حقانی، هَرایی و ترانه‌ی لیلا خانم و منظومه‌ی مشتی‌پروری (پلوری) در شهمیرزاد و فولادمحله اشاره کرد.[۱۳] علاوه بر این‌ها سایر منظومه‌ها و آوازهای بومی ناحیه‌ی کومش همچون حُسینا و آواز سَرکویری نیز در کنار کارگان‌های آوازی این محدوده نمودی چشمگیر دارند. به‌طور کلی کارگان‌های آوازی این محدوده چندان در سایر محدوده‌های موسیقایی کومش نفوذ نداشته و بالعکس در مواردی برخی کارگان‌های محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش را نیز در خود جای داده‌اند که سَرکویری و حسینا نمونه‌های آنند. در مواردی برخی کارگان‌ها مانند منظومه‌ی حسین‌خان سَنگسَری (سوت حسین‌خان) از این محدوده به موسیقی ناحیه‌ی مازندران نیز وارد شده‌اند (نک. فاطمی ۱۳۸۲: ۱۱ـ۱۲).

● کارگان‌های سازی کارگان‌های سازی این محدوده هیچ‌گاه به اندازه‌ی دو محدوده‌ی موسیقایی دیگر کومش توسعه و تنوع نیافته‌اند و این با عدم تنوع سازها در این محدوده هم‌خوانی دارد. آنچه که در این محدوده با سازها نواخته می‌شود جدا از برخی قطعاتِ کاملاً سازی، اغلب متأثر از کارگان‌های آوازی (باکلام) بوده و با سازهایی نظیر لَبِه (نی) و دوتار با یا بدون همراهی ضرب و دایره اجرا می‌شوند. از جمله قطعات نی یا لَبِه در سَنگسَر می‌توان به چاربه‌داری، دُوولِ سِمَه (برای رقص)، دَلِء زاری و برخی قطعات دیگر اشاره کرد.

ویژگی‌های فنی در این قسمت مهم‌ترین ویژگی‌های فنی کارگان‌های محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش را بررسی خواهیم کرد.

● وزن جز مواردی چون سَرکویری، حقانی، حُسینا و برخی آوازهای محلی و تعدادی

---

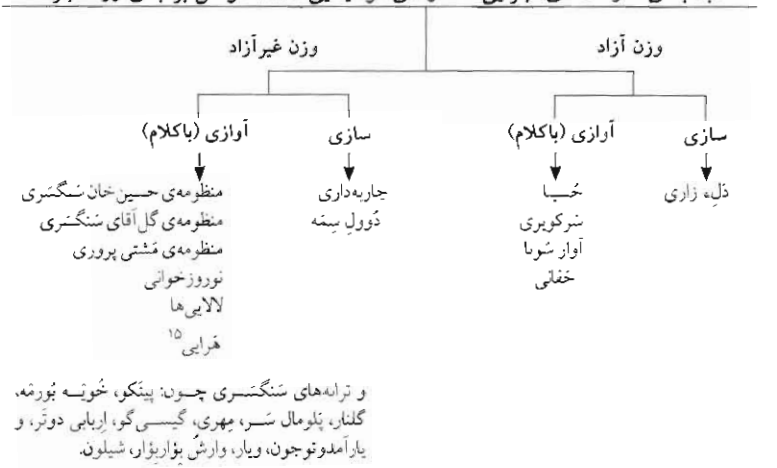
۱۲. مربوط به قهرمانان (یاغیان) محلی سَنگسَر. شرح کامل در مورد آن‌ها (و البته سایر منظومه‌های حماسی کومش) به‌همراه اشعار شان در کنار سایر اشعار ثبت‌شده‌ی میدانی از اجرای آوازها، ترانه‌ها، روایات، نوروزخوانی‌ها و لالایی‌های نقاط مختلف ناحیه‌ی کومش به‌شکل جامع در کتاب موسیقی کومش گردآوری شده است.

۱۳. تمام قطعات معرفی‌شده مواردی‌اند که اجرای‌شان به‌صورت میدانی توسط نگارنده در زمستان ۱۳۸۹ ضبط شده است. بررسی ساختار شعری ترانه‌ها و منظومه‌های سَنگسَری شرح مفصلی می‌طلبد که در مجال اندک این مقاله از آن صرف نظر کرده‌ایم.

از قطعات سازی که با وزن آزاد اجرا می‌شوند، اغلب کارگان‌های این محدوده وزن غیرآزاد دارند. تقریباً تمام ترانه‌ها و منظومه‌های این محدوده (به‌ویژه در سَنگسَر) وزن غیرآزاد دارند. امکان تغییر وزن از شکل غیرآزاد به آزاد و بالعکس در اجرای کارگان‌های سازی و آوازی این محدوده دور از انتظار نیست. تُندای اجرای قطعات در این محدوده، برخلاف دو محدوده‌ی موسیقایی دیگرِ ناحیه‌ی کومش که ابتدا با تندای پایین و به‌مرور با افزایش تندا اجرا می‌شوند، اغلب تغییر چندانی ندارد. در نمودار زیر چگونگی طبقه‌بندی مهم‌ترین کارگان‌های محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش بر مبنای وزنِ اجرا نشان داده شده است.

(نمودار ۴)

طبقه‌بندی کارگان‌های اجرایی محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش برمبنای وزن اجرا[۱۴]



و ترانه‌های سَنگسَری چون: پینکو، خُوتِه بُورمَه، گلنار، یَلومال سَر، مِهری، گیسی‌گو، اِربابی دوتَر، و یارآمدوتوجون، ویار، وارشُ بؤاریؤار، شیلون.

● ریتم اغلب ترانه‌ها و منظومه‌های غیرآزاد این محدوده در قالب‌های ریتمیکِ ترکیبی $\frac{6}{8}$ و گاه ساده‌ی $\frac{2}{4}$ اجرا می‌شوند. البته نباید از نظر دور داشت که در اجرای برخی از ترانه‌ها و منظومه‌های این محدوده تا حدودی امکان تغییر وزن و قالب‌های ریتمیک (تنها در حد تغییر از ساده به ترکیبی یا بالعکس) نیز وجود دارد. این تا حدی است که گاه در

۱۴. دور از انتظار نیست که قطعات سازی و آوازی دیگری اعم از ترانه‌ها، آوازها و منظومه‌ها در این محدوده وجود داشته باشند که در تقسیمات نمودار بالا نیامده‌اند. مبنا در اینجا داده‌های میدانی است.

۱۵. هَرایی از انواع باکلام است و در فرهنگ موسیقایی مازندران و خراسان اجرا می‌شود. برای بررسی اصالت و ویژگی‌های آن نک. درویشی ۱۳۷۶: ۲۷؛ فاطمی ۱۳۸۱: ۴۴. این آواز یا وزن غیرآزاد در موسیقی محدوده‌ی شمال کومش (فولادمحله و گاه سایر نقاط) نیز با تأثیر از فضای موسیقایی مازندران اجرا می‌شود.

برخی موارد تنها می‌توان میزان‌بندی‌های بینابین فرضی (به‌صورت نقطه‌چین) را برای ثبت (آوانویسی) آن‌ها در نظر گرفت.[۱۶] به هر حال مسلّم است که (طبق مشاهدات) قالب‌های ریتمیک لَنگ هیچ‌گاه به‌شکل توسعه‌یافته در اجراهای این محدوده به اندازه‌ی محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش وجود نداشته‌اند.

● ساختار در محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش تنها در مواردی معدود از واژه (پیشوندِ) «مقام» برای معرفی و نام‌گذاری قطعات سازی و آوازی توسط برخی نوازندگان و خوانندگان استفاده می‌شود. این در حالی است که کارگان‌های سازی و آوازی این محدوده تنها براساس معیار(شکل)های ملُدیک آن‌ها که غلب مایه‌هایی مشابه دارند قابل تشخیص‌اند (به‌ویژه در مورد ترانه‌های سَنگسَری). بنا بر این استفاده از واژه‌ی مقام برای معرفی آن‌ها چندان منطقی به‌نظر نمی‌آید. گستره‌ی صوتی اغلب کارگان‌های این محدوده از سه دانگ تجاوز نمی‌کند و اغلب ملُدی‌های مربوط به ترانه‌ها و آوازها و منظومه‌ها در فضای یک دانگ (تتراکُرد یا نهایتاً پنتاکُرد) شکل گرفته‌اند که گاه از سایر نت‌های مربوط به دانگ‌های همسایه نیز به‌صورت گذرا استفاده می‌شود. همچنین اغلب مایه‌های موسیقایی کارگان‌های این محدوده را مایه‌های متجسم شور و دشتی تشکیل داده‌اند. بر مبنای مشاهدات می‌توان گفت که پدیده‌ی مُدگردی در اجرای اغلب ترانه‌های سَنگسری جایگاهی ندارد. در قسمت زیر گستره‌ی صوتی غالب در کارگان‌های این محدوده نشان داده شده است:

شروع قطعات از برخی نت‌های دیگر دور از انتظار نیست.

آوانویسی‌های مربوط به بخشی از اجرای نمونه‌ای از ترانه‌های سَنگسَری (ترانه‌ی پیتَکو) و قطعه‌ی سازی (دُوولِ سِمَه) مربوط به موسیقی سَنگسَر در بخش انتهایی مقاله آمده است. آوانویسی‌های شماره‌ی ۲ و۳.[۱۷]

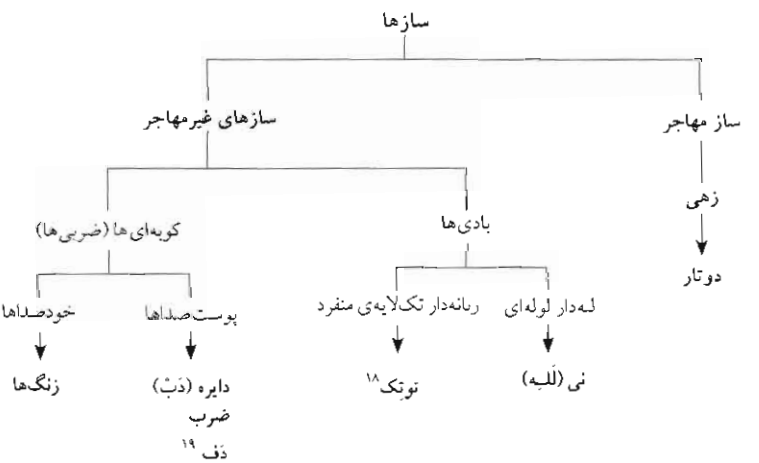
سازها دقیقاً معلوم نیست که آیا عدم تنوع سازها در این محدوده مانع توسعه‌ی کارگانِ سازی شده است یا این‌که به‌دلیل معدود بودنِ قطعات سازی، سازها از تنوع و گسترش

۱۶. از آن جمله می‌توان به اجرای آهنگ جاربه‌داری در سَنگسَر اشاره کرد. البته این ویژگی در برخی نغمه‌های بعضی نواحی دیگر و برخی از گوشه‌های موسیقی دستگاهی ایران نیز وجود دارد.

۱۷. با سپاس از آقای یدالله مصئم که ترجمه‌ی متن و اشعار سَنگسَری را در اختیارم قرار داد و راهنمایم در چندین سفر به منطقه‌ی سَنگسَر بود.

چندانی برخوردار نشده‌اند. به هر ترتیب بر مبنای پژوهش میدانی در محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش می‌توان نتیجه گرفت که سازهای نی یا لَـلِه (لَـلِه‌وا) و دَبْ (دایره) و ضرب و گاه دوتار (متأثر از دوتارهای مازندران) از مهم‌ترین سـازهای این محدوده از گذشـته تاکنون بوده‌اند. این در حالی اسـت که فضای موسـیقایی مازندران در نام‌گذاری، شـکل، سـاختمان، شیوه‌ی اجرا و رنگ صوتی سازها نیز توانسته است تأثیرگذار باشد. در نمودار زیر چگونگی طبقه‌بندی سازهای این محدوده نشان داده شده است.

(نمودار ۵)



● دوتار: این سـاز در گذشـته بیش‌تر کاربرد داشـته و در کنار سازهای نی یا لَـلِه و دایره یکی از سازهای معمول این محدوده محسوب می‌شده است. در اینجا این ساز را، به‌سبب تأثیرپذیری شدید ساختمانی و اجرایی، سازی مهاجر از مازندران محسوب کرده‌ایم. امروزه این سـاز با مرگ مهم‌ترین نوازندگان آن در این محدوده دیگر رواج چندانی ندارد اما در پژوهش میدانی نمونه‌هایی از حضور و نواختن آن دیده شد.

در قسـمت زیـر چگونگی نظام کوک و دسـتان‌بندی یک نمونـه از دوتارهای مورد بررسی (دوتار رومتای فولادمحله در شهرمتان مهدیشهر) آمده است:[20]

۱۸. استفاده از این ساز، به اذعان برخی بومیان شهمیرزادی، در گذشته رواج داشته است اما امروز، کاربرد چندانی ندارد.

۱۹ در گذشته کاربرد دَف در سَنگسَر اغلب در موسیقی حاقاهی (جَمخانه) بوده است

۲۰. نوای چگونگی دستان‌بندی دوتار مازندران (نمونه‌ی شرق مازندران) نک درویشی ۱۳۸۰، ۲۰۴

نظام کوک دوتار فولادمحله برای احرای اغلب قطعات

Do	Do	Re	Re#	Fa	Fa	Sol	La#	Si	Do#
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹
	(+)	(-۳)	(+۱۳)	(-۸)	(+۴۵)	(+۴۷)	(+۸)	(+۳۷)	(+۵)

دست‌بار سیم اول

دستان‌بندی دوتار احمد قجری، روستای فولادمحله (شهرستان مهدیشهر). سیم اولِ دست‌باز نتِ «دو» فرض شده است

• نی (لَـلِـه، لَـلِـه‌وا) بی‌تردید مهم‌ترین و رایج‌ترین ساز این محدوده است که در نقش همراهی‌کننده‌ی خوانندگان، به‌عنوان ساز بومی در زندگی روستایی ـ عشایری (اغلب در سَنگسَر) کاربرد دارد. تنها تعدادی از قطعه‌های سازی این محدوده با تک‌نوازی نی (لَـلِه، لَـلِه‌وا) نواخته می‌شوند و اغلب ترانه‌ها، آوازها و منظومه‌های عاشقانه، حماسی و آیینی متعلق به کارگان آوازی این محدوده نیز می‌توانند با این ساز (برای همراهی خواننده) اجرا شوند. تکنیک اجرا و رنگ صوتی حاصل از نی(لَـلِه)های این محدوده تفاوت چندانی با لَـلِه‌واهای مازندران ندارد و مانند سایر نی‌های ناحیه‌ی کومش با تکنیک نفس بَرگردان و با لب نواخته می‌شوند.

• دایره (دَبْ) و ضرب در محدوده‌ی موسیقایی شمالِ کومش حضوری فعال دارند و اغلب برای همراهی خوانندگان، نوازندگان دیگر سازها و رقص‌ها به‌کار می‌رود.

رقص‌ها از مهم‌ترین رقص‌های این محدوده می‌توان به رقص یری‌یری و چُوچُو (رقص عشایری) در سَنگسَر و رقص‌هایی چون چوب‌بازی، زرگری، قاسم‌آبادی (از گیلان)، رقص گهواره و گاه رقص استکان در شهمیرزاد و فولادمحله اشاره کرد.

پ. محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش

۱. حدود جغرافیایی حدود جغرافیایی این محدوده را از شرق به غرب، بخش‌های جنوبی و مرکزی شهرستان‌های شاهرود، دامغان، سمنان و گرمسار تشکیل داده است.

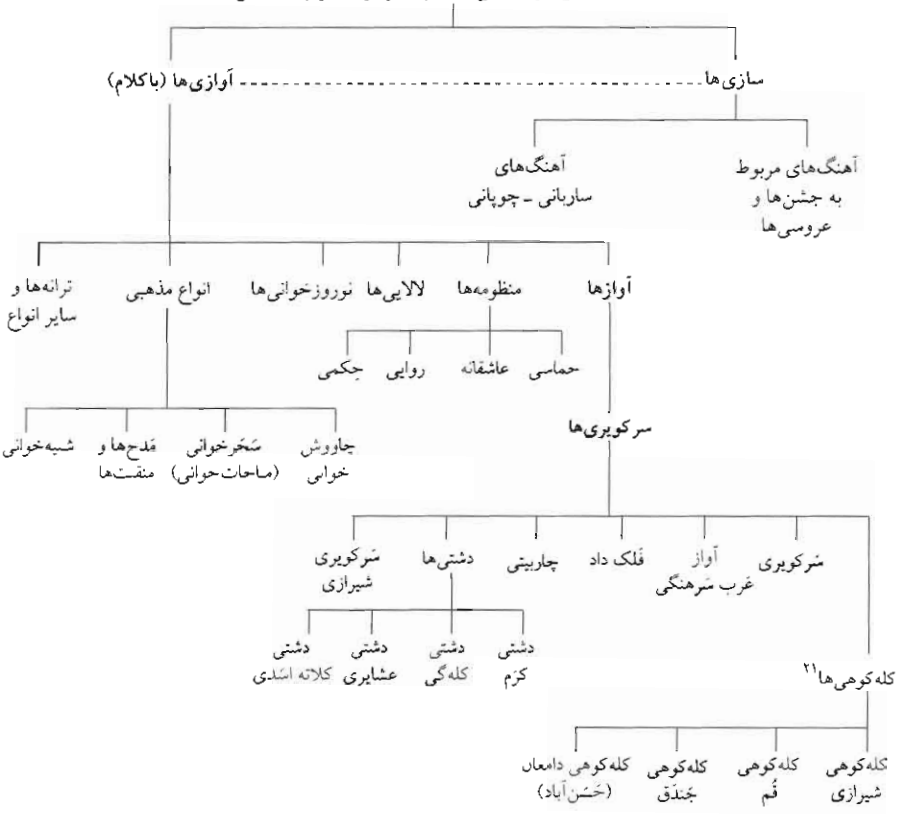
۲. ویژگی‌های موسیقایی وسیع‌ترین و شاید اصلی‌ترین قسمت موسیقی ناحیه‌ی کومش را موسیقی این محدوده تشکیل می‌دهد. عبور یکی از مهم‌ترین شاهراه‌های ارتباطی ـ فرهنگی از غرب به شرق (از تهران به نواحی شرق و شمال شرق ایران) از این محدوده و ورود اقوام گوناگون به نقاط مختلف آن طی سالیان متمادی بر اثر مهاجرت، تبعید، زندگی عشایری و ساربانی و سکونت دائم یا موقت آنان در نقاط شهری و روستایی بخش‌های مرکزی تا جنوبی‌ترین نقاط کویری، موجب شده است تا فرهنگ موسیقایی این محدوده تنوع و غنای خاصی داشته باشد. این در حالی است که به‌دلیل قرار گرفتن بخش وسیعی از این محدوده در حاشیه‌ی کویر، فرهنگ موسیقایی این محدوده توانسته است در مقایسه با سایر محدوده‌های موسیقایی کومش تأثیرپذیری کم‌تری از نواحی خراسان و مازندران داشته باشد. به این ترتیب می‌توان به یکپارچگی نسبی فرهنگ موسیقایی در اغلب نقاط این محدوده اشاره داشت. نفوذ فرهنگ موسیقایی این محدوده تا حدی است که گاه به‌وضوح می‌توان تأثیرات آن را حتا در مواردی تا مرز محدوده‌های موسیقایی شرق و شمال شرق کومش و شمال کومش با نواحی همسایه‌ی آن‌ها مشاهده کرد. در عین یکپارچگی نسبی فرهنگ موسیقایی این محدوده، در نقاطی دورافتاده و کویری و خارج از دایره‌ی زندگی شهری می‌توان به بکرترین نمونه‌های موسیقایی این محدوده نیز اشاره داشت که در سایر نقاط ناحیه‌ی کومش دیده نمی‌شوند. از آن جمله قطعات موسیقی ساربانی روستای طرود در جنوبی‌ترین نقطه‌ی شهرستان شاهرود است. به‌هر ترتیب بُن‌مایه‌ی اصلی موسیقی بخش‌های مرکزی و جنوبی شهرستان‌های شاهرود، دامغان، سمنان و گرمسار را در این محدوده‌ی موسیقایی، موسیقی‌ای تشکیل می‌دهد که با پیشه‌ی ساربانی و چوپانی مرتبط است و در آن به‌وضوح تأثیر فضای موسیقایی استان فارس را، به‌ویژه در آوازهای ساربانی، می‌توان دید.

● کارگان‌ها: به‌دلیل گستردگی جغرافیایی و تنوع اقوام بومی و غیربومی، کارگان‌های این محدوده هم از نظر کمّیت و هم از نظر کیفیت قابل ملاحظه‌اند. در این محدوده کارگان‌های آوازی و سازی با ویژگی‌های مربوطه‌شان همواره کاربردهای گوناگونی به‌ویژه در زندگی ساربانی ـ چوپانی، جشن‌ها و عروسی‌ها و یا برخی مراسم مذهبی دارند. این کارگان‌ها به‌طرزی گسترده تقریباً در تمام نقاط محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غربِ کومش قابل مشاهده‌اند (به‌جز کارگان‌های طرود و برخی قطعات سازی شهرستان گرمسار). در بررسی‌های میدانی، بخش وسیعی از اجراهای این محدوده ضبط شده‌اند که داده‌های حاصل از آن‌ها اساس تحلیل‌های ما را تشکیل داده است. تعدادی از کارگان‌های سازی و آوازی این محدوده با مرگ برخی از مهم‌ترین نوازندگان یا خوانندگان آن‌ها در پنجاه سال اخیر از یادها رفته است و دیگر نمود چندانی ندارند. با این حال آنچه امروزه در میان مردم ساکن در این محدوده همچنان در جشن‌ها و عروسی‌ها و یا نزد ساربان‌ها، چوپانان، روستاییان و گاه شهرنشینان اجرا می‌شوند و در ضبط‌های میدانی ما ثبت شده‌اند

قابل بررسی و ارجاع‌اند که در نمودار شماره‌ی ۶ طبقه‌بندی و معرفی شده‌اند:

(نمودار ۶)

معرفی و طبقه‌بندی کلی کارگان‌های اجرایی سازی و آوازی
در محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش



۲۱. کله‌کوهی‌ها در اصل طایفه‌ای مستقل هستند که حدود ۳۰۰ سال پیش از ناحیه‌ی فارس به استان مرکزی (اطراف قم و ساوه) و احتمالاً بخش‌های جنوبی کومش کوچانده شدند. با این توضیح آوازهای کله‌کوهی (گونه‌های مختلف آن) در محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش با تأثیرپذیری ملموسی از آوازهای سَرکویری کومش و موسیقی فارس، اغلب در نقاط جنوبی شهرستان دامغان اجرا می‌شوند. برای اطلاع از موسیقی فارس نک. درویشی ۱۳۶۳

• کارگان‌هـای آوازی بزرگ‌ترین قسـمت کارگان‌های آوازی (بـاکلام) این محدوده را آوازهـا، منظومه‌ها، ترانه‌ها و برخی گونه‌های آیینـی چون نوروزخوانی‌ها و تعدادی از آوازهای ساربانی و چوپانی و گونه‌های متنوع مذهبی و لالایی‌ها تشکیل داده‌اند. تردیدی نیست که مقبولیت و نفوذ کارگان‌های آوازی این محدوده چنان بوده است که با کاربردی مشـابه گاه در کارگان‌های سـازی نیز وارد شده‌اند (که اغلب در آوازها و منظومه‌ها دیده می‌شود). به هر ترتیب کارگان‌های آوازی این محدوده توانسته‌اند به‌واسطه‌ی کلام به‌خوبی نمایانگر ویژگی‌های زبانی، فرهنگی و آمال و خواسـت‌های عاطفی، حماسی، اجتماعی و تاریخی مردم ساکن در آن باشند.

• آوازها آوازهای این محدوده (به‌ویژه آوازهای سَـرکویری در روایات گوناگون آن‌ها در نقاط مختلف کومش) با حفظ ویژگی‌های قومی اقوام بومی و غیربومی به‌تنهایی قسمت بزرگـی از کارگان‌هـای آوازی (باکلام) این محدوده را تشـکیل داده‌اند. آواز سَـرکویری کـه همواره به‌عنوان مهم‌تریـن آواز بومی ناحیه‌ی کومش مطرح اسـت، در این محدوده نیز به‌شـکلی گسـترده در نقاط مختلف اجرا می‌شـود.[۲۲] چنان که قبلاً اشاره شد این آواز در بخش‌های جنوبی و گاه مرکزی شهرسـتان‌های شـاهرود و سـمنان و به‌ویژه دامغان و گرمسـار به‌وضوح فضای موسیقایی فارس را در خود جای داده است. این تا حدی است که گاه در برخی نقاط این محدوده، اجراکنندگانِ سَـرکویری‌ها را شیرازی می‌نامند. چنین نفوذ موسـیقایی‌ای از ناحیه‌ی فارس می‌تواند به‌دلیل تبعید یا مهاجرت اقوام و طوایفی از فارس چون باصری‌ها (شیرآشـیانی ۱۳۸۷؛ بارث ۱۳۴۳) و شـاهچراغی‌ها به نقاط جنوبی ناحیه‌ی کومش و منطقه‌ی کار و زندگی ساربانان و چوپانان باشد. آوازهای سَرکویری در کارگان‌های سازی (به‌ویژه کارگان نی) نیز وارد شده‌اند. از جهت اهمیت و میزان مقبولیت و پراکندگی در میان ساکنان، آواز سَرکویری کومش را می‌توان با آواز امیری در مازندران، کتولی در گلسـتان، سَرحدی در خراسان (اغلب در کاشـمر و تربت‌جام) و سَرکوهی در فارس مقایسه کرد. مضمون اشعار این آواز اغلب عاشقانه، فغان از مردم و روزگار و شرح رویدادها و موضوعات مربوط به زندگی سـاربانی، چوپانی و روسـتایی است و از اشعار شـاعرانی چون فایز دشتسـتانی، کوهی کرمانی و باباطاهر در کنار اشـعار و روایات سایر شـاعران و راویان بومی و ناشناس و گاه اشعار خودِ خوانندگان استفاده می‌شود. آوازهایی چـون چاربیتـی (چهاربیتی ــ دوبیتی‌ای که از چهار مصرع سـاخته شـده و در اصطلاح اجراکنندگان کومشـی و گاه برخی دیگر از نواحـی ایران چاربیتی نام گرفته‌اند)، فلک‌داد،

۲۲. نک. توضیحات مربوط به آواز سَرکویری در یانوشت بخش‌های قبلی این مقاله.

دشـــتی‌ها (گونه‌های مختلف آن) و کلّه‌کوهی‌هـــا (گونه‌های مختلف)، از انواع کارگان‌های آوازی ایـــن محدوده هســـتند که به‌دلیل تأثیرپذیری از اشـــعار و حـــالات اجرای آوازهای سَرکویری، در زیرمجموعه‌ی آوازهای سَرکویری موسیقی این محدوده جای گرفته‌اند (نک. نمودار شماره‌ی ۶).[۲۳] چنین تأثیرپذیری‌ای گاه برخی منظومه‌ها (مانند حُسینا، حیدربیک و صنمبر) و برخی ترانه‌های کومشی و غیرکومشی را نیز شامل شده است.

● منظومه‌ها بعد از آوازها، منظومه‌های موسیقایی این محدوده مهم‌ترین بخش کارگان‌های آوازی (باکلام) را تشکیل می‌دهند که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به منظومه‌ی ننه گل‌محمد، حســـین‌خان باصری، ننه میرخان باز (همگی از نوع حماســـی) و حســـینا[۲۴]، حیدر بیک و صَنَمبر، فَلَک‌ناز و خورشیدآفرین (به‌شکل محدود) و نجما از نوع عاشقانه و روایی اشاره کرد. موضوع اصلی منظومه‌های حماســـی نام‌برده اغلب شـــرح رویدادها و جنگاوری‌های یاغیـــان محلی (قهرمانان محلی) و گاه غیرمحلی (مانند منظومه‌ی ننه گل‌محمد که اصالت ســـبزواری دارد) بوده و قدمت آن‌ها بیش از یک یا دو ســـده نیســـت. اغلبِ آن‌ها در میان ســـاکنان این محدوده بسیار شناخته‌شده‌اند و در مراسم و محافل مختلف اجرا می‌شوند. با این‌که امروزه منظومه‌های حماســـی نام‌برده همچنان مضامین اصلی خود را حفظ کرده‌اند (اشـــعار و روایات مربوط به مرگ قهرمانان و شـــرح جنگ‌ها و رویدادهـــا) اما به‌مرور از نظر شـــیوه‌ی اجرا یـــا کاربرد تغییراتی یافته‌اند و با همان محتوا اما شـــکلی متفاوت (مانند ریتمیک‌شدن) در عروسی‌ها و شب‌نشینی‌ها اجرا می‌شوند که ممکن است به‌صورت آوازی یا سازی باشند. برخی از این منظومه‌ها، برای مثال منظومه‌ی حُسینا، مانند برخی از آوازها چون سَـــرکویری توانســـته‌اند علاوه بر ورود به ســـایر محدوده‌های موسیقایی کومش در نواحی مجاور مانند خراسان و مازندران نیز نفوذ داشته باشند.

● لالایی‌هـــا و نوروزخوانی‌هـــا لالایی‌ها که در کومش نیز همچون برخی نواحی دیگر ایران حضور دارند همواره قســـمتی از کارگان‌های آوازی این محدوده را تشـــکیل داده‌اند. نوروزخوانی‌ها نیز که به‌دلیل جنبه‌ی آیینی‌شـــان اهمیت به‌ســـزایی در فرهنگ موســـیقایی کومش داشـــته‌اند ضمن تأثیرپذیری و تأثیرگذاری در فرهنگ‌های موسیقایی نواحی مجاور طی سالیان متمادی توانسته‌اند گونه‌ای از اجرای نمایشی ـ موسیقایی را توسط نوروزخوانان کومشی به‌وجود آورند. بی‌تردید نوروزخوانان در کنار شبیه‌خوانان کومشی به‌عنوان مهم‌ترین ناقلان فرهنگی ـ موسیقایی محسوب می‌شده‌اند. در بررسی‌های میدانی همچنین نمونه‌های

---

۲۳. البته در بسیاری موارد خود اجراکنندگان نیز بر این باورند که آن‌ها در واقع همان آواز سَرکویری‌اند.
۲۴. منظومه‌ی حُسینا در ناحیه‌ی کومش به‌نام «آواز حُسینا» نیز شناخته می‌شود.

متفاوتی از اجراهای نوروزخوانی مانند نوروزخوانی روستای حسن‌آباد شهرستان دامغان و خرقان در شهرستان شاهرود و نوروزخوانی سَنگسَر (مربوط به محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش) دیده شد. مقایسه‌ی آن‌ها نشان می‌دهد که این اجراها در نقاط مختلف ویژگی‌های گویشی، شعری و اجرایی متفاوتی دارند.

● انواع مذهبی چاووش‌خوانی‌ها، مناجات‌خوانی‌ها (سَحَرخوانی‌ها)، مدح‌ها و منقبت‌خوانی‌های مربوط به ائمه و پیشوایان دینی و شبیه‌خوانی‌ها از مهم‌ترین انواع موسیقی مذهبی ناحیه‌ی کومش‌اند که در محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش گستردگی فراوان دارند. نفوذ مضامین مذهبی را تا عمق داستان‌ها، افسانه‌ها و روایات و اشعارِ آوازها و منظومه‌ها و ترانه‌ها و نوروزخوانی‌های ناحیه‌ی کومش می‌توان دید.

● علاوه بر آنچه از انواع کارگان آوازی این محدوده یاد شد، نمونه‌های دیگری از انواع ترانه‌ها و گاه منظومه‌ها و آواها وجود دارند که هیچ‌گاه به‌اندازه‌ی سایرین توسعه نیافته و تنها به‌شکل محدود در برخی نقاط خاص به‌واسطه‌ی ویژگی‌های گویشی یا شرایط جغرافیایی و فرهنگی اجرا می‌شوند. از آن جمله می‌توان به منظومه‌ی مغول‌دختر و هاروف در خرقانِ شهرستان شاهرود، ترانه‌ی مانی جان و آواز سُونا در بخش سُرخه و برخی از اجراهای شاهنامه‌خوانی در روستای افتَر در شهرستان سمنان اشاره کرد.

کارگان‌های سازی در این محدوده به‌واسطه‌ی عدم ورود گسترده‌ی سازهای مهاجر، بخش قابل ملاحظه‌ای از قطعات سازی اصالت بومی‌شان را حفظ کرده و (بر مبنای مشاهدات) جز در مواردی محدود، نمونه‌های غیربومی چندانی وارد کارگان سازی نشده است. چنان که نمودار شماره‌ی ۶ نشان می‌دهد کارگان‌های سازی این محدوده از نظر کاربرد به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: یکی آهنگ‌های مربوط به عروسی‌ها و جشن‌ها و دیگری آهنگ‌های ساربانی و چوپانی، که با کارگان‌های آوازی نیز مرتبطند. آهنگ‌های جشن و عروسی بیش‌تر با سُرنا و دُهُل و آهنگ‌های ساربانی و چوپانی اغلب با نی ساربانی ـ چوپانی نواخته می‌شوند. از مهم‌ترین آهنگ‌های مربوط به جشن و عروسی در این محدوده می‌توان به آهنگ‌های شیرداماد، دودستماله، کوراُغلی[۲۵] (کُشتی‌گیری)، چادر به‌سَر، رعنا، کرَم و شاه اسماعیل، اسب‌دوانی، دشتی و دوقرسه اشاره کرد که اغلب در

۲۵. کوراُغلی یا اصالت تُرکی در موسیقی برخی دیگر از نواحی ایران مانند خراسان، ترکمن‌صحرا، آذربایجان، زنجان، فارس و احیاناً برخی دیگر از نواحی ایران و کشورهای دیگر چون تاجیکستان، قرقیزستان، آذربایجان و ترکمنستان نیز اجرا می‌شود. برای نمونه نک. دورینگ ۱۳۹۰ ۶۵-۷۱. این آهنگ در شهرستان گرمسار با نام کُشتی‌گیری نیز معروف است.

شهرستان گرمسار با سُرنا (ساز) و دُهُل نواخته می‌شوند. در کنار این موارد می‌توانیم به آهنگ‌هایی چون رقص کابلی، سَرتراشون، حَنابندون و برخی آهنگ‌های محلی یا غیربومی دیگر که با موسیقی مازندران مرتبطند و یا بعضاً آوازها و ضربی‌های موسیقی دستگاهی نیز اشاره کنیم که در عروسی‌ها و جشن‌ها اغلب با کمانچه (کمونچه) و ضرب در شهرستان دامغان نواخته می‌شوند. قسمت دیگری از کارگان‌های سازی این محدوده را آهنگ‌های ساربانی و چوپانی تشکیل داده‌اند که با برخی گونه‌های کارگان آوازی مرتبطند و اغلب با نی نواخته می‌شوند. چنان که پیش‌تر نیز گفته شد بخش قابل توجهی از کارگان‌های سازی این محدوده را قطعات موسیقی طرود، در بخش جنوبی شهرستان شاهرود، تشکیل می‌دهد که ساربانان آن‌ها را با نی می‌نوازند مانند آهنگ‌های الله‌مُراد، نوراللهی (نوراله اصغری)، هِی هوگ دختر جان، اسبی، گرگ لَنگ، محمد کاویانی، خدیجه‌ی ابوالقاسم، سیرزا عرب، جمال و حسن‌الله مُراد. نکته‌ی جالب توجه این است که آهنگ‌های نام‌برده تنها در این منطقه یافت می‌شوند و به سایر نقاط ناحیه‌ی کومش وارد نشده‌اند. این آهنگ‌ها (با وجود شباهت‌شان به یکدیگر) به‌صورت پی در پی نواخته می‌شوند. این در حالی است که هر یک از آن‌ها ممکن است در چند قسمت یا به چند گونه نیز نواخته شوند. مضامین این آهنگ‌ها اغلب مربوط به رویدادها و پدیده‌های روزمره‌ی روستایی و شخصیت‌های تاریخی منطقه‌اند و قدمت‌شان نمی‌تواند بیش از یک تا دو سده باشد.[۲۶] از دیگر نمونه‌های چنین کارگان سازی‌ای می‌توان به آهنگ یوگ در برخی نقاط محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش اشاره کرد. این آهنگ با کاربردی مستقیم در پیشه‌ی ساربانی و چوپانی در پنج قسمت اصلی نواخته می‌شود. تردیدی نیست که آهنگ یوگ در این محدوده پیچیده‌ترین و در عین حال جذاب‌ترین قطعه‌ی کارگان سازی مرتبط با پیشه‌ی ساربانی و چوپانی است که هر نوازنده‌ای قادر به اجرای کامل و درست آن نیست. بنا به بررسی‌های میدانی، امروزه علی گیل‌وری از معروف‌ترین نوازندگان نی در شهرستان گرمسار (روستای پاده) و از معدود نوازندگانی است که می‌تواند این آهنگ را به‌طور کامل و درست اجرا کند.

ویژگی‌های فنی در این قسمت به‌اختصار اشاره‌ای به مهم‌ترین ویژگی‌های فنی کارگان‌های اجرایی این محدوده خواهیم داشت.

- وزن در نمودار زیر طبقه‌بندی وزنی مهم‌ترین کارگان‌های سازی و آوازی در محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش نشان داده شده است. طبیعی به‌نظر

---

۲۶. به نقل از علیرضا ربیعی نوازنده‌ی نی ساربانی طرود.

می‌رسد که برخی از قطعات اجرایی این محدوده ممکن است به‌شکل توأم با وزن آزاد و غیرآزاد به‌کار روند (مانند اجرای چاربیتی در برخی نقاط این محدوده).

(نمودار ۷)

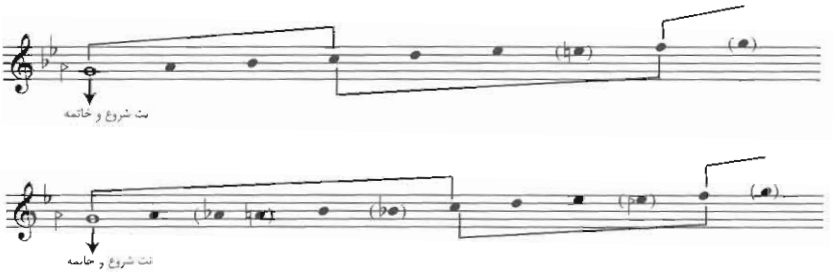
طبقه‌بندی کارگان‌های اجرایی محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش برمبنای وزن اجرا

• ریتم اغلبِ کارگان‌های سازی و آوازیِ دارای وزن غیرآزاد در این محدوده از جهت قالب‌های ریتمیک به‌صورت ترکیبی $\frac{6}{8}$ (اغلب در آهنگ‌های رقص) و گاه ساده چون $\frac{2}{4}$ و $\frac{4}{4}$ اجرا می‌شوند. گونه‌های ریتمیک لَنگ در اجرای قطعات سازی و آوازی این محدوده نمود چندانی نیافته‌اند. همچنین احتمال تغییر تندا از شروع تا انتهای اجرای قطعات، به‌ویژه در مورد آهنگ‌های مربوط به رقص، وجود دارد.

• ساختار استفاده از واژه یا پیشوندِ «مقام» نزد نوازندگان و خوانندگان برای معرفی و نام‌گذاری اغلب قطعات سازی و آوازی این محدوده دیده می‌شود. مانند مقام سَرکویری،

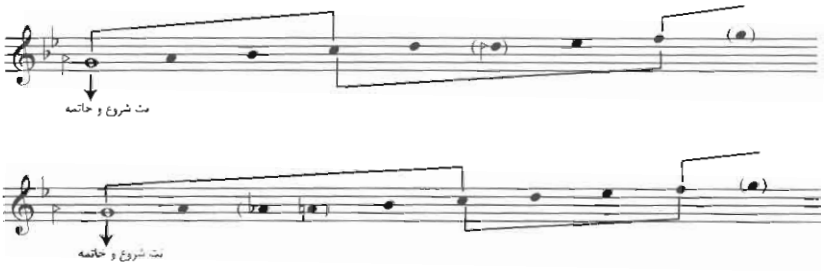
مقام حُسینا و مواردی از این‌دست. این در حالی است که اغلب این قطعات ساختارهای تقریباً مشابهی دارند و تنها از طریق معیارهای ملَدیک و گاه شعری‌شان از هم قابل تشخیص‌اند. گستره‌ی صوتی اغلب کارگان‌های سازی و آوازی این محدوده از سه دانگ تجاوز نمی‌کند و اغلب ملُدی‌های آن‌ها در قالب یک دانگ (تتراکُرد یا پنتاکُرد) جای گرفته‌اند. فضای موسیقایی اغلب کارگان‌های این محدوده در مایه‌های متجسم شور، دشتی و شوشتری اجرا می‌شوند. این در حالی است که گاه قطعاتی، مانند برخی قطعات رقص، ممکن است در برخی نقاط در مایه‌های متجسم سه‌گاه یا ماهور نیز اجرا شوند. در اجرای برخی قطعات (به‌ویژه در مورد آهنگ یوگ و یا برخی اجراهای مربوط به آواز سَرکویری) دراین محدوده، ملُدی‌ها ممکن است ضمن عبور از یک دانگ به دانگ دیگر تغییراتی از جهت فواصل داشته باشند. در زیر چگونگی گستره‌ی صوتی مورد استفاده در طول اجرای آهنگ یوگ (در پنج قسمت مربوطه) و گستره‌ی صوتی رایج در اغلب کارگان‌های سازی و آوازی این محدوده نشان داده شده است. برای مشاهده‌ی آوانویسی مربوط به بخشی از اجرای آهنگ یوگ نک. آوانویسی شماره‌ی ۴ در بخش انتهایی مقاله.

گستره‌ی صوتی مورد استفاده در اغلب اجراهای آهنگ یوگ (در پنج قسمت):



نت‌های شروع در اجراهای گوناگون می‌توانند متفاوت باشند.

گستره‌ی صوتی مورد استفاده در اغلب اجراهای مربوط به کارگان‌های سازی و آوازی:



مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

نت‌های شروع در اجرای برخی از قطعات می‌توانند متفاوت باشند.

چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، آوازهای سَرکویری (در روایات گوناگون خود در نقاط مختلف این محدوده و البته سایر محدوده‌های موسیقایی کومش) حالات اجرایی متفاوتی را پیدا کرده‌اند. آنچه که بررسی داده‌های به‌دست‌آمده از ضبط‌های میدانی در نقاط مختلف ناحیه‌ی کومش نشان می‌دهد این است که مایه‌های متجسم شور، دشتی و شوشتری (متأثر از موسیقی فارس در اغلب بخش‌های جنوبی کومش) اساس فضای مُلدیک این آواز را تشکیل داده‌اند که می‌توانند در حین مُدگردی (در برخی اجراها) دچار تغییراتی شوند. برای مشاهده‌ی آوانویسی بخشی از اجرای یک آواز سَرکویری در این محدوده (شهرستان گرمسار ـ آرادان) و آوانویسی بخشی از اجرای یک آهنگ متعلق به موسیقی روستای طرود در جنوب شهرستان شاهرود نک. آوانویسی‌های شماره‌ی ۵ و ۶ در بخش انتهایی مقاله.

سازها: به‌نظر می‌رسد که برخلاف سایر نقاط کومش سازهای مهاجر و کارگان‌های آن‌ها چندان نتوانسته‌اند از نواحی مجاور وارد موسیقی این محدوده شوند. با این حال سازهایی چون کمانچه که احتمالاً از طریق طایفه‌ی گُدارهای مازندران در سالیان قبل وارد شهرستان دامغان شده[۲۷] و ساز بالابان (با اصالت تُرکی) که طی سالیان اخیر به‌گونه‌ای اتفاقی (و نه طبیعی همچون سایر سازهای مهاجر ناحیه‌ی کومش) وارد فرهنگ موسیقایی شهرستان گرمسار شده است، نمونه‌هایی از سازهای مهاجر این محدوده‌اند. استفاده از این سازها در این محدوده در حالی است که کارگان‌شان را اغلب قطعات بومی تشکیل داده‌اند. در نمودار ۸ چگونگی دسته‌بندی مهم‌ترین سازهای این محدوده نمایش داده شده است.

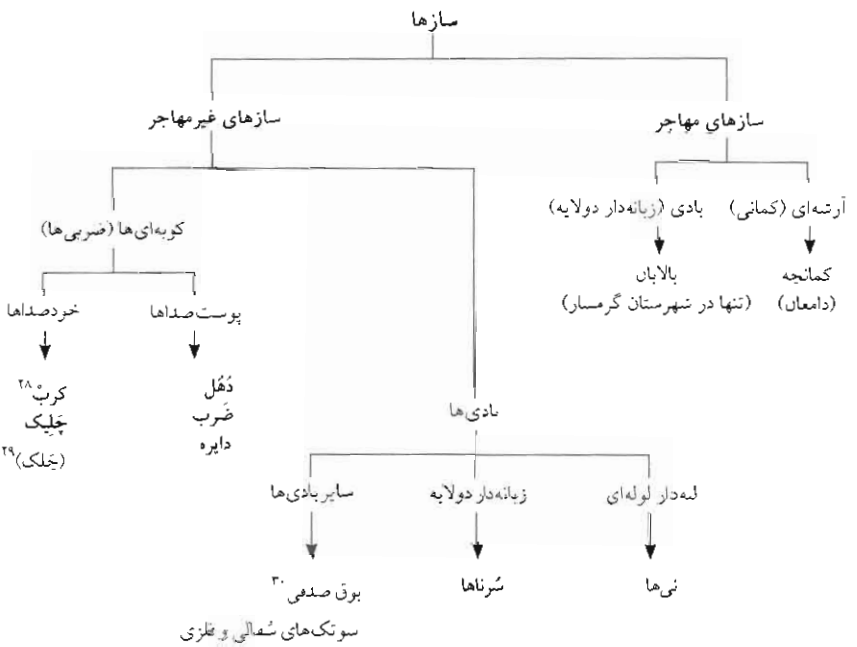
بی‌تردید سُرنا و نی به‌همراه دهل و ضرب و دایره از مهم‌ترین سازهای این محدوده‌اند که بخش قابل توجهی از کارگان‌های سازی آن را به خود اختصاص داده‌اند. امروزه سُرنا و دهل بیش‌تر در شهرستان گرمسار به‌کار می‌روند و در سایر بخش‌های محدوده توسعه‌ی چندانی نیافته‌اند. به‌طور کلی سُرناهای این محدوده نسبت به سُرناهای شمال شرق کومش (روستای نام‌نیک شهرستان شاهرود) بزرگ‌ترند و وسعت صوتی کم‌تری دارند. مهم‌ترین کاربرد سازهای این محدوده در مجالس عروسی، جشن‌ها، بازی‌ها، و زندگی ساربانی

---

۲۷. کمانچه (کمونچه) تنها ساز کمانه‌ای ناحیه‌ی کومش (شهرستان دامغان) است. متأسفانه با مرگ دو تن از بزرگ‌ترین نوازندگان کهنسال این ساز (اکبر منوچهری ـ گُدار و حیدرقلی قانع‌پور) در دامغان در سال‌های اخیر، کمانچه‌ی دامغان با ویژگی‌های خاص ساختمانی خود به همراه کارگان‌های مرتبط که مهم‌ترین کاربردشان در مراسم عروسی بوده است، روزگار انقراض و فراموشی خود را سپری می‌کند. تنها چند ماه پس از مصاحبه و ضبط اجراهای حیدرقلی قانع‌پور، ایشان در انزوا و فراموشی درگذشتند. شرح کامل ویژگی‌ها و اندازه‌های مربوط به کمانچه‌ی دامغان و البته سایر سازهای ناحیه‌ی کومش همراه با تصاویر مربوطه در کتاب موسیقی کومش آمده است.

و چوپانی (اغلب در مورد نی‌ها) اســت. بی‌تردید نی (نی ســاربانی ـ چوپانی) مهم‌ترین، پُرکاربردترین و رایج‌ترین ســازِ این محدوده به‌شــمار می‌آید و همواره از آن به‌عنوان ساز بومی ناحیه‌ی کومش یاد می‌شود. تکنیک نوازندگی این ساز در تمام اجراهای این محدوده به‌صورت نفس‌بَرگردان اســت و با لب نواخته می‌شــود. رنگ صوتی حاصل از این ســاز تفاوت‌هایی با رنگ صوتی نی(لَـلِه)های محدوده‌ی موســیقایی شــمال کومش دارد و در نوای آن همواره صدایی وِزوِزمانند و یا صدای حنجره‌ی نوازنده نیز شــنیده می‌شــود که این‌ها البته در موسیقی این ناحیه هیچ‌گاه صدایی اضافه محسوب نمی‌شوند.

(نمودار ۸)



۲۸. کرب: این ساز در واقع دو تکه چوب نیم‌کره‌ای یا استوانه‌ای است که در برخی نقاط کومش (مانند شهر سُرخه در شهرستان سمنان) اغلب در مراسم محرم نواخته می‌شود. این ساز در این منطقه با نام حَسَن‌جَر شناخته می‌شود

۲۹. چَلیک ـ چَلِک: این ساز در واقع بیت حَلَبی است که اغلب در گذشته برای مناسبت‌های مذهبی به جای نقاره در مناره‌ها و بلندی‌های اماکن مذهبی در برخی نقاط ناحیه‌ی کومش (مانند بسطام شاهرود) نواخته می‌شده است

۳۰. بوق صدفی در روستای گرمس در خرقان شهرستان شاهرود دیده شده است که همچنان در مراسم ایام محرم به‌کار می‌رود.

رقص‌ها: از مهم‌ترین رقص‌های این محدوده می‌توان به رقص‌های دودستماله، چوب‌بازی و رقص مات (نوعی چوب‌بازی) در شهرستان گرمسار و رقص‌هایی چون چکه‌سُما، چوچک، سنگین‌سُما، چوب‌بازی، رقص کابلی و رشمی در شهرستان دامغان اشاره کرد که اغلب آن‌ها با همراهی سازهایی چون سُرنا و دهل (در گرمسار) و کمانچه و ضرب و دایره (در دامغان) بیش‌تر در قدیم اجرا می‌شده‌اند.

نتیجه‌گیری

کومش یا قومس ناحیه‌ای است در نیمه‌ی شرقی ایران در مجاورت استان‌های خراسان شمالی، خراسان رضوی و خراسان جنوبی در شمال شرق و شرق و جنوب شرق، استان‌های گلستان و مازندران در شمال، و استان‌های یزد و اصفهان و قم و تهران در جنوب، جنوب غرب و غرب. تحقیقات میدانی درباره‌ی موسیقی کومش به‌موازات مطالعات تاریخی، زبان‌شناسی، قوم‌شناسی و ادبیات آن نشان می‌دهد که ناحیه‌ی کومش از ادوار پیش از میلاد تاکنون همواره یکی از گذرگاه‌های فرهنگی شمال شرق ایران بوده است. بنا به بررسی‌های قوم‌شناسی، این ناحیه در طول تاریخ همواره پذیرای اقوام مختلفی چون تُرک، کُرد، سیستانی، تُرکمن، عرب، فارس، طبری و گاه بلوچ از سایر نواحی ایران بوده است که به‌واسطه‌ی تهاجم، تبعید، مهاجرت و یا پیشه‌ی ساربانی و چوپانی و زندگی عشایری و موقعیت خاص جغرافیایی ناحیه به آن رو آورده‌اند. این اقوام به‌گونه‌ای شِگرف موجب تنوع گونه‌های زبانی، فرهنگ و موسیقی در نقاط مختلف ناحیه‌ی کومش شده‌اند. اقوام بومی این ناحیه نیز توانسته‌اند به‌واسطه‌ی گویش‌های ستمایز خود همچون گویش‌های سَنگسَری، سَرخه‌ای، سمنانی و شهمیرزادی و ویژگی‌های خاص فرهنگی خود فرهنگ‌های موسیقایی نسبتاً مستقلی، به‌ویژه فرهنگ موسیقایی سَنگسَری، را در ناحیه‌ی کومش به‌وجود آورند. بی‌تردید همین حضور جامع اقوام مهاجر و غیرمهاجر و تأثیرات‌شان در تنوع فرهنگی ـ موسیقایی موجب عدم یکپارچگی فرهنگی و موسیقایی این ناحیه شده است. با این توضیح، در اینجا بر مبنای داده‌های میدانی به‌دست‌آمده، موسیقی ناحیه‌ی کومش بنا به اشتراکات فرهنگی، زبانی و موسیقایی اقوام مختلف ساکن در آن به سه محدوده‌ی اصلی موسیقایی تقسیم و معرفی شده‌است: الف) محدوده‌ی موسیقایی شرق و شمال شرق کومش، ب) محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش، ج) محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش. طبیعی است که این تقسیم‌بندی به‌سبب تأثیرات متقابل فرهنگی مطلق نیست و تنها برای انجام بررسی‌های کلی صورت گرفته است.

الف. محور اصلی موسیقی محدوده‌ی شرق و شمال شرق کومش را، در زمینه‌ی کارگان‌های

سازی، آهنگ‌های مربوط به رقص‌ها و جشن‌ها و بازی‌ها و در کارگان آوازی (باکلام) برخی آوازها، ترانه‌ها و منظومه‌های عاشقانه و روایی تشکیل داده‌اند. موسیقی این محدوده به‌شکل ملموسی تأثیرپذیرفته از فرهنگ موسیقایی خراسان رضوی در نقاط شرقی، و خراسان شمالی و گاه گلستان (بخش ترکمن‌صحرا) در نقاط شمال شرقی و گاه شمالی ناحیه‌ی کومش (همچون روستاهای نام‌نیک، نَردین، حسین‌آباد کالپوش و خیج) است. این تأثیرپذیری‌ها به‌موازات حضور پویای برخی آهنگ‌ها، ترانه‌ها و منظومه‌ها و آوازهای بومی این محدوده دیده می‌شوند. از مهم‌ترین سازهای این محدوده می‌توان به سازهای مهاجر، مانند دوتار و قُشمه (اغلب متأثر از خراسان)، و سازهای غیرمهاجر مانند نی، سُرنا، دهل، دایره و ضرب اشاره کرد.

ب. فرهنگ ساکنان محدوده‌ی موسیقایی شمال کومش بیش از آن که متأثر از نواحی خراسان و فارس باشد با حفظ ویژگی‌های بومی خود اغلب متأثر از فرهنگ مازندران و تا حدی گلستان (بخش کتول) است. نمود این تأثیرپذیری را می‌توان به‌وضوح در گونه‌های زبانی و موسیقی ساکنان این محدوده مشاهده کرد. بی‌تردید نقطه‌ی برجسته و ستمایز موسیقی این محدوده موسیقی سَنگسَری در شهرستان مهدیشهر است که همواره به‌واسطه‌ی ویژگی‌های تاریخی، آیینی و به‌ویژه گویشی و فرهنگ عشایری‌اش توانسته است دارای هویت و استقلال نسبی باشد. مهم‌ترین کارگان‌های موسیقی سَنگسَری را ترانه‌ها و منظومه‌هایی با مضامین حماسی، تغزلی، آیینی و موضوعات مربوط به زندگی عشایری تشکیل داده‌اند که اغلب به‌شکل بومی طی سالیان در ذهن و جان ساکنان منطقه جای گرفته و اجرا می‌شوند. در کنار موسیقی سَنگسَری در این محدوده گونه‌هایی از اجرا نیز دیده می‌شوند که مربوط به نقاطی چون شهمیرزاد و فولادمَحَله در شهرستان مهدیشهر و برخی نقاط شمالی شهرستان‌های شاهرود و دامغان‌اند. این اجراها اغلب متأثر از فضای موسیقایی مازندران هستند. در همین حال، برخی گونه‌های اجرایی بومی ناحیه‌ی کومش مانند آواز سَرکویری و منظومه‌ی حُسینا توانسته‌اند در این مناطق نیز ضمن تأثیرپذیری از فضای موسیقایی مازندران حضور داشته باشند و اجرا شوند. از مهم‌ترین سازهای این محدوده می‌توان به دوتار (ساز مهاجر از مازندران)، نی (لَلِه یا لَلِه‌وا، متأثر از لَلِه‌واهای مازندران)، ضرب و دایره (دَبْ در مورد سَنگسَر) اشاره کرد. به‌دلیل عدم تنوع سازها، کارگان‌های سازی این محدوده برخلاف کارگان‌های آوازی (باکلام) گسترش چندانی نیافته‌اند و سازها اغلب همراهی‌کننده‌ی خوانندگانند.

پ. در محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش، موسیقی رقص (اغلب در شهرستان‌های دامغان و گرمسار) و موسیقی ساربانی و چوپانی بن‌مایه‌ی اصلی کارگان‌ها

را تشکیل می‌دهند. این محدوده که وسیع‌ترین بخش ناحیه‌ی کومش است توانسته است به‌دلیل شرایط خاص جغرافیایی و اقلیمی، خود را بیش از سایر محدوده‌ها از فرهنگ موسیقایی خراسان و مازندران محفوظ بدارد. این در حالی است که موسیقی این محدوده به جهت پذیرش اقوام گوناگون مهاجر در خود از یک سو و دارا بودن ویژگی‌های فرهنگی ـ گویشی ساکنان بومی خود از سوی دیگر توانسته است در عین تنوع از یکپارچگی نسبی موسیقایی نیز برخوردار باشد. تأثیر موسیقی فارس در بخش‌های جنوبی این محدوده (به‌ویژه در جنوب شهرستان‌های سمنان، دامغان و گرمسار) انکارناپذیر است. موسیقی این محدوده می‌تواند به سبب گستردگی مهم‌ترین و اصلی‌ترین بخش موسیقی ناحیه‌ی کومش محسوب شود. به‌علاوه بخش بزرگی از کارگان‌های این محدوده وابسته به موسیقی ساربانی و چوپانی و روستایی است که در انواع آوازها، منظومه‌ها، ترانه‌ها و آهنگ‌های آن دیده می‌شوند. آواز سَرکویری به‌عنوان مهم‌ترین کارگان آوازی ناحیه‌ی کومش در کنار برخی منظومه‌های حماسی، عاشقانه و روایی توانسته است طی سالیان در اغلب نقاط این محدوده بین ساکنین گسترش و مقبولیت به‌سزایی یابد. این بی‌تردید با گسترش و نفوذ این آواز و برخی منظومه‌ها از این محدوده به سایر محدوده‌های موسیقایی کومش و گاه سایر نواحی مجاور هم‌سویی دارد. سُرنا و دهل (اغلب در شهرستان گرمسار)، کمانچه (تنها در شهرستان دامغان و احتمالاً به‌عنوان سازی مهاجر از مازندران)، بالابان (تنها در شهرستان گرمسار و به‌عنوان سازی مهاجر از آذربایجان)، ضرب، دایره، نی ساربانی ـ چوپانی از مهم‌ترین سازهای این محدوده‌اند. نی ساربانی ـ چوپانی با تمام ویژگی‌ها و حالات اجرایی خود همواره در این محدوده و سایر نقاط کومش مهم‌ترین ساز بومی محسوب می‌شود.

مراجع

ابی‌یعقوب، احمدابن (ابن‌واضح یعقوبی)

۱۳۴۷ البلدان، ترجمه‌ی دکتر محمدابراهیم آیتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارانسکی، یوسیف م.

۱۳۷۸ زبان‌های ایرانی، ترجمه‌ی دکتر علی‌اشرف صادقی، تهران: نشر سحر

اردلان، حمیدرضا

۱۳۷۵ دفترچه‌ی سی‌دی موسیقی خراسان، چاپ اول، تهران: انجمن موسیقی ایران.

اشمیت، رودیگر

۱۳۸۳ راهنمای زبان‌های ایرانی، ترجمه. زیر نظر حسن رضائی باغ‌بیدی، ج ۲، تهران: نشر ققنوس.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان

۱۳۶۲ مطلع الشمس، تاریخ ارض اقدس و مشهد، در تاریخ و جغرافیای مشروح بلاد و اماکن خراسان، ج ۱، تهران: انتشارات فرهنگسرا

افشارفر، ناصر

۱۳۸۵ هزاره‌های تاریک تاریخ دامغان، **تهران:** نشر یارینه.

بارث، فردریک

۱۳۴۳ ایل باصری، ترجمه‌ی کاظم ودیعی، تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی، دانشگاه تهران.

پناهی‌سمنانی، محمداحمد

۱۳۷۹ دوبیتی‌های بومی‌سُرایان ایران، تهران: نشر سروش.

۱۳۸۴ تاریخ در ترانه. تهران: نشر پژواک کیوان.

حقیقت، عبدالرفیع (رفیع)

۱۳۷۹ شناسامه‌ی آثار تاریخی کومش، استان سمنان، تهران: نشر کومش.

درویشی، محمدرضا

۱۳۶۳ بیست ترانه‌ی محلی فارس، تهران: انتشارات جنگ.

۱۳۷۶ آئینه و آواز، مجموعه مقالات درباره‌ی موسیقی نواحی ایران، چاپ اول، تهران: نشر سوره، حوزه‌ی هنری

۱۳۸۰ دایرةالمعارف سازهای نواحی ایران، ج ۱، تهران: ماهور.

۱۳۸۶ سازشناسی ایرانی، ارفع اطرابی، تهران. نشر چشم‌انداز.

دورینگ، ژان

۱۳۹۰ «خیاگران تاجیکستان و کوراُغلی‌خوانی فارسی (گورگولی‌خوانی)»، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۴، سال چهاردهم، تهران: ماهور.

ذکاء، یحیی

۱۳۴۲ «رقص در ایران، پیش از تاریخ»، مجله‌ی موسیقی، شماره‌ی ۸۰-۷۹، تهران: نشر هنرهای زیبا.

۱۳۵۷ «تاریخ رقص در ایران»، مجله‌ی هنر و مردم، دوره‌ی ۱۶، شماره‌ی ۱۸۸، خرداد.

روستایی، کوروش

۱۳۸۵ ویژه‌نامه‌ی همایش فرهنگ هفت هزارساله‌ی حصار، چاپ اول، تهران: نشر پژوهشکده‌ی باستان‌شناسی

ستوده، منوچهر

۱۳۴۰ حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب (۳۷۲ هـ ق)، مؤلف (؟)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳۴۲ فرهنگ سمنانی، سُرخه‌ای، سَنگسَری، لاسجردی و شهمیرزادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شادپور، محسن

۱۳۷۹ «بررسی موقعیت، حدود و وسعت قومس در ادوار گوناگون»، خلاصه‌ی مقالات سومین همایش قومس‌شناسی، عبدالرفیع حقیقت، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

شاه‌حسینی، علی‌رضا ـ رنجبر، عنایت‌الله

۱۳۷۸ ایل‌ها و عشایر استان سمنان، سمنان: نشر اتحادیه‌ی تعاونی‌های عشایری استان سمنان.

شریف‌زاده، علی‌اصغر

۱۳۷۱ فرهنگ مردم شاهرود، ج ۱، تهران انتشارات علمی و فرهنگی.

شهرستانی، ابوالفتح محمدبن عبدالکریم

۱۳۵۸ کتاب توضیح الملل، ترجمه‌ی کتاب الملل و النحل، به تحریر نوین مصطفی خالق‌راد هاشمی، ج اول، تهران: شرکت افست.

شیرآشیانی، محمدحسین

۱۳۸۷ طایفه‌ی باصری در کومش، تهران: نشر یارینه.

صفی‌نژاد، جواد

۱۳۷۵ عشایر مرکزی ایران، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر

طباطبایی، لسان‌الحق

۱۳۸۷ داستان و دوبیتی‌های حُسینا، تهران: نشر بهیس داستی، چاپ اول.

فاطمی، ساسان

۱۳۸۱ موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران، مسئله‌ی تغییرات، تهران: ماهور.

۱۳۸۲ کتابچه‌ی آلبوم موسیقی مازندران، از مجموعه‌ی موسیقی نواحی ایران، شماره‌ی ۱، تهران: ماهور.

فیلد، هنری

۱۳۴۳ مردم‌شناسی ایران، ترجمه‌ی عبدالله شریار، تهران: نشر ابن‌سینا.

کوهی‌کرمانی، حسین

۱۳۲۲ هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران، تهران: نشر روزنامه‌ی امید

کبیری، احمد

۱۳۶۵ مجله‌ی اثر، شماره‌ی۱۲، ۱۳، ۱۴

لسترنج

۱۳۷۳ جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمه‌ی محمود عرفان. انتشارات علمی و فرهنگی.

محافظ، آرش

۱۳۹۰ «نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۳، سال چهاردهم، تهران: نشر ماهور

محجوب، محمدجعفر

۱۳۸۳ ادبیات عامیانه‌ی ایران، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: نشر چشمه.

مجیدزاده، یوسف

۱۳۷۰ تاریخ و تمدن ایلام، تهران: نشر دانشگاهی.

مسعودی، ابوالحسن علی‌بن الحسین

۱۳۴۴ مروج‌الذهب و معادن الجواهر، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، ج ۱، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مسعودیه، محمدتقی

۱۳۶۵ مبانی اتنوموزیکولوژی، تهران: نشر سروش.

مشکور، محمدجواد

۱۳۴۷ تاریخ اجتماعی ایران در عهد باستان، تهران: دانشسرای عالی تهران.

نصری اشرفی، جهانگیر

۱۳۷۴ دفترچه‌ی سی‌دی موسیقی جنوب البرز (کومش) و طالقان، چاپ اول، تهران: انجمن موسیقی ایران.

۱۳۸۶ کوچ (بررسی موسیقی اقوام و عشایر ایران)، چاپ اول، تهران. نشر سوره‌ی مهر.

و. گالپین، فرانسیس

۱۳۷۶ موسیقی بین‌النهرین، ترجمه‌ی محسن الهامیان، تهران: نشر دانشگاه هنر

یارشاطر، احسان

۱۳۶۲ زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی، مقدمه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، تهران: سازمان لغت‌نامه.

Baines, Anthony

1993 *Brass Instruments, Their History and Development*

Historical Brass Society Journal

1989 *Historical Brass Society Journal*, Vol.1.

Schmidt, Erich F

1937 *Excavation at Tepe Hissar*, Iran, Philadelphia.

Unessco

1998 *History of civilizations of Central Asia*, Volume; 2.

آوانویسی شماره‌ی ۱
نام آهنگ: بویناق
نوازنده‌ی قُشمه: علی‌خان گودرزی
موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: روستای نام نیک (شهرستان شاهرود) ـ شهریور ۱۳۸۹.

آوانویسی شماره‌ی ۲

نام آهنگ: ترانه‌ی پیتکو

نوازنده‌ی نی (لَـله): یدالله مصمم

خواننده: حسین پوراسکندریان ـ شعر : حسین اقیان

موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: سَنگسَر (شهرستان مهدیشهر) ـ دی‌ماه ۱۳۸۹.

شعر:

پیتکوسَر بِییِه پَنج ؤ جارؤ سه ؤ دؤ
یِکّه رِز بمونیَه دَرَ اینه سالی نو
سال نو وا بوند وییار باز شونون دیم خیلی لار
باز تیلم ؤ تور ؤ بَر ؤ کار (۲)

ترجمه:

(پنج روز پیتک) تمام شـــده، پنج و چهار و ســه و دو ـ یک روز از آن مانده و ســال نو در حال آمدن اســت. سال نو می‌شود و بهار می‌آید و ما دوباره به طرف ییلاقِ لار می‌رویم.

آوانویسی شماره‌ی ۳

نام آهنگ: دُوولِ سِمَه

نوازنده‌ی نی (لَـله): یدالله مصمم

موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: سَنگسَر (شهرستان مهدیشهر) ـ دی‌ماه ۱۳۸۹.

آوانویسی شماره‌ی ۴
نام آهنگ: یوگ
نوازنده‌ی نی: علی گیل‌وری
موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: روستای پاده (شهرستان گرمسار) ـ مرداد ۱۳۸۸.

آوانویسی شماره‌ی ۵

نام آهنگ: آواز سَرکویری (سَرکویری شیرازی)

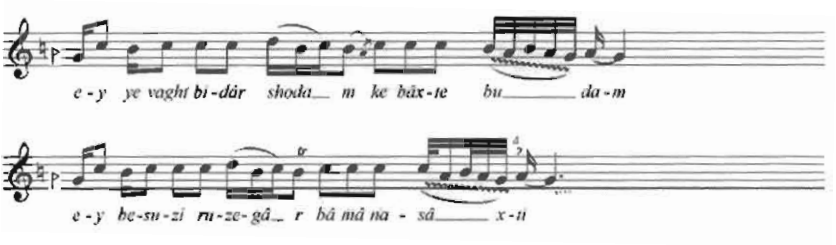
نوازنده‌ی نی سارِبانی و خواننده: اصغر قنبری

موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: آرادان، روستای کَندقلی‌خان (شهرستان گرمسار) ـ مهرماه ۱۳۸۹.

شعر:

(آخِی) عجب کاخ (آخ) اُمیدی ساخته بودم — (ای) من این دنیا رِ (را) خوب نشاخته بودم

(آی) مرا چرخ (آی) فَلَک داد بازی بازی — (ای) به وقت بیدار شدم که باخته بودم



آوانویسی شماره‌ی ۶

نام آهنگ: نوراللهی (نورالله اصغری)

نوازنده‌ی نی ساربانی: علیرضا ربیعی

موقعیت و تاریخ ضبط اجرا: روستای طرود (شهرستان شاهرود) ـ شهریور ۱۳۸۹

8
25"

16x⊙

داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی

شرح و تفسیر با صدای

دکتر محمدجعفر محجوب

منظور از انتشار این مجموعه، آشنا ساختن دوستداران ادبیات فارسی با حماسه‌ی بزرگ ملی ایران، یعنی شاهنامه‌ی فردوسی است که به گفته‌ی شادروان محمدعلی فروغی، هم از نظر کمیت و هم از نظر کیفیت، بزرگترین اثر ادبی دوران بعد از اسلام است. شاهنامه بخش‌های گوناگون اساطیری، حماسی و تاریخی دارد و بحث درباره‌ی هر یک از این بخش‌ها بسیار مفصل است. در تدوین داستان‌های شاهنامه کوشیده‌ایم تا این گفتارها صورت خشک علمی نداشته باشد و شنیدن آن موجب سرگرمی و لذت بردن شنونده نیز باشد. تا جایی که امکان داشته، در شرح و تفسیر این داستان‌ها سعی کرده‌ایم تا از زبان سخن‌گوی دانای توس کمک بگیریم تا شنونده را هر چه بیشتر با سخن‌های شایسته‌ی آن استاد بزرگ آشنا سازیم.

رستم و سهراب

شرح و تفسیر با صدای

دکتر محمدجعفر محجوب

6 x⊙

شاهنامه بخش‌های گوناگون اساطیری، حماسی و تاریخی دارد و بحث درباره‌ی هریک از این بخش‌ها بسیار مفصل است. یکی از زیباترین و شنیدنی‌ترین این بخش‌ها داستان رستم و سهراب است. در تدوین شاهنامه کوشیده‌ایم تا این گفتارها صورت خشک علمی نداشته‌باشد و شنیدن آن موجب سرگرمی و لذت بردن شنونده نیز بشود. تا جایی که امکان داشته، در شرح و تفسیر این داستان‌ها سعی کرده‌ایم از زبان سخن‌گوی دانای توس کمک بگیریم تا شنونده را هر چه بیشتر با سخن‌های آن بزرگ استاد آشنا سازیم.

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art
www.mahoor.com info@mahoor.com

سرگذشت موسیقی ایران
نوشته‌ی روح‌الله خالقی

سه جلد در یک مجلد
نسخه‌ی کامل
به همراه شرح و تفسیر عکس‌های موزه‌ی گلستان از موسیقی‌دانان دوره‌ی قاجار نوشته‌ی ساسان فاطمی

سه جلد کتاب سرگذشت موسیقی ایران نوشته‌ی روح‌الله خالقی در یک مجلد منتشر شده است. ارزش این اثر بزرگ که برای شناخت وضعیت موسیقی معاصر ایران اطلاعات مفیدی در اختیار خواننده می‌گذارد بر کسی پوشیده نیست. ویرایش جدید ضمن امانت‌داری و اجتناب از دخل و تصرف در متن اصلی، با هدف ارائه‌ی متنی آراسته‌تر و کیفیتی مطلوب‌تر صورت گرفته است تا استفاده از کتاب برای خواننده‌ی غیر متخصص و نیز برای پژوهش‌گر با سهولت بیشتر امکان‌پذیر باشد. جلد سوم این مجموعه همچنین شامل افزوده‌های دکتر ساسان سپنتا است که اثری کامل را در اختیار خوانندگان می‌گذارد.

ای ایران
یادنامه‌ی روح‌الله خالقی
به‌کوشش گلنوش خالقی

این کتاب شامل پنج بخش (مقاله‌ها، یادداشت‌های سفر، نامه‌ها، فهرست آثار و کتاب‌شناسی زنده‌یاد روح‌الله خالقی) است. بخش اول گزیده‌ای است از مقاله‌های خالقی و مقاله‌هایی که درباره‌ی او نوشته شده‌اند. این بخش شامل ۳۹ مقاله است که از میان حدود ۱۸۰ مقاله انتخاب شده‌اند. بخش دوم دست‌نویس‌های سفر شوروی، هند، رومانی و سفر اروپا است که خالقی با نظم و دقت خاص خود به صورت یادداشت‌های روزانه در ۵ دفتر نوشته است. بخش سوم، شامل ۲۶ نامه است که از میان تقریباً ۵۰ نامه انتخاب شده‌اند. بخش چهارم فهرست اجمالی آثار موسیقایی و بخش پنجم کتاب‌شناسی روح‌الله خالقی است.

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art
www.mahoor.com info@mahoor.com