

فهرست

۱۱ پیشگفتار

۱۲ فهرست نام هنرمندان مورد استناد در جلد نخست

مقدمه

۱۹ اهمیت شناسایی سازها

۲۱ پیدایش سازها

۲۳ سمبولیسم سازها

۲۶ سابقه رده‌بندی سازها

۵۴ رده‌بندی سازهای رایج در ایران

۵۵ دایرةالمعارف سازهای ایران

۵۸ شرح جدول‌ها و روش محاسبه و اندازه‌گیری فواصل دستان‌ها

۶۶ نمودار طبقه‌بندی سازهای زهی ایران

۶۷ نقشه - پراکندگی سازهای زهی زخمه‌ای و آرشه‌ای در ایران

۶۸ نقشه مسیرهای پیموده شده

بخش اول - سازهای زهی زخمه‌ای (مضرابی)

۷۱ رباب (هجده‌تار) - بلوچستان، سیستان

۸۷ رباب (پنج‌تار) - بلوچستان

۹۵ تمبورک - بلوچستان

۱۰۷ بینجو - بلوچستان

۱۱۹ دوتار - شرق خراسان

۱۴۷ دوتار - شمال خراسان

۱۶۵ تامدیره (دوتار) - ترکمن صحرا (گلستان)

۱۸۵ دوتار - منطقه کتول (گلستان)

۱۹۷ دوتار - شرق مازندران

۲۱۳ تمبوره - منطقه تالش (گیلان)

۲۲۳ ساز (ساز عاشیقی - قوپوز) - آذربایجان شرقی و غربی

۲۶۳ تار آذربایجانی - آذربایجان شرقی

| | |
|-----|---|
| ۲۸۵ | باغلاما و سازهای هم خانواده - آذربایجان غربی، کردستان |
| ۳۰۳ | تنبور - کرمانشاهان |
| ۳۳۹ | تمبیره نوبان - هرمزگان |
| ۳۵۱ | چورگیر (کَر کَگیر) - جنوب خراسان، سیستان، اردبیل |

بخش دوم - سازهای زهی آرشه‌ای (کمانی)

| | |
|-----|--|
| ۳۵۹ | سروز (سرود - قیچک) - بلوچستان |
| ۳۷۳ | قیچک - سیستان |
| ۳۸۳ | کمانچه - شمال خراسان |
| ۳۹۳ | قیچاق (کمانچه) - ترکمن صحرا (گلستان) |
| ۴۰۷ | کمانچه - منطقه کتول (گلستان) |
| ۴۱۷ | کمانچه - شرق مازندران |
| ۴۲۷ | کمانچه - دامغان (منطقه کومش، سمنان) |
| ۴۳۵ | کمانچه - منطقه طالقان (تهران) |
| ۴۴۳ | کمانچه - منطقه دیلمان (گیلان) |
| ۴۵۵ | کمانچه - آذربایجان شرقی |
| ۴۶۹ | کمانچه - آذربایجان غربی |
| ۴۷۷ | موکش (کمانچه) - کرمانشاهان |
| ۴۸۳ | تال (کمانچه) - لرستان |
| ۴۹۳ | کمانچه - چهارمحال و بختیاری |
| ۵۰۷ | کمانچه - منطقه قشقایی (فارس) |
| ۵۱۹ | رباب (ربابه) - خوزستان |
| ۵۳۰ | جدول اصطلاحات - تکنیک‌های مختلف آرشه کشی |
| ۵۳۱ | تصاویر نوازندگان و سازها |
| | مقدمه انگلیسی |

عرض به دهان گذاشته شده و دمیده می‌شود، ترومپت مورب، طبلی که مالش داده می‌شود، طبلی که کوبیده می‌شود.» [۹]

سمبولیسم سازها

ش اتنوموزیکولوژی، به‌ویژه شاخه سازشناسی آن، بحث سمبولیسم سازها در فرهنگ‌های سنتی و مباحث قابل توجه است. با نابودی تدریجی فرهنگ‌های سنتی و کهن و جایگزینی معیارهای شناسایی، تفکر، فرهنگ و هنر غربی، امروزه بحث نمادشناسی در بسیاری از فرهنگ‌ها تقریباً منتفی است؛ زیرا این بحث مبتنی بر وظایف بنیادی سازها در جوامعی است که بنیان آن‌ها بر اعتقادات ماورای استوار بوده و چه بسا که این وظایف از امکانات اجرایی سازها در عمل موسیقی مهم‌تر بوده است. با سمبولیسم سازها را هنوز می‌توان با نوسان‌هایی در بقایای برخی از فرهنگ‌ها مشاهده کرد. بسیاری از فرهنگ‌ها سازهای موسیقی علاوه بر کاربرد موسیقایی، کاربردهای نمادین نیز دارند که سمبولیسم سازها است. این نمادها (یا سمبول‌ها) را که بسیار متنوع‌اند، می‌توان به ترتیب زیر بررسی کرد:

سمبولیسم مبتنی بر ثنویت^{۱۵} مذکر و مؤنث

هنگ‌های کهن، سازها اغلب نماد جنسیت خاصی بوده‌اند. برونو نیتل در این باره می‌گوید:

«اگر بخواهیم این مسأله را از نقطه نظر روان‌کاوی مورد بررسی قرار دهیم، می‌توانیم بگوییم که سمبل‌ها غالباً در ضمیر مردم وجود دارند چه آنان به این معنی معترف باشند یا نباشند. ... سؤالی که در اینجا مطرح است ... این است که آیا تعبیر سازها برحسب سمبل‌های جنسی نقش عمده‌ای در زندگی موسیقایی قوم مورد پژوهش دارد یا خیر... بنا بر این اگر در بعضی نقاط طبل‌ها را دوتایی به صدا درمی‌آورند، شاید یکی سمبل مذکر و دیگری سمبل مؤنث باشد و شاید هم اصلاً چنین چیزی مطرح نباشد. به کارگیری اصطلاح مذکر و مؤنث برای طبل‌ها [یا هر ساز مضاعف دیگر] شاید صرفاً به‌خاطر آسان‌ساختن وجه تمایز آنان باشد.» [۱۰]



بر این سمبولیسم مذکر و مؤنث، هم ناظر به یک ساز و هم ناظر به سازهای مضاعف (بادی و ضربی) دوتایی از سازهای بادی مضاعف در بلوچستان ایران است. این ساز از دو لوله صوتی چوبی نسبتاً هم‌اندازه و جدای از هم تشکیل شده است. یکی از این دو لوله وظیفه اجرای نغمه و دیگری اجرای آن را به‌عهده دارد. شیرمحمد اسپندار تنها نوازنده سرشناس دوتایی بلوچستان ایران (شهر بمپور) است: آن‌نی که نغمه را اجرا می‌کند، ماده (مؤنث) و دیگری که واخوان را اجرا می‌کند، نر (مذکر) است. نوجیه نظر خود می‌گوید که علت ماده‌بودن یکی از آن دوتایی این است که زایش نغمه یا آهنگ توسط آن صورت می‌گیرد. سمبولیسم مذکر و مؤنث حتی در مورد مضارب‌های زوج در سازهای ضربی یا برخی از سازهای زهی مطلق نیز ممکن است صادق باشد.

رده‌بندی سازها در اروپا

رده‌بندی سازها در موسیقی ارکستری قرن‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی

با تکامل سازها و شکل‌گیری تدریجی ارکستر در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی در اروپا، سازهای ارکستر در گروه‌های زهی، بادی (چوبی و برنجی - مسی) و کوبه‌ای (ضربه‌ای) رده‌بندی شدند. این رده‌بندی اگرچه بسیار مفید است، اما چندان کارگشا نیست؛ زیرا تعدادی از سازها (مانند چلستا) در هیچ‌کدام از گروه‌های ذکر شده قرار نمی‌گیرند. به اعتقاد برخی از موسیقی‌شناسان، این رده‌بندی نه تنها ناکافی بلکه غیرمنطقی است؛ زیرا فقط نقش این سازها را در موسیقی ارکستری قرن‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی نشان می‌دهد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هر نظام رده‌بندی، پیروی آن از یک منطق ثابت است و رده‌بندی مذکور فاقد این منطق است.

در این رده‌بندی، گروه زهی‌ها به این دلیل از سایر سازها جدا شده‌اند که در ساختمان آن‌ها از سیم استفاده شده است؛ در حالی که در بادی‌ها، ارتعاش هوا باعث ایجاد صوت می‌شود و در کوبه‌ای‌ها، نحوه کوبش. بنابراین، جنس و نحوه به صدا درآوردن سازها در این رده‌بندی مخلوط شده‌اند. به عنوان مثال پیانو هم یک ساز زهی است و هم یک ساز کوبشی. سازهای بادی نیز به اعتبار جنس آن‌ها به دو دسته چوبی و برنجی (مسی) تقسیم شده‌اند، در حالی که جنس بسیاری از آن‌ها نه چوب است و نه فلز. علاوه بر آن چه ذکر شد، «رده‌بندی سازها برحسب نوعی که نواخته می‌شوند نیز بایستی در نظر گرفته شود. زاکس و هورن بوستل قابلیت این نوع رده‌بندی را به سؤال کشیده و می‌گویند که یک ویولن چه با مضراب نواخته شود، چه با آرشه و چه به وسیله ضربه زدن به آن، در نهایت یک ویولن است.» [۴۵] وجود این مشکلات و نیز گسترش دانش اتنوموزیکولوژی و توجه به سازهای متنوع ملل غیر غربی باعث شد که رده‌بندی‌های جدیدی برای سازها پیشنهاد شود.

رده‌بندی ویکتور ماهیون

«اساس یک طبقه‌بندی اصولی در اروپا به وسیله ویکتور ماهیون^{۴۹} (۱۸۴۱-۱۹۲۴) پی‌ریزی شد. وی که متصدی موزه سازها در بروکسل بود، سازها را به چهار گروه اوتوفون^{۵۰}، ممبرانوفون^{۵۱}، آئروفون^{۵۲} و کوردوفون^{۵۳} طبقه‌بندی کرده است.» [۴۶]

ویکتور ماهیون نخستین اصل تقسیم‌بندی خود را بر اساس ماهیت جنس مورد ارتعاش قرار داد:

۱. سازهایی که مواد آن‌ها ضمن آن‌که سخت و قابل ارتجاع‌اند، قابل ارتعاش نیز هستند. این سازها خودصدا^{۵۴} هستند. بعدها کورت زاکس و هورن بوستل به این گروه از سازها عنوان ایدیوفون^{۵۵} دادند.
۲. سازهایی که در آن‌ها صدا از طریق ارتعاش پوست ایجاد می‌شود: ممبرانوفون‌ها.
۳. سازهایی که در آن‌ها صدا از طریق ارتعاش سیم یا زه ایجاد می‌شود: کوردوفون‌ها.

49. Victor Mahillon

52. Aerophones

55. Idiophones

50. Autophones

53. Chordophones

51. Membranophones

54. Autophones

کوک می شود. وترهای اول و دوم که نسبت به هم همصدا هستند نیز به صورت همصدا با وتر «زیل» رباب (پنجمین وتر)، همصدا با وتر «سرود (سومین وتر)، همصدا با وتر «گوربام» رباب (ششمین وتر) و همصدا با وتر «بام» سرود (چهارمین وتر) در فاصله اکتاو پایین تر می شوند.

نظام کوک

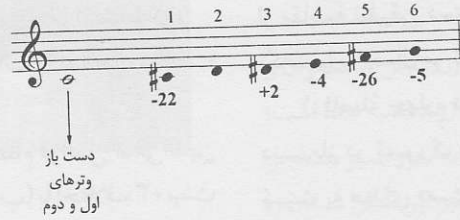


وترهای اول و دوم، زیل و وتر سوم، گوربام نامیده می شوند. به این ترتیب، صدای دست باز و ترهای تمبورک در واقع تشدیدکننده صدای وترهای زیل و گوربام (پنجمین و ششمین وتر) رباب و وترهای زیل و بام (دومین و چهارمین وتر) سرود (قیچک) است. وقتی که تمبورک، سازهایی مانند نل (نی) و دونلی را همراهی می کند، صداهای حاصل از دست باز و ترهای تمبورک به صورت همصدا یا اکتاو، تقویت کننده و تشدیدکننده صداهای و مبنای مقام ها یا آهنگ ها خواهند بود. با وجود این، سقف صوتی کوک تمبورک با حفظ نسبت های میان و ترهای آن در اجراهای س می تواند متفاوت باشد.

دستان بندی در تمبورک های دستان دار

ک های دستان داری که مورد مطالعه ما قرار می گیرند، مربوط به محفل ذکر درویش محمدجان سیدزاده (صاحب زاده) در روستای سراوان هستند. ما دو تمبورک دستان دار را بررسی می کنیم. این دو تمبورک نوازندگان ثابت ندارند و در حلقه ذکر، بنا به نیاز، توسط مختلف نواخته می شوند.

بندی تمبورک محفل ذکر درویش محمدجان - روستای پیرآباد سراوان



ای دستان بندی تمبورک نمونه الف

← فاصله خرک تا شیطانک = ۷۰/۵ سانتی متر →

| میزان اختلاف با نظام صفی الدین | میزان اختلاف با گام تامپره بر مبنای صدای C | مقایسه دستان های مجاور بر حسب سنت | فاصله موسیقایی از نغمه مبنا | | طول فعال وتر به سانتی متر | فاصله هر دستان تا شیطانک به سانتی متر | |
|--------------------------------|--|-----------------------------------|-----------------------------|------------|---------------------------|---------------------------------------|-------|
| | | | سنت | تواتر نسبی | | ۳/۱ | ۷/۷ |
| -۱۲ ب | C#-۲۲ | ۱۲۲ | ۷۸ | ۱/۰۴۶ | ۶۷/۴ | ۳/۱ | اول |
| -۲۵ ج | D | ۱۰۲ | ۲۰۰ | ۱/۱۲۳ | ۶۲/۸ | ۷/۷ | دوم |
| +۱۲ ب | D#+۲ | ۹۴ | ۳۰۲ | ۱/۱۹۱ | ۵۹/۲ | ۱۱/۳ | سوم |
| +۴ ب | E-۴ | ۱۷۸ | ۳۹۶ | ۱/۲۵۷ | ۵۶/۱ | ۱۴/۴ | چهارم |
| +۳۱ ج، -۲۶ ط | F#-۲۶ | ۱۲۱ | ۵۷۴ | ۱/۳۹۳ | ۵۰/۶ | ۱۹/۹ | پنجم |
| -۲۶ ج | G-۵ | | ۶۹۵ | ۱/۴۹۴ | ۴۷/۲ | ۲۳/۳ | ششم |

جدول بالا این نکات را به اجمال می توان استنباط کرد:

دستان ها به استثنای یک دستان (D) به طور کامل با فواصل گام تامپره تطابق ندارند. در این میان یک دستان با اندکی اغماض (D#+۲) با تامپره مطابقت دارد.

چ کدام از دستان ها به طور کامل با نظام فواصل صفی الدین تطبیق نمی کنند.

سله دانگ (تتراکورد) نسبت به صدای دست باز (فاصله چهارم درست) در این تمبورک وجود ندارد.

سله پنجم درست نسبت به صدای دست باز در این تمبورک از فاصله مشابه در گام تامپره کم تر است (G-۵).

دستان سوم: محترمی

دستان چهارم: شاه‌پرده (کَسَمه دیوان)

دستان پنجم: گرایلی

دستان ششم: اُر تا گرایلی سی

دستان هفتم: همدان گرایلی سی

دستان هشتم: مصری

دستان نهم: گوزَلَمه شاه‌پرده

دستان دهم: گؤل

دستان یازدهم: گؤل

دستان دوازدهم: گؤل

دستان سیزدهم: گؤل

نام اغلب این دستان‌ها مأخوذ از نام‌ها وایی است که با آن دستان آغاز می‌شوند یا مورد تأکید قرار می‌گیرند.

تکنیک‌های اجرایی

ساز عاشیقی با مضراب نواخته می‌شود. مضراب در قدیم از جنس پوست درخت گیلاس بود^۱ و امروزه بیش‌تر از جنس پلاستیک نرم است. تکنیک‌های اجرایی ساز عاشیقی در نیم‌قرن اخیر به شکل سنتی پیشرفت چندانی نکرده است. در آذربایجان غربی و شرقی دو عامل مختلف باعث افت تکنیک‌های نوازندگی ساز شده است: موسیقی عاشیقی آذربایجان غربی متکی به آواز و داستان‌گویی است و به همین دلیل، نواختن ساز نقش فرعی یافته است. در موسیقی عاشیقی آذربایجان شرقی، ورود بالابان و قوال باعث افت تکنیک‌های نوازندگی ساز شده است؛ زیرا جواب‌های آواز بیش‌تر توسط بالابان، اجرا یا تقویت می‌شود و عاشیق معمولاً یا با گرفتن شاه‌پرده، بالابان را همراهی می‌کند یا جواب آواز را به صورت دست و پا شکسته و ناقص اجرا می‌کند.

در چند دهه گذشته تحت تأثیر پیشرفت تکنیک‌های نوازندگی ساز در جمهوری آذربایجان توسط نوازندگانی مانند عاشیق عدالت نصیب‌اف، نواختن و تک‌نوازی ساز عاشیقی تحرکی چشمگیر یافته است. امروزه در آذربایجان شرقی تک‌نوازی هم‌چون عاشیق ایمران حیدری و عاشیق چنگیز مهدی‌پور وجود دارند که در نواختن ساز عاشیقی از تکنیکی برتر برخوردارند و ما نیز در بحث خود پیرامون تکنیک‌های اجرایی به‌شیوه این نوازندگان تکیه کرده‌ایم.

در ساز عاشیق اصلان و عاشیق یوسف این فاصله از فاصله مشابه در گام تامپره کم‌تر و اختلاف آن به ترتیب ۷- و ۱۶- سینت است.

در ساز عاشیق درویش و عاشیق دهقان (الف و ب) این فاصله از فاصله مشابه در گام تامپره بیش‌تر و اختلاف آن به ترتیب ۲۳+، ۲۸+ و ۲۸+ سینت است. منحی این انحراف معیار به صورت زیر است:

| | | |
|-----|------|------------------------|
| ۱۶- | سینت | مجموع اختلاف = ۵۴ سینت |
| ۷- | سینت | |
| ۲۳+ | سینت | |
| ۲۸+ | سینت | |
| ۲۸+ | سینت | |

۴. صدای سایر دستان‌ها نیز بجز دستان G عاشیق دهقان (نمونه الف) با فواصل گام تامپره انطباق کامل ندارند. در این میان برخی از صداهایی که تقریباً با ۱- تا ۳- سینت و ۱+ تا ۳+ سینت نسبت به فواصل گام تامپره انحراف معیار دارند، قابل اغماض هستند.

۵. تکرار بیش‌تر دستان‌ها در اکتاو زیر نیز در اغلب سازهای مورد مطالعه با فاصله اکتاو درست در گام تامپره منطبق نیستند. در این میان صدای D و اکتاو آن (دستان اول و یازدهم) در ساز عاشیق دهقان (الف) بر هم منطبق و با انحراف ۲- سینت با فاصله اکتاو در گام تامپره تطابق دارد و صدای D# و اکتاو آن (دستان دوم و یازدهم) در ساز عاشیق دهقان (ب) با انحراف ۲۱+ و ۲۴+ (اختلاف ۳ سینت) نسبت به هم درست هستند.

۶. فواصل دستان‌ها بجز چند فاصله با فواصل نظام صفی‌الدین منطبق کامل ندارند. در این میان برخی از فاصله‌ها که تقریباً با ۱- تا ۳- سینت و ۱+ تا ۳+ سینت نسبت به فواصل این نظام انحراف معیار دارند قابل اغماض هستند.

۷. ممکن است در بررسی سازهای دیگری از آذربایجان غربی نتایج نسبتاً متفاوتی رسید.

۸. از این مقایسه تطبیقی می‌توان استنباط کرد که فواصل در موسیقی عاشیقی آذربایجان غربی سیال و متحرک است.

۹. درباره تعداد دستان‌های ساز عاشیقی در آذربایجان غربی بحث آرا وجود ندارد. تعداد دستان‌ها بین دوازده تا سیزده دستان متغیر است. عاشیق‌های قدیمی این منطقه معتقدند که ساز در اصل چهارده دستان داشته که به علت عدم نیاز، یک یا دو دستان آن باز نماند.

دستان‌های ساز عاشیقی در آذربایجان غربی نیز هر کدام نام خاصی دارند. نام این دستان‌ها به نظر عاشیق دهقان چنین است:

دستان اول: دیوان شاختایی

دستان دوم: تجنیس

۱. شادروان عاشیق اصلان طالبی (خوی) در اهمیت جنس مضراب ساز عاشیقی به‌شوخی می‌گفت: خداوند درخت گیلاس را آفرید برای آن‌که عاشیق‌ها از پوست آن مضراب درست کنند.

فرهنگ ساحل نشین های دریاهای جنوبی ایران بیش از آن که با فرهنگ های دیگر نواحی ایران مرتبط باشد، به خاطر همسایگی و ارتباط با فرهنگ های سواحل جنوبی دریاها و برخورد با مهاجران سرزمین های آفریقا، هند و شیخ نشین های عرب، آمیزه ای از فرهنگ سواحلی، هندی، عربی و ایرانی است و در این میان، فرهنگ آفریقایی سیاه به دو دلیل نفوذ بیش تری دارد: رفت و آمد کشتی های آفریقایی به آفریقا در گذشته و حضور برده های سیاه آفریقایی در سرزمین کرانه های جنوبی ایران.

بخش عمده ای از ساکنان سرزمین های جنوبی ایران را سیاهانی تشکیل می دهند که به عنوان برده به این سرزمین ها آورده شدند. رنگی سخت، یکنواخت و طاقت فرسای ساحل نشین های جنوب ایران باعث می شد تا این مردم در عین همدلی با یکدیگر، در حیثیت خویش تنها و درون گرا باشند و همین امر زمینه ای مناسب برای بروز پریشانی های خیال و ناهنجاری های روانی بوده است. چنانچه بسیاری از آیین ها، مراسم و گردهمایی ها را در همین آیین ها می توان جست و جو کرد. جلسات «اهل هوا» از همین آیین ها است. اهل هوا عموماً به کسی گفته می شود که گرفتار یکی از امتهای شده باشد. به اعتقاد اهل هوا، بادها، تمام قوای مرموز، اثری در حقیقت اند که همه جا وجود دارند و بر تمام نوع بشر مسلط است. هیچ کس و هیچ نیرویی را قدرت مقابله با آن ها نیست و امید چنان در برابرشان عاجز و بی چاره است که راهی جز سسالت و قربانی دادن و تسلیم شدن ندارد. بادها همه جا هستند؛ در تمام دریاها و خشکی ها و همیشه طالب کالبدی هستند پریشان و حشمان هر جا وحشت و دلهره زیاد باشد، باد نیز حضور دارد و هر کجا که فقر و بیکاری شایع باشد، زور باد نیز بیش تر است. اهل هوا ترکیب این بادها هستند و بادها، همه سوار بر اهل هوا. قرن ها است که ساحل نشینان فقیر به این بادها گرفتار و معتقدند و برای درمان خود، چاره ای را به کار می برند که سیاهان آفریقایی به کار می بردند.

معتقدات اهل هوا در سواحل جنوبی ایران، مانند سایر معتقدات عامیانه، در گذر زمان تغییر یافته و با فرهنگ و اساطیر مختلف مخلوط شده و رنگ و شکل اسلامی گرفته است. اما در هر حال، این معتقدات و آداب و رسوم، رنگ و بوی تند آفریقایی خود را از دست نداده است.

در اصطلاح عام به هر نوع تسخیری که در نواحی جنوبی ایران رخ دهد، «زار» می گویند. تسخیر شده کسی است که تحت تأثیر افکار و عقاید قدرت های خارج از وجود خود وادار به اعمال و رفتاری می شود که خارج از اراده او است. مبتلایان به زار، گرفتار انواع حالات تسخیری مختلف هستند که به شکل های بسیار متفاوتی متجلی می شوند. آنچه که در سواحل جنوبی ایران وجود دارد، انواع زارها، مشایخ، نوبان، لیوا، باد جن و گوات (در بلوچستان) است.

نوبان

نوبان هم نوعی باد است و به اعتقاد اهل هوا و نوبی ها (مبتلایان به نوبان) بادی است مسلمان، مقدس و اهل حساب. این باد در کرانه ها و جزیره های جنوب ایران و نیز در سومالی، یمن، حبشه، عراق و شیخ نشین های جنوب خلیج فارس رواج داشته است و هنوز هم دارد. مبتلایان به نوبان نیز اغلب از میان فقیران، جاشوها و غواص های تهی دست هستند. نوبان هم مانند زار، انواع مختلف دارد؛ اما نشانه های ظهور این انواع در بیمار معمولاً یکسان است و به صورت افسردگی کامل ظاهر می شود. تفاوت نوبان با دیگر بادها بجز مسلمان بودن و نشانه های ظهور آن، در آداب و رسوم مجلس و

۱. سواحلی، نوعی زبان یا گویش رایج در کرانه های جنوبی ایران به ویژه منطقه هرمزگان است که ریشه در زبان و گویش های آفریقایی دارد. زبان سواحلی همزمان با ورود بردگان سیاه در قرن های گذشته به جنوب ایران، در این منطقه رایج شده است.

کلیات

کومش وسیع‌ترین و مهم‌ترین ناحیه از مناطق جنوبی البرز است و دربرگیرنده کوهپایه‌های جنوبی البرز، حدفاصل خرقان و بسطام در شمال شرقی شاهرود تا نواحی غربی گرمسار می‌باشد. این منطقه هم‌اکنون در تقسیمات کشوری در استان سمنان قرار دارد و بخش‌ها و شهرهای عمده آن عبارت‌اند از شاهرود، خرقان، بسطام، دامغان، سمنان و... در بیش‌تر نواحی البرز جنوبی از جمله منطقه کومش علاوه بر گویش‌های بومی، زبان تبری مازندرانی رایج است و به همین اعتبار، موسیقی مازندرانی نیز پدیده‌ای مانوس و تا حد زیادی بومی محسوب می‌شود. با وجود این، فرهنگ روستاهای حاشیه کویر در این ناحیه با فرهنگ کویر و آن سوی کویر بسیار آمیخته شده است. موسیقی این روستاها با عنوان کلی سرکویری یا سرحدی شناخته می‌شود که متأثر از آواها و نواهای شتربانان کویر و آن سوی کویر است.

در یک نگاه کلی در منطقه البرز جنوبی شاهد چند نوع موسیقی هستیم: موسیقی مازندرانی، موسیقی سرکویری، موسیقی ناحیه طالقان و موسیقی کوهپایه‌های کومش که در رأس آن اوسانه‌ها (اوسانه‌ها) قرار دارند.

در مناطقی که موسیقی مازندرانی جریان دارد، مقام امیری رایج‌ترین مقام است. این مقام با پذیرفتن تغییراتی، در کومش به گل‌امیر مشهور شده است. علاوه بر گل‌امیر برخی دیگر از سرنه‌های موسیقی مازندان، به‌ویژه مقام‌ها و ریزمقام‌های منطقه شرق مازندان و علی‌آباد کتول (استرآباد) در کومش رواج داشته است.

آوازهای سرکویری محصول ارتباط مداوم روستانشینان حاشیه کویر البرز جنوبی با نواحی کویری و آن سوی کویر است. بنا بر این در روستاهای حاشیه کویر البرز جنوبی شاهد نوعی درهم‌آمیختگی فرهنگی هستیم که حاصل آن، آوازهای سرکویری است. این آواها به جاریتی نیز شهرت دارند. نوعی از سرکویری راکله‌گی می‌نامند. آواهای سرکویری، به‌ویژه کله‌گی توسط شتربانان و اغلب همراه با

نی خوانده می‌شوند. پیرامون این آواها تعداد قابل توجهی از ترانه‌ها شکل گرفته است که از نظر مقام از سرکویری پیروی می‌کنند.

اوسانه‌ها بخش عمده و مهمی از موسیقی کوهپایه‌های کومش و منظومه‌هایی هستند که با موسیقی همراهند. هر اوسانه دربرگیرنده یک داستان است. به خوانندگان اوسانه‌ها، شیرخوان (شیرخوان) می‌گفتند. شیرخوان‌ها، اوسانه‌ها را در مجالس عروسی، شب‌نشینی و امثال آن اجرا می‌کردند و نزد مردم کومش از احترام بسیاری برخوردار بودند. اوسانه‌های کومشی آن قدر نافذ بوده‌اند که برخی از آن‌ها در نواحی شرقی و مرکزی مازندان نیز رواج یافته‌اند. منظومه‌های نجما، صنم، حیدریگ و صنم‌بر و... از این جمله‌اند. بخش قابل توجهی از اوسانه‌های کومشی فراموش شده‌اند و بخشی از آن‌ها مانند نجما، حسینا، حسن و حسین، حیدریگ و صنم‌بر و مغول‌دختر هنوز به یاد مانده‌اند. ترانه‌های حنابندون و سرتراشون از ترانه‌های مربوط به مراحل مختلف عروسی‌اند. علاوه بر این، آیین نوروزخوانی نیز از دیرباز در منطقه کومش رواج داشته است. نی، سُرنا، دهل، کمانچه، دایره، نوعی نقاره و اخیراً تمبک از سازهای متداول این منطقه هستند.

کمونچه (کمانچه) دامغان

در تمام منطقه جنوب البرز (بجز طالقان)، دامغان تنها ناحیه‌ای است که کمانچه در آن مرسوم بوده است. کمانچه مهم‌ترین ساز رایج در همراهی آواها و ترانه‌های ناحیه دامغان محسوب می‌شود. امروزه نسل نوازندگان این ساز در دامغان رو به انقراض است و از نسل قدیم فقط علی‌اکبر منوچهری معروف به اکبر گُدار (۸۰ ساله) در قید حیات است. به همین دلیل مِلاک ما در بررسی ویژگی‌های کمانچه دامغان، کمانچه منوچهری و اطلاعات و شیوه‌های اجرایی او در نواختن کمانچه است. اگرچه این ساز از قدیم در دامغان رایج بوده است، اما به دلیل تأثیرپذیری موسیقی منطقه کومش از موسیقی