پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۸، شماره ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷، صص ۱۵۹-۱۴۳

فرآیند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کُجور*

جعفر آقابرارنیا گودرزی[۱]
مریم قرسو[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۱۴

چکیده

این مقاله به بررسی موسیقی منطقهٔ کجور در استان مازندران می‌پردازد؛ منطقه‌ای که در چند برههٔ مختلف از تاریخ، به ویژه از دوره صفویه به بعد، میزبان اقوام مهاجر با فرهنگ‌های متفاوتی بوده است. رویارویی اقوام و گروه‌های مختلف در این منطقه، دو گروهِ فرهنگی «ایل» و «گیل» را به وجود آورده که در حال حاضر پس از چند قرن تقابل، به شکل ترکیبی و درهم‌تنیده تبدیل شده‌اند. فرهنگ‌پذیری موسیقایی اقوام مختلف از یکدیگر، در کنار سایر تحولات اجتماعی و فرهنگی آنها، همواره قابل مطالعه است.. با توجه به اهمیت و تحلیل این پدیده، فرآیند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور بر اساس روند «تلفیق» و «جانشینی» عناصر موسیقی چند فرهنگ متفاوت در یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش از نوع موسیقی‌شناسی قومی است و داده‌ها بر پایهٔ کار میدانی و حضور در محل و انجام گفت‌وگو و ضبط موسیقی گردآوری شده‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد رویارویی فرهنگ‌های مختلف در این منطقه، تأثیرگذاری آن‌ها بر یکدیگر و تلفیق عناصر فرهنگی در طی زمان، به نوعی یکپارچگی فرهنگی انجامیده و موسیقی نیز به عنوان یکی از ارکان فرهنگ، از این جریان مستثنا نبوده است.

کلیدواژگان: ایل و گیل، فرهنگ‌پذیری، فرهنگ مازندران، موسیقی‌شناسی قومی، موسیقی کجور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول است با نام «بررسی موسیقی منطقهٔ کجور استان مازندران» به راهنمایی نگارندهٔ دوم که در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

[۱] کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. نویسندهٔ مسئول
aghaberar.goudarzi@gmail.com
[۲] استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
maryam.gharasou@ut.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

در منطقهٔ کجور کنونی[۱] اقوام گوناگون در دوره‌های تاریخی گوناگون حضور یافته‌اند. از دورهٔ صفویه به بعد (بنگرید به سلطانی، ۱۳۸۷) اقوامی در این منطقه ساکن شده‌اند که نسل آن‌ها تا زمان حاضر تداوم داشته است. تنوع اقوام در نهایت به شکل‌گیری دو گروه بزرگ «ایل» و «گیل» انجامیده است. مهاجرت یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری فرهنگ‌پذیری[۲] است که موجب اشاعهٔ فرهنگی می‌شود. در مهاجرت الگوها و خصوصیات از فرهنگی به فرهنگ دیگر جابه‌جا می‌شوند (فیندلی، ۱۳۷۲: ۱۷). مفهوم فرهنگ‌پذیری بر ارتباط پیوسته و همیشگی گروه‌های گوناگون بر یکدیگر تأکید داشته و همچنین دگرگونی‌های فرهنگی گروه‌ها را در برمی‌گیرد. افزون بر آن حتی اگر برخورد میان دو قوم همیشگی نباشد، فرهنگ‌پذیری وجود دارد. یک برخورد فرهنگی کوتاه میان دو جامعه کافی است تا فرآیندی شکل گیرد که قادر به تأثیرگذاری بر ترتیبات فرهنگ قبلی باشد (دوکوستر، ۷۶:۱۳۵۲). فرهنگ متشکل از عناصر بسیار است که یکی از آن‌ها هنر، من جمله موسیقی، است و مطالعهٔ فرهنگ‌پذیری در موسیقی، یکی از شاخه‌های مهم مطالعات فرهنگی است که به واسطهٔ آن می‌توانیم پدیدهٔ آمیزش فرهنگی و سازگاری و انطباق فرهنگ‌های غالب با فرهنگ و تاریخ یک منطقه را بررسی کنیم.

در این مقاله، با بررسی پدیدهٔ فرهنگ‌پذیری در موسیقی اقوام، در پی شناخت چگونگی بازتاب این فرهنگ‌ها در یکدیگر هستیم. در اینجا قصد داریم که این تحولات را بر پایهٔ موسیقی محلی و اجراکنندگان آن در روستاهای کجور مورد بررسی قرار دهیم، بنابراین پایهٔ اصلی مطالعهٔ ما آثار موسیقایی است که نگارندگان طی مطالعات میدانی آن‌ها را گردآوری و ضبط کرده‌اند و یا در دهه‌های گذشته افراد دیگری، آن‌ها را ثبت کرده‌اند. اولویت این پژوهش تنها توصیف یا تحلیل داده‌های موسیقایی نیست، بلکه تلاش شده که آن‌ها در کنار سایر پدیده‌های انسانی مورد ارزیابی قرار گیرند؛ بنابراین فقط از منظر موسیقی به تحلیل یک پدیدهٔ صوتی نمی‌پردازیم، بلکه پدیده‌های موسیقایی را بر اساس ارتباط آن با دیگر پدیده‌های انسانی ـ اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

پرسش‌های پژوهش

۱) ساختار موسیقایی کجور تحت تأثیر چه فرهنگ‌های قومی است؟
۲) فرآیند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور بر چه عناصری از موسیقی تأثیرگذار بوده است؟
۳) پیوند فرهنگ‌پذیری موسیقایی با عوامل انسانی، اجتماعی و تاریخی مردم کجور چگونه است؟

---

[۱] کجور واقع در بخش کوهستانی جنوب شهرستان نوشهر، استان مازندران (واقع در شمال ایران).
[۲] Acculturation.

میدان پژوهش

منطقهٔ کجور در ناحیهٔ جنوبی شهرستان نوشهر از توابع استان مازندران واقع شده است[۱]. بخش کجور با مرکزیت شهر پول، دارای وسعت ۱۱۸۶ کیلومترمربع است. «جمعیت کجور بالغ بر ۲۵ هزار نفر است و بر تعداد این جمعیت در فصل بهار و تابستان افزوده می‌شود» (جهانگیری، ۱۳۸۸: ۶۲). کجور در امتداد رشته‌کوه البرز واقع شده و بیشتر مناطق کجور را روستاها تشکیل می‌دهند. اهالی هر روستا روایتی از اینکه از کدام نقاط به کجور آمده‌اند دارند. گروه‌های قومی در کجور به «ایل» و «گیل» طبقه‌بندی می‌شوند. اصطلاح گیل در ابتدا هر محققی را به اهل گیلان بودن این مردم جهت‌دهی می‌کند، در صورتی که امروز به جز خواجه‌وندها؛ اکثر مهاجرین خود را گیل می‌دانند[۲]، یعنی افرادی که معتقدند از نقاطی مانند طالقان، اراک، فارس (شیراز) مهاجرت کرده‌اند جزء گیل محسوب می‌شوند. ایل‌ها در دوره‌های تاریخی گذشته توسط حکومت‌های مرکزی ایران برای بازداری از شورش و جنگ علیه حکومت مرکزی به کجور کوچانده شده‌اند[۳]. اگرچه نزاع‌های قدیمی میان اعضای ایل و گیل از زمان پهلوی اول به بعد کمرنگ شده است، اما پیشینهٔ تاریخی هنوز هم آن‌ها را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. امروز ایل و گیل در روستاهای کجور به گویش مازندرانی با لهجهٔ کجوری صحبت می‌کنند. دو گویش مازندرانی و کردی گویش منطقه کجور را تشکیل می‌دهند. اهالی که به مازندرانی تکلم می‌کنند آن را گیلکی می‌نامند، درصورتی‌که تفاوت آن با دیگر گویش بخش‌های مازندران در لهجه است[۴]. در اکثر روستاهای کجور مردم به گویش مازندرانی و با لهجهٔ کجوری گفت‌وگو می‌کنند که زبان اصلی منطقه و مبنای ارتباط محسوب می‌شود[۵].

---

[۱] بخش کجور از شمال محدود به شهر نوشهر، از شرق و جنوب به شهرستان نور و از غرب به شهرستان چالوس محدود است.

[۲] رابینو دربارهٔ مردم این منطقه می‌گوید سکنهٔ نواحی تنکابن و کلارستاق و کجور که سابقاً جزء رستمدار بودند خود را مازندرانی محسوب نمی‌دارند و مازندرانی‌ها نیز آن‌ها را گیلک می‌شمارند (۱۳۸۹: ۶۲).

۳ ایل عبارتی است در برابر ساکنان بومی کجور که در ابتدا به اعراب متخاصم نسبت داده می‌شد و در دوره های بعد به اکراد (کردها) و امروز به خواجه‌وندها می‌گویند و تمام کردها را در حال حاضر در کجور خواجه‌وند می‌گویند. با انقراض حکومت پادوسبانان به دست شاه‌عباس صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ ق)، رستم‌دار و از جمله کلارستاق و کلاردشت از آن پس مستقیماً تحت حکومت مرکزی ایران قرار گرفت (سلطانی، ۱۳۸۷: ۶۱). هنری فیلد خواجه‌وندها را از اقوام کرد می‌داند و عقیده دارد در سال ۱۹۲۰ م در کلاردشت پنج گروه از آن‌ها عبارت بودند از سلطان قلی‌خانی، کاکاوند، لک، خواجه‌وند و دلفان. عده‌ای از آن‌ها در پایان دورهٔ کریم‌خان به سرزمین قبلی خود بازگشتند، ولی آقا محمدخان قاجار برای جلوگیری از شورش اهالی دوباره آن‌ها را برگرداند (فیلد، ۱۳۴۴: ۲۰۱-۱۹۹).

[۴] در سایر مناطق مازندران به گویش مازندرانی کنونی گیلکی (گِلِک یا گِلِکی) می‌گویند.

۵ سلطانی دربارهٔ تغییر زبان کردی در روستای لرگان منطقه کجور چنین مطرح می‌گوید: «همگی اقوام در ابتدا به کردی تکلم می‌کردند، ولی به دلایل مختلف و وصلت با خانواده‌های متعدد اکنون تمامی خواجه‌وندهای لرگان به زبان گیلکیِ مازندرانی تکلم می‌کنند و حتی برخی از روستاهای اطراف که به زبان کردی صحبت می‌کنند قابل درک برای خواجه‌وندهای لرگان نیست» (۱۳۸۵: ۱۷۶).

محدودهٔ مورد مطالعه بر پایهٔ دسترسی و اطلاع یافتن از محل زندگی اجراکنندگان موسیقی و افراد مطلع بوده است. معمولاً بسیاری از کسانی که این موسیقی را می‌شناسند، در بیرون از محدودهٔ کجور زندگی می‌کنند. بعضی از ضبط‌ها و مصاحبه‌ها علاوه بر افراد ساکن روستاهای واقع در کجور، در شهر چالوس، مرزن‌آباد، نوشهر، آمل، ساری و تهران انجام شده است.

مبانی نظری

فرهنگ‌پذیری فرآیند ارتباط و برخورد دو فرهنگ است. به گفتهٔ باره[۱] فرهنگ‌پذیری به فرآیند پیچیدهٔ برخورد فرهنگ‌ها اشاره می‌کند که از ورای آن جوامع یا گروه‌های اجتماعی به یکدیگر شباهت پیدا می‌کنند و ویژگی یا ویژگی‌های یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد» (باره، ۱۹۹۱). هنگامی که گروه‌هایی با پس‌زمینه‌های فرهنگی گوناگون باهم ارتباط نزدیک پیدا می‌کنند، روند فرهنگ‌پذیری آغاز می‌شود و به تغییرات فرهنگی و روان‌شناختی در هر دو گروه می‌انجامد (ج. دبلیو، ۱۳۸۸: ۵۲). جی، دبلیو، پاول آمریکایی در سال ۱۸۸۰ مفهوم فرهنگ‌پذیری را ابداع کرد. هدف او بررسی انتقال شیوه‌های زندگی و اندیشهٔ مهاجران در تماس با جامعهٔ آمریکایی بود (پهلوان، ۱۳۸۲: ۱۱۲). در سال ۱۹۳۶ *بیانیهٔ مطالعات فرهنگی*[۲] توسط روبرت ردفیلد[۳]، رالف لینتون[۴] و ملویل هرزکوویتز[۵] مطرح شد: «فرهنگ‌پذیری به پدیده‌هایی گفته می‌شود که در پی تماس مستمر و مستقیم میان گروهی از افراد با یکدیگر، با فرهنگ‌هایی متفاوت است که موجب تغییر الگوهای فرهنگی یکی از دو گروه و یا هردو گروه شود» (ردفیلد و دیگران، ۱۹۳۶: ۱۴۹). این بیانیه اساس کار بسیاری از انسان‌شناسان شد، چراکه در آن چارچوب مشخصی از فرهنگ‌پذیری ارائه شده است و مهم‌ترین موضوعی که در بیانیهٔ فوق به آن اشاره می‌شود تماس مستمر عناصر فرهنگی با یکدیگر است. همان‌طور که فرهنگ‌پذیری می‌تواند فرایندی از دگرگونی باشد که طی آن دو فرهنگ به هم‌گرایی بیشتر دست می‌یابند، باید بدانیم که خودِ این هم‌گرایی ناشی از برخورد پیاپی این فرهنگ‌ها است؛ برخوردی که می‌تواند به صورت‌های گوناگونی میسر گردد (اچ لاور، ۱۳۷۳: ۲۰۹-۲۰۸). فرهنگ‌پذیری الزاماً به حذف فرهنگ‌گیرنده نمی‌انجامد و منطق درونی آن را دگرگون نمی‌کند (پهلوان، ۱۳۸۲: ۱۱۴). در موسیقی جوامع مختلف نمونه‌های زیادی از ملودی‌ها بر اساس تلفیق فرهنگ‌ها شکل گرفته‌اند.

---

[۱] Baré

[۲] Memorandum for the study of acculturation

[۳] Robert Redfield

[۴] Ralph Linton

[۵] Melville J. Herskovits

در «تلفیق»[۱] خصوصیات تازه و قدیم ممکن است درهم آمیزند و نظام جدیدی را به وجود آورند. در چنین وضعیتی دگرگونی‌های ساختاری درخورتوجهی به وجود می‌آید (همان: ۱۰۶). مهم‌ترین تأثیرات فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور بر اساس «تلفیق» بررسی شده است. برای اینکه تلفیق صورت بگیرد باید شباهت‌هایی میان دو فرهنگ مربوطه وجود داشته باشد (فاطمی، ۱۳۸۱: ۸۲). حجاریان (۱۳۸۷) در این زمینه معتقد است: «هرزکویتز و واترمن به این نتیجه دست یافتند که مطالعهٔ تلفیق دو پدیدهٔ فرهنگی مانند هنر و تفسیر مجدد دستاوردهای فرهنگی می‌توانند مراحل دگرگونیِ فرهنگ را آشکار کنند» (ص ۹۱).

در روند جانشینی[۲]، با ورود عناصر تازه، مجموعه‌ای از خصوصیات جدید به‌وجود می‌آیند که جانشین خصوصیات و ویژگی‌های قبلی می‌شوند و بر اثر پذیرش همان کارکردها را انجام می‌دهند (پهلوان، ۱۳۸۲: ۱۰۶). در موسیقی کجور، «جانشینی» با توجه به رویدادهای فرهنگی مرتبط با موسیقی در جامعه شکل می‌گیرد. در این منطقه عروسی یکی از مهم‌ترین موقعیت‌هایی است که موسیقی در آن اجرا می‌شود و روند «جانشینی» در آن صورت گرفته است.

در روند فرهنگ‌پذیری و برخورد فرهنگ‌ها با یکدیگر با پدیدهٔ تلفیق مواجه خواهیم شد. از سوی دیگر تلفیق می‌تواند باعث به وجود آمدنِ یک واحد فرهنگی تازه باشد که به دلیل ریشه‌داشتن در دو فرهنگ، بنیان‌های قوی‌تری نیز می‌تواند پیدا کند. در موسیقی مورد بررسی ما، بنا بر شواهد تاریخی، اقوام مختلف با یکدیگر در منطقهٔ مورد نظر، رودررو شده و در طی بازهٔ گسترده‌ای از زمان، از یکدیگر متأثر شده‌اند. با توجه به مطالب ارائه شده خواهیم دید که، با تلفیق عناصر مختلف در یکدیگر، شکل‌های جدیدی از فرهنگ به وجود آمده که این پدیده در پیوند و ترکیب ساختاری برخی ملودی‌ها دیده می‌شود.

روش‌شناسی پژوهش

این تحقیق بر پایهٔ رویکردهای موسیقی‌شناسی قومی[۳] و انسان‌شناختی به موسیقی کجور می‌پردازد. همانند انسان‌شناسی، موسیقی‌شناسی قومی وابسته به میدان تحقیق است و داده‌های میدان تحقیق گام‌های بعدی پژوهش را شکل می‌دهد. شیوهٔ گردآوری داده‌ها در این بررسی بر پایهٔ کار میدانی و حضور در محل بررسی و انجام گفت‌وگو و ضبط موسیقی (به صورت ویدئو، صدا و عکس) از افراد آگاه به موسیقی، در منطقهٔ کجور[۴] شکل‌گرفته است.

---

[۱] تلفیق ترجمهٔ واژهٔ «syncretism» است (بنگرید به حجاریان، ۱۳۸۷: ۹۱ و فاطمی، ۱۳۸۱: ۸۲) معادل‌های دیگری در فارسی برای این واژه توسط محققین به کار گرفته شده است، مثل واژهٔ «درهم‌گرایی» (بنگرید به فکوهی، ۱۳۹۲: ۴۶۶) و هم‌چنین «به‌هم‌آمیختگی» و «درهم‌آمیزی» (بنگرید به پهلوان، ۱۳۸۲: ۵۵۰).

[۲] Substitutive.

[۳] Ethnomusicology موسیقی‌شناسی قومی علمی است که به مطالعهٔ موسیقی بر اساس فرهنگ و موسیقی به عنوان یک پدیده فرهنگی در نقاط مختلف جهان می‌پردازد.

[۴] بعضی از افراد در حال حاضر ساکن روستاهای کجور نبوده‌اند و در نوشهر و چالوس با آن‌ها گفتگو و ضبط صورت گرفته است.

در اینجا با تطبیق تحلیلیِ ملودی‌ها، می‌توانیم لایه‌های متفاوتی از عناصر متأثر از فرهنگ‌های مختلف در ملودی‌های اجراشده در کجور را بازشناسیم و به عبارتی ردپای فرهنگ‌های دیگر را در این فرهنگ واحد پیدا کنیم. نظریهٔ تطبیقی و تجربهٔ بررسی‌های میدانی در انسان‌شناسی ثابت کرده است که پدیده‌های فرهنگی به یکدیگر وابسته‌اند و به صورت بدیهی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، ولی هیچ زمان و به‌روشنی ادراک و تشریح نمی‌شوند (مالینوفسکی، ۱۳۸۴: ۱۶۹). فرآیند فرهنگ‌پذیری در موسیقی کجور از منظر روند «تلفیق» و «جانشینی» در فرهنگ‌پذیری مورد بررسی قرار گرفته است. برای پیداکردن نوازندگان و افراد آگاه در زمینه موسیقی از افراد بومی یاری گرفته شد و یافتن هریک از اطلاع‌رسان‌ها و اجراکنندگان[۱] در معرفی افراد دیگر کارساز بوده است (روش گلوله‌برفی). یکی از نکات مورد توجه در انجام کار میدانی، توجه و به‌کارگیری واژگان بومی بوده است. در هنگام بررسی در بیشتر موارد به گویش مازندرانی با افراد گفت‌وگو می‌شد و هدف اصلی از این کار دستیابی و یافتنِ واژگان بومی مربوط به موسیقی این منطقه بوده است و بخصوص از به‌کارگیری واژگان موسیقایی رایج و موسیقی دستگاهی پرهیز شده است؛ چراکه به‌کارگیری این ادبیات موسیقایی ـ به عنوان یک ادبیات غیربومی ـ تنها باعث سردرگمی افراد شده و باعث به‌کارگیری واژگانی بیرون از فرهنگ زبانی کجور در یک بافت بومی می‌شد.

شیوهٔ نت‌نگاری در این تحقیق بر اساس دسترسی به ساختار اجرایی[۲]، ریتم ملودی و جایگاه نت‌هاست، بنابراین به شیوهٔ ساده نت نگاری شده است. برای تکرار نکردن میزان‌های تکراری، آن‌ها را در کادر و تعداد دفعات تکرار با عدد در بالای کادر به صورت عدد نوشته شده‌اند. در موسیقی کجور انتظام تُن‌ها بر پایهٔ موسیقی دستگاهی نیست و اگرچه پژوهشگران ساختار اجرایی کجور را با مُدهای (ساختار اجرایی) موسیقی دستگاهی تطبیق می‌دهند، باید اشاره کرد که تنها شباهت آن‌ها در شکل ظاهری انتظام تُن‌ها[۳] است و دیگر ویژگی‌های مدهای دستگاهی را در خود ندارد (حجاریان، ۱۳۹۳: ۱۷۹-۱۶۲).

---

۱ اطلاع‌رسانان پژوهش: فرهود جلالی کندلوسی (شاعر و رابط)، سیامک جهانگیری (نوازنده نی و آهنگساز)، احمد محسن‌پور (پژوهشگر)، اردشیر لهراسبی (نوازنده سرنا و رابط)، شاهرخ لهراسبی (نوازنده دهل)، مهرافروز (صدابردار)، ابوالفتح لهراسبی (نوازنده لـله و نی)، احمد لهراسبی (راوی موسیقی آوازی)، شهریار کرمانی (نوازنده سرنا و رابط)، میثم کرمانی (نوازنده دهل)، بهزاد کرمانی (رابط)، علیرضا کرمانی (در اختیار گذاشتن آرشیو ویدئو شاهرخ کرمانی)، تورج کیا (پژوهشگر و رابط)، مصیب عبدالهی (نوازنده لـله)، جلیل مرادی (نوازنده لـله و نی)، کوکب جهاندار (اجرای لالایی‌ها)، بشیر پاشا (رابط)، همت پاشا (تعزیه)، نورالله آزادیان (تعزیه)، علی ملکی (نوازنده سرنا)، اسفندیار غلام‌پور (سرنا)، شعبان فضل‌الله‌پور (نقاره)، فاطمه حسن‌نیا (رابط)، قاسم قلی‌زاده (راوی، رابط)، یزدان یزدانی (راوی).

۲ ساختار اجرایی یا مُد (mode) به معنای گونه خاصی از انتظام تُن‌های (tone) موسیقایی است و نظمی که در استقرار تن‌ها ایجاد می‌شود بنیان اجرای مد را سامان می‌دهد (حجاریان، ۱۳۹۳: ۱۶۵-۱۶۴).

۳ تُن به معنی نغمه‌های خاص در اصوات موسیقی است (همان). tone.

تلفیق در ملودی کاکو سُلیمانی

کاکو سلیمانی ملودی‌ای است که در کجور هم به صورت آواز با زبان کُردی و با همراهی دو ساز سُرنا و دُهل[۱] اجرا می‌شود. ریتم همراهی‌کنندهٔ[۲] ملودی کاکو سلیمانی به وسیله دهل ریتم «کُردی» است. این ملودی توسط خواجه‌وندها با شعر کردی خوانده می‌شود.

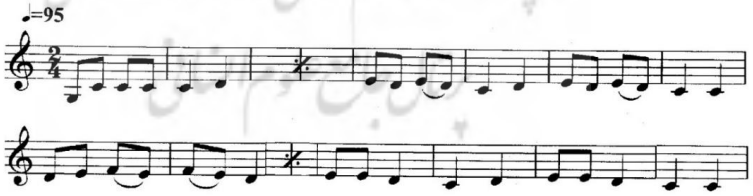
نت ۱: کاکو سلیمانی بر اساس اجرای سرنای شهریار کرمانی «ساز» و میثم کرمانی «دهل»
(ضبط فروردین ۱۳۹۴، روستای مُنج بخشِ کجور)

منبع: نگارندگان

این ملودی در میان اقوام لُر و کُرد ایران با عناوین دیگری هم نامیده می‌شود. عظیم لک دربارهٔ این ملودی چنین می‌گوید:

> این مقام[۳] که به انواع مختلف در موسیقی کردستان رواج دارد، در موسیقی لرستان با نام‌های «لَکی» و «آمان‌گُلی» شناخته شده و در مقام «دوپا» اجرا می‌شود. بختیاری‌ها این مقام را «پاپی سُلیمانی» و «خرم‌آبادی» می‌نامند و آن را در قالب مقام‌های چوب بازی می‌نوازند. (لک، ۱۳۸۴: ۹۲).

نت ۲: بخش‌هایی از نت پاپی سلیمانی در مناطق غربی ایران



منبع: لک، ۱۳۸۴: ۹۲

---

[۱] در کجور ابزار موسیقی سرنا را «ساز» و دهل را «طَبل» می‌نامند.

[۲] در موسیقی کجور هر ملودی‌ای که با سرنا اجرا شود بر پایه متر ملودی، با چند ریتم از پیش‌ساخته شده همراهی می‌شود، این الگوهای ریتمیک مشخص به وسیلهٔ ساز دهل همراهی می‌شوند. ریتم‌های همراهی‌کننده در کجور با چهار الگوی ریتمیک متفاوت تحت عنوان: «رَقصی»، «کُردی»، «خَمَنی» و «کُشتی» توسط اجراکنندگان دهل نام‌گذاری می‌شوند.

[۳] واژهٔ مقام در اینجا به جای واژهٔ ملودی است.

در کجور این ملودی را به گویش کردی می‌خوانند و با توجه به اینکه گویش کُردی گویش ایل‌ها است، این ملودی از فرهنگ اقوام مهاجر، که امروز ایل خوانده می‌شوند، وارد منطقهٔ کجور شده، با این تفاوت که در ساختار اجرایی آن نت سه‌چهارم پرده هم اجرا می‌کنند. در صورتی که در ملودی مشابه کردی و لری نُت سه‌چهارم پرده وجود ندارد (به صورت نیم‌پرده و تمام‌پرده اجرا می‌شود). در شهر بابل به این ملودی با اجرای سرنا و «نقاره» «کُردی» می‌گویند (مصاحبه با غلام‌پور و فضل‌الله‌پور، ۱۳۹۳). این ملودی در بابل با ریتم «مَقشی»[1] به وسیلهٔ نقاره همراهی می‌شود (همان). اجرای این ملودی در بابل با ساختار اجرایی متفاوتی اجرا می‌شود.

نت ۳: ملودی «کردی» بر اساس اجرای اسفندیار غلام‌پور (سرنا) و شعبان فضل‌الله‌پور (نقاره)، ضبط تابستان ۱۳۹۳ روستای نقارچی محلهٔ بابل.

منبع: نگارندگان

هدف از تطبیق این سه نمونه نشان دادن ساختار اجرایی متفاوت آن‌ها از یکدیگر است. با توجه به اینکه این ملودی در بخش‌های غربی ایران نواخته می‌شود و در دو بخش از مازندران یعنی کجور و بابل، آن را به عنوان ملودی کردی و با کدگذاری‌های مربوط به این مناطق اجرا می‌کنند. ساختار اجرایی بر اساس نت نگاری عظیم‌لک از ساختار پنج نت (پنتاکورد) تشکیل شده است (لک، ۱۳۸۴: ۹۲)؛ در بابل از چهار نت (تتراکورد) و در کجور از دو تتراکورد استفاده می‌شود؛ اگرچه تسلسل استفاده از نت‌ها به صورت پی‌درپی نیست، ولی در محدودهٔ دو تتراکورد از تعداد نت‌های بیشتری نسبت به نمونهٔ غرب ایران استفاده می‌شود.

در اجرای کجور، نوازندهٔ دهل عیناً همان ریتم و همان الگوی ریتمیکی را که در مناطق غربی ایران اجرا می‌شود، اجرا می‌کند؛ ولی نوازنده سرنا در اجرای فواصل از این منطقه پیروی نمی‌کند و از «فواصل جانشین»[2] استفاده می‌کند. فواصل جانشین فواصلی هستند که یک قوم بر اساس اندیشهٔ فرهنگی و تاریخی، ملودی‌های نقاط بیرون از حوزهٔ فرهنگی خود را، با ساختار فواصلی که به سلیقهٔ شنیداری قوم خود نزدیک باشد، اجرا

[1] در بابل نقارچی‌ها (نوازنده نقاره) برای همراهی ملودی‌ای که با سرنا اجرا می‌شود، سه ریتم: «مَقشی»، «رَووُنی» و «یک‌چوُ» را بکار می‌گیرند.

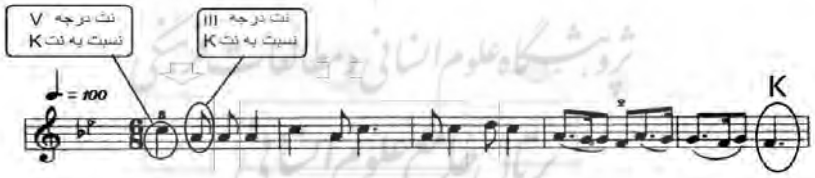
[2] اصطلاحی است که توسط نگارندگان با توجه به تطبیق موسیقی سایر نقاط با موسیقی کجور وضع شده است.

می‌کند و تغییر می‌دهد. هر دو اجراکنندهٔ بابلی و کجوری در اجرای این ملودی از فواصل جانشین مربوط به حوزهٔ فرهنگ موسیقایی خودشان بهره می‌گیرند. ملودی کاکوسلیمانی کجور، از لحاظ ساختار اجرایی بیانگر موارد اشتراک و نیز تفاوت کجور با سایر مناطق مورد بررسی است. تطبیق ساختار اجرایی سه منطقهٔ فوق نشان‌دهندهٔ جایگزینی فواصل و تغییر ملودی اصلی کاکو سلیمانی (مناطق غرب ایران) با توجه به سلیقهٔ شنیداری مردم این منطقه است.

تلفیق عناصر موسیقایی ایل و گیل

ملودی‌های گیلانی دارای ویژگی‌های ساختاری و موسیقایی منحصر به مناطق گیلان است. یکی از الگوها در موسیقی گیلکی وجود پرش‌های سوم کوچک در ملودی‌هایی است که معمولاً نت‌های درجهٔ پنجم یا سوم در مقایسه با نت خاتمه دارای پرش به فاصلهٔ سوم کوچک به بالا هستند. این حرکت در ملودی‌های زیادی در گیلان وجود دارد. ملودی قاسم‌آبادی (نت شماره ۴) که در گیلان اجرا می‌شود نمونه‌ای از ملودی‌های گیلکی است که پرش سوم کوچک در بخش‌های مختلف آن وجود دارد. در این نت نگاری نت fa، نت خاتمه (K) است و نت درجه «I» در ساختار اجرایی آن است، نت la، نت درجهٔ «III» نسبت به نت خاتمه است که پرش سوم کوچک از این نت (نت درجهٔ «III») آغاز می‌شود. نت do نت درجه «V» نسبت به نت fa است، بنابراین دو نت la تا do در فاصلهٔ سوم کوچک از هم قرار دارند. این ساختار ملودیک که در ملودی قاسم‌آبادی توضیح داده شده، در بعضی از ملودی‌های موسیقی کجور وجود دارد.

نت ۴: قسمتی از ملودی «قاسم‌آبادی»، برای نشان دادن پرش‌های سوم کوچک از نمادهای بالا، پایین و رفت‌وبرگشت نشان داده شده است.



منبع: بلالی، ۱۳۹۰: ۶۶

در ملودی «خرجی‌بار»[1] در حالی که ملودی با همراهی ریتم کُردی اجرا می‌شود، در بخش‌هایی از ملودی پرش‌های سوم کوچک وجود دارد و ملودی بر پایهٔ تلفیق ریتم «کُردی»[2] با ساختار ملودی گیلکی به وجود آمده است. در ملودی خرجی‌بار ترکیبی از

[1] لوتی‌زن‌ها با همراهی خانوادهٔ داماد برای تحویل مایحتاج برگزاری عروسی به خانوادهٔ عروس، این ملودی را اجرا می‌کرده‌اند.

[2] ریتمی که هویت کردی دارد و در میان اجراکنندگان کجوری مصطلح است.

همراهی ریتمِ ملودی که همان ریتم «کُردی» است، با ساختار ملودی گیلکی باهم ترکیب شده و در ملودی خرجی بار نمود یافته است. در اینجا عناصر ساختاریِ مشترک و نزدیک به هم در میان موسیقی کردی و موسیقی گیلکی یک تلفیق موسیقایی به وجود آورده و این ملودی در میان «ایل» و «گیل» پذیرفته شده است.

نت ۵: قسمتی از ملودی «خرجی‌بار» بر اساس اجرای اردشیر لهراسبی (ساز) و شاهرخ لهراسبی (طبل). محل ضبط نوشهر، اسفندماه ۱۳۹۳.

منبع: نگارندگان

ملودی «خرجی‌بار» در عروسی «ایل» و «گیل» کاربرد داشته است. با توجه به گزارش تاریخی *ملامحمدحسن* در دوره *ناصرالدین شاه*، وی با توجه به گزارش جمعیت روستاها به اقوامی که در روستاها زندگی می‌کردند، چنین می‌گوید؛ اکثر روستاهای کجور را نیمی از قوم گیل و نیم دیگر را کردها تشکیل می‌دهند (بنگرید به: نوروز مرادی، ۱۳۸۸) بر این اساس و بر پایهٔ آنچه پیش‌تر بیان شد، اجرای ملودی‌ای که ترکیبی از موسیقی گیلکی و موسیقی کردی است، حاصل برخورد فرهنگ ایل و گیل است، برای اثبات این موضوع از لحاظ موسیقی، ملودی «حَناسَری» است که در شب حنابندان در منزل عروس برگزار می‌شده است. در ملودی حناسری، زمانی که ملودی در بخش اول در یک بستر صوتی مشخص و در محدودهٔ ساختار اجرایی مشخصی اجرا می‌شود، در بخش دوم در اجرای ملودی به صورتی آگاهانه محدودهٔ صوتی تغییر نموده و عناصر گیلکی نظیر پرش سوم کوچک و ملودی‌ای مشابه ملودی «قاسم‌آبادی» اجرا می‌شود.

نت ۶: بخشی از قسمت اول ملودی حناسری، بر اساس اجرای اردشیر لهراسبی (ساز) و شاهرخ لهراسبی (طبل). محل ضبط نوشهر، اسفندماه ۱۳۹۳.

منبع: نگارندگان

نت شماره ۷: بخشی از قسمت دوم ملودی حناسری، بر اساس اجرای اردشیر لهراسبی (ساز) و شاهرخ لهراسبی (طبل). محل ضبط نوشهر – اسفندماه ۱۳۹۳.

منبع: نگارندگان

روند جانشینی در موسیقی مراسم عروسی

در طول تاریخ کجور، موسیقی عاملی است که همواره کارکردهای خود را با رویدادهای عروسی و با زمانهٔ خود درهم‌آمیخته است. عروسی مهم‌ترین دوره از مناسک گذار[۱] در زندگی یک فرد کجوری است و در شرایط اجتماعی مختلف شیوه‌های مختلفی از ارائهٔ آن وجود داشته است. اطلاعات ما از اجرای موسیقی در عروسی‌های کجور بیشتر از یک قرن گذشته نیست، ولی یک قرن اخیر شاهد دگرگونی‌های زیادی بوده که در بعضی از منابع به ثبت رسیده است. نوازنده سرنا در گذشته در تمام بخش‌های عروسی حضور داشته است. «لوتی‌زن‌ها» در گذشته نقشی اساسی در همهٔ رویدادهای عروسی داشته‌اند. ملودی‌های عروسی بر پایهٔ رویدادهای مختلف عروسی شکل گرفته‌اند و بر پایهٔ الگوهای از پیش تعیین‌شده، این ملودی‌ها به کار گرفته می‌شدند. هریک از رویدادها در طی تاریخ مردم این سرزمین شکل گرفته است، قیصری دربارهٔ عروسی و نقش موسیقی در عروسیِ کجور چنین می‌گوید:

> صبح روز عروسی زمانی که میهمان‌ها به خانهٔ داماد برای صرف نهار و شیرینی دعوت شده‌اند، داماد را با ساز و دهل به همراه مجمعه به سرها به حمام می‌برند [...] هنگامی‌که شخص سازن با به صدا درآوردن ساز خود و زدن دهل به پیشواز مهمانان تازه‌وارد می‌رود و مهمانان هم مبلغی پول به رسم هدیه به نوازنده می‌دهند (قیصری،۱۳۸۶: ۴۱۱).

قیصری بعد از توضیح رسوم عروسی در گذشته در پایان از منسوخ شدن رسوم گذشته سخن می‌گوید. طی گفت‌وگو با اهالی کجور، بعد از انقلاب سال ۱۳۵۷ شیوهٔ برگزاری عروسی تغییر کرد و تا مدتی جریان‌های مذهبی که بعد از انقلاب قدرت بیشتری گرفتند، مانع از اجرای موسیقی می‌شدند. در گفت‌وگو با تورج کیا، او اشاره می‌کند که به دلیل شهدای جنگ مردم به احترام آن‌ها از آوردن ساز خودداری می‌کرده‌اند و بعد از چند

---

[۱] rite of passage.

سال با اجازه از خانواده شهدا، اجرای موسیقی از سر گرفته شد (کیا، ۱۳۹۴). در سال‌های بعد از جنگ و در دو دهه اخیر، موسیقی دوباره در مراسم عروسی مورد اجرا قرار می‌گیرد، ولی از شیوهٔ اجرای موسیقی به شیوهٔ قدیم استفاده نمی‌شود و ساز «اُرگ»[۱] جانشین سرنا و دهل شده‌اند، اگرچه از سرنا و دهل به عنوان نمادی از گذشته در عروسی‌ها به کار گرفته می‌شود، ولی دیگر جامعه از سنت‌های قدیم خود پیروی نمی‌کند. رویدادهایی که در قدیم به صورت مفصل برگزار می‌شد، در سال‌های اخیر به صورت فشرده و یک‌روزه به پایان می‌رسد، اگرچه هریک از رسوم گذشته در قالبی امروزی تغییر یافته است ولی موسیقی قدیم که در همهٔ رویدادها در گذشته حضور داشته امروز کارکرد خود را از دست داده و جای خود را به عناصری جدید داده است.

در سال‌های اخیر به دلیل مهاجرت بیشتر اهالی کجور به دو شهر چالوس و نوشهر، عروسی‌ها در تالارهای جدید، در این دو شهر برگزار می‌شود. در تالارها، بخش زنانه و مردانه جدا از هم هستند و معمولاً لوتی‌زن‌ها[۲] در جلوی در ورودی هتل که محل ورود مهمان‌ها است، به اجرای برنامه می‌پردازند و از ملودی‌های قدیم سرنا چیزی را اجرا نمی‌کنند. پیرزن‌ها و پیرمردها معمولاً در هنگام ورود انعامی به لوتی‌زن‌ها می‌دهند. هنگام ورود عروس و داماد مهم‌ترین زمان اجرای برنامهٔ لوتی‌زن‌ها است. با ورود عروس و داماد، لوتی‌زن‌ها با سرنا و دهل به استقبال آن‌ها می‌روند و آن‌ها را به بخش زنان همراهی می‌کنند و برای چند دقیقه در بخش زنان به اجرا می‌پردازند. در واقع بعد از آمدن عروس و داماد و چند دقیقه اجرا در بخش زنان[۳] کار آن‌ها به پایان می‌رسد و مجلس عروسی با همراهی گروهی دیگر که موسیقی اجرا می‌کنند، دنبال می‌شود.

گروه دیگری که به غیر از لوتی‌زن‌ها به اجرای موسیقی می‌پردازند، دربرگیرندهٔ نوازنده سینتی‌سایزر و خواننده است که در قسمت آقایان به اجرای برنامه می‌پردازند و صدای اجرای آن‌ها با سیم‌های رابط به بلندگوهای قسمت زنان، که در حال رقصیدن هستند، انتقال پیدا می‌کند و هم‌زمان هردو قسمت (زنانه و مردانه) به اجرای آن‌ها گوش می‌دهند. در سال‌های اخیر با رونق هتل‌ها، هر هتلی برای خود نوازنده سرنا، دهل و اُرکِستر[۴] دارد و یکی از هزینه‌هایی که برای برگزاری جشن در هتل دریافت می‌شود، حق‌الزحمهٔ این افراد

---

[۱] اجراکنندگان موسیقی در کجور همچون سایر نقاط مازندران به «سینتی‌سایزر»، «اُرگ» می‌گویند و به نوازندهٔ آن «اُرگ‌زَن» می‌گویند.

[۲] به نسل جدیدی که سرنا و دهل اجرا می‌کنند، هنوز لوُتی‌زَن می‌گویند.

[۳] با ورود لوتی‌زن‌ها به بخش زنانه، زن‌ها با ورود آن‌ها حجاب نمی‌کنند و به گفتهٔ لوتی‌زن‌ها، صاحب مجلس آن‌ها را افرادی امین و محرم می‌دانند و از گذشته تا کنون بدین طریق مرسوم بوده است.

[۴] این عبارت امروزه مورد استفادهٔ اجراکنندگان این نوع موسیقی در این منطقه است. یک ارکستر حداقل از یک نوازنده سینتی‌سایزر و یک خواننده تشکیل می‌شود. این اصطلاح با معادل ارکستر در موسیقیِ «ارکسترال» تفاوت زیادی دارد.

است. برای انتخاب اجراکنندگان موسیقی صاحب عروسی[۱]، اگر مایل باشد می‌تواند از گروهی دیگر - به غیر از گروه‌های ثابت هتل- نیز دعوت کند. در چند سال اخیر اجرای آواز و خواننده نقش اصلی را دارد و هیچ ملودی‌ای توسط ارکستر بدون همراهی آواز اجرا نمی‌شود. ملودی‌های عروسی، ملودی‌هایی آشنا برای مردم هستند و ممکن است به مازندرانی یا فارسی باشد. معمولاً آهنگ‌های مازندرانی که ارکستر اجرا می‌کند بر پایهٔ ملودی‌های مردم‌پسند مازندرانی[۲] است که در مازندران مخاطبان زیادی دارد. گاهی ارکستر ملودی‌هایی با شعر فارسی برگرفته از موسیقی مردم‌پسند ایرانی را اجرا می‌کند. بیشتر ملودی‌هایی که ارکستر اجرا می‌کند ملودی‌های مازندرانی است و در این سال‌ها ملودی «سپیده‌جان» و «تَک‌دست» بیشترین طرفدار را دارد. ملودی‌هایی که سینتی‌سایزر اجرا می‌کند به همراه نت‌های همراهی‌کننده نیستند. ملودی به صورت تک‌خطی اجرا می‌شود و فقط ملودی اصلی با همراهی الگوهای ریتمیکی که در سینتی سایزر به صورت از پیش برنامه‌ریزی‌شده، همراهی می‌شوند.

ورود سازهای جدید و جانشینی کارکردها

نتل معتقد است یکی از مشخصه‌های زندگی ایرانی پذیرش گستردهٔ روش‌های غربی است و یکی از نمودهای این پذیرش استفاده از سازهای غربی است و همچنین این پیوند را در شیوهٔ گنجاندن عناصر موسیقی غربی و ساختار سازهای غربی در پیکر سازهای سنتی می‌داند (نتل، ۱۳۸۲: ۱۶). یکی از پیامدهای جانشین شدن در موسیقی کجور، حضور ساز سینتی‌سایزر است که عروسی مهم‌ترین جایگاه ارائه آن در میان مردم است. این پدیده تحت تأثیر تحولات فرهنگی است که در سال‌های اخیر در دیگر بخش‌های ایران و مازندران در جریان است، به گونه‌ای که یکی از شیوه‌های ارائه موسیقی اجرای متأثر از فرهنگ موسیقایی این ابزار الکترونیک در عروسی است. فاطمی دلیل پذیرش سینتی سایزر در جامعه را در سه مورد بیان می‌کند: ۱. فراگرفتن سادهٔ آن ۲. غنای رنگ‌ها و امکان اجرای همراهی ریتمیک به طور خودکار ۳. ارائهٔ فضای شو- ویدئوهای لس‌آنجلسی (فاطمی، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

نوازندگان «ارگ» یا «ارگ‌زن‌ها» با ملودی‌های مردم‌پسند فارسی آشنایی دارند. این نوازندگان با تجهیزات الکترونیک مثل سینتی‌سایزر، میکروفون، بلندگوهای قوی و آمپلی‌فایر به اجرای موسیقی می‌پردازند. در کنار نوازنده سینتی‌سایزر خواننده بخش اصلی ارائهٔ موسیقی را بر عهده دارد و اجرای ساز در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد. شنیدن صدای خواننده مهم‌ترین بخش از سلیقه شنیداری مردم این منطقه است. در عروسی‌ها ملودی‌هایی از مناطق مختلف مازندران اجرا می‌کنند. معمولاً در دیگر بخش‌های مازندران ملودی‌های

---

[۱] صاحب عروسی (صاحب مجلس)، به خانوادهٔ عروس یا داماد که برگزارکننده عروسی‌اند، می‌گویند.

[۲] این نوع موسیقی معمولاً در اینترنت (بدون مجوز از وزارت ارشاد) به صورت رایگان و در بازارهای محلی‌ای که به صورت موقت در طول هفته در مازندران برگزار می‌شوند، توسط دست‌فروش‌ها به فروش می‌رسند.

مردم‌پسند[۱] این منطقه را «نوری» می‌گویند. وسایل جدید، شیوهٔ ارائه ملودی (به وسیله ساز سرنا) را تغییر داده است و امروز کمتر ملودی‌های قدیم عروسی را اجرا می‌کنند. در اجراهای اخیر، سرنا که در گذشته مهم‌ترین ساز عروسی بوده است، اکثراً در ملودی‌هایی به‌کار گرفته می‌شود که بر پایهٔ ملودی‌های گروه‌های جدید عروسی است.

جایگزینی زبان

موسیقی که در کجور اجرا می‌شود، نه یک موسیقی گیلی و نه یک موسیقی ایلی است، بلکه ترکیبی از این دو است که درهم‌تنیده شده‌اند؛ موضوع مطرح‌شده قابل تعمیم به یک پدیدهٔ دیگر است، پدیده‌ای که پیوند قومی را مستحکم‌تر کرده و آن زبان است. با توجه به موقعیت جغرافیای سیاسی کجور که همواره با دو حکومت گیلان و مازندران در ارتباط بوده، زبان به عامل پیوندهای جدید و گسست‌هایی با سرزمین آغازین[۲] تبدیل شده است. امروز مردم این منطقه با گویش مازنی تکلم می‌کنند.[۳]

بررسی مؤلفهٔ جایگزینی نشان داد که عناصر موسیقایی ایل و گیل درهم‌آمیخته و از نسل‌های قبل از خود فاصله گرفته و عناصر جدید همچون زبان را تحت شرایط سیاسی و جغرافیایی به عنوان انطباق با شرایط موجود پذیرفته است. فرهنگ کجوری برخلاف گذشته (بنگرید به رابینو، ۱۳۸۹: ۶۲) دیگر در برابر فرهنگ مازندرانی کمتر از خود مقاومت نشان می‌دهد و رفته‌رفته دامنهٔ تأثیرپذیری و اشتراک فرهنگی در میان این دو بیشتر می‌شود، اگرچه هنوز با توجه به کدگذاری‌هایی که در بخش‌های قبل اشاره شد، ممکن است در برابر پدیده‌ها از خود واکنش‌های فرهنگی متفاوتی بروز دهد.

با توجه به گسترش ابزارهای شنیداری و در دسترس بودن منابع شنیداری در میان عموم ارتباط میان بخش غربی مازندران، مرکز و شرق مازندران بیشتر شده و با آگاهی به شتاب ارتباط فرهنگی، مرحله‌ای دیگر از فرهنگ‌پذیری در حال شکل‌گیری است. ما در هر جامعه‌ای ضرورتاً با یک فرهنگ غالب روبه‌رو هستیم. این فرهنگ را می‌توان رایج‌ترین و پذیرفته‌شده‌ترین قالب فرهنگی، چه از لحاظ شکل و از لحاظ محتوا دانست که در آن جامعه در یک مقطع زمانی خاص وجود دارد. فرهنگ غالب وابسته به دو عنصر زمان و مکان است و پدیده‌ای بسیار پویا و در حال تغییر است (ریویر، ۱۳۹۱: ۲۵۰[ضمیمه مترجم]). عنصر زمان

---

[۱] استفاده از این واژه با توجه به کاربرد آن به عنوان یک گونه موسیقایی است و نباید با دیدگاهی ارزش‌گذارانه در مقایسه با سایر گونه‌های موسیقی تلقی شود. بر اساس رویکرد قوم‌موسیقی‌شناسی، کاربرد عنوان‌های همچون «موسیقی هنری»، «موسیقی مردمی» و «موسیقی مردم‌پسند» در یک بستر چند فرهنگی فقط وقتی موجه خواهد بود که جامعهٔ مورد نظر خود چنین تمایز گذاری‌هایی داشته باشد (جان بیلی، ۱۳۸۲: ۸).

[۲] منظور از سرزمین آغازین، سرزمینی است که اقوام از آنجا کوچ کرده‌اند.

[۳] در بعضی از مناطق مثل پول هنوز مردم به کردی تکلم می‌کنند، ولی بسیاری از روستاها که خواجه‌وندها در گذشته در آن به کردی تکلم می‌کرده‌اند، زبان کردی دیگر استفاده نمی‌شود و به مازنی و لهجهٔ کجوری سخن می‌گویند.

و مکان مهم‌ترین عامل در انطباق فرهنگ‌ها است، چراکه محیط فشارهای خود را در طول زمان بر اقوام مهاجر تحمیل می‌کند و فرهنگ آن‌ها را در مجموعهٔ فرهنگی خود می‌آمیزد.

نتیجه‌گیری

در این تحقیق با رویکرد «تلفیق» عناصر چند فرهنگ متفاوت در موسیقی کجور مورد بررسی قرار گرفته است. موسیقی کجور بنا به تأثیر و برخورد دو گروه قومی «ایل» و «گیل» با یکدیگر به وجود آمده است. در بررسی «تلفیق» در موسیقی کجور با چند عامل در شکل گیری تغییر روبه‌رو بوده‌ایم، تغییری که حاصل تلفیق عناصر ساختاری موسیقی در یکدیگر بوده است.

در بررسی ملودی کاکو سلیمانی و تطبیق آن با اجرا در سه منطقه (کجور، بابل، غرب ایران) مشخص شد این ملودی عناصری از موسیقی غرب ایران و عناصری از موسیقی شمال ایران را به طور ترکیبی در خود پذیرفته است. موسیقی کجور عناصری از موسیقی نقاط غربی ایران را به کار گرفته است. طی گذشت زمان و شکل‌گیری تلفیق، عوامل قدیمی تغییر یافته و بعضی از عوامل قدیمی بیگانه شده‌اند. اجرای ساز کوبه‌ای (دهل) در مقابل ساز ملودیک (سرنا) تغییری نداشته است، ولی ساز ملودیک با توجه به گذشت زمان با عناصر موسیقایی در این منطقه ترکیب شده است. این تغییر با توجه به «فواصل جانشین» قابل بررسی است. حوزهٔ فرهنگی بنا بر سلیقهٔ شنیداری مردم خود، از یک اجرای بیگانه ساختار و فواصلی جانشین را انتخاب می‌کند. عامل «جانشینی فواصل» موجب اشتراک‌هایی بین رویکرد «جانشینی» و «تلفیق» شده است، چرا که از یک طرف تلفیق عناصر موسیقایی در یکدیگر به وجود می‌آید و از طرف دیگر جانشینی فواصلی که از تلفیق دو پدیده به وجود آمده است؛ بنابراین رویکردهای فرهنگ‌پذیری چنان درهم تنیده‌اند که تفکیک آن‌ها از یک دیگر به سختی انجام می‌گیرد.

اجرای ملودی‌هایی با پرش‌های سوم کوچک، در نت‌های درجات سوم و پنجم نسبت به نت خاتمه، یکی از ساختارهای اصلی موسیقی گیلکی است. این ساختار در ملودی خرجی‌بار و حناسری در کجور رایج است. ملودی خرجی‌بار در شب حنابندان اجرا می‌شود و عناصر موسیقی «ایل» و «گیل» در آن با هم ترکیب شده است. بخش اول در ملودی خرجی‌بار ساختار اجرایی مشخصی دارد و در بخش دوم ملودی به صورت آگاهانه از ساختار موسیقی گیلکی که همان پرش سوم کوچک است، استفاده می‌شود. به‌کارگیری عناصر موسیقی گیلکی در هر دو گروه «گیل» و «ایل» نشان از تلفیق فرهنگی یا فرهنگ‌پذیری آن‌ها از یکدیگر دارد.

برای بررسی جانشینی در موسیقی کجور، نقش موسیقی در مراسم مرتبط با عروسی در گذشته و امروز، ورود سازهای جدید و جایگزینی زبان مورد بررسی قرار گرفته است. «لوتی‌زن‌ها» نقش مهمی در اجرای موسیقی عروسی داشته‌اند. در گذشته مراسم عروسی در چند روز برگزار می‌شده است و موسیقی مهم‌ترین مؤلفه در رویدادهای عروسی بوده است؛

اما امروزه عروسی در زمان محدود و در یک روز برگزار می‌شود. «لوتی زن‌های» قدیم جای خود را به «ارکستر» داده‌اند و مکان اجرا از محیط روستا به هتل‌ها تغییر کرده است. در حال حاضر با توجه به کاربرد گویش مازندرانی در منطقه کجور و ترکیب فرهنگ ایل و گیل، فرهنگ مازندرانی به عنوانی فرهنگ غالب در حال جانشینی با عناصر فرهنگیِ کجور است.

فرهنگ‌پذیری در نهایت به تغییر عناصر فرهنگی می‌انجامد. این تغییر در موسیقی به‌تبع دیگر پدیده‌های فرهنگی اتفاق می‌افتد. تغییر به معنای از دست رفتن تمام اشکال پیشین نیست بلکه اشکال پیشین بر اساس تفکر و سلیقه‌های قومی صورتی جدید می‌گیرند. پذیرش اشکال جدید توسط مردم نتیجه فرهنگ‌پذیری است. عناصر فرهنگی جدید موجب شکل‌گیری خلاقیت‌ها و ذهنیت‌های متفاوتی نسبت به دورهٔ قبل از خود می‌شوند و فرهنگ در مواجهه با روند تلفیق و جانشینی تغییر و گسترش می‌یابد و در حالت ایستا باقی نمی‌ماند چرا که فرهنگ پدیده‌ای پویا و در حرکت است. اقوام بیرون از سرزمین اصلی خود، در طی زمان تحت تأثیر عوامل فرهنگی سرزمین جدید قرار می‌گیرند. موسیقی نیز بخشی از تاریخ و هویت هر قوم است که فرهنگ پذیری بر روی آن تأثیر می‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اچ لاور، رابرت (۱۳۷۳). *دیدگاه‌های دربارهٔ دگرگونی اجتماعی*، ترجمهٔ سید کاووس سید امامی، تهران: مرکز نشر.

بلکینگ، جان (۱۳۹۴). «چند مسئلهٔ نظری و روش‌شناختی در مطالعهٔ تغییرات موسیقایی»، ترجمه ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال شانزدهم، شماره ۶۵، صص ۱۰۹-۷۹.

بیلی، جان (۱۳۸۲). *«چشم اندازهای چند فرهنگی در موسیقی مردم‌پسند: مورد افغانستان»*، ترجمه ناتالی چوبینه، ماهور، شماره ۲۲، صص: ۲۵-۷.

بلالی کوچصفهانی، امیر (۱۳۹۰). *زمزمه باران: یک‌صد قطعهٔ زیبا برای ساز نی و قابل استفاده برای کلیه سازها*، تهران: سرود.

پهلوان، چنگیز (۱۳۸۲). *فرهنگ‌شناسی: گفتارهایی در زمینهٔ فرهنگ و تمدن*، تهران: انتشارات پیام امروز.

ج. دبلیو. بری. (۱۳۸۸). «جهانی شدن و فرهنگ‌پذیری»، ترجمه جعفر نجات، *مجله رشد آموزش علوم اجتماعی*، شماره ۴۵، صص ۵۹-۵۲.

جهانگیری، علی‌اصغر (۱۳۸۸). *رنج و گنج*، تهران: اسحاق.

حجاریان، محسن (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، تهران: کتاب‌سرای نیک.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*، تهران: نشر گوشه.

دو کوستر، میشل. (۱۳۵۲). «فرهنگ‌پذیری»، ترجمهٔ بهروز منتظمی، *مجلهٔ فرهنگ و زندگی*، شمارهٔ ۷۳، صص ۸۶-۷۶.

رابینو، یاسنت لویی (۱۳۸۹). *مازندران و استرآباد*، مترجم غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ریویر، کلود (۱۳۹۱). *درآمدی بر انسان‌شناسی*، مترجم ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.

سلطانی لرگانی، محمود (۱۳۸۷). *کجور: تاریخ، فرهنگ و جغرافیای منطقه کجور مازندران*، تهران: آرون.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۲). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران: نشر نی.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئلهٔ تغییرات*، تهران: ماهور.

فیلد، هنری (۱۳۴۴). *مردم‌شناسی ایران*، ترجمه عبدالله فریار، تهران: انتشارات کتابخانه ابن‌سینا.

فیندلی، سالی (۱۳۷۲). *برنامه‌ریزی مهاجرت‌های داخلی*، ترجمهٔ عبدالعلی لهسایی‌زاده، شیراز: انتشارات نوید.

قیصری فیروز، بیژن (۱۳۸۶). *تاریخ نوشهر و کجور* (از خاجیک تا نوشهر)، چالوس: انتشارات کلام.

لک، عظیم (۱۳۸۴). *شناخت و بررسی موسیقی بختیاری*، تهران: چنگ.

مالینوفسکی، برونیسلاو (۱۳۸۴)، *نظریه‌ای علمی درباره فرهنگ*، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: گام نو.

نتل، برونو (۱۳۸۲). «نقش موسیقی در فرهنگ: ایران، ملتی تازه توسعه‌یافته»، *فصل‌نامه موسیقی ماهور*، سال ششم، شماره ۲۱، صص ۴۰-۹.

نوروزمرادی، کوروش (۱۳۸۸). «گزارش ملامحمد در سال ۱۲۵۹ شمسی: از شهرستانک تا کلاردشت و کجور»، *پیام بهارستان*، شماره ۴، صص ۵۰۲-۴۷۷.

Bare, J.F (1991). «Acculturation» , Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, presses universitaire de france, paris. pp. 1-3.

Redfield, R., Linton, R., & Herskovits, M. J. (1936). Memorandum for the study of acculturation. *American anthropologist*, *38*(1), 149-152.