tarikhema.org

کتاب اول

آشنایی با

موسیقی نواحی ایران

هوشنگ جاویدی

چاپ دوم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مرثیہ نراجی امیر ابن

اللھم صل علی محمد و آل محمد

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آشنایی با موسیقی نواحی ایران

• کتاب اوّل • هوشنگ جاوید •

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

انتشارات سوره مهر

مرکز موسیقی حوزه هنری

آشنایی با موسیقی نواحی ایران (کتاب اول)

هوشنگ جاوید

چاپ و صحافی: واژه پرداز اندیشه - چاپ اندیشه
چاپ دوم: ۱۳۹۲
شمارگان: ۲۵۰۰ نسخه
شابک: ۳-۰۵۶-۵۰۶-۹۶۴-۹۷۸
قیمت: ۸۱۰۰ تومان

نقل و چاپ نوشته‌ها با هر گونه برداشت به هر شکل، منوط به اجازهٔ رسمی از مرکز موسیقی حوزه هنری است.

سرشناسه: جاوید، هوشنگ، - ۱۳۳۸
عنوان و نام پدیدآور: آشنایی با موسیقی نواحی ایران / پژوهش و نوشته هوشنگ جاوید
مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۴.
شابک جلد 3 - 056 - 506 - 964 - 978 :ISBN
شابک دوره 6 - 055 - 506 - 964 - 978 :ISBN
وضعیت فهرست‌نویسی: فهرست‌نویسی قبلی
یادداشت: فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا
موضوع: موسیقی محلی ایرانی
موضوع: موسیقی قومی -- ایران
شناسه افزوده: شرکت انتشارات سوره مهر
رده بندی کنگره: ۱۳۸۴ ج۲ج/ML۳۷۵۶
رده بندی دیویی: ۷۸۹/۹۰۷
شماره کتابشناسی ملی: ۱۱۶۵۱-۸۴م

نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشته، پلاک ۲۳
صندوق پستی: ۱۱۴۴-۱۵۸۱۵
تلفن: ۶۱۹۴۲ سامانه پیامک: ۳۰۰۰۵۳۱۹
تلفن مرکز پخش: (پنج خط) ۶۶۴۶۰۹۹۳ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۴
www.sooremehr.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تقدیم به
آقای مهندس حسن بنیانیان
همچنین به آقای رضا مهدوی
به سبب تلاشی که در راه موسیقی ایرانی دارند.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فهرست

مقدمه ۹

فصل یکم ۱۵

فصل دوم ۲۳

فصل سوم ۳۷

فصل چهارم ۵۵

فصل پنجم ۷۵

فصل ششم ۸۹

فصل هفتم ۹۹

فصل هشتم ۱۰۹

فصل نهم ۱۲۳

فصل دهم ۱۳۷

فصل یازدهم ۱۴۹

فصل دوازدهم ۱۶۹

فصل سیزدهم ۱۸۱

... ۱۹۷

... ۲۰۷

۲۲۱

موسیقی تهران و حومه

موسیقی ترکهای ایران

موسیقی ترکمنهای ایران

موسیقی کردهای ایران

موسیقی کردهای شمال و شرق ایران (کرمانجها)

موسیقی لرهای ایران

موسیقی بختیاری

موسیقی گویان ایران

موسیقی گیلان و تالش

موسیقی سیستان و بلوچستان

موسیقی جنوب خراسان و خراسان میانه

موسیقی مازندران

موسیقی گلستان

آنان که بودند و ... رفتند

ادوات موسیقی نواحی ایران

فهرست ماخذ

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مقدمه

بی‌گمان موسیقی به بلندای تاریخ بشریت قدمت دارد. موسیقی برای بشرِ نخستین، پدیده‌ای برآمده از ارتباط‌جویی بوده است.

در ابتدا، براساس شواهدی که پاره‌یافته‌های پژوهشی و مکتوب‌شده یا نقرشده بر سنگها به ما نشان می‌دهد، بشر اولیه، موسیقی را برای تفنن به کار نمی‌گرفته و یا هدف او گذران وقت و سرگرمی با موسیقی نبوده است. بلکه برای موسیقی در تمامی لحظات زندگی از تولّد تا مرگ دستورات خاصی مقرر کرده و از آن استفادهٔ بجا نموده است. می‌شود گفت نغمه‌ها را چونان جویبار طراوت‌دهندهٔ درخت زندگی به کار می‌برده است. اگر به نوشته‌های آدولف برودیک، پژوهشگر و نویسندهٔ آلمانی، دربارهٔ زرتشت اعتماد کنیم، پیش از آنکه اندیشه‌های افلاطونی و مباحث فلسفی او در دنیا مطرح شود، زرتشت فلسفه‌ای را در جهان بنیان نهاده بود که بخشی از آن نگرش به پدید آمدن انسان است و رشد نطفه از ازل با سروش کائنات، اعتقاد به پل چینوت در رستاخیز که انسان درستکار را به وهیشت (خانه نغمات) می‌رساند شاهد این نگرش است.

مولانا نیز این اندیشه را پذیرفته است، جایی که می‌گوید:

بس حکیمان گفته‌اند این لحنها
از دوار چرخ بگرفتیم ما

کوشش آن ندارم که چونان برودیک، افلاطون را به خاطر پنهان داشتن پایگاه اصلی تفکراتش نکوهش کنم. ولی بر این مسئله اذعان دارم که فرهنگ برتر و سجایای برین

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

انسانی و اقتدار علمی و فنّی ایرانیان روزگاری بر نیمی از جهان سایه‌افکن بوده و این حقیقتی انکارناپذیر است. ایرانیان از ابتدا موسیقی را در خدمت نیایش و آیفت‌مندی و ارتباط‌جویی با عالم بالا به کار گرفته‌اند و در طول زمان جنبه‌های کیش، دین، مذهب و آیینهای تبلیغی ارزش‌شناختی در موسیقی ایران اهمیت فراوان یافته و دارای جاذبه‌ها و ظرایفی در حد تَقدّس گردیده است.

آیین‌ورزی ایرانیان در عهد پیش از اسلام و زرتشت در نیایشهای توتمی با موسیقی خاصی همراه بوده که از کاشت، رویش، باروری زمین و انسان تا نذر قربانی، توسل، برداشت و مرگ را در پی داشته‌اند. ما از تمامی موجودیت آنها فقط سنگ‌نگاره‌های ساکت و بی‌صدا را در اختیار داریم؛ مانند سنگ‌نگارهٔ منطقهٔ مال امیر ایذه در خوزستان.

نباید این نکته را نیز از نظر دور داشت که در این حرکت، که به آن شناخت ادراکی نام داده‌اند، علم پدیدارشناسی ادراکی بشر، موجب آگاهیها و طرح و بررسی گردیده و شناخت عاطفی، دلیلهای علمی را منجر شده است.

گرچه در شناخت عاطفی، بُعد باید و لازم علمی ضعیف‌تر رُخ می‌نماید، ولی از سویی بازتاب‌دهندهٔ روحیات ساییرنتیکی انسان است که به دنبال گشودن درهای بسته، مدام اطلاعاتش را پردازش می‌کند و این همان هنجار ارتباط‌جویی با جهان هستی است. همین شناخت عاطفی است که پدیده را به هنر تبدیل می‌کند و هر پدیده از سه شاخص قوی و محکم نهادی برخوردار می‌شود:

۱. باورهای ارزش‌شناختی

۲. باورهای هستی‌شناختی

۳. باورهای زیباشناختی

که در تعریف کلّی به مجموعهٔ این شاخصهای سترگ فرهنگ می‌گویند.

به همین سبب فرهنگ موسیقی هر کشور به مثابه پرچم، نمودار خلق و خوی و رفتار و کردار و پندار یک جامعه محسوب می‌گردد.

دانش فرهنگ‌شناسی موسیقی و تطبیق آن با فرهنگهای دیگر خود دارای زیرمجموعه‌هایی مانند پندارشناسی دینی، ریشهٔ زبان‌شناسی، تاریخ‌شناسی، جغرافیاشناسی و ساختارشناسی نغمات و سازها است. در جهان برابر ما کوشش بر این است که با استفاده از این علوم تشریح و مشخص‌شده، برای خود بازار مکارهٔ رنگینی از افتخارات نیاکانشان به وجود آوردند تا با آن در برابر سایر فرهنگها قد علم کنند.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ما ایرانیان در بخش فرهنگ موسیقی هنوز حرفهای بسیاری برای جهان داریم که طی قرون اخیر ناگفته مانده و با مرگ هر استاد قسمتی از این فرهنگ سترگ در دل خاک پنهان شده است.

چشم‌نوازی، برازندگی، شیوه‌های تولید، چراییِ ایجاد، نگرش به مقتضیات، ارتباط‌جویی با کائنات و طبیعت اطراف، ارتباط‌گیریِ با فرهنگهای روی کرهٔ خاک، دارا بودن موضوعات علمی، در دو شاخهٔ ریاضی ـ فیزیک و حکمی‌ـ فلسفی آن‌چنان در موسیقی ایران نهفته است که کاوش در آن نیاز به تشکیلات پژوهشیِ خاص موسیقیِ ایران دارد که متأسفانه از این نعمت بی‌بهره‌ایم و نمی‌دانم چرا به عوض استفاده از گروههای دست چندم و نیمه‌حرفه‌ای جهان شرق و غرب و خرجهای ارزی سنگین و نیمه‌سنگین که برای ارائهٔ موسیقیهای سبک در کشور شد، همین هزینه‌ها را آرام‌آرام خرج پژوهش موسیقی خودمان نکردند و نمی‌کنند؟

اگر بنا را بر این بگذاریم که ما ارکسترهای عظیمی ایجاد کنیم که به بهترین شکل قطعات آهنگ‌سازان برجستهٔ غربی را اجرا کنند و در نهایت تأییدیهٔ محکمی هم از جهانیان در این رابطه بگیریم، چه کرده‌ایم؟! آیا غیر از این است که تقلید خوبی از کسانی کرده‌ایم که هزاران فرسنگ فاصلهٔ فرهنگی و هویتی با ما دارند؟ آیا آن زمان که در این تقلیدها از فرهنگ موسیقی فرنگیان، نام ایرانیان بر تارک جهان بدرخشد، چیزی را از دست نداده‌ایم، هویت خود را انکار نکرده‌ایم؟!

متأسفانه باید اذعان نمایم که راه را طی یک و نیم قرن اخیر به غلط رفته‌ایم و همچنان جریانی اصرار دارد، که برویم، چرا؟!

هدف از ارائه و اشاعهٔ موسیقی غرب در این سرزمین نغمه‌پرور چیست؟

آب به آسیاب دشمن ریختن و هم‌سو شدن با بیگانه یعنی همین. هدف این کوچک‌ترین از نگارش این وجیزهٔ مختصر، آشنایی دادن به علاقه‌مندان میراث معنوی باستانی و ایجاد ارتباط اولیه با داشته‌های خودمان است، که از بررسی و تحلیلها دور مانده و در حال اضمحلال است. موسیقی‌ای که از نظر تنوع می‌توان آن را چنین دسته‌بندی نمود:

تولّد، زندگی، رویش، کار، حماسه، آموزش، درمان، سور، سوگ، پندآموز، طنز، عبادی، آیینهای خاص قومی قبیله‌ای، آیینهای دین‌مدارانه، عاشقانه، توصیف طبیعت و حال درون، بازیها، خرده‌نمایشهای باورمدارانه، زمانمند، حکمت‌آمیز (عرفان‌مدار)، ورزشی، فصلی، نقل و روایتی و گاه نغمات.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

که این شاخصها در چهار سن و دو جنس اجتماعی جای می‌گیرد:

الف) موسیقی کودک

ب) موسیقی نوجوان، جوان مذکر و مونث

ج) موسیقی میان‌سالان

د) موسیقی کهن‌سالان

پدید آمدن مسئلهٔ موسیقیِ منطقه‌ای یا ناحیه‌ای یا بومی از زمانی آغاز گردید که اجتماعات کلان، یک‌دست و هم‌دلِ نخستین با تحولات مختلف فکری، فرهنگی و نژادی که اکثراً به صورت ایل و طایفه‌های کوچنده می‌زیستند، یا به یک‌جانشینی روی آوردند یا مجبور به یک‌جانشینی شدند و بدین‌سان چندگانگیها پدید آمد. چرا که رفتار مسالمت‌آمیز با همسایگان باعث نوعی توارد فرهنگی می‌شد که لاجرم موسیقی یک ناحیه را نیز تغییر می‌داد و باعث می‌شد تا هنر موسیقی به اقتضای انشقاق طبقاتی و شکل‌یابی جدید منطقهٔ زندگی، تعاریف خاص بیابد و اتفاقاتی چون «تقسیمات» و «نوع» پدید آید که می‌شود آن را در سه گونه تعریف کرد:

الف) موسیقی خاص ـ عام

ب) موسیقی روستایی ـ شهری

ج) موسیقی درباری ـ مردمی

ولی پندار جامعه در این تعاریف دربارهٔ موسیقی، بر پایهٔ هویت پنهان جامعه و ارزشهای ارتباط‌جویانهٔ کیهانی ـ زمینی، نهادِ خود را در تمامی آنها حفظ نموده است.

بر همین اساس است که همهٔ اهل موسیقی چه در شهرها و چه در روستاها و قصبات هنوز ریشه‌های ارزش‌شناختیِ هنرِ به ارث رسیده‌شان را حفظ می‌نمایند.

تعابیر، تفاسیر و نگرش دین‌مدارانه است که باعث گردیده تا کارکردها و کاربردهای دینی از موسیقی مورد قبول باشد و می‌دانیم که کاربردهای غیر دینی است که تحریم را شامل می‌شود.

مددخواهیها، توسلها، تضرعها، ستایشها و نیایشها در هنر موسیقی نواحی ایران حکایت روشنی از برداشتهای عاطفی و زیبای انسان ایرانی است.

علاوه بر آنچه که آمد به این نکات نیز باید توجه داشت:

۱. در اکثر نواحی ایران پیش از آنکه دست به ساز ببرند وضو می‌گیرند و نماز می‌خوانند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۲. به هنگام به دست گرفتن ساز و پیش از آغاز نغمات، ساز را می‌بوسند، نه به عنوان تقدس، بلکه به عنوان وسیله‌ای که آنان را به حرمت کلام و بیان در ارتباط‌جویی وا می‌دارد.

۳. سربانگهای آوازی همگی بهره‌یابی از اعتقادات و باورهای ارزش‌شناختیِ قوی در فرد مجری خبر می‌دهد. واژه‌هایی چون: الله، هی، مولا، خدا، یار... الخ.

۴. بهره‌گیری منظم و دقیق از موسیقی، از بام تا شام، در تمامی لحظات زندگی از تولّد تا مرگ.

۵. اتکال به نیروی الهی حتّی در عاشقانه‌ترین آوازها و بروز احساسات ظریفه.

ایرانیان در گذشته موسیقی را به طور جدی مورد استفاده قرار می‌داده‌اند، رسالات نوشته‌شده پس از اسلام در این باب که از مواریث فرهنگی سترگ ایرانی به شمار می‌روند، شاهد این مسئله است. باید به این نکته اشاره نمایم که بدنهٔ اصلی موسیقی نواحی و سنّتی ایران متأسفانه در اثر موسیقی رسانه‌ها خراشیده شده و مورد صدمه قرار گرفته و از سوی دیگر مسائل زیر نیز به این صدمات شدت بخشیده است:

۱. دست به ساز نزدن و کناره‌گیری و مرگ استادان کهن‌سال در نواحی.

۲. عوض شدن جنسیت و نوع سازها، مانند تغییر تار ابریشمین به فلزی، کمانچه سه سیم به چهار سیم و ...

۳. پیاده نمودن برنامه‌های دیجیتالی با استفاده از حافظه‌های خاص الکترونیک برای ایجاد صدای مشابه سازهای کهن ایرانی؛ مانند دهل روی سازهایی چون ارگ و اصولاً به‌کارگیری این نوع سازها، در موسیقی منطقه.

۴. بها ندادن به موسیقیِ نواحی به‌ویژه در زمینهٔ خاص بانوان که جای بحث فراوان دارد.

۵. اجرای ترانه‌های رسانه‌ای با سازهای بومی و در نتیجه به تقلید ناخودآگاه دست زدن نوازندگان و مجریان بازماندهٔ موسیقی نواحی.

۶. راه‌اندازی گروه در موسیقی نواحی که منجر به دور افتادن از فرهنگ اصلی نغمات و آموزش تکنیکیِ صرف و حرمت‌شکنیِ فرهنگی شده است.

اما با این‌همه سِحر نغمات بازمانده، آن‌چنان است که هنوز نه تنها مرزهای زمینی بلکه مرزهای معنوی بشریت را می‌تواند درنَوردد و به سادگی در جان جهان جای یابد. در شناخت مختصر و ساده‌ای که در پی خواهد آمد، کوشش بر این بوده که خوانندهٔ محترم

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اثر به ارتباط بهتر با موسیقی نواحی ایران برسد و به ارزشِ نهفته در این هنر باستانی بیندیشد و ساده از کنار آنچه که می‌شنود، نگذرد و بیهوده دِل به موسیقی وارداتی و یا بی‌هویت و من‌درآوردی رایج نَسپرد و بداند که در پس هر نغمه چه نهفته است که او امروزه از آن بی‌بهره مانده است. امید که مورد قبول واقع گردد. ان‌شاءالله.

هوشنگ جاوید ـ اسفند ۱۳۸۳

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل موسیقی تهران یوکوهمه

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

اگه عاشق نیم آهم چه چیه؟
اگهِ هم، کُوش و کُلاهم چه چیه؟
می‌کشی خنجرِ و مِهْلی و مِشی
نمی‌دانی که گُناهم چه چیه؟

از ترانه‌های ملا سحری تهرانی

موسیقی تهران به دلیل مسائل مختلف تاریخی دینی بیشتر از گونه آوازی سود می‌برد و در اثر تحولات این ناحیه پس از حکومت افشاریان دچار تغییرات فراوان شده است به گونه‌ای که موسیقی درباری توسط گروههای خاص در آن شکل یافته و پیش رفته، تا جایی‌که وضع اولین تئوریهای هفت دستگاهی کردن موسیقی ایران را به یک یهودی به نام «بابا مردوخ» نسبت می‌دهند و گفته می‌شود که دست‌نوشته‌های او که در عهد قاجاریه نوشته بوده در عهد پهلوی دوم تعریف و تفسیر علمی‌تری یافته و متحول می‌شود، در عین حالی‌که ابهاماتی نیز در این مسئله وجود دارد.

از بازمانده‌های موسیقی خاصِ تهران دو نوع موسیقی، گوش‌نوازتر بوده که تا حدودی با همان اختصاصات بازمانده ولیَ سیر اضمحلالی را به سرعت طی می‌کند:

۱. آوازها و ترانه‌های کار و شبانی
۲. ترانه‌های کوچه‌باغی (غزل‌خوانی)

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در هر دو بخش که صرفاً آوازی هستند نغمات دارای متر آزاد هستند و باور قشرهای پایین جامعه و طبقهٔ کشاورز کارگر در آن نهفته است، این آوازها و ترانه‌ها در زمان حاضر روند اضمحلال را طی نموده و جز تنی چند کَس دیگری از عهدهٔ اجرای این گونه آوازها بر می‌آید. اجرای فنی این آوازها در بیاتِ تهران، چهارگاه و شور است. زمانی طوافهای دوره‌گرد بنّاها و سقّایان و قلندران از آن بهره می‌جستند اما با گسترش شهر تهران این نوع موسیقی منحصر به قشر فرودَست جامعه گردید تا جایی که داشها و جاهلان از آن استقبال می‌کردند و ابتدا در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌گردید اما در دوران پهلوی این‌گونه خواندن به کافه‌ها و محلهای پست راه پیدا کرد.

جعفر شهری حرمت و احترام اولیهٔ غزل‌خوانی در تهران را این‌گونه بیان می‌کند: «اولاً تا غزل‌خوانی در این کار پخته و آوایش دلنشین نشده بود، نمی‌توانست در این مجالس شرکت بکند که نه تنها مورد توجه قرار نمی‌گرفت، بلکه نیز چنانچه صدا بلند می‌نمود طرفدارانِ صدای خوب و آوازشناسان او را به باد مسخره گرفته، با گفتنِ «رفتند رضا قلی‌خان یا فلان را بیاورند نبود، نوکرش را آوردند» و یا «اگر برای ما می‌خواهی بخوانی نخوان و اگر برای خودت می‌خوانی برو خانه‌ات بخوان»، صدا را در گلویش خفه می‌ساختند. که البتّه این مخصوص به غزل‌خوانی و شعرخوانی نبود، که هیچ کار نیاموخته‌ای یا کسی را که می‌خواست زحمت نکشیده و تعب هنر نبرده پا در جای پیش‌کسوتها بگذارد نپذیرفته با نیش و کنایه‌ها طردش می‌ساختند.»[۱]

او در ادامهٔ مطلب چنین می‌نویسد: «رسم دعوت غزل‌خوانان به خواندن این بود که از طرف صاحب قهوه‌خانه، مؤدبانه تبرزینی را جلو زانوانش نهاده و به همین قرار غزل‌خوانی ناشناس وارد جمع شده شناخته نبود همین رسم و ادب بود که او را معرفی می‌نمود و هر یک طرفدارانی داشتند که برایشان: ناز دهنت، ناز نطقت، ناز نَفَسِت می‌گفتند. با همین اجتماعات و همین نمایشات هم بود که فروش قهوه‌خانه بالا رفته دخل و خرج می‌نمود.»[۲]

نوع دیگر موسیقی تهران موسیقی مطربی است، که دارای متر مشخص است و به شاخه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که هر کدام از آنها بر اثر تحولات جامعهٔ تهران طی صد سال گذشته پدید آمده است، مانند:

۱. جعفر شهری، تهران در قرن سیزدهم، ص ۴۰۳.
۲. همان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

موسیقی روحوضی (تخته حوضی)
موسیقی پیش‌پرده
موسیقی کافه‌ای
موسیقی لوده
و موسیقی لوتیهای حیوان‌باز (بازیاران)

موسیقی مطربی تهران هم‌زمان با افول دولت قاجار پس از عهد ناصری به مرور زمان وارد اجتماع عمومی شد چرا که مطربانِ مغضوب دربار و رانده‌شده با جای گرفتن در محلهٔ پامنار و سیروس تهران که بازیگر را زیر نظر خود اداره می‌کردند و با تمام اسباب طرب از تار و سه تار و کمانچه و سنتور و ضرب هنرنمایی می‌کردند، در ابتدای روی کار آمدن ناصرالدین شاه، زنی به نام «سلطان خانم» نیز سرپرست مطربان درباری زن بوده، بعد از او حاجی قدم‌شاد، حسن کمالجی (کماجی)، خانم منورِ شیرازی، گلین خانم، نظر خانم ارگی، مؤمن کور، به ترتیب موسیقی مطربی را از دربار به جامعه رسوخ دادند، حاجی قدم‌شاد که خود از کنیزان اندرون ناصرالدین شاه بود، پس از کشته شدن شاه دستهٔ مطرب زنانه‌ای ترتیب داد و همه را در نزدیک «سرقبر آقا»، محله‌ای از خیابان مولوی به سمت شوش، گرد آورد و از جمله آوازهایی که از طریق گروه او در افواه عامه مشهور شد و به سراسر ایران گسترش یافت ترانهٔ: «شیپورِ دُر دُرِ شو ببین، امیر بهادر شو ببین» است که در مذمت روی کارآمدن مظفرالدین شاه ساخته بود، این پیرزنِ سیه‌چردهٔ مطربِ سیاسی را بعدها به سزای ساختن همین ترانه، چون الاغ نعل کردند و مجبورش نمودند آن‌قدر برقصد و بخواند تا بمیرد.

مطربان با نوع خاصی از هنر موسیقی، یعنی طنزآوری، دست به نوآوری می‌زدند و جنب و جوش انقلابی ایجاد می‌کردند و سنتها، اخلاقها، هنجارهای کلیشه‌ای و کهنه‌شده در جامعه را رسوا می‌نمودند. اینان پشتوانهٔ مادی مستقلی نداشتند و در نان خشک و قاتقِ مردم فرودستِ جامعه سهیم می‌گشتند و چون رنج و درد این قشر از جامعه را به خوبی درک می‌کردند زبان طنز و موسیقیِ سبک و ضربی را برای شادی لحظه‌ای مردم به کار می‌گرفتند.

ساسان فاطمی در مورد موسیقی لوتیها می‌نویسد: «اطلاق واژهٔ لوطی به موسیقیدان رقاصهای دوره‌گرد و حیوان‌باز بسیار قدیمی‌تر از دهه‌های بیست و سیِ قرن هجری

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شمسی حاضر است و می‌توان رد پای آن را حداقل تا صد سال پیش از این تاریخ دنبال کرد. پولاک که در سالهای اول حکومت ناصرالدین شاه (دههٔ سیِ قرن سیزدهم) از هنرنمایی عنتریهای شیرازی و نوازندگی و خوانندگی آنها در مراسم جشن و سرور نوروزی صحبت می‌کند آنها را لوطی می‌نامد، همچنین دکتر ویلز (در زمان ناصرالدین شاه) از لوطیها به عنوان کسانی که میمون و عنتر و حتی شیر تربیت می‌کرده و با طبل و تمبک به هنرنمایی می‌پرداخته‌اند، یاد می‌کند. بروگش تصویری از لوطیها با عنتر و شیر و خرسشان در خیابانهای تهرانِ سال ۱۲۶۵ شمسی ارائه می‌دهد که البته فاقد جنبهٔ موسیقیایی است.»[۱]

موسیقی لوتیها با گسترش جامعه به دو شاخهٔ «لوتی» و «لوده» تقسیم می‌شود. که لوده‌ها دسته‌ای از لوتیان و مطربانی بودند که در محله‌های بدنام پایین شهر تهران برای قماربازان، چاقوکشان، فاسقان، اَمردان و کسانی که دچار ناهنجاریهای اخلاقی ـ اجتماعی بودند اجرای برنامه می‌کردند و از به‌کار بردن الفاظ زشت و اصطلاحات این گروه از مردم در ترانه‌هایشان ابایی نداشتند و هر نوع جفنگیات را در قالب ترانه به خورد مخاطب می‌دادند و اغلب چون به آیینهٔ تمام‌نمای این گروه از جامعه تبدیل می‌شدند مورد حمایت مالی و جانی قرار می‌گرفتند و عزیز می‌شدند، با دریده شدن پرده‌های حیا در جامعه پس از وقایع کشف حجاب در ایران به نوعی مرز بین موسیقی مطرب و لوده و لوتی به هم خورد و با ورود این دسته از مطربان به فضای کافه‌ای که تازه رخ می‌نمود، شمایل دیگری برای موسیقی تهران پدید آورد که طی سالهای اقتدار حزب توده بر افکار جوانان این مرز و بوم تحت عنوان موسیقیِ کارگرپسند، روی آن کار شد و قالب خاصی پیدا کرد که نامش را موسیقی پیش‌پرده نهادند که در اینجا فرصت پرداختن به آن نیست.

در هر صورت به این نکته نیز باید اشاره کنم که نوعی از موسیقی اقوام نیز در اثر اسکان یافتن طوایفی از ترک، لر، کرد، کرمانج، مازندرانی، قشقایی و بلوچ در اطراف تهران حضور و جریان دارد که به مرور زمان دستخوش تغییرات فراوان گردیده نظیر موسیقی شاهدشهر، از توابع شهریار که مربوط به ترکهای شاهسونی است که در عهد قاجار به این ناحیه آمده و ساکن شده‌اند و در جشنوارهٔ موسیقی آئینی سالهای ۱۳۸۰ـ ۱۳۸۱ در تالار اندیشهٔ حوزهٔ هنری گروهی از آنان به هنرنمایی پرداختند که بسیار مورد استقبال قرار گرفت.

۱. ماهور، ۱۳۸۱، ص ۹۰

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دوئوازی سرنا و دهل لرهای قرچک

شیرازی سرنانواز قشقایی‌های تهران شهریار

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل دوم
موسیقی ترکهای ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

محدودهٔ جغرافیایی امروز ایران، نمی‌تواند هویت تاریخی و فرهنگی و سوابقِ کهن موسیقی، موسیقیِ ترکهای ایران را به طور کامل بیان نماید، چرا که موسیقی، مرزشناس نیست بلکه دلجو و مردم‌شناس است و به همین سبب، هنری فرهنگ‌ساز محسوب می‌گردد.

موسیقی ترکهای ایران گسترهٔ پیوسته‌ای از منطقهٔ آذربایجان شرقی، اردبیل، هشتپر و توالش، قزوین، زنجان، همدان، استان مرکزی، فارس، گلستان، خراسان، آذربایجان غربی و جبهه‌ای از خاک مازندران را در بردارد.

در تمامی این مناطق موسیقی عاشیقها و نغمات ترکی در قالب موقام ـ هاوا ـ هارای (هرای) و بسته جریان دارد که بیشتر آنها تاریخشان به اوزانهای اوغوز می‌رسد.

عاشیق در موسیقی ترکهای ایران

هر کسی یک‌جور به خدای خودش عشق می‌ورزد و کسی در این میانه موفق است که با عشقش کاسبی نکند و عشق یعنی تن را در مراسم قربانی، پایِ حقیقت ذبح کردن، عاشیق یعنی کسی که شمشیر ندارد اما رگهایش را سوهان می‌زند و کندویِ رستگاری را برایت به ارمغان می‌آورد تا به صدف وارستگی برسی. عاشیق ما را از شکنجه‌خانهٔ جسم می‌خواهد رهایی بخشد، چرا که عاشیقها خود را وارثان دده قورقود می‌دانند و دده قورقود آقای دانای قبیلهٔ اوغوز بود که امیر نظام‌الدین علی‌شیرنوایی در نسیم المحبه و ابوالقاضی بهادرخان در شجرهٔ تراکمه و رشیدالدین فضل‌الله در جوامع التواریخ از او

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نامها و یادها دارند. موسیقی مکتوب اوزانها به مکتوبی که از دده قورقود در سدهٔ چهارم و پنجم هجری نوشته شده مربوط است که در قرن هشتم بعد از میلاد تدوین شده، دتیسِ آلمانی معتقد بوده که حماسهٔ «دِدِه‌گوژ» یکی از دوازده داستان دده قورقود باعث گردیده تا هومر ادیسه را بنگارد!

ریشهٔ ترکی اوزان اسم فاعل از ریشهٔ اوز است و اوزها قومی از اوغوزها در اراضی شمال دریای سیاه بودند که در اواسط قرن یازدهم میلادی شهرتی بسزا داشتند.

اینان در کنار رودخانهٔ دنیپر ـ ارو ـ می‌زیستند و بیزانسیها آنها را به نام اوز نامیدند.

اوزها در آنجا اقامت چندانی نکردند و در سال ۱۰۶۵ از آلتونا عبور کرده و در ناحیهٔ بالکان به زندگی پرداختند و بعدها در شکل‌گیری دولت سلجوقی نقش مهمی را ایفا نمودند، همان‌طور که نوشته آمد دده قورقود رهبر بزرگ مذهبی اوغوزها بود وی در مجالس آنان با «قوپوز» خود اشعار حماسی می‌خواند و اندرزهای حکمت‌آمیز را تبلیغ می‌نمود. اوزانها به سبب کوچیدن و ارتباط نزدیک با اقوام به نوعی پیک خبر نیز بودند و خانواده‌ها از طریق آنان از یکدیگر باخبر می‌شدند و خودِ داستانهای دده قورقود از این‌گونه مسائل فراوان در خود دارد که مادری از اوزان خبر پسرش را می‌گیرد و یا دختری حالِ نامزد به سفررفته‌اش را می‌پرسد و احترام به ساز قوپوز را نیز از میان همین اشعار می‌توان دریافت، در یکی از قصّه‌های موسیقایی اِگرِگ قوپوز برادرش سِگرگ را برمی‌دارد و او هنگامی که از خواب برمی‌خیزد و شمشیر می‌کشد وقتی متوجه قوپوز در دست برادرش می‌شود می‌گوید: «تو را نمی‌کشم که بی‌احترامی به قوپوز دده قورقود نکرده باشم.»

این حرمت ساز بیشتر از حرمت شخصیت افراد نوازندهٔ آن سرچشمه می‌گرفته است چرا که این عاشیقها بودند که در تمامی لحظات بزم، رزم، سوگ، سور، کار و کوچ اقوام را با صدای ساز و آوازهای ارتباط‌جویانه‌شان همراهی می‌کردند و همین حضور پیوندی ناملموس و واقعی را بین عاشیقها و جامعه برقرار می‌کرد.

عاشیقها ختیاگران قومی‌اند که حدیث دردها، رنجها، شادیها، رؤیاها، امیدها و حماسه‌های قوم را با نوای ساز و صدای رسا و زیبای خود بازگو می‌کرده‌اند و علاوه بر آن ستایشگری، داوری، ریش‌سپیدیِ ایلات، اقوام و عشایر ترک را به عهده داشتند و همواره در طول تاریخ دارای مقامی ارجمند و شایسته بوده‌اند. چرا که با سرانگشت تدبیر، گره‌گشای پاره‌ای معضلات و مسائل ایلها بودند و بازگوکنندهٔ آنچه که به عنوان فرهنگِ یکِ قوم به آنها رسیده بود، می‌شدند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عاشیقها سازی زخمه‌ای را می‌نوازند که به آن، بسته به گویشهای اقوام، ساز عاشیقی، قوپوز، چئور (چگور) و شش‌تار می‌گویند، اما بنا به اظهار محمدرضا درویشی اینکه آیا قوپوز چگور و ساز یکی بوده‌اند بر ما روشن نیست. این ساز برای عاشیقها حکم اسلحهٔ فرهنگی و ناموس فرهنگ و هویت قوم را دارد به همین سبب است که آن را به بهترین شکل ممکن می‌سازند و می‌آرایند.

عاشیق در موسیقی ترکها یعنی حضور شادی در مجالس شادیانه، پند در مجالس روایتگری، هشدار و آمادگی در صحنه‌های حماسه و رزم اینان خیال‌بافی و خرافه‌سازی و نمونهٔ ناشایست‌پروری نمی‌کرده‌اند و نمی‌کنند بلکه راوی نامردیها و ستمگریها و تقبیحگر خطاهای اجتماعی از خرد و کلان هستند. با بیانی واقع‌گرایانه و انسان‌دوستانه، چون بنیانِ ضروریِ حضورشان و نهاد به وجود آمدن صنفشان از جنبه‌های کیش و آئینی و دینی بهره می‌برده و هنوز هم هنر خویش را مقدس می‌دانند.

در میان عاشیقها بوده‌اند کسانی که به مدارج حوزوی نیز رسیده‌اند و لقب ملاّیی گرفته‌اند مانند: ملاّ جمعه و یا عاشیق خسته قاسم تیکمه داشلی که در حوزهٔ علمیهٔ نجف اشرف تحصیل علوم دینیه نموده.

ساز عاشیق

آلتی از ادوات زهی مضرابی که از چوب ساخته می‌شود و دارای کاسه‌ای گلابی‌شکل و حجیم است که به صورت تَرکهایی و در نُه قطعه به دلیل اعتقادات خاصی که دارند ساخته می‌شود، در گذشته همهٔ ظرایف این ساز در ساخت بر پایهٔ عدد نُه بوده است: نُه ترکهٔ کاسه، نُه وتَر یا سیم، نُه پرده یا دستان که در اثر مسائل مختلف، تغییرات فراوانی در آن صورت پذیرفته. برخی تعداد دستان را تا شانزده هم افزایش داده‌اند و یا برخی از سازگران ترکه‌ها را باریک‌تر گرفته و در جهت ایجاد زیبایی ظاهری و نوعی رقابت بی‌هدف و صرفاً اقتصادی آنها را تا سیزده الی پانزده ترکه تغییر می‌دهند اما حجم اصلی از قاعدهٔ کهن «وجب» بهره می‌برد. در گذشته سازگران برای سبکی وزن‌ساز داخل دسته را هم خالی می‌کردند که در اصطلاح به این نوع سازها «دهراز» می‌گفتند، پس از آنکه کاسه و دسته شکل خود را یافتند و با یک رابط و یا بدون رابط به یکدیگر متصل شدند، صفحهٔ ساز نصب می‌شود. در گذشته صفحه را سه تکّه‌ای می‌ساختند ولی در زمان حاضر صفحه به صورت یک تکّه ساخته می‌شود و پس از آنکه وترهای سیمی آن نصب گردیده

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و بر سیم‌گیر و گوشیها متصل و محکم شده آمادهٔ سازوَری می‌شود و پس از آنکه در دست سازآوران عاشیق، ساز گردید در خدمت جمع می‌آید.

ساز عاشیقی در سه اندازه در ایران به نامهای «آناساز» برای عاشیقهای حرفه‌ای و استاد، «جوره ـ جُره ـ ساز» برای استفادهٔ جوانان و نوجوانان و «تاوارساز» در اندازه‌ای متوسط برای خانمها، از جنس توت و شاتوت بدنه‌اش ساخته می‌شود و برای دسته از چوب راش، بلوط، زردآلو و گاه عنّاب نیز استفاده می‌شود. از چوب گردو در ساز عاشیقی برای ساخت گوشیها و خرک استفاده می‌کنند، اما گاه در ساخت کاسه نیز از این چوب بهره می‌برند، سازی که با چوب گردو ساخته می‌شود صدای وحشی‌تر و فریادکننده‌تری دارد و از عمر بالایی بهره می‌برد، جنس سیم‌گیر و شیطانک نیز از شاخ گاو، گوزن یا استخوان شتر است اما در زمان ما از نوعی مادهٔ مصنوعی وارداتی که «روتومول» نام دارد برای این قسمتها و تزئینات دور کاسه و روی دسته استفاده می‌کنند، اما آنچه که مهم است اضافه نمودن بی‌برنامه و بدون پژوهش پرده‌ها و سیم وترها روی این ساز است و نداشتن استاندارد ساخت این ساز نیز از مسائل دیگر مربوط به ساخت ساز عاشیقی در ایران است.

نظام‌مندی موسیقی ترکهای ایران

گرچه نظام‌مندی موسیقی ترکهای ایران بر پایهٔ ماقام، موقام یا مقام است که عمدتاً از هفت‌دستگاه و پنج‌آواز که دارای گوشه‌های خاص است تشکیل شده اما موسیقی عاشیقها بر پایهٔ «هاوا» و «لاد» است که تاریخی کهن‌تر از ماقام دارد.

کلام در این موسیقی بر سه پایهٔ ادبی قرار دارد:

الف) قوشما (قوش ما): نوعی شعر سه تا هفت‌بندی در قالب هجایی که یازده تا پانزده هجایی است اما نوعی شعر پنج‌هجایی نیز اجرا می‌نمایند که به آن قوشما مستزاد می‌گویند و بیشتر در خواندن عرفان دیوانی و مشابه آن به‌کار می‌رود.

ب) بایاتی: نوعی رباعی و دوبیتی هفت‌هجایی که شاعران نامشخص دارند و اعتقاد بر آن است که این کلام مربوط به قوم بایات بوده است. بایاتیها از مواریث معنوی و شفاهی فرهنگ و ادب ترکی به حساب می‌آیند، ریشه در بیتهای کهن ایرانی دارند و دارای دسته‌های گوناگون‌اند:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. بایاتیهای رؤیایی
۲. بایاتیهای پندآموز
۳. بایاتیهای شادی
۴. بایاتیهای سوگ
۵. بایاتیهای کِنایی

از خصوصیات بایاتیها کاربرد صنعت تجنیس در آنهاست. بایاتیها عموماً حاوی بار فلسفی، فکری و اجتماعی عمیقی هستند که نشان‌دهندهٔ هویت پنهان جامعه است و بنا به موقعیت، این هویت پنهان را بروز می‌دهد.

ج) تجنیس که شامل یک بیت در ابتدا، یک بایاتی در قالب جناس و در ادامه بیتهای سوم و چهارم است. تجنیس دو نوع اجرایی دارد «جئغالی»، «جئغاسِز» که در جئغاسِز قوشما به صورت قافیهٔ جناس در آمده است.

اما خود عاشیقها و خوانندگان قدیمی و کهن‌سالِ موسیقی ترکی این نظام‌مندی را گسترده‌تر می‌دانند، به طوری که موارد زیر را نیز جزء نظام‌مندی کلام به شمار می‌آورند.

۱. مخمّس: اشعاری ده‌بیتی در قالب «بند» که هر مخمس سه بند را شامل می‌شود و دارای شعری هشت‌هجایی است.

۲. گرایلی و جئغالی‌گرایلی: که دارای ۳ تا ۶ بند چهار مصرعی با اشعار هجایی هستند. در جئغاگرایلی دو بیت چهارهجایی در آخر هر بند خوانده می‌شود که تفاوت را مشخص می‌سازد. گرایلی در موسیقی ترکی دسته‌های خاص دارد:

۱. قدیم‌گرایلی
۲. کردی‌گرایلی
۳. میناگرایلی
۴. همدان‌گرایلی
۵. اُرتاگرایلی

نوع در موسیقی ترکهای ایران

۱. نوع روایتی: این نوع دارای تنوع خاص و فراوان است چرا که نقل حماسه‌های درونی و بیرونی از جمله وظایف عاشیقها در ساختار فرهنگ ایلها بوده که می‌توان به کوراوغلی یا گؤراوغلی و شاخه‌های آن چون: جنگی کوراوغلی، کوراوغلی قاینارماسی، چنلی بل

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

موقامی اشاره نمود. از دیگر انواع موسیقی روایی به کرم و اصلی‌خان و شاخه‌های آن چون دویَمه‌کرم، سوخته‌کرم، یانیخ‌کرمی و کرم‌کوچدو، یا غریب و شاه‌صنم، سلطان ابراهیم ادهم، سایاد حمراء، بال سایاد، یوسف احمد و سارای که جدیدترین و نزدیک‌ترین حماسه به زمان ماست، می‌توان اشاره داشت.

۲. نوع شادیانه: که بیشتر از رنگ بهره می‌برد و تمام خصوصیات نغمگی شاخه‌های مقام در آن جریان دارد و بیشتر حالت «درآمد» دارد، این رنگها به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) رنگ رزم و حماسه

ب) رنگ تغزلی و غنایی

ج) دیرینگی (رنگ رقص)

۳. نوع محزون و متفکر: روایت هجران، فراق، شکستها و رؤیاهای دست‌نیافتنی در این نوع قرار می‌گیرند در عین حالی که گاه ضرب‌آهنگی شاد بر آن حاکم است و بیشتر از شکسته بهره می‌برد، شکسته قره‌باغ (قره باغ شیکَسته سی)، شکسته‌مقطع، شکسته‌شیروان، کَسمه‌شکسته و دیگر قسمتها چون: سیمای شمس، منصوریه، اوشاری ـ افشاری ـ مانه‌ای، هیراتی، آواز باری، حیدری.

اما آنچه که برایم در طی پژوهشها مطرح شد و معتقدم که بر آن نگرشی جامع‌تر و دوباره باید داشت «هیراتی» است که در چند جا دیدم به صورت «حیراتی» نوشته شده و نمی‌دانم چرا، چون «حیرات» معنی خاصی با این شکل نمی‌یابد. همان طور که می‌دانیم موسیقی ایران و ورارودان و بین النهرین در فاصلهٔ قرن پنجم تا نهم به موسیقی هند و به خصوص مکتب هرات نزدیک می‌شود و آمیختگی خاصی با آن پیدا می‌کند که هستهٔ درونی این مقام نیز به نغماتی از آن آمیختگی نزدیک است و گوشه‌هایی از این آمیختگی را می‌توان از موسیقی خراسان تا مازندران، گیلان و تالش شاهد بود، هیراتی نزدیکیِ عجیب و خاصی با ماهور هندی دارد و همچنین بداهه‌پردازیهایی که در آن انجام می‌دهند و جاری بودن غزل در آن که نوع خاصی از ضربی است می‌تواند مسئله را مشخص نماید.

نظام نغمات در موسیقی ترکهای ایران

راست، شور، سه‌گاه، چهارگاه، بیات شیراز (زند)، شوشتری، همایون، ماهور هندی، بیات قاجار، سه‌گاه میرزا حسین، سه‌گاه زابل، سه‌گاه خارج و ماهور.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

این دستگاهها بر هفت «لاد» استوار شده‌اند:
راست، شور، سه‌گاه، شوشتری، بیات شیراز، چهارگاه، همایون.
که هر کدام سه قسمت مجزا دارند:
رنگ (درآمد) + برداشت + مایه

علاوه بر آنچه که دربارهٔ موسیقی ترکهای ایران نوشته آمد دو شکل دیگر از موسیقی در میان ترکها وجود داشته که در زمان ما به شدت مورد آسیب واقع گردیده و مضمحل شده است:

الف) «سایاها»: گونه آوازی از موسیقی در میان ترکهاست که توسط افرادی قلندروش و آوازخوانانی دوره‌گرد و صوفی‌مسلک به نام «سایاچی» در اوقات خاصی اجرا می‌شده و اکنون در موسیقی جدید پایداری ندارد. سایاچیها که عموماً پیک فصلی بودند و گاه با عروسکهای نخی که روی پایه‌ای سوار بودند و با حرکت انگشتان سایاچی به حرکت در می‌آمدند را تَکم‌چی هم می‌گفتند و اشعاری بر پایهٔ کلامی به نام «ایکی قافیه‌لی» می‌خوانده‌اند که از بیتهای پانزده‌هجایی بهره می‌برده و تناسب بندها بسته به استقبال عام تا چهاربند بوده که هر بند دارای ده بیت است. در باور افراد اجراکننده این عقیده وجود داشت که سایاها تاریخشان به دورهٔ حضرت آدم صفوة الله می‌رسد.

ب) «هولاوار»: که دارای متنی ستایشی و توصیفی دربارهٔ طبیعت و مظاهر کائنات و مشابه آنهاست و بسیار نزدیک به گاوستایشها و اسب‌ستایشهای باستانی است که در دوران باستان می‌خوانده‌اند. اشعاری هفت‌هجایی با مضمونی ساده و روان و تأثیرگذار.

اشکال موسیقی رایج در جامعهٔ ترکهای ایران

ردیف	شکل موسیقی رایج	نمونه
۱	حماسه و رزم	شاه سؤنی (شاهسونی)
۲	روایت و نقل	کوراوغلی، غریب و شاه‌صنم
۳	کار و تلاش	یئل یئلهای کشاورزی
۴	آئینهای شادی	آیاقها، سوبولاغی
۵	آئینهای سوگ و عزا	اوخشاما، نوحه

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۶	اوقات خاص	گوزللمه، اکبری
۷	اندیشه و طریقت	عرفانی، دیوانی، قلندری
۸	آئینهای باورمدارانه	سویدقازان، کوسه گلدی، ناقالدی
۹	شوخ و شنگ	ننه آغلاتما، رستم‌بازی
۱۰	نمایشها و خرده‌نمایشیهای آئینی	دیل جالمانی، تعزیه، شاخ‌سین
۱۱	توصیفی، ستایشی	ائل کوچدو، ائل هاواسی

سازها ـ آلات و ادوات ـ موسیقی ترکهای ایران

۱. قوپوز . گارمون (آکاردئون روسی)۳. سبخ

۲. قاوال (دایره). قره‌نی (کلارنیت)۴. سوتک

۳. بالابان. نی۵. زل (زبان)

۴. داوارجیغ ۰. نی‌لبک ۶. تار ترکی

۵. جالمان (سرنا) ۱. کمانچه

۶. ناقارا (طبل دستی)۲. دهل (طبل عزا)

راهنمایان: عاشیق حسن اسکندری و آذراوغلو اردبیلی (آذربایجان شرقی و اردبیل).
راویان: عاشیق قدرت میرزاپور، عاشیق محمدحسین دهقان، عاشق یوسف اوهانس (آذربایجان غربی)، عاشیق قربان‌علی معمرپور، رستم قلی‌زاده و فریدون دادمهر (اردبیل).

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اُستاد عاشیق حُسَن اِسکندری تبریز

اُستاد یزدان قوال‌نواز اُرومیه

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عاشیق یوسف اُغلاس اُرومیه

قنبرعلی (شکرعلی) برادر امین خوان درگز

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نوازنده ترک ایل سون منطقه فرودگان استان مرکزی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل دوم

موسیقی ترکمنهای ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

استان گلستان بین ۳۵ درجه و ۴۷ دقیقه تا ۲۸ درجه و ۸ دقیقهٔ عرض شمالی و ۵۳ درجه و ۳۰ دقیقه تا ۵۶ درجه و ۱۰ دقیقه طول شرقی واقع شده است و مجموعاً ۲۲۰۲۳ کیلومتر مربع مساحت دارد. این استان به سه ناحیهٔ کوهستانی، کوهپایه و دامنه و دشتی مشخص تقسیم می‌شود که منطقهٔ دشتی آن گسترهٔ فعالیت اقوام ترکمن است و به همین سبب هم نام «ترکمن‌صحرا» در فرهنگ مردمی و «دشت ترکمن» در فرهنگ سیاسی بر آن نهاده‌اند.

این منطقهٔ ترکمن‌نشین از شمال با جمهوری ترکمنستان و جمهوریهای جدیدالتأسیس حوزهٔ خزر و از شرق به استان خراسان محدود است، ضمن آنکه هر چه به سمت شرق پیش برویم آب و هوا در این گستره از نیمه‌مرطوب به نیمه‌خشک و خشک میل پیدا می‌کند. منشأ آن مدیترانه‌ای و خزری است و به همین سبب ابرهای باران‌زا در طول دشت پراکنده می‌شوند و به حاصل‌خیزی آن کمک می‌نمایند. همین حاصل‌خیزی باعث گردیده تا در طول تاریخ ترکمنهای منطقهٔ مانگقشلاق، که ابتدا تابع خانهای اردوی طلایی بودند و پس از چندی به تابعیت خانات خیوه در آمدند، پس از حملات مداوم مانگیتها و قالموقها (مغولهایی که خود را اصیل می‌دانستند) و ازبکها، به ایران و این ناحیه (گلستان) روی آوردند. افزونی جمعیت ترکمن در این ناحیه از دویست سال پیش آغاز گردید و آخرین مکان‌جویی ترکمنها در این ناحیه مربوط به وقایع سال ۱۲۶۰ هجری شمسی است که اسکوبلف روسی با قتل عام هزاران تن، آخرین سنگر مقاومت آسیای میانه را

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در هم شکست و آنان ناگزیر از فرار در برابر بلشویکها به گلستان فعلی روی آوردند.

ترکمنهایی که به ایران آمدند اکثریت مهمشان از طایفهٔ سالور(سالیر) و اقلیتشان از طوایف دیگر چون گوکلنگ (گوگلان)، چاودور وایمِر بودند.

سالیرها به دو شاخهٔ ایچکی (داخلی) و داشقی (خارجی) تقسیم می‌شدند که ترکمنهای تِکه، ساریق و یُموت از این شاخه می‌باشند.

ولی به‌خلاف سایر طوایف، کوکلنگها هرگز نتوانستند یک اتحاد قبیله‌ای برای خود تشکیل دهند، در عین حالی که از تعصب مذهبی محکم و ادبیات پیشرفته‌ای برخوردار بودند، مختوم‌قلی شاعر ترکمن و پدرش، دولت‌محمّد آزادی، از این طایفه برخاسته‌اند و خود دلیلی بر این مدعایند.

تحرک و جابه‌جایی در میان این اقوام مفری بوده برای گریز از خطر سلب حقوقِ زمین، آب و محصول، پرداخت مالیات، باج و خراج و تعرض اقوام دیگر، و چون همواره از سوی حاکمان وقتِ سرزمین مورد تهاجم قرار داشتند با هم‌سویی و یاری رساندن و هم‌دستی با یکدیگر به نوعی از انقیاد اجتماعی سیاسی حاکم می‌گریختند و در طول تاریخ از این مسئله بهره‌ها برده‌اند و ضمن پراکندگی زیستگاهی دارای نظم فرهنگی و عقیدتی خاصی در زمینهٔ رفتاری، سیاسی و اجتماعی بوده و هستند که تا کنون در بعد جامعه‌شناسی به آن پرداخته نشده است.

این نظام فرهنگی خاص در موسیقی ترکمن در ابعاد آیینی به خوبی هویداست. راویان این موسیقی که بیانگر فرهنگ قوم در ابعاد تاریخ، سیاست، دین، کار و تلاش، رزم و حماسه، ادب و عاطفه هستند، در انتقال مفاهیم به صورتی عمل نموده‌اند که می‌توان شاهد موفق‌ترین ارتباط و پیوند مردم با نغمات موسیقی و شناخت داشتن مردم از این هنر بود.

نوع نغمات و جوق‌جوقها (تحریرها) و اشکال اجرایی و اشعار به‌خوبی بیانگر ریشه‌های صنفی اقوام کنونی ساکن در مناطق مختلف دشمن ترکمن از شهرستان بندر ترکمن تا راز و جرگلان است و می‌توان از سبکهای اجرایی و نغمات دریافت که کوچ‌رو بوده‌اند یا کشاورز یا غلام زاده (قول).

موسیقی ترکمن ضمن به آیین بودنِ خود، دارای ابعاد مختلفی است که در تمامی لحظات، زندگی مردم با آن پیوند خورده و دخالت دارد و به همین سبب یکی از پربارترین موسیقیهای آیینی در ایران است. این موسیقی از جهت تأثیرگذاری بر مخاطب و پیام‌رسانی به جامعه و پرورش ذهن جمعی طبقات خاصی به صورت زیر دارد:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. آیین محبت و دوستی: که از بار عاطفی خاصی برخوردار است و به بیان احساس درونی نسبت به فرزند، یار، دوست، پدر و مادر و عزیزان می‌پردازد ضمن آنکه گرایشات ارتباط‌جویانهٔ خوبی با عالم بالا دارد.

۲. آیین رزم و حماسه‌آفرینی: که با ایجاد هیجان، استفاده از درون‌مایه‌های اعتقادی، بیان رشادت و نقل و حماسه و رزم، احساس جوانمردی و جنگجویی و حماسه‌آفرینی را در مخاطب بر می‌انگیزد.

۳. آیین کار و تلاش: که به صورت آوازخوانی همراه با «نی» در مردان و آواز جمعی در زنان رایج است و اشعار آن در قالب «دُردْلَمه» (چهارپاره) و دارای مضامین فراق، هجران یا توصیف محزون (رؤیایی) می‌باشد و از بار عرفانی عاطفی غنی و بی‌پیرایه‌ای برخوردار است.

۴. آیین توسل و درمان: گونه‌ای بدیع از موسیقی که می‌تواند بازماندهٔ فرهنگ شامانهای مغول و یا موسیقی‌درمانی ایرانیان باشد چرا که موسیقی باستانی با کلامهای معنوی اسلامی تلفیق شده و ساختمان بدیعی پدید آورده که جای بررسی فراوان دارد. در این موسیقی که برای درمان بیماران جسمی روانی کاربرد داشته و دارد به خلاف سایر موسیقی درمانیهای ایران که تأثیرات ضرب‌آهنگ (ریتم) سازهای کوبه‌ای، جهش درونی بیمار را سبب می‌شود. این موسیقی با تأثیراتِ نغمگی، حرکت، آواز و صوت و صدای خاصی که توسط خواننده و با قدرت فراوان اجرا می‌شود، بر بیمار اثر می‌گذارد.

۵. آیین ستایش و نیایش: کهن‌ترین شیوهٔ موسیقی در ایران و آسیای میانه که توصیف و ستایش تمامی نمادهای طبیعت و کائنات چونان اسب، کوه، دشت، دریا، گیاه و ... همین‌طَور مسائل مربوط به سنتهای دینی چونان نماز، روزه، حج، عبادت و ... در قالب بی‌کلام و باکلام، در این نوع از موسیقی به اجرا درمی‌آید که در جهت توصیف و ایجاد حالت از پیچیدگیهای نغمگی بی‌نظیری بهره می‌برد و جای دارد که بیشتر به آن پرداخته شود.

۶. آیین سوگ: که در مراسم ترحیم و مناسبتهای خاص باورمدارانه و مذهبی که ریشه‌های اعتقادی محکمی در آن نهفته است به صورت آوازی و ذکرگونه به اجرا درمی‌آید.

۷. آیین سور: که در مراسم ختان، توی (عروسی)، شب‌خوانی و مراسم ویژهٔ مذهبی و اعیاد ملّی و مذهبی با محتوایی توصیفی جهت ایجاد بهجت و سرور در مخاطب به اجرا درمی‌آید.

۸. آیینهای باورمدارانه: این شکل از موسیقی به هنگام خشک‌سالی، گرفتگی ماه و

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خورشید و یا تنگه‌هایی که به نوعی طبیعت در آن دخیل می‌شود به اجرا درمی‌آید که گونهٔ زیبایی از موسیقی و نغمات فی البداههٔ جمعی است با تنوعات ضرب‌آهنگ خاص که تا کنون مورد بررسی قرار نگرفته است.

نظام‌مندی و سبک در موسیقی کهن

موسیقی ترکمن به سبب پیوند با زندگی مردم ترکمن دارای نوعی صلابت و صراحت است و پایبندی آن به قواعد دستور زبانی ترکمن بی‌نظیر است و بیشتر به‌جای استفاده از عروض و اوزان هجایی مرسوم در ادبیات ایران از جملات سیلابی بهره می‌گیرد و تغییرات هجایی آن از چهار تا هفده الی هجده هجا می‌باشد. در عین حالی که شاعرانی چون مختوم‌قلی فراغی، مسکین‌قلیچ و کمینه سعی داشته‌اند تا ادب ترکمن را در بخش نظم به بحور تعریف‌شده نزدیک نمایند، ضمن آنکه تأثیرات شعر حافظ بر مختوم‌قلی را نباید نادیده گرفت.

یکی دیگر از ابعاد ناشناختهٔ موسیقی ترکمن بهره‌گیری و غنای آن از موسیقی دارای گام دوازده فاصله‌ای و نامتساوی است که بسیار به گام بالقوهٔ متساوی دوازده فاصله‌ای شباهت دارد، ضمن آنکه نمادهای نهفتهٔ این چنین و نمادهای ظاهری ادوات آن می‌تواند ما را به اندیشه‌های علمی فیثاغورث دربارهٔ موسیقی و ساز برساند، چرا که فیثاغورث از تار ابریشمی بر «لوت» ساختهٔ خودش استفاده می‌کرد و بر دوتار نیز وتَر ابریشمین بسته می‌شد و بررسی بیشتر در این زمینه می‌تواند به ما ثابت نماید که تا چه اندازه نهاد موسیقی شرقی از سرچشمهٔ علوم یونانی دربارهٔ موسیقی بهره گرفته است. شروع اکثر ترانه‌ها و مقامهای ترکمنی که در فاصلهٔ چهارم صورت می‌گیرد را نیز نباید از نظر دور داشت. با آنکه به لحاظ سبک‌شناسی قدیم و جدید در موسیقی ترکمنهای ایران، هنوز پژوهش دقیق و انسجام‌یافته و مدونی صورت نپذیرفته است اما دو عقیده دربارهٔ سبک در میان ترکمنها قوت دارد:

الف) عقیدهٔ موسیقی‌وَرزانِ آگاه به علم موسیقی و دانش موسیقی‌آموخته در دانشگاهها و آموزشگاهها آنان بر این اعتقادند که موسیقی ترکمن از سبکهای زیر بهره می‌برد:

۱. سبک دامانا (دامنه)

۲. سبک آخال ـ تکه

۳. سبک سالیر ـ ساریق

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۴. سبک یموت ـ گوگلنک

۵. سبک چُودور (چاولدور)

این اعتقاد بر پایهٔ تحقیقات اوسپنسکی ـ یُلیانوف در شوروی سابق عنوان می‌شود و در همین بنیان ایرادی که به آن وارد می‌شود، به‌کارگیری سبک خاصی است که این دو پژوهشگر و موسیقیدان با نام «اُرساری» از آن نام برده‌اند و در آن تارها به‌صورت کشیده درآمده و آواز را با نیم نُت اجرا می‌کنند. استاد شادروان «اولیاقلی بخشی‌یگانه» متخصص این نوع اجرا بود و فرزندان او و شاگردان آنان نیز به همین سبک راه او را ادامه داده‌اند. آن مرحوم در منطقهٔ مرزی درگز خراسان می‌زیست و تأثیرات بسزایی بر موسیقی ترکمنها و کرمانجها داشت که نمی‌توان آن را نادیده انگاشت.

ب) عقیدهٔ بخشیها و موسیقی‌ورزان ترکمن که عموماً کم‌سوادند و موسیقی را به طور خلیفه شاگردی و سینه‌به‌سینه فرا گرفته‌اند.

آنان بر این اعتقادند که موسیقی ترکمن از سبکهای زیر بهره می‌برد:

۱. سبک یُموت ـ گوکلنگ (کوگلان)

۲. سبک خیره ـ بخارا

۳. سبک ماری ـ ساریق

۴. سبک ارقچ ـ دامانا

۵. سبک رسانه‌ای (رادیو، تلویزیونی) چون از زمان راه‌اندازی موسیقی در رادیو ترکمنی به سرپرستی استاد اَراز مراد آرَخی، نوعی بدعت و نوآوری به صورت ترکیب ترانه‌ها با هم رواج یافت که در اثر استقبال عامه در زمان کنونی هم بسیاری از موسیقی‌ورزانِ ترکمن چنین کارهایی را ارائه می‌دهند که در عین زیبایی، اصالت روشن به لحاظ مقامِ ندارد و بداهه‌کاری بر اصالت می‌چربد.

یکی از تفاوتهای عمدهٔ موسیقی ترکمنهای ایران با موسیقی ترکمن در تعریف عام و گسترده، این است که پس از جدا شدن مرزهای ایران و شوروی سابق، موسیقی ترکمنهای آن‌سوی مرز بر اساس دستورات حزب کمونیست پیرو قواعد علمی جدید موسیقی گردید و تشکیل آنسامبلهای مختلف در آن سرزمین باعث ایجاد نوعی انقیاد علمیِ به دور از احساس در این موسیقی شد، به همین سبب از روح ارتباط به دور افتاد، ضمنَ آنکه پس از استقلال یافتن ترکمنستان و رویکرد دستگاههای هنری به موسیقی اروپایی، آمریکایی، از نوع جاز، راک، متال و ... همهٔ بنیانهای موسیقی ترکمن مورد تهدید

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جدی قرار گرفته است. رواج دوتار الکترونیکی و یا پژواک‌دهنده روی دوتار از جملهٔ این هجومهای بی‌حساب و کتاب است.

در حالی که موسیقی ترکمنهای ایران هنوز بر اساس احساس درونی، فرهنگ شفاهی و خلاقیتهای ذاتی افراد موسیقی‌ورز، راه خود را طی می‌کند و بسیار موفق‌تر است و با قدری حمایت جدی از سوی مسئولان و دست‌اندرکاران می‌شود ضمن شناخت بیشتر تفاوتها، آن‌را به جایگاه رفیع خود رساند و نباید در این میان تأثیرات بسزایی را که هنرمندان ترکمن ایران پس از حاکمیت نظام اسلامی در ایران بر جامعهٔ ترکمن آن سوی خزر نهادند را نادیده گرفت. بررسی دقیق آثار بخشیهایی چون مرحوم چاودور بخشی (چاوردورکور)، سیدی بخشی، خوجه بخشی (خوجه سقلّی)، خوجه شرقی، چالمان بخشی، خلیفه نظرلی محجوبی، قزاق پانگ و یا آثار موسیقی‌ورزانی که در حال حیات هستند چون دُردی طُرَیک و آشور گِلدی گرگزی می‌تواند مرزهای تفاوت و توسعهٔ موسیقی ترکمنهای ایران را معین نماید.

ضمن آنکه سبک رسانه‌ای که با نظارت خلیفه اَرازمُراد آرَخی طی سالهای ۳۸ تا ۵۷ پدید آمده را نباید از نظر دور داشت چرا که او با تلاش فراوان توانسته بود موسیقی ترکمن را در رسانه به سوی نوعی موسیقی تبلیغی سیاسی و تبلیغی فرهنگی بَرَد که می‌تواند با شرایط کنترل بیرونی و درونی اجتماع قابلیت پذیرش یابد، که پس از برکناری‌اش این روش بدون بررسی ناکام ماند. تأثیرات این سبک بر موسیقی آیینی زمان حاضر ترکمن به ویژه آیینهای سور را نمی‌شود انکار نمود.

پیش از آنکه به شناسایی کامل سبکها بپردازم باید پایه‌های موسیقی ترکمن را بشناسیم. موسیقی ترکمن بر پایه «موقام» (مقام) در شاخه‌های «تشنید»، «نوایی»، «قِرخ لَر» (که به اشتباه بسیاری از عزیزان غِرق و قِرق نوشته‌اند) به معنای چهل‌تایی و «مخمس» شکل می‌گیرد اما از شاخه‌های دیگری چون گرایلی نیز بهره می‌برد. این موقامها در موسیقی ترکمن خطّ اجرای کلامی را باز می‌کنند و راحت‌تر می‌نمایند اما نغمگی را دستانِ ساز تعیین می‌کند و همین دستان است که در گام اول شنیداری می‌تواند به شنوندهٔ آگاه بگوید که چه چیزی از کجا با چه محتوایی در حال اجراست. در حقیقت نظام فواصل حرف خود را بیان می‌کند. این دستانها چنین‌اند:

باش‌پرده (سرپرده، پردهٔ پایه)، نوایی‌پرده، یوقورتاش (یوخاری) پرده، قیامت‌پرده، بش‌پرده، زارین‌پرده (گوکلنگ)، آشاقی‌پرده، ترکمن‌پرده، اوقَرجه‌پرده، گونی‌پرده (پردهٔ روز)،

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آشاقی‌قیامت‌پرده، کیچی‌شیروان‌پرده (شیروان یا شروان کوچک)، شروان‌پرده و اولان‌پرده (پرده‌های اضافی).

به همین سبب است که دوتار ترکمن دارای زبان و گویش خاص خود در هر جامعه می‌گردد و موسیقی و آوازی که با آن اجرا می‌شود به دل می‌نشیند و جامعه به راحتی آن را می‌پذیرد.

به نظر می‌آید که گفته‌های بخشیهای بازمانده و دوتاریهای کهن‌سال در مورد سبکها با ریشه‌های اصالت بیشتر نزدیک است، اینکه آنان سبکی به نام «خیوه‌ای» را بیان می‌دارند اظهاری است که با کمی مطالعهٔ تاریخ، ما را به زمان تابعیت اقوام ترکمن مانگقشلاق از خانات خیوه می‌رساند و سبکی که نظام‌الدین علی‌شیرنوایی در شعر و موسیقی بنا نهاد. او که ذواللسانین بود (ترکی و فارسی را خوب می‌دانست) و هنرهای هرات و ماوراء النهر و خراسان را می‌دانست و مدتی هم دار الحکومهٔ استرآباد و مازندران را به عهده داشت در بازگشت خود، مکتب شعر و موسیقی ترکان را گسترش داد و راه زبان و هنرهای پارسی را در ولایات اُزبک بست، آغاز مثنوی، قصیده و غزلهای ترکی و منظومه‌های خاص با او بود و چون مهم‌ترین نغمات موسیقی ترکمن بر مقام وسیعی که او پدید آورده و نامش «نوایی» است و شیوه‌های اجرا، اغلب از این مقام مایه می‌گیرد، آن را «خیوه‌ای» نام داده‌اند.

اما در سایر سبکها نوعی هم‌گنی وجود دارد که سعی و تلاش هنرمندان جدید و درس‌خوانده را می‌طلبد تا با نزدیک شدن به پیران هنرمند منطقه گره‌ها را باز نمایند و تفاوت نظرها را به یک نظریهٔ واحد برسانند.

در سبک آخال ـ تکه، نشانهای بسیاری از تأثیرات فرهنگ موسیقی ایرانی و مکتب هرات بر موسیقی ترکمنها می‌توان یافت، شادی و هیجان در نوع آثار و کشش نغمات، خواننده را به سوی ادای سربانگهایی چون الله، جان، هِی، یار، وای، می‌برد که در جوق‌جوقهای پایان مصرع دوم هر بیت نیز شکل خود را می‌نمایاند. دوتار ـ آواز، نقش مهمی در این سبک بازی می‌کند. رسایی صدا، سعی در صحیح بیان نمودن حرف و کلمه، وضوح بیان، تفکّر در سکوتها و جوق‌جوقِ با حنجره و دهان باز به طرز فریادگونه از اختصاصات این سبک است.

پایگاه پرورش و رشد و توسعهٔ این سبک منطقه «گوگ دِفه» بوده که زمانی نه چندان دور پایگاه عالمان موسیقی ترکمن بوده و روایت است که در یک دورهٔ خاص اگر کسی می‌خواست که در آن ناحیه سکنی گزیند، باید آشنایی با موسیقی و نوازندگی می‌داشت تا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حق استفاده از زمین و آب را بیابد، به همین سبب است که شرح مبارزات «جُنید خان» با روسهای بلشویک را که در همین ناحیه صورت‌پذیرفته در سبک آخال ـ تِکِه و با عنوان «گوگ دفِه موقامی» اجرا می‌نمایند و یکی از بزرگ‌ترین قسمتهای موسیقی رزم و حماسهٔ ترکمنها محسوب می‌گردد.

در سبک «سالیر ـ ساریق» که بخشیها از آن با عنوان «ماری ـ ساریق» و گاه «سرخس» نام می‌برند نیز تأثیرات احساسی ظریف و فلسفی خاصی که شرح هجران و حماسه‌های درونی در آن جریان دارد، تأثیراتی از موسیقی مرو در عهد ساسانیان را می‌توان شاهد بود، پایهٔ اصلی این سبک «تویدوک (نی) ـ آواز» است و خوانندگی با نی به اندازهٔ خوانندگی با دوتار حضور دارد، سربانگها صورت درونگراتر دارند و خواننده با آوایی که در قالب جوق‌جوقهای نرم اجرا می‌کند نوعی حالت درد و افسوس و نالهٔ رنج را القا و بیان می‌کند و حرف آخر مصرعها به صورت آوافشاره و مکث طولانی روی آن ادا می‌شود.

این سبک به دلیل وسعت نغمه‌ای خوبی که ایجاد کرده به کمانچه اجازه می‌دهد تا در ایجاد محیط جذب در مخاطب میدان وسیعی پیدا نموده و مخاطب را به تفکر وا دارد.

موسیقی تویدوک ـ آواز در این سبک «حال» اصلی را که نشئت از فرهنگ موسیقی خراسان کهن دارد به خوبی ایجاد می‌نماید و به همین سبب در مناطق گنبد، کلاله، راز و جرگلان و مراوه‌تپه که به خراسان نزدیک‌تر است بازماندگی خوبی داشته و منجر به ایجاد شیوه‌ای نوین در شروع اجرا گردیده که در اصطلاح این شیوهٔ نو را بخشیها «گرگان یولی» (راه گرگان) نام داده‌اند.

سبک «یُموت ـ گوکلنگ» سنگین‌ترین و سخت‌ترین و باوقارترین سبک موسیقی ترکمنهای ایران است. اوسپانسکی با یلیانوف معتقدند که این موسیقی و مدنیت این سبک به شکوفایی هنر خوارزم می‌رسد و از آن تأثیر فراوان یافته، در این سبک صدا و ساز با هم عجین می‌شوند و جوق‌جوقها به صورت ضربه‌ای به گونه‌ای ادا می‌شود که انگار خواننده با صدا ضرب‌آهنگ (ریتم) را ایجاد می‌کند. شروع کلام با صدایی پُرطنین و با فشار ادا می‌شود تا دامنهٔ صوتی قوی و بیشتری ایجاد نماید، نوع ادای کلمات نیز ضربه‌ای است.

در این سبک خواننده ملزم است تا معانی و روح کلمات را به درستی و اصالت بیان نماید و شیوایی در اجرا داشته باشد. به همین سبب فشار بیش از حدی نسبت به سایر سبکها به گلو و حنجرهٔ خواننده وارد می‌شود و هر کسی در این سبک نمی‌تواند به خوانندگی بپردازد، مگر آنکه از دو خصلت برخوردار گردد:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. قدرت نفس‌گیری و نفس‌گردانی در حنجره
۲. وسعت صدای بالا

سبک «چاودور (چاولدور)» سبکی است که اکثر روایتگریهای کهن در این سبک انجام می‌یافته. جوق‌جوقها عنصرِ مهمی هستند که شیوهٔ اجرایشان می‌تواند ما را به نوعی، با زندگیِ این اقوام که اکثراً «دامدار ـ کوچنده» بوده‌اند، نزدیک نماید چرا که بیان جوق‌جوقهایی نظیر ها ـ هاها و یا اُوی ـ اوی اوی اوی خود نمایانگر نوعی موسیقی برآمده از محیط کار است. از سوی دیگر تکرار چندباره روی مصرعها به ویژه مصرع آخر در زمان اجرا، شادی نهفته در نغمات، حضور راحت کمانچه را در نوع خود اجازه می‌دهد که از اختصاصات دیگر این سبک است. سیدی بخشی مرحوم یکی از بزرگ‌ترین راویان این سبک در «آق قلا» بوده است. اما پس از او دیگر کسی به سراغ روایتگری نرفته است چون مکان و فرصت اجرا به دلیل تغییر فرهنگ زیستی و هجوم رسانه‌ها پدید نیامد.

جدیدترین سبک ایجادشده در موسیقی ترکمن، سبک «دامانا» است که بیشتر ساکنان دامنه‌ها آن را به اجرا درمی‌آورند. وجود پرده‌های غم‌انگیز، حزن در اجرا، اجرای صوتی مستقیم بدون فشار آوردن بر حنجره و گلو و تکرار آهنگ از اختصاصات آن است. این سبک به‌دلیل محدودیتی که دارد به راحتی می‌تواند تحت تأثیر موسیقی همسایگان قرار گیرد، چندان که آثار موسیقی عرب، کرد و پارس را در آن می‌توان شاهد بود.

این سبک بیشتر به دلیل راحتی و سبک بودنِ ادوار مورد استقبال هنرمندان نیمه‌حرفه‌ای است که با رسانه‌ها نیز همکاری دارند، چرا که سهل الوصول و تغییرپذیر است و اکثراً از این راه به پیشرفتهایی نیز دست یافته‌اند.

امروزه یکی از معضلات در جهت پژوهش موسیقی ترکمن برای علاقه‌مندان، روشن نبودن مسائل مختلف این موسیقی و فرهنگ نهفته در پشت نغمات برای نسل کنونی موسیقی‌ورزان منطقه که اکثراً دوتارچی هستند تا «باغشی» یا بخشی، می‌باشد. ناآگاهی بدان حد است که به عنوان مثال وقتی از سبک آنان بپرسیم، یا نامهای خاصی چون ارقَچ، ماری و ... یا نام استادان صاحب‌نام را می‌برند و می‌گویند سبک اولیاقلی، سبک خلیفه نظرلی که این خود اشتباهی است که از لحاظ اطلاع‌یابی صورت می‌پذیرد.

گرچه این حقیقت را نیز نباید از نظر دور داشت که تنالیتهٔ صدا، چه در پرده‌بندی دوتار و نوع حجم سازها در زمانِ ساخت و چه در اجرای آواز، کشش‌ها، غَلْتها، زیر و بم بودن اجراها، میل به ترکیب و ابداع در هنرمند، تأثیرات موسیقی رسانه‌ای، رسوخ و گسترش

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

نغمات و سبکها از یک قوم به قوم دیگر، مبادلات فرهنگی ناحیه با ناحیه، تأثیر عوامل محیطی و جغرافیای زیستگاهی و تغییرات مداوم آن مانند گسترش شهرها و روستاها و قصبات، همه و همه دست به دست یکدیگر داده‌اند تا نوعی گستردگی نغمگی، آن هم بی‌برنامه در این موسیقی از سوی موسیقی‌ورزان ترکمن پدید آید که با همهٔ مقبولیت در جامعه، خطری بزرگ در جهت تخریب این موسیقی کهن در میان ترکمنها محسوب می‌شود.

ازها در موسیقی ترکمنهای ایران

یکی از مهم‌ترین سازها در این موسیقی «نی» (تویدوک) بوده است که امروزه کمتر از آن استفاده می‌شود. نیها دو دسته‌اند: بازبانه، بی‌زبانه. به همین سبب نام خاصی نیز دارند. نی چوپانی (نی هفت‌بند) را «قارغی تویدوک» می‌نامند و آن را به موازات صورت و رو به بالا می‌نوازند و بر اساس یک باور مذهبی معتقدند که نواختن آن ثواب دارد و از آن در مراثی نیز استفاده می‌کرده‌اند.

نیهای زبانه‌دار را «دیل لی تویدوک» می‌گویند. ورتکوف معتقد است که این ساز دایاتونیک است و تا دو اکتاو توانایی ارتقا را دارد و ثُنهای متنوع کروماتیک را تولید می‌کند[۱] اما سلوبین معتقد است که آوای تویدوک یک اکتاو عمل می‌کند و به همراه کمانچه و دوتار میزان واحدی را نمایش می‌دهد.[۲] این دو ساز بادی دو نوع دوزبانه نیز دارند که در ایران کاربردی ندارد و آن را نمی‌نوازند؛ یکی «قوشاقار غی تَویدوک» نی جفتی بندزبانه‌دار و بدنه قطور و دیگری «قوشادیل لی تویدوک» که بدنهٔ باریک‌تر دارد و بنا به گفتهٔ ورتکوف در افغانستان شمالی و ازبک نواخته می‌شود.[۳]

ساز مهم دیگر ترکمن «دوتار» است. ترکمنها پدید آمدن دوتار را به دست شخصی به‌نام «بابا قنبر» نسبت می‌دهند و معتقدند او که مهتر حضرت علی(ع) بوده این ساز را ساخته است (نام اصلی قنبر در روایات، فتّاح بوده و اصالت او زنگباری است). بخشیهایی چون خلیفه نظرلی محجوبی می‌گفتند که افلاطون این سخن را گفته، اما نظریه‌های افلاطون و فیثاغورث در باب خلق دوتار گرچه به آن وجههٔ ارتباطی خوبی می‌دهد اما ایـن نیست، ترکمنها شعر غایب نظر غایبی را نیز که برای آزادسازی شاعران

۱. ورتکوف، پاپراق، ۱۳۸۱، ۵۳.
۲. همان.
۳. همان، ص ۵۵.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و نوازندگان محکوم به مرگ در پیشگاه امیر بخارا خوانده و در اسناد به یادگارمانده را دلیل محکم عقیده‌شان می‌دانند. او در شعر خود چنین گفته است: ساز و آواز را منکر نشو که تاریخی از خلق آدم و حوا تا کنون دارد.

ساخت ساز: کاسهٔ ساز را از چوب توت به وسیلهٔ اِسکنه و مُغار تراشیده آن را در تنور خاموش‌شده قرار می‌دهند تا خشک شود. بسیاری معتقدند که «تامدیرا» که گویشی از لغت تنور در اصطلاح محلی است به همین سبب بر این ساز نهاده شده. آنچه که مهم است اینکه قبل از تراش چوب، تنه‌های بریده‌شده را برای چند روز در عمق ۱/۵ متری زمین قرار می‌دهند تا چوب نم خاک را بیشتر به خود گرفته و هنگام تراش نرم باشد. دوتارهای محکم‌تر را از تنهٔ گردو می‌سازند. دسته از چوب زردآلو و یا توت و گاه نارنج ساخته می‌شود. صفحه نیز از چوب توت می‌باشد. دستانها در گذشته از زه گوسفند تابیده و پیچیده می‌شد، اما امروز از مفتول نقره و یا آلیاژهای شبیه آن استفاده می‌شود که پس از لحیم دو سر سیم آن را سمباده می‌زنند. وتر ساز بسته به صدایی که از آن می‌خواسته‌اند در گذشته با ابریشم یا زه گوسفند ساخته می‌شد. اما امروزه از سیم ۰/۱۸ تا ۰/۲۲ فولادی استفاده می‌کنند. شیطانک و سیم‌گیر از جنس شاخ و خرک چوب است.

ساز دیگر موسیقی ترکمن کمانچهٔ سیمی است که به آن «قیجاق» می‌گویند. واژه‌ای برگرفته از کجک و غَژَک که کاسه و دستهٔ آن از چوب و برخی «کدوی چلیمی» است. کاسه یک‌پارچه تراشیده می‌شود و روی آن را با پوست بره، یا پردهٔ دل شتر می‌پوشانند و پایه‌ای آهنی آن را استوار می‌سازد تا نوازنده به راحتی کار خویش را انجام دهد. پوست را گاه از جنس پوست سگ‌ماهی نیز انتخاب می‌کنند و معتقدند نالهٔ ساز با این پوست زیباتر است.

دایره، زنبورک، و زَل (زبانه)، از دیگر سازهای ترکمن است که امروزه در اثر استفاده از ادوات موسیقی غربی، کاربردی در موسیقی ترکمن ندارند.

راهنمایان: موسی جرجانی، شادروان آنه قربان قلیچ تاقانی، چهارشَم مهرجو و نعمان ملّتی.

راویان: مرحوم استاد نظرلی محجوبی، شادروان قول‌دردی کمی، ایل‌گلدی یمرلی، استاد آرازمراد آرخی، استاد آشورگلدی برزین (گرگزی)، اَرازمحمّد باخوشی، دردی طُریک، رحمان قلیچ یمودی، قلیچ انوری، دکتر مجید تکّه، تاج‌بردی پیکر، اجی بحری و حاج محمد ایری.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد آی‌محمّد یوسفی بخشی ترکمن در گرگ

آسور گلدی برزین (گارگازی)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اوغلان بخشی گنبد کاووس

بخشی آنا مُراد یوسفی بجنورد

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تاغان. قلیچ کوچک‌نژاد

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

شوقلی رئیسی منقبت خوان قشقائی

موسیقی زنان قشقائی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استادان دردی اسماعیل زاده و رحمان قلیچ یهودی

حاج محمد ایری نوازنده ترکمن

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی کردهای ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

وقتی به رشته کوههای غرورآفرین زاگرس می‌اندیشی و بلندیهای افسانه‌ای‌اش را در نظر می‌آوری بی‌اختیار از اعماق قرون گذشته توکایی محزون و پُرشتاب به سویت پَر می‌کشد که با نغمه‌هایش هوش از سر هر متفکر و گذرنده‌ای می‌رباید.

نغمه‌هایی که حماسی‌اند، پُرتلاش و کارساز و هیجان‌آور؛ دلدادگی را می‌گویند، شوخ و طنزآورند. هر نغمه حماسه‌ای دارد، حماسهٔ جدال با سنگ و صخره و خارستان و دره و رودهای پُرخروش. جدال با ظالم و متجاوز و تنازع بر سر بقا. توکای غرب ایران، موسیقی زیبای کردی است، چون با وجود آنکه قرنها باران تیر تهاجم فرهنگی از سوی اقوام مختلف را بر خود تحمل کرده اما هنوز بالهایش با وسعت و قدرت عظیمی گسترده است.

عثمان شارباژیری در روایتی از گزنفون می‌گوید که در زمان هجوم سلطنت هخامنشیان چگونه با آوای موسیقی رزم‌کردها یونانیان به هراس افتاده‌اند. سرودهای کردان و ضربات دو تَپْلَهٔ آنان در سال ۴۰۱ قبل از میلاد گوش دشمن را کر نموده و او را فراری داد.[۱] گرچه که موسیقی کردی در عصر ما یک موسیقی سرگردان است و به دنبال هویت واقعی خود می‌گردد اما اسناد تاریخی حرف دیگری دارند.

اولیاء چلبی در مورد موسیقی کردی می‌گوید: «در بازار دیار بکر آهنگر و استادکار، رویگران در هنگام کار، آواز و ترانه می‌خوانند و در مقامهای سه‌گاه و حسینی اجراهایی

۱. گنجینهٔ گورانی کردی، ص ۲۳.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دارند که هر کس از آن محل بگذرد یارای رفتن در خود نمی‌بیند، آنان دستگاه سه‌گاه و حسینی و غیره می‌نواختند.»[۱] مسعودی در مروج‌الذهب به موسیقی شمشال‌نوازی کردی اشاره دارد و قدرت طبیعت‌گرای آن را می‌نمایاند. او می‌نویسد: «چوپانان کرد وسیله‌ای دارند که به آن می‌دمند، وقتی گله از هم جدا می‌شود با دمیدن در آن وسیله، گله گرد هم می‌آیند.»

البته این حقیقت را نباید از خاطر دور داشت که دو استاد بزرگ موسیقی ایرانی، کرد بوده‌اند؛ یکی زریاب که در دیوان‌خانهٔ عبدالرحمن در رکود از توابع بغداد یکی مرکز موسیقی را بنا نهاد و دیگری عبدالقادر مراغی که پرده‌شناسی متخصص مقام، نغمه‌خوان و صاحب علم و ادب و هنر بوده است. تومابوآ، شرق‌شناس مشهور، می‌گوید: «در گذشته‌های دور موسیقی کردی بر آواز و ترانهٔ ملّتهای همسایه تأثیر بسزایی داشته و در دوران امپراتوری ساسانی، کردها یک موسیقی پیشرفته و رشدیافته داشته‌اند.»[۲]

بی‌گمان هنر هر ملتی وقتی پیشرفت می‌کند که فرهنگ ملّی آن دیار مورد توجّه باشد و شرط پیشرفت توسعه و احیا آن، در فرهنگ مردم است و قالبهای موسیقی بومی آن جامعه.

کنفوسیوس می‌گوید اگر خواستی از نوع زندگی، پیروزیها و میزان سعادت و خوشبختی کشوری باخبر شوی موسیقی آن را گوش بده[۳] شاید به همین سبب است که امروزه جد و جهد اندیشمندان در جهان به سوی موسیقی بومی جلب شده است. موسیقی هر ملّتی زبان آن ملّت است. پس وقتی که به موسیقی سرزمینی گوش فرا می‌دهیم درمی‌یابیم که به چه آدمهایی تعلق دارد.

امروزه به علّت اثر موسیقی جهانی به‌ویژه موسیقی کشورهای همسایه در موسیقی کردی، اگرچه خوانندگانی با صدایی ناب در کردستان می‌زیند، اما موسیقی همراهی‌کنندهٔ صدای آنان از شیوه‌های موسیقی ترکی عربی، هندی یا اروپایی نشئت گرفته و کار تا آنجا پیش رفته که روی آهنگهای تصنیف فارسی شعر کردی را می‌خوانند و این اسفناک است.

هنر موسیقی کردی اصیل به مثابهٔ رشته مرواریدی است که حاصل تلاش هنرمندانی

۱. سیاحت‌نامه، ص ۴۸.
۲. گنجینه گورانی کردی، ص ۲۴.
۳. همان، ص ۳۷.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بافکر، هوش، پنجه و حنجره بوده است. نیکیتین می‌نویسد: «سامان و دارایی آوازهای کردی همگی در قالب حماسه پایه‌ریزی شده و از سرداران رشید کرد تجلیل می‌کند.»[۱] و این بدان خاطر است که سوارکاری، جنگجویی و مردانگی در میان مردم کرد فراوان به چشم می‌خورد.

او در ادامه می‌نویسد: «خداوند منابع طبیعی مستعدی را به مردم کرد ارزانی کرده به همین سبب مردم با طبیعت سخت و سرکش برای یک زندگی سعادتمند در ستیزند و در کنار آن جنگ و رزم با دشمن را هم دارند و همین سرچشمهٔ عظیمی در موسیقی کردی را بنیان نهاده که آن را بیت‌خوانی می‌گویند.»[۲]

ناجی عباس در مورد موسیقی مذهبی کردها می‌نویسد: «هرساله در ماه محرم و تا ماه ربیع الاول در بغداد، موصل، جزیر (منطقهٔ فعلی کردهای سوریه و زادگاه مه‌لای جزیری عارف و شاعر بزرگ کرد) سنجار، ایران و ترکیه از کشورهای دور و نزدیک دسته‌دسته شاعر و عالم و واعظ و خواننده و قرآن‌خوان به اربیل می‌آمدند و اربیل قبلهٔ آنان می‌شد. به فرمان سلطان مظفرالدین بیست کپر و کازه (خیمهٔ بزرگ) در حد فاصل قلعه تا خانقاه درست می‌شد و نوحه‌سرایان و مرثیه‌خوانان را در آن جای می‌دادند. مردم شهر اربیل دست از کار می‌کشیدند و به این جمع می‌پیوستند. سلطان مظفرالدین نیز هر روز عصر به جمع هنرمندان وارد می‌شد و در هر کپر و کازه‌ای توقف می‌کرد و اثر و هنر آنان را گوش می‌کرد، سپس به خانقاه می‌رفت و تا نماز صبح در آنجا می‌ماند. بدین ترتیب روزگار می‌گذراند تا شب میلاد حضرت محمد(ص). روزی قبل از میلاد حضرت(ص)، گوسفند و گاو و گوساله‌ها را جمع می‌کردند و روز جشن همراه با صدای سازِ دهل و سرنا در مسیر خیابانهای شهر همه را ذبح می‌کردند.»[۳]

مقامها، آهنگها و آوازهای کردی هر کدامشان بهره از طبیعت دارند، عطر و شمیمشان از باغها و گلستانها بهره و درون آن از عمق دره‌ها، تفکّرش از حسرت و اندوه و ستم‌ستیزی، خرام آن از نسیم کوهستان، حزن و اندوه آن از آهنگ سوزان خورشید در غروب، زمزمهٔ آن از هر سوی ایران و نوای آن از کاخ رفیع عرفان الهام گرفته است و بدین‌گونه گنجینه‌ای پُرارزش از ادب و فرهنگ فراهم آمده که بخش کلیدی آن بیت است.

۱. همان، ص ۲۶.
۲. همان، ص ۳۷.
۳. همان، ص ۲۴.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بیت

بیتها روایت ماجراهای حماسی‌اند و پر از عشق، جنگ‌آوری ایمان و تلخی و شیرینی زندگی‌نامهٔ افرادی که نام‌آوران و حماسه‌سازان زمان خود بوده‌اند. بیت‌خوانان در حضور امرای کردستان قدیم از احترام خاصی برخوردار بودند و مقرری و معاش خوبی داشتند و گاه با بداهه‌سازی بیت جدیدی را در وصف حاکم وقت به وجود می‌آوردند که با نقل سینه‌به‌سینه به نسل بعدی می‌رسید. سه تن از موسیقی‌شناسان کرد، به نامهای جمیل‌بندی روژبیانی، دکتر عزالدین مصطفی و استاد جبار جباری بر این عقیده‌اند که پاره‌ای از نغمه‌های بیت‌خوانی تاریخ دوری ندارند و اغلب بیتها را به مناطق گرمیان، کرکوک، طالبان، آلیاوه، جباری، روستای قادرکرم و زنگنه نسبت می‌دهند. آنها می‌گویند مقامهایی چون قتار، خاوکَه (خواب کننده)، ئای‌ئای، الله‌ویسی، رهش به لَک (سیاه و سفید) و تی هه للکش از این نقاط برخاسته است. دلیل استاد جباری صفحه‌ای است که در کمپانی بیزافون بغداد در سالهای ۱۹۲۷ و ۱۹۲۸ میلادی و از صدای عبدالله سعید که استاد خوانندهٔ شهیر کرد علی‌مردان بوده می‌باشد. روی این صفحه مقامهای الله‌ویسی و قتار ضبط گردیده است.[۱]

این استادان بر اساس این مدارک معتقدند که تاریخ ظهور مقامهای قتار، الله‌ویسی، خاوکه‌ر، تی هی للکش به دویست سال پیش بر می‌گردد و ابتدا از روستای آلیاوه گسترش پیدا کرده سپس در میان مردم تعمیم یافته است. در حالی‌که در ادامهٔ مطلب درخواهیم یافت که چنین نیست و سابقهٔ بیتها به قرنها قبل از تاریخ ادعاشده باز می‌گردد. امکان دارد که شعرها تغییر پیدا کرده اما اساس نغمات بی‌گمان به هم نخورده است.

مدرک مستدل، اولیاء چلبی است که می‌نویسد: جنگجویی هنرمند در زمینهٔ بیت‌خوانی و آوازی به نام عبدال خان وجود داشته، مقام راست و دوگاه را به خوبی می‌شناخته، در خواندن زَجُل، تصنیف، مربعات (دوبیتیها)، وارسقی، شرقی و سه رچیا (سرکوه بلند) استاد بی‌نظیری بوده و اشعار حافظ را به بیست و چهار اصول بازگو می‌کرده، به گونه‌ای که پرنده‌ها را در آسمان متحیر صدای خویش می‌ساخته، او در زدن طبل استاد بوده به گونه‌ای که چلبی می‌گوید: «در وسط چهارطبل (نوعی کوس دستی) می‌نشیند و دستش را به هر چهارطبل می‌رساند و به شیوه‌ای جالب با چهارطبل کار می‌کند، [سند محکمی در تقلید غربیان برای ساخت طبل جازِ امروزی و جالب توجه کسانی که موسیقی غرب

۱. همان، ص ۴۱.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

را کعبهٔ آمال کرده‌اند] که در این رابطه سلطان مراد چهارم زمین بسیاری را در شهر چهارموش از ایالات کردستان به او هدیه می‌کند.»[۱]

در مورد بیت و بیت‌خوانی پروفسور آلمانی اسکارمان در کتاب خود، تحفهٔ مظفریه، علاوه بر تعریف بیت به بیت‌خوانان معروف و مشهور همچون علی برده رشانی، احمدخانی و لشگری اشاره دارد. عباس کمندی مطلع موسیقی کردی در مورد بیت می‌گوید: اشعار بیت گاهی هجایی است و گاهی یک مصرع از بیت ممکن است بلندتر و یا کوتاه‌تر از مصرع قبلی باشد و چون از بندهای گونه‌گون ساخته شده است، ممکن است چند مصرع آن در آخر هر بند تکرار شود که در فرجام، شکلی از ترجیع‌بند به وجود می‌آید. او همچنین معتقد است که بیتها مترادف بحور هشتویتی و هرنوویتی در اوستا است. کریستین سن، شرق‌شناس، معتقد بود: «اوزان مترادف نیست، قافیه به طور کامل رعایت نمی‌شود و تنها به مشابهت دو کلمهٔ آخر اکتفا شده است.». فِردی، شرق‌شناس دیگر، معتقد بود: «آداب و رسوم ملّت کرد از این آوازها نشئت گرفته است.»[۲]

مهم‌ترین نواحی در اجرا و رواج بیتها ناحیهٔ کرکوک در عراق، منطقهٔ مهاباد (مکریان) در ایران و دشت زنگنهٔ ایران و عراق است. عبدالله سعید، مقام‌شناسی که استاد موسیقی علی‌مردان خوانندهٔ شهیر کرد بوده، و پیش از او محمدامین طالبانی و بعد خود علی‌مردان همه اهل کرکوک هستند و از منطقهٔ گرمسیر کرکوک چندین خوانندهٔ بیت، نظیر: خضر بهرام چاووش، محمد خلیل تپه‌لویی، کامل تپه‌لویی، محمدعلی داوودی، عبدالرحمان جبّاری را می‌شناسیم.

برترین مقام‌دان و بیت‌خوان محمد پیر کرد (حمه پیره) است که از شهر کَفری عراق بود و شاگردی تربیت نمود به نام رحمت‌الله شلتاغ که چونان سید علی‌اصغر کردستانی بود و در بغداد به عربها موسیقی کردی و فارسی آموزش می‌داد.

اصل آوازهای بیت و شیوه‌های بیت‌خوانی در پانصد و اندی سال پیش توسط شخصی به نام خسرو فیروزخان که در مکتب فردی از اهالی زنگنه به نام تیمور بیت‌خوانی می‌کرده است پس از مرگ استادش به شهر زور عراق برده می‌شود. وی پس از اسکان در عراق به اشاعهٔ بیت‌خوانی می‌پردازد و می‌گویند مقامهای: ئای‌ئای، الله‌ویسی، قتار، خاوکَر، خورشیدی، گبری، زنگنه (طاهری)، سحری، سفری، لاوُک، حیران، نیوه شُو (نیمه‌شب) از

۱. سیاحت‌نامه، ص ۱۱۰.
۲. دست‌نوشته‌های کمندی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جمله بیتهایی است که خسرو فیروزخان از ایران به عراق کنونی انتقال داده است.

دکتر مکرم طالبانی در ردیف مشهورترین بیت‌خوانانی که در عصر خود دیده به سید محمد ئینجه‌زنگنه اشاره دارد (مشهور به سئی حمه ئینجه) می‌گوید: او از ایل زنگنه بود و در زمان ما صدای خوب و بی‌نظیر او همتایی ندارد. او استاد مقام بیتقتار است و شبی در خانقاه برای من آهنگ ئای‌ئای زنگنه و بندی از ملاوله را اجرا کرد که مرا به گریه انداخت، [گویا سید عادت داشته که مقام قتار را با شعر مولوی کرد شروع می‌کرده]، به گونه‌ای که اهالی حاضر مثل کسانی که عزیز از دست داده‌اند، غم‌بار می‌شدند، چرا که اشعار مولوی کرد آیینهٔ زندگی مردم است.[۱]

بیت‌خوانان و بالوره‌گویان بی‌پرده و بی‌واهمه آوازشان را از هر قسم که باشد سر می‌دهند چرا که می‌دانند کسی از آنان دلتنگ نمی‌شود. آنان بدون غرض با احساس ظریف و افکاری ساده راز درونی خویش را آشکار می‌سازند و حتّی در زمان سرایش دلدادگیها و سرودهای ملّی آئینی، چنین حالتی را دارند و از دل پاک خود همه چیز را بیرون می‌ریزند همین امر باعث گردیده تا زنان نیز به این نوع نغمه‌پردازی روی آورند. شاعر کرد هیمن می‌گوید: زنان مصیبت‌خوانی و حیران‌خوانی نیز می‌کرده‌اند و در مجالس زنانه به همراه دف شوری برمی‌انگیخته‌اند. وی از دو زن به نامهای منیج حیران (منیژه) و زلیخا چوختی نام می‌برد که بیت‌خوانان و دف‌نوازان مشهور عصر خود بوده‌اند و محمود زامدار در کتاب دروازه‌ای به آواز و شعرخوانی کردی ضمن تأیید این مطلب به منیج حیران مکریانی و آمنهٔ حیران‌بیژ (حیران‌خوان) اشاره دارد.[۲] در خلال پژوهشهای میدانی در منطقهٔ کَرآباد مریوان خواهر شفیع کیمنه‌ای را با ۶۵ سال سن ملاقات کردم که معروف‌ترین «شیون‌خوان» منطقه بود. ضمن آنکه هنوز از صدای رسا و خوبی برخوردار بود و به من گفت که در زمان نه چندان دور بیشتر زنان کرد برای کار و گذران لحظات زندگی در خانواده ترانه‌خوانی مخصوص داشته‌اند و کمتر کتابی حرف می‌زده‌اند. نام او نیز حیران بود.[۳]

تعداد بیتهای کردی در گویشهای سورانی، بادینانی، شکاکی، زازایی و کرمانجی نزدیک به ۱۲۵ داستان است که به‌عنوان مقامهای بیت معروف‌اند. از این میان ۵۵ بیت

۱. شمس کردستان، ص۵۵.
۲. محمود زامدار، ص ۱۶۶.
۳. رجوع کنید به دفتر اول نقش زن در موسیقیِ مناطق و نواحی ایران، نوشتهٔ نگارنده، نشر مرکز موسیقی حوزه هنری.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اصالت کاملاً ایرانی دارند و از روایاتی هستند که در متن اشعار، سندهای ایرانی بودن خود را ارائه می‌نمایند، مابقی بیتها، ساخته‌هایی است که به مرور زمان در عهد عثمانیان و سلسله‌های حکومتی دیگر در عراق به تبعیت از نظام بیت‌سرایی ایرانی ساخته و پرداخته شده‌اند. بیتهای ایرانی از این قرارند: قلای خیبر (قلعهٔ خیبر)، آسکوله (آهو)، آتشی، علی هریری، برای موک، ده‌لایلو، فرهاد، گنج خلیل، گلناز و کلاش (لاشهٔ مردار)، هفت درویش، گاومیش و شیر، گل زرد، لور و سوران، قَه رو گل زرد (قه ر: سرخ مایل به سیاه از عشاق نامدار کرد)، سوارو، کلهری، شاکه و منصور، شم و شم‌زین، خورشید و خاور، زنبیل‌فروش، لشگری، سحری، لاس وکه ژال (خه زال)، مه م و زین، خَه ج و سیامند، قلعهٔ دِمدِم، کاکه میروکاکه‌شیخ، حسن و حیدر، وای (وبا) سالی، طاهرخان، زیلان و حیدران، سنجرخان، حمه‌تال (محمد رشید)، بوک وخَه سو (عروس و مادرشوهر)، ئای‌ئای، عایشه گل، حمه رحیمی، ونُوشَه وُ به دزا، سِیدوان، بهرام و گلندام، ناصرو مال‌مال، حیدر و صنوبر، لیلی و مجنون، قتار، شَه پول (موج)، سِیروان آوبِردی (طغیان سیروان)، لاوْک، قولَه، خورشیدی، پیر فرخ و یای‌ستی، محمود کُلَه‌پیزَه، اسماعیل آقا سمکو (سمیتقو)، اسد آقایی و قاسم ماهرو اما آنچه که از میان این بیتها جای تفسیر در موسیقی کردی پیدا نموده شکلی از مقام‌خوانی و نغمه‌سرایی در آوازهای کردی است که از شیوهٔ اجرای بیتها گرفته شده است.

در این شیوه‌ها بیتهای قتار، خورشیدی و ئای‌ئای چشمه اصلی به شمار می‌آیند. جمیل‌بندی روژبیانی در مورد مقام قتار معتقد است که ابتدا گاتار ترکیبی از گات + آر بوده و از کلمهٔ گات در آئین زرتشتی الهام گرفته شده باشد و در موقع خود گات‌وار نامیده شده است. به همین اندیشه مقام خورشیدی را آوازی می‌داند که در موقع طلوع خورشید خوانده می‌شده و دکتر عزالدین مصطفی با این نظر موافق است و می‌گوید: «همین که این آواز را به هنگام طلوع و غروب خورشیدی خوانده‌اند، صحیح است.»[۱]

به هر حال بیتها منبعی شده‌اند تا شیوه‌های دیگری از آوازخوانی در میان کردها به وجود بیاید که از آن جمله: حیران‌خوانی، لاوک، دیلوک و بهاریه را می‌توان نام برد.

سیاوچَمانه(سیاه‌چَمانه)

سیاوچمانه‌ها به شکل هجایی و در قالبهای ده‌هجایی و دو مصرعی به سبک و سیاق ایرانیان کهن سروده می‌شود. گرچه که بر اثر هم‌زیستی با مسائل عرفانی، رنگ و بوی

۱. گنجینهٔ گورانی کردی، ص ۳۹ و ۴۰.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

جدیدی هم در پاره‌ای موارد یافته و حرف ایمان از آن شنیده می‌شود که آواز شیخانه (صوفیانه)اش نامند. این دسته آوازها پانزده طرز نغمگی دارند که به صورت زیر است:

باده‌باده، عروسی، شیون، مور، سحری، ده‌رِه‌یی (کار و تلاش)، بزمی‌شیخانه (صوفیانه)، دانه‌بیره (نوروزی)، لالایه، آواز جنگ، مانگه‌گیران (خسوف و کسوف) بزمی‌چیلا، بزمی‌گوش و شکاری (صید)، در مورد آوازهای سیاه‌چمانه سه نظریه وجود دارد که همگی با توجه به گفت‌وگوهایی که با خوانندگان این آوازها و کند و کاوی که در مسئله کرده‌اند جالب و قابل بررسی است.

اول: آنکه این نغمات نام سرودهایی است که موبدان زرتشتی در پیش‌آمدهای آئینی سر می‌داده‌اند و معتقدند سیا از رنگ سیاه گرفته شده و جمان که بعدها به چمان تبدیل شده از لغتهای جامانهٔ کردی است و در کلّ به معنای لباس سیاه (مشکین‌جامه) است که نوعی لباس آئین سوگ و عزا بوده است. شاید یکی از عللی که سیاه‌چمانه‌ها امروزه هم بدون ساز، خوانده می‌شود، همین ریشه داشتن در آئینهای مذهبی‌اش می‌باشد چرا که در آئین زرتشت و در آئین اسلام آوازهای مذهبی با ساز کمتر خوانده می‌شده.

دوم: دومین نظر که موسیقی‌شناسان کرد عراقی آن را قبول دارند، ما را به سدهٔ یازدهم و دربار امیرنشین اورامان، خان احمدخان اردلان می‌برد. در بارگاه او یوسف‌نامی آوازه‌خوان بوده که عاشق همسر خان می‌شود. خان یوسف را زندانی می‌کند و او در تاریکی سیاه‌چال به عشق دیدنِ دو چشم سیاه «کِلا وزَر» (همسرِ خان) شعرها می‌سراید. مطلب به گوش خان می‌رسد و هنگامی که می‌فهمد چه رسواییِ بزرگی پدیدآمده فرمان زنده به گور کردن او را صادر می‌کند. یوسف را به ستونهای دیوار سد در حال ساخت تکیه می‌دهند و آرام‌آرام رویش را با سنگ و گچ و ساروج می‌پوشانند. در این هنگام، یعنی در زمان گل گرفتن اندامش، یوسف از عشق مجازی به عشق الهی می‌رسد و شعر ستم‌دیدگی و مظلومیت می‌سراید، اما عقیدهٔ حقیر بر آن است که یوسف ممکن است در شعرها و سبک روایی اشعار تغییراتی پدید آورده و آن را از حالتهای نیایشی به عاشقانهٔ پُر سوز و گداز تبدیل نموده اما مبدع سیاه‌چمانه نبوده، بلکه آوازهایی که در زمان او خوانده می‌شده و به او نیز رسیده همان نغمه‌های مذهبی، آئینی بوده است.

سوم: اما نظریهٔ سوم را بهمن حاجی‌امینی در کتاب موسیقی کردهای هورامان این چنین مطرح کرده:

سیاوچه‌مانه ترکیب دو واژهٔ «سیاو» و «چه‌م» و پسوند «انه» است سیاو به همان

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

معنای سیاه در زبان فارسی است و چه‌م معانی گوناگونی از جمله چشم، رودخانه، بیشهٔ کنار رودخانه، خم و خمیده دارد. اگر پارهٔ دوم واژهٔ سیاوچه‌مانه را چه‌مان به اضافهٔ «ه» نسبت در نظر بگیریم، خم شدن معنا می‌دهد. بنابراین عنوان این آواز را می‌توان چشم سیاه یا رودخانهٔ سیاه معنی کرد. رابطهٔ عنوان سیاوچه‌مانه با آواز به درستی معلوم نیست، مضمون متن آن معمولاً وصف طبیعت و غم و هجران و فراق است. او در ادامه مطلب پس از ارائهٔ بخشی از متن گفت‌وگویش با خوانندگان شهیر این آوازها چنین آورده که: احتمالاً سیاوچه‌مانه را بتوان به معنای خم شدن یا چمباتمه زدن به دلیل سوگواری معنا کرد، همچنان که مراسم چه‌مه‌ر چنین مفهومی را دارد.[۱]

به تاریخ که مراجعه کنیم شمس قیس رازی در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم، تألیف‌شده در اوایل سدهٔ هفتم هجری ضمن شرح مربوط به مسدّس محذوف از انواع بحر هزج می‌گوید خوش‌ترین اوزان فهلویات است که ملحونات آن را او را منان خوانند، می‌دانیم که اورامان هم‌جوار کردستان و از توابع کرمانشاه است و به استناد گفته‌های شمس قیس می‌توان ترانه‌های سیاوچه‌مانه را دارای اصالت کهن و ریشهٔ پارسی دانست همچنان که اورامن (سیاوچه‌مانه) در موسیقی کردی با اشعاری ده‌هجایی معمولاً اجرا می‌شود و دارای متر آزاد است.

هوره

هوره‌ها با بحور ده‌هجایی و تِمی غمگین و متر آزاد اجرا می‌شوند. مقام زیبایی در موسیقی کردی که سوگ غریبی و عزاداری به شیوه‌ای بسیار ملیح و متین به گوش شنونده می‌رسد و بنا بر گویشهای متفاوت در زبان کردی نامهایی چون هورهٔ جافی، هورهٔ غریبی، هورهٔ سوزانه، لوره و مور یافته است. اعتقاد مردم بر آن است که هوره همان ستایش اهورامزدا بوده و کردان که پیرو آئین زرتشتی بوده‌اند به هنگام پیوند با اهورامزدا شروع به خواندن می‌کرده‌اند و اکنون نیز به همان شیوهٔ کهن در میان دراویش اهل حق و پیروان کیش ایزدی خوانده می‌شود. مناطق گوران، سنجابی، قَلخانی و کلهر کرمانشاه حافظ مور و هوره هستند.

علی‌مردان خوانندهٔ مشهور کرد نیز بر این عقیده است که هوره از آوازها و آهنگهای مخصوص اهورامزدا بوده است که در ستایش او خوانده می‌شده. عثمان شاربازیری می‌گوید: بعید نیست هوره، اهورا، هاوار (فریاد) از یک منبع باشد و این کلمه در زبانهای

۱. ۱۳۸۱، ص ۱۷ و ۱۸.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هند و اروپایی مشترک است، مانند کلمهٔ «هورای» روسی که معنی بانگ و فریاد دارد. هوره‌ها ستایش و شکایت همراه با آواز و احساس درون است.[۱]

با پیدایش تصوف در نقاط کردستان دراویش قادریه هوره را با جذبه و حالت گریه و استغاثه به‌گونه‌ای ویژه می‌خوانند که رنگی عرفانی به آن داده و ریشهٔ سوز نیز از آنجا برای این دسته مقامها پیدا شده است. هوره را در گذشته به هنگام جنگ نیز می‌خوانده‌اند و از سرایندگان مشهور آن علی‌نظر کرندی (داراخان) بهرام‌بیگ ولدبیگی (سردار اکرم) را می‌توان نام برد. نغمه‌های هوره به نامهای زیر خوانده می‌شوند:

بای بندای، بنیری چر، دودنگی، باریه، غریبی، ساروخانی، گِل و دره، پاموری، هجرانی، مجنونی، هی لاوه، سواره چر، طرز رستم، گوله خاک، بالادستانی، شاه‌حسینی، جلوشاهی، سحری، دووبالا، غریوی، لوره، قَتار، سنگری، طرز.

هوره را وقتی یک خواننده می‌خواند یک هووی و هرگاه دو خواننده در کنار هم اجرا می‌نمایند به گونه‌ای که لغت آخر مصرع را نفر بعدی دم‌کش می‌کند و مصرع بعدی را اجرا می‌نماید دو هووی می‌گویند.

حیران

دستهٔ دیگر از آوازهای پُر سوز و گداز که از دلِ بیتهای کردی باز نموده حیران نام دارد، که هم با ساز اجرا می‌شود و هم به صورت آوازی در قالب بیتهای کردی. اغلب از بحور ده‌هجایی بهره می‌گیرد و از متنی عاشقانه و پُر سوز و گداز با توسل جستن به خالق یکتا و ائمه و پیامبران برخوردار است و از لطافت روح جوان در سنین بلوغ و زوج‌یابی برای به دست آوردن آنچه که مطلوبشان بوده حکایت دارد. یک شاهکار هنری که زاییدهٔ عشق و دلدادگی است و در مورد طبیعت درون و زیبایی سخن می‌گوید و به ندرت در مورد جنگ و خونریزی سخن به میان می‌آورد.

شاید آن کس که نام این نغمات را حیران نهاده اشاره‌ای زیرکانه و حساب‌شده بر گفتار خالق تبارک و تعالی در قرآن کریم و در سورهٔ شعرا داشته که می‌فرماید: «آیا ننگری که آنها خود به هر وادی حیرت سرگشته‌اند.»[۲] اگر بـا دقت به داستانهای حیران

۱. گنجینهٔ آوازهای کردی، ص ۴۰.
۲. شعرا/۲۲۶.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

توجه کنیم مضامینی از حیرت و سرگشتگی در وادی عشق را پیدا خواهیم کرد. حیران مقام خاصی نیست، چرا که به نغمات جوراجور خوانده می‌شود.

در هر بیتی از حیران خواننده بند مخصوص و حال و هوای مخصوص آن را ادا می‌کند. این بندها اغلب در بیات حسینی و حجاز اجرا می‌گردند و از دسته آوازهایی است که به کرمانج جنوب تعلق دارد و در مناطق مکریان قدیم (مهاباد) سوران و اربیل به شیوه‌هایی زیباتر اجرا می‌شود. شکلهای اجرایی حیران بسته به مناطق کردستان قدیم به صورت زیر نام برده می‌شود:

۱. حیران سورانی: شیوهٔ مربوط به حیران‌خوانی در کردستان ایران.

۲. حیران روندی: شیوهٔ مربوط به کردهای شکاک و هرکی ترکیه.

۳. حیران مکریانی: شیوهٔ مربوط به بخشی از آذربایجان غربی و ترکیه.

۴. حیران عباس گردی: مربوط به تیره‌ای از کردهای اربیل که در نوار مرزی بوکان نیز اجرا می‌شود و...

۵. حیران رسول گردی: مربوط به خواننده‌ای از کردهای عراق از طایفهٔ گردی که در نوار مرزی کردنشین آذربایجان غربی نیز اجرا می‌شود.

گورانی

عظیم‌ترین دستهٔ نغمات در موسیقی کردی، گورانی نام دارد، که کهن‌ترین گونهٔ ادبیات کردی را تشکیل می‌دهد. اشعارش ده‌هجایی است و به دلیل تنوع نغمگی به این نام گسترش یافته و هر شعر عامیانه‌ای را که با نغمه‌های ویژه خوانده بشود گورانی می‌نامند.

عثمان شارباژیری در تفسیر گورانی می‌نویسد: «برای نشان دادن طبقه‌های اجتماعیِ به طور مشخص کشاورز به‌کار رفته است و به قرار معلوم معنای مردی بدون قبیله دارد.»[۱]

استاد مسعود عراقی عقیده دارد که گورانی تحریف‌شدهٔ لغت گبرانی (آتش‌پرستی) است، چرا که به هنگام رواج آئین زرتشت در کردستان آوازهای مختلف آئینی مذهبی در ستایش اهورامزدا، آتش، خورشید، روشنایی و ... اجرا می‌شده که پس از اسلام این اجراها به اشعار مدیحه و ستایش خداوند و پیامبر و ائمه بدل شده و کم‌کم عاشقانه‌ها به آن راه یافته است.[۲]

۱. همان، ص ۶۶.

۲. به نقل از فولکلورد.ن.ل، ص ۸۴.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در موسیقی کردی مقامی به نام گبری وجود دارد و این استناد شاید به همین سبب است. این مقام امروزه در هنر آواز کردی دارای اهمیت است و برای اولین بار ملاّ کریم آن را روی صفحهٔ گرامافون با صدای خویش ماندگار کرده است.

توفیق وهبی معتقد است که قبیلهٔ گوران که برزگر بوده‌اند نوعی شعر و آواز را توسعه بخشیده‌اند که گورانی نامیده می‌شود و زبان آن دورنمایی است از زبان اوستایی و پهلوی.[۱]

عباس کمندی و رئوف توکّلی‌بانه‌ای پژوهشگران منطقه‌ای، هم در مورد گورانی، عقاید قابل توجه و بررسی دارند. کمندی می‌گوید: گورانیهای کردی در قالب ترانه‌های شاد پایه‌ریزی شده است و رازی دارد که با آواز عجین گشته است و این بهرهٔ هنر از طبیعت درون و ذهنیات لطیف است. توکلّی بانه‌ای پژوهشگر فرهنگ و تاریخ کرد بر این عقیده است که این اشعار را فردی که او ماموستا گوران می‌خواند و شخصیتی چونان باباطاهر و فایز و مفتون داشته سروده است و در اصل شعر کردی را سبکی خاص بخشیده که به گورانی معروف گردیده است.

نام گورانها در سرچشمهٔ یونانی رومی، گاه، «کردونهٔ نا» و گاه «گردونهٔ نا» است که آن را یکی از شکلهای آغازین کردِی می‌شمارند و این نام در آثار چندی از مؤلفان «کُرتین» و در نوشته‌های برخی دیگر گُرتین است و این امکان فراگشت آواهای آغازین کرد و گوران یعنی ک به گ را می‌نمایاند. نوشتهٔ برهان تبریزی هم دربارهٔ واژهٔ گوران شایستهٔ نگرش است. او می‌نویسد: «گوران نام آتش‌پرستانی است که به دین و از جماعت زرتشت هستند.»[۲]

در هر حال گوران نام یکی از ایلیهای مهم کُرد است که مردم آن پیرو کیش یارسان بوده و دارای آئین و ادبیات ویژه هستند و در اطراف کرمانشاه و منطقهٔ زنگنه می‌زیند.

باللوره: نوعی از شیوه‌های اجرایی کهن در آوازهای کردی، بدین ترتیب که شخص باللوره‌خوان با انگشت شصتِ دستِ باز، به سیب آدم حنجره‌اش ضربات متوالی وارد می‌آورد و در همان حال کلامِ را ادا می‌کند که ضربات مدام موجب نوعی ویبراسیون می‌گردد که در نوع خود بی‌نظیر است. بهره‌مندی کلامی باللوره از بیتهاست و تفاوت اجرایی در ایجاد ویبراسیون است. از پیرترین بازماندگان اجراکنندهٔ این شیوه در کردستان پیری هشتادساله بود به‌نام امین منوچهری در مریوان که در سال ۱۳۷۶ کارهایی از او ضبط شد.

۱. گنجینهٔ آوازهای کردی، ص ۴۷.
۲. کردان گوران، ص ۵۴ و ۵۶.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لاووک: نغمه‌ای است که ریشه و نژادش در بیتهاست، اما شکل اجرایی‌اش برخلاف بیت و حیران که بیشتر در حسینی، بیات و حجاز اجرا می‌شوند، چهارگاه است. اشعارش طولانی و دارای وزن است. هنگام خواندن، مصرعها از هم فاصله پیدا می‌کنند، (دراز و کوتاه می‌شوند) اما دارای قافیهٔ وزین می‌باشند.

اشعار لاووک مانند مرهمی است که زخمی را می‌خواهد التیام ببخشد، اما شاعران آن شناخته‌شده نیستند و به عنوان فولکلور جای گرفته‌اند.

لاووک از ترانه‌های کلاسیک کرد است و در منطقهٔ بادینان عراق و کرمانجهای شمال به کار گرفته شده، مقام لو، هی له‌لو شوان و لیلانه‌ها در موسیقی کردهای خراسان از این دسته آوازهاست. لاووک در میان موسیقی کردها از دسته نغماتی است که بیشتر زنان در آن تبحر دارند. وجوه تمایز ادبی بین حیران و لاووک در نوع زبان شعری آن است.

اما آنچه که باقی می‌ماند این است که موسیقی کردی توجه عمیق و عظیمی به سوز درون، شکایت و زاری دارد و این همه را خواننده با قدرت صوت انجام می‌دهد. از سوی دیگر مسئلهٔ ویبراسیون صدا در این موسیقی مهم است که در همهٔ زمینه‌ها بهره از نمادهای طبیعت می‌برد. سیاوچمانه‌ها با تقلیدی از صدای کبک خوانده می‌شود و در سبک لیلاخ نوع ویبرهٔ صدا به هی‌هی‌شبان و شخم‌زنندگان زمین در پایِ پدار می‌ماند و یا شیوهٔ برتونانه که پای دارِ قالی‌بافی می‌خوانند و به همین سبب آن را بدین نام خوانده‌اند. از سوی دیگر در همهٔ حالات نغمات کردی دارای نوعی روح حماسی مذهبی است و شکل اجرای بیت‌خوانی و سیاچمانه نیز به همان آوازهای جنگ که در عهد کهن می‌خوانده‌اند نزدیک‌تر است، به خصوص که ماجراها نیز روایت شجاعت، ایمان، فداکاری، وفا و عشق و جنگ‌آوری است.

سازهای موسیقی

سازهای موسیقی کردی در زمان حاضر عبارت‌اند از:

دف، دهل، دو تپله (دوطبله)، تاس، شمشال (نی فلزی)، دوزله، نرمه‌نای پره‌تاس، بلور، دیوان، کمانچه، تنبور، سرنا، زیل (سنج) در گذشته‌ای نه چندان دور تا حدود چهل سال قبل سازی به نام «تولوم» که سرنایی وصل به انبان چرمی بوده نیز وجود داشته که اینک از بین رفته است، دایره.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

راهنمایان: حسن مسعودیان، سید بهروز یوسفی، مناف ایران‌پناه، عباس پاشایی و سید بهاءالدین حسینی.
راویان: عباس کمندی، خالد ولیدی، سید رضا حیدری، هوشنگ آذرنیا، یدالله نورانی، محمدرئوف توکّلی، خلیفه میرزاآغه غوثی، رسول میرزاپور، مناف عبدالله‌زاده، حسن مصطفی‌پور، عزیز عزیزپور، حسین شریفی، جلیل عندلیبی، عین‌الدین الماسی، شفیع، محمدحسین و عثمان خالدی (کیمنه‌ای)، مسعود زنگنه، سید رحمان حسینی، استاد مراد مسکین ۱۰۸ ساله و استاد قادر عبدالله‌زاده (قاله مره) ۸۰ ساله.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد درویش رحیم امینی مهاباد

اُستاد شفیع خالدی خواننده آوازهای اورامی کردی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد عین‌الدین الماسی کانی دینار خواننده و نوازنده مریوان

حیران خالدی خواننده آوازهای آیینی کردی منطقه کاریاد مریوان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

درزله نواز مشهور مهابادی اُستاد حَسَن مصطفی‌پور (حَسَن‌دورزله)

دونوازی سرنا و دهل کُردستان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

زنان تنبور نواز کرمانشاهی

موسیقی آیینی کردستان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل پنجم

موسیقی کردهای شمال و شرق ایران(کرمانجها)

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

کرمانجها مرزداران بی‌خواب و خور، تک‌تازان حماسه‌ساز، که در مبارزه، سینهٔ مرد و زنشان در برابر دشمن سپری محکم شده و در زندگی، عرصهٔ اندوه و شادی، هنر در جسم و جانشان رسوخ دارد به سبب زندگی ایلی و کوچهای مداوم و تحمل مشقت و رنج فراوان، مستقل از نظر فراهم ساختن همهٔ مایحتاج اولیه در هر فرصتی از هنر به هر شکل بهره گرفته و قسمتی از رازهای نهادین خود را در قالب فرشی، پارچه‌ای، جورابی، کفشی و یا آوازی بیان کرده و می‌کنند. اگر به نقشهای گلیمها، جاجیمها، پلاسها و زیلوهایشان نظری بیفکنیم نقشهای سادهٔ خشتی، همراه با تصاویری از گل و ستاره و شکلهای تپه‌ها و کوهها با طرح سادهٔ هفت و هشت با رنگهای خاص سفید، آبی، نارنجی، قرمز، سبز و مشکی بیان تمام برداشتهای روحی این مردم از محیط زندگی‌شان می‌باشد. مرد کرمانج آشنا با گلّه و زمین و دانه و آفتاب، هرگاه که از تن اسب به زیر می‌آمد گوش به نوای موسیقی می‌داد و هم‌نوا با «بخشی»ها به سرودن شعری می‌پرداخت و اینک نیز همین کار را انجام می‌دهد.

موسیقی در میان کرمانجها حرمت دارد، اصالت و تبار و نژاد دارد و ایمان در آن جاری است به گونه‌ای که قبل از پنجه در کاسهٔ دوتار بردن وضو می‌گیرند و نماز می‌خوانند و گاه به تلاوت آیاتی از کلام الهی می‌پردازند و سپس به دوتار دست می‌برند.

این قوم با توجه به اسناد تاریخی در پیکارهایشان با دشمن از موسیقی بهره‌ها برده‌اند تا تهییج بیشتری در نیروی خودی و شکستی روانی بر نیروی دشمن وارد کنند. مرحومِ

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

محروق استاد رضا کردستانی تعریف می‌کرد که: در زمان چپاول روسها در مرزهای شمال شرق ایران فرزند ججوخان به نام قدمیار بیست «قشمه»نواز را به بلندیهای اَتَک می‌برد و همه را وادار می‌سازد تا در یک زمان با هم بنوازند. صدای حاصل از این عمل نه تنها دشمن را به حال جنون می‌کشاند بلکه باعث ترکیدن سنگها در اثر دامنهٔ امواج صوتی و ریختن آنها به روی سربازان دشمن می‌گردد و گلوله‌های خودی که از هر سو بر سالداتها می‌بارد شکست سختی را بر دشمنان وارد می‌آورد که بعدها به دنبال شکست فرزند ججو و دستگیری او از هیچ جنایت و پستی کوتاهی نمی‌کنند.

موسیقی رایج در میان کرمانجها را می‌توان به صورت زیر تعریف و شاخه‌بندی نمود:

۱. دیوان‌خوانی بر اساس منظومه‌های شاعران کلاسیک کرمانج
۲. شاهدخوانی بر اساس افسانه‌های مکتوب و شفاهی
۳. تک‌خوانیِ سوز و دلدادگی
۴. زاری و سوگ
۵. صوفیانه‌ها
۶. شوانی (شبانیها)
۷. ده وه یی (ساربانیها)
۸. حماسه‌خوانی
۹. هجرانی
۱۰. ذکر و توسل و پری‌خوانی
۱۱. گاه آوازها و فصل آوازها
۱۲. ترانه‌های کار و تلاش
۱۳. لالائیها
۱۴. دستان‌سازی بر اساس باورهای ملی، قومی، مذهبی
۱۵.آهنگها و ترانه‌های رزم
۱۶. دستان بازیهای آئینی
۱۷. آهنگ نمایشهای فصلی و قومی

در این شاخه اجرای موسیقی کرمانجها تابع سه اصل است:

۱. دنگ (وسعت صدای سازها و خواننده‌ها)
۲. هنگ‌گام (آهنگ)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۳. قَرس (ضرب‌آهنگ / ریتم)

این سه اصل است که دستان را نیز شکل می‌بخشد. عموم موسیقی‌ورزان کهن‌سال منطقه نظیر بخشیها و عاشقها اگر یکی از اصول را در کار خود رعایت نمی‌کردند بی‌گمان کارشان از ارزش می‌افتاد و هنرشان در پیش مردم خریداری نداشت. اجراکنندگان موسیقی در میان کرمانجها نیز به صورت زیر دسته‌بندی می‌شوند:

۱. بخشیها
۲. دوتارچیها
۳. لولوچیها
۴. نی‌چیها
۵. لَیّها (دیره‌زنهای خواننده)
۶. تک‌خوانها
۷. خَلَه‌خوشها (مطربه‌ها)
۸. عاشقها
۹. قِرِشمالها (قُشمارها)

سبک و شیوه‌های موسیقی کرمانج نیز بر اساس محل سکونتِ طوایف، نوع زندگی و یا سابقهٔ تاریخی و بروز آن در نوع خواندن و شیوه‌های تحریر و مضراب ساز به صورت زیر دسته‌بندی می‌شود:

۱. کلاته‌گی: در این شیوه خواننده با قدرت تمام از همان ابتدا با صدای فریادگونه آغاز می‌کند و در تحریرها بازی آوایی خاصی دارد که شنیدنی است. اوج و فرود ناگهانی از خصلتهای این شیوه است به همین سبب هیچ سازی به جز قشمه و کمانچهٔ تنها نمی‌تواند پاسخ‌گوی خواننده باشد. شیوه‌ای که در بین کردهای شکاک، هرکی و بادینانی ترکیه و عراق نیز رواج دارد و در خراسان پایگاه اصلی آن کلات لایین است.

۲. فریاد (هرای): رساترین آوازها پس از کلاته‌گی مربوط به هرای است. در این شیوه که به آشخانه‌ای نیز معروف است خواننده‌ای را می‌طلبد که از دانگ صدای کامل و بالا برخوردار باشد. فریادخوانی کرمانج به سبب آنکه حکایت رزم و شکست و هجران و افسوس را در خود دارد در تحریرگاه با شکلهایی چون لِلِل یا لولولو یا های هاهاهای های هِی همراه می‌شود که تمامی قدرت حنجره و نفس را می‌طلبد. لیلانه‌های کرمانجی همگی در این سبک اجرا می‌شوند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۳. ده رئی: در این سبک خواننده آواز را بلند و رسا و پُرطنین شروع می‌کند و هم‌وزن به پیش می‌رود. نوازنده و خواننده، بخشی را که به ناله اختصاص دارد با یک نت به شکل پایه شروع می‌کنند و بعد خواننده با حالت تحریر نتهای تزئینی را اضافه می‌کند و یک جملهٔ کوتاهِ در حال سقوط دوباره شکل می‌گیرد. این شیوه تمام مدت در نوسان بین این دو حالت است و از جمله شیوه‌هایی است که امروزه در عراق، ترکیه و سوریه اجرا می‌شود و از مقامهای آوازی بسیار کهن در موسیقی کرمانجهای شمال و شرق ایران است.

۴. جلگه‌ای: نرمش، اندوه و حزن در این شیوه بیشتر است و به همین سبب به ندرت مجریِ آواز اوج می‌گیرد و به حنجره‌اش فشار می‌آورد. فراز ناگهانی و فرود آرام و تحریرهای تزئینی چون: واخ هِی، یاراِی در این سبک فراوان به‌گوش می‌خورد. شیوهٔ جلگه‌ای را بیشتر بخشیهای اشراف و اعیان اجرا می‌نمودند. پایهٔ اصل این سبک از آوازهای شبانی که نوعی فریادِ درون‌ریز است گرفته شده.

۵. درگزی: تأثیر سبک آوازخوانی و موسیقی ترکی سلجوقی و ترکمنی بر موسیقی کرمانج در این سبک به‌خوبی حس می‌شود چرا که کلام کرمانجی گاه تحریر ترکی یا ترکمنی (جوق‌جوق) می‌یابد و شادی نغمگی در این سبک فراوان است.

۶. اسفراینی: سبکی که در نغمگی ساز از هنگهای کرمانجی بهره گرفته اما در نغمگی آوازها از نغمگیهای کویری و جنوب خراسان و ترکمنی بهره می‌برد و پدیدآورندهٔ آن مرحوم استاد مختار زنبیل‌باف اسفراینی بود.

نوعی از ترکیبهای نغمگی کُرد و ترک همراه با شدت بخشیدن به تمپوی درونی آن، توسط شادروان استاد سلطان‌رضا ولی‌نژاد بخشی گلیانی در رقابت با ترویج موسیقی رادیویی در منطقه در زمان گذشته پدید آمد که تا اندازه‌ای جذاب و پُرقدرت است. این سبک که امروزه به نام «شیوهٔ سلطان‌رضا» معروف است و توسط فرزندان او در خراسان به ویژه شیروان، بجنورد، اسفراین تدریس می‌شود از جدیدترین سبکها در موسیقی کرمانج است.

در تمامی حالات فوق موسیقی کرمانجها به دو شکل نمود دارد:
۱. آهنگهایی که دارای متر مشخص می‌باشند.
۲. آهنگهایی که متر مشخصی ندارند و بیشتر تابع سیلابهای آهنگین‌اند.
سقف صوتی و تمپوی سبکها با توجه به امکانات هر ساز مورد استفاده و تفاوتهای

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تکنیکی آنها و همچنین تکنیک مجریان موسیقی به عنوان یک ویژگی منحصر به فرد مدام در حال تغییر است.

کلام در موسیقی کرمانج

در موسیقی کرمانج سه شیوهٔ کلامی رایج است:

۱. سیلاب- هجا

۲. سه‌خشتی

۳. عروضی

در شیوهٔ اول: سیلاب ـ هجا ریشه این شیوهٔ کلامی به بیتهای کردی باز می‌گردد. ساختمان بیت در کرمانجی شمال از حیث ساختار ادبی از نوع دوم محسوب می‌گردد، چرا که توازن و تساوی مصرعها تا حدی در آن رعایت شده، گرچه که در بخشهایی از آوازها و مقامها از بیت نوع اول که هماهنگی قوافی و تعداد مصرعها و موزون بودن آنها در آن کمتر رعایت شده و بیشتر به بحر طویل شباهت دارد نیز استفاده می‌شود. کلام در آوازهای «لو» و «هرای» از این دست‌اند.

در شیوهٔ دوم: سه‌خشتی که ترانه‌های هشت‌هجایی است و بدین لحاظ می‌تواند نمونهٔ خاصی باشد در اصل پایهٔ کلامهای موسیقی آوازی کرمانجی می‌باشد.

ویژگی سه‌خشتیها در این است که می‌شود آنها را به هر آهنگ و ضرب‌آهنگی خواند. سه‌خشتیها در اصل بازماندهٔ ترانه‌های پهلوی است که به آن پهلویات (فهلویات) نیز می‌گویند. معمولاً از سه‌پاره با هشت‌هجا و گاه اندکی بیشتر تا ده‌هجا تشکیل می‌شده و به تعبیری عامیانه بوده است.

استاد تقی بینش نیز بر این مسئله صحه گذارده‌اند و می‌نویسد: بقایا، یا، یادگارهای فهلویات را می‌توان در نقاط دورافتادهٔ ایران و در موسیقی بومی یا محلّی بسیاری از مناطق میهن عزیز پیدا کرد، چنان که در شمال خراسان و از جمله قوچان هنوز ترانه‌های هشت‌هجایی و به عبارت دیگر خاطرهٔ فهلویات پارتی وجود دارد.[۱] ایوانف دانشمند روس در سال ۱۹۲۷.م که در میان ایلات کرمانج پژوهش می‌نموده نیز نمونه‌های نسبتاً خوبی از کلام کرمانجها را جمع‌آوری نموده است و پس از او سوکرمان نیز در پژوهش خود از سه‌خشتیها نمونه‌هایی را ضبط نموده (کرمانجی خراسان، مسکو) و مرحوم ملک

۱. تاریخ مختصر موسیقی ایران، ص ۲۹.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

الشعراء بهار خراسانی اشعار هشت‌هجایی را بهترین نوع دانسته است.

دیگر از ویژگیهای سه‌خشتیها زنانه و مردانه بودن آن یا به نوعی جنسیت درونی آن به صورت مذکّر و مؤنث است. سه‌خشتیها در میان کرمانجها حکم دو بیتی را در میان پارس‌زبانان دارد.

سازها در موسیقی کرمانجهای ایران

دهل در دو نوع: دستی و کوبه‌ای، دایره (دیره)، قمشه (دوسازه)، دوتار، کمانچه، نی، زرنا پیق (سرنا)، قضیب، سنجک، خلخال، بُلّور.

در پایان این نکته لازم به ذکر است که در موسیقی دیوان‌خوانی کرمانجها سبک ویژه‌ای وجود دارد به نام «شبلی» که می‌گفتند این مقام را خود جعفرقلی شاعر بزرگ کرمانج پدید آورده است، بندهای آواز در این سبک ابتدا آرام و بعد به مرور بلند و بلندتر می‌شود و بر طنین صدا افزوده می‌گردد. جمله‌های موسیقی گسترده‌اند و آهنگ به آرامی از پرده‌ها می‌گذرد و ایستهای مشخص دارد. نزدیکی قرس و هنگ در این سبک نشانگر درایت و آگاهی پدیدآورندهٔ آن در زمینهٔ موسیقی است.

راهنمایان: کلیم‌اللهَ توحدی و مجتبی قیطاغی.

راویان: شادروان استاد حسین یگانه، شادروان استاد سلطان‌رضا ولی‌نژاد، شادروان استاد حمراء گل‌افروز، شادروان رضا کردستانی، استاد رمضان‌علی براتی، استاد ولی رحیمی، استاد سهراب محمدی، شادروان استاد غلام‌علی ریحانی، استاد علی بابارستمی، استاد رمضان حداد، شادروان استاد نیازعلی صحراروشن و استاد محمد یگانه.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد باقری بخشی منطقه اسفراین

استاد شهراب محمدی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد عیسی قلی‌پور، بخشی خراسان شمالی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بخشی از استاد نادری اسفراینی صلحه خوش

محسن حسن وایی یاد

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱ جمشید ولی‌نژاد بخشی اسفرین

۲ دونوازی سرنا و دهل کرمانج‌های شمال خراسان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دونوازی سرنا و دهل کرمانجهای شمال خراسان

علی غلامرضای المه‌جوقی بخشی کرمانج

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

محمد یگانه

گل‌بنات عطایی دوتارنواز و خواننده کرمانج خراسان شمالی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی لرهای ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

لرستان کهن‌ترین مأمن ایلی در کشور ماست. بر اساس گفته‌ها و مستندات مورخان و شرق‌شناسان به طور یقین نژادِ بخش عمدهٔ لرهای ساکن کنونی از بقایای آریاییهای مهاجرند و درصد بسیار کمی از آنان ساکنان قبلی این منطقه‌اند.

ساختار اجتماعی لرها بر اساس خویشاوندی سببی نسبی استوار است و دارای هرم برترها (خان)، عادیها (همسا) و فرودَست «نغمه‌گران» می‌باشد.

گروه خنیاگران که لوتیها و کولیها هستند، دارای تیره‌های خاصی در لرستان هستند. لوتیها از ریشه‌های آریایی هستند که از هندوستان به ایران کنونی مهاجرت کرده‌اند و دارای تیره‌های مختلف با نامهای خاص می‌باشند. آنان به مشاغلی چون نوازندگی، چوب‌تراشی، ختنه‌گری، چله‌کشی فرش، آهنگری و ... اشتغال داشته و دارند. علّت انزوای آنان در جامعهٔ ایلی به سبب همین مشاغل پست و فرودَست است.

کولیها نیز در لرستان در چند گروه دیده می‌شوند و سکونت دارند. مهم‌ترین تیره‌های آنان دومی و گورونی و هِی‌حر به معنای گوشت گرازخور است. کولیها نیز چونان لوتیها به مشاغلی چون نوازندگی، آهنگری، غربال‌سازی، چلّه‌کشی، ختنه‌گری، فال‌بینی و دندان‌کشی اشتغال دارند. علاوه بر حضور این دو تیرهٔ کهن مهاجرِ سکنی‌یافته در منطقه، باورهای مردمی به عنوان مستندات میراث شفاهی، نسل‌به‌نسل در مورد قدمت موسیقی لرستان نیز قابل توجه است، چون آنان با این باور سعی در نگهداری پایگاههای تاریخی و محکم و اسطوره‌ایِ منطقهٔ زیست خود را دارند. جلگهٔ رومشکان از جملهٔ این

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مستندات شفاهی مردم است. آنان با تأیید و تأکید بر اینکه می‌دانند ناحیهٔ چغاسبز دارای آثار معماری خاصی است که مخصوص رامشگران خسروپرویز بوده و یا اشاره بر قلعهٔ شکر که در دامنهٔ کوه مهله قرار دارد و مربوط به شکر اصفهانی یکی از خدمتگزاران خسروپرویز بوده، می‌دانند، پافشاری بر این امر دارند.

از سوی دیگر پژوهشهای یحیی ذکاء و به دست آوردن مستنداتی از سفالینه‌ها و اشیاء مختلف باستانی، ما را به قدمت موسیقی لرستان نزدیک‌تر نموده، اما هنوز در این موسیقی، ناشناخته‌ها و نقاط ابهام و ابهام بسیاری وجود دارد که به پژوهشهای گسترده‌تر و دقیق نیازمند است.

در هر حال موسیقی لرستان به سبب قدمتی که دارد و هم‌جواری منطقه با تنوع قومی لرها متشکل از لک، لر، بختیاری، پاپی و عرب‌کوهی دارای آمیختگی و تنوع خاصی به لحاظ نغمگی است که ضمن ایجاد رنگارنگی از اعجاب‌انگیزترین نقشهای نغمگی در موسیقی کشورمان به حساب می‌آید.

تنوعی که در آن هیجان، حماسه و شور مبارزه با طبیعت و مهاجمان، حرف اول را می‌زند و می‌توان آن را به شاخه‌های زیر تقسیم نمود:

۱. موسیقی کوچ به دو بخش کوچ به گرمسیر، کوچ به سردسیر
۲. موسیقی رزم و تمرین رزم
۳. موسیقی کار و تلاش
۴. موسیقی اندیشه (مربوط به نحله‌های فلسفی خاص)
۵. موسیقی عبادی، مذهبی
۶. موسیقی آئینهای سور در دو بخش ملّی، قومی قبیله‌ای و مذهبی
۷. موسیقی آئینهای سوگ در دو بخش هرزمانی و دارای زمان خاص مذهبی
۸. موسیقی باورمدارانه (گاه نغمه‌های آئینی)
۹. موسیقی شوخ و شاد
۱۰. موسیقی اجتماعی در دو شکل عاشقانه و پندآموز
۱۱. موسیقی فصل نغمه
۱۲. موسیقی شبانی
۱۳. موسیقی روایت و نقل
۱۴. موسیقی توصیفی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱۵. موسیقی نمایشها و خرده‌نمایشهای آئینی
۱۶. موسیقی حماسه و رزم
۱۷. موسیقی آیفت‌مند
۱۸. بانگ آواهای زنان
۱۹. موسیقی خبر و تبلیغ

به لحاظ نظام‌مندی و به‌آئین بودن، موسیقی لرستان در هر نوع خود از شکل خاص که دارای تعریفِ ساز، نغمه، نوازنده است بهره می‌برد که حاکی از دانش و بینش گذشتگان این قوم است. به بقایای بازمانده از این نظام‌مندی می‌نگریم:

نظام کوک کمانچهٔ لری (تال): کوک راست که بیشتر برای اجراهای خاص در ماهور صورت می‌گیرد.

کوک سه‌گاه: بیشتر از تأثیرات موسیقی رسانه‌ای برخوردار است.

کوک چپ: این کوک نیز بیشتر به خاطر ایجاد فضای ابداعی استفاده می‌شود و جزء کاربردهای عصر جدید در نظام کوک‌ساز است.

نظام اجرای آوازها و نغمه‌گری آواها در موسیقی سوگ به سه بخش تقسیم می‌شوند:

الف) تک‌خوان اصلی (سرخونی وژ)
ب) واخوان کلام (واکاو)
ج) پاسخ‌دهندگان جمعی (هم‌سرا)

در نوعی از سوگ‌خوانی که به همراه ساز و دهل انجام می‌شود خوانندگان و نوازندگان در دو شاخهٔ مشخص با تعریف، قرار می‌گیرند:

الف) راراوژ خوانندگانی کهَ اکثراً سه‌نفره آوازها را با متر آزاد اجرا می‌کنند.
ب) چمری‌وژ نوازندگانی که فاصلهٔ بین آوازها را پُر می‌کنند.

در موسیقی منطقهٔ الیگودرز چنین تقسیمی با تعریف زیر وجود دارد:

الف) دنْگ‌چی یا دنْگ‌کر به معنای آوازدهنده به خوانندگان آوازهای فریادگونهٔ سوگ اطلاق می‌شود.

ب) سرمورآر به خوانندگانی اطلاق می‌شود که آوازهای آیفت‌مند و حزین را که به مور معروف است، اجرا می‌نمایند.

در موسیقی خبری لرستان که در عهدی نه چندان دور رواج داشته، فرد نوازنده و فریادکنندهٔ آوازها را که نوعی جار سیاسی تبلیغی اجرا می‌کرده، «راوچی» می‌نامیده‌اند

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و در یک مقایسهٔ ساده به نظام‌مندی موسیقی لری می‌توان پی برد که چطور در انواع موسیقیها طبقه‌بندی صورت پذیرفته است و بعدها طی قرون مختلف تندباد حوادث بدنهٔ آن نظام‌مندی را خراشیده و نابود ساخته است.

در موسیقی طنز، نمایشگران خواننده، «دلی» نامیده می‌شوند و بازیگران نمایشهای آئینی «بازنه» (بازی‌کننده) و به بازیگری که رهبری گروه را در انجام حرکات به عهده می‌گیرد «سرچوکی» (پی) می‌گویند و این همه نشانگر به‌آئینی موسیقی در لرستان است.

در بخش آوازی نظام‌مندی موسیقی بر سه اصل انجام می‌یابد:

۱. کلام

۲. های

۳. هانا (هانای)

کلام: به آوازهایی مذهبی مربوط به نحله‌های فلسفی یا رسان گفته می‌شود که پندآموز، تاریخ‌مدار و اسطوره‌ای است و به صورت سیلابی و بیت‌گونهٔ کردی اجرا می‌شود. این آوازها برای پیروان، دستورالعمل زندگی از تولّد تا مرگ است که به صورت آهنگین بیان می‌شود. راویان تنبورنوازِ کلام را «کلام وژ» یعنی گویندهٔ کلام می‌نامند.

های: در زبان لری «ها» معنای آماده‌باش و هشدار می‌دهد و «های» به آوازهایی که شکل آماده‌باش تأکیدی بر ذهن مخاطب دارد گفته می‌شود.

هانای: کلمه‌ای ترکیبی است مشتق از ها+ نای که معنای بدان و آگاه‌باش را از آن می‌توان برداشت نمود چرا که اکثر هانای‌ها روایت و شرح حماسهٔ گذشتگان طوایف‌اند، چونان «هانای ممدبگ».

سازها در موسیقی لُرهای ایران

در موسیقی لرستان چهارساز وجود دارد که نزد مردم لر از حرمت و احترام خاص برخوردار است که عبارت‌اند از: سرنا، تنبور، کمانچه و دهل که از لحظهٔ تولّد تا مرگ در تمامی اوقات زندگی طوایف و اقوام با نوای آنان همراه است.

سرنانوازان، کلام‌وژها و کمانچه‌نوازان و دهل‌زنان از بین سایر هنرمندان نزد مردم از درجه و اعتبار والاتری برخوردارند و معتبر و محترم محسوب می‌گردند.

شیوه‌های اجرایی موسیقی لری به دوگونه است:

۱. موسیقی با متر مشخص

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۲. موسیقی با متر آزاد

سبک در موسیقی لری بستگی بسیار زیادی با طوایف و محل سکونتشان دارد مانند: سبک پاپی که مربوط به ایل بزرگ پاپی است.

در مجموع به دلیل مسائل تاریخی و شرایط جغرافیایی همان گونه که در ابتدا اشاره شد، جنبه‌های حماسی و تلاش در این موسیقی که بخش عمده‌ای از آن در «ماهور» اجرا می‌شود، دارای عناصر درونی مختلف است که به دلایل گوناگون ضمن آنکه از جنبه‌های پژوهشی فراوان برخوردار است، به شدت مورد آسیب قرار گرفته و رو به اضمحلال است.

از سازهای دیگری که در موسیقی لرهای ایران کاربرد دارد می‌توان به: دوزَله، تنبک فلزی، تنبک چوبی، نی، دایره، نی لبک، دو طبلهٔ سفالی، بوق شاخی و برنجی، زنجیر عزا، فلوت، سنج و طبل عزا، زنگ و ضرب زورخانه اشاره نمود.

راهنمایان: آرش اوستا و بهزاد پاکدل.
راویان: شادروان مرشد عزّت نریمان، درویش رضا منظمی، فرج علی‌پور و شادروان شامیرزا مرادی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عباس نقوی

گروه موسیقی لرهای ساکن فرجک تهران

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

غلامرضا سبز علی مقبت خوان خرم‌آبادستان لرستان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی بختیاری

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

در زمان حکومت اتابک هزارسف در اوایل قرن هفتم هـ.ق طوایف بسیاری از جبل السماق شام به سرزمین لرستان آمدند که در میان آنان عده‌ای طوایف عرب مانند عقیلی و هاشمی و ۲۸ طایفهٔ متفرقه وجود داشتند که در بین آنها به نامهای بختیاری، جوانکی (مراسلی) موند (ممیوند)، گوتوند، ممونی، جاکی، لیراوی، ممسنی و غیره بر می‌خوریم.[۱] اینان با هم‌دستی و هم‌زیستی با قبایل کردی که در حدود سال ۵۰۰ هـ.ق از جبل السماق به این ناحیه آمده بودند به سرزمین قوم شول حمله برده و شولستان را تا چهار فرسنگی اصفهان تصرف می‌کنند و در طی تاریخ به قدرت ایلیِ قوی مبدل می‌شوند که اوج عظمتشان شروع قرن حاضر بود.

اصلی‌ترین بزرگ آنان که در موضع لُر [منطقه‌ای در ولایت مانرود کردستان] می‌زیسته ابوالحسن فضلوی است. در عهد صفویان با تحریک میرجهانگیر بختیاری به دو بخش هفت‌لنگ و چهارلنگ تقسیم می‌شود، ولی این چیزی از نیروی رزمی آنان نمی‌کاهد. تا جایی‌که با دوازده هزار مرد جنگی به دفع شر محمود افغان می‌روند. در عهد کریم‌خان زند بختیاریها سرکوب می‌شوند و الوار ممسنی به قدرت‌نمایی می‌پردازند، اما آنان نیز سرکوب می‌شوند و در دورهٔ قاجاریه چهار طایفهٔ بزرگ از آنان باز می‌ماند که بلکِش، رستم، جاوید و دشمن زیاری بودند. ایل جاوید که از نظر نفرات و قدرت، تعداد بیشتری را شامل می‌شد به دو بخش جاوید لله (کوه‌نشین) که منسوب به تنگِ لله بود و جاوید ماهور

۱. تاریخ ایلات ایران، ص ۲۰۲.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

(دشت‌نشین) تقسیم می‌شد، ولی تراژدی امحاء قبایل کوچ‌نشین که توسط برنامه‌ریزان حکومت مرکزی ایران طراحی شده بود به‌تدریج از عهد زندیه تا پایان پهلوی اول آن چنان صورت پذیرفت که از آن‌همه تاریخ پُر نشیب و فراز، بیشترِ آنچه که بازمانده، هنرهای موسیقی و سنتی و دست‌یافته‌ها و عده‌ای استاد پیر در حالِ مرگ است و در این میان موسیقی بیانگر تمامی آن حوادث در بختیاری است. موسیقی در بختیاری چهار چهرهٔ پژوهش‌نشده دارد که هر کدام دارای شاخه‌های فراوانی است:

الف) آواها و نواهای موسیقایی زنان بختیاری

ب) آواها و نواهای درون‌ایلی

ج) موسیقی توشمالها در دو شاخهٔ سازی و ترانه‌ای

د) موسیقی آئینهای باورمدارانه و مذهبی

یکی از مؤلفه‌های مهم موسیقی درون ایل بختیاری این است که کلام اشعار تابع اوزان هجایی‌اند و به قواعد عروضی اعتنای چندانی ندارد و بیشتر سیلابی است.

از مشخصات بارز موسیقی بختیاری که هنوز هیچ پژوهشی دربارهٔ آن به صورت جامع صورت نپذیرفته جمع‌خوانی به‌ویژه در میان زنان است که به صورت هتروفونیک و هموفونیک انجام می‌شود و تاریخ خاصی از نواها و نغمه‌های باستانی را در خود دارد که می‌تواند بسیاری از ادعاهای مدعیان غرب‌باور را پاسخ گوید. با آنکه خودرویی (خودجوشی) از اختصاصات ترانه‌های بختیاری است اما در عین فردیت از درون‌مایه‌های فراگیر جمع برخوردار است. گردش مقامی (مدولاسیون) به گونه‌ای حیرت‌انگیز و ظریف در این موسیقی صورت می‌پذیرد که اگر ساعتها به موسیقی بختیاری گوش فرا دهید، احساس خستگی نمی‌کنید.

آوازها و ترانه‌ها را نمی‌توان در یک قالب مشخص امروزین آورد، اما می‌شود برای آن چهارچوب خاصی را پیش‌بینی نمود.

موسیقی بختیاری گرایش فراوانی به ماهور دارد و پس از آن همایون، با آنکه آواها و نواهای درون‌ایلی از تنوع و زیبایی خاص و گستردگی در بخش موسیقی آوازی برخوردار است اما بخش اعظم موسیقی سازی ایلات بختیاری توسط توشمالها صورت می‌پذیرد.

این موسیقی در عین تنوعات نغمگی که دارد به لحاظ شاخه‌ای نسبت به سایر موسیقیهای نواحی کشور محدود می‌نماید. تا جایی‌که از پژوهشها به دست آمد می‌توان

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

موسیقی بختیاری را به شکل زیر تقسیم‌بندی نمود:

۱. موسیقی آئینهای سور
۲. موسیقی آئینهای سوگ
۳. موسیقی کار و تلاش
۴. موسیقی کوچ
۵. موسیقی شبانی
۶. عاشقانه‌ها
۷. آوازهای حکمت‌آمیز و پندآموز
۸. موسیقی رزم و حماسه
۹. موسیقی نقل و روایت
۱۰. شکار
۱۱. موسیقی آئینهای باورمدارانهٔ قومی
۱۲. موسیقی برزگری

اکثر این شاخه‌ها دارای مضامینی هستند که مسائل قومی و حوادث ایل را در گذشته بیان می‌دارد و بیشتر به صورت آوازهایی با متر آزاد اجرا می‌شوند. نسبت موسیقیِ دارای متر مشخص (ریتمیک) با آوازها پنجاه به پنجاه است.

سبک و شیوه در موسیقی بختیاری با نوع گویشها مشخص می‌گردد و تحریرهای آوازی بسته به مکان زندگی کوهی یا دشتی و دامنه‌ای تغییرات جزئی دارند ولی از وسعت صدا کم نمی‌شود. به عنوان مثال: شُلیلِ باغ ملِک، شُلیلِ رامهرمز که با گویش بهمئی خوانده می‌شود اما شلیل شوشتر با لهجهٔ شوشتری خوانده می‌شود.

توشمال

توشمال در بختیاری تا ابتدای وقوع انقلاب اسلامی یکی از مهم‌ترین کستهای بستهٔ قومی هنرمندان موسیقی کشور به شمار می‌آمد که تنها در درون خود ازدواج می‌کردند و حتی فقیرترین خانوادهٔ بختیاری از دختر دادن به آنان خودداری می‌کردند و بر سر همین مسئله داستانهای آهنگین زیبایی در موسیقی بختیاری پدید آمده که حکایت عشقهای بی‌سرانجام و یا ناخوش‌فرجام است.

داستان تحقیر توشمالها در بختیاری حکایت سده‌ها و هزاره‌هاست به همین سبب تا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

حد تراژدی نقلها و روایات دربارهٔ آنان وجود دارد.

توشمالان بختیاری پس از انقلاب اسلامی به یک کَسْت نیمه‌بسته و یک‌جانشین تبدیل شدند عده‌ای از آنان به مشاغل دیگر تیرهٔ خود چون آرایشگری، آهنگری و در سطح بالا، ایجاد نمایشگاه اتومبیل و سوپرداری پرداختند و به طور کلی شغل ارثی خود را کنار گذاشتند.

روایت می‌شد که توشمالان نگران از امحاء فرهنگ و هنر بومی، در سالهای بلاتکلیفی موسیقی به پناه کوهها می‌رفتند و به صورت گروهی کوچک به هنر نوازندگی می‌پرداختند تا میراث معنوی خود را فراموش نکنند و به حقیقت بدین گونه نگرانیهای فرهنگی مربوط به خود را ابراز می‌داشته‌اند.

بسیاری از جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان موسیقی معتقدند که توشمالها نیز از اقوام لوریان هند هستند و با هماهنگی بهرام گور و شنگل پادشاه وقت هند به ایران آمده‌اند.[۱] مردم سنَدی نیز در باورهای خود دارند که «گورشنگلی» که محلی است در راه لردگان به بروجن مربوط به همین اقوام است. در فرهنگ‌نامه‌ها تنوع تعریف لغت توشمال قابل بررسی و تأمل است. ولادیمیرتسو معتقد است که توشمال لغت مغولی است و اصل آن توشی‌مال یعنی جان فدا، کسی که غذا را می‌چشیده و معتمد خاص حاکمان بوده می‌باشد، در لغت‌نامهٔ دهخدا نیز همین تعبیر پیش‌مرگ آمده است و در فرهنگ رشید و غیاث اللغات نیز توشمال را خوانسالار و رکابدار یاد کرده‌اند.[۲]

در تعلیقی که مینورسکی بر تذکرةالملوک نوشته و به کوشش استاد دبیر سیاقی در سال ۱۳۶۸ به چاپ رسیده آمده است که مخالفان و دشمنان کریم‌خان زند جهت تحقیر و طعنه و کنایه به بارگاه زندیه او را توشمال کریم لقب داده بودند، چون کریم‌خان لر بود.

از سوی دیگر در میان طوایف بختیاری به خوانین توشمال می‌گفته‌اند و نام یکی از تیره‌های مهم طایفهٔ زراسوند (هیهوند) که از هفت‌لنگها هستند توشمال است و دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی توشمال را به سران ایلات و کسانی که رسم مغولی در قرن هشتم هجری قمری میانشان رواج داشته نسبت می‌دهد.

در هر شکل توشمالها امروزه خنیاگرانی‌اند که تمامی آئینهای زندگی بختیاری از تولّد تا مرگ را با صدای ساز و آواز آنها همراه می‌شود و در اصل حافظ ادبیات و

۱. ر.ک. به بخش موسیقی کولیان ایران.
۲. آهنگ، ش ۲، ۱۳۸۱.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فرهنگ قومی کهن در این سرزمین پهناورند. سوگ آوازها، کار ترانه‌ها، ختان، شکار، عروسی، کوچ و مرگ بختیاری با نوای توشمالها عجین است. بسیاری از خوانندگان این مطلب بی‌گمان آواز شلیل را شنیده‌اند. باید بدانیم که شلیل گذرگاهی از بازفت در مرز استان چهارمحال بختیاری و خوزستان و یکی از سرشاخه‌های مهم رود کارون است که هنگامه‌ها و حماسه‌های کوچ (مال کنون) بختیاریها را طی قرون مختلف به خود دیده است و همچنان ساکت و سترگ ما را می‌نگرد، این یکی از آثار توشمالها است که بار معنوی و حماسی والایی دارد و شاید ربطی به سرزمین شولستان هم داشته باشد.

امروزه توشمالهای بختیاری به دلیل آنکه به صورت کست نیمه‌باز درآمده‌اند و ارتباط جامعهٔ تحصیل‌کرده و جوان با آنان بیشتر گردیده و به دلیل میراث‌داری و حفاظت اصالت فرهنگی که معدود بازماندگانشان از میراث معنوی ناملموس گذشته در قالب موسیقیها انجام داده‌اند مورد احترام جامعه‌اند و از قدر و منزلتی والا در موسیقی کشور برخوردارند.

از مهم‌ترین توشمالهای قرن حاضر به مرحوم میرزاقلی صاف‌دل، شادروان عبدمحمد پورمحمدی، استاد نورالله مؤمن‌نژاد و علی‌اکبر مهدی‌پور می‌توان اشاره داشت.

سازها در موسیقی بختیاری

چون در موسیقی بختیاری جریان آواز وسعت بیشتری دارد، به همین سبب تنوع سازی آن کم و محدود است. سازهای مهم و عمده در این موسیقی عبارت‌اند از: تال (کمانچه)، نی‌هفت‌بند، نی شیت، سرنا (ساز)، دهل، دایره، تنبک فلزی، تار و سه‌تار هم به آن افزوده گردیده است.

با سپاس فراوان از اردشیر صالح‌پور

راویان: استاد علی‌اکبر مهدی‌پور دهکردی، پیمان و فرشید بزرگ‌نیا، سید امیر برقی، سید امیر صیدالی، استاد خدامراد کبرایی، استاد جواد خسروی‌نیا، افشین کاید، شادروان استاد عبدمحمد پورمحمدی، شادروان میرزاقلی صاف‌دل و محمدتاج میری.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دونوازی سرنا و دهل بختیاری

دونوازی کرنا و دهل بختیاری

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دونوازی کرنا و دهل بختیاری

موسیقی زنان بختیاری

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی کولیان ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی کولیان ایران در حقیقت نیمی از موسیقی سازی و ترانه‌ای ایران را در مناطق گوناگون کشور تشکیل می‌دهد. تأثیرات موسیقی این قوم بر موسیقی ایران کنونی هنوز پوشیده مانده است اما آنچه که در پژوهشهایم به‌دست آمد اینکه در هر کجا که اینان هنوز به عنوان موسیقی‌ورزِ بومی فعالیت دارند نام این مقام یا آهنگها را می‌شنوید: کابلی، هندی، دورانی، کولی‌مقام (کولیانه).

کولیان در هیچ کجای ایران چندان خوش‌نام نیستند اما موسیقی قابل بررسی و عمیقی را اجرا می‌نمایند که تا کنون روی آن پژوهش دقیقی صورت نیافته است و تا جایی که می‌دانم مرحوم یحیی ذکاء در موسیقی کولیان پژوهش نموده‌اند.

پیدایش این قوم در ایران پیش‌تر از حضورشان در اروپا صورت پذیرفته، حمزهٔ بن حسن اصفهانی (۳۵۰ هـق) نگارندهٔ کتاب تاریخ پیامبران و شاهان، مسئلهٔ چگونگی آمدن این قوم به ایران را این‌گونه بیان کرده: «فرمان داد (منظور بهرام گور) تا دوات و قلم و صحیفه آوردند و به پادشاه هند نامه نوشت و از وی مطربان خواست وی دوازده هزارتن مطرب فرستاد، بهرام آنان را به شهرها و نواحی کشور خود بپراکند و شمارهٔ آنان به سبب تناسل بیشتر شد و گروهی اندک از فرزندانشان هم‌اکنون باقی هستند و آنـان را رُط (رت) خوانند[۱] در خراسان به این‌گونه نوازندگان دوره‌گرد رت قرشمار می‌گفتند و یا لُتی به معنای فقیر بی‌چیز می‌گویند.

۱. ص ۵۲ و ۵۳.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اما ورود این تعداد نفر به ایران در لابه‌لای اسناد تاریخی به جا مانده هنوز هم مورد سؤال است و تعداد آنان مشخص نیست چرا که مؤلف تاریخ ثعالبی، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثعالبی نیشابوری می‌نویسد: «دستور داد تا به شنگل هندی نامه نگاشته آمد که "چهارهزارتن" از نامداران و چیره‌دستان در موسیقی را به حضور او گسیل دارد که چنان کرد.»[۱]

فردوسی در شاهنامه (۴۰۰ هـق) تعداد افراد را «ده هزار تن» می‌داند و معتقد است که بهرام به شنگل دستور فرستادن «ده هزار تن» را داده است.

به نزدیک شنگل فرستاد کس
چنین گفت کای شاه فریادرس
از آن لوریان برگزین ده هزار
نر و ماده بر زخم بربط سوار
که استاد بر زخم دستان بُود
وز آواز او رامش جان بود
فرستی بر من، مگر کام من
برآید از آن نامدار انجمن

ولی نظامی در بهرام‌نامه در مورد تعداد افراد حرف دیگری را می‌زند:

«شش هزار» اوستاد دستان‌ساز
مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری
داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هر جا که رخت‌کش باشند
خلق را خوش کنند و خوش باشند

و در مجمل التواریخ و القصص (۵۲۰ هـ.ق) مؤلف معتقد است که همان دوازده هزار نفر بوده‌اند و می‌نویسد:

پس از هندوان دوازده هزار مطرب بیامدند
زن و مرد و لوریان که هنوز بجایند

۱. ص ۳۶۴.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

از نژاد ایشان‌اند و ایشان را ساز و چارپا داد
تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند.[۱]

به هر شکل این قوم به ایران آمده و کار خویش را که همانا اجرای ترانه‌های شاد و بهجت‌آور بود آغاز نمودند اما با شکست دولت ساسانی و ورود سپاه اسلام به ایران سرنوشت این قوم راه دیگری یافت.

آن طور که اسناد می‌گویند هم معاویه و هم ولیدبن‌عبدالملک، آنان را به کوچ اجباری و اخراج واداشته‌اند.[۲] معاویه آنان را به انطاکیه و ولیدبن‌عبدالملک آنان را به سوی فرات رانده بود آنان نمی‌دانستند که با این تصمیم، کولیان به راهزنی و چپاول روی می‌آورند. این تصمیم به حدی مسئله‌آفرین شد که در زمان المعتصم بالله کولیان کرمان، فارس، اهواز و بصره از این سرزمینها رانده و سرکوب شدند.[۳]

در زمان اقتدار قراقویونلوها در عهد مظفرالدین جهانشاه کولیها در نواحی مرکزی ایران چون یزد می‌زیستند و نگارندهٔ تاریخ جدید یزد (اواخر سدهٔ نه هجری) به آنان اشاراتی دارد. نگارندهٔ کتاب احیاء الملوک دربارهٔ وضعیت کولیان در زمان شاه عباس اول صفوی توضیحات جالبی داده و اشاره به فردی دارد به‌نام «آقا ماه» که از جماعت کولیان بوده و او می‌نویسد که: آقا ماه معشوق میرزا محمد حکیم بن همایون پادشاه بود. او نوع موسیقی کولیان در دربار صفوی را این‌گونه توضیح داده:

جمعی از لولیان نمکین که نمک با شکر آمیخته داشتند و همه وقت حاضر بودند و لولیان کابلی که در شیوهٔ رقص و حرکات سرآمد اهل اصول‌اند، خلاصه و زبدهٔ ایشان آقاماه کابلی بود با چند لولی شیرین‌کار شورانگیز.

کولیان در عهد کریم‌خان دارای محلهٔ مخصوصی به نام «خیل» شدند و از مهم‌ترین وقایعی که در این عهد با حضور لولیان صورت گرفت استقبال کولیان از زکی‌خان پس از شکست مفتضحانه‌اش از شیخ عبدالله بود که به دستور کریم‌خان زند صورت یافت. ابوالحسن محمد ابن امین گلستانه می‌نویسد:

«خبر شکست او به وکیل‌الدوله رسید، فرقهٔ لولیان و جماعت الواط را به استقبال زکی

۱. ص ۶۹.
۲. فتوح البلدان، ص ۱۲۷.
۳. التنبیه والاشراف، ص ۲۳۸.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خان فرستاد او را در کمال خواری به شیراز داخل و او را غضب نمود.»[۱]

در عهد زندیه کریم‌خان از جماعت کولیان به عنوان همراه سپاه خود در جهت تشفی شهوات و سرگرمی استفاده می‌نموده و منظور از این کار از طرف او آن بوده که چون سپاه به ولایات دیگری می‌رسد گزندی به اهل و عیال ایرانیان نرسد. نگارندهٔ رستم‌التواریخ (۱۲۴۷هق) به این مسئله مفصل اشاره نموده است. در عهد قاجاریه رئیسان ایل کولیان مورد تشویق قرار می‌گرفتند تا خدای نخواسته شورش و بلوایی نکنند. یکی از این رؤسا فضل‌الله خان بشیر الملک بوده که مظفرالدین شاه او را مورد ملاطفت خود قرار می‌داده. میرزا غلام‌حسین خان افضل الملک می‌نویسد:

فضل الله خان بشیر الملک امیرتومان پیش‌خدمت خاصهٔ حضور همایون، رئیس ایل فیوج و غربال‌بند و کولی و غریب‌زاده و لولیان ایران که در هر مملکتی از ایران به اسمی خوانده می‌شوند به اعطای یک ثوب خرقهٔ ترمه از ملابس فاخره مخلع و سربلند گردیدند.[۲]

شیوهٔ زندگی کولیان، صحراگردی یا نیمه‌صحراگردی بوده، که طی سالیان اکثراً به یک‌جانشینی تبدیل شده است. در خاورمیانه آنان را «دوم» و در سرزمینهای عربی «جت» و در ایران بنا به گویشهای نواحی مختلف نامهای گوناگون دارند. در آذربایجان «قره‌چی»، در کردستانات «دوم» در میان لرها «غربتی» در خراسان «فرشمار، رُت» در خوزستان «زُط، جت»، کولی، در سیستان و بلوچستان «چلّی و لوری و کمچنی» در فارس «غربتی» در کرمان «لولی» در کرمانشاه و ایلام «سوزمانی» در گیلان و مازندران «گودار، جوگی، فیوج» در سواحل جنوب «شرشن» و در همدان «خطیران» نام داشته و دارند به هنرهای نوازندگی، خوانندگی، رقص، حیوان‌بازی، شامورتی‌بازی، آهنگری، چوب‌تراشی، ساخت ساز، دلاکی، چله‌کشی فرش، مطربی، رویگری، حصیربافی، غربال‌بندی، سبدبافی و انجام خرده نمایشهای آهنگین می‌پرداخته‌اند و کماکان به آن می‌پردازند از مشاغل جدید ایشان کارگری فصلی برای شرکتها، عملگی در کارهای ساختمانی و دست بالا اجناس فروشی و دست‌فروشی است. کولیان ایران با آنکه پایهٔ زبانی‌شان رومانو و لوترا است، امروزه بیشتر به‌دلیل هم‌زیستی مسالمت‌آمیز مداوم به زبان پارسی رایج سخن می‌گویند اما هنوز در میان خود با گویشهای خاصی چون (رومانو، غربتی، جوگی، لوری، قُشماری، قره‌چی) سخن می‌گویند که همگی را می‌توان نوعی لهجهٔ کولی دانست.

۱. مجمل التواریخ، ص ۳۲۷.
۲. افضل‌الملک، ص ۹۸.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

موسیقی کولیها از لابه‌لای اسناد تاریخی

در سفرنامهٔ خوزستان نوشتهٔ میرزا عبد الغفار نجم الملک (۱۲۹۹ هـ.ق) که برای بازدید از سد اهواز به خوزستان رفته بود، چنین می‌نویسد:

ایل اعراب کولی از نوع طوایف قراچی در صفحات خوزستان پراکنده دیده می‌شود، هنر آنها رقص است و غیره.

ستوان هنری پاتینجر در کتاب مسافرت به سند و بلوچستان دربارهٔ کولیان و موسیقی آنها می‌نویسد:

لوریها دسته‌ای ولگرد و کوچ‌نشین هستند که جای ثابتی برای مسکن و مأوا ندارند و در بسیاری از جهات دیگر صفات آنها شباهت تام و تمامی به کولیهای اروپا دارد. اینها با زبانی که مخصوص خودشان است، صحبت می‌کنند و هر دسته دارای شاهی هستند. لوریها به ربودن بچه و دله‌دزدی شهرت دارند و اوقات خوشی و راحتی را با باده‌گساری و رقص و موسیقی می‌گذرانند.[۱]

رضاقلی خان هدایت در روضهٔ الصفای ناصری درباره برخورد کریم‌خان زند با کولیان چنین آورده است:

> شبی بزم شب آراسته داشته و شاهدان لولی را به مجلس خاص خواسته یکی از آنان را که روی و مویی بایسته و خلق و خویی شایسته بود به خلاف دیگر شبان، در قول و رقص، کسالت و نقص دید، سبب پرسید، لولی گفت: مردی سبزی‌فروشِ بازاری را سالی است که با من نظر است و در این مدت دیناردینار از خرج خود دخل کرده و تومانی دو سه گره آورده امشب در مرتبهٔ خود محفلی آراسته و مرا به خانهٔ خود خواسته بود، گماشتگان شحنه رضا ندادند و به این حضرتم آوردند، دلم بدان عاشق تره‌فروش دلداده و به نومیدی و انتظار و زیان وی همی سوزد که آیا او را چه حالتی و چه ملالتی روی کرده، کریم‌خان بر حرمان آن عاشق مسکین ترحم کرد، خواجه سرا بخواست، و از شراب و کباب و اساس بزم و مبلغی نقد بدو برگرفتن فرمود و با لولی به خانهٔ مرد بازاری فرستاد چون در سرای وی بزدند و شمع و چراغ بدید و غلامان خنجر بر کمر، گمان کرد که مگر شحنه و کدخدا بر مکنون‌خاطر وی اشراف یافته‌اند و به

۱. ص ۳ ـ ۱۷۱.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گرفتن او شتافته فرار آغاز کرد تا به هزار سوگند اطمینان گزید و شاهد و شمع و شراب و سایر لوازم و اسباب بدو باز گذاشته و برگشتند و در آن شب وکیل بدین شکرانهٔ جشن ملوکانه به سر برد و شکر گویان خفت.[۱]

ارنست اورسل (۱۲۶۲ هش) در سفرنامهٔ خودش دربارهٔ کولیهای قزوین و موسیقی آنها می‌نویسد:

بعد از یک ساعت و نیم انتظار، سه نوازنده، یکی با نی، دیگری با تنبک و سومی با تار وارد شدند، به همراه آنها سه دختر نیز بودند که خود را با چادر قرمزرنگی سخت پوشانده بودند ... نوازندگان آهنگ موزونی را به همراه آواز که گویی صدا از بیخ دماغشان بیرون آمد شروع کردند، در هماهنگی با ضرب موسیقی، دخترها با لطف خاصی رقصیدند و قدمهای آنها که نمایشگر شادی، شوق و هیجان دو عاشقی بود که همدیگر را می‌جستند، باز می‌یافتند و عاشقانه دوست می‌داشتند، بالاخره احساسات مختلف را نشان می‌دادند، با لطف خاصی جابه‌جا شدند رقص ظریف و پُراحساسی بود و به قدری خصوصیات اصیل داشت که نمی‌شود جزئیات آن را به این سادگیها توصیف نمود، رفته‌رفته آهنگ موسیقی تندتر و پُرهیجان‌تر شد و رقاصه‌ها به همان سرعت به دور خود می‌چرخیدند تا رنگها بر افروخته و ارغوانی، زلفها آشفته و پریشان، نفس‌زنان با پیچ و تاب عجیبی روی فرش کف چادر از پا افتادند.

کلنل چریکف رئیس کمیسیون تعیین سرحد ایران و عثمانی (۱۲۶۵ ـ ۱۲۷۱ هـ.ق) دربارهٔ سوزمانیهای کرمانشاه می‌نویسد:

... در میان خودشان رقاص و موزیک زن دارند و همچنین آوازه‌خوان هم از خود آنها در میان طایفهٔ خودشان می‌باشد که در وقت ضرورت آنها را به رقصیدن و آواز خواندن وا می‌دارند، این طایفه کمال مماثلت [تشابه] را با زنهای رقاصهٔ مشهورهٔ مصر دارند، موضع هستند به همان سبک و رفتار آنها و وحشی‌گریِ بی‌قاعدگیِ آنها، نیز خلخال و دستبندهای

۱. ج ۹، ص۱۲۶.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آن طایفهٔ اناثیهٔ مصر به مثل خلخال، به پاهای این سوزمانیها می‌باشد. حرکات آنها در وقت رقص به عینها مثل حرکات اناثیهٔ مصر است. در میان این طایفهٔ مذکوره، اناثاً و ذکوراً مردمانی یافت می‌شوند که کمال وجاهت را دارند، ولی زنهای پیر آنها مثل زنهای قره‌چی مسکو می‌مانند فقط این پیرزنها در مجلس نشسته‌اند که مجلس را گرم کرده و رقاصها را به صورت دایره و تنبک مشغول رقص سازند. (ص ۱۴۱)

اوژن اوبن، سفیر فرانسه در ایران، (۱۹۰۶م) دربارهٔ همین سوزمانیهای کرمانشاه می‌نویسد:

زنان سوزمانی برای قاطرچیان و زائران می‌خوانند و می‌رقصند، این برنامه، تنها روز خوش در طی سفر دراز کاروانیان است، البته سوزمانیها تنها در فصل فراوانی مسافران در سر پل پیدایشان می‌شود....

سید نورالله ایران‌پرست در مجلهٔ دانش (مرداد ۱۳۲۸ هـ.ش) مطالب جامعه‌شناسی خوبی بر سوزمانیها نوشته است.

موسیقی کولیها و سبک و شیوهٔ آن

موسیقی کولیها همواره شادیانه است. آنان از خواندن ترانه‌های حزن‌انگیز پرهیز دارند و در اثر هم‌جواری و هم‌زیستی با اقوام مختلف، نگهدارندهٔ موسیقی درون طوایف نیز گردیده‌اند چرا که در اثر تمرین و تکرار به ترانه‌ها و نغمات مختلف آشنا شده و با تکرار آن موقعیت اصلی را در جهت اجرا به خود اختصاص داده‌اند. به عنوان مثال خواندن ترانه‌های سوگ حماسه‌ها و نقل و روایتهای حماسی به صورت آهنگین که برخی از این کولیان آن را به صورت موسیقایی و گونهٔ دارای ارزش در آورده‌اند چونان حماسهٔ «عباس گالش» در مازندران که عیسی فیوج گودار ساکن فاضل‌آباد گلستان آن را سروده و یا استاد رمضان حدّاد که در او غاز تازهٔ شیروان در مرز خراسان تنها راویِ «حماسهٔ ججوخان» است. کولیان به طور کلّی مجری دو دسته موسیقی‌اند:

الف) موسیقی و آوازهای درون طایفه‌ای خود

ب) موسیقی منطقه و ناحیهٔ زیست

در دستهٔ اول کولیان به حسب مضمون چهارشاخه موسیقی خاص خود دارند:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. موسیقی رقص و ترانه‌های شادی جمعی
۲. افسانه‌های موسیقایی سنّتی کولیان
۳. ترانه‌های عاشقانه و ستایشی
۴. ترانه‌های بی‌خیالی نسبت به دنیا و طنز

اما در دستهٔ دوم موسیقی کولیان ملهم از موسیقی منطقه و ناحیهٔ زیست است و در بیشتر مناطق ایران که کولیان به اجبار یا به دلخواه در ناحیه‌ای یک‌جا نشین شده‌اند راوی اکثر ریرتوارهای موسیقی آن منطقه یا ناحیه گردیده‌اند و گاه موسیقی اصلی خود را، به همراه تاریخ خود به فراموشی سپرده‌اند اما در میان خود همچنان موسیقیِ ویژه‌شان را حفظ نموده‌اند.

بر اساس آنچه که از پژوهشها به دست آمد، آن چیزی که بازمانده و می‌توان شنید بیشتر اصالت منطقه‌ای دارد و موسیقی امروزین آنها، هم در بخش آواز و ترانه و هم در بخش سازها دچار تغییرات شدید گردیده که بیشتر حاکی از تخریب و نابودی اصالت کهن آن است. سازهایی چون چنگ و نای و زنگ هندی (هندی درای) و بربط لوری به طور کلّی از میان رفته و دیگر نواخته نمی‌شود اما سازهایی چون دوتار، تنبک، دایره، کمانچه جای آنها را گرفته است.

همین تأثیرپذیری آنان از موسیقی منطقه زیست، خود در پاره‌ای موارد به اصل موسیقی منطقه صدمه زده است، چون کولیها در ادای کلمات پارسی مشکل تلفظ دارند گاه شده که به طور کلّی جمله را تغییر داده و کلام را سبک کرده‌اند و یا تمپوی یک مقام را مهیج‌تر کرده‌اند و یا بداهه‌هایی از خود در ترکیب و تلفیق نشان داده‌اند که شناخت اصل از بدل را در مناطق مشکل کرده است. از سوی دیگر در روایتها دخل و تصرفاتی کرده‌اند که به دلیل بی‌سوادی‌شان منظومه‌ای جدی به شکلی بی‌سر و ته درآمده. اما این مسئله را نیز نباید از نظر دور داشت که در برخی مناطق ایران و کشورهای هم‌جوار همین کولیان حافظ خوبی از موسیقی کهن منطقه شده‌اند، که به هنگام پژوهش باید در این زمینه دقّت فراوان به خرج داد. این مسئله که کولیان از موسیقی کهن خود به دور مانده‌اند واقعیتی است که اتفاق افتاده اما رساله‌ها و نوشته‌ها و پژوهشهایی که در خاورمیانه در این زمینه صورت پذیرفته می‌تواند ما را تا اندازه‌ای به آن نغمات از بین رفته آشنا سازد. به عنوان مثال در رسالهٔ آداب آوازها و ذکرهای گلدسته در باب دهم که به تصنیفات مطربان اشاره دارد در مورد راگاها (راکها) که آن زمان در مجالس طرب می‌خوانده‌اند اشاره کرده و می‌نویسد:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و آنچه راکها طرح کرده‌اند از زبان هندستانی، راک سراندیب، بیورد در رکب، راک کشمیری به زابل گبری، راک لاهور به ماهور، راک دکن به نهاوندک، راک بالُک به مقام بوسلیک، راک مُلتان به مقام (خوانده نشد)، راک بنگاله به مقام حصارک، راک نهنگر به مقام گوشت، راک حیدرآباد به مقام روح الارواح، راک عظیم آباد به مقام عراق، راک سیالکوت به مقام سلمک، راک بهاول‌پور به مقام پهلوی، راک دهلوی به مقام سیخی خوانده می‌شود.

در طی پژوهشها در باب موسیقی تعزیه متوجه شدم که در شیراز و به طور دقیق فارس تعزیهٔ «تخته هنده» را در راک می‌خوانده‌اند و پدر آقای حیدرپور مجری آن بوده. این تعزیه اکنون با آن حال و هوا خوانده نمی‌شود، افزون بر اینکه دکتر صالح المهدی استاد موسیقی عرب در کتاب خود «موسیقی عرب» به مسئلهٔ راگاها و تأثیرات آن بر موسیقی عرب در بخش مقامهای آسیایی اشاره کرده و ضمن توضیح بر آنکه تأثیرات موسیقی هند تا چه اندازه در موسیقی عرب امروزین قابل مشاهده است به انواع راگاها پرداخته و آنها را در هفت دستهٔ مهم تقسیم نموده و به این شرح پرداخته:

الف) راگای خاص صبح و سحر
ب) راگای طلوع آفتاب
ج) راگای وقت ظهر و بعد از آن
د) راگای غروب
ه) راگای شام‌گاه
و) راگای دخول به شب اصلی
ز) راگای شروع آخر وقت شب (بین شب و سحر)

وی سپس به تعریف شاخه‌های راک در هر کدام از دسته‌های راگا می‌پردازد و از راکهای زیر نام می‌برد، البنقلا = بنگاله در حجاز و درجهٔ هفتم (سی)، البهوبالا = بوپال اشتراکی از حجاز دارد در درجهٔ چهارم و هفتم (فاوسی) السرنقا= ساران گا (سِری ناگا) در ماهور درجهٔ (می و لا) البهما بالاشری = بهیما پالاشری در نهاوند کبیر درجهٔ دوم و ششم (ر،لا)، الملطانی = مولتانی در گوشهٔ کردی (ر و لا) الرقاء الهندولا = راگای هندی در ماهور درجهٔ چهارم و دوم و پنجم (فا،ر،سل) القوناکالی = گوناکالی در حجاز در درجهٔ سوم و هفتم (می و سی) الیاواناپوری = یا واناپوری در حجاز درجهٔ سوم صعودی (می). (ص ۶۵ تا ۶۹)

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

و می‌دانیم که در موسیقی سنتی ایران نیز «ماهور هندی» وجود دارد اما تا کنون پژوهش مدونی بر این هنر پر راز و رمز نکرده‌ایم و چه خطایی است که در این عصر پُرشتاب ما بیگانه با تاریخ و فرهنگ و هنر خویش گشته‌ایم.

کولیان عصر ما ساز هم می‌نوازند، هنر خویش را در خدمت جامعهٔ اسلامی نیز قرار داده‌اند و برخی از آنها به اشتهار بین‌المللی و کشوری نیز رسیده‌اند و به طور کلّی از آنچه که بر فرهنگ درون‌طایفه‌ای آنها بوده دوری جسته‌اند و هم‌زیستی و هم‌زبانی مقبولی یافته‌اند و تا دیر نشده باید به کاوش در هنر پیران این قوم پرداخت. اینان علاوه بر نوازندگی و خوانندگی در عصر ما ساز هم می‌سازند اما در پاره‌ای موارد کیفیت ساز آنان نسبت به سازهای ساخت سازگران مناطق پایین‌تر است.

با سپاس فراوان از استاد دکتر ایرج افشار سیستانی، مردم‌شناس و پژوهشگر، فرهنگ مردم که در این زمینه راهنمایی فراوان نمود و مدارک خویش را در اختیارم نهاد و آقایان هادی سعیدی کیاسری و سید احمد حسینی که در بخش مازندران و گلستان راهنمایی لازم را نمودند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آخرین فرد بازمانده نسل کولی‌ها در آیین کرمانج‌ها اشخانه بجنورد

آتش‌گر قیچک‌نواز کولی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل نهم
موسیقی گیلان و تالش

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

موسیقی گیلان در یک نگاه کلّی، طبیعت‌گرایانه است و از اشتراکات خاصی بهره می‌برد که به جهت وفاق فکری و هسته‌های پیوند قومی دارای اهمیت است و آن بهره‌گیری از سلسله جبال البرز و دریاچهٔ خزر است. بخش دیگر موسیقی گیلان از تنوعات قومی کوچیده و ساکن‌شده در آن ناحیه بهره می‌گیرد. اقوامی چون صوفیان، خلعتبریها، عامارلوهای کرد (عمارلو) و ترکهای آذربایجان کهن که به مرور زمان در این سرزمین رشد یافته‌اند و زبانهای گیلی، تاتی، ترکی، کرمانج شمالی، راجی و پارسی جدید در آن جاری است. در عهد باستان چهار قوم در این ناحیه زیست می‌کرده‌اند که عبارت بوده‌اند از:

۱. کاسپیها: که دریای خزر به همین سبب کاسپین نام یافت.

۲. کادوسیها: که در ارتفاعات کوهستانی بخش غربی و جلگه‌ای گیلان فعلی می‌زیسته‌اند.

۳. مارد (مارت)ها یا آماردها: که جنگجوترین طایفهٔ غیرآریایی بوده‌اند و در حاشیهٔ سپیدرود می‌زیسته‌اند.

۴. گیلها: که در بخش جگله‌ای می‌زیستند و به‌تدریج با کادوسیها به صورت تیرهٔ واحدی درآمدند. در این سرزمین آوازهای زنان اَشکال بسیار زیبایی داشته که امروزه کمتر می‌شود آن را شنید، مهم‌ترین این آوازها در بخش ترانه‌ها بدین صورت است:

۱. ترانه‌های کار و تلاش: مانند ترانه‌های شالیزار، مزرعهٔ چای و میوه‌چینی.

۲. ترانه‌های سور: که به صورت چندصدایی و جمع‌خوانی اجرا می‌شود.

۳. ترانه‌های حزن و فراق

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یکی از علل قوی بودن موسیقی زنان در گیلان ریشه در اعتقادات باستانی این دیار دارد که به رب النوع زن معتقد بودند و منزلت والایی برای زن در اقوام گیل و دیلم قائل بودند.

در بخشی موسیقی مردان اصلی‌ترین نواها مربوط به شبانان است. شبانان در این سرزمین دو دسته‌اند:

الف) گوسفندچرانان

ب) گاوچرانان (گالشها)

از مهم‌ترین نغمات گوسفندچرانان (شبانان) می‌توان به گوسفند دُخان، گوسفند هگردان، ولگ سری، زرده ملیجه، گَلَن کشی، غِرِبتی، رضاخانی، قاسم‌آبادی و شرفشاهی اشاره داشت که بانی مخصوص محلی به نام لله نواخته می‌شود و خوانده می‌شود.

اما گالشها که شبانهای کوچ‌نشین‌اند و اغلب روی ارتفاعات ۶۰۰ تا ۱۲۰۰ متری مشرف بر روستاها روزگار می‌گذرانند و در شش ماه سردِ سال به دامنه‌های ۱۰۰ تا ۶۰۰ متری که در جنگلهای پایین‌تر و چپرهای ابتدایی باز می‌گردند، وابستگی خاصی به گله و رمه دارند، گرچه که به سبب ضرورت، کشاورزی نیز می‌کنند، اما بیشتر دامداری گیلها و تالشها به عهدهٔ آنان بوده و به سبب ستیز مداوم با حوادث و پدیده‌های طبیعی، قومی قوی‌بنیه و چالاک و گردنکش بار آمده‌اند که در طول تاریخ در برابر قدرتهای مهاجم مبارزه‌ای سخت جگرآور نموده‌اند. به همین سبب موسیقی خاصی نیز در زندگی آنها شکل یافته و تا زمان حاضر ادامه داشته که حکایت همهٔ هجرانها، هجومها، شکستها، پیروزیها و بیم و هراسها و ملاطفتها و طبیعت‌گرایی، ارتباط‌جویی و توسل را در خود دارد. از مهم‌ترین ترانه‌ها و تصنیفهای گالشی در گیلان می‌توان به: لاکودونه، عزَب لاکو، هِیبِه، هالی آوهٔ، زرنگیس، جوانِ دیلمانی یاغی وابوی، رعنا، شورتهٔ ماشل‌زه، می‌خون تی مارِ گردن، لیلی جونه، جونه دوستی یی، دراز تِرمونهٔ جون، وای خدا خوردِ تاب، اشاره نمود.

هنگامی که تاریخ این نغمه‌ها را بنگریم به نقطه‌ای می‌رسیم که در گیلان کشت نیل و نیشکر ممنوع شد و شروع کشت چای (۱۳۱۹ هـ.ق) باعث گردید که نابودی زراعت پدید آید و قحطی و مرگ و میر محصولات و گاوها آغاز شد.

از نغمات مهم و کهنی که از میان اقوام گالش برخاسته و در زمان حاضر نیز اجرا می‌گردد مقام «وزرا جنگ» است که دو گاو نر را در یک مراسم آئینی باورمدارانهٔ قومی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

به مبارزه وامی‌دارند و دیگری «کشتیه پرده» یا پردهٔ کشتی است که در آن پهلوانان قومی در مراسم آئینی بهاری، تابستانی و یا پاییزی با یکدیگر به رزم می‌پردازند و اغلب با سرنا و نقاره یا سرنا و دهل اجرا می‌شود.

موسیقی تالشها دستهٔ دیگری از موسیقی سرزمین گیلان است که خود دارای اهمیت فراوان می‌باشد. تالشها را بیشتر غیر گیلانیها با گالشها یکی می‌دانند اما اینان به‌دلیل چیره‌دستی در تیراندازی، توانایی فیزیکی بالا و چابکی، مسئولیت حفاظت از شهرهای گیلان را به عهده داشته‌اند. میرزا احمدمیرزا خداویردی در توصیف جنگ‌آوری آنان می‌گوید: آنها خنجر و شمشیر به دست، یا علی‌گویان به دشمن هجوم می‌بردند.[۱] میرزامحمد خان تالش قدرتمندترین حاکم این قوم بوده است که در روی کار آمدن صفویان نقش بسزایی داشته و در عهد طهماسب صفوی اولین گروهی بودند که به تفنگ مجهزشان نمودند.

تنّوع زبانی آنان در چهار گویش آستارایی، لنکرانی، ماسالی و لریکی است و همین مسئله سبب خاصی است در گوناگونی نغمات آوازی این قوم، اما به‌دلیل گسترش زبان ترکی، تأثیرات فراوانی از فرهنگ وارد شده گرفته‌اند.

به سبب افت و خیزهای سیاسیِ منطقه در طول تاریخ موسیقیِ تالشی بیشتر به سوگ حماسه نزدیک است. مایه‌های شرحی و یادآور که از هجران برخوردار است و تأسف برگذشته و مرگ پهلوانان را در خود دارد که به نوعی غریبی‌خوانیِ پُرشکوه می‌توان آن را تشبیه نمود، در عین حالی که نقش مایه‌های شادی‌انگیز در موسیقی تالشی نیز کم نیست.

مهم‌ترین دستهٔ نغمات تالشی را دستونها تشکیل می‌دهند که به سبب طبیعت‌گرایی و مکان‌داری خاصی که گویشها برای محیط آواز فراهم کرده نام مکان را بر خود دارند مانند: دستونهای ماسالی، دستونهای شاندرمنی، دستونهای گرگانرودی، دستونهای اسالمی، دستونهای تالش دولابی و دستونهای تالشی،که همگی روایاتی از تمامی گذشتهٔ این قوم است.

ترانه‌ها و تصنیفهای تالشی نیز بسیارند که می‌توانم به لدوبه، محمودبه، آبکناری، گنزون گره، سیاریحون، هی یار هی یار، آمان‌آمان، بندون‌بندون، آمانِ لیلی، کوکوبخونه، کاره پشیمان نِه نِه، اشاره کنم.

بخش موسیقی نحله‌های فلسفی تالش به‌ویژه موسیقی صوفیانه تا کنون در عین عظمت و بار معنایی نه معرفی شده نه روی آن پژوهشی صورت یافته، در حالی‌که مزار عارف

۱. اخبارنامه، ص ۳۹.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بزرگ اهل تصوف، صوفی باباروشن دهی در منطقهٔ تالش قرار دارد و اهل طریقت هنوز در مجالس خود از اشعار خانقاهی او بهرهٔ فراوان می‌برند و دسته‌ای از نغمات جاری منطقه از اینجا شکل گرفته است؛ نغماتی چون مولودنامه، ساقی‌نامه، باباطاهری و زیارت‌نامه.

پرده‌ها یا هواها بخش چهارم موسیقی تالش را تشکیل می‌دهند که از زندگی و اتفاقات فصلی این قوم حکایت دارند. نغماتی چون: پاییزه هوا، کیجه پرده، شتره زنگ، ریه پرده، دوشه هوا.

اما در سرزمین تالشها نوع خاصی از موسیقی کرمانجی نیز جریان دارد که تا کنون به آن پرداخته نشده است. موسیقیهای نمایشی، آئینی نوع دیگری از موسیقیهای سرزمین گیلان است که در تمامی این سرزمین و اقوام آن اجرا می‌شده و امروزه نیز به ندرت شاهد اجرای آن هستیم.

موسیقی آئینی گیلان شامل پنج دسته است:

الف) آئین هم‌یاری: مانند وجین شالیزار که سه یا چهار زن با حرکات خاص لب و صدای دهان که به مچه ناقارای (پیشکو) معروف است ضرب‌آهنگ را ایجاد می‌کردند و عدهٔ دیگر زنان در حال کار ترانه‌ها را می‌خواندند. چون پا و دست اجراکنندگان هم‌زمان در آب و گل قرار دارد نغمات آوایی آن با شکلی که مطرح گردید اجرا می‌شد. ترانه‌هایی چون: نازم لی، واگیرواگیری، گل ریحونه، گالشهٔ، رمضلالی، کونوس کِلای و سوپولهٔ، مخصوص این آئین بوده‌اند.

ب) موسیقی آئین سور: مانند آئین ازدواج، یا نمایش آئین سورگل پری جان که در بیرون محل اجرای مراسم عروسی برگزار می‌شود. نغمهٔ «جلوئی» که با نقاره و سرنا در هنگام بردن عروس به خانهٔ داماد اجرا می‌شود از شاخص‌ترین این نغمات است.

ج) موسیقی آئینهای باورمدارانه: مانند آئین عروس‌گولی که خرده نمایشی باستانی از زمان تقویم تابستانی ایرانیان است که در زمان فرا رسیدن نوروز اجرا می‌شد و بدین صورت که عده‌ای لباسی از شالیهای به هم بسته‌شده بر تن می‌کردند و تعدادی زنگولهٔ برنجی و آهنی ریز و درشت بر آن می‌آویختند و با سیاه کردن چهره با دوده، بالا و پایین می‌جهیدند و به راه می‌افتادند. به همراه اینان یک نفر دایره می‌زد و یکی فانوس‌کش و کیسه‌گردان می‌شد و با آوازی که در مایه‌های شوشتری می‌خواندند به محلات سر می‌کشیدند و بشارت نوروز و بهار را می‌دادند.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

د) آئین رابچری (آهویی): که آن هم خرده‌نمایشی باستانی دربارهٔ زایندگی زمین است و شخصی خود را به شکل آهو در می‌آورد و به همراه یک دایره‌زن به محله‌ها سر می‌کشید و شادباش نوروز را انجام می‌دهد و هدایایی دریافت می‌نمودند. در این آئین نیز یک نفر فانوس‌کش و کیسه‌گردان بود و ترانه‌ها و آوازها در مایهٔ چهارگاه اجرا می‌شد.

آئین نوروزخوانی نیز توسط دو نفر خواننده که یکی فانوس به دست بود و دیگری کیسه‌گردان در ایام نوروز انجام می‌شد و گاه می‌شود و اشعار آن از بار مذهبی خاصی بهره می‌برد که در مایه‌های چهارگاه به اجرا در می‌آید.

ه) موسیقی آئینهای مذهبی: که شامل چاووش‌خوانی، تعزیه، نقاره‌زنی ماه رمضان مناجات و دعای سحر و محرم، شام غریبان، قمه‌زنی، کرب‌زنی، سینه‌زنی، زنجیرزنی، مداحی، دوبیتی‌خوانی مذهبی، روضه‌خوانی، نذر و قربانی کردن و نیایش و ستایش می‌باشد.

و) موسیقی آئینهای پهلوانی: مانند نغمات کشتی گیله‌مردی که برم بران (روبه‌رو شدن)، مشت زنی و پابازی است که این نغمهٔ آخرین به هنگام شادی پازدن کشتی‌گیر فاتح در میدان پیروزی‌اش نواخته می‌شود.

علاوه بر این موسیقی شادی‌آور (طنز) در این ناحیه بسیار زیبا و شنیدنی است. مانند موسیقی خرده‌نمایش شادی‌آور خرس‌بازی که نوازنده و خواننده با اجرای آوازهای شاد نغماتی را اجرا می‌کرده که به توسط آن خرس دست‌آموز حرکات خود را چون بالا و پایین رفتن از درخت، معلق زدن، غلتیدن و دویدن را انجام می‌داده است.

سازهای موسیقی گیلان

لُه (نی هفت‌بند محلی)، ساز یا زُرنا (همان سرنا)، دایره، جفت ناقاره، تَکه ناقاره، کرنای کَدویی، کرنای شاخی، لَبک، دف، دایره زنگی، کمانچه، تنبورهٔ تالشی، شیپور مسی، تشت مسی، پیاله زنگی (سنجک)، سوت سفالی، کرب، زنجیر.

با سپاس فراوان از آقای ناصر وحدتی و تورج رضاپور
راویان: علی زاغ پشت، حسین فلاحتکار، عاشق قسمت‌خانی، هدایت پورجوادی و صمد حبیبی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

آرمین فریدی موسیقیدان تالش

آیین‌های موسیقی زنان تالش

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دونوازی سرنا و دهل تالشی

رمضانی موسیقی ورز لاهیجان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد عاشق قسمت خوانی خواننده تالش

علی کارمی موذن و منقبت خوان منطقه تالش گیلان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد استاد بهمنالله هیرمشکن، لبک و نئستوازی تالشی

استاد ناصر وحدتی در کنار نقاره گیلان، منطقهٔ آستانهٔ اشرفیه

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کرنانوازی آیینی لاهیجان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کرنای شاخی کرمانج منطقه رستم آباد گیلان

کل آقا شفیعی نقاره نواز منطقهٔ تالش گیلان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مهر پویا نوازنده تنبوره تالشی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل دهم

موسیقی سیستان و بلوچستان

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

برای ورود به بحث دربارهٔ آهنگها، ترانه‌ها و ماهیت اصلی موسیقی این سرزمین به اندازهٔ تنوع طوایف در این دو ناحیه از میهن عزیزمان که به عنوان یک استان آن را می‌شناسیم تعریف دارد.

زبان نیز در این سرزمین به سبب تنوع طوایف دارای لونهای گوناگون است، زبان بلوچی، براهویی، پارسی دری، سواحلی، که در این میان زبان براهویی به دو لهجهٔ شرقی و لهجهٔ غربی تقسیم می‌شود. علاوه بر آنکه طوایف کوچ و تاجیکها نیز دارای گویش خاص خود هستند که گویش کاشانیهای پنجگور، مینگلهای نوشکی، مینگلهای جهلاوانی و زبان کرمانجی شمالی و همین طور زبان طوایف کولی منطقه از این دست هستند.

الف) موسیقی بلوچها

در بخش بلوچ‌نشین این استان مهم‌ترین مسئلهٔ فرهنگی ارتباط مداوم و ناگسستی با هندوستان است و به همین سبب نفوذ فرهنگ هند در موسیقی آن فراوان است چون روابط تجاری، روابط اجتماعی و بی‌توجهی دولتهای مرکزی در طول تاریخ پس از اسلام به این ناحیه این مسئله را دامن زده است. وجود سازهایی چون بینجو، هارمونیه و دونَلی شاهد این مدعاست. علاوه بر آنکه ترانه‌سازی رسانه‌ای نیز در طی پنجاه سال گذشته تحت تأثیر همین نغمات بوده و جریان موسیقی بلوچ را دگرگون نموده و تا چهل الی پنجاه درصد نیز به موسیقی سیستان صدمه زده است.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مسائل دیگری چون فقدان راههای ارتباطی، عدم دسترسی به فن‌آوریهای نوین ارتباطی، نبود یا کمبود وسایل ارتباط جمعی، از سوی دیگر، تأثیرات فرهنگ هندی را بر موسیقی بلوچها بیشتر نموده است، اما با این حال موسیقی بلوچهای ایران هنوز در قالبهای بازماندهٔ خود شنیدنی و زیباست و عمده‌ترین حافظ اصالت فرهنگ بلوچها در بخش موسیقی زنان بلوچ بوده و هستند و هنوز آن نظام کهن خوانندگی خود را که بر پایهٔ تک‌خوان، هم‌خوان، جمع‌خوانان است را از دست داده‌اند.

خوانندهٔ زن در میان بلوچها «نازینک» نام دارد و آواهایشان «بانگه واز» نامیده می‌شود که زیباترین موسیقی بدوی در جهان امروز است. به سبب حفظ اصالتهای موسیقی درون‌قومی توسط زنان بلوچ، دارا بودن تنوع ملودیک، کلام و ریتم قابلیت بررسی فراوان دارد. موسیقی زنان در بلوچ به دسته‌های زیر تقسیم می‌شود:

الف) سَپَتها: به معنی ستایش و تمجید که شاخه‌ای کهن از آوازهای ستایشی ایرانیان است.

ب) وَزْبَت (وزبد): که نوعی ترانهٔ توصیفی آئینی است.

ج) لالو (لار): که نوعی ترانهٔ ستایشی، نیایشی در جهت شکرگزاری از حق تعالی است. در این دسته ترانه‌ها آرزوی جوانمردی، خوش‌قولی، شمشیرزنی، شجاعت، راستی، پناهنده‌پذیری، سخاوت، مهمان‌نوازی، دینداری، فرمانبری از بزرگان برای پسران و آرزوی عفت، وفاداری، خانه‌داری، راستگویی، مهمان‌نوازی، عشق به همسر، محبت برادران و خواهران کوچک‌تر و پای‌بندی به رسوم بیان می‌شود که همگی مجموع میراث معنوی فرهنگ بلوچها می‌باشد.

د) لیلوها: دستهٔ دیگر آوازهای زنان بلوچ است که همان لالایی است و به دسته‌های مختلف تقسیم می‌شود، مثل: لالایی تولد، لالایی آرزو، لالایی پاگرفتن، لالایی شیر خوردن بچه، لالایی رشد و لالایی مرگ و فراق که به هنگام مرگ نوجوانان و جوانان ناکام می‌خوانند و به آن «موتک» می‌گویند.

بخش گسترده‌ای از موسیقی آواهای بلوچی ترانه‌های ذهیروک (زئیروک) است که در گذشتهٔ نه چندان دور توسط زنان خوانده می‌شده ولی امروزه توسط مردان با ساز خوانده می‌شود، چرا؟ مشخص نیست. آوازهای جمعی زنان (جمع‌خوانی) که اغلب به صورت هتروفونیک انجام می‌شود در مراسم شادی نیز از مضامین خاص برخوردار است که هر کدام جای بررسی فراوان دارد. به عنوان مثال:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

لالوهای حنابندان، لالوهای حمام و رخت‌پوشی عروس و داماد (لالوهای کاوِرْگان) که از میان آن همه تنوع آوایی می‌توانم به دوصداییهای لهلالولالوله لالو یا لاری لَاروک سالونگ مِنی خدایادآتا که دو خوانندهٔ زن روبه‌روی هم می‌نشینند، ابتدا نازینک می‌خواند، هم‌خوان اَو بیت را تکمیل می‌کند و جمع پاسخ را به صورت هموفونیک تکرار می‌کنند و ادامه می‌دهند.

مردان بلوچ برای خود موسیقی خاص دارند و چون بیشتر موسیقی خود را به همراه ساز اجرا می‌نماید به هر آهنگ آن در مفهوم کلّی «طرز» می‌گویند. اجرای موسیقی اصیل در بلوچها به عهدهٔ نوازندگان و خوانندگان طایفه است که این هنر را از نیاکان خود به ارث برده‌اند و به آن پهلوان می‌گویند، که مشتق از دو کلمهٔ پهلَوْ به معنی دلاور و دانا و «وان» به معنی خواننده است. این پهلوانان در زمان حاضر دو شیوهٔ اجرایی دارند:

الف) ترانه‌خوانی به زبانهای خاص منطقه.

ب) ترانه‌خوانی پارسی که به آن «پارس‌وانی» می‌گویند.

این اجرا دو شکل متمایز به لحاظ محتوای درخور مناسبت دارد:

الف) صوت (سوت)

ب) بیت (شِئر)

اشکال صوت در شاخه‌های زیر تقسیم می‌شود: موسیقی آئینهای سور و سوگ، آئینهای باورمدارانه، آئین کار و تلاش، خرده‌نمایشهای آئینی، توصیفی در سه گونهٔ عاشقانه، طبیعت و ساز و حال، شکار در دو گونهٔ صحرایی و دریایی، آسیاب‌گردانی و کُشتی و شادیِ عیدگاه. این تنوع در هر شاخه به زیبایی خاصی می‌رسد. به عنوان مثال در عروسیها چنین نغمات گوش‌نوازی از صوتها به گوش می‌رسد: گیتی، که در بیرون محل عروسی پیش از شروع مراسم می‌خوانند و می‌نوازند، حنابندان، کاوِرگان، سالونگ داده خدا، سالئون شو، هالوهالو واشی هالو، یا هلو هلو هلوهه.

و یا صوتهای جمعی زن و مرد در راه خانهٔ عروس که به جای ترانهٔ رسانه‌ای، ای یار مبارک باد پیش‌ترها می‌خواندند: مبارک مانی سالونگ کارارا.

در زمینهٔ ترانه‌های عاشقانه به باغ بلبلا، که ابتدای آن به دو چکّه کاشمری و دو قرسهٔ کرمانجی شباهت دارد و یا لیلا بیا برویم گردش، می‌توان اشاره کرد.

در زمینهٔ صوتهای صیادی می‌توانم از ترانهٔ جی‌جی زری باچا آلِنان، هی الله هی (بچه‌های دریا) اشاره کنم.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در زمینهٔ موسیقی وصف طبیعت که آهنگهای آن را در مراسم آئینی درمان و توسل نیز به اجرا در می‌آورند به ساز سیمرغ، سازمار، سازمام (خرس)، ساز شتر، زِی‌مُر (موج و ساحل) و ساز بگ (شترها) می‌شود اشاره کرد.

همان طور که پیش‌تر گفته آمد، ذهیروک (زئیروک) دستهٔ دیگری از موسیقی زنان است که مردان امروزه آن را با ساز به صورت گروه‌نوازی با تمبورک، رباب، قیچک، دهلک و خواننده به اجرا در می‌آورند.

زهیر (ذهیر) به معنای یاد دلتنگی و آرزوی دیدار توأم با اندوه است[۱] که با پسوند اوک ترکیب شده است و نوعی فراقی و هجرانی است که به دسته‌های بسیار تقسیم می‌گردد، نظیر:

الف) اشرف در زئیروک

ب) جنوزامی زئیروک

ج) زامرانی زئیروک و ...

ولی در اصل این گونه آوازها که تلخی فراق در آن نهفته است مربوط به زنان بوده و به نوعی بانگ بانوی کوه و بانگ بانوی ماه نزدیک است که در گذشته‌ای نه چندان دور زنان در بن صخره‌های کوه به طور پنهان و یا در نیمه‌های ماه در لب چشمه و یا چاه و یا نهر آب به طور جمعی می‌خوانده‌اند. اما بیتها حکایت دیگری دارند و ریشه‌های اصلی و کهن موسیقی بلوچستان و سیستان را در آنها باید جست و در اصل بیتها هستند که «طرزها» را بنیان نهاده گسترش بخشیده‌اند. معروف‌ترین بیتها که همگی ارائه‌دهندهٔ شجاعت، شهامت، فرهنگ و اعتبار حیثیتی قوم و از تولّد تا مرگ با لحظات اقوام و زندگی همراه‌اند، عبارت‌اند از:

باهودشتیاری، دادشاه، میرقنبر، هانی و شه مرید، دوده و بالاج، روز محشر، ابراهیم ادهم، چاکر و گهرام فتح هندوستان، جنگ بدر، عِظام شاه، سلطان جمجمه، بیت امام علی (ع)، حِمل جی یند، عزّت و میرک.

موسیقی آئینی: تعریف کلی به‌نام لِیب دارد و به هنگام چوب‌بازیهای شادیانه و رزمی به آن لَتّی لِیب (لت = چوب) می‌گویند و به هنگام موسیقی توسل و درمان چهار تعریف خاص می‌یابد سازء لیب (بازی ساز)، کُپارء لیب (بازی کُپار)، ولاگ، لیب (لاگ بازی)، هونء لیب (بازی خون) و هنگامی که لیبها را به بررسی آوریم همگی نغمات آن در شاخهٔ بازیهای آئینی قرار می‌گیرد. نعت به معنای ستایش به همراه مدح که با عنوان گویشی

۱. دهخدا، ص ۵۸۰.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بومی «نات» نامیده می‌شود از جمله آوازهای مذهبی غنی و مهم است که در مراسم شبتاکی به همراه آوازهای سپت و وزبت خوانده می‌شود. در هنگام اجرای ترانه‌ها و بیتها نوازندگان دیگری که خواننده و نوازندهٔ اصلی را با ساز مشابه همراهی می‌نمایند پنجِگی (پنجه‌گی) می‌نامند و اگر یک نفر هم ساز بنوازد و هم بخواند او را (تکه‌زن) تک‌نواز می‌نامند. موسیقی ناحیهٔ سیستان نیز به همین ترتیب دارای نظام‌مندی و تنوعات فراوان مخصوص به خود است.

ب) موسیقی سیستان

موسیقی در سیستان در کلیهٔ آئینهای قومی قبیله‌ای از تولّد تا مرگ دخالت دارد و دارای فراوانی نغمگی پُرباری است. مجریان موسیقی سیستان نیز به دو شاخهٔ مردان و زنان تقسیم می‌شوند. مهم‌ترین بخش موسیقی سیستان ترانه‌خوانی است که به آن «سیتک» می‌گویند. سیتکها در قالب دوبیتی اجرا می‌شوند و بیشتر دارای چهار مصرع هم‌وزن هستند که در بحر هرج مسدس می‌باشد. قافیه‌ها الزامی به یک شکل بودن ندارند، گاه دو مصرع گاه هر چهار مصرع و گاه سه مصرع قافیهٔ یکسان دارند و از روحی بی‌تکلف بهره برده از طبیعت و تشبیهات، تمثیل و ایجاز در آنها جاری است. سیتکها به چند دسته تقسیم می‌شوند: تمثیلی، برزگری، شبانی، توصیفی، کوچ، عاشقانه، کنایی، طنز، رزمی و مذهبی.

غزل‌خوانی آئینی به خصوص در بخش آئینهای سور نوعی دیگر از ترانه‌خوانی در موسیقی سیستان است. مانند موسیقی عروسی که به شاخه‌های زیر تقسیم می‌شود:

پشت در خانهٔ عروس/ سینی‌گردانی/ حنابندان/ سرتراشک/ حمام‌بری/ لینگوته (لباس پوشاندن)/ و بازگرداندن.

موسیقی مربوط به توصیف طبیعت در این سرزمین، عظیم و شگفت‌آور و شنیدنی است و مهم‌ترین بخش آن «لپه‌ها» هستند که جایگاه خاصی به لحاظ القاء ذهنیت با نغمگی شگفت‌آور و شنیدنی‌اند مانند: لپهٔ صابوری، لپهٔ هامون، لپهٔ هیرمند. لَپ همان سرریز است و این نغمات حکایت از چگونگی اهمیت آب در محیط طبیعت خشک سیستان و بلوچستان است و یا مقام «که کووی» که زندگی یک پرنده را دنبال می‌کند. موسیقی کشاورزی (برزگری) دستهٔ دیگری از موسیقی ناحیهٔ سیستان است که شامل بازیهای آئینی مربوط به اسطورهٔ کشت (آئینهای تموزی) می‌باشد و به شخم زدن، کشت، درو، دسته کردن خوشه‌ها، باد دادن و خرمن‌کوبی تقسیم می‌شود و از لحاظ ضرب‌آهنگ (ریتم) به چهار

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دستهٔ یک‌ضربه، دوضربه، سه‌ضربه و چهارضربه تقسیم می‌شود.

موسیقی بازیهای آئینی دسته‌های متفاوت دیگری به عنوان نمایشی و رزمی حماسی دارد که به حسب حرکت و ضرب‌آهنگ، یکی از زیباترین موسیقیهای ایران محسوب می‌گردد. این بازیها از یک چاب (ضرب) تا دوازده چاب گسترش ضرب‌آهنگ دارد و در کنار آنها رقص دهل، رقص دستبند و رقص دستمال و رقص گردونه از همه زیباتر است.

موسیقی حماسی سیستانی نیز اشکال قابل تأمل و بررسی خوبی دارد چونان حماسهٔ میرزابیک و یا کؤرنامهٔ نیم‌روز که بیشتر به آوازهای باستانی سوگ حماسه‌خوانی شبیه‌اند.

و بدانیم که کؤرخوانی همان جمع‌خوانی یا کُر است که زنان به اتفاق در سیستان انجام می‌دهند. موسیقی نقل حماسه قسمت مهمی است که به آن آسوکَه می‌گویند و تنوع نغمهٔ خوبی را دارا می‌باشد. علاوه بر اینها ترانه‌های مربوط به بادهای ۱۲۰ روزه، عاشقانه‌هایی که پُر از محبت و عشق و نگاه صمیمی به زندگی است همچون پینارگل، هی دختر دهدار کی می‌شی مسلمان، آی سیاکجک جان‌جان، بانوبانو جانم، آی انارانار اشاره می‌کنم.

اما بخش گستردهٔ موسیقی سیستان و بلوچستان که از هسته و نهاد مذهبی قوی و غنی برخوردار است دسته موسیقیهای توسل و درمان می‌باشد که در میان بلوچها به سه عنوان و آئین و در میان سیستانیها به دو عنوان اجرا می‌شود، موسیقی توسل و درمان بلوچها عبارت است از:

اول: گوات که دارای چهار کپار (مرحله) و چهار بازی (لیب) است.

دوم: مالد یا سمامالد.

سوم: دمال.

موسیقی توسل و درمان سیستانیها عبارت است از:

اول: اذکار، مانند ذکر دوازده امام.

دوم: مجالس زمزمه، مانند زمزمهٔ حیدری که برای جن‌زدگان می‌خوانند.

سازهای موسیقی در سیستان و بلوچستان

قیچک (سرود)، دولک (دهلک)، دهلک نال، سما (دف)، تشت و کوزه، زنگ دهل، تمبورک، رباب، دوتار، نی پنج‌بند، نی هفت‌بند، نَل و سازهای بیگانه‌ای که وارد به موسیقی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

منطقه شده چون: بینجو، دونَلی، هارمونیه، ویولن.

این توضیح را لازم می‌دانم که نازینک در معنی ستایش و ستودن است و چون این‌گونه ترانه‌خوانی در میان زنان، کهن و دیرینه است برخی از پژوهشگران آن را دسته‌ای از آوازها معنی کرده‌اند ولی اصل همان است که آورده شد.

دسته‌آوازهای کردی که چونان ذهیروکها (لیکوها) حکایت هجران و دوری است در مناطق ایرانشهر و بمپور، رودبار اجرا می‌شود و از دستهٔ ترانه‌های کار است که اکثراً زنان آن را به اجرا درمی‌آورند و به آواهای لیلانهٔ کرمانج شمال شباهت فراوان دارد.

راهنمایان: استاد دکتر ایرج افشار سیستانی پژوهشگر و مردم‌شناس، شادروان علی‌اشرف سربازی، جواد محمدی خَمک، غلام‌علی رئیس الذاکرین و پیرمحمد ملازهی.

راویان: شیرمحمد اسپندار، ماشاءالله بامری، جهانگیر تیموری، موسی زنگشاهی، محمداسحق بلوچ‌نسب، علی‌محمد بلوچ، عیسی بلیده، قادر آتشگر، ملنگ درزاده و فیض محمد ریگی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد شیرمحمد اسپندار دونلی نواز بلوچ

استاد علیمحمد بلوچ قیچک نواز

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اُستاد محمداسحاق بلوچ و گُروه همراهش

همنوازی سرنا و دوهلک‌ها درموسیقی بلوچ‌ها

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل یازدهم

موسیقی جنوب خراسان و خراسان میانه

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

به سبب تنوع نژادی و طایفه‌ای در دو ناحیهٔ مورد بررسی از خاک خراسان موسیقی نیز دارای گوناگونی خاص به صورت زیر است:

موسیقی سرحد جنوب خراسان

موسیقی جنوب خراسان

موسیقی حاشیه کویری خراسان

موسیقی خراسان میانه

پرداخت هر مجموعه از این موسیقیها خود تاریخ بسیار پرحادثه‌ای را در برمی‌گیرد. اما به طور کلّی در موسیقی نواحی مورد بحث هشت دستهٔ کلی موسیقی وجود دارد که به صورت زیر می‌توان آن را بیان نمود:

۱. مقامهایی که پایه‌های اصلی‌شان داستانهای تاریخی مذهبی است.

۲. مقامهایی دارای داستان که بر اساس‌حماسه‌های قومی، طایفه‌ای شکل یافته‌اند.

۳. مقامهایی که ریشه در نحله‌های فلسفی دارند.

۴. مقامهای بدون کلام توصیفی.

۵. ترانه‌ها.

۶. آوازها.

۷. موسیقی خرده‌نمایشها و نمایشهای آئینی.

۸. موسیقی آئینهای باورمدارانه.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۹. موسیقی آئینهای سور و سوگ.

۱۰. موسیقی رزم و حماسه.

که در این دسته‌ها تنوع شاخه‌ای ترانه‌ها از همه بیشتر است. به این شاخه‌ها نظری می‌افکنیم: ترانه‌های ساربانی / ترانه‌های کوچ/ ترانه‌های شبانی/ ترانه‌های کار و تلاش/ ترانه‌های شادیانه/ ترانه‌های طبیعت‌گرایانه (توصیفی)/ ترانه‌های عاشقانه/ ترانه‌های مذهبی.

اینک با بیان این پیش‌زمینه سفری را با کمک گرفتن از تاریخ و جغرافیا در این منطقهٔ وسیع از خراسان آغاز می‌کنیم؛

الف) بیرجند: در نقطهٔ کامل شرق ایران قرار دارد. شمال آن را کویر عمرانی که از کویر نمک آغاز می‌شود و تا محدودهٔ دشت ناامید در ناحیهٔ یزدان افغانستان ادامه دارد. در جنوب بیرجند دشت سیستان قرار دارد و در عهد نه چندان دور دارای نه و نیم بلوک بوده که در زمان پهلوی اول به صورت پنج بخش درآمد. پیش از وقوع انقلاب اسلامی قائن به عنوان منطقهٔ قائنات از آن جدا شد.

تاریخ مدنیت از پایان دورهٔ صفویه و با حکومت یافتن امیراسماعیل خان خزیمه آغاز می‌شود. نژاد مردم منطقه آریایی و متشکل از طوایف بلوچ، عربهای سامی، حسنی، خزیمه و سیستانی است.

ب) قائنات: که از شمال به خواف و گناباد، از خاور به افغانستان، از جنوب به درمیان و از باختر به سرایان محدود است. مرکز آن شهرستان قائن و محل زندگی طایفه‌های مختلف است. نژاد مردم، آریایی، زبان آنان پارسی با گویش بیرجندی است و قدمت آن طبق شواهد به دوران حکومت مادها می‌رسد.

ج) فریمان: در این منطقه نیز در چشمه هزاره، چشمه گنداب، ناگهانی و کاریز محمدجان به طوایفی بر می‌خوریم که با زبان عربی و گویش قائنی تکلّم می‌کنند.

د) تربت جام: منطقه‌ای که از شمال به سرخس، احمدآباد و فریمان، از خاور به افغانستان و ترکمنستان، از جنوب به باخزر و از باختر به تربت حیدریه محدود است. مرکز آن شهر تربت جام می‌باشد و شامل سه بخش بالاجام، میان‌جام، پایین‌جام و بخش بزرگ جنت‌آباد است. نژاد اصل منطقه آریایی و طوایف کرد، عرب، ترکمن، بلوچ، تیموری (بربر) و کولی به وفور در این منطقه پراکنده‌اند. تاریخ مدنیت منطقه به قرن سوم قبل از میلاد می‌رسد و شهر مرکزی تربت جام تاریخی در حدود قرن سوم هجری دارد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

در این منطقه زبان، تنوع بسیار دارد و علاوه بر پارسی اصیل بزرگ‌ترین بخش منطقه به گویش بلوچی صحبت می‌دارند. به این نکته باید توجه داشت که در بخش مرکزی‌جام و میان‌جام روستاهای احمدآباد صولت، خیرآباد کلالی، قلعه سرخ پایین‌جام و قزل‌حصار از توابع جنت‌آباد گویش ترکمنی دارند و نژادشان نیز ترکمن است.

در روستاهای زیلی، صالح‌آباد و مرکز جنت‌آباد نیز گویش کرمانجی شمال به گوش می‌رسد که بازماندهٔ طوایف کرد رزمنده و کوچ‌رو در آن ناحیه هستند.

ه) سرخس: ناحیهٔ دیگری از جنوب خراسان که با کویر مرکزی قرابت دارد و آن‌طور که فردوسی به ما می‌گوید در زمان افراسیاب این شهر (ناحیه) آباد بوده است:

یله گشته بر دشت، آهو و میش
دگر سو سرخس و بیابانش پیش

این ناحیه برای خود به لحاظ تاریخی پذیرای طوایف مختلف از ترک، کرمانج شمالی، بلوچ، سیستانی، بربر (تیموری) و مغول بوده است و به لحاظ مذهبی مأمن بسیاری از سالکان طریقت و شریعت بوده، ضمن آنکه در عهد حکومت آلب ارسلان مقر حکومتی او قرار می‌گیرد.

با این توضیحات می‌خواهم به خوانندهٔ این کتاب بگویم که موسیقی جنوب خراسان تنها به موسیقی تربت جام ختم نمی‌شود، که آن هم به شکل بسیار ضعیفی معرفی شده است و تا کنون فقط جسته گریخته‌های انتخابی از یک ناحیه به مردم جامعه معرفی شده است. بسیاری از حجم عظیم موسیقی جنوب خراسان یا مضمحل شد و یا در حال از بین رفتن است در حالی که عده‌ای به عنوان مسئول که در رأس امورات موسیقی کشور هستند همین شواهد و مدعیات را پذیرفته‌اند و از ایجاد فضای جدید پژوهشی نیز خودداری کرده‌اند و با بردن جوانان به‌سوی تشکیل گروه به سبک غربی و بدون هیچ تعریفی تیشه را به ریشه‌های کهن این هنر زده‌اند.

فرازی دیگر بر موسیقی جنوب خراسان

سرخس را به دلیل کهن بودن تمدن در آن ناحیه مأمن اصلی موسیقی جنوب خراسان باید به‌حساب آورد و با شواهدی که در دست هست خیزش موسیقی صحیح از این ناحیه صورت پذیرفته و طی تاریخ سیاسی مذهبی پس از اسلام موسیقی نحله‌های فلسفی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

خراسان در این ناحیه از مرتبت والا و در خور توجهی برخوردار بوده است که تا کنون به آن توجهی نشده است، چرا که احمد ابن طیب سرخسی معروف‌ترین شاگرد الکندی دانشمند موسیقیدان، مسلمان، یکی از مشهورترین موسیقی‌شناسان ایرانی پس از اوست که دو رسالهٔ پُربار و سترگ در باب موسیقی به نگارش درآورده است؛ یکی به نام المدخل الی علی الموسیقی و دیگری به‌نام اللهو و الملاهی که شاهکاری در رسالات موسیقی اسلامی ایرانی است و نباید آن را با مختار اللهو و الملاهی ابن خرداد به اشتباه گرفت.

علاوه بر او رشد نحله‌های فلسفی از طریق حکما و فیلسوفان و مشایخ ایرانی اهل سرخس دلیل دیگری بر مسئله است. بزرگانی چون ابوالفضل (ابوالعباس) فضل بن سهل سرخسی، ابومحمد حسن بن سهل عبدالله سرخسی، عبدالعزیز بن محمد سرخسی، محمد بن عیسی سرخسی، شیخ ابوالفضل محمد بن حسن سرخسی، خواجه ابوعلی زاهر، ابونصر زهیر بن حسن سرخسی فقیه شافعی، ابوبکر محمد سرخسی فقیه بزرگ حنفی در ماوراء النهر، البزاز سرخسی فقیه شافعی، شیخ لقمان سرخسی و محمدبن رضی‌الدین سرخسی در این ناحیه زیسته‌اند و بی‌گمان علت بازماندن نغماتی با عنوان «پارس‌وانی» در سرخس و توابع آن به همین سبب است. ضمن آنکه دوتار سرخسی نابود شده است، که سه پرده داشت و همان گونه که در بخش موسیقی ترکمن گفته آمد استادان کهن‌سال موسیقی ترکمن شیوه‌ای را به نام سرخس نام می‌برند که باید در آن تأمل و تفکر نمود.

در بخش سازها در میان سازهای کوبی به سازی به نام «دستکوب» برمی‌خوریم. نوعی دف منتظم الاضلاع که با سنجکهای حلبی که در داخل کمان آن کار می‌گذارند مزین می‌شود و پوست روی کمان کشیده مانند ساز دف در موسیقی دراویش و مولودیها از آن استفاده می‌شود و بیشتر قلندران و ابدالها از آن بهره می‌بردند. این نوع دف در مناطق خواف، خوسف، قاین، تایباد و بیرجند رواج نسبی داشت و تا سالهای اولیه انقلاب اسلامی دیده می‌شد.

این ساز که به طور یقین مختص اعراب ناسازگار مناطق فارس و اراک است که به اجبار در زمان، صفویه، زندیه، افشاریه و قاجار به این مناطق کوچانده شده‌اند، وارد شده و بر فرهنگ هنری منطقه تأثیر گذارده، در بحث موسیقی نیز همین تأثیرات وجود دارد. در کتاب پُرارزش موسیقی تربت جام، تألیف مرحوم استاد دکتر محمد تقی مسعودیه، مقامهایی به نت درآمده که به عنوان مقام ریشه و اصالت ندارد و از دیدگاه پژوهشی به سبب آنکه این معرفی‌شده‌ها به عنوان مقام، آهنگ و ترانهٔ وارد بر منطقه بوده‌اند که

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

هم‌زیستی با فرهنگ منطقه یافته‌اند و نوعی شتاب‌زدگی این اثر مهم را دچار مشکل نموده، مانند هزارگی، آواز غلام‌الدین، بی‌بی صنم جان، پادایره‌گی، شیر عبدالله جان و گل محمد، هزارگی دسته آوازهای خاص اقوام هزارهٔ بلوچ است که در عهد پهلوی اول به منطقه آمدند و ساکن شدند و اکثرشان در بلوچستان پاکستان و کویته می‌زیند. این آهنگ فاقد اصالت به عنوان مقام است. دوتارنوازان ایرانی روی آن ترانه‌های دوبیتی و رباعی به فراخور سوار نموده‌اند و یا پادایره‌گیها که مربوط به اقوام کولی و لَتی منطقهٔ خراسان است و به‌عنوان ترانهٔ ضربی مجالس سور است و بر اساس مناسبت روی ضرب‌آهنگ، شعر سوار می‌شود و بی‌شمار آهنگ و شعر دارد که نمی‌توان به دلیل سبکی نوع به عنوان «مقام» آن را قلمداد نمود. پادایره‌گیها بیشتر از اقوام کوچ‌رو خراسان میانه به جنوب خراسان راه یافته است. این دسته موسیقی با عنوان «قرسک» در موسیقی خراسان کهن نامیده می‌شده و اکنون در افغانستان به همین عنوان و در تاجیکستان با عنوان «کفچه» و به معنای ضربی به کار می‌آید. فرهنگ قرسک در موسیقی کرمانجهای شمال خراسان با عنوان «قَرس» وارد شده و از یکّه‌قرسه تا دوازده‌قرسه اجرا می‌شود.

هنگامی که برای اولین بار در روزنامهٔ کیهان شمارهٔ ۱۵۰۴۶ در مقاله‌ای تحت عنوان «تارها در هم پیچیده» مسئله را عنوان نمودم روان‌شاد استاد محمدتقی مسعودیه پس از مطالعهٔ مطلب فرمودند: «حق با شماست اگر فرصت چاپ مجدد پیش آمد با نظر شما تصحیح می‌کنم و اصلی‌ترها را جایگزین می‌کنم، که اجل مهلت نداد و فراق و درد نصیب ما شد.»

اما موسیقی «پارس وانی» که دستهٔ مهمی از موسیقی منطقهٔ جنوب خراسان و خراسان میانه است، عموماً به صورت ترانه‌خوانی اجرا می‌شود و قالبهای اجرایی آن یا دوبیتی است یا رباعی ولی غزل‌خوانیهای خاصی نیز دارد که ترانهٔ «آدمیزاد» از نمونه‌های مهم آن است. از دیگر غزل‌خوانیهای معروف خواندن اشعار قاضی جلال‌الدین فقهی سلجوقی و نوابهٔ خفی است. نوابه دختر امیر نه و بندان (نهبندان فعلی) بود که امیر علم خان سوم معروف به حشمت الملک او را به سیاست به زنی گرفت. او که زنی شاعره و برجسته بود غزلیاتی پُرمغز می‌سرود که هنوز بر زبان افراد کهن‌سال منطقهٔ بیرجند، خواف و خوسف جاری است و اگر از آنها بپرسید که چه می‌خوانید می‌گویند «نوا» می‌خوانم. این نوا منظور غزل‌خوانی است نه «نوایی» معروف. نمونه‌ای از شعر نوابهٔ خفی که در مقام سرحدی جنوب خراسان خوانده می‌شود چنین است:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ای صبا از من بگو فرهاد بی‌بنیاد را
در میان عاشقان بد تخم ننگی کاشتی
بیستون را بهر شیرین گرتو می‌کندی به جان
تیشهٔ آهن چه می‌کردی، تو مژگان داشتی

از تأثیرات فرهنگ عربها بر ترانه‌خوانی جنوب خراسان به دوبیتی زیر به عنوان نمونه اشاره می‌نمایم که:

زنهارندی ز دست گیسوی نگار
شاید که شُوِی شُوِی، روی سوی نگار
از دست زِمونَه صد فُغو داره
دِلُم گشته دل مُ ز غصّه اجگار اجگار

که شوی‌شوی در لغت عرب معنی آهسته و خرامان می‌دهد، نیز باید دانست: که ریشهٔ آنچه که به عنوان مقام در موسیقی جنوب خراسان و حتی ایران می‌شناسیم، نقلهای موسیقایی ایران باستان است و هر آنچه که غیر از آن باشد فقط غزلی آهنگین است و یا دوبیتی‌خوانی و رباعی‌خوانی پیوسته‌ای که از دل نحله‌های فلسفی بیرون آمده و تاریخچه‌اش از عهد سلجوقی فراتر نمی‌رود و جای تأسف است که بگوییم امروزه داستان مقام صیاد و سید از یاد رفته و همه به نوازندگی اکتفا می‌کنند و تنها استاد سرور احمدی است که آن را می‌داند. منقبت‌خوانی که بر اساس افسانه‌های مذهبی به صورت آهنگین اجرا می‌شده و یا شرح مناقب مولاعلی (ع) و ائمهٔ طاهرین (ع) بوده و یا شرح زندگانی و داوریهای مولاعلی (ع) بود، امروزه از یاد رفته و فقط نورمحمد دَرّپور بخشی از آن گنج عظیم نغمات مذهبی را محفوظ دارد. دسته ترانه‌های عاشقانه، عارفانهٔ سیه‌مو از دیگر بخشهای موسیقی جنوب خراسان است که بسیاری از استادان موسیقی بر این عقیده‌اند که در هر دوره یکی از مشایخ حلقهٔ تصوف چند رباعی بر آن افزوده. آخرین فردی که سیه‌مو را تکمیل نمود مرحوم قاضی جلال‌الدین بوده است که استاد حبیب چِشَک در سرخس این مسئله را تأیید نمود، بحر طویل‌خوانی شکل دیگری از موسیقی جنوب خراسان است که تا حدود سی سال پیش دوتاریهای مجالس سور آن را به طور پیوسته‌گاه تا سه شب پی‌درپی می‌خواندند و شب را به روز و روز را به شب می‌رساندند. تغییرات موسیقایی در

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

منطقهٔ جنوب خراسان از زمان امیرعلم سوم صورت پذیرفته است چرا که او در زمینهٔ دلبستگی به غرب شوق فراوانی داشت تا جایی که رقصهای سالونی را تجویز می‌کرد. به طوری که در زمانی که مادام کُرنلی در تهران کلاس رقص داشت به وسیلهٔ کلنل وزیری، مشارالیها را به بیرجند دعوت کرد که در مقابل حق الزحمهٔ مناسب چند ماهی در بیرجند مقیم و ورزشها و رقصهای مدرن را تعلیم دهد. معلمهٔ نام‌برده به خوبی از عهدهٔ این امر بر آمد.[۱] کم‌توجهی به داشته‌های موسیقایی منطقه و پیروی از نوعی موسیقی به عنوان نوین که دربار پهلوی به دنبال آن بود توسط علم و عوامل او در منطقه رواج پیدا کرد و کم‌کم گسستهای فرهنگی آغاز شد و موسیقی تهرانی جای خود را در منطقه پیدا کرد. شروع ماجرا را از قلم نگارندهٔ کتاب امیرقائن پی می‌گیریم، او می‌نویسد: «تا کلنل در بیرجند بود گاهگاهی عطش ذوق امیر را تسکین می‌داد، وقتی کلنل بیرجند را ترک کرد و به تهران و اروپا رفت، امیر در مراجعت از تهران مرحوم عبدالحسین شهنازی را رسماً به موجب قراردادی با خود به بیرجند آورد تا شبهای خوش او را با پنجهٔ قوی خود خوش‌تر و مجالس انس او را شیرین‌تر و لذیذتر سازد، شهنازی که به تهران بازگشت از هنرمندی و استادی مرحوم حبیب سماعی که جزو قشون قاینات بود استفاده می‌کرد و او را به شیوهٔ مخصوص خود نوازش و تحبیب می‌نمود، مرحوم حبیب هر چند جزء تشکیلات قشون بود و از امیر مجزا، اما نواهای سنتور حبیب چنان امیر را شیفته ساخته بود که در واقع وی را به خود اختصاص می‌داد و در غالب میمانیهایش شرکت می‌داد.[۲]

آنچه که از این عمل حاصل شد تبلیغ موسیقی تهرانی در منطقه و به فراموشی سپردن نغمات‌سازی و آوازی کهن منطقه بود و با ورود و رواج رادیو این مسئله شدت بیشتری یافت. ارکسترهایی که با آکاردئون، ویولن، کلارینت و طبل جاز برنامه اجرا کرده‌اند شاهد این مدعایند روی کار آمدن خوانندگانی چون «قجاوند» و شهره شدن او و یا روان‌بخش فراموشی نغمات بومی و از اصالت انداختن آنها را دو چندان نمود تا جایی که امروزه اوج فاجعه به زمان ما رسیده است و کمتر به فکر نگهداری این آثار کهن هستند و نسل هم که تکلیفش معلوم است در این عصر ماهواره‌زدهٔ بی‌گنجشکِ نادرخت، آنچه که بازمانده پاره‌ورقهایی از یک دیوان کهن نغمات است که در دست بادهای تهاجم به یغما می‌رود و همه می‌نگرند و دم بر نمی‌آورند. در ادامه سفر راه را از خراسان میانه پی

۱. امیر قائن، ص ۷۴.
۲. همان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌گیریم، مناطق تربت حیدریه، کاشمر، نیشابور، جوین، فردوس، سبزوار، گناباد و حاشیهٔ کویر طبس.

تنوع نژادی در بخشهای مختلف خراسان میانه فراوان است. در نیشابور کرمانجها و تاتها و گرایلیها در سبزوار کرمانجها، لرها، ترکها و عربها و تاجیکها، در کاشمر، بردسکن، خلیل‌آباد، بالاولایت و کوه‌سرخ، بلوچها و کردها و عربها و طوایفی چون کلاه‌درازیها، گل‌مصیب، و قرائی و ... در همه این ناحیه‌ها بازمانده‌هایی از کولیان هند در قالب غربت، قرشمال، کولی و فیوج به علاوهٔ تیموریها (بربر) در تربت حیدریه شاهد ماست.

خراسان میانه مهد تمدن و فرهنگ در قبل و بعد از اسلام است. حضور عالمان میهنه‌ای، دانشمندان فضلا و عرفای نیشابوری، حکیمان و دانشمندان سبزواری و شیوخ طریقت در تربت‌حیدریه و نیشابور و سبزوار چونان قطب‌الدین حیدر، سلام مغربی و شیخ عطار همگی دلالت بر موضوع دارد به همین سبب خراسان میانه از بار ادبی پُرمعنی و خاصی در موسیقی برخوردار است. غزل‌خوانیِ موسیقایی آن از شاعرانی چون فریدالدین عطار، عمر خیام، اَعمعقِ بخارایی، زیدالدین نسوی، سلام مغربی، منوچهری دامغانی، نسائی، فریومدی، زوزنی بهره می‌برد و حماسه‌خوانی به ویژه شاهنامه‌خوانی فردوسی با دوتار و شش‌تار در آن رایج بوده و کما بیش هست.

موسیقی خراسان میانه ریشهٔ اصلی خود را از حماسه‌های فردیِ، قومی قبیله‌ای و تاریخ اتفاقات منطقه می‌گیرد به همین سبب پایهٔ اصلی سوگ حماسه‌های خراسانی و حماسی‌خوانیها در خراسان میانه به ویژه کاشمر و نیشابور است، مانند نقل موسیقاییِ: سید مصیب، عزیزخانِ باسوری، گل‌محمد کرمانج که از ایل فرهادخانی بوده (توجه داشته باشید گل‌محمد بلوچ که یاغی کثیفی بوده نیز در این منطقه وجود داشته) شمشاد خانِ تلواری، حسین آقا بختیاری (پارسینه) و اقبالی یاغی.

منظومه‌خوانی کهن از دیگر موسیقیهای نقل حماسه در منطقهٔ خراسان میانه است. منظومه‌های فلک ناز، حیدربک و صنم بر، سیه‌مو، نجما، حسینا، سبزپری و زردپری و سرخ پری و شاختایی.

و منظومه‌های عاشقانه‌ای چون بی‌بی جان قرائی، نسائی و مغول دختر.

ترانه‌های کنایی و طنز منطقهٔ خراسان از نکات برجستهٔ این موسیقی است چرا که از تمامی خراسان در این ناحیت است که بیشترین بهره را از طنز و کنایه و هجو در ترانه‌خوانی و موسیقی برده است. مانند ترانهٔ بچه‌گونام، یا خال گردن و یا مرده‌بازی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

بازیهای آئینی در این منطقه ضمن تنوع فراوان دارای ضرب‌آهنگ خاصی است که در اصطلاح آشنایان به فن موسیقی به آن چکَه می‌گویند به معنای ضرب اصول. چکَه‌ها از یک تا دوازده بوده ولی امروز تا چهار چکَه بیشتر اجرا نمی‌کنند. موسیقی بازی اسب چوبی، بازیهای سماعی، چوب بازی، دستمال بازی، آتش‌خواری، کشتی‌گیری، سوارکاری از این دسته‌اند.

خیام‌خوانی شیوه رباعی‌خوانی خاصی است که در این ناحیه وجود دارد و بیشتر آن را در ماهور و سه‌گاه می‌خوانند شیخ محمد جوریان آخرین بازماندهٔ این شیوهٔ آوازی موسیقی است. رد پای موسیقیِ ردیف و دستگاه فقط در ناحیهٔ نیشابور، سبزوار و کاشمر مشاهده می‌شود و این به دلیل حضور هنر تعزیه‌خوانی و ابرشهر بودن نیشابور در گذشته‌هاست.

اما آنچه که اصل مهم و پایهٔ موسیقی آوازی منطقهٔ جنوب خراسان و خراسان میانه است دوبیتی‌خوانیها و رباعی‌خوانیها است. دوبیتی‌خوانی در این دو ناحیه پس از غزل‌خوانی و بیدل‌خوانی قرار داشته اما به دلیل مسائلی که در طی نیم‌قرن اخیر بر هنر موسیقی منطقه رفته است فقط دوبیتی‌خوانیها بازمانده، در جنوب خراسان «رباعی‌خوانی» از بین رفته و در خراسان میانه هنر «فلک‌خوانی»، دوبیتی‌خوانی در دو شکل سه‌مصراعی (سه لدی) و چهار مصراعی خوانده می‌شود که به آن چهارپاره، چهاربیتی، صوت، بیت، ترنگک و ترانه نیز می‌گویند این ترانه‌ها که اکثر شعرشان در بحر هزج مسدس است و از نظر اجرایی در شاخه‌های متفاوتی بنا بر زمان اجرا و موقعیت استفاده نام می‌یابند که عبارت‌اند از:

۱. فریاد و کِله فریاد و (پِره گویی): در هنگام فصل کشاورزی از ابتدای برداشت محصول تا انتهای آن

۲. شبانی (چِوّنی): به هنگام رمه‌داری و گله‌داری

۳. فراقی: به هنگام دل‌گرفتگی و هجران و یادکرد از گذشته

۴. داغی: به هنگام عزا و ماتم

۵. سرصوت و صوت: به هنگام سور و عیدگاه و جشن

۶. نوا: به هنگام مساعد بودن مجلس برای خواندن دوبیتیهای پندآموز و حکمی

به لحاظ محتوا دو بیتی‌خوانیها درونیات خود را از حال و زندگی و طبیعت و اتفاقات روزمره به شرح زیر می‌گیرد که بر همان اساس هم شاخه‌بندی موسیقایی می‌شود:

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عاشقانه (در مایه‌های دشتی و سه‌گاه)، کنایه و طنز (ضربی)، مذهبی، حماسی (چهارگاه، ماهور) طبیعت‌گرایانه، غم‌انگیز ـ یادآور (اصفهان ـ همایون)، تمثیلی (همایون)، توسل و تضرع (شور)، عهد و پیمان (دشتی).

شکل دیگر آواز و ترانه‌خوانی در منطقهٔ مورد بحث «رباعی‌خوانی» است که ساختار عالمانه دارد و اکثراً حاصل تراوشات ذهنی عامهٔ ادب‌پرور است و محتوایی باریک‌بین و ژرف‌نگر دارد که گویای طبیعتی ساده و بی‌پیرایه می‌باشد.

رباعیها تنوع بسیار زیبایی در سرزمین خراسان میانه و جنوب خراسان دارند و همواره با دوبیتی اشتباه می‌شود. در صورتی‌که در مصرع اول رباعیها مفهومی ارائه می‌دهند، در مصرع دوم آن معنی تفسیر و تبیین می‌شود، در مصرع سوم انسجام پدید می‌آید و در مصرع چهارم نتیجهٔ بدیع و موفقی گرفته می‌شود و به این ترتیب حرفی مناسب حال، زمان و موقعیت پدید می‌آید و آنچه که آن را از دوبیتی بیشتر مجزا می‌سازد محتوایی عرفان‌مدار، فیلسوفانه و مبتنی بر جهان‌بینی متفکر است.

برخلاف دوبیتیها که احساسات ساده، رک، غیر موشکافانه و لطیف در آنها جاری است، رباعیهای خراسانی همگی از جوهر والایی برخوردار است که می‌توان گفت از دیدگاه روان‌شناختی به پدیدهٔ اعتراض، غم، عصیان، نالندگی، جدایی و پیوستگی به طور منطقی‌تری می‌نگرد و عقلانیتی مبتنی بر منطق دارد، به همین سبب بصیرت، دل‌آگاهی، خودآگاهی و خداآگاهی رباعیها بسیار موجز قوی و تأثیرگذارتر می‌نماید.

از دیگر انواع موسیقی منطقه‌های مورد بحث، شاهنامه‌خوانی، موسیقی زمانهای باورمدارانه، پرده‌خوانی، موسیقی خبر و فصل آواز و گاه آوازهاست.

یک تأسف بر گذشته و پایان این بخش

از استاد فرج‌الله امینی، خان بخشی، منطقهٔ درونه، ۹۵ ساله، شنیدم که در طبس فردی می‌زیسته به نام ابراهیم که اهل کوخاب طبس بوده و سرآمد استادان موسیقی او علاوه بر خوانندگی دوتار و نی می‌زده و استاد امینی هشت سال نزد وی شاگردی نموده و پس از او فردی به نام مرادعلی غربت که در منطقهٔ انابت می‌زیسته از سرآمدان موسیقی حاشیه کویر خراسان بوده‌اند که امینی هفت سال نیز نزد وی تلمذ می‌کرده. ابراهیم بعدها با فردی به نام اقبالی و حسین آقا بختیاری (پارسینه) که یاغی شده بودند هم‌دست شده و به دولتیهای رضا میرپنج می‌تازد که عاقبت رئیس پاسگاه ژاندارمری منطقه به‌نام «زنده‌طلب»

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

او را در چشمهٔ دهن‌قلعه به وضع بدی به قتل می‌رساند. ابراهیم نوعی از آوازها و ترانه‌های خاص منطقهٔ طبس را که اصالتی کهن داشته به اجرا در می‌آورده که به سبب زیبایی به آن «رقم‌های ابراهیم» می‌گفته‌اند و به غیر از استاد امینی کس دیگری آنها را نه می‌داند نه می‌خواند. آنچه که مانده چیزکی است در ذهن کهن‌سالان منطقه که آن هم رو به زوال کامل است. ایشان در گفت‌وگوی خود به این مسئله نیز اشاره داشتند که در منطقهٔ خواف دوتارسازی رایج بوده و کسی در آنجا می‌زیسته که دوتار شاپرده می‌ساخته (بدون پرده) که یکی از آنها در نزد استاد امینی بوده اما اینک آن دوتار بر اثر حادثه از بین رفته است.

سازهای موسیقی جنوب خراسان و خراسان میانه

دوتار، نی چهارسوراخه، نی هفت‌بند، دایره، دستکوب، سرنا، دهل، دوسازه، دهل دستی، قیچک، کمانچه، نفیر، نقاره، کوس، نی‌لبک، دوتار و چکّه (چوب) آخرین فرد قیچک‌نواز و کمانچه‌نواز منطقه استاد بمان‌علی شوقی است که در ۷۵ سالگی می‌زید و به‌رغم همه اصرارهایم حاضر نشد دست به سازش ببرد. او استاد الاساتید موسیقی‌ورزان و بازیگزان بازیهای آئینی در منطقهٔ کاشمر بود و به دلیل ناملایماتی که طی سالها بر او گذشته بود دیگر حاضر نشد دست به سازش ببرد و آن را به صدا درآورد.

راهنمایان: غلام‌علی پورعطایی، محمد ناصری و علی شکفته.
راویانِ استاد: عبدالله سروراحمدی، ذوالفقار عسگریان، شادروان بمان‌علی شوقی، فرج‌الله امینی، حاج محمد طاهونی، علی زحمت‌کش، غلام‌علی نی‌نواز، نورمحمد درپور، شادروان حسن پورعیدیان، حسن قره‌قلی، سید محمد نجم‌الدین، حسین سمندری، غلام‌رضا رضایی محولاتی، شادروان عیسی گرگی و شادروان برات غربت.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استاد ابراهیم قنبرزاده

استاد غلامعلی پورعطای تربت جام

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اُستادان حُسین سَمندری و اِبراهیم شریفزاده باخرز تایباد

حَسَن عابدینی خواننده کاشمر خُراسان رَضَوی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استادان حسین سمندری و ابراهیم شریفزاده باخرز تایباد

عثمان محمدپرست (خوافی)

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

قاسمی سرنانواز جوان قائن

موسیقی زنان کاشمر

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

گروه موسیقی منطقه کاشمر خراسان رضوی

نورمحمد دربور

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

استادان کریم کریمی و نورمحمد دربور تربت جام

شیخ محمد جوربان استاد رباعی خوانی نیشابور

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل دوازدهم

موسیقی مازندران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

در بند هشن از تألیفات دینی دورهٔ ساسانی آمده است که: مازندران مرکز سکونت دیوهای مزینی است و برداشتهای کاوشگرانهٔ باستان‌شناسی معلوم نموده است که این منطقه، محل سکونت نژادی از انسان نئاندرتال بوده که در سلحشوری و نیروی بدنی حیطهٔ قدرت خاصی برای خود ایجاد نموده بودند و بدان سبب که آریاییها از قسمت خراسان به طرف مساکن آنها هجوم می‌بردند و با مقاومت مزینیها روبه‌رو می‌شدند، آنها را نکوهش کرده و منفور می‌دانستند. دورن، دانشمند روسی، در کتاب «کاسپیانی» می‌نویسد: علت اینکه بیشتر مردم مازندران را، دیو تصور نموده و نوشته‌اند، ظاهراً باید این باشد که اهالی مازندران اغلب پوستین‌پوش بوده‌اند.[۱] تپورها و آماردها دو قوم کهن مازندران‌اند. این دو قوم در تسخیر شهر سارد بزرگ‌ترین عامل پیروزی ارتش کورش بوده‌اند و آماردها در برابر اسکندر مقدونی چنان مقاومت جانانه‌ای می‌کنند که او پس از تسلط، آنها را به ناحیهٔ خوار در مشرق ورامین کنونی تبعید می‌کند و کوچ می‌دهد و تپورها را جایگزین می‌سازد و به دلیل سکونت این قوم سرزمین امروزین مازندران، تپورستان و طبرستان هم خوانده می‌شده. بعد از آنکه مازیار ابن قارن دیوار بزرگ «ماز» را در این ناحیه در عهد دیالمه پدید می‌آورد که به آن کل‌بست (دیوار کلان) هم می‌گفتند. هر آنچه که در پس این دیوار قرار می‌گیرد، اندرون خوانده می‌شود و با دیوارِ ماز ترکیب شده «مازاندرون» نامیده می‌شده که بعدها به مازندران تبدیل شده به معنایِ جایی که مازیار و

۱. مردمان ایران، ص ۸۲۷.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

یا مزینیها در آن می‌زیند. دو دلیل بر این مسئله وجود دارد که آن را به اثبات می‌رساند یکی دستور مازیار ابن قارن حاکم طبرستان در سال ۲۲۳ هـ .ق برای ساخت دیوار از گیلان تا جاجرم، دوم اظهارات ابن اسفندیار در کتاب تاریخ طبرستان (ص۱۱۲) اما در طول تاریخ این سرزمین وسیع و مقاوم دست‌خوش مسائلی چون، بلایای طبیعی، بیماریهای واگیر، کشتارهای بی‌رحمانهٔ فاتحان، گریز به سبب تنگی معیشت و جبر و ستم حاکمان، کوچ دادن اقوام ترک، ترکمن، کرد، تاجیک، گرجی، عرب و سیستانی و روس به این سرزمین و همچنین کوچیان کهن (چونان لوریان) که در منطقه یک‌جانشین شده‌اند و یا اقوام کارکنندهٔ کوچ‌رو (جامعهٔ صنفی کوچ‌رو) مانند گالشها به طور کلی مازندران را دارای فرهنگی متنوع نموده که به همین سبب فرهنگ موسیقی این سرزمین نیز دارای گوناگونی و زیباییهای متنوع گردیده و بی‌گمان نمی‌توان به درستی و محکمی، اذعان نمود که آنچه که امروزه عده‌ای علاقه‌مند سعی دارند آن را به عنوان موسیقی کهن مازندران به خورد جامعه بدهند، همان است که می‌گویند. حضور اقوام کرد منطقهٔ زاغمرز و میخ‌ساز و لرهای چالوس و عربهای منطقهٔ باغوی بندرگز، گرجیهای بهشهر و رامسر و نوشهر از یک‌سو و مسائلی چون: تأثیرات فرهنگ طوایف وارد بر منطقه؛ تأثیرات گسترش سریع صنعتی ـ سیستم اجتماعی نوین در منطقه؛ تأثیرات خورده شدن روستاها و قصبه‌ها در چهارچوب گسترش محدودهٔ شهری و تأثیرات موسیقی رسانه‌ای از سوی دیگر دلیل بر این مسئله است. به این ترتیب و با این شناخت تاریخی از تحولات منطقه، باید به موسیقی مازندران پرداخت.

موسیقی در مفهوم کلّی همانند سایر نقاط ایران از تولّد تا مرگ در زندگی انسانهایی که در مازندران زیست می‌کنند حضور دارد. این موسیقی از نظر عمل‌کننده به دو جنسیت تقسیم می‌شود:

الف) زنان

ب) مردان

و سه شکل اجرایی (نوع) دارد:

آوازی / سازی / ترکیبی (ساز و آوازی)

و از نظر موسیقی‌ورزی به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف) نغمه‌خوانان مذهبی

ب) نغمه‌خوانان قومی

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

ج) موسیقی‌ورزان قومی در دو شاخهٔ اجتماعی و جامعهٔ صنفی (گالشها و شبانان)
د) موسیقی‌ورزان مهاجر (گودارها)

موسیقی آوازی مازندران

مهم‌ترین بخش موسیقی مازندران، نغمات آوازی آن است. نغماتی ریشه‌دار که بیشتر از نقلها و روایتهای کهن ایرانی سرچشمه می‌گیرند و همین نغمات هستند که پایه‌های اصلی نزدیک به شصت تا هفتاد درصد موسیقی مازندران کهن را به ما می‌نمایاند. منظومه‌های روایتی موسیقایی نجمای شیرازی، طالبا (طالبک)، امیر و گوهر، حیدربگ و صنم‌بر، عزیز و نگار، فلک‌ناز، امیر و خدیجه و یا منظومه‌های روایتی پهلوانی (یا به عبارتی حماسی) که جدیدترند و از تاریخ دویست‌سالهٔ اخیر منطقه فراتر نمی‌روند چون ممزَمون، ذبیح پهلوون، هژبر سلطون، مشتی، عشق‌علی یاغی، حجت غلامی، محمد جبه (جوه)، داوری، امرالله، حامد و رشید خان، این منظومه‌های آهنگین روایتی در شاخهٔ اول قرار می‌گیرند. شاخه دوم در این نغماتِ آوازی وجود چهارپاره‌خوانی (دوبیتی)ها است که در این ارتباط می‌توان به امیری حال، گالشی، کتولی حال، کیجاجان‌خوانی اشاره نمود.

و چون امیری امروزه در مازندران بسیار به آن اهمیت داده می‌شود، در موردش توضیحی لازم می‌آید: هر کدام از اهالی مازندران که از کنز الاسرار امیری پازواری ابیاتی در ذهن دارد می‌دانند که خاندان امیران پازوار، سلسله‌ای دیرین در این ناحیه بوده‌اند که با مستبدان سر مخالفت داشتند و نقش آنها در رواج فرهنگ تشیّع در منطقه بسیار والا و گران‌قدر است. سفیر روس و آلمان که در عهد قَجر به این منطقه رفت و آمد داشته‌اند، نسخ دست‌نویس اصلیِ اشعار عارف وارستهٔ مازندران که حکمی چونان باباطاهر در مازندران دارد، را به چنگ آورده و با خود از ایران خارج نموده‌اند. به همین سبب جلد دوم این آثار، هنوز در آلمان است و شخصی به نام گئورگ که آن را در اختیار داشته، تا کنون حاضر به ارائهٔ نشانه‌ای از آن نشده، چرا که کنز الاسرار امیری در سه جلد نوشته شده بوده که با همت و زیرکی استاد ستوده به هر شکل دو جلد از آن در ایران سند شده و به چاپ رسیده آن هم فقط یک بار!

حجةالاسلام و المسلمین صمدی آملی که خود امیر هیئت رزمندگان اسلام آمل است و یکی از مریدان علامه مولانا آیت‌الله حسن‌زاده آملی پیرعارف دیار مازندران در سخنرانی خود در جشنوارهٔ امیری‌خوانی پاییز ۷۹ گفت: آنان که امیری می‌خوانند، بدانند

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

که امیری حال است، قال نیست، باید جذبات معنوی اشعار را با شور درون پیوند داد تا امیری به دل بنشیند. وی یکی از امیری‌خوانان خوب مازندرانی نیز هست که گاه از دوبیتیهای پیر خود نیز در این زمینه بهره می‌برد.

سخن دیگر آنکه لغت میر در مازندران کاربرد فراوان دارد و ترجمان لغوی متعدد، گمان من بر آن است که این لغت از واژه مهر گرفته شده است، چرا که در قصه‌های گالشی هر ماجرایی که به سرگالش مربوط می‌باشد نام آن سرگالش نیز «امیر» یا «میر» است، که از همان لغت مهر آمده و پس از اسلام به علّت گرایش به خاندان علویان منسوب به آنان شده که چونان مهر دل‌افروز مازنیها گردیده‌اند.

در هر شکل امیری بی‌گمان اشعارش می‌تواند از شخصی به نام امیری پازواری باشد و اینکه چرا به او شیخ العجم گفته‌اند جای بحث است، اما نوع آهنگ و نغمگی اصلی مربوط به وی نیست و او چونان موسیقی‌ورزانِ امروز جامعهٔ نواحی که نغمگی را از رسانه می‌گیرند و دوبیتیها را روی آن پیاده می‌کنند، همین کار را در زمان خویش انجام داده، گرچه که درصد بالایی از نغمگیهای امیری که امروز در منطقه می‌خوانند به لحاظ موسیقایی نه کهن است و نه صحیح، بلکه به طور ذوقی با نغمگیهای تعزیه، خراسانی و بداهه‌پردازی ناصحیح در اجرا همراه است و همین برای بسیاری از پژوهشگران جوان موسیقی می‌تواند ایراد پژوهشی ایجاد کند.

شاخهٔ سوم نغمات آوازی مازندران؛ آوازهای زنان است که به زیرشاخه‌های سوگ ناله‌خوانی (نواجش) لالایی، آوازهای کار و تلاش، آوازهایِ مذهبی خاص، آوازهای هم‌یاریها و ترانه‌های سور تقسیم می‌شود. آنچه که مسجّل است و نباید در موسیقی مازندران آن را نادیده گرفت کاربرد واژگانی است که در بین اهل موسیقی منطقه رایج نیست و یا کمتر رایج است اما برخی از عزیزان سعی در رواج آن دارند؛ لغاتی چون مقام و ریزمقام در باب آوازها و همین طور موسیقی‌سازی. در مازندران باید توجه داشت که از واژه‌ای بسیار زیبا و پُرمحتوایِ «حال» استفاده می‌کنند و به ندرت از واژه‌ای «مقام» استفاده می‌شود. از واژه‌ای حال در موسیقی ساز نشانه‌های قوی و خوبی می‌یابیم که در توصیف هم به کار برده شده چرا که اکثر این آهنگها بیانی توصیفی تصویری را ارائه می‌نمایند مانند: گل‌حال، سِلِک‌حال، پرجایی‌حال، میشی‌حال، غریب‌حال، سماع‌حال، کِلِه‌حال و نمی‌دانم چه اصرارِی است که از این مسئلهٔ واضح چشم می‌پوشیم و واژه‌ای پُر از ابهام را که هنوز تکلیف آن در موسیقی ایران مشخص نیست را استفاده می‌کنیم؟

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

این درست است که در پاره‌ای از بخشها در موسیقی مازندران نام مقام را در ترانه‌ای و یا آوازی می‌شنویم مانند کوترمقوم (مقام کبوتر) ولی این مسئله را نیز باید توجه داشته باشیم که در نوع نگارشهای ادبی در ایران قدیم برای هر نوع نظم و نثر نیز نامی از جانوران طبیعت وجود داشته مانند «قمری» که نگارش سعدی در نثرش را چنین می‌دانند، پس باید توجه داشت که در برخی از مناطق ایران که دارای سوابق تاریخی کهن‌تری به لحاظ تمدن هستند نباید به همین سرعت هر چه را که شنیدیم «مقام» بنامیم و بی‌خودانه چیزی را ورد زبان جامعه موسیقی‌ورز نکنیم که بعدها نشود پاسخ داد. به عنوان مثال توجه کنید به این ترکیب بی‌معنی که رایج شده: مقام کِلِه‌حال!!

موسیقی آئینی: این دسته از موسیقی در مازندران در حقیقت باید بخش اصلی موسیقی قرار گیرد چرا که از لحاظ تنوع به شاخه‌های زیر تفکیک‌پذیر است:

آئینهای سور، سوگ، ختان، مولودی، اعیاد ملّی و مذهبی، وقایع و مراسم باورمدارانهٔ قومی مذهبی

موسیقی کار و تلاش مانند: ترانه‌های کشاورزی، گوسفندداری، گالشی، برنج‌کوبی و ...

موسیقی خبر و رویداد مانند: بوق‌زنی محرم، نقاره‌زنی ماه رمضان، قَرنه‌زنی، پیش‌نمازی، رووني و ...

موسیقی‌بازی و ورزش مانند: ورزا جنگ، بازیهای یک‌چوبه، دوچوبه، سه‌چوبه، لافَن‌بازی (بندبازی)، گهره‌لاکندی، لال بازی و ...

در بخش موسیقی آئینی تنوع نغمگیها زیاد و بی‌نهایت است، گرچه که سنَ‌کلامی این نوع نغمات اکثراً به تاریخ بعد از رواج دین اسلام در منطقه می‌رسد اما پایهٔ اصلی آهنگها بی‌گمان مربوط به دوران پیش از اسلام است؛ نوروزخوانی، چاووش‌خوانی، منقبت‌خوانی، نوحه‌خوانی، مرثیه‌خوانی، کِتل‌خوانی، تعزیه‌خوانی، صبح‌خوانی و سحرخوانیِ عاشورا، نعت‌خوانی، نغمهٔ حیدری، ذکرخوانی، مولودی‌خوانی، حقّانی، لالایی‌خوانی علی‌اصغر، عباس‌خوانی، از این شمارند. این حجم عظیم موسیقی آئینی در منطقه در حال از میان رفتن است.

موسیقی گوداری مازندران

اگرچه نوع موسیقی گوداری در مازندران بازماندهٔ خاصی از موسیقی لوریان هند بوده

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

است که در زمان ساسانیان در ایران پراکنده شدند[۱] اما کم‌کم در اثر نزدیکی و هم‌زیستی خاصی که با مردم منطقه پیدا نموده‌اند بخش اعظمی از موسیقی کهن خود را از دست داده‌اند و با یادگیری گویشهای مختلف زبان طبری و پذیرش موسیقی درون منطقه، امروزه راویِ مهمی برای موسیقی مازندران گردیده‌اند. این قوم تا سالهای پیش از وقوع انقلاب اسلامی، رقصها، آوازها، ترانه‌ها و تصنیفهای خود را محفوظ داشته و در دو جنسیت عمل‌گران (زن و مرد) آن را به اجرا در می‌آورند. اما پس از گذشت سالهای اولیه انقلاب اسلامی و برداشتن پاره‌ای از تحریمها در زمینهٔ موسیقی عدهٔ بازماندهٔ اینان بیشتر تلاش بر آن دارند تا موسیقی شنیده از رسانه و نوعی که مقبول می‌افتد را اجرا نماید و از ارائهٔ تمامی داشته‌های خود، امتناع می‌ورزند. به عنوان مثال: ارزمون (رمضان) شکارچی که راوی صحیحی برای روایت منوّر طلا می‌باشد از اجرای آن خودداری می‌کند و می‌گوید ترانه‌هایش عاشقانه است! گرچه اینان در زمینهٔ اجرای موسیقی قوم موفق‌اند اما چند نکته درباره کارشان و ارائه آثارشان وجود دارد:

۱. به دلیل کم‌سوادی و یا بی‌سوادی راویان نوازنده، اغلب شعرها به لحاظ کلامی، یا غلط ادا می‌شود و یا جمله‌ها به طور کلی تغییر یافته است.

۲. در تمپوی درونی پاره‌ای از نغمه‌های بومی بر اساس داشته‌های موسیقی خود، با تأثیر از موسیقیِ رسانه‌ای ایجاد سرعت نموده‌اند.

۳. چون جوشش بداهه در اجرا در میان گودارها به‌دلیل تمرین و تکرار مداوم بیشتر است در پاره‌ای از نغمات بومی نیز تزئیناتی را به وجود می‌آورند که به گوش شنوندهٔ ناآشنا، روایت جدید و خوبی به نظر می‌آید.

۴. آنچه که می‌تواند به‌عنوان نغمات صحیح مازندرانی در میان گودارها به حساب آید، موسیقی گوسانی است که بیشتر جنبه‌های حماسی، سیاسی، ستایشی دارد و گونه‌ای از موسیقی نژادی در ایران است که هادی سعیدی کیاسری بر آن تقریرات خوبی را به نگارش در آورده است و دوم ترانه‌خوانیهای شاد مازندرانی.

برخی از این عزیزان هراییها را به عنوان گوداری در نوشته‌های خود ذکر نموده‌اند، در حالی‌که این دستهٔ گسترده در اصل در قاموس باطنی و ریشه‌ای این قوم نمی‌گنجد چرا که هم حزین است و هم اینکه گاه به سوگ نالهٔ مددخواهی تبدیل می‌شود. شاید این موسیقی منطقهٔ طبرستان قدیم بوده که در زمان شکستهای پی‌درپی اقوام مازندرانی در طول تاریخ

۱. رجوع شود به بخش موسیقی کولیان.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

پدید آمده و در مواجهه با طوایف منطقه به گودارها منتقل شده و چون راویان اصلی قوم مازندرانی سر به سینهٔ خاک سپرده‌اند، اینک از زبان چند نوازندهٔ گودار، بازماندهٔ این نغمات شنیده می‌شود. این اشتباه را بدین شکل پدید آورده که عزیزان هراییها را که دستهٔ گسترده و سترگی از آوازهای حزن در ایران است را، جزء موسیقی گوداری بدانند.

مشهورترین نوازندگان گودار در منطقهٔ مازندران در قرن حاضر عبارت بودند از مرحوم شهنی میرشکار در گرگان، مرحوم یزدان گودار در کردکوی، مرحوم نظام شکارچیان در گهرباران ساری و اینک رمضان شکارچی مشهور به اَرزِمون در طَبق ده چیره‌دست‌ترین آنان است.

در هر صورت موسیقی گوداری مازندران از لطافت خاصی برخوردار است که فقط شنیدن آن می‌تواند حال درونی آن را بیان نماید و شاید نسل امروز مازندران آخرین نسلی باشد که نوعی از موسیقی کهن منطقه را به‌ویژه موسیقی گوداری را می‌شنود.

سازهای موسیقی مازندران

لَه وا، مشتق از دوکلمه لَه = نی و، وا = باد در زبان تبری (نی باد).

نی هفت‌بند که اختلافش با لَه وا در حدود نیم‌پرده است چرا که جنس صدای لَه وا بم‌تر از نی است.

نی لبک، قَرنِه (کرنای شاخی) دارای سه قسمت سری، بدنه، شاخ که روی بدنه چهارسوراخه است.

دوتار که دارای هفت تا نُه پرده است و خرک نسبتاً بزرگ‌تری نسبت به سایر دوتارهای ایران دارد.

دوسرِه کوتِن (نقّاره) شامل دو نیم‌کاسهٔ سفالین که روی آن پوست را با طناب محکم می‌کنند و با چوب یا دوال چرمی بر آن می‌کوبند.

دایره (دس دایره)، زُرنا (همان سرنا)، کمانچهٔ سه‌سیم، تشت مسی، تشت لاک (چوبی)، زنجیر، سنجک، خلخال، سنج چوبی (کرب).

با سپاس فراوان از: هادی سعیدی کیاسری، دانا کبیری و دکتر عسگری آقاجانیان.
راویان: محمدرضا اسحاقی، علی زاغ پشت، رمضان شکارچی (ارزمون)، آقاجان فیوج‌زاده، علی علی‌زاده، حسین سوادکوهی و ابوالحسن خوشرو.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

دونوازی سرنا و دهل لله‌ور و نقاره مازندرانی‌ها

محمدرضا اسحاقی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

رمضان شکارچی(ازمون)

محمدرضا اسحاقی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فصل سیزدهم

موسیقی گلستان

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

استانی که در تقسیمات جدید کشور به عنوان گلستان می‌شناسیم، منطقهٔ سکونت هیرکانیان بوده است و استرآباد (شهر گرگان کنونی) در زمان هخامنشیان مرکز آن بوده است. گلستان امروز محدود است به شهرهای بندر گز، بندر ترکمن کردکوی، گمیشان، آق قلا، سیمین‌شهر (بناور)، علی‌آباد، فاضل‌آباد، خان به بین، مینودشت، رامیان، گنبد کاووس، کلاله، گالیکش، مراوه‌تپه و جنگل گلستان. بخش وسیعی از این استان امروزه ترکمن‌نشین است که در جای خود به موسیقی آنان اشاره شد. تعدد اقوام در این استان به اقوام کهن آریایی و طوایف، ترک، کرمانج، عرب، بلوچ و سیستانی و کولیها (گودار) اختصاص می‌یابد.

این سرزمین پس از هخامنشیان همواره در طول تاریخ تا پایان انقراض قاجاریه مورد تهاجم و قتل و غارت اقوام مهاجم بوده است، اما آنچه که از نظر پژوهش موسیقی در این منطقه مهم است حضور و وجود چهار نوع از موسیقی قومی در آن است که به ترتیب عبارت‌اند از:

۱. موسیقی ترکهای گرایلی منطقه

۲. موسیقی کتولی

۳. موسیقی گالشی

۴. موسیقی طوایف کوچ (کولیها (گودار)، سیستانی، بلوچ، عرب، کرمانج)

عمده موسیقی ترکهای منطقه مربوط به دشت حاجیلَر قدیم و شهرهای مینودشت، رامیان فعلی می‌شود.

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

تاریخ منطقه: روان‌شاد محمدعلی سعیدی در کتاب خود دربارهٔ رامیان چنین نوشته: در دو کیلومتری شمال رامیان محلی است به نام کهنه‌رامیان، آثاری که از آنجا به‌دست آمده نشان می‌دهد در ازمنهٔ قدیم مردمی در آنجا ساکن بوده‌اند که آنها را، «رامیها» یا «آرامیان» می‌گفتند. آرامیها مردمی بودند سامی‌نژاد که قبل از اعراب در بابل قدیم سکونت داشتند. علمای باستان‌شناس از روی اشیایی که ضمن حفریات (تورنگ تپه) گرگان و عشق‌آباد به دست آورده‌اند، مهاجرت اولیه این اقوام را از شمال ایران دانسته‌اند و در ادامهٔ مطلب چنین نگاشته که در قرن هفتم یا هشتم هجری مجدداً مردمی در همان محل آمده ساکن شده‌اند و آنجا را کهنه را میان نام نهاده‌اند که از آنها هم اسناد و لوحه‌های سنگی باقی مانده است. این مردم نیز در سالهای ۱۱۰۰ ـ ۱۱۲۰ هجری قمری به دست کردهای جهان‌بیگلو قلع و قمع شده‌اند.[۱]

لازم به ذکر است که کردهای جهان‌بیگلو پس از رودررویی با فتحعلی خان قاجار (در عهد صفوی) و شکست شکرخان و حسین خان سلطان پراکنده شدند و در کردمحلهٔ آن زمان (کردکوی فعلی) و همچنین کردآباد کتول جایگزین شدند. پس از این شکست کردهاست که به گرایلیها اجازهٔ ورود به منطقه و سکونت داده شده. اینان بازماندهٔ ایل بزرگ گرایلی (گرائیت ایل)ها بودند که پس از استیلای مغول در ترکستان به ایران وارد شدند و در جرجان آن زمان شهرکی را بنا نهادند که شهرک گرایلی نام گرفت.

رابینوی انگلیسی از آن به‌عنوان «شهرک نو» نام برده[۲] اما بعدها در اثر تهاجم گوکلنگها و ازبکها مجبور به تخلیهٔ شهر و اقامت در منطقهٔ کالپوش شدند. سرپرستی اولیهٔ ایل گرایلی را علی‌خان نامی به عهده داشت (علی ایلیهای مرز شمال خراسان بازماندهٔ آنان‌اند) اما بعدها درویش‌علی خلیفه را به جای او منتخب کردند.

پس از او، ایل به سه بخش تقسیم شده که روان‌شاد سعیدی آن را چنین نوشته است:

بخش اول: تحت فرمان توّکل خان

بخش دوم: تحت اطاعت منصور خان بیک قلیچ‌چی گرایلی

بخش سوم: تحت حکومت درویش علی خلیفه

که در طول زمان بخش دوم در منطقه فعلی در استان گلستان ساکن شده‌اند و به طوایف زیر تقسیم‌بندی می‌شوند:

۱. تاریخ رامیان و فندرسک، ص ۱۴.
۲. همان، ص ۲۳.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۱. طایفهٔ قلیچ‌لی در دو تیرهٔ بیگها (سعیدیهای فعلی) و طایفهٔ شاهسونها
۲. صادقلی (صادق لوی فعلی)
۳. قاقوزی (کاغذلوی فعلی)
۴. یزدری (یازرلوی فعلی)
۵. رَجَبْلی (رجبلوی فعلی)
۶. قوانلو
۷. بای[۱]

پس از مرگ منصور خان فرزندش سلطان یتیم جای وی را می‌گیرد که خانه‌اش را به عنوان اجاق (به معنی مکان مقدسی که دارای کرامات است در ترکی گرایلی) می‌نامیده‌اند و «ذکر اجاق» یکی از معروف‌ترین نغمات مذهبی در میان گرایلیهای منطقه بوده، اما او نتوانست فرماندهی خوبی برای گرایلیها باشد. پس درگیریهای مجدد آغاز می‌گردد و آن چنان ادامه می‌یابد که به سال ۱۱۸۷ هجری قمری می‌رسند. در این سال که گرایلیها در شش‌آب حضور داشتند و نیل برگ نیز محل سکونت عده‌ای از آنان بود با فرمان حسین قلی خان به رامیان فعلی آمدند، ایل گرایلی آن طور که از شواهد پیداست به دلیل تنشهای گاه‌به‌گاه موسیقیِ خبریِ مخصوص به خود داشته‌اند که شامل جار، چاووش و نقاره‌زنی بوده که امروزه از شکل اجرای آن بی‌خبریم ولی بنا به نوشتهٔ مرحوم سعیدی؛ گرایلیها موقعی که در نیل‌برگ ساکن بوده‌اند، چند نفر دیده‌بان روی تپهٔ نسبتاً بلندی که مشرف به راه و روبه‌روی نیل‌برگ قرار دارد گمارده بودند که به محض دیدن طلایهٔ دشمن به وسیلهٔ کوبیدن طبل و نقاره اهالی را باخبر سازند، آن محل هنوز هم به نام تپهٔ نقارخانه معروف است.[۲] موسیقی گرایلیها در منطقهٔ گلستان به‌ویژه در بخش آوازی بسیار غنی است و دارای دو جنسیت عمل‌کنندهٔ زن و مرد می‌باشد، موسیقی آنان را می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم نمود:

۱. موسیقی آئینی: در شاخه‌های مولودی، اعیاد مذهبی، سورهای ملی قومی مذهبی، سوگهای ملی قومی مذهبی، آئینهای باورمدارانهٔ قومی، اعیاد ملّی.

۲. ترانه‌ها و تصنیفها: در شاخه‌های کار و تلاش، عاشقانه، پند و حکمت‌آموز، شبانی و حماسی.

۱. همان، ص ۲۹.
۲. همان، ص ۳۳.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۳. موسیقی سازی: برای بازیهای محلّی.

لازم به ذکر است که گوشهٔ گرایلی در شور ارتباط فراوانی با این قوم می‌تواند داشته باشد. به همان گونه که گرایلی در موسیقی شمال خراسان و در موسیقی آذربایجان و داستانی نیز مرتبط با آن را از زبان دوتارنوازان کشور شنیـدم،[۱] گرایلی را در نیشابور، کاشمر، سبزوار، دامغان، سمنان، تفرش و خلج اراک نیز می‌توان شنید. مرحوم فریدون گرایلی که مدیر مجموعهٔ تاریخی خیام و یکی از ادیبان و فرهنگ مردان خطهٔ نیشابور بود نیز از همین ایل بود که در آنجا ساکن شده بودند و اصطلاحات خاص موسیقی خود را داشته‌اند که از ریشهٔ تأثیرات نحله‌های فلسفی در این موسیقی خبر می‌دهد نوازنده را «مست» و گروه موسیقی را «مستان» می‌گفته‌اند. مشهورترین سُرنانواز ایل گرایلی در عهد قاجار شخصی بوده به نام «ولی‌مست» که تبحر او و حضورش در تمامی آئینهای سور از او الگویی برای ضرب‌المثل‌سازی در بین این قوم ساخته است که امروزه نیز آن را بر زبان می‌آورند: «هرگون هرگونه توی اولمز، ولی مست مونده گُلْمز» (هر روز هر روز عروسی صورت نمی‌گیرد، ولی مست هم اینجا نمی‌آید) کنایه از اینکه شادی و خرمی همیشه به انسان دست نمی‌دهد.

در موسیقی آئین سور گرایلیها آهنگهای گِلَنْ یولی (راه عروس) از زیباترین شکلهای موسیقی شادی منطقه است. ترانه‌های دوصدایی زنانه که پاسخ به پاسخ می‌خواندند، گونه‌ای از آوازهای ضد آوایی (آنتی فونیک) نیز از شنیدنی‌ترین نغمات موسیقی ایرانی که ترانهٔ «پری جان» مربوط به حکایت پری‌خان خانم زند از این گونه آوازهاست.

در بخش موسیقی مذهبی بهتر است شرح سینه‌زنی قدیمی گرایلیهای رامیان را از زبان روان‌شاد محمدعلی سعیدی پی بگیریم، تا به زیبایی حرکات و نغمات همراه آن پی ببریم: از شب پنجم محرم دسته حرکت می‌کرد و این دسته‌ها به ترتیب خاصی به حرکت در می‌آمدند. بدین طریق که هر یک از شرکت‌کنندگان شالی به کمر می‌بستند، بعد به ردیف ایستاده کمر یکدیگر را با دست چپ می‌گرفتند و دست راست را آزاد برای سینه زدن می‌گذاشتند. ابتدا با گفتن کلمهٔ یا حسین (ع) فریاد کشیده سرها را فرود آورده، بعد از طرف راست به حرکت در می‌آمدند. عده‌ای حسن (ع) و عده‌ای دیگر حسین (ع) می‌گفتند و گرد علم، که در وسط قرار داشت، می‌گردیدند. حرکت آنها با سه پا به طرز به خصوصی بود که از اشخاص ناشی ساخته نیست. بعد نوحه‌خوان وسط آمده شروع به خواندن نوحهٔ

۱. ماهنامهٔ «مقام موسیقایی»، متن هفتم، ص ۱۵۲ به بعد.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مرثیه‌گونه می‌کرد. با آهنگ (منظور ریتم است) نوحه، این حرکات (به مرور) شدید و تند می‌شد. تا جایی‌که می‌توان گفت حالت دویدن به خود می‌گرفت. بعد دسته به قصد رفتن به مساجد دیگر حرکت می‌کرد. گاهی دو دسته در بین راه با هم تلاقی می‌کردند. هر دو دسته کلمهٔ حیدرحیدر را می‌گفتند. هر مسجدی حیدر را مخصوص به خود می‌دانست و حاضر نبود دست بردارد و راه به دیگری بدهد.[۱]

وی در مورد موسیقی نوروز نیز اشاراتی دارد، چندان‌که می‌نویسد: «سه روز عید به‌طور کلّی تعطیل عمومی بود و جوانان شب و روز در میدان امام علی اجتماع کرده، به زدن ‘‘نی’’ و خواندن آوازهای محلی و کشتی گرفتن مشغول می‌شدند و یا آوازهای جمعی همراه با نی را اشاره می‌کند که: از پانزده روز به عید مانده، جوانان دسته دسته همراه یک نفر ‘‘نی‌زن’’ با خواندن آوازهای محلی شبها به گردش پرداخته، در منازل اشخاص رفته، عیدی می‌گرفتند.»[۲]

موسیقی عروسی گرایلیها شامل ترانه‌های حمام بردن، حنابندان، لباس پوشیدن، بر تخت نشستن، گلن گورمه (رونما)، جار دعوت عمومی در محل، صله بران، نارزدن، شاباش، مجمعه‌کشی حنابندان و بردن عروس به خانهٔ داماد بوده است.

روان‌شاد سعیدی علاوه بر آنکه به شرح تمامی این مجلس پرداخته اشارات جالبی به موسیقی و شکل استفاده از آن در میان گرایلیها دارد. وی می‌نویسد:

«در موقع عروسی تنبک و سرنا معمول بود و حداقل عروسی سه روز به طول می‌انجامید، شب اول عروسی، جوانان محل عموماً بدون دعوت قبلی به عروسی می‌رفتند، سرشب خودِ آنها به زدن ‘‘نی’’ و خواندن آوازهای محلی مشغول می‌شدند، تا اینکه صاحب عروسی یک نفر ‘‘سازچی’’ که آن را به اصطلاح محل ‘‘بخشی’’ می‌گفتند، می‌آورد و او با دوتار خود مشغول زدن و خواندن بود و تا نزدیکیهای صبح آنها را سرگرم می‌داشت، جوانان به فاصله‌های معین هر یک به فراخور حال خود پولی به او می‌دادند، این وضع هر چند شب که عروسی بود ادامه داشت.

شب سوم عروسی، که شب حنابندان بود، در غروب آفتاب از خانهٔ داماد به منزل عروس حنا می‌بردند، بدین طریق که ظرفها را توی مجمعه‌ای گذاشته و اطراف آنها را شمع روشن می‌کردند زنها مجمعه را روی سر گرفته همراه ساز و سرنا به خانهٔ عروس

۱. همان، ص ۱۴۹.
۲. همان، ص ۱۴۷.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌بردند، در آخر شب داماد را توی مجلس جوانان آورده، دست و پای او را حنا می‌گرفتند، در خاتمهٔ حنا بستن، حاضران قدری از آن حنا، به دستهای خود می‌مالیدند. در تمام این مدت صدای تنبک و سرنا بلند بود و زنها در بیرون مشغول رقص بودند، رقص در عروسی مخصوص زنها بود که از روز اول عروسی تا خاتمهٔ آن خود را آرایش کرده و در انظار مردها به صدای دهل و سرنا می‌رقصیدند.»[۱]

آوازهای حماسی گرایلیها که همگی سرشار از ستم‌ستیزی و رنجی است که این قوم متحمل گردیده. بخش بسیار عظیمی از موسیقی گرایلیها بوده که در حال مضمحل شدن و فراموش شدن در ذهن نسل است. آواز جنگ با لزگیها، عباس خان، حسن بایرو، عزیز بیگ یاور، جنگ جوزچال از این دست بوده که دیگر نمی‌توان آنها را شنید و تأسفم همواره بر این است که در سال ۱۳۶۸ به همراه آقای تقی رجبلو که به چشمهٔ گل در رامیان می‌رفتیم، آخرین دوتارنواز پیر قوم گرایلی را با نام عیسی خان را دیدم که بر بلندایی نشسته بود و آواز دلنشین خود را سر داده بود و من نه دوربین داشتم و نه ضبط صوت که از او اثری را به ثبت برسانم. سالی نگذشت که او هم رفت و دیگر هیچ نبود.

بخش دیگر موسیقی گلستان که بسیار مهم است موسیقی کتولها است. حدود کتول را آقای سید ضیاء میردیلمی چنین بیان می‌دارد: منطقه‌ای که از شرق به رودخانه سرخان محله متصل به فندرسک و از غرب به رودخانهٔ کفشگیری، غربی فاضل‌آباد متصل به حدود ملِک و از شمال به روستاهای ترکمن‌نشین طایفهٔ داز و دوجی و از جنوب متصل به قلل سلسله جبال البرز که آبریز آنها به منطقهٔ کتول جاری می‌باشد واقع گردیده است. محل زندگی قشلاقی و ییلاقی طوایف و مردمی است که از قدیم الایام قسمتی و یا مجموعهٔ آن به کمالان (در اصل کمال خان این لغت را دقت کنید تا بعد) و از حدود پانصد الی ششصد سال قبل جزء بلوک فخرعمادالدین و دهنهٔ آن به کفشگیری و از حدود دویست سال قبل به بلوک کتول اشتهار یافته است. هم‌اکنون مرکزیت آن شهرستان علی‌آباد کتول می‌باشد.

در مورد واژهٔ کتول باید گفت که لغتی سانسکریت است و از واژهٔ کوتاوُل و کوتْوال به ترکی جغتای راه یافته. در معنی امروزین «قلعه‌بان» می‌باشد.[۲] این واژه در فراگشت لغوی از کوتاوُل به کوتوال به کوتْوُل به کتاوُل و کتول تغییر یافته. مسیر تغییرات لغوی را

۱. همان، ص ۱۴۴ و ۱۴۵.
۲. سعید نفیسی، تاریخ بیهقی، ص ۸۷۴..

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اسناد تاریخی کمابیش نمایان می‌سازد به عنوان نمونهٔ شاهد: «در سال ۱۲۰۵ محمد شاه قاجار عازم مشهد و آن را از نصرالله میرزا فرزند شاهرخ بن رضاقلی بن نادرشاه خارج و از یک فرسخی به عتبه بوسی مشرف شد و پس از ۲۱ روز اقامت، فتح‌علی بیک کوتُول را متولی نمود[۱] اما بدان سبب به این ناحیه کتول گفته می‌شود که مهاجران اولیه‌ای که از «سیستان» به آن وارد شدند، شغل اصلی‌شان امیر و قلعه‌بان و داروغهٔ قلعه بوده است و در اصل یک قومیت شغلی داشته‌اند که همان کوتُولی بوده است. در اینجا شاهد همان لغت کمالان است که در اصل کمال خان بوده چون در گویش سیستانی «خ» تلفظ نمی‌شود، این بازماندهٔ همان گویش در منطقه است.

اینان سپس با هم‌زیستی در کنار سادات فندرسک و ترکمنهای گوکلان موقعیت اصلی خود را در منطقه بهتر نموده‌اند تا اینکه به گسترش امروزین ناحیه رسیده است.

این در حالی است که در حدود هفتصد سال قبل این ناحیه دارای ۹۶ پارچه روستای کوچک و بزرگ با ۴۵ حمام و ۲۶ دستگاه آسیاب آبی و ۱۴۰۰ گاو جفت کشاورزی (ورزا) چراگاه گوسفندانی بی‌شمار و دارای هفت هزار مرد مسلح شمشیرزن و جنگ‌آور بوده است به طوری که هر وقت برای شهر استرآباد (گرگان کنونی) دشمنی قوی هجوم می‌آورد، از جنگجویان شجاع این دهنه استمداد می‌طلبیدند.[۲]

نژاد مردم منطقه، آریایی و طوایفی چون سیستانی، بلوچ، کرمانج تیرهٔ جهانبگلو، ترکهای اشاقه‌باش، ترکمن گرایلی و گودار (کولی) در آن می‌زیند و به سبب اتفاقات مهم و غریبی که در اثر تهاجمات مختلف و شورشهای طایفه‌ایِ طی تاریخ در این ناحیه گذشته مهم‌ترین بخش موسیقی کتولها از یک درون حزن‌انگیز برخوردار است که بیشتر به سوگ ناله‌های حماسی شبیه است.

موسیقی کتول را می‌توان به صورت زیر دسته‌بندی نمود:

الف) آوازها در دو شاخه قومی مذهبی

ب) ترانه‌ها و تصنیفها

ج) موسیقیِ سازی

این موسیقی در ابعاد آئینهای منطقه‌ای به صورت زیر دسته‌بندی می‌شود:

۱. آئینهای سور و سوگِ قومی مذهبی

۱. منتخب‌التواریخ، ص ۵۷۶.
۲. تاریخ کتول، ص ۳۴.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

۲. فصل آوازها و گاه آوازهای قومی
۳. موسیقی کار و تلاش
۴. موسیقی نقل و روایت
۵. موسیقی رزم و حماسه
۶. موسیقی کار و تلاش
۷. ترانه‌خوانی در شاخه‌های: عارفانه، هجرانی، غریبی، عاشقانه، پندآموز.

شاخهٔ شادیانه‌های کتولی به عهدهٔ موسیقی‌ورزان گودار بوده که بیشتر آنان فیوج هستند و سابقهٔ کهن در منطقه دارند. در گذشتهٔ نه چندان دور طایفهٔ بزرگی از کولیها در دهنهٔ کتول زندگی می‌کرده‌اند که هنوز نام رئیس طایفهٔ آنها که یاغی و موسیقی‌ورز بوده بر کوهی در آن حوالی بازمانده (کوه عوض گودار). ضمن آنکه در ترانهٔ «نقدعلی خان» که مادرش پس از قتلش سروده نیز از این کوه نام برده شده، این اتفاق در ۱۲۵۰ هجری، قمری رخ داده:

نقدعلی خان بکوشتین عوض گودار چئی و توکًا د بی‌ین سرِدارْ
مگه تِه نقدعلی نداشتی مار که پتوتها کردن کمر غار

آقا شیخ محمدعلی بیتات، شاعر، ادیب، موسیقی‌شناس و روحانی سرشناس که «میرپنج‌نامه» او بر وزن شاهنامه بسیار خواندنی است به موسیقی گوداری در زمان خود اشاره دارد و از آنان به‌عنوان قوّال یاد می‌کند و کارشان را شورانگیز وصف می‌نماید و چون در بزم حسین خان آنان را توصیف می‌کند پس حرفش می‌تواند ملاک باشد که خوانندگان گودار در این ناحیه قوّالی می‌کرده‌اند و بی‌گمان آوازهایی می‌خوانده‌اند که جنبه‌های پهلوانی و پیروزی در آن وجود داشته، ضمن آنکه وی از سازهای تار، تنبک، سنتور، سُرنا و نی در موسیقی گوداری اطلاع می‌دهد و در شعر خود ترانه را «نوا» و خوانندگان را «نواخوانان» می‌نامد. وی حتّی در جایی دیگر به چنگ و عود اشاره می‌کند:

حسین خان شد ز بس شادی احوال
طلب بنمود «گودارانِ قوال»
سر شب تا سحر بانگ و نوا بود
صدای نی بلند اندر هوا بود
ز تار و دنبک و سنتور و سرنا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

فکنده آتشی بر پیر و برنا
ز یک سو صوت وافور قلی بود
ز یک سو هم مقام کورقُلی (منظورش کوراوغلی) بود

نعت‌گویی و نعت‌خوانی از هنرهای این روحانی جلیل‌القدر بوده که از وزانَت خوبی برخوردار است مانند نعت خواجهٔ کائنات پیغمبر آخرالزمان(ص). او در میرپنج‌نامهٔ خود به موسیقی شادیانهٔ زمان خود نیز اشاره دارد و به ما می‌گوید که در ناحیهٔ کتول «نقاره‌خانه» وجود داشته و «نقاره‌زنی» انجام می‌شده و دهل‌زن مخصوصی این کار را انجام می‌داده:

دهل‌چی، همچو مستانه شبانه
فغان انداخت در نقاره‌خانه
دو صاحب جاه با هم دوش‌بادوش
به جمعی از یلانِ گشته هم‌آغوش
همه ره با دف و چنگ و طرب، یار
که تا سُرخَنکلاته شد نمودار

اما آنچه که امروزه از آن همه نغمه و نوا بازمانده گویای عظمت موسیقی منطقه نیست چرا که هنر نقّاره‌زنی به طور کلّی از میان رفته، اما دوتارنوازی، نی‌زنی مخصوص کتولی (شمشاد)، نی‌بید (بیت‌خوانی با نی) و آوازخوانی و ترانه‌خوانی با دوتار و دوتارنوازی تنها، کمانچه‌نوازی با کمانچهٔ سه‌سیم آن هم در حد یک نفر در منطقه، دایره و تشت‌زنی در بین زنان باقی مانده و بخشی از آوازهای مذهبی و سوگینه‌ها مانند: سرگریه و چاووش‌خوانی بهترین حافظ موسیقی گوداری منطقه عیسی فیوج معروف به «عیسی دایی» است. او نوازندگی را ابتدا نزد پدرش «ولی گودار» و سپس نزد معروف‌ترین استاد کمانچهٔ گوداری گرگان، شهنی میرشکار آموخته، ابتدا تتبک می‌زده اما پس از سختیهای فراوان کمانچه را یاد گرفته و در خدمت ذوالفقارخان معززی درآمده، چون در زمان یاغیگری عباس گالش سرباز بوده تمامی جزئیات را دیده و می‌دانسته. اینکه در پشت پرده با سرهنگها چه ساخت و پاختی داشته و چگونه مجوّز تاخت و تاز و غارت گرفته و چگونه به اعدام رسیده، همه را به صورت منظومه‌ای روایتی درآورده که در تمامی منطقهٔ مازندران، گیلان و جنوب البرز نقل محافل موسیقی شده. او روی یک ملودی که مدام تکرار می‌شود

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اشعار سیلابی خود را جای داده و آن را آهنگین کرده مانند: عباسه بردن ـ میدون گرگان ـ گردنش انداختن ـ طناب اعدام ـ یار عباسِم.

از دیگر کمانچه‌نوازان کتول مرحوم حسین‌علی خسروی بود که در جوانی میرشکار بوده و از نوادگان خسروخان کوتوُل بود و در پیچک محلهٔ کتول می‌زیست. او طی زمان با ساز خود در آمیخته بود و چنان تبحری در انواع آوازها و آهنگهای کتولی داشت که در باور نمی‌گنجید. او را در سال ۱۳۷۰ به نخستین جشنوارهٔ موسیقی نی‌نوازان در تالار اندیشهٔ حوزهٔ هنری آوردم و چون آن سالها در عسرت به سر می‌برد و از سویی مسائل تحریم موسیقی در منطقه وجود داشت او با استفاده از سیم ترمز موتورسیکلت، صدای کمانچه‌اش را با تبحر تمام بیرون آورد و با ظرافت تمام، تبحرش را در برابر دیدگان حاضران قرار داد. او علاوه بر کمانچه، قَرْنِه هم در جوانی می‌زده و برای اولین بار روایت عباس مسکین که خواننده‌ای عاشق بوده و قصه‌اش در منطقه کتول به وقوع پیوسته که یک تراژدی منظوم است را از او شنیدم. روانش شاد باد.

مرحوم علی‌اکبر اصلانی کتولی نیز از بهترین نی‌نوازان کتول بود که به همان رسم کهن نی را قدرتمندانه به شکل سربالا و عمود بر صورت می‌نواخت و یکی از بهترین آهنگ‌شناسان موسیقی کتول بود و به تمامی رپرتوارهای موسیقی کتولی آشنایی داشت و آگاه بود. روانشان شاد.

از آهنگهای مهم موسیقی کتول می‌توان به هرائیها اشاره داشت که در سه نوع اجرا با نامهای کوتاه، بلند و کشیده شناخته می‌شوند. اما گودار نوازنده و خواننده‌ای به نام «علی سیاه» که در کردکوی می‌زیسته در زمان پهلوی دوم روی هرائی بلند دو نوع تزیین آوازی پدید آورده که آن را به اشتباه «مقام علی سیاه» می‌گویند شیوهٔ اول آکسانهای کوتاه و مقع در مصرع اول و سوم است و شیوهٔ دوم آکسان دهی بین کلمات در مصرع اول و چهارم و کشیدن آخرین حرف از آخرین کلمهٔ مصرع چهارم.

پس از هرائیها، کتولیها مهم‌ترین بخش آوازهای منطقه است که تمامی مازندران را تسخیر نموده در پایان این مقاله راجع به آن می‌نویسم. سایر آهنگها عبارت‌اند از: کلّه‌کشها، ورساقی، پِشته‌حال، یار خدیجه، راسته‌مقامها در چهار شکل اجرایی، زارنجی، شترناز، غریب.

موسیقی گالشها نیز در این منطقه گستردگی خاص دارد، اکثر هرائی مربوط به این صحرابانان است، که به آن چهاربیتی (بید) می‌گویند و هنگامی که با نی آوازها اجرا

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌شود به آن «نی‌بید» یعنی بیت و نی می‌گویند و پس از آن فصل آوازهایی چون لاره‌لاره که در بهار می‌خوانند.

موسیقی حماسی منطقه: بیت آقارسول که یاغی بوده، عباس گالش و عباس مسکین است که همگی جذابیتهای خاص خود را دارند. موسیقی حزن زنان که تأثیری در راسته مقامها دارد «سرگریه‌هاست» که شیوه‌های متنوعی در اجرا دارد. اما کتولیها: موضوع آوازهایی که موسیقی‌ورزان مازندران بر سر آن با کتولیها اختلاف شدیدی دارند. همان طور که پیش‌تر آمد کتولها جمعیتی قلعه‌بان بودند و جامعهٔ شغلی خاصی تلقی می‌شدند؛ همچون گالشها که رمه‌بان و گاوبان هستند. از آنجا که جمعیتهای صنفی بر اثر طول زمان و رشد اجتماعی درونی خودبه‌خود دارای فرهنگ درون‌جامعه‌ای خود می‌شوند پس می‌توان گفت کتولی همچون گالشی آوازهای مربوط به افراد این منطقه است. ساسان فاطمی دربارهٔ کتولی در کتاب خود چنین آورده: «کتولی یا لیلی جان محبوب‌ترین آواز با وزن آزاد مازندران است، می‌توان گفت که این آواز امضای موسیقایی منطقه است، هر چند در غرب خوانده نمی‌شود. معنای کتولی دقیقاً روشن نیست، بیشتر خبرگان، ارتباط احتمالی میان این کلمه و نام شهر علی‌آباد کتول را انکار می‌کنند.»[۱] امیدوارم که از این پس موسیقی‌ورزان منطقه در این زمینه با توضیحاتی که داده شد کتولی را موسیقی مربوط به یک شهر نبینند بلکه موسیقی کتول را مربوط به جامعهٔ شغلی کتولها بدانند.

سازهای کتولی عبارت‌اند از: دوتار کتولی، نی کتول، دایره، کمانچه، تنبک، نقاره، دهل و سرنا.

با سپاس فراوان از: داود سعیدی، سید احمد حسینی، تقی رجبلو و موسی جرجانی.

راویان: شعبان کریم‌پناه، قربان عشقی، عیسی فیوج، مرحوم حسین‌علی خسروی، مرحوم علی‌اکبر اصلانی کتولی و مرحوم اسماعیل خان معززی.

۱. با نگاهی به کتاب *تاریخ کتول* نوشتهٔ روحانی گران‌قدر جناب سید ضیاء میردیلمی.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

اُستاد علی صادق‌لو بخشی روستای گرپلی رامیان گلستان

موسیقی زنان علی‌آباد کتول

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

زنده‌یاد استاد عیسی فوج استاد موسیقی گودازی کتول

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

عباس گالش که برایش منظومه ساختند.

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

استادانی که بودند و مرا با جلوه‌های
موسیقی منطقه خود آشنا کردند و رفتند

آنان که بودند و ... رفتند

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد استاد یحیی کوپری آیین‌خوان منطقه درونه بردسکن

روانشاد استاد بیت‌الله هیرمندی خوشکنه دهان تالش

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد استاد حاج قربان سلیمانی بخشی ترک خراسان رضوی

روانشاد استاد حبیب چشک خواننده سرخس

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد عاشق قسمت خوانی خواننده تالش

روانشاد علی‌بابا رستمی بخشی منطقهٔ شیروان، خراسان شمالی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

مرحوم استاد حسین همدمی بخشی مذهبی ترکمن

مرحوم استاد حسن پور عیدیان پیشاپور

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد اُستاد حُسین خیاگر (حُسین لوتی) ابرکوه یزد

روانشاد اُستاد خَلیفه میرزا آغا غوثی کُردستان سنندج

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد استاد رضا سقایی و دو تن از پیشکسوتان موسیقی کُردستان

روانشاد استاد سید مجید حسینی آیین خوان کرد سنقر

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد اُستاد غلامعلی نی‌نواز سرنانواز تربت جام

روانشاد اُستاد قادر عبدالله‌زاده (قاله مرو) بوکان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

روانشاد استاد محمدی داربه‌نواز و خواننده نابین

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

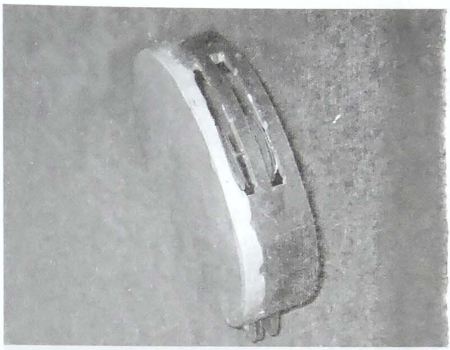
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

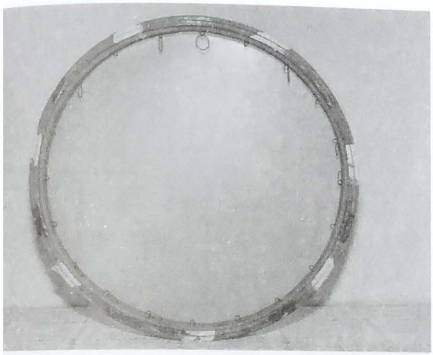
ادوات موسیقی نواحی ایران

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



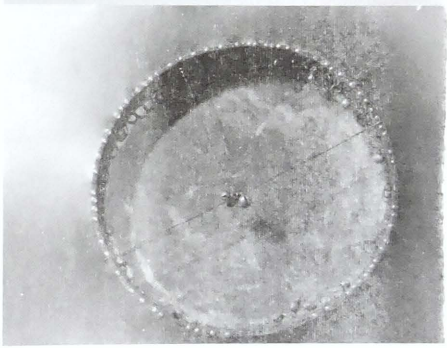
دایرهٔ زنگی



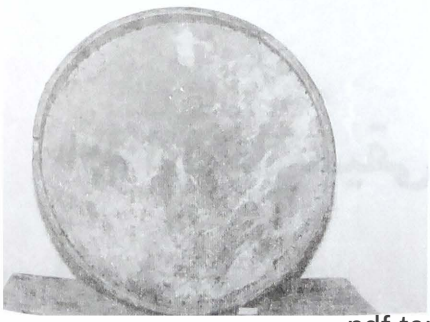
دایره تبریز با تلق پلاستیکی

دایرهٔ زنگی

دایره نایین محمدیه



دایرهٔ یزد (عربونه)



نقش دف کهن بر دیوار چهل‌ستون اصفهان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

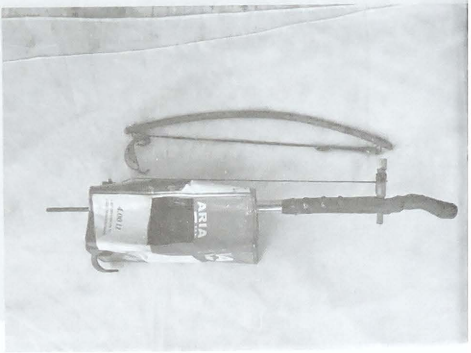
pdf.tarikhema.org

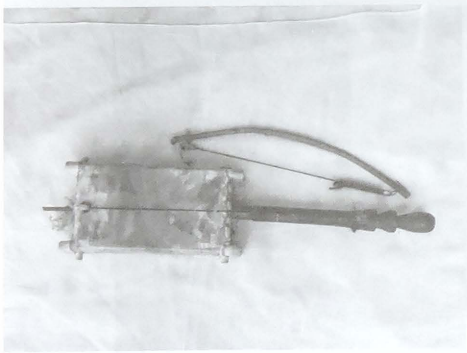
tarikhema.org

دولک دستی بلوچی

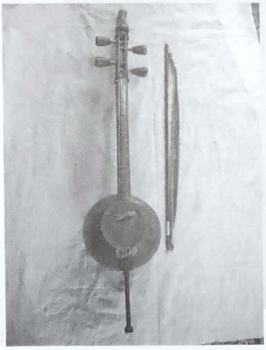
دهل منطقه گرمسیر لرستان

رباب عربی خوزستان





کمانچه پشت باز لرستان



کمانچه مازندران

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

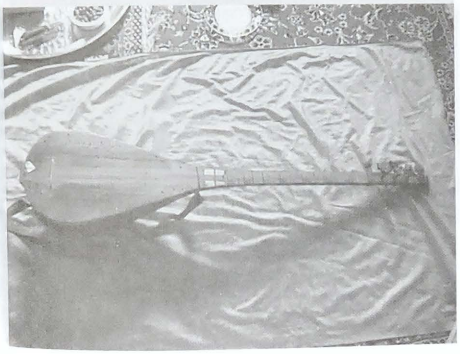
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

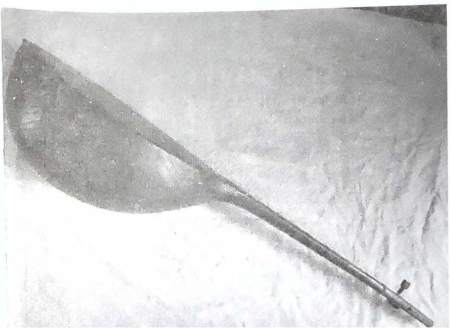
تنبورِه‌نوازی و دستون‌خوانی تالشی

تنبورِه‌نَوازی تالشی

قپوز (ساز عاشقی چگور) منطقه اراک



دوتار بهشهر مازندران

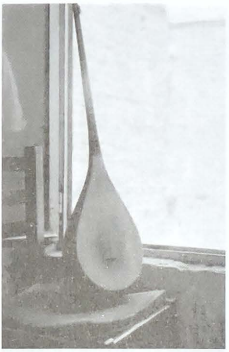


mandegar.tarikhema.org

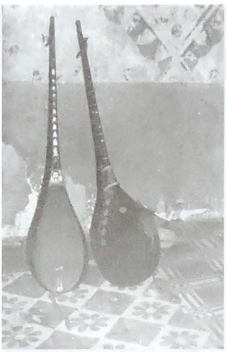
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

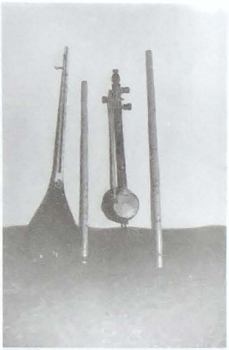
tarikhema.org



دوتار شمال خراسان



دوتار خراسان شمالی منطقه شیروان

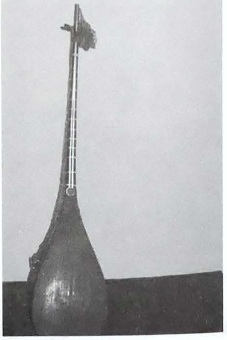


دوتار نِی و کمانچِه علی آباد کتول گلستان

دوتار گرایلی‌های رامیان

دوتار سرحد خراسان شُمالی اوغاز تازه

دوتار چناران خراسان رضوی



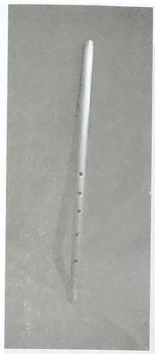
دوتار منطقه سرخس

mandegar.tarikhema.org

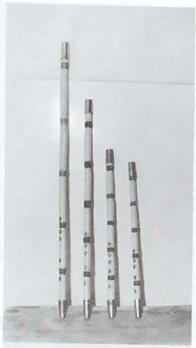
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org



نِی برنجی نایین

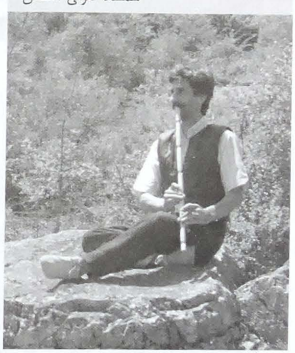


نی‌های منطقه کاشان

شوتک (نی‌لبک) آیین‌های سوگ اردکان

نی‌های مازندران (للـه‌وا)

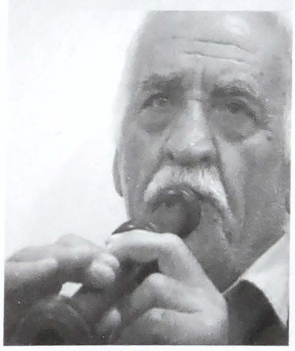
تویدوک نواز ترکمن منطقه ایمر گلستان



شمشاد کتولی گلستان

تویدوک (زل) ترکمنی

تویدوک (زل) ترکمنی



شوتک‌نواز و سازنده شوتک اردکان

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

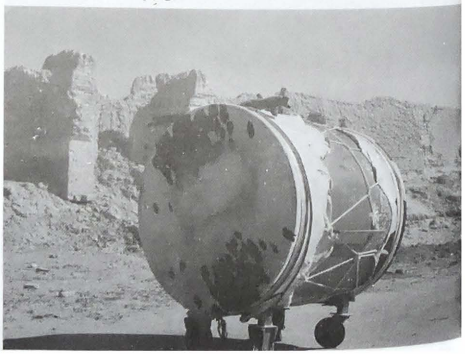
tarikhema.org

دهل اراک

دهل کردستان

دهل آیینی یزد

طبل زلزله منطقه ابرند آباد یزد

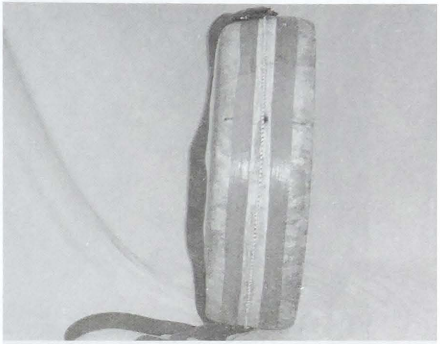


mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

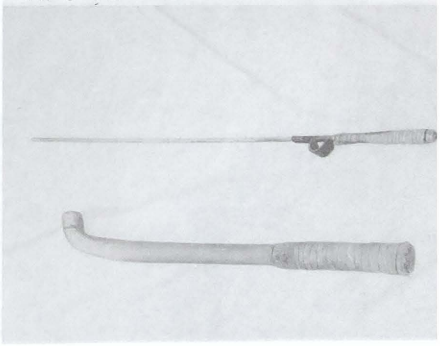
tarikhema.org



دهل لرستان خرم آباد

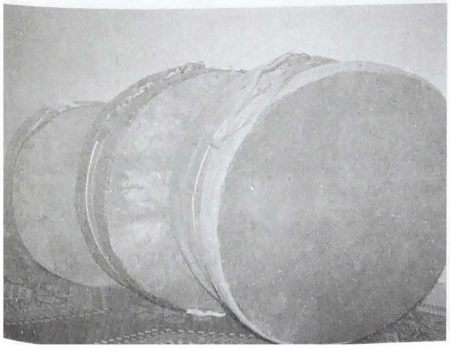
دهل لرستان خرم آباد

دهل لرستان خرم آباد



دهل منطقه بیجار کردستان

دهل های منطقه میبد

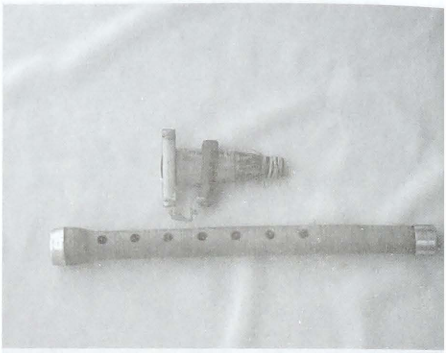


mandegar.tarikhema.org

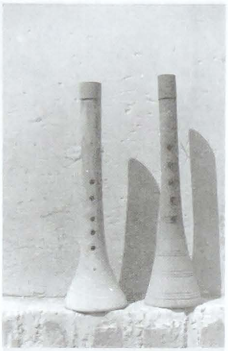
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

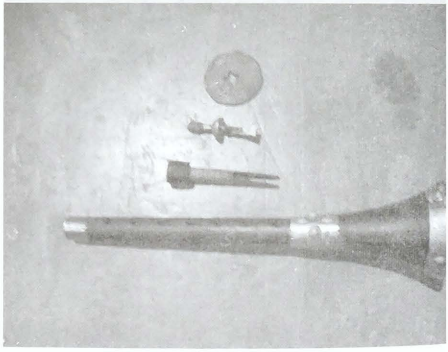


بالابان یا نرمه نی مشترک بین کردها و ترکها



سرنای نطنز

سرنای ابرکوه



سرنای ابرکوه

سرنای تالشی

سرنای گلی کرمان

mandegar.tarikhema.org

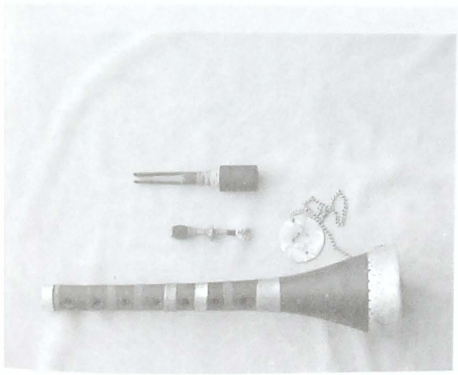
tarikhema.ir

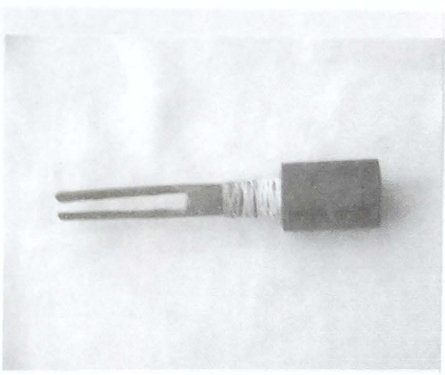
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

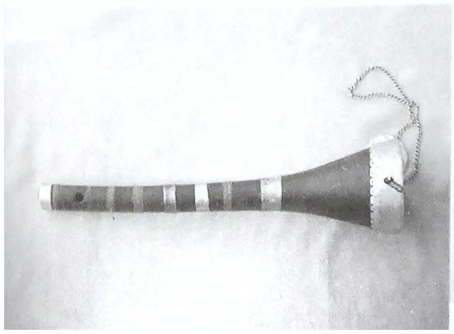
سرنای اراک

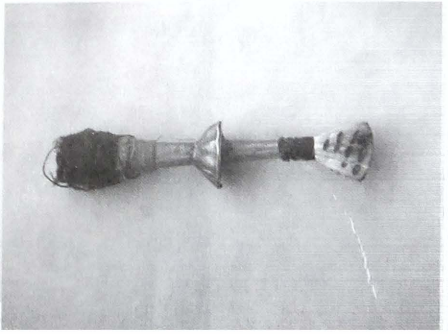
سرنای لرستان





سرنای فردگان اراک



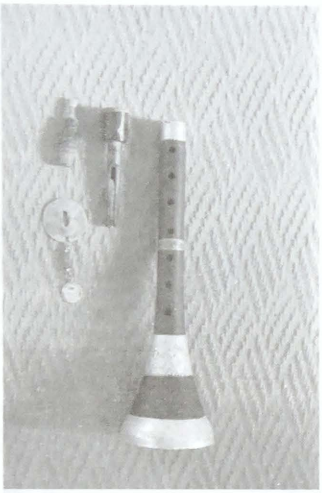


mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

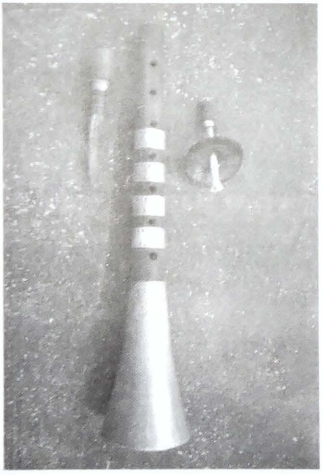
pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

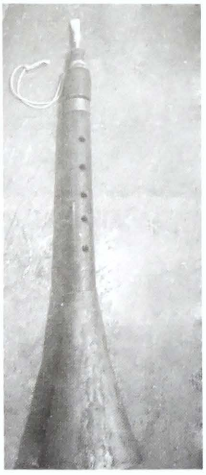


سرنای نایین

سرنای یزد ابرکوه



سرنای قدیمی تفت یزد



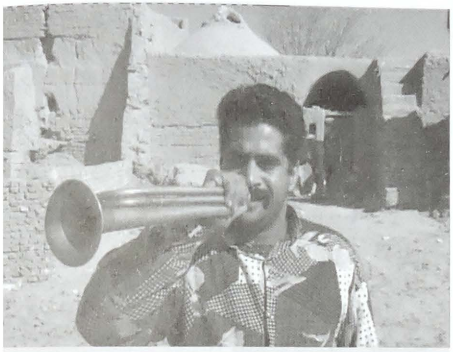
mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

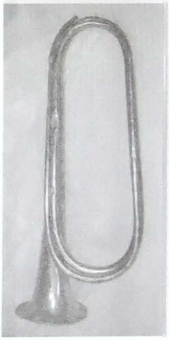
tarikhema.org

شیپور آیین‌های سوگ یزد



شیپور آیین‌های سوگ یزد شاهدیه

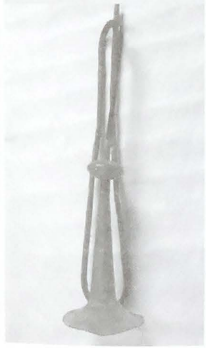
شیپورآیین‌های‌سوگ‌کاشان



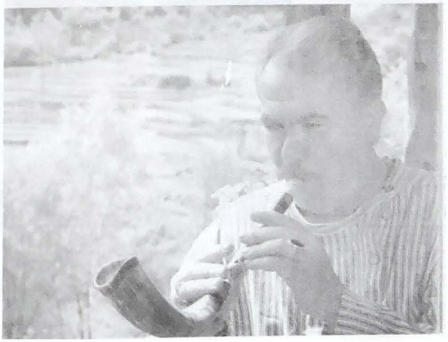
شیپور آیین‌های سوگ نایین محمدیه

شیپور آیین‌های سوگ کاشان

شیپور آیینی منطقه داری‌باغ تالش



بوق شاخ گاوی (غرنه) رستم آباد گیلان



شیپور آیینی منطقه داری‌باغ تالش

mandegar.tarikhema.org

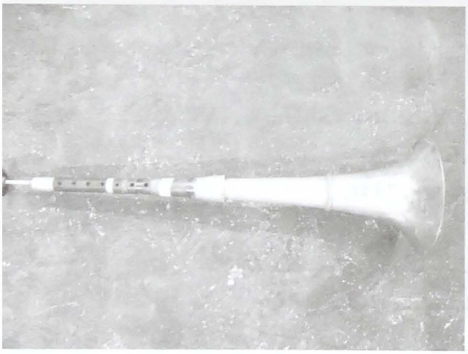
tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کرنانَواز تالِشی

کرنای بختیاری



کرنای هخامنشی

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

فهرست مآخذ

آصف، محمدهاشم (رستم الحکما). رستم التواریخ، به اهتمام عزیزالله علی‌زاده، فردوس، ۱۳۸۰.
اصفهانی، حمزهٔ بن حسن. تاریخ پیامبران و شاهان، ترجمهٔ جعفر شعار، امیرکبیر، ۱۳۶۷.
امیر شرکت الملک (امیر قائن)، محمدعلی منصف، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
اوبن، اوژن. ایران امروز، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، زوار، ۱۳۶۲.
بینش، تقی. تاریخ مختصر موسیقی، آروین، ۱۳۷۴.
بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. تاریخ بیهقی، خلیل خطیب رهبر، مهتاب، ۱۳۸۱.
سعیدی، محمدعلی. تاریخ رامیان و فندرسک، ناشر: مؤلف، رامیان، ۱۳۶۴.
سفرنامه ارنست اورسل، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، زوار، ۱۳۵۳.
سیاحت‌نامه اولیاء چلبی، ترجمهٔ فاروق کیخسروی، انتشارات صلاح‌الدین ایوبی، ۱۳۶۴.
سیاحت‌نامه کلنل چریکف، ترجمهٔ آبکار مسیحی، به کوشش علی‌اصغر عمران، نشر کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۸.
شاربازیری، عثمان. گنجینه گورانی کردی، بغداد، عراق، نشر زمان، ۱۹۸۵ م.
فردوسی، ابوالقاسم. شاهنامه، مقدمه محمدعلی فروغی، جاویدان، ۱۳۷۵.
لمبتون، ان، ک، س. تاریخ ایلات ایران، ترجمهٔ علی تبریزی، کتاب آگاه، ۱۳۶۴.
مجمل التواریخ و القصص، تصحیح ملک‌الشعرا بهار، به همت محمدرضا رمضانی، نشر

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

کلاله خاور، ۱۳۱۸.
مسعودی، علی ابن حسین. التنبیه و الاشراف، ابوالقاسم پاینده، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶.
المهدی، صالح. الموسیقی العربیه، لبنان، بیروت، نشر دارلغرب الاسلامی، ۱۹۹۳ م.
میردیلمی، سید ضیاء. تاریخ کتول، ناشر: مؤلف، گرگان، ۱۳۷۰.
هدایت، رضاقلی‌خان. ملحقات روضه الاصفای ناصری، نشر کتاب‌فروشی مرکزی، ۱۳۳۹.

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org

mandegar.tarikhema.org

pdf.tarikhema.org

tarikhema.org

tarikhema.ir

tarikhema.org

پدید آمدن مسئلهٔ موسیقی منطقه‌ای یا ناحیه‌ای یا بومی از زمانی آغاز گردید که اجتماعات کلان، یک‌دست و هم دل نخستین با تحولات مختلف فکری، فرهنگی و نژادی کهٔ اکثراً به صورت ایل و طایفه‌های کوچنده می‌زیستند، یا به‌یک جانشینی روی آوردند یا مجبور به یک جانشینی شدند و بدین‌سان چندگانگیها پدید آمد. چرا که رفتار مسالمت‌آمیز با همسایگان باعث نوعی توارد فرهنگی می شد که لاجرم موسیقی یک ناحیه را نیز تغییر می‌داد و باعث می‌شد تا هنر موسیقی به اقتضای انشقاق طبقاتی و شکل‌یابی جدید منطقهٔ زندگی، تعاریف خاص بیابد و اتفاقاتی چون «تقسیمات» و «نوع» پدید آید.

سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)
ناشر برگزیده سال‌های ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰
مرکز موسیقی حوزه هنری
ناشر برتر اندیشه و هنر انقلاب اسلامی

قیمت: ۸۹۰۰ تومان

ISBN: 978-964-506-056-3

تهران/خیابان حافظ/خیابان رشت/پلاک ۲۳
صندوق پستی: ۱۵۸۱۵/۱۱۴۴ تلفن: ۶۱۹۴۲
سامانه پیامک: ۳۰۰۰۵۳۱۹
مرکز پخش: شرکت انتشارات سوره مهر
تلفن: (پنج خط) ۶۶۴۶۰۹۹۳ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۱

mandegar.tarikhema.org
tarikhema.ir
pdf.tarikhema.org