

هفت تنگ

مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران

بکوش
بهمن بوستان
محمدرضا درویش





حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ایران، تهران.

نقاط خیابان حافظ و سمیه، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷ - تلفن ۸۲۰۰۲۳

۹۵ تومان



مؤلف: آبرو، پ. س. بی بی علی محمدی ایران



۱۰
موسیقی دلی

بسم اللہ الرحمن الرحیم

هفت اورنگ

«مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران»

به کوشش

بهمن بوستان و محمد رضا درویشی

تهران ۱۳۷۰

هفت اورنگ

«مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران»

به کوشش بهمن بوستان و محمد رضا درویشی

«با همکاری واحد موسیقی حوزه هنری»

روی جلد: صداقت جباری

چاپ اول: زمستان ۱۳۷۰

تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: چاپخانه پوریا

انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است

فهرست مطالب

۷	مقدمه (هفتورنگ)
۱۹	هنر برتر از گوهر آمد پدید
۳۱	جستجوی دوباره و چند یادآوری
۴۷-۱۳۶	مروری بر موسیقی نواحی مختلف ایران
۴۹	موسیقی بلوچستان
۶۵	موسیقی بوشهر
۷۳	موسیقی ترکمن صحرا
۸۳	موسیقی شمال خراسان
۹۳	موسیقی منطقه تربت جام، خواف، نایباد
۹۷	موسیقی کردستان
۱۰۵	موسیقی قادری سنندج
۱۰۹	موسیقی کرمانشاهان
۱۱۹	کرنانوازی در گیلان
۱۲۳	موسیقی لرستان
۱۲۹	موسیقی هرمزگان بندرعباس، میناب قشم و...
۱۳۷-۱۹۲	زندگینامه اساتید موسیقی سنتی ایران
۱۳۹	استاد احمد عبادی
۱۴۹	استاد اصغر بهاری
۱۵۹	استاد جلیل سهنار
۱۶۷	استاد حسن کسایی
۱۷۷	استاد محمد اسماعیلی
۱۸۵	استاد فرامرز پایور

۱۹۳-۲۴۱	زندگینامه اساتید و هنرمندان موسیقی نواحی مختلف ایران
۱۹۵	نوازندگان آذربایجان
۱۹۷	نوازندگان بلوچستان
۲۰۱	نوازندگان موسیقی بوئهر
۲۰۳	نوازندگان تربت جام، خواف و نایباد
۲۰۵	هنرمندان (نوازندگان) موسیقی ترکمن صحرا
۲۰۹	نوازندگان خانقاه
۲۱۱	نوازندگان شمال خراسان
۲۱۷	نوازندگان کردستان - سنندج
۲۲۱	هنرمندان موسیقی کرمانشاهان
۲۲۵	گروه کرنا نوازان گیلان
۲۲۷	هنرمندان موسیقی محلی لرستان
۲۳۱	نوازندگان مازندران
۲۳۵	نوازندگان مسجد سلیمان
۲۳۷	نوازندگان هرمزگان - بندرعباس
۲۳۹	هنرمندان منطقه میناب

«هفتورنگ»

مقدمه

اورنگ، فرّ و شکوه و زیبایی و خردمندی و جایگاه بلند و سریر سرافرازی را گویند. اورنگی، یکی از نغمه‌های موسیقی قدیم ایران و نام لحنی از سی لحن بارید است. هفتورنگ، به لغت فرس قدیم هفت کوکبند که در جهت شمال ظاهر شوند و مردمان آن را هفت برادران خوانند.

عبدالرحمن جامی شاعر کبیر خراسان در قرن نهم هجری، هفت متنوی بلند و عرفانی خود را هفتورنگ نامید تا در مقابل خمسة امیر دهلی «امیر خسرو دهلوی» و پنج گنج حکیم گنجه «نظامی گنجوی» سبعه‌ای برآورده باشد و نیز بدین نام شگفت شماری از رمز و رازهای سخن معنوی خویش را در صورت این عنوان وانماید.

واحد موسیقی حوزه هنری در تسمیه مجمع بزرگ «هفت اورنگ» به اقتباس از مولانا جامی بر این تعبیه رفته است و از

مجموع آن اشارت‌ها و کنایت‌ها که در نهفت این نام است، برخی را ترجمان حال و کار و آرزوها و اهداف خود یافته است.

از جمله آن رازها، رمز نسبت این اسم است با جملهٔ مسمیات آن و این مسمای آخر، چنانکه گویی این نام را از آسمان خصوصاً برای این مجمع فرو فرستاده‌اند (الاسماء تنزل من السماء).

هفت‌اورنگ در زمین به معنی هفت مسند و هفت جایگاه بلند است و در آسمان هفت ستاره است در جهت شمال که آن را هفت برادران گویند. از آنجا که موسیقی در نزد حکما، محاکات جنبش اجرام و گردش افلاک است، هفت نغمهٔ موسیقی ما (شور، سه‌گاه، چهارگاه، ماهور، همایون، راست پنجگاه و نوا) هفت نغمهٔ آسمانی است و چون آسمان‌ها هفت‌اند، پس این نواها نعمات هفت آسمانند که به وساطت هفت استاد (عبادی، بهاری، کسایی، شهناز، یاور، اسماعیلی و فرنام) از زبان هفت سازگران گوهر (تار، سه‌تار، کمانچه، سنتور، نی، تمبک و دف) در هفت شب روایت می‌شوند و در معیت ایشان چندین ساز و نوازنده از خاندان سازهای هفت‌گانه و دو چندان نغمه از هفت اقلیم موسیقی ایران را به رسیدگی و هم‌آوازی در میان خواهند آورد تا هماهنگی و برادری در زمرهٔ نوازندگان اهل قبله تمام باشد.

این خلاصه‌ای بود به زبان اشارت در وجه تسمیهٔ مجمع «هفت‌ورنگ» و بعضی از ظرایف و طرایفی که در این نامگذاری مورد نظر بوده است. لیکن آن سوداها و آرزومندی‌ها که انگیزهٔ ترتیب و انعقاد این گونه از محافل است و لابد از آن به زبان عبارت تعبیر و گفت‌وگو بایست، در این مختصر نمی‌گنجد، پس بر سیاق آنچه گذشت هفت نکته گزیده را از نهفت رازآمیز هفت‌اورنگ برآورده، به اجمالی هرچه تمام‌تر بیان می‌کنیم. این هفت نکته به هر حالی همان

هفت قلم آرایشی است که در بایست عروس هنراست و تا دیده و شنیده شده است، عقیقه هنر از نهفت هفت پرده راز هر هفت ناکرده بیرون نمی خرامد.

۱- اورنگ سریر سرافرازی است.

موسیقی در نزد فلاسفه و حکما به معنای تعلیمات روحی و ریاضت‌های روانی است. و شعر و رقص و ادبیات از اجزاء و توابع آن است. ریشه این دانش در عقاید ملل و نحل عالم، عمدتاً خدایان و فرشتگان و موجودات روحانی و آسمانی‌اند. و در زمین مردانی چون هُمر وقف این هنر بوده‌اند و در جهان مشرق فارغ از اعصار باستانی و اساطیری تنها در تاریخ ما بزرگانی چون فارابی و ابن سینا و کندی و اسحق موصلی به این کار اشتغال ورزیده‌اند. اکنون دیرگاهی است که سازندگان و نوازندگان، آن پایگاه ارجمند و جایگاه والا را از دست نهاده‌اند و در لسان مردمان به عملة طرب و لوطیان و مطربان خرابات نام بردار شده‌اند. هفتورنگ بر آن است که خاطره شکوه و یادآوری روزگار عزت و عظمت ماضی این سلسله را در فکر و عمل احیاء خواهد کرد و خواهند دانست که شأن ایشان تعلیم و تربیت مردمان است، و نه همراهی و برانگیختن ایشان به گناه و معصیت و تباهی و آلودن گوهر نفس نفیس آدمی به آلایش شهوات انسانی و حقارت‌ها و رذالت‌های شیطانی.

۲- اورنگ جایگاه بلند است.

يك معنى اورنگ «میدان و مجال فعلیت و فعالیت و ساحت ظهور و بروز قوه هنرمند و تأثیرات وی در آحاد مردمان و اجتماع»

است. اخبار باستانی می‌رسانند که در بعض از ادوار ماضی موسیقی از مهم‌ترین ابزار تعلیم و تربیت شمرده می‌شده است، چنانکه در تاریخ انبیا صدای داود و مزامیر وی در ردیف عصای موسی و نفس مسیح از معجزات رسولان و پیامبران الهی به شمار آمده است و نیز در روایات فرمانروایان و شاهان زمره‌ای از ایشان به «خوب سرودان» شهرت دارند و در نزد پیروان و مطیعان خویش، پادشاه دین و دنیای مردم‌اند.

قصه راویان و حماسه‌سرایان و بخشیان و عاشقان و امثال ایشان و معنویت و والایی آنها و نقش ارجمندشان در بقا و دوام ایل‌ها و تفوق و چیرکیشان بر دشمن و صبر و ثباتشان در خشکسالی و شکست، از این قبیل است.

داستان‌های بسیاری حتی از نقش مثبت نوازندگان درباری با همه ایرادهایی که به این طایفه وارد است، خبر می‌دهند. مع‌الاسف در تاریخ معاصر جهان، موسیقی‌دانان و نوازندگان اگرچه به ظاهر در خدمت حکومت‌ها نیستند و به نظر می‌رسد که به مردم تعلق دارند، عمدتاً در خدمت شیاطین و طواغیت به سر می‌برند؛ زیرا فعل و عمل اینان در دوره معاصر اغلب از دایره سرگرمی و تفریح و تفنن آنها در مبتذل‌ترین و رذیله‌ترین صور آن، بیرون نمی‌رود.

در کشور ما، خاطره شرم‌انگیز نوازندگان لاله‌زاری و ارکسترهای پاپ و جاز و تأثیر شیطانی ایشان در انحراف مردمان از حقیقت انسانیت و واماندن از آگاهی و حساسیت نسبت به مسایل واقعی - اعم از سیاسی و اقتصادی و اجتماعی و غیره - هرگز به فراموشی سپرده نخواهد شد.

این تأثیر آنچنان بوده است که در دوره انقلاب هم با همه کوششی که در جهت اصلاح و هدایت مسئله موسیقی به عمل آورده

شد، توفیقی چنانکه باید و شاید حاصل نگشته است.

هفتورنگ بر آن است که انتباه هنرمندان از خواب غفلت و برانگیزتن توجه ایشان به حقیقت مردم و ارزش‌ها و ارجمندی‌ها دینی و قومی و طبقه‌بندی اجتماع از نظر فرهنگ و معرفت برای فراهم آوردن آثاری مناسب حال هر طبقه و توجه به عرصه عظیم استیلای زبان و فرهنگ فارسی و اسلامی جایگاه بلندی است که هنرمندان واقعی ما بایستی بدان دست یابند.

۳- اورنگ دانش و زیبایی است.

گفته می‌شود که: گانه‌های زرتشت و بخش‌های دیگری از کتاب اوستا به نغمه‌هایی دلپذیر اجرامی شده است. گفته می‌شود که نکيسا دستگاه‌های موسیقی ایرانی را مرتب ساخت و در قالب هفت خسروانی ارانه کرد. گفته می‌شود که بارید سی لحن و ۳۶۰ دستان به عدد روزهای ماه و سال برآورد. گفته می‌شود که مسلم بن محرز آهنگ رمل را اختراع کرد و ترکیب و توالی اصوات را در فواصل مطبوع درجه سوم و چهارم و پنجم پذیرفت و در آواز عاشقانه «غزل» تغییراتی داد و دو بیتی را معمول کرد. گفته می‌شود که اسحق موصلی میراث‌دار ابراهیم موصلی و منصور زلزل، تحقیقات مهمی در مقام موسیقی^۱ به عمل آورد و قواعد هماهنگی^۲ را کشف کرد. «هزج» را به دستگاه‌ها افزود و از (الطاق الثانی) دستگاه ماهور را به وجود آورد.

گفته می‌شود که زریاب شاگرد توانای اسحق، «شجرة الطبوع»

1. tonalite

2. Harmonic

را که طرح دستگاه‌های موسیقی بود، منظم کرد و عود را کامل گردانید. و پسران موسی بن شاکر ارگ آبی را اختراع کردند.

درباره مقام ابوالفرج و فارابی و کندی و ابن سینا و نیز ارموی و مراغی و امثال ایشان و درایت و آگاهی فنی و تخصصی و عمومی هر يك و کارهای عظیم هر کدام در این مختصر سخنی نمی‌توان گفت. آنچه گفتنی است، حقیقت تلخی است که در روزگار ما گریبانگیر هنر موسیقی در مشرق زمین - خصوصاً در ایران - است. دیری است که علاقه‌مندان به این هنر از آموختن موسیقی به فرا گرفتن سازی و يك دو روایت از ردیف‌ها قناعت می‌کنند و یا با گذراندن چند سالی در مدارس موسیقی غربی و فرا گرفتن مقدمات موسیقی بیگانه، به ایران باز می‌گردند. گروه نخست حرفی به جز آنچه در سینه دارند و طوطیانه آموخته‌اند، نمی‌توانند گفت و گروه دوم که هرگز به پای آموزگاران بیگانه خود نرسیدند و اثری همپا و همتای ایشان به وجود نیاوردند حتی از آنها که بیگانگیشان مسلم است خصمانه‌تر عمل می‌کنند و با ارجمندی‌های ملی و مذهبی خود بیش‌تر به ستیز می‌پردازند و اینان هر دو از خوبان قومند تا برسد به جوق عظیمی از شبه هنرمند که در همه جای این سرزمین پراکنده‌اند و نان خدا را می‌خورند و آب به آسیاب شیطان می‌ریزند.

هفتورنگ بر آن است که در زمینه آموزش تخصصی علم موسیقی بایستی طرحی تازه افکند و بنیانی نه از آن دست که دیده‌ایم و شنیدیم، برپا ساخت. در این باره برنامه‌هایی با تکیه بر دانش کاردانان و کارشناسان در دست تهیه است، آنچنان برنامه‌هایی که اصالت و ارجمندی‌های امت اسلامی ما را محترم و محفوظ نگاهدارد و از دقایق علمی و فنی جهانی این هنر ما را محروم نگذارد.

۴- اورنگ فرّ و خردمندی است.

فارابی و ابن سینا بیش تر از آنکه به موسیقی اشتها ر داشته باشند، به حکمت و فلسفه و طب و ادب شهرت دارند. اگرچه این تفکیک به جهاتی درست نیست، لکن طبقه بندی علوم در روزگار ما و تخصصی شدن دانش ها ایجاب می کند که به زبانی غیر از زبان مردمان سخن گفته نشود. به هر حال مراد این است که هنرمندان موسیقی اگر این دو شخصیت را الگو و نمونه خویش ن ساخته اند، شاید به دلیل غلبه عنوان حکیم برایشان است، لیکن تحقیق در زندگانی مردانی چون مراغی و اسحق موصلی و اکثر موسیقی دانان ماضی ثابت می کند که آنان بر خلاف همکاران و هم صنفان معاصرشان، در علوم و فنون زمانشان نیز صاحب نظر بوده اند یا لّاقل به بخش عمده ای از علوم نظری و انسانی آگاهی و تسلط داشته اند.

قصه حضور اسحق موصلی در مجلس فقها و محدثین و متکلمین و احاطه او بر جوانب این علوم، مشهور است. هم آوردی های وی با ادیبان مشهوری چون اصمعی در علم قرائت و تجوید و صرف و نحو و تاریخ و روایت و نسب و شعر متفق علیه اهل ادب است و چه جای اسحق که کنیزکان مغنیه روزگار اسلامی در انواع دانش ها، قدرت و شهرت داشته اند: جمیله مولاة بنی سلیم از خوانندگان و نوازندگان دوره امویان که معبد و ابن عائشه موسیقی را از او گرفته اند، در سفر حج مشرف می شود. مردمان مکه از وی تقاضا می کنند که: مجلسی برای ایشان برپا سازد؟ جمیله می گوید مجلس برای استماع حدیث یا برای خوانندگی و نوازندگی؟ قالوا لهما جمیعاً: قالت ما کنت لا خلطَ جدّاً بهزل و أبت أن تجلس للغنا.

در روزگار ما هنرمندان از دایره تخصص خود گامی فراتر نمی‌گذارند و به جز آنچه در محدوده فن و تکنیک با آن سر و کار دارند، به چیزی نمی‌پردازند؛ غافل از آنکه هنری نیست که روی با مردم نداشته باشد و درک و شناخت مردمان موقوف احاطه بر علوم و فنونی است که هر يك از زاویه و سویی به تحقیق در احوال آدمی پرداخته‌اند. چه کسی می‌تواند يك هنرمند را از مردم‌شناسی و روانشناسی و دانش‌هایی از این قبیل بی‌نیاز به شمار آورد و یا وی را از ادبیات و شعر که کفه دیگر ترازوی موسیقی است، محروم تصور کند؟ چه کسی در روزگار ما ضرورت درک مکاتب فلسفی و دینی و داشتن اندیشه و ایدئولوژی را برای هنرمند انکار می‌کند؟

هفتورنگ بر آن است که بنا به قاعده «اهم فی‌الاهم» بایستی آثاری از دانش‌های مختلف، خصوصاً حکمت و ادبیات و دوره‌هایی از تاریخ هنر و فلسفه هنر را برای هنرمندان تدارک دید و پس از آن، به سایر رشته‌ها پرداخت، زیرا هنرمند اگر خود و مردم را نشناسد و ارزش‌های اصیل را در نیابد، بی‌آنکه خود بخواهد بجای خدمت خیانت خواهد کرد!

۵- اورنگ شرف و شکوه است.

از این عنوان پند و نصیحت را اراده نکرده‌ایم، اگرچه شرف آدمی به اخلاق است، اما ما را در این مختصر مجال آن نیست. آنچه مراد ماست یادکردی از حقیقت هنر و ارجمندی مرد هنری است. اما هنر به حسب لفظ کلمه مرکبی است که از دو جزء فراهم آمده است: جزو اول «هو» همان است که در کلمات باستانی هومن و هورخش دیده می‌شود و در سانسکریت به صورت «سو» تلفظ می‌شود. «هو» به معنی نیک و خوب است و «نره» که هم امروز در

زبان فارسی رواج دارد، نَر و فَحْل را گویند. پس نره به معنی مردی و مردانگی است و از جهت شمول به مصداق، بر زن و مرد هر دو واقع می‌شود، زیرا نرینگی جزئی از معنی مردانگی است و چه بسیار زنان که در انسانیت و جوانمردی بر نوع مخالف خویش سبقت گرفته‌اند.

بنابراین، هونره یعنی نیک مردی و مردمی و هنرمند گرانمایه‌ای است که واجد شرف ذاتی و صفاتی باشد. یعنی به حسب نفس، شریف و به حسب کسب، حکیم باشد و این نخواهد بود الا به تأیید خدای متعال و تربیت کاملان و تهذیب و ریاضت نفس و ترك انواع شهوات و کسر اصنام جاهلی، آنگاه روی به راه آوردن، بقوت رجولیت و مردی و کار فرمودن همه آن نیکی‌ها و خوبی‌ها به دستیاری عزم و اراده که ناشی از مردانگی است.

پس شرف، نیکی‌های هنرمند است و شکوه، مردانگی وی و آن کس که واجد این دو نیست، البته شبیه هنرمندان است و از ایشان نیست. هفت‌ورنگ بر آن است که میناق اهل هنر را تازه گرداند.

۶- اورنگی لحنی از سی لحن باربد و نغمه‌ای اصلی از موسیقی قدیم ایران است.

دستگاه‌ها و آوازهای ردیف را بخشی از مقام‌های پیشین موسیقی ایران شمرده‌اند و نشان و ریشه مقام‌ها در روزگاران بر باد رفته و تاریخ از یاد رفته هنر، گم و ناپدید است. در دست ما اینک از همه آن حکایت‌ها و روایت‌ها که پیرامون موسیقی ماست، همین ردیف‌ها و ذخیره عظیم موسیقی عشایر و اقوام هم ریشه‌ای است که در این خاک پهناور به سرفرازی زندگی می‌کنند. این میراث اگرچه به نسبت اخباری که به ما رسیده است، بسیار

نیست؛ لیکن در ارجمندی و گرانسنگی بر مرده ریگ بسیاری از ملل عالم برتری دارد و از آنجا که در ظرفیت فرهنگی عظیم پرورش یافته است، قابلیت هر نوع توسعه و تکامل در آن موجود است؛ لیکن نخستین قدم در راه تعالی آن حفظ و حراست آن از تحریف و تخریب است و سپس تحقیق و بررسی آن به همه صور تحقیق و روش‌های آن - خصوصاً ضبط و ثبت همه مقام‌های موسیقی محلی و گرد آوردن آنها به وجه مطلوب (شنیدنی و خواندنی) و سپس ایجاد مؤسسات کارشناسی و تحقیق تا این مواد را موضوع بررسی خود قرار داده، ضمن استفاده اجرایی و عملی، زمینه‌های توسعه و تکامل را در آن فراهم آورند.

غربگرایی منحط بسیاری از موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان دوره‌های قبل، زبان‌های غیرقابل جبرانی بر موسیقی اصیل ما (اعم از موسیقی ردیف و موسیقی مقامی محلی) وارد آورده است. امروز موسیقی مذهبی ایران که بخش عمده‌ای از موسیقی ماست، تقریباً روی به نابودی نهاده است؛ چنانکه از موسیقی تعزیه، نمونه‌های برجسته‌ای در دست نیست و یا از سایر موسیقی‌های عاشورایی جز آنچه در اقصاء نقاط کشور به دلیل دوری از مرکز محفوظ مانده است، چیزی نمی‌توان یافت. موسیقی مسجد و خانقاه تحت تأثیر آنچه از صدا و سیما پخش می‌شود، اندک اندک رنگ می‌بازند. موسیقی کار به کلی فراموش شده است و موسیقی سوك و سور در همه ایل‌ها و عشیره‌ها، با خطر تحریف رو به رواست.

ردیف‌ها نیز در فعالیت کاسبکارانه هنرمندان و یافتن بازارهای گرم‌تر، روز به روز از جهت کیفیت و ارزش می‌کاهند و از جانب دیگر، فرنگی‌مآبان بر کشش و کوشش‌های خیانت‌بار خویش می‌افزایند و در ساحت‌های مختلف به رواج مبتذل‌ترین و

بی‌مایه‌ترین موسیقی‌های بیگانه دامن می‌زنند.
هفت‌ورنگ بر آن است که برای حراست از کیان امت اسلامی و فرهنگ قومی، بایستی به این بی‌سر و سامانی خاتمه داده شود و فعالیت خود را از همین روی موقوف کارهای پژوهشی و تحقیقی در زمینه موسیقی و تجلیل از خدمتگذاران موسیقی میهنی کرده است.

۷- هفت‌اورنگ به لغت فرس قدیم هفت برادرانند.
اصطلاحاتی از قبیل هماهنگی (هارمونی) هم‌آوازی، هم‌نوازی و مثل اینها، ایجاب می‌کند که هنرمندان - به ویژه موسیقی‌دانان اعم از خواننده و نوازنده - به دلیل ضرورت معیت و اتحاد در کار و عمل از متحدترین و منسجم‌ترین مردمان باشند. اصولاً وحدت کلمه و یگانگی، مایه سرفرازی و حل و فصل مشکلات و معضلات امور است. به همین جهت فراهم آمدن امت اسلامی در کلمه التوحید و وحدت کلمه ایشان در اصول دین، هرگاه که اتفاق افتاده است موجب تعالی دین و دنیای ایشان بوده است. برادری و یگانگی نوعی از تحزب است که به برکت آن از تفرقه‌های حزبی و فردی می‌توان جان برد و در قالبی عظیم‌تر و تواناتر به رتق و فتق امور پرداخت.
با کمال تأسف، هنرمندان ایران خصوصاً زمره اهل موسیقی، پیوسته از این موهبت محروم بوده‌اند و بر خلاف طبیعت کار و هنرشان، نسبت به یکدیگر خارج آهنگ زیسته‌اند.
هفت‌ورنگ بر آن است که ایجاد دلبستگی و تعلق در بین اهل هنر و جمع آوردن ایشان در کلمه برادری اسلامی، علاوه بر حل بسیاری از گرفتاری‌های فردی آنان، مایه تعالی جمعی و ترقی هنر موسیقی خواهد بود.

بدین ترتیب مجموعه هفت‌اورنگ برخی از آرزومندی‌های ما

را در بر پا داشتن مجمع هفتورنگ صمیمانه با شما در میان
می‌گذارد و به همراه مقالاتی که با سعی و کوشش آقای رضا
درویشی در زمینه موسیقی‌های محلی ایران و مقامه‌های آقای بهمن
بوستان درباره استادان موسیقی سنتی ایران فراهم آمده، با درودی و
بدروی این مقال را به پایان می‌برد.

واحد موسیقی حوزه هنری

هنر برتر از گوهر آمد پدید

بهمن بوستان

موسیقی ایرانی مجموعه‌ای است متشکل از موسیقی‌هایی که از روزگاران کهن تا امروز تحت عناوین خاص در تاریخ موسیقی ایران از آن یاد شده است. به نظر می‌آید عنوان: «موسیقی ایرانی» مفهومی عام و گسترده‌تر دارد که عناوین دیگر از جمله: «موسیقی سنتی ایران» = (موسیقی ردیف)، «موسیقی محلی ایران» = (موسیقی مقامی) را دربر می‌گیرد و صحیح‌ترین و جامع‌ترین صورت آن: «موسیقی ملی ایران» است.

«موسیقی ملی ایران» ریشه‌ای کهن و دور و دراز در تاریخ ما دارد و مثل موسیقی سایر اقوام و ملل جهان نمی‌توان مبدأ مشخص و معینی برای آن قایل شد و بهترین راه آن است که عقاید و اظهارنظرهای اندیشمندان ایرانی را یکجا بپذیریم که: «موسیقی از ابتدا تا انتهای آفرینش جاری است» و بشر نیز از ابتدای آفرینش خود با موسیقی همزاد و همراه بوده، هست و خواهد بود:

ما همه ایسای آدم بوده ایم در بهشت این لحن ها بشنوده ایم
نغمه ناقوس و آواز دهل چیزکی ماند بدان ناقور کل
(مولانا)

محققان برای دست یافتن به منابعی که بتواند به صورت مکتوب، مصور و یا روایت، نوع و زمان و چگونگی کاربرد این هنر خدایی را در جوامع مختلف بشری معین و مشخص کند، کنکاش ها و کوشش های بسیار کرده اند.

موسیقی ایرانی در دوره باستان، کاربردی وسیع و چند جانبه داشته، تنها به صورت هنر انتزاعی و محض به کار گرفته نمی شده است. در آن روزگاران موسیقی در مراسم مذهبی، جشن ها، عملیات جنگی، آداب و رسوم محلی، سوک ها، و... به صورت اجراء سنتی و محلی کاربردی وسیع داشته است.

از حدود سده هشتم پیش از میلاد، شاخه ای از اقوام آریایی هند در مناطق غربی فلات ایران مستقر شدند که تاریخ دقیق ورود آنان به این سرزمین معلوم نیست. در نقش های معدودی که از سایر تمدن های باستانی در جنوب غربی ایران بجا مانده است، نشانه هایی از سازها و آلات موسیقی و محل اجرای آنها به چشم می خورد. قدیمی ترین این آثار نقش برجسته ای است ایلامی در (کول فرعون). در این نقش، کاهنان هنگام قربانی کردن به همراهی سازهایی مثل چنگ و دف نشان داده شده اند.

در همین سده، در شوش نقش برجسته تنبور نوازی را نیز داریم. از دوره آشور بانی پال (قرن هفتم پیش از میلاد) تصویری به

صورت حجاری بر سنگ باقی مانده که در آن دوازده خنیاگر مشغول نواختن هستند (نه نفر چنگ می‌نوازند، دو نفر دونای و يك نفر طبل) که این جمع، پانزده دختر خواننده را همراهی می‌کنند. دختران به هنگام خواندن دست هم می‌زنند و این نشان می‌دهد که آوازا ضربی (ریتیک) بوده است.

گزنوفون مورخ یونانی در احوال کورش هخامنشی می‌نویسد: «او برای تهییج و تشویق سپاهیان به هنگام حمله به سرزمین آشور، سرودی را به همراه نوای شیپورها می‌خوانده و سربازان، او را همراهی می‌کرده‌اند». او در جای دیگر می‌نویسد: «کورش که از کشته شدن خیل عظیمی از سربازان طبری و تالشی سخت اندوهگین شده بود، سرودی خواند که بعدها در مراسم (سُوشون = مرگ سیاوش) همین سرود خوانده می‌شد».

در مراسم و آیین‌های مذهبی نیز در قدیم‌الایام، موسیقی نقش عمده داشته است. در موقع خواندن کتاب‌های گاهان (از مجموعه یسنا) و یشت‌ها) که در مراسم نیایش مرسوم بوده، از موسیقی خاصی استفاده می‌شده است. شیوه سرودخوانی در معابد و آتشکده‌های زرتشتی نیز حاکی از آن است که در این گونه مراسم از قدیم موسیقی خاصی به کار می‌رفته است.

در مورد موسیقی رسمی و سنتی نیز روشن است که در بین اقشار مختلف جوامع کهن، خانواده‌ها، خاندان‌ها و دربار حکمرانان و شاهان این نوع موسیقی رواج کامل داشته و موسیقی‌دانان در رده‌بندی خاص اجتماعی خود از احترام لازم و شایسته برخوردار بوده‌اند.

نوعی دیگر از موسیقی نیز به هنگام شکار به کار می‌رفته و «رامشگران شکاری» وظیفه‌شان اجرای سرودها و نغمه‌های مناسب

همراه شاه و نخجیربانان شاه به هنگام شکار بوده است.
 از رامشگران عهد ساسانی می‌توان به این نام‌ها اشاره کرد:
 بارید، نکیسا، بامشاد، رامتین، سرکب و آزاده چنگ‌نواز.
 معروف‌ترین این نوازندگان بارید بوده است. او اهل جهرم (یامرو) بوده، سرود خسروانی از ابداعات اوست. او بریت (= بریط = عود (= رود) را تکامل بخشیده و برای ایام سال ملودی‌های ویژه ساخته که کم و بیش نام بسیاری از آنها، امروزه نیز در ردیف موسیقی سنتی ما محفوظ مانده است. از او به شهادت تاریخ هفت خسروانی، سی لحن و سیصد و شصت دستان بجا مانده است.



آمیختگی موسیقی ایرانی با موسیقی اعراب و تأثیرپذیری موسیقی عرب از این موسیقی، به دوره‌های پیش از اسلام بازمی‌گردد، ولی آنچه مسلم می‌نماید این است که آمیختگی تنگاتنگ موسیقی محدود عرب یا موسیقی گسترده و وسیع ایرانی و نیز استفاده از سازهای ایرانی در اجراء موسیقی عربی، در دوره خلفای عباسی به اوج خود رسیده است. اکثر رامشگران و نوازندگان دربار خلفاء ایرانی بودند و اسامی گوشه‌ها و اصطلاحات موسیقی ایرانی بسیاری نیز توسط همین استادان موسیقی ایرانی در جوامع هنری عرب رایج شده است.

ابراهیم موصلی (وفات ۱۸۸ هـ ق) پسر ماهان از دهقانان «ارجان» فارس بود. اسحق موصلی (وفات ۲۳۵ هـ ق)، پسر ابراهیم است. زلزله رازی موسیقی‌دان مشهور اهل ری و استاد اسحق بود. شاهک رازی مادر اسحق موصلی نیز از موسیقی‌دانان و لحن‌شناسان

زمان خود بوده است.

ابوالحسن علی بن نافع زریاب خواننده، سراینده و شاعر معروف نیز از شاگردان اسحق موصلی بوده است. او کسی است که برای اولین بار قواعد و قوانین آموزش آواز را در سه مرحله تنظیم کرد و به شاگردان خود آموخت.

در این دوره علوم نظری موسیقی نیز که مهم‌ترین بخش ابداعات هنرمندان و محققین ایرانی یا دست پروردگان آنها است، رواج شایان یافت:

«کتاب فی النغم» نوشته عبیدالله فرزند عبدالله طاهر (۳۰۰ هـ ق).

«المؤنس فی الموسيقى»، نوشته منصور فرزند طلحه طاهر.
«کتاب فی الجمل الموسيقى»، نوشته محمد بن زکریا رازی (وفات ۳۱۳ هـ ق). زکریا خود در جوانی رامشگر عود بوده است.
«الموسیقی الکبیر» (که بزرگ‌ترین کتاب زمان خود در موسیقی است)، نوشته ابونصر فارابی (۲۶۰-۳۳۹ هـ ق). فارابی خود عودنوازی زبردست بوده، در آوازخوانی نیز مهارت داشته است. او در این کتاب درباره تنبور خراسانی و شاهرود و طرز پرده‌بندی و درجات گام‌ها شرح مستوفی داده است.
در دوره سامانیان باید از «الکندی» (سده سوم هـ ق) و شاگردش «احمد سرخسی» (سده سوم هـ ق) که هر دو از نظری، نویسان موسیقی بوده‌اند نیز نام برد.

«الاغانی» نوشته ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴-۳۵۶ هـ ق) کتابی است در شرح احوال و حکایات منسوب به موسیقی‌دانان بزرگ همزمان هارون الرشید و مأمون عباسی.
«دو رساله در موسیقی» از آثار جاویدان (حکیم ابوعلی سینا

(۳۷۰-۴۲۸ هـ ق) است که به زبان عربی تحریر شده، هر کدام بخشی هستند از دو کتاب شفا و نجات. این دو رساله توسط شاگرد ابن سینا، جوزجانی به فارسی ترجمه و در «دانشنامه علایی» آمده است.

«الکافی فی الموسيقى» تألیف و تصنیف ابومنصور زیله (قرن ۵ هـ ق) شاگرد ابن سینا.

«باب خنیاگری» یکی از ابواب ۴۴ گانه «قابوسنامه» تألیف عنصرالمعالی کیکاوس بن قابوس بن وشمیکر (۴۷۵ هـ ق) است که در زمینه موسیقی و آداب خنیاگری تدوین شده است.

رساله «شرفیه» و کتاب «الادوار» دو مأخذ مهم در موسیقی نظری تألیف: صفی الدین عبدالمومن ارموی (وفات ۶۹۳ هـ ق) است.

«درة التاج» تألیف قطب الدین شیرازی (وفات ۷۱۰ هـ ق) است.

«کنزالتحف» رساله‌ای است در باب موسیقی و مشخصات سازهای مختلف که در قرن هشتم هـ ق تألیف شده است.

«جامع الالحان» و «مقاصد الالحان» دو اثر ارزنده در موسیقی نظری، تألیف عبدالقادر غیبی مراغی است.



دوره صفویه را می‌توان دوره رکود موقت در موسیقی نظری ایران دانست. در این دوره موسیقی‌نوازان اکرام ندیدند و کوره تألیفات و تحقیقات درباره موسیقی نظری اندک اندک سرد شد. تنها دو رساله «تعلیم النغم» و «علوم موسیقی» در این سال‌ها تألیف شده که نویسندگان آنان مشخص نیستند. احتمال می‌دهند این دو رساله مربوط به قرن یازدهم (هـ ق) باشد.

در این دوره بیشتر موسیقی‌دانان ایرانی به خارج از کشور، مخصوصاً به هند کوچ کردند.

* * *

در دوره قاجاریه نسبتاً توجه به موسیقی رونق و رواج گرفت. برخی از سازها که در دوره‌های قبل مرسوم بودند، مهجور ماندند و برخی سازهای جدید به گروه سازهای مجلسی موسیقی سنتی افزوده شدند و موسیقی شکل و نظامی خاص به خود گرفت.

در این دوره، به خصوص در مدت ۵۰ ساله حکومت ناصرالدین شاه، به موسیقی توجه خاص شد. تحقیق در موسیقی نظری اندک اندک مدّ نظر قرار گرفت و موسیقی عملی با سرعتی بیشتر راه ترقی پیمود.

حضور آقا علی اکبر فراهانی هنرمند بی‌نظیر زمان و سردودمان «خاندان هنر» در مرکز حکومت و توجه دربار ناصری باو مبدأ تحولی شگرفت در موسیقی شد.

فرزند ارشد آقا علی اکبر زنده یاد میرزا عبدالله (پدر استاد بزرگ زمان ما آقای احمد عبادی) با رنج و مرارت بسیار به جمع‌آوری و تنظیم موسیقی سنتی ایران همت گماشت و گوشه‌های مهجور ردیف موسیقی را از هنرمندان مختلف جمع‌آوری و پس از تنظیم و تنسيق جزء به جزء این ردیف را که به «ردیف میرزا عبدالله» موسوم شده است از طریق آموزش سنتی سینه به سینه به شاگردان خود آموخت.

«ردیف میرزا عبدالله» به دو گونه «ردیف‌سازی» و «ردیف آوازی» تفکیک شد که «ردیف‌سازی» توسط هنرمندانی بزرگ مثل

روانشادان موسی خان معروفی و ابوالحسن خان صبا به خط نت درآمد و «ردیف آوازی» نیز توسط هنرمند بزرگ زنده یاد عبدالله خان دوامی به شادروان استاد محمود کریمی انتقال یافت. هنرمند اخیرالذکر این ردیف را بروی نوار ضبط کرد و آقای دکتر محمد تقی مسعودیه موسیقی دان و محقق معروف معاصر آنرا بطور کامل و زبنده به خط نُت درآورد.

به این ترتیب ردیف موسیقی سنتی ایران از خطر فراموشی جان سالم بدر برد و به عنوان يك ودیعه ملی و میهن برای نسل آینده باقی ماند.

(در شرح احوال و زندگی نامه اساتیدی که در این رساله آورده ام، جای جای به موسیقی قاجاریه و موسیقی دانان بزرگ این دوره اشارت هایی رفته است و به همین دلیل در بخش موسیقی قاجاریه سخن به تفصیل نیامد).

من الله التوفیق

- فهرست برخی از منابعی که در تألیف این مقدمه و نیز در گردآوری شرح احوال اساتید موسیقی مورد استفاده قرار گرفته بشرح زیر است:
- ۱- آرشبو صوتی، تصویری و مکتوب «بزرگان هنر و فرهنگ ایرانزمین» متعلق به نگارنده.
 - ۲- مسموعات و خاطرات و منقولات درباره موسیقی و هنرمندان موسیقی.
 - سرگذشت موسیقی ایران (در ۲ جلد) نوشته روانشاد استاد روح‌الله خالقی.
 - ۴- بحورالاحان میرزا نصیر فرصت‌الدوله شیرازی.
 - ۵- مقالات روانشاد موسی خان معروفی در مجله موسیقی ایران.
 - ۶- تاریخ موسیقی نظامی - حافظ و موسیقی - موسیقی در شعر منوچهری و دیگر مقالات و آثار استاد حسینعلی ملاح.
 - ۷- آثار و مقالات زنده یاد کلنل علینقی خان وزیری.
 - ۸- چهره‌های موسیقی امروز ایران - شاپور بهروزی.
 - ۹- مردان موسیقی سنتی و نوین ایران تألیف آقای حبیب‌الله نصیری‌فر.
 - ۱۰- کتاب ارزشمند و فاضلانه: «چشم‌انداز موسیقی ایران» تحقیق و بررسی استاد دکتر ساسان سپنتا.

جستجویی دوباره

و

چند یادآوری

محمدرضا درویشی

لازم است در ابتدای این نوشته، یاد استادان و سرورانم محمد تقی مسعودیه و مجید کیانی را گرامی دارم. پژوهندگانی که همیشه مستقیم یا غیرمستقیم از آنان آموخته‌ام و در جای جای این نوشته نیز در بیان بسیاری از تعاریف و مفاهیم حضوری قابل تأمل دارند. در تقسیم‌بندی متداول انواع موسیقی در ایران که از طرف افراد متخصص و حتی غیرمتخصص انجام می‌شود، موسیقی سنتی و موسیقی محلی به عنوان دو نوع از انواع متداول موسیقی در ایران مطرح می‌شود.

کنار هم نهادن این دو مفهوم (سنتی - محلی) نه تنها در ایران، بلکه در برخی از نقاط دیگر جهان نیز اغلب با بینش‌ها و برداشت‌های متفاوتی همراه بوده و هست.

در اغلب موارد، مفهوم این واژه‌ها برای بکار برندگان آنها از تعین خاصی برخوردار نبوده و نیست. گاه عناوین موسیقی سنتی، موسیقی ردیف، دستگاهی، موسیقی مقامی و... به جای یکدیگر به

کار رفته، گاه حتی به شکل متضاد تفسیر می‌شوند.
بنابراین،

آیا موسیقی سنتی همان موسیقی ردیف است؟
آیا موسیقی سنتی می‌تواند انواع دیگری از موسیقی را در
قلمرو جغرافیایی خاصی دربر گیرد؟
اصطلاح موسیقی سنتی تا چه اندازه قدمت دارد؟
آیا موسیقی سنتی با موسیقی مقامی یکی است؟
آیا موسیقی ردیف با موسیقی مقامی یکی است؟
موسیقی مقامی چیست؟
و...؟

برای روشن شدن نسبی موضوع، شاید لازم باشد به محدودهٔ
چند تعریف نزدیک شویم، هم از طریق استناد به اسناد مکتوب و
غیرمکتوب و هم از طریق رجوع به قوهٔ تخیل و دستیابی احتمالی به
تعاریفی مشخص، اما نسبی؛ از طریق کنار هم چیدن مواردی که هر
کدام به تنهایی روشن‌گر موضوعی نمی‌توانند باشند.

موسیقی سنتی

اصطلاح موسیقی سنتی در هیچ‌یک از رساله‌های قدیمی
موسیقی ایران دیده نمی‌شود.

رواج این اصطلاح بیش از دو تا سه دهه قدمت ندارد. مقطعی
که در آن موج جدیدی در رابطه با رویکرد به خصوصیات اصلی و
واقعی موسیقی ایرانی (اصطلاحاً موسیقی ردیف)، در مقابل اشکال
تغییر یافته، از محتوا تهی شده و تحریف شدهٔ این موسیقی به منزلهٔ
رسانسی آغاز شد.

بر بستر چنین نگرشی، مفهوم موسیقی سنتی در مقابل موسیقی

ایرانی تحریف شده و دور شده از اصالت‌های فرهنگی، متداول شد (با تکیه بر مفهوم شرقی سنت که عبارت از مجموعه عوامل اغلب شفاهی و کم‌تر کتبی که نسل به نسل منتقل شده، ارزش تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خود را حفظ کرده است).

موسیقی ردیف

زمانی که نغمه‌ها (آنچه که اصطلاحاً گوشه نامیده می‌شود) به ترتیب خاصی پشت سر هم به اجرا درآیند، ردیف نامیده می‌شود. ترتیب نغمات به عوامل چندی بستگی دارد که بدون حضور این عوامل، مفهوم «ردیف» در موسیقی ایران استنباط نخواهد شد: هماهنگی نسبت‌های فواصل، چگونگی گردش ملودی (نغمه)، چگونگی رعایت وزن،

و...

و در کل، بهره‌گیری از بینش و منطق هنری و معیارهای زیباشناسی ایرانی.

برای برخی قدما تمام قسمت‌های ردیف، گوشه نامیده نمی‌شد و ردیف را شامل: پیش درآمد، درآمد، مقدمه، چهار مضراب، رنگ، گوشه و تیکه می‌دانستند.

هر گوشه‌ای منفرداً یا متفقاً همراه با گوشه‌های قبل و بعد از خود (در يك فضای تنال واحد، اما با استروکتورهای واحد یا مختلف) می‌تواند در يك مقام مستقر باشد. سابقه مفهوم ردیف به سابقه مفهوم دستگاه در موسیقی ایران مرتبط است.

دستگاه

این اصطلاح ظاهراً نخستین بار توسط مخبرالسلطنه هدایت و سپس فرصت الدوله شیرازی عنوان شده است.

کاربرد آن ظاهراً جهت تقسیم‌بندی و کلاسه‌بندی مقام‌های رایج در موسیقی ایران بوده است.

دستگاه‌ها و آوازهای ردیف ظاهراً جایگزین مقام‌های پیشین موسیقی ایران شدند.

تغییر «سیستم مقامی» به «سیستم دستگاهی» را به احتمال از سده ۱۱ هـ به بعد می‌دانند.

علت و نیازهایی که باعث این تغییر سیستم شده، قابل بحث و تحقیق است.

آنچه از رسالات موسیقی قرون وسطای ایران می‌توان فهمید این است که در اغلب این رساله‌ها علم با عمل موسیقی توأم نیست. نظریه‌پردازان و جست‌وجوگران قواعد، کار خویش را بر حسب قوانین صداشناسی و فیزیک پیگیری می‌کردند، در حالی که عمل موسیقی مطابق سنت‌های گذشته و نیز بدعت‌های مقطعی انجام می‌شد.

این رویه تا سده ۹ هـ که آخرین دوره رونق موسیقی ایران بود، ادامه داشت. در این دوره به «عبدالقادر مراغی»، «جرجانی» و «جامی» می‌رسیم و باز می‌بینیم که حتی روشن آوانویسی «عبدالقادر» بیشتر جنبه علمی و تحقیقی داشته، تا عملی و اجرایی.

از سده ۹ هـ به بعد شاهد يك دوران فترت در موسیقی ایران هستیم که تقریباً سه قرن به درازا می‌کشد. از موسیقی این دوران نسبتاً طولانی (حتی مطابق آنچه که در سده‌های گذشته از طریق

رسالات قابل درك است)، اطلاعی در دست نیست.

به دوران صفویه می‌رسیم و از لابه‌لای سفرنامه‌ها و مجموعهٔ اوراق مشابه به اسامی چندی از موسیقی‌دان‌ها برمی‌خوریم که با نظری به چگونگی عناوین آنها می‌توان حدس زد که احتمالاً جملگی نوازنده بوده‌اند، نه نظری‌دان: «میرزا محمد کمانچه‌ای»، «استاد شهبسوار چهارتاری»، «استاد محمد تنبوره‌ای»، «استاد محمد چنگی».

در این دوره البته به رسالهٔ بهجت‌الروح برمی‌خوریم که آن را به دوران صفویه نسبت می‌دهند. به احتمال، تغییر سیستم مقامی به دستگاهی از همین زمان به بعد تدریجاً صورت پذیرفته است. پس از صفویه، دوران سلسله‌های افشاریه و زندیه است که مدرك قابل تأملی در زمینهٔ موسیقی از این سال‌ها در دست نیست. در دوران قاجاریه با رونق یافتن دوبارهٔ موسیقی، شکل و سیستم دستگاهی (به جای مقامی) ظاهراً نمود عینی و عملی بیش‌تری یافت.

اینکه سیستم دستگاهی در دوران‌های زندیه، افشاریه و صفویه تا چه حد وجود داشته و اگر بوده تا چه میزان جنبهٔ نظری و عملی داشته، به بیان دیگر تا چه اندازه همه‌گیر بوده، هنوز قابل درك نیست. و اینکه آیا این تغییر سیستم ناگهانی بوده، یا بر بستر نیازها و ضرورت‌های معینی انجام گرفته است نیز، اغلب در محدودهٔ حدس و گمان است. حدسیاتی از قبیل:

۱- در اثنای سدهٔ ۱۱ ه و بعد از آن به رنسانی درونی در هنرهای ایرانی می‌رسیم. نموده‌های این تحول می‌تواند شامل کمال خط نستعلیق و تسویه حساب با بسیاری از مقام‌های پیشین موسیقی ایران در قالب تغییر نام و یا کنار گذاشتن برخی از آنها و سپردن

آنها به موسیقی‌های ترك و عرب و... و احتمالاً واگذاری برخی از آنها به سرچشمه و منبع اصلی یعنی موسیقی نواحی مختلف ایران، باشد. در این تفكك، به علت حاکمیت معیارهای زیباشناسی جدیدتر، موسیقی ردیف نسبت به انواع محلی، شسته رفته‌تر، شهری‌تر، متمرکزتر، غیرعامیانه‌تر، مفهومی‌تر و تجربیدی‌تر شد.

در این رابطه می‌توان به پیوند میان موسیقی ردیف و موسیقی محلی از يك دیدگاه کلی توجه کرد:

ریشه ردیف سنتی در نغمات محلی ایران قابل جست‌وجو است = محمد تقی مسعودیه.

ردیف منظومه‌ای از قطعات موسیقی نواحی مختلف ایران است که پاره‌ای از عام‌ترین ویژگی‌های فرهنگی ایران را داراست = مجید کیانی.

۲- پس از سده ۹ ه و فرا رسیدن دوران سیصد ساله سکوت در زمینه مسائل نظری، می‌توان حدس زد که از بُعد عملی این رود را توقفی نبوده است.

از سده ۱۱ ه به بعد شاهد مراحل تدریجی ظهور نظری کیفیاتی می‌توان بود که در دوران سکوت عملاً گریبان ذوق زیباشناسی و منطق هنری نوازندگان را گرفته بود.

۳- ظهور نظری، عملی و قطعی سیستم دستگاهی و عینیت یافتن آن با اختلافی قابل اغماض با انقلاب مشروطه همزمان است و شرایط اجتماعی جدید امکان بروز برخی مسایل به ظاهر پوشیده را میسر ساخت.

به طور کلی، آنچه ما امروز از سیستم دستگاهی در عمل می‌دانیم، بر اساس اسناد کم‌تر مکتوب و بیش‌تر مصوّتی است که از اواسط قاجاریه به بعد را شامل می‌شود.

۴- به احتمال، حذف تدریجی برخی از سازهای رایج در موسیقی قدیم ایران که رد پای آنها تا دوران صفویه دیده می‌شود (مانند: چنگ)،

سپردن برخی سازها به دست فرهنگ‌های دیگر (مانند: عود)، و تغییر یا تکمیل ساختمان سازهایی مانند تار (شش تار)، کمانچه، سنتور و سه‌تار نیز در دوران تغییر سیستم مقامی به دستگاهی رخ داده است.

به عبارت دیگر می‌توان حدس زد که در کنار واگذاری برخی مقام‌ها به موسیقی نواحی ایران، برخی سازها که قبل از آن رسمیت بیش‌تری داشت نیز همراه با این مقام‌ها به آنها واگذار شد (مانند: تنبور).

و یا... در کنار واگذاری برخی مقام‌ها به ترك و عرب، برخی سازها نیز همراه با این مقام‌ها به آنها واگذار شد (مانند عود یا قانون).

و... با تغییر نام برخی مقام‌ها، برخی سازها نیز تغییرات چندی را در ساختمان خود پذیرفتند. اما عمده مقام‌ها (پس از این تلخیص) به همان صورت قبلی خود در قالب جدید تداوم یافت.

به هر ترتیب، مقام‌های پیشین در يك سیستم یا مجموعه که ردیف نامیده شد، با روند ویژه‌ای در بخش‌های گوناگون به نام دستگاه‌ها و آوازا ترتیب یافتند. به عبارتی ردیف مجموعه‌ای از مقام‌های پیشین است و دستگاه حاوی چند مقام از آن.

موسیقی مقامی

اگر به تعاریفی که محققان غربی و ترك و عرب و فارس از مفهوم مقام ارائه داده‌اند نظر افکنیم، مشاهده می‌کنیم که مقام هم از

نظر تاریخی و هم در بررسی‌های محققان قرن اخیر معانی متفاوت و گاه متضادی را دربر می‌گیرد.

استنباطی که امروزه از مفهوم مقامی در مقابل ردیفی یا دستگاهی انجام می‌شود، احتمالاً بر این دیدگاه استوار است که مفهوم مقام دارای ریشه تاریخی قابل توجهی در ایران است. با تأکید بر این نکته که کلمه مقام عربی است، ظاهراً این عنوان در ایران اولین بار در قرن ۸ هـ در رابطه با موسیقی دوره اسلامی عنوان می‌شود.

در آثار «فارابی» و «ابن سینا» ظاهراً ترکیبات متفاوت گروه‌های اصوات، اجناس نامیده می‌شده و «صفی‌الدین ارموی» نیز به جای مقام از دور استفاده می‌کند. «صفی‌الدین» و برخی دیگر مفهوم مقام را نه فقط توالی اصوات، بلکه آن را با ملودی (لحن) در ارتباط می‌دانند.

ظاهراً «عبدالرحمن جامی» با تأثیرپذیری از «عبدالقادر مراغی» از ۹۱ دور صحبت می‌کند و این ادوار را شامل ۱۲ مقام رایج و معروف، ۶ آواز، ۲۴ شعبه و... می‌داند.

مُصطلح‌کنندگان مفهوم موسیقی مقامی ظاهراً آن را در مقابل موسیقی ردیفی (دستگاهی) به کار می‌برند. احتمالاً در ذهن ایشان موسیقی مقامی عبارت از نوعی از موسیقی رایج در ایران قدیم بوده که مشمول تغییر سیستم مقامی به دستگاهی نشده است.

از این نظر می‌توان این استنباط را کرد که بنابراین، موسیقی‌های نواحی ایران يك موسیقی غیررسمی بوده است که شامل تحول و تغییر سیستم نشده، کماکان به شکل مقامی باقی مانده است.

به شرط صحت این طرز تلقی، نتایج زیر قابل تصور است:

۱- موسیقی ردیف فعلی، ریشه در موسیقی نواحی مختلف

ایران داشته است.

۲- آشکال و انواع فرهیخته‌تر و کلاسه شده‌تر نواها و مقام‌های نواحی ایران در دست موسیقی‌دانان با دید و دانش بیشتر، در شهرهای بزرگ (مراکز اصلی قدرت سیاسی)، با تأثیرپذیری از معیارهای زیباشناسی و منطق هنری این مراکز، به شکل مقام‌های رسمی پذیرفته شدند.

۳- این مقام‌های رسمی در مرحله بعد با عبور از صافی هنری (هنر خواص و برگزیدگان فرهنگی قالب جامعه)، تصفیه و تلخیص شده، کلاسه‌بندی دقیق‌تری گرفت و در قابل ردیف تداوم یافت.

۴- و این در حالی است که سرچشمه همین الحان (نغمات ردیف)، در مکان‌های دور از مراکز رسمی تقریباً در قالب و شکل اولیه‌شان (مقامات جدا از یکدیگر، مقامات طبقه‌بندی نشده، به هم پیوست داده نشد و ردیف نشده) باقی ماندند.

۵- باقی ماندن شکل مقامی در موسیقی نواحی مختلف ایران و جایگزین شدن آنها در قالب مقام‌های رسمی و معمول و سپس موسیقی ردیف در مراکز رسمی، می‌تواند از تمدن نسبی شهری (با معیارهای هنری مربوطه‌اش) تبعیت کرده باشد. (البته دو دیدگاه کلی اما نسبتاً رایج در زمینه معماری و شهرسازی، دال بر الف) تکامل روستا به شهر و ب) وجود شهر در کنار روستا از ابتدا، قابل تعمق است).

موسیقی محلی

در زمینه شناسایی موسیقی جوامع مختلف می‌توان مشاهده کرد که اغلب فرهنگ‌های پیشرفته، علاوه بر موسیقی به اصطلاح سنتی، دارای موسیقی دیگری هستند که در نقاط مختلف قلمرو جغرافیایی

هر يك از این فرهنگ‌ها رایج است.
معروف‌ترین اصطلاح در این رابطه موسیقی محلی است که البته همه پژوهندگان روی آن اتفاق نظر نداشته و ندارند و گاه به جای آن مفاهیم و عناوین: فولکس لید، ترانه توده، موسیقی بومی، موسیقی مردمی و... را پیشنهاد می‌کنند.

تنوع موسیقی در يك منطقه جغرافیایی مختص ایران نبوده، در فرهنگ‌های پیشرفته دیگر (به خصوص فرهنگ‌های شرقی) قابل رؤیت است.

این تشابه در تنوع فرهنگی می‌تواند از این موضوع ناشی شود که برداشت‌ها و دیدگاه‌های فرهنگ‌های ابتدایی و کهن گاه به طور شگفت‌آوری با یکدیگر متشابهند و این تشابه باز به نوبه خود می‌تواند از این موضوع ناشی شود که همه این فرهنگ‌ها از يك منبع اصلی ارتزاق می‌کرده‌اند و این منبع چیزی جز سرچشمه فرهنگ بشری نیست.

در این فرهنگ‌ها، با وجود تفاوت‌های جغرافیایی و تاریخی، موسیقی حاصلی از دیدگاه‌ها و احساساتی است که انسان نسبت به زندگی طبیعی دارد.

موسیقی همه احتیاجات مردم را در خود منعکس می‌کرده است. موسیقی به کلیه شئون فردی و اجتماعی تعلق داشته، از آنها سرچشمه می‌گرفته است.

و... نیروی موسیقی نزد قبایل بدوی، نیروی روانی بوده است. از همین روست که طرد حوادث شوم در میان این فرهنگ‌ها، تنها با استفاده از موسیقی صورت می‌گرفته است.

در این فرهنگ‌های متفاوت، هر اندازه که موسیقی طبیعی‌تر ارائه می‌شده، به همان اندازه پدیده ریتم یا متر آزادتر جلوه می‌کرده

و به ریتم ایراسیونل زبان نزدیک تر می شده است. به طور کلی، در فرهنگ های اواخر دوران حجر نهایی، موسیقی دانان (اساطیری)، معمولاً شفا دهندگانی هستند که سلامتی را برای انسان باز می آورند. صوت (و نوای ابزار) او انعکاسی از طنین سماوات است. او می تواند با استفاده از صوت، خود را با خدایان و ارواح برابر کند و ذات ارواح نیز می توانند در وجود او حلول کرده، اراده خود را با استفاده از آواز (و ساز) به آنها تحمیل کند.

بنابراین، آنچه از فرهنگ های اواخر عصر حجر تا به امروز در رابطه با درمان امراض توسط موسیقی وجود داشته، چیزی جز تزریق جوهر صوتی حیات از طریق ساز و آواز به بیمار و غیربیمار نبوده است.

چنین است که رد پای این دیدگاه و این فرهنگ نه تنها در بسیاری از نقاط دنیای امروز، بلکه در قلمرو قابل توجهی از ایران زمین (بوشهر، هرمزگان، سیستان و بلوچستان، ترکمن صحرا، کردستان و...) دیده می شود.

بنابراین، این بخش از فرهنگ موسیقی ایران احتمالاً جزء فرهنگی کلی تر است که قدمت آن (با توجه به تفاوت های اقلیمی و زمانی) به دوران حجر نهایی می رسد.

موضوع دیگر چگونگی استماع موسیقی از طرف افراد مختلف است که مورد بحث متفکرین و برخی از علمای اسلامی نظیر «هجویری» و «غزالی» و... و بسیاری دیگر از علمای مشرق بوده است، دال بر اینکه افراد در رابطه با شنیدن موسیقی دو دسته اند: دسته اول تنها جنبه مادی اصوات را درك می کنند و دسته دوم قادرند جنبه های معنوی اصوات را نیز درك کنند.

در همین رابطه «ابوسعید ابن العربی» (متوفی ۶۳۸ ه. ق.) معتقد است که استماع از نوع دوم، تنها در حالت خلسه میسر است. در عرفان بر حسب قول مولانا نوع اول موسیقی را به اعتبار شنونده سماع ناراست و نوع دوم را سماع راست تعبیر می‌کنند:

بر سماع راست هر تن چیر نیست دانه هر مرغکی انجیر نیست.

احتمالاً بر اساس همین دیدگاه است که بسیاری از محافل کیشی - مذهبی در کشورهای اسلامی و بسیاری از نقاط شرق، از جمله محافل مختلف دراویش در کرمانشاهان، کردستان، بلوچستان، قسمتی از لرستان و... با استفاده از موسیقی (شنیدن جنبه‌های معنوی اصوات)، تعالی مذهبی و رجعت به الوهیت را کسب می‌کنند.

مفهوم مقام در موسیقی نواحی ایران

در این زمینه باید خاطر نشان کرد که:

- ۱- مفهوم مقام در تمامی نواحی ایران رایج و مصطلح نیست.
- ۲- در نقاطی که رایج است، برداشت‌های متفاوتی از آن انجام می‌شود.

- ۳- این مفهوم در نقاط مختلف جغرافیایی ایران تحت عناوینی از قبیل: مقام، مَقوم (مَقوم)، ساز، آهنگ، آواز، و... رواج دارد.
- ۴- اغلب نوازندگان و خوانندگان محلی خود درك درستی از این مفهوم ندارند. مثلاً:

- در برخی موارد توالی اصوات بکار رفته در ساختمان لحن مورد نظر است.

- ممکن است چگونگی حرکت ملودی مورد نظر باشد (و گاه حتی چگونگی تسلسل اصوات اصلاً نادیده گرفته شود).
 - ممکن است در مواردی هر دو موضوع اخیر مورد نظر باشد.
 - ممکن است در برخی موارد به آهنگهایی اطلاق شود که نزد اجرا کننده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و یا به طور کلی لحن دارای ویژگی‌هایی باشد که اجرا کننده با توجه به آنها این تفکیک را میان مقام و غیرمقام قائل شود.
 این ویژگی‌ها به عنوان مثال می‌تواند شامل:
 بزرگ بودن آهنگ از نظر طول زمانی،
 تعلق آهنگ به مکان جغرافیایی به خصوص،
 انتساب آن به اشخاص حقیقی یا اساطیری،
 و... باشد.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که احتمالاً آن تعیینی که امروزه و حتی در رساله‌های قدیم موسیقی ایران در رابطه با طبقه‌بندی و دسته‌بندی گروه‌های اصوات (خواه به شکل تسلسل مجرد اصوات و خواه به شکل دخیل دادن پدیده لحن [ملودی] بر بستر تسلسل معینی از اصوات) در چهارچوب موسیقی ردیف فعلی (و یا موسیقی مقامی گذشته) از طرف نظریه پردازان و مجریان آگاه‌تر نسبت به جنبه‌های دقیق موسیقی مطرح شده و می‌شود، با آنچه که نوازندگان محلی (حتی آگاه‌ترین آنها) از این مقوله برداشت کرده یا می‌کنند، متفاوت است.

قدر مسلم آن است که موسیقی هر ناحیه می‌تواند احتمالاً شامل يك یا چند گروه‌بندی از دسته‌های متفاوت اصوات باشد. این گروه‌های صوتی را اگر به تعبیری مقام بنامیم، توانسته و می‌توانند به طور مجزا از یکدیگر مفهوم یابند و اغلب بدون تأثیرپذیری از هم و

معمولاً بدون رعایت مسئله تقدم و تأخر به اجرا درآیند.
نکته اخیر می‌تواند جدا از معیارهای زیباشناسی متفاوتی که
میان موسیقی ردیف و موسیقی‌های محلی وجود دارد، به عنوان
عاملی تعیین‌کننده در تفکیک عنوانی و نیز مضمونی این دو موسیقی
عمل کند.

قابل ذکر است که گاه در برخی از متمرکزترین و پیشرفته‌ترین
انواع موسیقی نواحی ایران، به پدیده تسلسل و تداوم نسبی چند مقام
(البته بسیار ساده‌تر و ابتدایی‌تر نسبت به موسیقی ردیف) مواجه
می‌شویم؛ اما باید تأکید کرد که این تسلسل و تداوم تنها به برخی از
اجراها معطوف بوده، به شکل يك سنت، قوام نیافته است.

این اجراها شاید به لحظاتی مربوط شوند که نوازنده یا خواننده
با احاطه کامل و در حالتی از يك تفکر غریزی و ناخودآگاه، درصدد
ایجاد پیوند میان عناصر طبیعتی، اما به هم ناپیوسته موسیقی خود
است. و این از جمله لحظاتی است که اجراکننده احتمالاً توانسته
است به منطق پیچیده‌تری در ارتباط میان عناصر سازنده موسیقی
خود دست یابد. نیاز یا اتفاقی که گرچه در فرهنگ شرقی محتمل
است، اما همیشه و همه جا برای اجرا کننده بومی - شرقی ضروری
نبوده و نیست.

شرق زاینده استثناء است.

و

این بحث از نظر منطقی ادامه دارد.

دیماه ۱۳۷۰

مروری بر موسیقی نواحی مختلف ایران

این مجموعه با همکاری آقایان:

محمد تقی مسعودیه (از کتاب موسیقی بلوچستان و موسیقی بوشهر)، اشرف
سربازی (از بلوچستان)، سعید شنبه‌زاده (از بوشهر)، آناقربان قلیچ طغانی (از
ترکمن صحرا)، کلیم‌الله توحیدی (از خراسان)، عباس کمندی (از کردستان)،
خلیفه میرزا آقا غوثی (از کردستان)، علی اکبر مرادی (از کتاب جغرافیای تاریخی
و تاریخ مفصل کرمانشاهان)، نادر حاجی‌پور (از گیلان)، حسن نقدی، (از لرستان)،
ابراهیم زارعی (از هرمزگان - میناب)، علی فرزانه (از هرمزگان - بندر عباس)
زیر نظر محمد رضا درویشی تدوین یافته است.
از همکاری ایشان صمیمانه تشکر می‌شود.

موسیقی بلوچستان

ظاهراً نادرشاه افشار در سال ۱۷۳۶ م. در بازگشت از فتح هندوستان و توقف در ناحیه‌ای که «مُکران» نامیده می‌شد، بدین علت که مسکن قوم بلوچ بود، آن را «بلوچستان» نامید.^۱ در متون تاریخی و جغرافیای اسلامی، از طوایف بلوچ فراوان نام برده شده است و آنچه از مطالعه این گزارش‌ها نتیجه می‌شود آن است که ایشان در سواحل جنوبی دریای خزر سکونت داشته‌اند و مقارن قرن چهارم هجری به بلوچستان فعلی کوچ کرده، یا کوچ داده شده‌اند.

بلوچستان ایران در جنوب شرقی ایران و در جنوبی غربی بلوچستان پاکستان و افغانستان واقع شده است. در این خطه، از قدیم مرزنشینان دلیر و سلحشوری می‌زیسته‌اند که در مقابل توطئه‌های دشمنان داخلی و خارجی رشادت‌ها و مقاومت‌های

۱. تاریخ بلوچستان - به زبان اردو - نوشته گلخان نصیر

زیادی از خود نشان داده‌اند. از سوی دیگر، این دیار مهد دانشمندان و سخن‌سرایان به نامی چون ملا نور محمد بمبشتی، شیخ محمد دُر فشان، ملا بهرام راسکی... و نیز هنرمندان بزرگی چون فیض محمد بلوچ قصر قندی، ملا موسی راسکی و... بوده است.

موسیقی در بلوچستان بخش جدایی‌ناپذیر زندگی مردم بلوچ است. از تولد تا مرگ، از اندوه تا شادی و درمان بیماری‌های جسمی و روانی و...

نفوذ و تأثیر متقابل فرهنگ‌های بلوچی و هندی باعث شده است که طی چند قرن اخیر موسیقی بلوچی از تأثیرات موسیقی هندی دور نماند. علت این تأثیرپذیری را شاید بتوان در انزوا و درافتادگی بلوچستان، فقدان راه‌های ارتباطی... و نیز عدم توجه دولت مرکزی به این منطقه و مجاورت آن با پاکستان جست‌وجو کرد. طی سالیان دراز بلوچستان بیش از آنکه زیر نفوذ فرهنگی ایران قرار داشته باشد، با جلوه‌های مادی و معنوی فرهنگ هند مواجه بوده است.

هم‌چنین با توجه به کوچ‌های مداوم قوم بلوچ و اسکان در مناطق بغایت متفاوت در طول تاریخ، موسیقی بلوچی از تأثیرات فرهنگی مناطق مختلف دور نمانده است. با وجود این، مردم بلوچ توانسته‌اند بخش مهمی از فرهنگ اصیل و پویای خود را کماکان حفظ کنند.

موسیقی بلوچی در انواع مختلف وجود دارد که هر کدام به بخشی از زندگی بلوچ مربوط می‌شود:

۱- سپت (صفت)

به معنی ستایش و تمجید است. آهنگی است که از بدو تولد

نوزاد به مدت ۱۴ شبانه روز توسط زنان و به شکل گروهی خوانده می‌شود. هدف آن سرگرم کردن زائو است. در اجرای سَهت مهارت در خواندن ملاک اصلی نیست. در متن اشعار از خدا و رسول و بزرگان دین ستایش شده، سلامتی نوزاد و زائو آرزو می‌شود.

۲- وَزَبَت

این آهنگ نیز مربوط به پس از زایمان است که باز توسط زن‌ها و به شکل گروهی خوانده می‌شود. در وَزَبَت بر خلاف «سَهت» مهارت در خواندن لازم است.

۳- شَپْتَاگی

آهنگ شَپْتَاگی نیز به بعد از زایمان زائو مربوط است و توسط بستگان زائو خوانده می‌شود. این مراسم بسته به استطلاعت خانواده از ۶ تا ۱۴ شب و گاه تا ۴۰ شب برگزار می‌شود. در هیچ کدام از این مراسم سازی شرکت ندارد. اما گاه از دُهل یا دایره استفاده می‌شود. آواز شَپْتَاگی معمولاً به شکل دسته‌جمعی و میان دو گروه از خوانندگان متناوباً تعویض می‌شود.

۴- لارو شَشِگانی

لارو از جمله ترانه‌هایی است که به مراسم عروسی مربوط است، اما لارو شَشِگانی به شب ششم تولد نوزاد مربوط است که مراسم نامگذاری و ختنه‌سوران نوزاد نیز در همین شب انجام می‌گیرد.

۵- لیلو^۱

لیلو همان لالایی است که آهنگی کشیده و ملایم دارد. متن لیلو برای دختر یا پسر متفاوت است.

۶- سوت (صوت)

صوت عبارت از آهنگ‌های شادی است که با آواز خوانده می‌شوند.

محتوای آهنگ‌های صوت شامل مسایل عاشقانه و زیبایی‌های طبیعت است. صوت معمولاً با همراهی تعدادی ساز اجرا می‌شود. ترانه‌های صوت بسیار متنوع است. شاید بتوان گفت که در صوت متن بیش از موسیقی اهمیت دارد. آهنگ‌های صوت اغلب ریتمیک است.

به خواننده صوت، «صوتی» می‌گویند که نسبت به «پهلوان» یعنی خواننده اشعار حماسی و تاریخی حقیرتر محسوب می‌شود. «صوتی» در مجالس عروسی و ختنه‌سوران و نامزدی و... شرکت می‌کند و این مراسم معمولاً با رقص و پایکوبی همراه است.

۷- نازینک^۲

نازینک به ترانه‌های ۶ شب اول مراسم عروسی اطلاق می‌شود. متن اشعار نازینک برای عروس و داماد متفاوت است. نازینک از کلمه نازینگ Nāzēnag به معنی ستایش کردن مشتق شده است.

1. Leclō

2. Nāzēnāk

۸- لارو^۱

لارو به آخرین روز مراسم عروسی مربوط است، روز هفتم که داماد را برای استحمام می‌برند. این آهنگ هم‌چنین در روز ششم زایمان نیز اجرا می‌شود که به آن لارو ششگانی گویند.

۹- هالو^۲

هالو نیز هنگام استحمام داماد خوانده می‌شود. این موسیقی فقط به مراسم عروسی مربوط است و در هیچ زمان دیگری اجرا نمی‌شود.

به غیر از آهنگ‌هایی که به مراسم مختلف عروسی، ختنه‌سوری، زایمان و... مربوط است، در بلوچستان با انواع دیگری از موسیقی نیز مواجه می‌شویم که عبارتند از:

۱۰- شَر^۳

شعر، شَر آوازی است که متن آن را داستان‌های حماسی، عشقی، وقایع تاریخی، رویدادهای اجتماعی، پند و اندرز و... تشکیل می‌دهد و در واقع نوعی داستانسرایی همراه با موسیقی است. شاعر به کسی اطلاق می‌شود که شَر را با ساز و آواز اجرا کند و نه به کسی که شعر را می‌سراید. در بلوچستان به سراینده شعر شَرء پَر بندوک گفته می‌شود. شائری که به درجهٔ کمال برسد، به آن «پهلوان» می‌گویند. «پهلوان» ترکیبی از دو کلمهٔ «پهلُو» و

1.Lãrô

2.Hãlo

3.šacr

«وان» است. «پهلَو» به معنی شجاع و دلآور و تواناست و «وان» به معنی خواننده است (وانگ در زبان بلوچی به معنی خواندن است). بنابراین، پهلوان یعنی خواننده یا ارائه دهنده شجاعت‌ها و دلآوری‌ها.

جایگاه و کارکرد «پهلوان» در بلوچستان را شاید بشود با عاشق‌های آذربایجان، بخشی‌های ترکمن‌صحرا و شمال خراسان مقایسه کرد. پهلوان‌های بلوچ در گذشته نه تنها راوی واقعیات تاریخی، حماسی و عشقی بوده‌اند، بلکه گاه در خود رویدادها نیز تأثیر می‌گذاشته‌اند. شتر معمولاً در مجالس بزرگ یا محافل خوانین و گاه در عروسی‌ها ارائه می‌شود. سازهای همراهی کننده شتر سرود و تمبورک است. پهلوان خود تمبورک می‌نوازد. حضور هر ساز دیگری در این موسیقی، از اصالت به دور است.

شتر در سه شکل اجرایی مختلف اجرا می‌شود:

حالت اول دَپْگال^۱ است. در این شکل، خواننده با زبان محاوره به بیان داستان می‌پردازد. در این مرحله پهلوان دیگر تمبورک نمی‌نوازد، اما گفتار او توسط همکارانش به آرامی همراهی می‌شود. حالت دوم سازینک^۲ نام دارد که موسیقی ریتمیک است. پهلوان تمبورک را به صدا درمی‌آورد و هم می‌نوازند و هم می‌خواند.

حالت یا شکل سوم الحان^۳ نام دارد و آن زمانی است که پهلوان مضامین اندوهگین را می‌خواند. در این شکل، آواز توأم با صداهای کشیده و موسیقی دارای متر آزاد است. در اجرای شتر دو تمبورک (که یکی را پهلوان می‌نوازد) و یک سرود (قیچک) شرکت

1. Dapgāl

2. Sāzēñk

3. Alhān

دارند.

۱۱- ذهیروک^۱

ذهیروک موسیقی بیان غم‌ها، هجران‌ها و غریبی‌هاست. ذهیروک در قدیم همیشه با «سرود» (قیچک) و امروزه گاه با «بینجو» نواخته می‌شود. ذهیروک متر آزاد دارد و دارای انواع و اقسام مختلف است. ذهیروک هم با ساز، هم با آواز و هم توأماً اجرا می‌شود. اجرای ذهیروک با نل (نی) نیز رایج است. ذهیروک بدو فقط توسط زنان و حین کار روزانه خوانده می‌شد که این نحوه امروزه متداول نیست. امروزه اغلب ذهیروک توسط خوانندگان مرد و به همراهی سرود، نل یا بینجو اجرا می‌شود.

۱۲- لیکو

لیکو به آهنگ‌هایی گفته می‌شود که در مناطق سرحدی مانند زاهدان، خاش، میرجاوه و سیستان خوانده می‌شود. لیکو مترادف ذهیروک است، اما از نرمش و ملایمت بیش‌تری برخوردار است. لیکو نیز دارای متر آزاد است. اصولاً برخی از خصایص متفاوت ملودی در سرحد زمین نسبت به سایر نقاط بلوچستان موجب شده است که موسیقی این منطقه با وجود تبعیت از همان ویژگی‌های کلی موسیقی بلوچستان، به عنوان «سبک سرحدی» متمایز شود.

1.zahirōk

۱۳- کردی^۱

مضمون اشعار کردی نیز مانند زهیروک و لیکو مبین تألمات ناشی از هجران و فراق است. این آواز بیش تر در ایرانشهر و بمپور رایج است. عنوان این آهنگ احتمالاً تعلق آن را به شاخه‌ای از اکراد بلوچستان مشخص می‌کند که بیش تر در اطراف کوه تفتان سکونت دارند. آواز کردی نیز دارای متر آزاد است.

۱۴- موتک^۲

موتک یا مودگ^۳ مخصوص مرثیه و مراسم عزاداری و ترحیم است و در حقیقت نوعی عزاداری است. موتک همان مویه فارسی است. این آواز توسط زنان و به شکل گروهی و بدون همراهی ساز اجرا می‌شده است. این نحوه اجرا امروزه کم تر مشاهده می‌شود. از میان سازها تنها سرود (قیچک) است که قادر است با نوای محزون خود آن را اجرا کند. موتک نیز دارای متر آزاد است.

۱۵- آمبا^۴

آمبا ویژه ماهیگیران است و به شکل گروهی خوانده می‌شود و متن آن دربر گیرنده مراحل مختلف صید است. اجرای آمبا به شکل سؤال و جواب میان تکخوان (ناخدا) و گروه صیادان است. موسیقی درمانی در بلوچستان شامل مراسم گوات، دمال و مالد (پیر پتر) است.

1.Kordi

2.Mōtk

3.Mōdag

4.Amba

۱۶- گوات^۱

معنی تحت‌اللفظی گوات، باد یا هوا است. گواتی به بیماری گفته می‌شود که گوات در جسم او حلول کرده، تعادل روحی، روانی و جسمی او را برهم زده است.

بیماری گوات در بلوچستان نوعی بیماری روانی است که بیش‌تر در زنان بروز می‌کند. مردم بلوچ به وجود ارواح مرموز و پلیدی معتقدند که در جسم افراد حلول کرده، امراض مختلف را موجب می‌شوند.

اعتقاد به وجود امراض مرموز و پلید، نه تنها در بلوچستان، که در کل مناطق ساحلی جنوب کشور وجود دارد و از تنوع فراوانی نیز برخوردار است. هریک از گوات‌ها یا ارواح مرموز به علت چگونگی تأثیرشان بر شخص، تحت عناوین به خصوصی گروه‌بندی می‌شوند. تمایز آنها نه فقط تحت عناوین به خصوص، که بر اساس مذکر یا مؤنث بودنشان، کافر یا مسلمان بودن و... نیز مشخص می‌شود. تنها موسیقی است که قادر است ارواح مرموز و پلید را از وجود بیمار طرد کند.

رقص و تحرکات یکنواخت بدن در مراسم گوات بخش جدایی‌ناپذیر این مراسم است. تکرار مداوم يك فيگور یا موتیف در موسیقی موجب تحرکات یکنواخت جسمانی می‌شود که بیمار را در جهت محدودیت خودآگاهی سوق می‌دهد و محدودیت خودآگاهی می‌تواند تا حدود خلسه به اوج خود برسد و در نهایت، فرد را به مرحله ناخودآگاه سوق دهد.

1.Gwāt

این مراسم توسط گواتی، مات یا مادر گوات رهبری می‌شود. از آنجا که بیماری گوات بیش‌تر به زنان معطوف است، رهبری گوات نیز به عهده زن است. وظیفه گواتی، مات تشخیص وجود گوات در بیمار و تعیین درجه حدت یا بهبودی گوات طی مراحل مختلف است.

برای هر گوات، «مقام گواتی» مخصوصی اجرا می‌شود. مقام‌های گواتی، مختلف است و هر کدام برای مرحله خاصی از نظر شدت و ضعف بیماری است. واکنش بیمار در مقابل هر يك از این مقام‌هاست که باعث تکرار مداوم آن آهنگ در طول مراسم می‌شود. متن آوازهای گوات در درجه اول حاوی مدح لعل شهباز قلندر و شیخ عبدالقادر گیلانی است. این مراسم از سه تا هفت شب و هر شب از يك تا چهار ساعت بسته به نوع بیماری می‌تواند ادامه یابد. اگر بیمار در پایان مرحله نهایی بهبود نیافت، مرگ او حتمی است...

۱۷- دَمال^۱

دَمال نیز در مردان بلوچ همان جنبه اعتقادی حلول ارواح مرموز و پلید را در جسم دارد که گوات در زنان بلوچ داشت. رهبر دَمال را خلیفه گویند.

این مراسم نیز با موسیقی و تحرکات شدید جسمانی و دعا و نیایش همراه است.

در گوات و دَمال تقریباً از کلیه سازهای بلوچی به خصوص سرود، تمبورک و دُهلک استفاده می‌شود.

1. Damāl

۱۸- مالد^۱

مراسم مالد یا پیر پتر Pir e pattar را می‌توان از جهاتی شبیه مراسم خانقاه قادریه کردستان دانست. این مراسم بیش‌تر در مناطق ساحلی بلوچستان رایج است. در این مراسم تنها از سما (دف) استفاده می‌شود. گاه عنوان سما به کل مراسم مالد نیز اطلاق می‌شود. تحرکات جسمانی و انجام اعمال خارق‌العاده در این مراسم همانند مراسم خانقاه قادریه در کردستان است. به کسانی که دست به اعماق خارق‌العاده می‌زنند، مستان می‌گویند. از مراسم مالد نیز گاه برای درمان بیماری‌های روانی استفاده می‌شود.

رقص

در بلوچستان رقص‌های متفاوتی از قبیل دوچاپی^۲، سه‌چاپی، لُتگی^۳، کوپگو^۴ و ... وجود دارد.

موسیقی این رقص‌ها بخش مهمی از مراسم عروسی را دربر می‌گیرد. به غیر از رقص‌های ذکر شده، در بلوچستان با مراسمی مواجه می‌شویم که لیوا^۵ نام دارد که بیش‌تر در مناطق ساحلی بلوچستان رایج است. لیوا بیش‌تر به یکنوع رقص دسته‌جمعی سواحل آفریقا شباهت دارد تا به مراسم و رقص‌های بلوچی. این مراسم به جشن‌ها و مراسم شاد مربوط است و توسط سورنا، دُهل

1. Maled

2. Dočāpi

3. Lattoki

4. kopagō

5. Lewā

لیوا و يك دهل كوچك تر ديگر، اجرا می شود. از دهل لیوا تنها در این مراسم استفاده می شود. آهنگ های لیوا متنوع و متفاوت است. مراسم لیوا ابتدا با ریتمی ملایم شروع می شود و تدریجاً به اوج می رسد.

سازهای بلوچستان

۱- سرود

سرود یا قیچك یکی از مهم ترین سازهای بلوچستان است. سرود به غیر از ۴ سیم اصلی که روی آنها آرشه (کمانه) کشیده می شود، دارای تعدادی سیم های واخوان است که نسبت به سیم های اصلی كوك شده، موجب طنین و ازدیاد حجم صوتی این ساز می شود (تعداد سیم های واخوان معمولاً ۷ است).

۲- ریاب

ریاب از سازهای مضرابی است که مانند سرود علاوه بر ۶ سیم اصلی، دارای تعدادی سیم واخوان نیز است (تعداد سیم های واخوان معمولاً ۱۳ است). تعداد پرده های ریاب بلوچی از ۴ تا ۵ پرده معمولاً تجاوز نمی کند.

۳- تمبورك (سه تار)

ساز همراهی کننده دیگر سازهای بلوچی است. با تمبورك نغمه ای نواخته نمی شود، بلکه تنها به شکل واخوان صداها ی اصلی آهنگ عمل می کند و ریتم آن از ریتم آهنگ پیروی می کند. حضور ۱ تا ۲ تمبورك در میان سازهای بلوچی باعث پر شدن فضای صوتی

و نیز كمك به درك ریتم موسیقی است. تمبورك (سه تار) دارای سه سیم است و معمولاً انگشت گذاری روی سیم سوم در فاصله چهارم به صورت متناوب با دست باز صورت می گیرد. دو سیم از سه سیم تمبورك به صورت هم صدا با سیم های زیر رباب و سرود و سیم سوم با آخرین سیم رباب (بم) كوك می شود که اخذ فاصله چهارم ذکر شده نیز روی همین صورت می گیرد.

۴- سورنا

استفاده از سورنا به همراهی دُهل بزرگ و تیمبوك (دُهل كوچك) مخصوص مراسم عروسی است. سورناهای رایج در بلوچستان، از پاکستان وارد می شود و از نظر شکل ظاهری با سورناهای رایج در ایران کمی متفاوت است. در بلوچستان گاه از سورنایی كوچك که دارای صدای بسیار زیر است، استفاده می شود.

۵- دُهل بزرگ

ساز کوبه ای اصلی همراهی کننده سورنا است که بدنه آن از چوب ساخته می شود. در مناطق سرحدی برای همراهی سورنا تنها از يك دُهل بزرگ (با بدنه فلزی) استفاده می شود. این دُهل در مقایسه با دُهل های مناطق غیر سرحد بزرگ تر است.

۶- تیمبوك

دُهل كوچك تری است که در کنار دُهل بزرگ، سورنا را همراهی می کند. نقش او شکستن ضرب اصلی موسیقی است.

۷- دهلك

دهل دو طرفه كوچك و بلندی است که برای همراهی سایر سازهای بلوچی به غیر از سورنا مورد استفاده قرار می گیرد. نوازنده معمولاً به طور نشسته آن را در میان پاهاى خود گرفته، با دو دست در دو طرف آن می نوازد. دهلك بر دو نوع است. یکی دهلك معمولی و دیگری دهلك نال. دهلك نال که در پاکستان ساخته می شود، دارای صدایی شفاف تر است و قابلیت كوك شدن دارد.

۸- دهل مگرمان

طبل بلند يك طرفه‌ای است که بدنه آن از طریق خالی کردن تنه درخت ساخته می شود و پوست شتر روی آن می کشند. از آن، گاه در قدیم برای خبر رسانی استفاده می شده است. این دهل امروزه در بلوچستان کمتر دیده می شود.

۹- دهل بزرگ لیوا (دهل رحمانی)

دهل بزرگ و حجیمی است که تنها در مراسم لیوا از آن استفاده می شود. تعداد کمی از این دهل در بلوچستان ایران وجود دارد.

۱۰- نل (قلم - نی)

که همان نی چوپانان است و معمولاً در سه اندازه اصلی یافت می شود. از نل در اجرای آهنگ های زهیروك استفاده می شود. گاه از این ساز برای درمان بیماری های روحی و جسمی نیز استفاده می شود.

۱۱- سما

همان دَف است که بیش تر در مراسم سما یا مالد از آن استفاده می شود.

۱۲- بینجو

از جمله سازهایی است که در بلوچستان از قدمت زیادی برخوردار نیست. ریشه این ساز احتمالاً ژاپنی است که از مدت ها پیش در هند و پاکستان همراه با تغییراتی که در ساختمان آن ایجاد شده است، استفاده می شود. این ساز سال ها است که در بلوچستان ایران نیز متداول شده است. بینجو سازی مضرابی است و توسط تکه هایی که روی آن تعبیه شده است، طول سیم های آن کم و زیاد می شود.

۱۳- هارمونی

هارمونی نیز از جمله سازهایی است که اصالت بلوچی ندارد، اما به خاطر کیفیت صوتی آن معمولاً در ارکسترها و اغلب در اجرای آهنگ های سبک تر استفاده می شود. هارمونی بیش تر در هند و پاکستان رایج است و به عنوان يك ساز خارجی هنوز نتوانسته در فرهنگ اصیل موسیقی بلوچی رخنه زیادی کند.

۱۴- شیدی

شیدی سورنای بزرگ دهنه گشادی است که در بلوچستان پاکستان در مراسم گوات از آن استفاده می شود. این ساز رواج چندانی در بلوچستان ایران نیافته است.

۱۵- دونلی

شامل دو لوله صوتی بلند از جنس چوب است که به موازات هم اما جدا از یکدیگر، در دهان نوازنده قرار می گیرد. از این دو لوله، یکی را ماده و دیگری را نر می گویند. سیستم دمیدن در آن مانند فلوت های ریکوردر است. طول لوله نر و ماده یکسان است. لوله ماده ۱۱ سوراخ در جلو دارد. ۵ سوراخ پایین، انگشت گذاری نمی شوند و تنها روی ۶ سوراخ بالا انگشت گذاری می شود. نغمه اصلی از طریق لوله ماده به دست می آید. لوله نر دارای ۸ سوراخ است. ۵ سوراخ پایین آن انگشت گذاری نمی شود. سه سوراخ بالا بسته به كوك آهنگ، هر کدام بسته یا باز خواهند بود. بستن هر کدام از این سه سوراخ توسط انگشت صورت نگرفته، معمولاً با موم بسته می شوند.

موسیقی بوشهر

در زمینه مطالعه موسیقی بوشهر باید به این نکته توجه داشت که در بوشهر نه فقط ساکنان محلی، بلکه ملیت‌های دیگری از جمله مهاجرین افریقایی نیز زندگی می‌کنند. این مهاجرین به تدریج تا اوایل قرن بیستم به عنوان غلام و برده به این شهر وارد شدند، ولی بعدها ظاهراً مهاجرت به علت امرار معاش و کسب و کار صورت می‌گرفته است.

بخش مهمی از موسیقی منطقه بوشهر را نوحه‌ها و آوازهای مراسم عزاداری تشکیل می‌دهد. تا چند دهه پیش، هریک از طبقات مردم بوشهر جداگانه در یکی از محله‌های متعدد این شهر ساکن بودند و مراسم عزاداری محرم را جداگانه انجام می‌دادند. اجرای مراسم دمام به صورت عبور در شهر، عملی می‌شد و با رقابت شدید محله‌ها همراه بود و هر محله گروه دمام مخصوص به خود را داشته است. بعد از مراسم دمام، در قدیم معمولاً تعزیه اجرا می‌شد، ولی اکنون این رسم (اجرای تعزیه) همیشگی نیست.

سینه‌زنی در بوشهر همیشه با آواز توأم است. اجرای سنج و دمام برای خبر کردن مردم برای انجام مراسم سینه‌زنی، انجام می‌گیرد. بوق با قدرت به دمام‌ها و سنج، دستور شروع نواختن را می‌دهد و در پایان نیز این بوق است که دستور ختم مراسم دمام را می‌دهد. بوق هم‌چنین هنگام اجرای دمام و سنج آنها را همراهی کرده، نقش هماهنگ‌کننده را ایفا می‌کند. زمانی که دو دسته دمام و سنج از دو طرف به هم نزدیک می‌شوند، چون اغلب هر دسته ریتم متفاوتی را نسبت به دسته دیگر می‌نوازد، وظیفه بوق است که هماهنگی را میان دو دسته مختلف به وجود آورد. این مراسم معمولاً توسط يك دمام اشکون که معمولاً ضد ضرب‌ها را می‌نوازد و دو دمام غمیر که در کنار دمام اشکون هستند و چهار دمام عادی با همراهی سنج انجام می‌شود.

سینه‌زنی در بوشهر ابتدا به وسیله گروه کوچکی از خردسالان آغاز می‌شود و به تدریج به تعداد شرکت‌کنندگان اضافه می‌شود. شرکت‌کنندگان دایره‌وار گرد هم جمع می‌شوند. در سینه‌زنی هیچ سازی شرکت ندارد. آوازهای آن فقط توسط ضربات منظم سینه‌زنی همراهی می‌شود. این آواها بین خواننده اصلی و سینه‌زن‌ها، متوالیاً مبادله می‌شود. مراسم سینه‌زنی به وسیله يك رهبر هدایت می‌شود. رهبر وظیفه دارد که اضافه شدن تدریجی شرکت‌کنندگان، تعویض ملودی‌ها بین خواننده و سینه‌زن‌ها، انطباق متر آنها با ضربات سینه‌زنی و غیره را تنظیم کند، در سینه‌زنی دو خواننده اصلی شرکت دارد. خواننده دوم معمولاً در زمره بهترین خوانندگان بوشهر است. وی موقعی در مراسم حضور می‌یابد که دایره دومی از شرکت‌کنندگان در وسط دایره اول تشکیل می‌شود. ازدیاد تدریجی شرکت‌کنندگان موجب هیجان تدریجی در مراسم سینه‌زنی است.

این هیجان تدریجی کم کم به اوج خود می‌رسد. بررسی دقیق آوازا نشان می‌دهد که تهییج و اوج تدریجی آن نه فقط در شرایط و مراسم، بلکه هم‌چنین در ذات و یا خصوصیات خود ملودی‌ها نهفته است.

نوحه‌ها توسط خواننده اصلی اغلب به وسیله اصوات اضافی مزین می‌شود، در صورتی که گُر (سینه‌زنان) ملودی‌ها را به ساده‌ترین شکل خود ارائه می‌دهند. تمام آوازهای سینه‌زنی متر مشخص دارند. از آنجا که اکثر ترانه‌های بوشهر لحنی محزون و مؤثر دارند، استفاده از این ترانه‌ها در موسیقی مذهبی امکان‌پذیر است. بدین ترتیب، لحن مشابه موسیقی محلی و مذهبی در بوشهر این دو را مثل پُلّی به یکدیگر مربوط می‌سازد.

محلات مختلف بوشهر تعصب زیادی در رابطه با مراسم سنج و دمام دارند و معمولاً اهالی يك محل اجازه نمی‌دهند فرد غریبه‌ای در نواختن سنج و دمام شرکت کند. این تعصب در مورد دمام اشکون بیش‌تر است.

موسیقی غیرمذهبی

ترانه‌های بوشهر اغلب تخت تأثیر زیاد موسیقی بومیان افریقایی قرار گرفته است.

یکی از فرم‌های معمولی در موسیقی محلی بوشهر سُبالو است که احتمالاً همان مولود نبی - جشن تولد پیغمبر اسلام - است. آوازی است همراه با دایره و توسط خوانندگانی که دایره‌وار نشسته‌اند، اجرا می‌شود. خوانندگان در هنگام اجرای سُبالو، شانه‌های خود را به طرف راست و چپ حرکت می‌دهند. ظاهراً سُبالو از موسیقی عرب و افریقا متأثر بوده است.

از فرم‌های رایج دیگر در موسیقی بوشهر یزله است که توسط خوانندگان غیرحرفه‌ای اجرا می‌شود که فقط با دست زدن همراه است. در یزله ملودی بیش از متن اهمیت دارد.

شروه (دوبیتی محلی) فرمی دیگر در موسیقی بوشهر است. شروه از نظر متر آزاد است و ظاهراً دارای قدمت زیادی است. موطن اصلی شروه مناطق دشتی - دشتستان و تنگستان است. مترادف شروه، حاجیونی است که بانی انبان و گاه نی جفتی اجرا می‌شود. اجرای حاجیونی همیشه به عنوان مقدمه هر آهنگ به شکل سلو اجرا می‌شود.

شروه اغلب با مقدمه‌ای شروع می‌شود که متن آن شامل اشعار مولانا جلال‌الدین مولوی است، این سنت هنوز هم در دشتستان رواج دارد.

اشعاری که امروزه متن اغلب ترانه‌های بوشهر را تشکیل می‌دهد، متعلق به دو شاعر معروف محلی است: زایر محمدعلی معروف به فایز، متعلق به کوردوان (در بخش دشتی) که احتمالاً در ۱۹۱۱ م. وفات یافته است و سید بهمنیار ملقب به مفتون که در بخش دشتی (بوردخون) زندگی می‌کرده، تا حدود ۳-۴ دهه پیش حیات داشته است.

ترانه‌های بوشهر به دو گروه تقسیم می‌شوند: آنهایی که متر مشخص داشته و گروهی که متر آزاد دارند. در گروه اول، ملودی اغلب یا خیلی کوتاه است و یا از فیگورهای متعدد کوتاهی که حدود آنها کاملاً مشخص است، تشکیل شده است. دسته دوم که معمولاً شروه نامیده می‌شود، دارای پربودهای مختلف است و معمولاً به هر پربود يك بیت شعر تعلق می‌گیرد.

از مقام‌های سازی موسیقی بوشهر به غیر از حاجیونی که ذکر

آن رفت، می‌توان از مولودی نام برد. مولودی نیز مانند حاجیونی توسط نی انبان اجرا می‌شود. این مقام معمولاً در روزهای به خصوصی مانند اعیاد مذهبی، تولد پیغمبر اسلام و... اجرا می‌شود. این مقام با نوعی حرکت مخصوص دسته‌جمعی اجرا می‌شود. مترادف مولودی همان سبالو یا مولود نبی است.

چوبی چهار دستماله نوع دیگری از موسیقی بوشهری است که توسط نی انبان و دایره اجرا می‌شود. در موقع اجرای این موسیقی، نوازندگان هنگام نواختن، با حرکات منظم پا به شکل خاصی دایره‌وار حرکت می‌کنند و حول يك محور می‌چرخند و معمولاً چند رقصنده زن در میان دایره با حرکاتی خاص به رقصی خیلی سنگین می‌پردازند که حرکات آنها فضای به خصوصی دارد. این مقام امروزه بیش‌تر در میان کولی‌های بوشهر رایج است. در مناطق دیگر گاه به این مقام سه پا نیز گفته می‌شود.

از دیگر مقام‌های سازی بوشهری می‌توان به چوبی بوشهری اشاره کرد که توسط نی انبان و یا نی جفتی اجرا می‌شود. این آهنگ از نغمات معروف بوشهر است. به جز قسمت‌های سازی، این مقام دارای قسمت‌هایی است که دارای کلام است.

شکی آهنگ بدون کلامی است که توسط نی انبان یا نی جفتی همراه با دمام و یا دایره اجرا می‌شود و با دست زدن همراه است. شکی موسیقی مخصوص مراسم شادی چون ختنه‌سوران و حناپندان است.

بندری از دیگر آهنگ‌های سازی منطقه بوشهر است که دارای ریتمی تند بوده، مخصوص رقص است. گاه به جای کلمه بندری از کلمه رقص نیز استفاده می‌شود.

سازهای بوشهر

۱- نی انبان (نی مَشکی - باد هَمبونه - نی هَمبونه)

این ساز از دو قسمت عمده نی و انبان تشکیل شده است. تعداد نی‌ها دو عدد است. هر نی دارای شش سوراخ بوده، پی کک (قمیش) نی کوچک زیانه‌داری است که بر روی هر کدام از نی‌ها سوار می‌شود و ایجاد صدا می‌کند. این نی‌ها هر دو درون يك غلاف چوبی قرار می‌گیرند که به این مجموعه دسته نی انبان گفته می‌شود. قسمت دوم، انبان است از پوست بز. از يك طرف هوا به آن وارد می‌شود و از طرف دیگر به دسته نی انبان متصل است. انبان در حکم محفظه ذخیره هوا برای نوازنده است.

۲- نی جفتی

نی جفتی از دو عدد نی که بهم بسته شده‌اند، تشکیل می‌شود. هر نی دارای شش سوراخ است. روی هر کدام از نی‌ها يك پی کک (قمیش) گذاشته می‌شود. دمیدن در نی جفتی به صورت نفس بر گردان است.

۳- نی تکی (نی زنا)

از خانواده نی‌های هفت بند است با چهار سوراخ در جلو و يك سوراخ در پشت. این ساز بیش‌تر در منطقه تنگستان و بوشهر رایج است.

۴- بوق

بوق سازی است مارپیچی شکل و دارای امتدادی مخروطی.

طول آن تقریباً ۸۰ سانتیمتر است. جنس بوق از شاخ است. به علت فشار زیاد برای دمیدن در بوق، اجرای بوق توسط يك نفر برای مدت طولانی امکان‌پذیر نیست و معمولاً نواختن آن به چند نفر محول می‌شود.

ریتم فیگورهای اجرایی بوق کاملاً منطبق با ترکیبات ریتمی سازهای ضربی است. اخذ تمیز اصوات از بوق و تعداد آنها، بستگی به مهارت نوازنده دارد. معمولاً غیر از صدای مبنا، پنجم و اکتاو آن نیز قابل اخذ است. تنها چهار محل قدیمی بوشهر دارای بوق هستند. هر بوق سمبل محل خود است و ربودن بوق محلی به منزلهٔ ربودن حیثیت و آبروی آن محل بوده است.

۵- دمام

دمادم سازی کوبه‌ای است که دو طرف آن پوست است. طرف راست را با چوب و طرف چپ را با دست می‌نوازند. دمام از قسمت‌های پیپ، چمبره، پوست و بند تشکیل شده است. پیپ دمام (بدنه) از چوب است و در قدیم يك تکه بوده است. تعداد پیپ‌های قدیمی در بوشهر انگشت‌شمار است و تقریباً در چهار محل قدیمی بوشهر تنها در حدود پنجاه عدد پیپ موجود است.

۶- سنج

سنج، سازی ضربی است به شکل مضاعف و از جنس فلزی که به آن هفت‌جوش می‌گویند. از این جنس سنج تعداد کمی در بوشهر موجود است.

موسیقی ترکمن صحرا

طوایفی از قوم ترکمن (اوغوز^۱های سابق) که هزار و اندی سال پیش به هنگام زیستن در سواحل رود سیحون واقع در ترکستان به دست امرای سامانی به دین اسلام گرویده بودند، ششصد سال بعد در محدوده‌ای جغرافیایی سکنا گزیدند که امروزه ترکمن صحرای ایران خوانده می‌شود.

این منطقه که در شمال شرقی کشور ما قرار دارد و مازندران شرقی و قسمتی از خراسان را شامل می‌شود، ناحیه وسیعی است محدود به مرزهای ترکمنستان شوروی از شمال، شهرستان بجنورد از شرق، دریای خزر از غرب و کوه البرز از جنوب. امروزه در ترکمن صحرا تیره‌های مهمی چون یموت، گوگلان، نخورلی و سالور زندگی می‌کنند که تیره‌های کم نفوس تکه، مورچه‌لی، آنه ولی را نیز باید به آنها اضافه کرد.

1.oguz

اسلاف این تیره‌ها و طوایف که در رده‌بندی ترك نژادان، جزو ترکان شرقی به حساب می‌آیند اوغوزها به هنگام حرکت از غرب چین و جنوب مغولستان به سوی آسیای میانه خنیاگران دوره‌گردی را به همراه خود داشتند که اوزان^۱ نامیده می‌شدند. اوزان‌ها زبان گویا و راوی رنج‌ها و مشقّت‌های مردم خود بودند. اوزان‌ها که کارشان ریشه عمیقی در آیین شامانیزم داشت، نوعی پُرخوانی (جادو پزشکی - موسیقی درمانی) می‌کردند و در شأن قهرمانان ایل و پدرانشان حماسه‌ها می‌سرودند. آنها در میان مردم از احترام ویژه‌ای برخوردار بودند.

اوزان‌ها را می‌توان خالق و پایه‌گذار تمامی آثار بنیادی موسیقی ترك زبانان دانست که یکی از انواع غنی موسیقی در نوع خود است. به عبارات دیگر، اوزان‌ها، بخشی، عاشق و ترکی سرایان قرون گذشته‌اند که سوگ و شادی و رزم و بزم خیل انسانها را در کلماتی ساده و آهنگ‌هایی موزون و شیرین و دلنشین بیان داشته، با انتقال آنها از نسلی به نسل دیگر به ما رسانده‌اند.

امروزه اخلاف اوزان‌ها را در ترکمن صحرا باغشی (بخشی^۲ می‌نامند که ریشه در کلمه باغشش به معنای بخشیدن و حبه کردن دارد. باغشی‌ها پُرخوانان یا جادو پزشکیانی هستند که نفسی گرم به ایشان بخشیده شده است.

گمان می‌رود که واژه بخشی عمری بیش از ۲۵۰ تا ۳۰۰ سال نداشته باشد، چرا که در زمان مختوفعلی واژه اوزان هنوز مصطلح بوده، هنوز تماماً جای خود را به واژه بخشی نداده بوده است چنانکه

1.Ozan

2.Bağshi

عارف و شاعر بزرگ مختوفعلی در جایی از اشعارش آن دو را مترادف هم آورده است:

«گر به ایل سعادت روی کند، بخشی و اوزان درآیند»

قوم ترکمن به علت سرکوب مداومی که از طرف خان‌ها، فئودال‌های منطقه و نیز دولت مرکزی در مورد آن اعمال می‌شد، هیچ‌گاه امکانی برای بروز تمایلات و خواست‌های خود به شکل صریح نداشته است. موسیقی بزرگ‌ترین وسیله بیان خواست‌های ترکمن بوده و هست و شاید به همین دلیل است که موسیقی ترکمنی یکی از تجربیدی‌ترین و در نوع خود پیچیده‌ترین انواع موسیقی محلی در ایران است. مقام‌ها گرچه از نظر فواصل، پیچیدگی زیادی ندارند، اما مضارب‌ها، زینت‌ها و زیورها و تکیه‌های بسیار متنوع و پیچیده و نیز ادوار متنوع ریتمیک، امکاناتی را فراهم آورده‌اند تا تجربیدی‌ترین و در عین حال واقعی‌ترین مسایل ذهنی ترکمن را از طریق ساز و آواز به پرواز درآورند.

«بخشی» ترکمن، در همه‌جا با ساز و آواز تاریخ قوم خویش را می‌گوید. آن قدر حرف دارد که شاید فرصتی برای شاد زیستن و آرام زیستن ندارد. شاید به همین دلیل است که رقص، که در اغلب فرهنگ‌های بومی، بخشی از ادبیات شفاهی آنان را تشکیل می‌دهد و در برخی از فرهنگ‌ها از مهم‌ترین عوامل بروز و ارائه فرهنگی به شمار می‌رود، در میان ترکمن‌ها جای ویژه‌ای ندارد. عدم حضور سازهای کوبه‌ای در فرهنگ موسیقایی ترکمن می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد. تنها رقصی که در این فرهنگ یافت می‌شود رقص خنجر است که بیش‌تر جنبه آیینی، مذهبی و رزمی دارد. این رقص موسیقی به خصوصی نداشته، تنها توسط ریتم پا و صداها به خصوصی که از گلو خارج می‌شود، همراه است. وابستگی زیاد

ترکمن به اسب در گذشته و حضور سنت دیرینه قالی بافی، گلیم بافی و نمدمالی در ترکمن صحرا، باعث شده است که مردم ترکمن پدیده ریتم را در فرهنگ خود در تداوم صدای موزون و متنوع سم اسبان و حرکات و صداهاى ریتمیک شانه در قالی و گلیم بافی و حرکات موزون در نمدمالی جست و جو کند. بدین گونه است که ترکمن با تاختن توسط اسب خویش و با نواختن شانه بر پیکره دار و تار و پود فرش خویش و با رقصی موزون و رنجبار در نمدمالی، ریتم زندگی و ریتم موسیقی خویش را عرضه می دارد.

در اینجا صدای سم اسبان و صدای برخورد شانه بر تار و پود قالی به جای ادوات ضربی نشسته است و چه رقصی زیباتر، واقعی تر و اندوهبارتر از نمدمالی... و چه زیباست که در این نقطه، موسیقی و زندگی او به یگانگی رسیده اند. این ریتم ها را هم چنین می توان در مضراب های دوتار، تحریرهای سازی و آوازی و نیز ریتم های حاصله از نواختن زنبورک به خوبی مشاهده کرد.

بخشی ترکمن حتی در عروسی ها و مجالس شاد نیز سخن از زندگی و تاریخ حماسه بار خود می گوید، حرف مردم خود را! اما اگر شاد نمی گوید با غرور می گوید، استوار می گوید. در مضراب ها، زینت ها، تحریرها و چرخش های ملودی اولین چیزی که جلب نظر می کند، همین استواری است. حتی در هق هق های جانگداز بخشی که حکایت از اندوه غرورآمیز يك قوم دارد. شاید جای تعجب باشد که این موسیقی با این ویژگی ها تنها در عروسی ها زنده مانده است. تداوم این موسیقی از طریق مجالس عروسی با وجود تضاد و تفاوت ظاهری میان محتوای آن و مراسم عروسی، خود نشان دهنده ویژگی و پیچیدگی خاصی است که در فرهنگ و سنن ترکمن موجود است.

موسیقی و فرهنگ ترکمن پا به پای مردم آن، از قدیم و به خصوص چند دهه اخیر، مورد تاخت و تاز و دستبرد زمانه بوده است. در واقع، سرکوب و انزوای فرهنگی این قوم، نخستین وسیله‌ای بود که می‌توانست مثر و واقع شود. با این وجود، این موسیقی یکی از اصیل‌ترین و بکرترین و در عین حال ناشناخته‌ترین موسیقی‌های محلی ایران بوده و هست.

بخشی‌ها تا همین ۳۰-۴۰ سال پیش نیز چون اسلاف خود و مانند عاشق‌های آذربایجان با قصه و داستان ترانه‌سرایی می‌کردند. اما در نتیجه شتاب دگرگونی‌ها و همچنین به علت فقر و اعتیاد و انزوای آنان، این سنت دیرپا نیز رو به انزوا گذاشت و این نوع موسیقی سنتی و نمایشی به فراموشی سپرده شد و از اذهان زدوده شد.

در چند دهه اخیر، وسایل ارتباط جمعی به جای اینکه موجبات ضبط و ثبت، تشویق و تکامل این موسیقی را فراهم آورد، باعث کاسته شدن از اهمیت خاص بخشی‌ها شد و بخشی‌ها که زمانی در میان مردم خویش از احترام ویژه‌ای برخوردار بودند، از نظر وضع مالی و روحی چنان در مضیقه و تگنا قرار گرفتند و تن به اسارت آلودگی‌هایی دادند که فرومایگان و کج‌اندیشان به آنها به چشم ولگردانی نگریستند که برای بدست آوردن لقمه نانی حاضر بودند به هر خفتی تن در دهند!

در سال‌های گذشته، موسیقی ترکمنی حیاتی دوباره یافته است و علاوه بر خوانندگان و نوازندگان معدود و معیوب پیشین، گروه‌های جوان و جدیدی از خوانندگان و نوازندگان روی کار آمده‌اند. موسیقی ترکمنی طی تاریخ پر فراز و نشیب خود استادان

بزرگی چون: چاودنر^۱، چالمان^۲، وه لیم کو^۳، عاشور یولما^۴،
 قلیچ جان غیجاقچی^۵، غارادالی گوگلان^۶، غارا بخشی^۷، محمد
 قربان، غایفی سز^۸، الیاء قلی یگانه، چاری بخشی نخورلی^۹، غازاق
 پانگ^{۱۰}، مراد تاغن^{۱۱} و امان تاغن کوچک نژاد و دیگران را به خود
 دیده است.

سازهای موسیقی ترکمن

دوتار

این ساز را از آن روی که بیش تر کاسه آن را از چوب درخت
 توت می سازند، توت تار و یا از آن روی که چوب را برای خشک
 کردن در تنور می گذارند، تامدیره (تامدیر در زبان ترکمنی به معنای
 تنور است) و به طور اولاً از آن روی که دارای دو سیم است، دوتار
 نامند. در قدیم تارهای دوتار از چله ابریشم تابیده شده بود، اما
 امروزه از سیم استفاده می شود.

کاسه دوتار را از چوب درخت توت نر، صفحه را از چوب

-
- 1.chavdir
 - 2.chalman
 - 3.velimkor
 - 4.ashuryolme
 - 5.Ghilichjan Ghijaghchi
 - 6.Gharadali Gokleng
 - 7.Ghara Bagshi
 - 8.Ghaigisiz
 - 9.Nokhirli
 - 10.Ghazagh pang
 - 11.Tagan

درخت توت ماده و دسته را از چوب درخت زردآلو که سخت است، می‌سازند.

کمانچه

کمانچه ترکمنی دارای سه سیم بوده، اندازه آن نیز از کمانچه‌های معمولی کوچک‌تر است.

تاریخ بکارگیری کمانچه در موسیقی ترکمنی دقیقاً معلوم نیست. به روایتی بخشی‌هایی از تیرهٔ تکه برای اولین بار آن را با اقتباس از کمانچهٔ ایرانی و با انجام تغییراتی در اندازهٔ آن در موسیقی ترکمنی وارد کرده‌اند.

در گذشته، کاسهٔ کمانچه را از کدوی آبی، رویه‌اش را از پوست آهو و تارهای آرشهٔ آن را از موی یال یا دُم اسب می‌ساختند، اما کمانچه‌های فعلی کاسه و دسته‌اش از چوب درخت توت است.

نی

نی در ترکمن صحرا سه نوع است: نی هفت‌بند، نی زیانه‌دار و جفت‌نی.

به جز نی هفت‌بند، از دو نوع دیگر کم‌تر استفاده می‌شود و تقریباً منسوخ شده‌اند.

نی ترکمنی دارای ۴-۵ سوراخ در جلو و يك سوراخ در پشت است.

موسیقی سنتی ترکمنی در چهار دستگاه مخمس، تشنیه

(تجنیس)، نوایی و غثریق لار^۱ اجرا می‌شود.
مقام‌ها و آهنگ‌هایی که در این چهار دستگاه شناخته شده،
اجرا می‌شوند، تعدادشان در حدود ۵۰۰ است که آیرالیق^۲،
غونگورباش^۳، ساریا^۴، کبتری^۵، گۆک ده‌په^۶، سؤیلی حالان^۷، کج
فلک، یوسف آوغان و... از آن جمله‌اند.

این آهنگ‌ها که اغلب آنها هنوز بدون کلام اجرا می‌شوند، در
چهار سبک ویژه و جدا از یکدیگر اجرا می‌شوند: ۱- گرگان یولی^۸
(آرقاچ^۹) - ۲- خیوه یولی - ۳- ماری یولی^{۱۰} (سبک مرو) - ۴-
دامانایولی.

امروزه بیش‌تر بخشی‌ها هر چهار سبک را اجرا می‌کنند. هر
کدام از این چهار سبک جذابیتی مخصوص به خود دارند.
کار گروهی و ارکستر در این فرهنگ دارای سابقه تاریخی
نبوده، بیش‌تر در نیم قرن اخیر آن هم در ترکمنستان شوروی رایج
شده است. ساده‌ترین ترکیب در موسیقی ترکمنی متشکل از دو
نوازنده دوتار و یک کمانچه است. این ترکیب بیش‌تر به موسیقی
آوازی معطوف بوده، موسیقی سازی بیش‌تر به شکل تکنوازی با

-
- 1.ghirighlar
 - 2.Airaligh
 - 3.Ghongirbash
 - 4.Saria
 - 5.Kebderi
 - 6.Gokdepe
 - 7.Sölihalan
 - 8.Gürgeniyoli
 - 9.Arkach
 - 10.Mariyoli

دوتار ارائه می‌شود.

موسیقی ترکمنی در ترکمنستان شوروی از یکدستی و تجانس بیش‌تری برخوردار است. این امر می‌تواند ناشی از کارهای انجام شده بر روی این موسیقی در زمینه‌های تحقیق، کلاسه‌بندی، جمع‌آوری، ثبت و نیز تلاش در جهت استاندارد کردن سازها و به خصوص تعلیم آن به شکل سیستماتیک از طریق هنرستان‌های مخصوص موسیقی ترکمنی باشد.

موسیقی شمال خراسان

شمال خراسان که دربرگیرنده شهرهای بجنورد، اسفراین، درگز، قوچان و شیروان است، از جمله مناطقی است که موسیقی در آن از انواع و اقسام مختلف حضوری قابل تأمل دارد. بخش عمده‌ای از ساکنین شمال خراسان را مهاجرین گُرد و ترك تشکیل می‌دهند. قسمتی از موسیقی شمال خراسان، موسیقی کوهپایه است. کوهپایه‌های هزار مسجد، الله اکبر، دامنه‌های اتک و منطقه لاتین. موسیقی کوهپایه توأم با فریاد است و در مقایسه با موسیقی جلگه، قوی‌تر، رساتر و گاه تندتر است. در کنار موسیقی کوهپایه، موسیقی جلگه و دشت وجود دارد: جلگه قوچان. موسیقی جلگه معمولاً ملایم‌تر و درونی‌تر است. اگر به پایین و مرکز نزدیک شویم، به جلگه نیشابور و سبزه‌وار می‌رسیم که تقریباً حاشیه کویرند و موسیقی‌شان نیز ملایم‌تر شده، از نرمش بیش‌تری برخوردار است. در منطقه لاتین، بین کلات و درگز و نیز دامنه‌های هزار مسجد، عرفان قوی بوده است. جعفر قلی، هروخان تیرگانی و هی

محمد در گزی از عرفا و شعرای بزرگ این منطقه بوده‌اند. ابن غریب از شعرای قبل از قاجار است که دارای اشعاری عرفانی است.

شعرا و عرفای این منطقه گاه زبان‌های فارسی، کردی، ترکی و عربی را برای انتقال مقاصد و احساسات خویش به کار می‌گرفتند. جعفرقلی شاید آخرین عارف و شاعر کُرد شمال خراسان است که هنوز اشعاری هم سنگ شعرهای او سرده نشده است. ۱۱ آهنگ به جعفرقلی منسوب است که خود جعفرقلی اصل آنها را از کسان دیگری دریافته، اما به شیوه خود درآورده است.

از آنجا که کُردهای شمال خراسان همواره از مرزبانان قیور ایران زمین بوده‌اند، پاسداری از مرز و بوم در مقابل اقوام مهاجم، کشتارها، غارت‌ها، اسارت‌ها و آوارگی‌ها از ویژگی‌های این گونه زندگی بوده است و این ویژگی‌ها، تأثیر مستقیمی بر موسیقی این خطه گذاشته است:

الله مزار

آهنگی است که پس از غارت و کشتار و اسارت بر بالای مزار عزیزان از دست رفته خوانده می‌شده: الله مزاره، ای چپی روزگاره...؟

دو قرسه

پس از قتل عام و کشتار، مرده‌ها را در وسط جمع می‌کردند و دور اجساد دور می‌زدند و مشغول ذکر می‌شدند و این مبدأ رقص و آهنگ دو قرسه بود.

انارکی

مربوط به لحظات پس از هجوم بیگانگان و کشتار و انباشت

اجساد است. زنان دور اجساد جمع می‌شدند و نار می‌زدند و گریه می‌کردند...

هرای

فریاد کوهستان است و گویای زندگی پرحادثه و پرسوز و گداز و آوارگی مردم گرد است.

به طور کلی، بسیاری از آهنگ‌هایی که در شمال خراسان زمانی برای سوگ اجرا می‌شد، پس از گذشت سالیان دراز، آرام آرام تغییر شخصیت داده، از آنها گاه به عنوان آهنگ‌های رقص نیز استفاده می‌شود. مثلاً های‌های رشیدخان که ابتدا برای سوگ بوده، امروزه يك موسیقی شاد و برای رقص است.

موسیقی گردی شمال خراسان را موسیقی گرمانجی نامند. کلاً گرمانج شمالی شامل گردهای خراسان، آذربایجان غربی و ترکیه و شمال عراق و سوریه است و گرمانج جنوبی به گردهای جنوب دریایچه ارومیه و مهاباد و کردستان و کرمانشاهان و سلیمانیه عراق گفته می‌شود که از نظر گویش با هم متفاوتند. تفاوت میان کرمانج شمالی و جنوبی در عرصه موسیقی نیز مشهود است. به عنوان مثال می‌توان به آهنگ لو اشاره کرد که از اصیل‌ترین و باستانی‌ترین نغمات ایرانی است و وجه تمایز گرمانج شمالی و جنوبی نیز هست. بدین معنی، کسی که بتواند لو بخواند می‌تواند از گرمانج شمالی باشد.

موسیقی گرمانج شمالی هم‌چنین در جمهوری ترکمنستان که سابق به سرزمین خوارزم معروف بود و تا قبل از قرارداد ۱۲۹۹ جزء ایران محسوب می‌شد نیز وجود دارد (در دوران صفویه بخشی از اکراد را در خوارزم استقرار دادند). اشعار گردی اغلب به شکل

هجایی است که تعداد هجاها می‌تواند از ۸ هجا تا ۱۶ هجا باشد. ترانه‌های عاشقانه بیش‌تر در قالب‌های ۸ هجایی است. آهنگ لو اغلب دربرگیرنده قالب‌های ۱۱ تا ۱۶ هجایی است. نوازندگان شمال خراسان را می‌توان به سه گروه اصلی تقسیم کرد که عبارتند از: عاشق‌ها، بخشی‌ها و لوطی‌ها. به این سه گروه می‌توان دو دسته دیگر را نیز افزود که عبارتند از: نینوازان و لولوچی‌ها.

۱- عاشق‌ها

عاشق‌ها قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین هنرمندان این منطقه‌اند. عاشق‌ها نوازندگان سازهایی چون سورنا، دهل، قُشمه، کمانچه و دایره‌اند و همچنین از رقصندگان بزرگ شمال خراسانند. تنها مردمی که در قدیم از پرداختن مالیات معاف بوده‌اند هنرمندان بوده‌اند، چه عاشق، بخشی یا لوطی. اما تنها گروه‌هایی که حق انتقاد داشته، مجازات نمی‌شده‌اند، عاشق‌ها و لوطی‌ها بوده‌اند. عاشق‌ها مجری توره هستند و توره به معنی تئاتر و نمایشنامه است. در توره از خان انتقاد می‌شده. توره، نمایش‌های طنزآلود و انتقادی بوده، همراه با موسیقی. متن نمایش به شکل محاوره‌ای اجرا می‌شده. نوازندگان در کناری می‌نشستند و موسیقی نقش فضاسازی را در طول نمایش به عهده داشته است. گاه ممکن بود در توره بر حسب نیاز آواز نیز خوانده شود. گرچه خواندن آواز از وظایف عاشق‌ها نیست و از جمله هنرهای بخشی‌ها به شمار می‌رود.

۲- بخشی‌ها

بخشی‌ها نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستان‌سرا بوده‌اند.

شهرهای بجنورد، شیروان و قوچان، مراکز عمده بخشی‌های شمال خراسان بوده است (شهرهای اصلی و مراکز قدرت در شمال خراسان قدیم). روایات عامیانه در تعریف عنوان بخشی بر این باور است که بخشی کسی است که خداوند به او بخششی یا موهبتی عطا فرموده و او را فردی استثنایی کرده است. بر طبق همین روایات، بخشی باید بتواند بخواند، بنوازد، شعر بگوید، داستان بسراید و ساز خویش را نیز بسازد.

بدین ترتیب، هر نوازنده دوتاری بخشی نیست و جدای از تسلط بر ساز، شخص باید از نظر دانش و شرایط درونی به مرحله‌ای برسد که عنوان بخشی را زبنده خود گرداند.

البته در این زمینه استثنا نیز بوده است. مثلاً استاد رحیم‌خان بخشی گرچه دارای صدایی نارسا بوده، اما به خاطر تسلط زیاد در ساز و نیز دانش او، باز از طرف مردم به عنوان بخشی معروف بوده است. رحیم‌خان بخشی در نقل داستان‌ها، به جای آواز از بیان محاوره‌ای استفاده می‌کرده است.

انتخاب آهنگ و شعر از طرف بخشی، بستگی به تشخیص او از موقعیت مجلس دارد. بخشی‌ها معمولاً در عروسی‌ها و به طور کلی مجالس شاد می‌نواختند و در مراسم سوگواری رسم بر اجرای موسیقی توسط بخشی‌ها نبوده است. در قدیم هر خان، بخشی خاص خود را داشت.

یکی از هنرهای بخشی‌ها داستانسرایی است، همراه با موسیقی دوتار، آواز، دکلمه آواز و بیان محاوره‌ای و نقلی. بخشی می‌توانسته آهنگ‌های رقص را تا جایی که سازش اجازه می‌داده، بنوازد؛ منتهی در اندرونی و در جمعی محترمانه و بسیار خودمانی.

۳- لوطی‌ها

لوطی‌ها در حکم روابط عمومی یا پیام رسانان جامعه خود بوده‌اند. وسیله آنها يك دایره بوده است. آنها نیز مانند عاشق‌ها حق انتقاد داشتند. لوطی‌ها دائماً در حال سفر بودند و ناقلان اخبار و وقایع. وقایع و اخبار توسط آنان به صورت شعر درمی‌آمد، آهنگین می‌شد و در همه جا اجرا می‌شد. بسته به محتوای شعر، لوطی‌ها یکی از قالب‌های موسیقی گردی را انتخاب می‌کردند. لوطی‌ها نیز ممکن بود آهنگ‌های رقص را بخوانند یا بنوازند، اما کارشان طبعاً به زیبایی کار عاشق‌ها نبوده است. هم‌اکنون در شمال خراسان نسل لوطی‌ها منقرض شده است و تنها یاد آنها زنده مانده است.

رقص

رقص در شمال خراسان شامل: يك قرسه، دو قرسه، شش قرسه، انارکی و... است که معمولاً موسیقی آن توسط عاشق‌ها با سورنا و دُهل و قُشمه و دایره و نیز کمانچه اجرا می‌شود. رقص‌ها در شمال خراسان معمولاً دارای حالتی از رزم‌اند- چوب‌بازی جای نیزه‌بازی و شمشیربازی قدیم را گرفته است. هم‌چنین در مراسم گُشتی از شاخه‌های کوراغلی استفاده می‌شود که بسیار رزمی است و توسط سورنا و دُهل نواخته می‌شود.

سازهای شمال خراسان

۱- دوتار

دوتار جزء سازهای اندرونی محسوب شده، توسط بخشی‌ها نواخته می‌شود. ظاهراً دوتار ترکمنی قدمت بیش‌تری نسبت به

دوتار خراسانی دارد. دوتار در شمال خراسان دارای دو كوك است:

یکی با نسبت چهارم و دیگری با نسبت پنجم.

بر طبق نظر آقای علی غلامرضایی كوك چهارم را كوك نوایی و

كوك پنجم را كوك ترکی و کردی می نامند و آهنگ های فارسی شمال خراسان نیز با كوك پنجم اجرا می شود.

آقای محمد یگانه معتقدند که كوك های دوتار یکی ترکی و دیگری کردی است. با كوك ترکی می توان آهنگ های گرایلی، تجنیس، شاختا، نالش، دوست محمد، غریب و... و با كوك کردی آهنگ های الله مزار، لو، درنا، جعفرقلی و... را اجرا کرد.

معمولاً در مجالس شادی اول شب برای ایجاد هیجان و رقص از سورنا و دُهل و قُشمه استفاده می شود و در پایان شب، بخشی ها در اندرون دوتار می نواختند.

دوتارهای قدیمی در شمال خراسان از سازهای امروزی كوچك تر بوده اند. كاسه و صفحه دوتار از چوب توت و دسته آن معمولاً از چوب زردآلو ساخته می شود. در قدیم به جای سیم از ابریشم استفاده می شده. دوتار در شمال خراسان از نظر اندازه دارای استاندارد معینی نیست. دوتارهای فعلی دارای ۱۱ و گاه ۱۲ پرده است. پرده های آن در فواصل نیم پرده نه چندان دقیق بسته می شود و فواصل كوچك تر از نیم پرده، در پرده بندی آن وجود ندارد.

۲- سورنا (بیق)

سورنا نیز از خانواده سازهای برونی در شمال خراسان است که توسط عاشق ها نواخته می شود. ظاهراً در قدیم سازی بزرگ تر و شبیه به سورنا وجود داشته که به آن گُرنا می گفته اند. این ساز امروزه دیده نمی شود. بعضی از قدیمی ها به همین سورنا، کرنا

می‌گویند. از سورنا در مراسم عروسی و بیش‌تر برای اجرای آهنگ‌های رقص و نیز مراسم کشتی، با اجرای شاخه‌های «کوراغلی» و هم‌چنین در سوگواری با اجرای آهنگ‌های سردارها، لو و «هرای» استفاده می‌شود. سازکوبی همراهی‌کننده سورنا دهل است.

۳- قُشمه

قُشمه که مشابه دوزله (دونبی) متداول در کردستان و کرمانشاهان است، از دیگر سازهای برونی است که توسط عاشق‌ها نواخته می‌شود. در شمال خراسان سه نوع قُشمه دیده می‌شود: قُشمه‌های ۵ سوراخه، ۶ سوراخه و ۷ سوراخه (که همگی بدون سوراخ پشت هستند). قُشمه بیش‌تر در عروسی‌ها به همراهی دایره و یا دهل که با دست نواخته می‌شود، به اجرای آهنگ‌های رقص می‌پردازد. قُشمه معمولاً از استخوان بال قرقوش یا درنا و گاهی از نی و حتی از فلز (لوله آنتن تلویزیون) ساخته می‌شود که صدای حاصله از قُشمه استخوانی بهتر و پخته‌تر است.

قُشمه، سازی است مضاعف و اندازه آن بستگی به کوچک و بزرگی استخوان پرنده دارد. بر روی هر کدام از لوله‌های صوتی آن يك سر پیکه (قمیش) سوار می‌شود. دو لوله صوتی قُشمه معمولاً به طور هم‌صدا كوك می‌شوند، اما ممکن است به ندرت شاهد كوك‌های مأنوس دیگری مانند كوك سوم و حتی گاه دوم باشیم. این كوك‌ها که اغلب توسط نوازندگان زیردست قُشمه استفاده می‌شود، در نظر اول ممکن است به حساب ناتوانی نوازنده در كوك کردن دقیق ساز گذاشته شود؛ در حالی که استفاده از این كوك‌های نامأنوس کاملاً آگاهانه و برای ایجاد تحرك و کسب دینامیسم

بیش تر صورت می گیرد. هم چنین نوازندگان قشمه باز به منظور ایجاد تحرك و دینامیسم، گاه دو صدای مختلف و اغلب مجاور یکدیگر را توسط لوله های صوتی مضاعف ساز ایجاد می کنند.

۴- کمانچه

کمانچه نیز از جمله سازهایی است که توسط عاشق ها نواخته می شود. کمانچه هم به عنوان سازی بیرونی و هم اندرونی مورد استفاده قرار می گیرد. از کمانچه گاه در مراسم سوگواری نیز استفاده می شود. کمانچه بیش تر در شمال خراسان دیده می شود. رد پای کمانچه تا نیشابور هم دیده شده، اما هرچه در استان خراسان پایین تر برویم یا کمتر دیده می شود و یا اصلاً دیده نمی شود. کمانچه های خراسان دارای سه سیم است و گاه از کمانچه های دارای ۴ سیم نیز امروز استفاده می شود. ساز ضربی همراهی کننده کمانچه، دایره یا دُهل است که با دست نواخته شود.

۵- دُهل

دُهل ساز همراهی کننده سورنا است، زمانی که با چوب و ترکه نواخته شود و ساز همراهی کننده قُشمه و کمانچه است، زمانی که با دست نواخته شود. دُهل شمال خراسان دو طرفه است و در اندازه های مختلف دیده می شود. نواختن آن نیز توسط عاشق ها صورت می گیرد.

۶- نی

نی ساز همیشگی چوپانان شمال خراسان است. نی به غیر از

زمان چرای گوسفند، در جشن‌ها، مجالس شاد و در سوگ نیز استفاده می‌شود. توسط نی در شمال خراسان مقام‌های مختلفی از جمله: گوسفندچرانی، فریاد کوهستان و... اجرا می‌شود.

۷- دپ (دف - دایره)

دایره، ساز همراهی کننده قشمه و کمانچه است و معمولاً توسط عاشق‌ها و در قدیم لوطی‌ها اجرا شده و می‌شود. دایره تنها وسیله دست لوطی‌ها بود. امروز که نسل لوطی‌ها در شمال خراسان منقرض شده است، این ساز کماکان در دست عاشق‌ها زنده مانده است.

در بجنورد به دپ یا دایره، دیزه گفته می‌شود.

موسیقی منطقه تربت جام، خواف و تایباد

دو تار خراسان را شاید بتوان در دو حوزه مختلف (از نظر جغرافیایی) مورد مطالعه قرار داد. یکی حوزه شمال خراسان است که دربر گیرنده شهرهای قوچان، بجنورد، شیروان و درگز است. حوزه دیگر حوزه شرقی - مرکزی است که دربر گیرنده تربت جام، خواف و تایباد است. دامنه حوزه شمالی، به سمت جنوب به نیشابور و سبزه‌وار و دامنه حوزه شرقی - مرکزی، به سمت غرب و جنوب به کاشمر می‌رسد.

از آنجا که در حوزه شمالی بیش‌تر مهاجرین گُرد و ترك ساکن‌اند، موسیقی و اشعار این منطقه بیش‌تر در قالب گُردی و تا حدودی ترکی است. در حوزه شرقی - مرکزی، موسیقی و اشعار همگی فارسی است و از آهنگ‌های کردی و ترکی خبری نیست. البته در این میان به آهنگ‌هایی نیز برخورد می‌شود که نوازندگان هر دو منطقه آنها را اجرا می‌کنند. یکی از این آهنگ‌ها نوایی است که

در موسیقی هر دو منطقه جزو مقام‌ها و آهنگ‌های اصلی محسوب می‌شود.

دوتار نوازی در تربت جام، خواف و تایباد (و تا حدودی کاشمر) از روش و سبک واحدی تبعیت می‌کند، گرچه اختلافاتی را که در نحوه زدن مضراب، تحریرها و گوش‌ها وجود دارد، نمی‌توان از نظر دور داشت. اغلب آهنگ‌هایی که در این منطقه اجرا می‌شود، کلام دارد. دوتار در این منطقه بیش‌تر در مراسم شادی استفاده می‌شود. استفاده از دوتار در این گونه مراسم همیشه به شکل انفرادی بوده است. به نوازنده دوتار در این منطقه بخشی نمی‌گویند، بلکه اوسا (اوستا) نامیده می‌شود. در مراسم سوگواری از دوتار استفاده نمی‌شود.

دوتار در این منطقه دارای استاندارد خاصی از لحاظ اندازه نیست. دوتار در این منطقه در اصل دارای ۸-۷ پرده است که اخیراً با دوتارهای ۱۲-۱۳ پرده‌ای نیز می‌نوازند. بر روی دسته دوتار، گاه دو یا سه پرده برای ایجاد فواصل ثلث پرده بسته می‌شود.

ذوالفقار عسکری نوازنده چیره‌دست دوتار که اصلاً اهل کاشمر است، با ساز ۱۶ پرده‌ای می‌نوازد که تا حدود ۲ پرده دیگر روی صفحه ساز پیش می‌رود. او می‌گوید که پدر او نیز با ساز ۱۲ پرده‌ای می‌نواخته.

کوک‌های متداول دوتار در این منطقه معمولاً کوک چهارم و پنجم است. در کاشمر این کوک‌ها رایج است:

۱- کوک چهارم، به نام کوک شیخ احمد جامی. برای اجرای مقام الله، چهار بیتی و...

۲- کوک پنجم، برای اجرای آهنگ‌های اشتر خجه، صیاد.

۳- کوک دوم، به نام کوک گردی، برای اجرای شاختایی، الله

مزار و...

۴- كوك اکتاو، به نام كوك مثنوی، برای اجرای آهنگ مثنوی کاشمیری. مبتکر این كوك نامآلوف ذالفقار عسکری است. دوتارهای قدیمی از سازهای امروزی كوچك تر بوده است.

سازهای رایج در این منطقه عبارتند از: دوتار، ساز (سورنا)، دُهل [به نوازندگان ساز و دهل در این منطقه دهلی می‌گویند]، دو بوقه از جنس نی که مضاعف است و شبیه قشمه و دوزله است (دوبوقه استخوانی در این منطقه کم‌تر دیده می‌شود، در کاشمر این ساز از جنس استخوان است)، نی هفت بند و دایره که همراهی کننده دوتار و نی است. کمانچه در این منطقه وجود ندارد.

از دوتار نوازان برجسته امروزی در این منطقه می‌توان از عثمان خوانی، پور عطایی، ذوالفقار عسگری، سرور احمدی و... نام برد.

فاروق کیانی نیز از استادان رقص تربت جام است که هنوز به فعالیت خود ادامه می‌دهد. از آهنگ‌های اصلی این منطقه می‌توان از: چهار بیتی، دو بیتی، غریبی، نجما، سرحدی، نوایی، مقوم (مقام) الله و... نام برد.

موسیقی کردستان

اگر سنندج را به عنوان مرکز دایره تصور کنیم، کردستان عراق و ایران و ترکیه در این دایره قرار می گیرند. قسمت شمالی از لهجه گورانی و سورانی و مَکری و زازا شروع شده، به لهجه بادینانی در کردستان ترکیه خاتمه می یابد. قسمت شرقی با لهجه سندای یا سنندجی که يك لهجه جدید چهار صدساله است، شروع شده، با لهجه بیجاری خاتمه می یابد. قسمت جنوب شرقی با سنندجی شروع شده، لهجه های بیلاقی، گُلیایی و لکی را تا نزدیک اسدآباد همدان پشت سر می گذارد و قسمت غربی با سنندجی و اورامانی شروع شده، تا شهر زور عراق و نزدیک نی نوا تداوم می یابد.

در کردستان تقریباً هر ۵۰ کیلومتر لهجه ها به شکل کمرنگی از هم جدا شده، دور می شوند تا حدی که مناطقی که در محیط دایره مفروض قرار دارند، دارای لهجه های کاملاً متفاوت از یکدیگرند. شمال بادینانی، شرق با بیجاری که نزدیک به لکی است. جنوب با لکی و غرب با اورامانی یا اورامی.

در این مسیر، همان‌طور که لهجه‌ها تفاوت می‌یابد، آداب و رسوم و سنن نیز متفاوت می‌شود. به‌طور کلی، آداب و سنن و فرهنگ اکراد، ریشه در فرهنگ باستانی ایران و آیین اوستا دارد، به‌طوری که اعیاد ملی - مذهبی ایران باستان از قبیل مراسم آتش‌افروزی نوروز و... را پس از گرویدنشان به دین اسلام و حتی مسلک‌ها و فرقه‌های تصوف و درویشی شاید بیش از نقاط دیگر ایران حفظ کرده، به آنها توجه دارند. برای مثال اکراد اهل حق که به علی‌الهی نیز معروف‌اند، با لهجه لکی تکلم می‌کنند، به تناسخ ایمان دارند، به روایتی چهل رهبر و امام دارند که مهم‌ترین آنها حضرت علی (ع) است که معتقدند روح خدا در وجود وی حلول کرده است.

بعد از وی سلطان اسحاق و بابایادگار و سلطان بیدو و غیره هستند. از جمله این چهل رهبر و بزرگ آیین اهل حق، یکی هم کاوه آهنگر است و دیگری بهلول دیوانه که می‌گویند با اشاره امام موسی کاظم خود را به دیوانگی زد تا کلام حق را به دربار هارون الرشید بکشاند و روح حق را به درون آنان بدواند.

اجرای موسیقی در این فرقه با بیان اشعاری هجایی در وصف علی (ع) و فضایل انسانی او و سایر پیران و پیروان اهل حق در گردهم‌آبی‌های خود که معمولاً در مرقد پیران و اماکن اعتقادی است (جمع‌خانه) همراه است. در جمع‌خانه نُقل و خرما و شیرینی، نذر و نیاز می‌شود و همراه نغمه تنبورها می‌خوانند و گاه گریه سر می‌دهند و بیش از هر چیز کردار نیک، پندار نیک و گفتار نیک را ارج می‌نهند.

فرقه‌های دیگر تصوف در کردستان، طریقه قادریه و طریقه نقشبندیه است که با تفاوت‌هایی در اعتقادات مذهبی، پیرو امام

شافعی و شیخ عبدالقادر گیلانی (غوث العظم) هستند و خود را به حضرت علی (ع) (قادره) و حضرت ابوبکر (نقشبندیه) منصوب می‌دانند. طریقه قادریه در شب‌های سه‌شنبه و جمعه در تکایا و خانقاه‌های خود مراسم ذکر و تلیله دارند که با موسیقی عرفانی و طنین دَف‌ها همراه است. اخیراً دَف درآویش در تنبور نوازی اهل حق هم رسوخ کرده، به جمع‌خانه‌ها راه یافته است. رهبران طریقت قادری و نقشبندی به جز دَف و نی (شمشال) همه سازها را بر پیروان خود حرام و برخی سازهای زهی را مکروه دانسته‌اند. اخیراً از یکی از رهبران قادریه شنیده شده که مایل است از سایر سازها در خانقاه قادریه استفاده شود.

نغمات غیردینی توسط سورنا و دُهل و دوزله در مراسم ختنه‌سوران، عروسی و اعیاد ملی مانند نوروز اجرا می‌شود. گردهم‌آیی عامه مردم در شب‌های زمستان، معمولاً با صدای خوش صدایان محل و تق تق قهوه سینی به جای دَف و تمبک گرم می‌شود. نغمه‌ها معمولاً غنایی و عاشقانه و حتی گاه توأم با شوخی و مزاح و همراه با نوعی لطیفه‌سرایی است و گاه خصوصیات اخلاقی فردی از اهل محل به طنز و شوخی به نظم کشیده شده، خوانده می‌شود. این اشعار معمولاً در قالب دو مصرعی ده هجایی و گاهی در قالب دو مصرعی هشت هجایی و سه مصرعی هفت هجایی است و به ندرت نغمه‌ای بر اوزان عروضی منطبق است، مگر در موسیقی شهرنشینان که دیگر سنتی نیست.

به طور خلاصه موسیقی کرد را شاید بشود از لحاظ قدمت به دو گروه تقسیم کرد:

اول موسیقی باستانی که با عناوین هوره، موره، لوره و سیاچمانه (سیاه چشمان)، چوبی و نغمه‌های سماعی - سنتی شناخته می‌شوند

و عموماً بدون کلمات اضافی بر اشعار ده هجایی استوار است. نوع آیینی، مرثیه‌گون و وصف حال آن را حقیقی و نوع غنایی آن را مجازی می‌نامند.

نوع دوم دربر گیرندهٔ نغماتی است از قبیل: مقام صمد لچکی، مقام الله ویسی، مقام کوچه باغی، صمد مسگری و ترانه‌های ملودیکی که بر اشعار هجایی و گاه عروضی استوار است.

در کردستان نوع دیگری از موسیقی وجود دارد که به آن بیت‌خوانی گویند که احتمالاً مترادف گاتاخوانی یا گاتاخوانی است. موسیقی بیت‌خوانی مبتنی بر نغمه‌ای کاملاً ساده و بدون رعایت وزن و قافیهٔ منظم در بیان جنگ سرداران و بزرگان دینی و آیینی و ملی اجرا می‌شود. نوع زیبایی از آن در میان اکراد ارومیه و ترکیه و شمال عراق با عنوان استرانو یا لازه وجود دارد که همراه با ساز باغلمه یا چگور است. در این قالب بالغ بر ۲۰۰ داستان ملی و مذهبی و حماسی و عاشقانه وجود دارد. این نوع نغمه‌پردازی را بر اساس سنگ نوشته‌های حاجی آباد، همدان و کرمانشاهان که بدون وزن و قافیهٔ منظم است می‌توان یکی از مظاهر باستانی هنر ایران دانست.

بیت و بیت‌خوانی و تعریف و تمجید از بزرگان قوم تا قبل از کودتای رضاخان رواج زیاد داشت. در دوران ملوک‌الطوایفی عهد قاجار نیز هر خان، بیت‌خوانی در خدمت داشت که جنگ‌ها و رشادت‌های خان را به نظم می‌آورد و می‌خواند. این رسم در اورامان و اطراف سنندج و کرمانشاه بر خلاف مناطق مکرری کاملاً منظم و در قالب ده هجایی وجود دارد. معروفترین این ابیات، بیت: مم‌وزین . بیت: لشکری . بیت: پاشای پنجه زرین (پاشای له‌پ زریرین). بیت: شور محمود. بیت: شیخ فرخ و... است که عموماً در

قدیم متداول بوده‌اند.

اکراد منطقه مُکری و اکراد بادینانی به جهت همزیستی با ترک‌ها و آشوری‌ها موسیقی‌شان آمیخته‌ای از هر سه فرهنگ است. موسیقی کردهای عراق از موسیقی عرب تأثیر گرفته است. اما موسیقی اورامان و کردستان مرکزی کاملاً بکر و اصیل مانده، نغمات رایج در این منطقه (اورامان - کردستان مرکزی) از اصیل‌ترین و باستانی‌ترین انواع موسیقی ایرانی است و قابلیت آن را دارد که در جهت ریشه‌یابی و کشف پیشینه انواع موسیقی ایرانی به جست‌وجو و تفحص در موسیقی این منطقه پرداخته شود. این فرهنگ باستانی با کشیده شدن جاده‌ها و انتقال برق و حضور تلویزیون و... به سرعت در خطر نابودی است و جا دارد که پژوهشگران و محققین و موسیقی‌دانان در جهت ثبت و ردیابی این فرهنگ تا دیر نشده اقدام کنند.

موسیقی هر منطقه از کردستان را به نام قوی‌ترین خواننده آن منطقه که می‌تواند نمایانگر واقعی آن نوع موسیقی باشد، می‌شناسند. برای مثال: صدای عطاءالله سعید منصور نماینده اصیل موسیقی قبایل مندمی و گلباغی کردستان است و صدای عثمان کمینه‌ای صدای موسیقی اورامانات و صدای علی نظر صدای اصالت هوره جافی محال باختران است.

با سورنا، دوزله و نرم‌نای همه نوع آهنگی نواخته می‌شود، خصوصاً آهنگ‌های رقص که با دُهل، دایره یا تمبک همراهی می‌شود. توسط این سازها نغماتی با عناوین: حیران، گریان، فتاح پاشایی، لبلان، زنگی، سه‌جار، و شلان اجرا می‌شود.

سازهای کردستان

شمشال

از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین سازهای منطقه کردستان است. شمشال در واقع نی چوپان کردستان است که از لوله فلزی ساخته می‌شود. بهترین فلزی که برای ساختن شمشال به کار می‌رود، برنج است، اما معمولاً از لوله‌های فلزی مختلف نیز استفاده می‌کنند که البته صدای دلنشینی ندارند.

شمشال در همه جا به کار می‌رود. در عروسی و شادی، همراه با آواز، به صورت تکنوازی و حتی در عزا. موسیقی رقص را نیز با شمشال می‌نوازند. استفاده از شمشال در مراسم دراویش قادری عمومیت ندارد، اما اگر کسی بتواند می‌نوازد. در مورد ساز ضربی همراهی کننده شمشال قال‌مره می‌گویند که از انواع سازهای ضربی مانند دُهل، دَف، دایره و تمبک می‌توان استفاده کرد؛ به شرط آنکه صدای شمشال پوشیده نشود.

شمشال در اندازه‌های مختلف ساخته می‌شود و اندازه معمول آن تقریباً در حدود ۵۰ سانتیمتر است. شمشالی که قال‌مره با آن می‌نوازد، برنجی است و به ۵۵ سال پیش تعلق دارد. نغمه‌های شمشال که به جز مواردی نادر معمولاً توسط افراد عامی نواخته می‌شود، شامل آهنگ‌های الله‌الله، یا محمد المصطفی، شیخانه‌ها، سحری، لشکری، سوار، غریبی و... است. شمشال را بیش‌تر وسیله‌ای برای اجرای نغمات حقیقی باید دانست.

با سرنا، دوزله و نرم‌نای، همه نوع آهنگی نواخته می‌شود مخصوصاً آهنگ‌های رقص که با دهل، دایره یا تمبک همراهی

می‌شود. با این سازها نغماتی با عناوین: حیران، گریان، فتاح پاشانی، لبلان، زنگی، سه‌جار، شلان و... اجرا می‌شود. دف نیز از سازهای رسمی خانقاه است که در مراسم ذکر نواخته می‌شود و گاه همراه با طاس اجرا می‌شود. ترانه‌های محلی نیز هر کدام که دارای کلام باشند، با واژه‌ای که مُدام به عنوان سرزند تکرار می‌شود، نامگذاری می‌شوند. مانند: شیرین شیرینه، آلی له گه لاویژ، و...

خانقاه قادری سنندج

خانقاه خلیفه میرزا آقا غوثی و مراسم ذکر

خلیفه میرزا آقا غوثی در مورد طریقت قادری و چگونگی مراسم ذکر می گوید:

برای خلیفه شدن مراحل چندی باید سپری شود. اول توبه است. شخص با انجام توبه درویش می شود. سپس مرحله اتمام وردها و دعاهاست که تعداد آنها به ۱۹۰۰۰ می رسد. پس از این مرحله است که با تأیید استاد (قطب) شخص می تواند خلیفه شده، پس از طی مراحل شریعت و طریقت اجازه ترویج می یابد. استاد یا قطب ایشان سید عبدالکریم کس نزانی و سید محمد کس نزانی هستند و می گویند که ایشان با واسطه ۳۳ پشت به حضرت پیغمبر (ص) وصل هستند. سید عبدالکریم کس نزانی مقیم بغداد است.

ایشان می گویند که طریقت دارای شعبه های چندی است. در ایران فقط دو طریقت قادری و نقش بندی وجود دارد. سر طریقه قادری حضرت مولاعلی و سر طریقه نقش بندی حضرت ابوبکر

است. نقش‌بندی‌ها ذکر خفیه (خفی) دارند که با صدای آرام و در حال نشسته انجام می‌شود و قادری‌ها ذکر جاری (جلی) دارند که با صدای بلند است. در ذکر جاری (جلی) مرحله اول نشسته است و مرحله دوم قیام است.

مراسم خانقاه با خواندن اشعار حافظ، سعدی، جامی و مولانا و... همراه با آواز و دَف شروع می‌شود. در این مرحله معمولاً از سه دَف استفاده می‌شود. سپس مرحله گفتن لا اله الا الله است و پس از آن ذکر قیام است. پس از انجام ذکر قیام نیز فاتحه و دعا خوانده می‌شود. مجموعه این مراسم در زمانی حدود ۲ ساعت صورت می‌گیرد. مراسم تیغ‌زنی همیشه صورت نمی‌گیرد. ایشان معتقدند که تنها وقتی کسی منکر طریقت شد، برای اثبات حقانیت طریقت، تیغ‌زنی صورت می‌گیرد. انجام مراسم تیغ‌زنی بعد از ذکر قیام است. تیغ‌زن‌ها باید برای تیغ‌زنی از خلیفه اجازه بگیرند و خلیفه از میان آنها تعدادی درویش را برای این کار انتخاب می‌کند. مراسم ذکر معمولاً در شب‌های سه‌شنبه و جمعه هر هفته در خانقاه اجرا می‌شود.

سازهای خانقاه

دَف

ساز سنتی خانقاه است. در مرحله خواندن اشعار معمولاً از سه دَف استفاده می‌شود، اما در مرحله ذکر از ۵-۶ یا شاید بیش‌تر استفاده می‌شود. دَف اول را معمولاً خلیفه و خواننده آواز می‌نوازد.

طاس

سازی کوبه‌ای است. کاسه آن از جنس مس است که روی آن پوست می‌کشند و با چوب، تسمه چرمی و یا تسمه لاستیکی به آن می‌کوبند. استفاده از طاس در مرحله ذکر قیام صورت می‌گیرد. از يك تاسه طاس معمولاً استفاده می‌شود. طاس از نظر اندازه استاندارد خاصی نداشته، در اندازه‌های كوچك و بزرگ ساخته می‌شود. اندازه متوسط آن می‌تواند با قطر دهنة ۲۰-۳۰ سانتیمتر ساخته شود.

موسیقی کرمانشاهان

کردستان و قسمتی از آن که کرمانشاهان نامیده می‌شود، از فرهنگی کهن و اصیل برخوردار است و موسیقی در این فرهنگ، از مقام والایی برخوردار است. تنوع و عمق موسیقی در این منطقه به حدی است که شاید در کم‌تر نقطه‌ای از ایران با آن مواجه شویم. [موسیقی کردی موسیقی خواص نیست. این موسیقی متعلق به عامه مردم است. موسیقی شادی، غرا، حماسه و معالجه است.] انواع موسیقی در منطقه کرمانشاهان به شرح زیر است:

الف) موسیقی تنبور

این نوع موسیقی خاص که فقط در این منطقه شنیده می‌شود، تفاوتی آشکار با سایر انواع موسیقی در منطقه کرمانشاهان دارد. می‌توان حدس زد که موسیقی تنبور مربوط به قرن‌ها پیش و قبل از ظهور اسلام است. وزن، فواصل و گردش ملودی در این موسیقی کاملاً جنبه قدیمی و باستانی دارد. بررسی دقیق این

موسیقی از طرق موسیقی‌شناسان شاید به روشن شدن بسیاری از مسایل و خصوصیات ردیف کنونی موسیقی سنتی ایران کمک کند.
موسیقی تنبور را می‌توان به ۳ بخش اصلی تقسیم کرد:
۱- کلام، که بالغ بر ۷۲ مقام است و اغلب دارای اوزان فراخ هستند.

اجرای کلام در هیچ جمعی به جز جمع‌خانه مجاز نیست.
۲- مقام‌های مجلسی، که حالت آوازی دارند، در اصطلاح به برخی از مقامات مجلسی هوره گفته می‌شود.
۳- مجازی، این نوع موسیقی از نظر مقام و مرتبه پایین‌تر از دو نوع یاد شده است و از نظر قدمت، انواع موسیقی تنبور به ترتیب شامل کلام، مقامهای مجلسی و سوم مجازی است.
[نواختن تنبور در بین علویان کوهپایه‌های زاگرس عمومیت دارد و بزرگان و مرشد این دوره کلاً از آن آگاهی دارند.
اسامی برخی از نغمات تنبور که همگی فارسی خالص بوده، به اسامی امروز کم‌تر شباهت دارد، به شرح زیر است:
طرز - سه نوع طرز رایج است: طرز مجنونی، طرز رزمی یا طرز رستم و طرز کلام. سحری، قطار، ساقی‌نامه، خان امیری، ساروخانی، هجرانی، جلوشاهی، سماع، چپی، شان جمه کی^۱، سوار سوار، جنگه‌را، کولی کوت، بایه بایه، گله وه دره^۲ و...
در کرمانشاه به طور کلی حوزه رواج تنبور به دو منطقه تقسیم می‌شود: ۱- حوزه گوران. ۲- حوزه صحنه.]

1. Jemaky

2. gelavadare

ب) هوره

هوره شاید قدیمی‌ترین و باستانی‌ترین آواز ایرانی باشد. هوره از ریتم آزاد پیروی می‌کند. این نوع آواز بیش‌تر در مناطق گوران، سنجابی، قلخانی و کلهر (از توابع استان کرمانشاهان) مرسوم است. بعضی از مقامات هوره عبارتند از:

پان بنه‌ای، یینری چر، دودنگی، باریه، غریبی، ساروخانی، گل‌ودره، پا و موری، قطار، هجرانی، مجنونی، سحری، طرز رستم، و هی‌لاوه.

برخی از مقامات هوره مانند باریه، غریبی، ساروخانی، گل‌ودره، پاوموری، قطار، هجرانی، مجنونی، سحری، طرز رستم و هی‌لاوه با تنبور همراهی می‌شوند که در واقع همان مقام‌های مجلسی تنبور هستند.

نوع دیگری از هوره در مناطق لک‌نشین استان کرمانشاهان و لرستان مرسوم است که مور خوانده شده، با اشعار حماسی خوانده می‌شود.

نوع دیگری از مور (موره) توسط زنان به هنگام فوت عزیزانشان در جمع زنانه خوانده می‌شود که دارای آهنگی حزن‌آور است. [مور در بعضی نقاط توسط مردان نیز خوانده می‌شود.]

از انواع دیگر هوره لالایی مادران و نیز هوره مخصوص دوشیدن احشام و یا مشک‌زنی است.

[با ظهور تصوف در نقاط گردنشین، اهل سنت و جماعت، دراویش قادریه، «هوره» را با جذبه و حالت گریه و استغاثه به گونه‌ای خاص می‌خواندند و به آن رنگی عرفانی دادند که به سوز معروف است. هوره را در جنگ نیز جنگجویان گرد می‌خوانده‌اند.]
از معروف‌ترین خوانندگان هوره (هوره‌چر) در قرن اخیر

می‌توان از: رشید آقا بهرامی، علی نظر، عبدالعزیز، حاجی طوطی، سید قلی و قدیمی‌تر از همه داراخان نام برد.

پ) سیاه چمانه

سیاه چمانه نیز مانند هوره از انواع بسیار قدیمی و باستانی کرمانشاهان است. سیاه چمانه بیش‌تر در منطقهٔ پاه و اورامانات مرسوم است. اشعاری که در این نوع آواز استفاده می‌شود، تماماً به لهجهٔ اورامی است. این آواز دارای تحریرها و حالات مخصوصی است که اجرای آن تنها از عهدهٔ خوانندگان بومی و بسیار کارآزموده ساخته است.

[سیاه چمانه با هلله و شادی همراه نبوده، بسیار غم‌انگیز است. با ظهور تصوف و رواج طریقهٔ نقشبندیه در اورامان و جوانرود، سیاه چمانه جنبهٔ عرفانی یافت و همان‌طور که در اویش قادریه، هوره را رنگ درویشانه دادند، صوفیان نقشبندیه نیز سیاه چمانه را چهره‌ای صوفیانه بخشیدند که در خانقاه‌ها و مراسم ختم توسط صوفیان خوش‌صدا خوانده می‌شود که آن را «شیخانه» گویند و در مزاح و کنایه، سیاه چمانهٔ اهل مجاز را «شیتانه» یعنی «سیاه چمانهٔ اهل جهل و نادانی» می‌خواندند. سیاه چمانه از الحان پاییزی و خزانی است و زمان خواندن آن برگ‌ریزان چم‌های اورامان و هنگام سیاه شدن برگ‌های سبز بوده است.]

ت) بیت‌خوانی (گورانی)

بیت‌خوانی (گورانی) نیز از انواع باستانی موسیقی ایران به شمار می‌رود. [گورانی از الحان بهاری است که به هنگام دمیدن سبزه و گل و در مراسم عروسی و شادمانی... اجرا می‌شود].

بیت خوانی (گورانی) دارای ریتم مشخص است و خوانندگان بیت خود را با زدن کف همراهی می‌کنند. در مناطق گوران و جوانرود بیت را با شمشال، در منطقه کلیائی با دَف و یا با دوزله و ضرب همراهی می‌کنند. در بعضی از مناطق گورانی بدون همراهی ساز و تنها با همراهی دست اجرا می‌شود.

ث): موسیقی رقص

[رقص کردی به مثابه تمرین دلاوری و رزم است که با تفنن آمیخته شده است. در تمام ریتم‌های رقص کردی، حالتی از همداستانی و یگانگی و بدون‌سازی وجود دارد. در بیشتر گونه‌های رقص کردی، دست‌های رقصندگان در هم گره می‌خورد و گام‌ها همواره در يك مسیر حرکت می‌کنند و چنان متوازن است که به رژه می‌ماند.]

رقص‌های کردی در کرمانشاهان به قرار زیر است:

چپی، لرزانه، فتاح پاشایی، خانمیری، قلابی، گریانه، سه‌جارو... ریتم این رقص‌ها اغلب در قالب‌های دوتایی (ساده و ترکیبی) و ۷ تایی است. موسیقی رقص توسط سازهای سورنا و دُهل، دوزله و گاه شمشال نواخته می‌شود.

سازهای متداول در منطقه کرمانشاهان

۱- تنبور

فارابی در کتاب موسیقی کبیر از دو نوع تنبور نام می‌برد: تنبور خراسانی و تنبور بغدادی. [هم‌چنین در اشعار شاعرانی چون منوچهری دامغانی، ناصر خسرو و... ذکر آن رفته است] در ادبیات و

رسالات قدیم موسیقی ایران از چند نوع تنبور نام برده شده که عبارتند از: تنبور خراسانی، تنبور بغدادی، تنبور شروانیان، تنبور ترکی و...

فارابی در بخش دوم از قسمت اصلی کتاب موسیقی کبیر (که تنها جلد اول آن باقی مانده) به شرح آلات موسیقی زمان خود (قرن سوم و چهارم هجری) می‌پردازد و پرده‌بندی آنها را به طور دقیق مشخص می‌کند. این سازها به شرح زیر است: عود، تنبور بغدادی، تنبور خراسانی، رباب، معازف (انواع قانون و سنتور)، صنوج (انواع چنگ)، انواع سازهای بادی (انواع نی‌ها - انواع سوزناها) و...

بحث عمده این قسمت از کتاب موسیقی کبیر روی تنبور خراسانی متمرکز است و پرده‌های تنبور بغدادی را در مقایسه با تنبور خراسانی، دساتین جاهلیت می‌نامد.

هلمهلتز محقق آلمانی بر این باور است که پرده‌بندی تنبور خراسانی پایه و اساس موسیقی ایران در زمان ساسانیان بوده است.

تنبور، سازی مضرابی است با کاسه‌ای بیضی شکل (شبه نصف گلابی) و بزرگ‌تر از سه‌تار با ۱۲-۱۳ پرده و دو سیم (اخیراً سیم اول تنبور را گاهی به صورت مضاعف می‌بندند). حدود صوتی این ساز يك اکتاو (و گاهی يك اکتاو و يك پرده) است. در پرده‌بندی تنبور فواصل كوچك‌تر از نیم‌پرده وجود ندارد. كوچک‌های متداول تنبور دو گونه است: در گونه اول نسبت دو سیم، فاصله چهارم است و در گونه دوم نسبت دو سیم، فاصله پنجم است. برای به صدا درآوردن تنبور معمولاً از چهار انگشت دست راست (منهای انگشت شست) و به ندرت از پنج انگشت استفاده می‌شود. تنبور در منطقه کرمانشاه سازی مقدس و قابل احترام است. نوازنده قبل و بعد از نوازندگی آن را با احترام تمام می‌بوسد. جنس کاسه و صفحه آن

معمولاً از چوب توت و دسته آن را معمولاً از چوب زردآلو می‌سازند. از شاخص‌ترین نوازندگان تنبور در يك صد ساله اخیر می‌توان از: حوزه گوران = [سید حیدر حیدری، سید علی کفاشیان، دارا منهویی، کریم کاکایی، اعظم منهویی، کاکای رضا میرزایی و شاگردانش، کاکای ولی میرزایی و کاکای جشنایی میرزایی، کاکای علی میرزایی. از قریه گهواره: سید محمود، علی علوی، سید ولی حسینی، مهدیخان شفیع. در بخش کرند: سید علیمار افضلی، درویش ایاز خادمی و... در حوزه صحنه: آقا سید لطف‌الله شاه ابراهیمی و فرزند ایشان، آقا سید امرالله شاه ابراهیمی و...] را نام برد.

علاوه بر اینها می‌توان از سید ایاز، سید شمش‌الدین حیدری و کاکای‌الله مراد نیز نام برد.

۲- دَف

دَف نیز در کردستان مانند تنبور از حرمتی خاص برخوردار است. گرچه این ساز در منطقه کرمانشاهان نیز رایج است، اما در استان کردستان از گستردگی بیش‌تری برخوردار است.

۳- سورنا

سورنا که در کرمانشاه به آن ساز گفته می‌شود، از جمله سازهای بادی منطقه کرمانشاه است که هم در عروسی‌ها و هم در عزا از آن استفاده می‌شود. با سورنا علاوه بر مقامات رقص محلی گردی، آهنگ‌های دیگری نیز مانند سحری، سوار سوار و چَمَری با آن نواخته می‌شود. سحری، آهنگ بیداریاش ایل بوده است. سوار سوار، آهنگ مخصوص اسب‌سواری و تاخت اسبان است و چَمَری،

آهنگ مخصوص عزا است. [نوازندگان سورنا (و نیز دُهل و دوزله) عموماً کولی‌ها هستند که به قره‌چی و خراط معروف‌اند. سوزمانی‌ها یا لولیان و کولیان کرمانشاه - ظاهراً - در پایان قرن چهارم میلادی به ایران مهاجرت کردند.

روایات عامیانه حکایت از آن دارد که ورود آنان به ایران به خاطر دعوت بهرام گور بوده است. به این دلیل که به علت کثرت جشن و سرور در زمان او، خوانندگان و نوازندگان محلی تکافوی آن همه مجلس را نمی‌کردند و به همین دلیل، بهرام گور بیست هزار سازنده و نوازنده از هند به ایران وارد کرد.

این گروه پس از رسیدن به ایران، در میان ایالت‌های مختلف متفرق شدند و در هر شهر اسم خاصی گرفتند. گرچه مطالبی که اوژن اوبن در مورد تاریخ ورود آنها به ایران نوشته است را نمی‌توان صریحاً رد یا قبول کرد، اما می‌توان حدس زد که هندی‌تبار بودنشان حداقل به خاطر رنگ پوست و... صحیح است. سازهای سورنا، دُهل، دَف و شمشال و دوزله معمولاً توسط همین کولی‌ها ساخته می‌شود.]

از نوازندگان معروف سرنا در یکصد سال اخیر می‌توان از خانمیر (که آهنگ خانمیری منسوب به اوست)، علی‌میر، ولی، ویس‌مراد، علی‌ویس، طاهر و... نام برد.

۴- دوزله (دونی)

از این ساز بیش‌تر در مراسم عروسی استفاده می‌شود. از دوزله در مراسم عزا و بیت‌خوانی نیز استفاده می‌شود. جنس آن از نی است که به طور مضاعف بهم بسته می‌شود. طول آن در حدود ۲۰ سانتیمتر است.

۵- شمشال

شمشال نیز از جمله سازهای بادی است که در مناطق کردنشین رایج بوده، ساز مخصوص چوپانان است. [شمشال هم‌چنین جنبه درمانی دارد. مردم منطقه معتقدند که نواختن آن موجب شفای بیماران مبتلا به زردی (یرقان) است و نیز تسکین لحظه‌ای بیماری‌های پوستی. هم‌چنین از این ساز برای توان‌بخشی و مقاومت‌راهپیمایی چهاربایان در حین کوچ بهره می‌گرفتند].

۶- نرمه‌نی

نرمه‌نی همان بالابان ترکی و دودوک ارمنه است. استفاده از این ساز در کرمانشاه به نسبت کردستان کم‌تر است. بدنه آن چوبی و دارای قمیشی پهن و بزرگ از جنس نی است. شکل و اندازه قمیش این ساز بر خلاف سرنا امکان ایجاد صداهای بسیار ضعیف (p-pp) را به این ساز داده است.

۷- دُهل

از سازهای کوبی دو طرفه در کرمانشاه است که معمولاً همراهی‌کننده سورنا است. دُهل را با گرز و ترکه می‌نوازند.

۸- طاس (طبل جنگی)

از سازهای کوبی منطقه کرمانشاه است با دو کاسه فلزی. دهانه بالایی که پوست کشیده می‌شود، نسبت به دهانه پایین کمی گشادتر است و با دو تکه چرم مقاوم به روی آن می‌کوبند. در قدیم عشایر آن را بر پشت اسب می‌بسته‌اند و به هنگام جنگ می‌نواخته‌اند. نوع

دیگر طاس که کمی بزرگ‌تر است در خانقاه به همراهی دَف نواخته می‌شود.

[طبل را عشایر منطقه در جنگ با بیگانگان یا ایلات هم‌جوار استفاده می‌کردند. هر طایفه یا ایلی فردی به عنوان «طبل‌چی» داشت که در کمال مهارت با ریتم‌های مختلف سواران و پیادگان را رهبری می‌کرد... صدای طبل در کنار پرچم در اهتزاز ایل نشانه در دست داشتن ابتکار عمل جنگی بود و قطع صدای طبل و فرود پرچم خبر از شکست و بازگشت می‌داد. با ظهور طریقه قادریه... طبل جنبه عرفانی یافت و این ساز چه در مسیر حرکت و چه در مکان اتراق و سماع درویشان گاه با چند دَف و گاه با شمشال نواخته می‌شد.^۱]

۱. مطالبی که در داخل علامت [...] نوشته شده، برگرفته و نقل به مفهومی است از کتاب: جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان، تألیف محمدعلی سلطانی که بدین وسیله از ایشان تشکر می‌شود.

کرنا نوازی در گیلان

در قدیم از کرنا به عنوان وسیله خبررسانی استفاده می شده است، اما کاربرد اصلی کرنا در قدیم و نیز امروز در مراسم سوگواری است. مراسم سوگواری محرم، عزای شخصی و سایر مراسم سوگواری و نیز تعزیه.

کرنا نوازی اغلب به شکل گروهی انجام می شود و گروه معمولاً متشکل از ۱۰ کرناچی است. يك نفر سرکرناچی (سرگروه) است و بقیه را واگیر (واخوان) نامند. سرگروه مطلب را شروع می کند و بقیه دنبال آن را می گیرند و جواب می دهند. عمل سرکرناچی را کلام زدن می گویند و کار بقیه گروه را «واگرفتن». سرکرناچی باید بداند که برای چه شبی و یا چه مراسمی چه کلامی را باید اجرا کند. سرکرناچی و نیز سایر کرنا نوازان ظاهراً باید اشعار مذهبی را خوب بدانند تا بتوانند کرنا را بنوازند. سرکرناچی و سایر نوازندگان اشعار را در ذهن خود می خوانند ریتم اشعار همراه با دو صدا (اغلب فاصله چهارم) و گاه با يك صدای میانی، نغمات کرنا را تشکیل

می‌دهد. چگونگی بکارگیری این دو صدا و نحوه انتخاب آنها به چگونگی هجاها و مبنای شعر بستگی دارد. اشعار را تنها کرناچی‌ها می‌فهمند و عامه مردم به غیر از آنهایی که به کرنا یا مراسم کرنا آشنایی دارند، نمی‌فهمند. کرناچی‌ها مثلاً در ذهن خود می‌خوانند:

امشب چه عزاست وا حسینا

و یا

ما بی‌پناهییم یا صاحب‌الزمان غرق گناهییم یا صاحب‌الزمان

و یا

الهی، کریم، یا رحیم - به حق آل طاه، کریم، یا رحیم

گاه نیز سر کرناچی متن سورة یاسین را در ذهن دارد.

مراسم کرنا، معمولاً ایستاده و یا در حال حرکت انجام می‌شود. گاهی اوقات که جمعیت نشسته است، کرناچی‌ها نیز کرناها را روی زمین گذاشته، در آن می‌دمند. در مراسم تعزیه گاه کرنا را همراه با طبل (طبل بزرگ معمولی) می‌نوازند.

شروع نواختن کرنا با یکی از دو صدا (معمولاً نت بالایی فاصله) است که با حالتی شبیه به گلیساندو صدا رو به پایین لغزش می‌یابد که به آن گره می‌گویند. پس از گره سلام می‌زنند (سلام علیکم) و پس از سلام، کلام اجرا می‌شود.

کرنا ی گیلان

جنس بدنه کرنا از نی است که برای استحکام بیش‌تر آن پوششی از بریده‌های بلند نی روی بدنه آن با بند بسته می‌شود. نی کرنا، نی آبی است که به آن کر لوله و یا ازیت لوله می‌گویند. طول

آن متفاوت و بین ۲ تا ۴ متر و گاهی بیش تر است. سر عصایی شکل کرنا (محل خروج و تشدید رزونانس) از جنس کدو است که به آن کدو نی می گویند. کرنی گِل نیز يك قسمت رابط است از جنس کدو که «کدونی» را به «کر لوله» وصل می کند. سر ساز (محل دمیدن) را کر نی پیشه می گویند. «کر نی پیشه» معمولاً از جنس چوب است که به شکل به خصوصی خراطی شده است. نحوه دمیدن در کرنا مشابه نحوه دمیدن در سازهای بادی برنجی است، منتهی به علت شکل به خصوص و بدوی سر ساز، بسیار مشکل تر. ساختمان کرنا به گونه ای است که روی بدنه آن سوراخی تعبیه نشده است. خروج صدا از کرنا توأم با فشار خیلی زیاد است. صدا دهندگی کرنا از قانون لوله های صوتی تبعیت کرده، دو صدا با يك فاصله چهارم از آن قابل اخذ است. ایجاد صدای سوم بستگی به قدرت و تبحر نوازنده دارد.

موسیقی لرستان

موسیقی لرستان نیز مانند دیگر موسیقی‌های محلی سرزمینمان ایران از غنا و گستردگی قابل توجهی برخوردار بود. اما آنچه که بر کل فرهنگ شفاهی ایران رفت بر لرستان نیز گذشت...! هجوم فرهنگ بیگانه و تخریب فرهنگ بومی.

البته در لرستان عامل دیگری نیز به شکل مضاعف عمل کرد و آن پاشیده شدن سازمان ایلی و عشایری و سرکوب عشایر به زور قداره‌ها. و این دو عامل دست به دست هم دادند تا موسیقی این نقطه از سرزمینمان را اَبتر، بی‌هویت و تقلیدی کنند. آن موسیقی که ریشه در آفرینش هزاران سالهٔ قومی دارد - موسیقی متداول امروز لرستان جز نمونه‌هایی معدود شاید تقلید کورکورانهٔ شهرنشینان جدید است به منظور جبران عقب‌ماندگی و زدودن داغ ننگ شهرستانی بودن.

بخش مهمی از آنچه که در سالیان اخیر به عنوان موسیقی لرستان معرفی شده - به جز نمونه‌های معدودی که دربر گیرندهٔ

نسبی خصوصیات این موسیقی بوده است - تنها قرابتی که با موسیقی لری دارد این است که توسط خوانندگان و نوازندگان لرستانی اجرا شده است. اکثر این ساخته‌ها فرزندان ناقص‌الخلقه تحولانی است که در زندگی چوپانان سربلند حاشیه زاگرس صورت پذیرفته است.

وقفه انجام شده در موسیقی لرستان که اوج آن همزمان با سرکوب عشایر بود، آغاز تولد نوعی موسیقی بزمی در لرستان شد که تحت تأثیر موسیقی سنتی شهری و به خصوص دستگاه ماهور بود. و این فرزند ناخلفی است که نباید هیچ‌گاه آن را با موسیقی مقامی اقوام اشتباه گرفت. با این وجود، موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر هستی لرهاست. آنها در هر سن و هر شرایطی بی‌زمزمه به سر نمی‌برند؛ چه زمزمه‌های دردناک و چه شاد.

موسیقی واقعی لرستان، موسیقی مقامی بوده است که متأسفانه به جز چند نمونه پراکنده، اسناد کافی در این زمینه وجود ندارد. این موسیقی امروزه، از نظر مضمون و نه فرم و ساختمان می‌تواند به بخش‌های زیر تقسیم شود:

موسیقی کار

این موسیقی به خواننده امکان تحمل کار سخت و طاقت‌فرسا را می‌دهد و نیز به او کمک می‌کند که نظم و هماهنگی و سرعت کافی را در کار ایجاد کند. مانند: هوله (خرمن‌کوبی)، مشک‌زنی، حمل پشته‌های هیزم یا مواد دیگر به وسیله بچه‌ها و...

موسیقی مراسم

که شامل سوگواری‌ها و شادی‌هاست.

در فرهنگ لری انسان دارای مقام عظیمی است و بزرگداشت نوگذشتگان که به صورت توصیف و تمجید خصایص، سلحشوری، سخاوت، گذشت، زحمتکشی، قناعت و... است عمدتاً همراه با موسیقی انجام می‌گیرد.

همسرایی زنان و مردان به نام «مویه»، «سَحری»، «چَمری»، «شیونی»، بانگ مردان، شیون زنان و به طور خلاصه تمام مراحل بزرگداشت متوفی از آغاز تا پایان، همراه موسیقی جانگداز است. گویی ستایش هیچ نو گذشته‌ای بدون نوای جانسوز سورنا میسر نیست. در عزاهای مذهبی نیز از «چمریانه» استفاده می‌شود.

در گذشته نوحه‌ها و نواهای مختلفی با گویش محلی در توصیف واقعه کربلا وجود داشته که متأسفانه اکثراً به فراموشی سپرده شده‌اند.

دراویش اهل حق شمار قابل ملاحظه‌ای را در لرستان تشکیل می‌دهند، همراه با موسیقی و تنبور خاص خودشان.

شادی‌ها در لرستان نیز جایگاه خاصی دارد. ترانه‌های شاد در کنار زندگی پر زحمت مردم لرستان همواره عاملی برای سبک کردن بار غم‌ها و ناکامی‌ها و مهیا ساختنشان برای ادامه زندگی سخت عشایری و روستایی است.

عروسی

عروسی که خود داستانی از غم و شادی، حرمان و امید و جدایی و وصل است، دارای رقص‌ها و موسیقی ویژه است. ختنه‌سوران، جشن‌ها، اعیاد سالانه، کوچ و... هر کدام موسیقی خود را دارند.

ترانه‌های بازی

این ترانه‌ها در میان کودکان که بعضاً همراه با حرکات ورزشی و یا رقص است نیز وجود دارد و در میان ایلات و عشایر کماکان نوای دلپذیر کودکان روح شادمانی را در کالبد زندگی پرمشقت پاس می‌دارد.

در لابه‌لای ترانه‌های لُری انعکاس واقعیت‌های زندگی او از قبیل دوری از سرزمین مادری، عشق‌ها، کامیابی‌ها و ناکامی‌ها، خشکسالی‌ها و مرگ و میر احشام به چشم می‌خورد. این آوازاها یا به نام سراینندگان یا خوانندگان اولیه آنها و یا به نام نواحی و لهجه‌ها نام‌گذاری شده‌اند. «علی دوستی» (علی یوسی)‌ها معروف‌ترین این آوازاها است و در مرگ و میر احشام «بزمیری» هنوز زیانزد است. ترانه‌ها و ساخته‌های هنرمندان در دهه‌های اخیر نیز هر کدام که به جا و درست بوده‌اند، جزء فولکلور شده‌اند. مانند: دایه دایه، گندم خر، میری و...

سازهای لرستان

سورنا

سازی که در جشن و عزا نواخته می‌شود.

ساز چپی

که مترادف همان کرنای بختیاری است و بیشتر در سوگواری‌ها و مراسم عزا از آن استفاده می‌شود.

دُهل

ساز کوبه‌ای همراه سورنا و چپی.

تمبک

ساز کوبه‌ای همراهی کننده کمانچه.

کمانچه

که در لرستان به آن تال گویند. کمانچه لری دارای کاسه‌ای پشت باز، دسته‌ای بلندتر از کمانچه‌های معمولی و سه سیم است.

تنبور

این ساز در میان جویندگان طریقت اهل حق متداول است.

بلورُ

این ساز نوعی نی از جنس لوله فلزی است.

دوزله

در بعضی از لهجه‌های محلی به آن زنبوره نیز گفته می‌شود. دوزله در لرستان از جنس نی ساخته می‌شود. این احتمال وجود دارد که این ساز و نیز بلورُ فلزی همانند حضور تنبور بر بستر حضور و تأثیر موسیقی کردستان و کرمانشاهان در لرستان متداول شده باشد. دوزله و شمشال در کردستان و کرمانشاهان از سازهای اصلی این دو منطقه‌اند.

پيك

سازی است بادی که از قطعه نی کوچکی درست می‌شود.
کاربرد موسیقایی خاصی نداشته، بیشتر توسط کودکان استفاده
می‌شود.

موسیقی استان هرمزگان بندرعباس، میناب، قشم و...

می‌توان حدس زد که تاریخ شکل‌گیری موسیقی فعلی این منطقه به دوران برده‌فروشی و تجارت انسان در این منطقه باز می‌گردد - زمانی که کشتی‌های تجاری، کالایشان برده‌های سیاه بود و به قصد فروش و تجارت انسان از خلیج فارس و دریای عمان می‌گذشتند. کشتی‌ها گاه به قصد فروش برده‌ها و گاه به دلیل تلاطم شدید دریا و عدم امکان برای ادامهٔ مسیر، مجبور به پهلوگیری در یکی از بنادر جنوبی ایران می‌شدند و بردگان سیاه و غمدیده و اسیر یا فروخته می‌شدند و یا فرصت را غنیمت شمرده، فرار می‌کردند.

سیاهان برای کاستن از غم‌ها و رنج‌هایشان شب‌ها گرد هم جمع می‌شدند و به سنت دیار خود می‌نواختند و می‌خواندند. کم‌تر شبی بود که نوای حنجرهٔ سوزناک سیاهی که در دل شبی سیاه‌تر از خود و با کلام و نوایی تیره‌تر از روزگار خود فضای غمزدهٔ بنادر جنوب را پُر نسازد.

به مرور زمان این موسیقی ملهم از محیط جدید شد و رنگ و بوی بومی به خود گرفته و موسیقی بومی هرمزگان و کلاً نوار ساحلی جنوب متولد شد. کم کم به تعداد سیاهان افزوده شد، چنانکه در بندرعباس قدیم، محله‌ای به نام محله سیاهان به وجود آمد که این محله امروزه در محله‌ای دیگر به نام محله «شمیل‌ها» ی بندرعباس ادغام شده است.

سازهای اولیه این سیاهان را ظاهراً سازهای لیوا می‌گفتند که شامل دُهل‌های بزرگ و نوعی ساز بادی بوده است. از این سازها ظاهراً در مراسم شادی استفاده می‌کردند و همچنین برای رقص‌های ویژه‌ای از قبیل خنجر بازی و رقص لیوا.

به مرور زمان از این موسیقی اشکال دیگری زاده شد و هم‌چنین سازهای دیگری متداول شدند از قبیل کَلَم (قلم - نی)، دُهل و کسر و سپس پیپه.

به همان گونه که در نقاط مختلف این استان شاهد گوش‌های نسبتاً متفاوت هستیم، به همان اندازه شاهد تفاوت‌های خُرد و کلان در موسیقی نقاط مختلف هرمزگان خواهیم بود. مثلاً قلم جفتی در بندر لنگه دارای ۶ سوراخ و در میناب دارای ۷ سوراخ است که این امر می‌تواند موجب تغییر صدا و لحن و تغییرات دیگری در نغمه‌ها شود.

چنین است تفاوت میان نواختن سورنا در میناب و بندرعباس. خرگویی‌ها به نوای خود، لنگه‌ای‌ها به حالت خاص خود و بندرعباسی‌ها و مینابی‌ها نیز هر کدام به شکل مرسوم خویش می‌نوازند و می‌خوانند. حتی ارزی‌ها و لاری‌های مقیم استان هرمزگان نیز هر کدام برای خود شیوه‌ای مخصوص در اجرای موسیقی دارند.

زار

مراسمی آیینی است و توسط آن بیماران مبتلا به امراض روانی معالجه می‌شوند و در واقع، نوعی موسیقی درمانی - روان درمانی است. موسیقی زار چه از نظر نوع و چه از نظر سازها و چه به لحاظ نغمه‌ها و آواها با دیگر اشکال موسیقی در بنادر جنوب کاملاً متفاوت است.

نوازندگان زار افراد به خصوصی هستند که فقط در نواختن و خواندن این موسیقی مهارت دارند. حضور فرهنگ و موسیقی افریقا در کل موسیقی استان هرمزگان و به خصوص آداب و رسوم و موسیقی زار بسیار مشهود است. هم‌چنین در موسیقی زار و به خصوص در مولودخوانی (به ویژه در میان اهل سنت) شاهد رنگ و بویی از موسیقی عرب هستیم. در مراسم زار، گاه آهنگ‌هایی به سبک مولیواری، هندی، افریقایی و... شنیده می‌شود.

سازهای استان هرمزگان

۱- ساز (سورنا)

حضور این ساز در منطقه میناب بیش‌تر است. طول سورنای هرمزگان (میناب) به نسبت نمونه‌های مشابه آن در نقاط دیگر ایران بیش‌تر است.

از سورنا و دهل در مراسم شادی و نیز عزا استفاده می‌شود. در مراسم عزا به هیچ وجه از قلم جفتی استفاده نمی‌شود. در تعزیه‌ها نیز گاه از سورنا و دُهل استفاده می‌شود. استفاده از ساز در مراسم عزا تنها به سورنا و دُهل معطوف بوده، از سازهای دیگر

مانند قلم جفتی، جوره، تمپک و... به هیچوجه استفاده نمی شود.

۲- قلم جفتی

نوع ابتدایی قلم جفتی کَلَمْ نامیده می شده است و به صورت يك عدد نی به کار می رفته است و ظاهراً این ساز در این منطقه به مرور به شکل مضاعف درآمده است که بر روی هر نی، قمیشی سوار می شود.

از نوازندگان قدیمی کَلَمْ می توان از شخصی به نام قلی کنارک (غلام کنارک) نام برد که مضاعف کردن کَلَمْ و تبدیل آن به قلم جفتی را منسوب به او می دانند.

از دیگر نوازندگان قدیمی نی جفتی در بندرعباس می توان از: نکیب عبدالله، کهورک، علی کنارک و مینا و... نام برد.

۳- گپ دُهل (مارساز)

گپ دهل ساز کوبه ای اصلی همراهی کننده سورنا است که جریان اصلی ریتم را در دست دارد.

در هر دو طرف آن پوست کشیده شده است که يك طرف را با چوب و طرف دیگر را با دست می نوازند. از نوازندگان قدیم دُهل می توان از: عباس آتبر، علی آتبر، غلام آتبر و فرهاد سیاه و... نام برد.

جوره

جوره نوعی دُهل است که از مارساز کوچک تر است و همراه با مارساز همراهی کننده ساز (سورنا) است.

از جوره فقط در مراسم شادی استفاده می شود و در مراسم عزای سورنا را همراهی نمی کند.

۵- تمبک (تمبك)

این ساز در همراهی سورنا، مکمل جوړه است و شکل و ساختمان آن همان تمبك سنتی است که کمی خشن تر ساخته می شود.

بنابراین، مجموعه ساز (سورنا)، گپ دُهل (مارساز)، جوړه و تمبك گروهی را تشکیل می دهند که در عروسی ها معمولاً همیشه با هم می نوازند.

۶- دُهل

این دهل از کپ دُهل (مارساز) کوچک تر است (ارتفاع آن کم تر، اما کمی قطورتر است). دو طرف آن پوست کشیده شده است و هر دو طرف با دست نواخته می شود.

استفاده از این دهل معمولاً همراه با «کِسر» و «پِپه» است که این گروه از سازهای ضربی معمولاً همراهی کننده قلم جفتی نیز هستند.

جریان اصلی ریتم در این هموازی به دست دهل است و نیز ساز آغاز کننده پس از قلم جفتی است.

۷- کِسر

کِسر که در روایت های عامیانه به معنی ساز کوتاه كوچك يا كسر شده از دُهل نیز هست، شبیه دُهل است با دو طرف پوست که معمولاً از يك طرف و توسط هر دو دست نواخته می شود. کار کِسر ایجاد واریاسیون های ریتمیک و شکستن ریتم های دُهل و پِپه است. در يك گروه و رود سازها بدین گونه است: اول قلم جفتی ریتم و

سرعت آهنگ را مشخص می‌کند، سپس دهل وارد شده، پس از دُهل پیپه و سپس کِسر وارد می‌شود.

۸- پیپه

این ساز نیز شبیه دُهل است با دو طرف پوست که معمولاً در يك طرف آن با چوب می‌نوازند.

پیپه ضربان‌های اصلی ریتم را هدایت می‌کند. ظاهراً نظر بر این است که پیپه بعدها به جمع دُهل و کِسر پیوسته است.

این سه ساز کوبی (دهل، کِسر و پیپه) در عمل مکمل یکدیگرند. ریتم اصلی توسط دُهل هدایت می‌شود.

پیپه، ضربان‌های اصلی ریتم را هدایت می‌کند و کِسر با ایجاد واریاسیون‌های مختلف ریتمیک و خُرد کردن ریتم اصلی به تزئین فضای ریتمیک می‌پردازد و حاصل این ترکیب نوعی «پلی ریتمی»^۱ است.

۹- سَمّا

سَمّا همان دَف یا دایره است. مورد استفاده سَمّا مراسم زار و نیز مولودخوانی است. در این مراسم از ۱ تا ۵ و گاهی بیش‌تر از این ساز استفاده می‌شود.

در جزیره قشم از این ساز برای همراهی عود (گبوس) نیز استفاده می‌شود.

از سازهای دیگر این منطقه می‌توان از گبوس (عود)، ساز زار

۱. روی هم‌نشینی چند ریتم با آکسان‌ها یا تأکیدهای مختلف را پلی ریتمی نامند. پیچیدگی پلی ریتمی به درجه مفایرت یا عدم مفایرت این ریتم‌ها نسبت به هم بستگی دارد.

و دهل پایی (زار) نام برد که در مقایسه با سازه‌های دیگر مورد استفاده کم‌تری دارند و در همه منطقه نیز رایج نیستند. به عنوان مثال، عود بیش‌تر در جزیره قشم متداول است و در مناطق دیگر کم‌تر دیده می‌شود.

زندگینامهٔ اساتید موسیقی
سنتی ایران

درباره

استاد احمد عبادی

نوازنده سه تار

خشگ سیمی خشگ چوبی خشگ پوست
از کجا می آید این آوای دوست؟

پس حکیمان گفته اند این لحن ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش های چرخ است این که خلق
می نوازندش به تنبور و به حلق
ما همه ایناء آدم بوده ایم
در بهشت این لحن ها بشنوده ایم
نغمه ناقوس و آواز دهل
چیزکی ماند بدان قاور کل
مولانا جلال الدین مولوی بلخی

استاد احمد عبادی سلاله سلسله هنر موسیقی در روزگار
ماست. او تنها بازمانده و گزیده خاندانی است که جامعه موسیقی
معاصر ما به حق آن را با نام شایسته «خاندان هنر» می شناسد.
خاندانی که همگی اعضاء آن به دلیل برخورداری از «هنر» و
واجد عنوان «هنرمند» بودن، از «اخلاق» نیز بهره مندند، و احمد
عبادی بازمانده گزیده ای است از این خاندان هنرمند که به خصوص
در اخلاق و تواضع و فروتنی سرآمد است و این: «قولی است که

جملگی برآند».

(روزی سخنوری در مجلسی از «اخلاق هنری» و «هنرمندان با اخلاق» سخن می‌گفت. به او گفتم: اخلاق جزء اصلی و سازنده هنر است، هنر بدون اخلاق معنی ندارد و هنرمند فاقد اخلاق، هنرمند نیست؛ هرچند در زمینه هنر فنی چیره‌دست باشد. هنرمند بدون اخلاق یعنی يك «تكنيسين» که فنی از فنون را می‌داند و رموز آن را می‌شناسد و بالطبع چنین کسی شور و حالی القاء نمی‌کند و اثرش دلی را به لرزه و چشمی را به اشک نمی‌نشانند. سخن کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند.)



برای شناخت استاد احمد عبادی این هنرمند صاحب‌دل و روشن‌ضمیر لازم است مروری داشته باشیم بر احوال خاندان او که «خاندان هنر» است و از بزرگ مؤسس این خاندان یادی کنیم:

آقا علی‌اکبر فراهانی (رحمة الله علیه) فرزند شاه ولی فراهانی است و تأثیر اعجاب‌انگیز زخمه تارش بر دل‌های مردم صاحب ذوق به دلیل کمالات نفسانی و توجهاتی بوده است که او سال‌ها نسبت به ضمیر و درون خویش داشته است. مردی با ایمان و مخلص و عاشق محو در عالم هنر موسیقی که وقتی دست به ساز می‌برد و ساز مأنوسش قلندر را در بغل می‌گرفت، طاهر و با وضو بود و وقتی با زخمه مضراب این قلندر محبوب را نوازش می‌کرد، دیگر از خودش نشانه‌ای نمی‌یافت، همه وجودش «او» می‌شد و علی‌اکبر از میان برمی‌خاست. او با پای قلندر به آستان حضرت دوست یعنی محبوب ازلی، قدم می‌گذاشت و به همین دلیل، نغمه‌هایش یکپارچه «آن

سری» می‌شد، نغمه‌هایی که دل‌های مستعد را منقلب و دگرگون می‌کرد.

زنده یاد حاج آقا محمد ایرانی مجرد که خود از فقیران مولا علی علیه‌السلام بود و در کار موسیقی و نواختن سازها به خصوص تار و سه‌تار دستی به تمام داشت، در مورد آقا علی اکبر فراهانی می‌نویسد:

«آقا علی اکبر مردی با حقیقت و درویش سیرت و با اخلاص و اهل ایمان بوده. گویند در تعقیب نماز عشاء یکی از سوره‌های قرآن کریم را با تار نواخته است که شنوندگان تشخیص داده‌اند که سورهٔ بس (یاسین) بوده است. شاید به نظر اغراق آید، ولی اهل فن می‌دانند که وقتی مهارت همراه با ایمان و اخلاص به درجهٔ کمال برسد با سر انگشت هم می‌توان گفت‌وگو کرد...

متأسفانه آقا علی اکبر عمر طولانی نداشته و به طوری که می‌گویند در هنگام فوتش، یکی از همسایگان دربارهٔ صدای سازهای نیمه‌شب با او گفت‌وگو و مشاجره می‌کند. آن شب آقا علی اکبر با تار قلندر به بام خانه می‌رود و با ساز به مناجات و راز و نیاز مشغول می‌شود... بامدادان او را بر بام خانه می‌یابند که جان به جان آفرین تسلیم کرده است... او به هنگام لبیک دعوت حضرت حق حدود ۴۵ سال داشته است...»

این استاد بزرگ که سردودمان «خاندان هنر» است، سه پسر داشت:

۱- میرزا احسن: که از تعلیمات پدر برخوردار شد و در تار و سه‌تار مهارت یافت.

۲- میرزا عبدالله: که مقدمات موسیقی را از برادرش میرزا احسن فرا گرفت و در مکتب پسرعموی خود آقا غلامحسین که شاگرد مستقیم آقا علی اکبر بوده، دورهٔ ساز را به پایان برده است.

۳- آقا حسینقلی: او نیز دورهٔ ساز را نزد آقا غلامحسین گذراند

و در فرم نوازندگی و سرعت مضرب‌ها سازش شبیه ساز پدرش آقا علی‌اکبر بوده است.

از میان این سه برادر، روانشاد میرزا عبدالله (پدر استاد احمد عبادی) بیش از همه مکارم اخلاقی پدر را به ارث برده است و بیش از هر کس دیگر بر گردن موسیقی امروز ایران حق دارد.

او که دوره فراگیری ساز را با زحمت می‌گذراند و از تنگ‌نظری‌ها و حسادت‌های بعضی به اصطلاح هنرمندان معاصرش به جان آمده بود، کوشش بسیار کرد تا آنچه را که همگان از ردیف موسیقی سنتی ایران می‌دانند، بشنود و خوب به خاطر بسپارد و برای اینکه این میراث گرانبها که امانت گذشتگان است و باید به آیندگان برسد، آن را به شاگردان علاقه‌مند و با استعداد خود بسپارد.

سال‌ها وقت مرحوم میرزا عبدالله به این مهم گذشت و به این ترتیب ردیف پراکنده و مشوش موسیقی سازی و آوازی ایران به سلیقه این استاد به نظم و نسق صحیح درآمد و اندک اندک به شاگردان منتقل شد. این همان ردیفی است که استاد عبدالله دوامی و درویش‌خان هم فرا گرفتند و به دست علاقه‌مندانی چون موسی خان معروفی، استاد ابوالحسن صبا و شادروان استاد محمود کریمی ضبط شد و به خط بین‌المللی (نُت) درآمد. این ردیف که به ردیف میرزا عبدالله معروف است، امروزه تنها ذخیره و گنجینه معتبر ما از ردیف سازی و آوازی موسیقی سنتی ایران است.

روانشاد میرزا عبدالله نیز مانند پدرش آقا علی‌اکبر از مکارم اخلاق و صفای باطن برخوردار بود.

از این بزرگ مرد دو دختر و دو پسر باقی ماند، دختران و پسر بزرگ‌تر جواد عبادی فرصت یافتند که از محضر پدر فیض ببرند و

با ساز و ردیف موسیقی آشنا شوند.



فرزند کوچک تر روانشاد میرزا عبدالله، استاد احمد عبادی متولد سال ۱۲۸۵ خورشیدی است که به هنگام مرگ پدر نزدیک ۸ سال داشته است.

او از مدتی پیش از آن زمان نواختن ضرب را فرا گرفته بود و سه تار را تازه شروع کرده بود که سایه پدر از سرش رفت. مدت ده سال نزد خواهران خود مولود خانم و ملوک خانم که هر دو از تعلیمات پدر برخوردار بودند، نواختن سه تار را آموخت و با سبک پدرش روانشاد میرزا عبدالله آشنا شد؛ بعدی که در ۱۸ سالگی سازش شنیدنی و شیرین بود و هر که می شنید می گفت:

«حال و هوای ساز مرحوم میرزا را دارد».

در سال ۱۳۰۳ با شرکت در کنسرتی که در گراند هتل تهران برگزار شد، چنان درخشید که نامش همه جا ورد محافل هنری شد. شادروان روح الله خالقی موسیقیدان و پژوهشگر معروف درباره استاد احمد عبادی، چنین اظهار نظر می کند:

«احمد عبادی نه تنها از لحاظ موسیقی و ذوق و قریحه نوازندگی جانشین پدر است، بلکه از جهت حسن خلق و ادب و مهربانی نیز بهترین یادگار میرزا عبدالله است و خانه دل یاران از مهر و محبت و می آگنده است. هنگامی که انگشتانش روی پرده های سه تار به گردش درمی آید و ناخن پر قوتش آهنگ ساز را به گوش می رساند، قلب آدمی در سینه می تپد و نغمه های دلپذیرش هزاران خاطرات شیرین را از جلوی دیدگان شنونده می گذراند. آنچنان که هیچ هنری را این همه تأثیر شگفت انگیز

نمی باشد...!

استاد احمد عبادی سال‌های متمادی از ابتدای تأسیس رادیو برای نواختن سه‌تار به رادیو دعوت شد. خود استاد برایم تعریف می‌کرد که:

«تا آن زمان من بیش‌تر در محافل دوستان و جماعت اهل ذوق ساز می‌زدم و اکثراً از ساز من تعریف می‌کردند، ولی وقتی قرار شد به رادیو بروم، دیدم مسئولیت من سنگین‌تر شده. حالا باید برای جماعت کثیری از مردم ساز بزنم که اکثر آنها را نه می‌بینم و نه می‌شناسم. چه کنم که ساز من مقبول خاطر شنونده‌ها قرار بگیرد؟

در آنوقت‌ها دستگاه ضبط صوت نبود. ناچار هر بار که برنامه اجراء می‌کردم، بی‌تابانه از دوستان اهل ذوق و فن می‌پرسیدم صدای ساز من چه‌طور بود؟ و آنها می‌گفتند مثلاً خیلی شلوغ و درهم بوده است. دفعه بعد زخمه‌ها را شمرده‌تر می‌زدم و وقتی از دوستان می‌پرسیدم می‌گفتند این دفعه صدای سه‌تارت مثل صدای تار شده بود...! بعدها ضبط صوت آمد و من توانستم صدای ساز خودم را بشنوم. این ماجرا سال‌ها طول کشید تا من توانستم در نهایت به این سبکی که امروز ساز می‌زنم، دست بیابم...»

سبک نوازندگی استاد عبادی ترکیبی است از شیوه روانشاد میرزا عبداللّه و ابداعات و خلاقیت‌هایی که خاص خود اوست و در اثر تجربه و ممارست سالیان دراز به دست آورده است.

زخمه‌های فاخر و متین، زخمه‌هایی شفاف و بلورین روی تک سیم‌ها، طمأنینه و حفظ آرامش و مراعات سکوت‌های بجا در

اجرای جملات ردیف، برخورداری از طنین‌های معقول با استفاده از فشار منطقی انگشت در پشت پرده‌ها، اعطای فرصت شنیدن و هضم معنوی مطلب ادا شده به شنونده ساز و آگاه، شروع مطلب بعدی و در پایان گزینش گوشه‌های گزیده و مناسب حال مجلس، بخشی از مختصات نوازندگی این هنرمند بزرگ و سترگ است.

به تعبیری ادبی سه‌تار استاد عبادی به غزل‌های ناب خواجه عرفان حافظ شیرازی می‌ماند، یعنی همان‌گونه که خواجه برای سرودن يك غزل تأمل و تفکر کافی می‌کرده و آگاه جمله‌بندی‌های ابیات، مصرع‌ها، کلمات کاربردی در جمله‌بندی‌ها، صنایع بدیعی و آذین‌ها را به گونه‌ای برمی‌گزیده و سر زلف این مفاهیم و جملات را آنچنان سحرآمیز درهم می‌بافته که در نهایت امروزه ما می‌بینیم که غزل با کم‌ترین کلمات و جملات، بیش‌ترین و دلپذیرترین معنی را در خود دارد؛ استاد عبادی نیز با زخمه‌ها و نغمه‌ها چنین می‌کند. یعنی معنای بسیار در قالب اندك. که:

خيرالكلام ما قَلَّ و دَلَّ و لم يُعْمَل



استاد عبادی سال‌های طولانی در رادیو و تلویزیون نوازندگی سه‌تار را بر عهده داشت. سال‌هایتمادی به عنوان استاد ممتاز نوازنده برنامه‌های مختلف گلها در رادیو بود که به همت شادروان داوود پیرنیا تهیه می‌شد. وی سفرهای متعددی به نقاط مختلف جهان کرده و موسیقی ایرانی را به مردم خارج از مرزهای ایران شناسانده است. در اکثر جشن‌ها و فستیوال‌های هنری به عنوان هنرمند ممتاز شرکت داشته و برای حفظ مقام سه‌تار و اشاعه شیوه

صحيح نوازندگى اين ساز از هيچ كوششى فروگذار نكرده است و در اين راستا، شاگردان بسيارى را تعليم داده كه اكثر آنها امروزه از بهترين نوازندگان سه تار در ايران هستند.

استاد احمد عبادى عاشقِ آموزشِ دانسته هاى خود به هنرجويان مستعد است. با شاگردان هميشه مانند فرزند و با خطاب فرزندم! رفتار مى كند و با رنوفت و مهربانى و سكون ضمن آموزش فنون نوازندگى پيش تر درس اخلاق و انسانيت به آنان مى دهد. از هنرجويانى كه با جديت و سماجت در طلب هنرند، لذت مى برد و آنان را ستايش مى كند. اين خصلت ميراث گرانبهائى پدر استاد روانشاد ميرزا عبدالله است و استاد عبادى تا آنجا به حفظ اين ميراث پايبند است كه در سال ۱۳۶۹ خورشيدى با همه كسالت و بيمارى ناشى از كهولت با حوصله تمام، كوكهاى مختلف سه تار را كه حاصل ۸۰ سال تجربه و زحمت اوست، اجراء كرد كه نت آن نيز به وسيله يكي از شاگردانش تهيه و مجموعه نوار و جزوه نُت همراه آن به همت انتشارات سروش تكثير و منتشر شد.

براى استاد آرزوى طول عمر و تندرستى داريم

درباره

استاد اصغر بهاری

نوازنده کمانچه

بنواز مرا که بی تو برخاست
چون چنگ زهر رگم فغانی
نی نی چو ربابم از غم تو
یعنی که: رگی و استخوانی
فریدالدین عطار نیشابوری

کمانچه بر حسب تقسیم‌بندی قدما، از گروه سازهای «ذوات
الاولتار» است و نام قدیمی آن «رُباب» بوده است:

رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند: که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید
حافظ

این ساز که ابتدا فقط دو سیم (تار = رشته) بیش‌تر نداشته، به
وسیلهٔ کمانه‌ای که زه آن از موی دم و یال اسب است، نواخته می‌شده
است. بعدها به این ساز به تدریج رشته‌های دیگر هم افزودند.

این ساز که به شکل امروزی از دورهٔ صفویه مرسوم شده است،
چون به وسیلهٔ آرشه‌ای به نام کمان یا کمانه نواخته می‌شود، به
«کمانچه» موسوم شده است.

نوع دیگری از این ساز در سیستان و بلوچستان در گروه
سازهای محلی نواخته می‌شود که «قیچک» یا «غزک» نام دارد.

از کمانچه کش‌های قدیمی: میرزا محمد کمانچه‌ای و استاد

معصوم کمانچه‌ای را از دوره صفویه می‌شناسیم و در دوره قاجاریه خوشنواز خان (معاصر آقا علی‌اکبر فراهانی سردودمان خاندان هنر)، آقا مطلب کمانچه‌کش (پدر محمد صادق خان سرورالملک)، حسن خان کمانچه، اسمعیل خان کمانچه‌کش، قلی‌خان (برادر اسماعیل‌خان)، موسی خان کاشی، میرزا علی‌جان کمانچه‌کش و سه پسرش به نامهای رضا و اکبر و حسن - حسین (کریم کور)، علی حسن بنا (مشهدی)، میرزا رحیم کمانچه‌کش (تغزیه‌خوان)، میرزا غلامحسین (پدر سماع حضور)، جوادخان قزوینی (که خوش صدا هم بوده)، حسین خان اسمعیل زاده (فرزند اسمعیل خان کمانچه‌کش است که شاگرد عموی خود قلی‌خان بوده و در تربیت کمانچه‌کش‌ها و نوازندگان کمانچه و ویلن در سال‌های پیش سهمی بسزا و حقی بزرگ دارد)، باقرخان رامشگر (شاگرد موسی‌خان کاشی)، علیرضاخان چنگی (شاگرد جوادخان قزوینی) و اسمعیل زرین‌فر (خواهرزاده علیرضاخان) را می‌توان نام برد.

* * *

دیگر نوازندگان کمانچه در روزگار ما، شاگردان و دست‌پروردگان این بزرگان مخصوصاً حسین‌خان اسمعیل‌زاده هستند. از پیش کسوتان نام‌آور در نواخت کمانچه در دوره بعد از حسین‌خان اسمعیل‌زاده می‌توان از روانشاد استاد ابوالحسن صبا، مرحوم حسین یاحقی و استاد بزرگوار معاصر آقای اصغر بهاری نام برد.

* * *

استاد اصغر بهاری در خاندانی که اکثراً اهل موسیقی و شعر بودند، به سال ۱۲۸۴ خورشیدی در محله عباس آباد بازار تهران، چشم به جهان گشود.

پدرش محمدتقی خان که موسیقیدان بود و کمانچه را خوب می نواخت، اصلاً از مردم بهار همدان بود و در تهران با دختر هنرمند میرزاعلی جان کمانچه کش ازدواج کرد که استاد اصغر بهاری حاصل این وصلت است. دایی های استاد بهاری (رضاخان، اکبرخان و حسن خان) نیز هر سه موسیقیدان و کمانچه کش بودند و از میان آنها، مخصوصاً رضاخان کمانچه را بسیار خوب و ملیح می نواخت.

استاد اصغر بهاری، پنجه گذاری و آرشه کشی (کمانه کشی) را نزد پدر آموخت و با اینکه کودکی خردسال بیش نبود، در عرض سه سال با نواختن کمانچه آشنا شد. پدر که استعداد فرزند را دریافته بود و شیوه مطبوع کمانچه کشی برادرزنش (رضاخان) را بسیار می ستود، به فرزندش اصغر توصیه کرد که برای تکمیل این ساز، سبک رضاخان را دنبال کند و نزد او آموزش ببیند.

استاد اصغر بهاری در ۱۸ سالگی نوازنده ای چیره دست بود. در همین سنین همراه با ارکستر ابراهیم خان منصوری در کنسرتی شرکت کرد و کارش سخت مورد توجه و تشویق قرار گرفت و از آن پس به نام يك نوازنده خوب و آگاه به ریزه کاری ها و گوشه های دستگاه های موسیقی ایرانی شناخته شد.

با ورود اساتید موسیقی خارجی به ایران و اشتغال آنان در بخش موسیقی نظامی دارالفنون و همچنین اعزام چند تن از هنرجویان مستعد برای فراگیری موسیقی فرنگی به اروپا و از سوی

دیگر، ورود ویلن و پیانو و دیگر سازهای فرنگی توسط نمایندگان سیاسی و بازرگانان خارجی به ایران، مدتی کار کمانچه‌کشی از رونق افتاد و همه کمانچه‌کش‌ها به ویلن که سازی اروپایی و مد روز بود، روی آوردند.

این افراد از اساتید کمانچه برای فراگیری ویلن استفاده می‌کردند. اولین کلاس موسیقی^۱ به همت حسام‌السلطنه مراد و رکن‌الدین خان مختاری تأسیس شد و حسین خان اسمعیل‌زاده (که تا آن زمان در دسته مطرب‌های سرپولک کار می‌کرد) به دعوت این دو تن برای تدریس ویلن در این کلاس موسیقی دعوت شد و برایش مقرری معین کردند.

با این مقدمه، خیل نوازندگان و علاقه‌مندان ویلن به این کلاس سرازیر شد و استاد بهاری نیز ضمن حفظ ساز اصلی خود (کمانچه)، مدتی ویلن مشق کرد و در این ساز نیز زبده و گزیده شد. استاد بهاری مدتی نیز در مشهد مقدس (که برای خدمت سربازی به آنجا رفته بود) کلاس تعلیم موسیقی دایر کرد و یک سال نیز با حبیب سماعی استاد معروف سنتور، همکاری و هم‌نوازی داشت.

دوره فترت کمانچه‌کشی کم‌کم سرآمد و توجه به این ساز سنتی از نو شروع شد. استاد بهاری پس از بازگشت به تهران در ۱۳۳۲، برای نوازندگی به رادیو تهران دعوت شد و او اولین کسی بود که پس از سال‌ها با کمانچه وارد رادیو شد و برنامه اجراء کرد و به این ترتیب، اولین گام را در جهت احیاء مجدد این ساز سنتی

۱. این کلاس را در حقیقت می‌توان هسته اصلی و پایه بنیادین «انجمن موسیقی ملی و هنرستان موسیقی ملی» دانست که بعدها به هنرستان عالی موسیقی و دانشکده هنرهای زیبا (رشته موسیقی) نیز منتهی شد.

برداشت.

چندی بعد محقق و موسیقیدان معروف روانشاد روح الله خالقی که سخت به سازهای سنتی علاقه مند و پایبند بود، از استاد بهاری برای تدریس در هنرستان عالی موسیقی دعوت کرد و او سال‌ها در این هنرستان (و بعدها در دانشکده هنرهای زیبا، رشته موسیقی) به تدریس کمانچه پرداخت.

از خدمات ارزشمند استاد بهاری همکاری با مرکز حفظ و اشاعه موسیقی وابسته به صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران است که طی يك دوره پربار و طولانی شاگردان مستعد و توانایی تربیت کرد و دانسته‌های خود را با اخلاص به آنان آموخت؛ به طوری که اکثر آنها امروزه از نوازندگان طراز اول کمانچه در ایران به شمار می‌روند و از آن جمله می‌توان از داوود گنجه‌ای، علی‌اکبر شکارچی، هادی منتظری، مهدی آذرسینا، کامران داروغه و درویش رضا منظمی و... نام برد.

استاد بهاری تعداد قابل توجهی پیش درآمد، درآمد، چهار مضراب، رنگ و... ساخته که از آثار ماندنی در موسیقی سنتی ایران است و اکثر آنها توسط شاگردان او بازسازی و به طور گروهی اجراء شده است.

استاد اصغر بهاری با ادبیات فارسی و قوانین و قواعد شعر آشناست، شعر هم می‌گوید و اشعار مناسب بسیاری از شاعران پارسی‌گوی را به خاطر دارد. او که صدای گرم و مطبوعی نیز دارد، از این اشعار در آموزش ردیف آوازی و نیز آموزش شیوه همراهی ساز با آواز به شاگردانش بهره‌شایان می‌برد.

استاد انسانی است با ایمان و در خلوت درویشانه خود در پناه آرامش درون، به حال‌های خوش دست یافته است که اکثراً

علاقه‌مندان و شاگردان نیز از پرتو این حالات بهره‌مند می‌شوند و تجلی همین حال‌ها است که در ساز او موجب شده تا نغمه‌های کمانچه بهاری که از دل برخاسته است، با ملاحظت تمام بر دل‌های مشتاقان بنشیند. ارادتمندان استاد بهاری به او عنوان «یا پیرجان»^۱ داده‌اند و در محاورات خود گاه از او به این نام یاد می‌کنند.

در پایان این مقال يك نکته دیگر نیز گفتنی است و آن این که: وجود مقتنم این استاد بزرگوار که اکنون هشتاد و ششمین سال زندگی پر برکتش را می‌گذراند، مشحون است از یادها و خاطرات فراوان سال‌های گذشته زندگی او و حافظه‌اش در حقیقت گنجینه‌ای است گرانبها و پر بار از تاریخ ۸۰ ساله موسیقی و مسایل اجتماعی معاصر ایران. او در حافظه‌اش که بحمدالله همچنان دقیق و حساس باقی مانده است، مجموعه دلپذیری از ترانه‌ها، تصنیف‌ها، رنگ‌ها، پیش‌درآمدها، چهار مضارب‌ها و گوشه‌های ناشناخته ردیف‌ها را محفوظ دارد که شاید هیچ کس دیگر به این دقت و تا این اندازه از آنها آگاهی نداشته باشد.

استاد بهاری علاوه بر مسایل فنی موسیقی، در زمینه تاریخ موسیقی، خاطرات مربوط به موسیقیدان‌ها و نیز نکات تاریخی يك قرن گذشته ایران اطلاعات مبسوط و دقیق دارد که هر کدام از آنها می‌تواند در جای خود موضوع يك رساله تحقیقی برای پژوهشگران باشد.

استاد بهاری يك ساز بسیار زیبا و قدیمی دارد که اندام آن با استخوان قلم شتر و صدف به زیبایی تزیین شده است. این ساز که

۱. این سه کلمه، تکیه کلام خطابی استاد بزرگ تار و سه تار شادروان غلامحسین خان معروف به «درویش خان» نیز بوده است.

متجاوز از ۲۰۰ سال عمر دارد، متعلق به روانشاد میرزا علی جان کمانچه کش، جدّ مادری او است و بعدها از پدر بزرگ به رضاخان (دایی استاد بهاری) هدیه شده است و سال‌ها در دست او بوده است و رضاخان این ساز را به دلیل لیاقت و استعداد استاد بهاری به عنوان تشویق به او اهداء کرده است.

حال که صحبت از این ساز پیش آمد، بد نیست ذکر خیری هم داشته باشیم از اساتید بزرگ سازنده کمانچه در روزگاران گذشته؛ کسانی که روزها و ماه‌ها با تیشه و مغار کُنده‌های چوب را در سرما و گرما می‌تراشیده‌اند، با این امید که پس از این همه تلاش، «سازی خوش صدا» بسازند و خاطر استاد نوازنده‌ای را شادمان کنند. برخی از این عزیزان که کارشان ساختن کمانچه بوده است، عبارتند از:

استاد فرج‌الله، حاج محمد کریمخان، حاج طاهر، ابوالقاسم اعتمادی (ملقب به مفتاح السلطان و مشهور به مفتاح آهنگ) و بسیاری دیگر که در شهرها و روستاها (مخصوصاً در لرستان) کارشان ساختن کمانچه بوده است.

ما یاد همگی آنان را گرامی می‌داریم و به خیل هنرمندان و کمانچه‌سازان حاضر نیز که خدمتگزاران واقعی این هنر هستند، درود می‌فرستیم.

درباره

استاد جلیل شهناز

نوازنده تار

گنج توان برد مار اگر بگذارد
غنچه توان چید، خار اگر بگذارد
بانگ موزن کشد مرا سوی مسجد
نالۀ جانسوز تار اگر بگذارد
فروغی بسطامی

واژه تار به معنی رشته و سیم است و معلوم نیست از چه زمانی این واژه به این ساز اطلاق شده است و اساساً معلوم نیست خود این ساز با شکل و هیئت موجود از چه زمانی مرسوم و متداول گردیده. آنچه مسلم است این که از اوایل دوره قاجاریه، تار با همین شکل امروزی موجود بوده و نوازندگان چیره دست فراوان یافته است. حالا این نام مخفف چهار تار یا سه تار است، معلوم نیست. چون همین امروز هم در منطقه شمال خراسان به نوعی تنبور رایج در آن منطقه که دو رشته سیم و ده پرده دارد، اصطلاحاً و به اختصار «تار» می گویند، در حالی که نام آن «دوتار» است.

به هر حال، آنچه قطعی است این است که تار با شکل موجود امروزی، در دوره صفویه نبوده و ما در نقاشی های جهلستون و در مجلس بزم شاه عباس تصویر عود و سنتور و کمانچه و نوعی فلوت را داریم، ولی از تار اثری نیست.

برخی می‌گویند تار همان بریت (بربط) باستانی است که بعدها عود شده و این درست نیست، زیرا عود و بریت را می‌توان یکی دانست، ولی تار بیشتر شباهت به تنبور دارد، منتهی تنبوری که برای قوی‌تر شدن صدا کاسه‌اش را دو خانه کرده‌اند و برای توسعهٔ امکانات اجراء تعداد پرده‌هایش را هم افزوده باشند. با نگاهی به تاریخ در دورهٔ صفویه با نام استاد شهسوار چهارتاری رو به رو می‌شویم و اینکه مخترع و مبتکر چهارتار شیخ حیدر یکی از مؤسسين سلسلهٔ صفویه است. و نیز گفته‌اند که شخصی به نام رضا الدین شیرازی شش تار را اختراع کرده است.



به هر حال، این ساز را که امروز در بغل می‌گیرند و قسمت پایینی آن را روی زانو تکیه می‌دهند (و این شیوهٔ نادرستی است که رایج شده) در قدیم به هنگام نواختن روی قفسهٔ سینه می‌گذاشته‌اند و در همان زمان‌ها و امروزه هم هموطنان آذربایجانی ما حتی جای ساز را به هنگام نواختن بالاتر برده، به کاسهٔ سر نزدیک می‌کنند که این هر دو صورت صحیح‌تر به نظر می‌رسد، یعنی نوازنده برای تقویت صدای ساز قفسهٔ سینه و کاسهٔ سر را به عنوان دو فضای خالی به کاسهٔ ساز وام می‌دهد و آن را ضمیمهٔ فضای رزونانس می‌کند. این شیوه در دورهٔ قاجاریه هم مرسوم بوده و ما در تابلویی که صنیع‌الملک به صورت ناتمام از مرحوم آقا علی‌اکبر فراهانی (سردودمان خاندان هنر) و شاگردانش تهیه کرده، می‌بینیم که استاد ساز محبوبش «قلندر» را در قسمت فوقانی قفسهٔ سینه‌اش گذاشته است. در حالی که در روش نادرست امروزی صدای ساز در

فضای میان زانو و شکم خفه و کرمی شود.



تیمناً و به نشانه سپاس نام تنی چند از پیش کسوتان و استادان
این ساز خوش صدا را نقل می‌کنیم:

آقا علی اکبر فراهانی استاد بزرگ و فرد شاخص (خاندان
هنر)، میرزا حسن (فرزند استاد)، میرزا عبدالله (فرزند استاد و پدر
استاد احمد عبادی)، آقا حسینقلی فرزند کوچک‌تر استاد و پدر
علی اکبر و عبدالحسین شهنازی)، آقا غلامحسین، سید حسین خلیفه،
دکتر مهدی صلحی منتظم الحکماء، حاج آقا محمد ایرانی مجرد،
اسمعیل قهرمانی، سید مهدی دبیری، سیدباقر دبیری، سید
علیمحمدخان مستوفی، باصرالسلطنه راد، مُحَبَّالسلطان روحانی،
باقر فهیمی، مرتضی صبا، ابوالحسن صبا، آقا رضاخان (پسر آقا
غلامحسین)، بیان‌الملک، نعمت‌الله خان اتابکی، یوسف خان صفایی،
داوود شیرازی، جعفرخان، ارفع‌الملک، غلامحسین خان درویش، میرزا
غلامرضا شیرازی، باصرالدوله شیرازی، علینقی وزیری، علیمحمد
فخام بهزادی، یحیی خان قوام‌الدوله‌ای، اسمعیل خان (فرزند داوود
شیرازی)، خلیل فهیمی (فهیم‌الملک)، یوسف فروتن، جهان‌شاه میرزا
بیابانی، محسن میرزا ظلی، سلطان مجید میرزا رخشانی،
خازن‌الدوله، شهاب دفتری، سراج، محمدرضا سالار معظم، مرتضی
نی‌داوود، معزالدین غفاری، حسینقلی غفاری (فرزند کمال‌الملک)،
محمود وقار نسق‌چجی باشی، میرزا امان‌الله امانی، کمال‌زاده (فرزند
سید کمال)، حسن بختیاری، اسدالله سرور کرمانی، حاج غلامرضا
گاو.



و بجاست ذکری کنیم از عزیزان هنرمند گمنامی که سازندگان
تار برای این هنرمندان بزرگ بوده‌اند:

استاد فرج‌الله، حاج محمد کریمخان، سید جلال، غلامحسین
خان، هامبارسون ارمنی (عموی یحیی دوم)، خاچیک ارمنی (پدر
یحیی دوم)، آقا گلی اصفهانی، مگردیچ اصفهانی، ملکم اصفهانی،
یحیی دوم (این استاد تارهای استاد فرج‌الله را الگو کرده بود و
ساخته‌هایش از بهترین انواع تار است. او هر سال یکبار روانشادان
میرزاعبدالله و آقا حسینقلی و جمع کثیری از هنرمندان را به ناهار
دعوت می‌کرد و سازهایی را که ساخته بود عرضه می‌داشت،
ابتدا میرزاعبدالله و بعد آقا حسینقلی هر کدام یک ساز برای خود
انتخاب می‌کردند و بعد هنرمندان دیگر نیز به ترتیب کسوت ساز
مورد علاقه خود را برمی‌گزیدند. می‌گویند یحیی سازهای انتخاب
نشده را می‌سوزانده است). استاد جعفر، استاد عباس (شاگرد یحیی
دوم)، مفتاح آهنگ (ابوالقاسم اعتمادی ملقب به مفتاح
السلطان)، استاد حاجی آقا (پدر رمضان شاهرخ)، رمضان شاهرخ و...



در میان اسانیدی که نامشان ذکر شد و هر کدام در رشته
نواختن تار صاحب عنوان و سبک بودند، هنرمندان دیگری هم در
شهرستان‌ها بوده‌اند که اکثراً ما از نام آنان بی‌خبر مانده‌ایم. برای
مثال در شهر هنرپرور اصفهان که مکتب خاصی در موسیقی دارد،

نوازندگان چیره‌دست تار فراوان بودند که از آن جمله می‌توان به عنوان نمونه به اختصار به نام روانشادان اکبرخان نوروژی، سروری و حسین شهناز اشاره کرد.

حسین شهناز برادر بزرگ‌تر و استاد هنرمند بزرگ و نوازنده خوب تار معاصر استاد جلیل شهناز است. این استاد به سال ۱۳۰۰ خورشیدی در شهر اصفهان و در خاندانی چشم به جهان گشود که همه اهل ذوق و هنر بودند. پدر با موسیقی آشنا بود و ساز می‌زد و خانه‌اش نیز پایگاه هنرمندان و محفل اهل ذوق و فرهنگ و ادب بود. برادرش روانشاد حسین شهناز تار را به غایت خوب می‌نواخت و در گردهمایی‌های هنرمندانه، شمع فروزان مجلس اهل حال بود. متأسفانه این نوازنده چیره‌دست در سنین جوانی به سرای باقی شتافت و جماعت اهل دل و هنر را سوکوار کرد. استاد مهدی نوایی (شاگرد نایب‌الدوله و استاد استاد حسن کسایی) که خود اهل شعر و ادب نیز بوده است، در سوک حسین شهناز ماده تاریخی به این شرح سروده است:

داد و بیداد ز دست فلک شعبده‌باز	که ز نیرنگ به ما کرد در شعبده‌باز
سروی از پای درافکند که هر روز و شبان	راست هر پنجگوش بود به حق راز و نیاز
از مخالف روی چرخ و ز بیداد سپهر	مویه اندر عرب افتاد و سپاهان و حجاز
یکی آمد پی تاریخ و «نوایی» از شور	گفت «بانی» به نوا: مرد حسین شهناز

استاد جلیل شهناز ابتدا نزد پدر و سپس نزد برادر به فراگیری ساز پرداخت و چون برادر به سازهای مختلف تسلط داشت، شهناز نیز علاوه بر ساز اصلی‌اش که «تار» است، با نواختن تنبک، ویلن،

کمانچه و سنتور نیز به خوبی آشناست. برای مثال زنده استاد حسین تهرانی شیوهٔ تنبک‌نوازی استاد جلیل شهناز و تسلط او را بر ریتم می‌ستود.

استاد شهناز از صدای گرمی نیز برخوردار است و گه‌گاه که حالی دارد، آواز و قطعات ضربی می‌خواند و می‌نوازد. ایشان يك قطعهٔ ضربی خوانده که پنج ساز آن را همراهی کرده و هر پنج ساز را خود او نواخته است.

استاد جلیل شهناز سال‌ها پیش به دعوت رادیو از اصفهان به تهران آمده، در برنامه‌های مختلف رادیو در زمینه‌های تکنوازی، هم‌نوازی، همکاری با ارکسترهای بزرگ، هم‌نوازی با خوانندگان بزرگ، شرکت در برنامه‌های مختلف گلها (زیر نظر روانشاد داوود پیرنیا و بعدها در گلهای تازه زیر نظر آقای هوشنگ ابتهاج (ه.ا. سایه) شرکت کرد و آثاری جاویدان و ماندنی از خود به یادگار گذاشته است.

این استاد علاوه بر آنچه گذشت، در گروه یاران ثلاث (به همراهی استاد جلال تاج اصفهانی و استاد حسن کسایی) در اجراهای رادیویی و کنسرت‌های بسیاری در تهران و اصفهان و شهرستان‌های دیگر شرکت داشته است.

استاد شهناز مدتی نیز به همراه استاد اصغر بهاری، استاد فرامرز پایور و استاد محمد موسوی و استاد محمد اسماعیلی، گروه اساتید را تشکیل دادند و به همراه خوانندگان مختلف آثاری در تهران و اروپا و امریکا خلق کردند که مورد توجه بسیار قرار گرفته است؛ به خصوص کنسرت‌های این گروه در خارج از مرز میهن ما، اثرات مثبت و چشمگیری در معرفی موسیقی سنتی ایران داشته است.

درباره

استاد حسن کسایی

نوازنده نی

دو دهان داریم گویا همچو نی	يك دهان پنهانست در لب‌های وی
يك دهان نالان شده سوی شما	های و هویی در فکنده بر سما
ليك داند هر که او را را منظر است	کاین زبان این سری هم زان سر است
سر من از ناله من دور نیست	ليك کس را دید جان دستور نیست
سر پنهان است اندر زیر و بزم	فاش اگر گویم، جهان برهم زهم
	مولانا جلال‌الدین محمد مولوی بلخی

نی، قدیم‌ترین آلت موسیقی است که بشر به آن دست یافته است، زیرا به همین شکل در طبیعت موجود است. این ساز در اکثر کشورهای جهان به وسیله مردم سرزمین‌های مختلف از قرن‌ها پیش شناخته شده، هر ملتی بنا به سلیقه و ذوق خود آن را به صورتی درآورده، مورد استفاده قرار داده است.

در ایران، نی سازی کهن است و سابقه تاریخی کهنی نیز دارد. نی را ساز چوپانان می‌نامند و در ایران انواع بلند و کوتاه و متوسط آن برای اجراء‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد. نوعی از نی را به خصوص برای کودکان و هنرجویان تازه‌کار به گونه‌ای درست می‌کنند که صدای آن به آسانی درمی‌آید و به آن «نی‌لبک» می‌گویند؛ در حالی که در آوردن صدای نی معمولی بسیار مشکل است، به خصوص که اگر بخواهند به طریق دندان‌ی که صحیح‌ترین و حسّی‌ترین شیوه است، نی را بنوازند.

اروپایی‌ها این ساز را کامل کرده، به صورت دیگری درآورده‌اند و به آن «فلوت» می‌گویند. با فلوت اروپایی می‌توان به سهولت صداهای مختلف را اجراء کرد و چون برای موسیقی فرنگی تنظیم شده، اجراء مقام‌ها و نغمه‌های ایرانی با آن مشکل است.

دیگر از انواع نی «نی انبان» است که برای صرفه‌جویی در نفس نوازنده و تداوم کشش اصوات و نغمه‌ها، نی را به انتهای انبانی پوستی متصل می‌کنند و انبان را با نفس‌های پیایی پر می‌کنند، آن‌گاه نفس دمیده شده را به دهانه نی هدایت می‌کنند و با انگشت‌گذاری نغمه‌های مورد نظر را از نی بیرون می‌آورند. این نوع (نی انبان) از قدیم در ایران مرسوم بوده و هنوز هم آثاری از آن در روستاها و شهرهای دورافتاده، پیدا می‌شود.

اعراب يك نوع نی داشتند به نام «قصّابه» که از نظر اجراء خیلی ناقص و محدود بود. پس از آمیزش با ایرانیان و آشنایی با سازها و موسیقی ایرانی، آنها نیز «قصّابه» را به «نای هفت‌بند» تغییر دادند.

آنچه که مسلم است، نی چون با انگشت و نفس نی‌زن «همدم» است و احساس در آن بلاواسطه عمل می‌کند، حاصل کار حسی‌تر و موثرتر است و صدای آن نافذتر بر دل می‌نشیند:

ز نغمه تا خدا يك گوشه راه است

بر این حرف بلندم، نی گواه است

نی به انسان می‌آموزد که برای وصول به قرب حق، باید گره‌های درون را گشود و برگ‌ها و پیرایه‌های بیرون را دور ساخت تا آئینه دل از زنگار پاک شود و جمال دوست در آن نقش بندد:

نی درین بستان سرا تا برگ دارد بی نواست
برگ را از خود بیفشان گر نوا می بایدت

عارف پاکدل هم تا خود را همچون نی پالوده و صافی نبیند،
اجازه سماع به همراهی آواغانی را نمی یابد.

رقص جولان بر سر میدان کنند رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود، دستی زنند چون جهند از نقص خود، رقصی کنند

و در این صورت و با این شرایط است که اگر عارفان به سماع
برخیزند:

مطربانشان از درون دف می زنند بحرهای در شورشان کف می زنند

و به این خاطر است که خداوندگار عرفان مولانا جلال الدین
مولوی بلخی، مثنوی خود را که بزرگترین گنجینه تفکر و اندیشه
بشریت است، بانی آغاز می کند:

بشنو از نی چون حکایت می کند	از جدایی ها شکایت می کند
کز نیستان تا مرا ببریده اند	از نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق	تا بگویم شرح درد اشتیاق
من به هر جمعیتی نالان شدم	جفت بد حالان و خوش حالان شدم
هر کس از ظن خود شد یار من	وز درون من نجست اسرار من
سر من از ناله من دور نیست	لیک چشم و گوش را آن نور نیست

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد، نیست باد

- در اینجا از پیش کسوتان نوازندگی این ساز عرفانی، تا آنجا که در متون مکتوب و روایی ذکری از آنها رفته، نامی می‌بریم و یادى به خیر می‌کنیم:
- ۱- سلیمان خان اصفهانی، قدیمی‌ترین نوازنده نی است که نامش در کتاب‌ها آمده.
 - ۲- ابراهیم آقاباشی، خواننده زبردست اصفهانی و نوازنده مشهور نی که استاد نایب اسدالله بوده است.
 - ۳- شاه یدی، نام اصلی او یدالله میرزا و افسر نظام بوده است. او ملودی‌های ایرانی و اروپایی را با نی خوب می‌زده است.
 - ۴- قلی خان تعزیه‌خوان، معروف به قلی خان شاهی، نی خوب می‌نواخته، صدای نازک و تیزی نیز داشته و نقش زینت کبری (س) را با آواز دشتی بسیار مؤثر اجرا می‌کرده است.
 - ۵- علی خان نایب‌السلطنه، که علاوه بر نواختن نی از خوانندگان به نام و توانا نیز بوده است.
 - ۶- سرمست عراقی، او نیز خواننده، تصنیف‌خوان و ضرب‌گیر بوده و نی هم می‌نواخته است.
 - ۷- نایب اسدالله، که به پدر «نی» معروف است. او استاد همه نی‌زن‌های امروز ایران است و کسی است که خود ادعا کرده: «من نی را از آغل گوسفندان به دربار شاهان بردم». نایب مردی فوق‌العاده صمیمی، مهربان، بدون تکبر و فروتن بوده است و

می‌گویند شوق او به آموزش موسیقی (مخصوصاً نی) به طالبان و هنرآموزان تا به آن حدّ بوده است که گاه هنرجوی سؤال‌کننده خسته می‌شده و او مصر بوده است که باز هم توضیح بدهد. از زنده‌یاد نایب اسدالله دو شاگرد گزیده بازماند که یکی عبدالخالق اصفهانی و دیگر مهدی نوایی است. استاد حسن کسانی شاگرد و دست‌پرورده استاد مهدی نوایی است.



حسن کسانی به سال ۱۳۰۵ خورشیدی در پایگاه هنر، شهر اصفهان به دنیا آمد. پدرش مرحوم حاج سید جواد کسانی از تجّار به نام و بازاریان سرشناس بود. او به موسیقی عشق می‌ورزید و خانه او پایگاه و لنگرگاه اهل هنر بود. بیشتر هنرمندان اصفهان از نوازنده و خواننده به منزل او می‌آمدند و در محافل انسی که در آنجا تشکیل می‌شد، جمع می‌شدند. هرکس بی‌ریا و پیرایه هنر خود را عرضه می‌کرد و از هنر دیگران نیز بهره می‌برد.

در این خانه، مجالس روضه و ذکر نیز برگزار می‌شد که اکثر منبریان و مداحان خوش‌صدا و صاحب نفس در آن شرکت می‌کردند. پای ثابت این دیدارها روانشاد استاد بزرگ آواز جلال تاج اصفهانی بود.

حسن در چنین فضایی و در جوار بزرگان هنر اصفهان رشد و بالندگی خود را آغاز کرد.

از کودکی «نی لبک» می‌زد و چون حنجره‌ای مستعد داشت، آواز هم می‌خواند. استاد تاج او را به آوازخوانی تشویق می‌کرد و شیوه‌های تحریر را به او می‌آموخت و شادروان اسماعیل ادیب

خوانساری هم هر وقت فرصت می‌شد، گوشه‌هایی از ردیف آوازی را برایش زمزمه می‌کرد. در این میان خود حسن کسایی هم بیکار نبود، در مجالس هنری سراپا گوش می‌نشست و به ساز و آواز هنرمندان دقیقاً گوش جان می‌داد و نکات و ظرایف آن را به خاطر می‌سپرد.

پدر که شوق فرزند را برای فراگیری «نی» احساس کرده بود، او را به دست استاد مهدی نوایی سپرد. کسایی در خدمت این استاد با رموز و دقایق شیوه نایب اسدالله آشنا شد و آنقدر نی در وجودش آتش زد که آواز را با همه شوقی که داشت، اندک اندک کنار گذاشت و همه فرصتش را یکجا به نی اختصاص داد. استاد کسایی در تمام طول زندگیش تا زمانی که استاد جلال تاج اصفهانی زنده بود، هرگز از او جدا نشد و همیشه و در همه حال با هم بودند. خود او می‌گوید که من همیشه از محضر مرحوم تاج فیض برده‌ام و از او نکته‌ها آموخته‌ام.

کسایی در هنر همیشه طلبه و جویا بوده است. او پیوسته مترصد بود تا هنرمندی را بیابد و از او چیزی بیاموزد، به همین دلیل در سفرهایی که روانشاد استاد ابوالحسن صبا به اصفهان می‌آمد، کسایی از محضر این استاد بهره‌های فراوان می‌برد.

استاد حسن کسایی مجموعه دانسته‌های خود را در موسیقی با آنچه که از محضر استاد مهدی نوایی کسب کرده بود، در هم آمیخت و تجربه‌ها و آموزن‌های فراوان را نیز چاشنی آن کرد تا عاقبت توانست در نواختن نی به مقامی چنین شامخ دست یابد.

ابداعات و ابتکارهایی که استاد کسایی در کار «نی» به آنها دست یافته، پیش از او سابقه نداشته و به همین دلیل است که اجراء‌های این استاد از نظر کیفیت و حال کاملاً استثنایی و منحصر به فرد است.

استاد حسن کسایی سال‌ها در رادیو تهران و برنامه‌های گل‌ها آثاری ماندنی آفریده که در آرشیو رادیو موجود است. تکنوازی‌ها و هم‌نوازی‌های استاد کسایی طالبان و شیفتگان فراوان دارد. استاد حسن کسایی و استاد تاج اصفهانی چند سالی نیز در دانشگاه فارابی اصفهان تدریس می‌کردند و هم‌زمان با همان سال‌ها این دو هنرمند برجسته يك دوره ردیف‌سازی و آوازی به شیوهٔ مکتب اصفهان در رادیو اصفهان اجراء و ضبط کردند.

استاد حسن کسایی به اتفاق استاد جلیل شهناز همیشه و همه جا با روانشاد استاد جلال تاج اصفهانی همگام بودند و آوازه‌های این خوانندهٔ بزرگ را همراهی می‌کردند و در این راستا کنسرت‌ها و برنامه‌های زیادی در تهران و شهرستان‌ها و جشن هنر شیراز برگزار کرده‌اند.

استاد حسن کسایی شاگردان زیادی را تربیت کرده که امروز اکثر آنها از نی‌نوازان خوب به شمار می‌روند. بسیاری از نوازندگان نی نیز به طور غیرمستقیم از نوارهای استاد کسایی استفاده کرده، آموزش دیده‌اند. از میان هنرجویانی که به طور مستقیم از محضر استاد قبض برده‌اند، به ذکر چند نام اکتفا می‌شود:

آقای محمد موسوی نوازندهٔ معروف نی،

آقای منوچهر برجیان ساکن اصفهان،

آقای نعمت‌الله ستوده ساکن اصفهان،

آقای کمال سامع ساکن اصفهان،

آقای منوچهر غیوری که از شاگردان مورد توجه استاد است.

در کار نواختن نی پیشرفت شایان داشته، خود به تدریس نی در اصفهان اشتغال دارد. نامبرده صدای خوشی نیز دارد و با ردیف آوازی آشناست. سه تار هم می‌نوازد.

جمعی دیگر از شاگردان استاد کسایی کسانی هستند که نزد ایشان آواز کار می‌کنند که به عنوان نمونه به ذکر اسامی چند تن اکتفا می‌شود:

آقای تقی سعیدی خواننده خوش صدا و با استعداد که تار و سه تار هم می‌نوازد.

آقای بطلانی که مدتی کوتاه نیز در خدمت مرحوم تاج آموزش دیده است.

آقای احمدی که از هنرجویان اخیر استاد است و با صدای گرم و دلچسبی که دارد. به خصوص مایه‌های دشتستانی را خوب می‌خواند.



استاد حسن کسایی به ادب فارسی مخصوصاً شعر مسلط است، قواعد و قوانین عروض را می‌داند، شعر خوب بسیار حفظ دارد. شعر هم می‌گوید. استاد جز نی با سه تار نیز آشناست و این ساز عارفانه را خوب می‌زند. او چندی است که لحظاتی از اوقات فراغت را به خوشنویسی اختصاص داده، در این راه نیز پیشرفت چشمگیری داشته است.

در باره

استاد محمد اسماعیلی

نوازنده تنبک (شاگرد گزیده استاد حسین تهرانی)

خدایا مطربان را انگبین ده برای ضرب، دستی آهنین ده
چو دست و پای وقف عشق کردند تو هم شان دست و پای راستین ده
مولانا جلال الدین محمد مولوی بلخی

کارشناسان موسیقی ایران و جهان معتقدند که موسیقی یکی از تجلیات الهام غیبی است که هنرمند با ضمیر مستعد و پرورش یافته خود آن را دریافت می کند و با ابزار و تکنیکی که در اختیار دارد، آن را به گوش مردم «نیوشاگر» می رساند.

بانگ گردش های چرخ است اینکه خلق می نوازندش به تنبور و به حلق
مولانا

باز همین کارشناسان بر این عقیده اند که هرچه واسطه های فیزیکی بین «حس» و «اجراء» هنرمند کم تر باشد، اثر به منشاء الهام نزدیک تر است و به همین دلیل، در شنونده مؤثرتر واقع می شود.

بی تردید سازهای کوبه ای مثل نقاره، طبله، دایره، تنبک، دف، دهل و... از این گروهند، چون در اجراء آنها واسطه ای میان احساس و ابزار وجود ندارد و دست مستقیماً پوست ساز را لمس می کند و آن را به میل و احساس خود به ارتعاش درمی آورد.

تنبك^۱ علاوه بر امتیازی که ذکر شد، نقش مهم و بنیادی دیگری نیز دارد و آن حفظ ریتم و به اصطلاح «پایه» در اجراءهای گروهی و فردی است. به زبان دیگر، تنبك هماهنگ کننده و رهبر همه سازها و خواننده‌ها در اجراهای ضربی و تصنیف‌هاست. به همین دلیل، از قدیم در موسیقی سنتی ما مرسوم بوده است که «تنبك زن»‌ها باید تصنیف‌خوان هم باشند و «تصنیف‌خوان»‌ها هم حتماً باید با نواختن تنبك آشنا باشند.

از خوانندگان قدیم روان‌شادان علی‌خان نایب‌السلطنه، ضیاء‌الذاکرین رسایی و عبدالله دوامی و بسیاری دیگر را می‌توان نام برد که علاوه بر تصنیف‌خوانی، با نواختن تنبك نیز به خوبی آشنا بوده‌اند. از نوازندگان مشهور تنبك، نخست می‌توان از حبیب سماع حضور نام برد که استاد اکثر نوازندگان این ساز بوده است. و بعد آقاخان اول، تقی‌خان نسقچی‌باشی و حاجی‌خان عین‌الدوله که هر سه از شاگردان حبیب بوده‌اند. از دیگر نوازندگان و پیش‌کسوتان تنبك می‌توان از: آقاخان دوم (فرزند داود شیرازی نوازنده معروف تار)، بالاخان (پدر مرحوم مرتضی‌خان نی داوود نوازنده تار)، رضاقلی‌خان تجریشی، رضا روانبخش (فرزند آقاخان دوم)، اسماعیل غدیری، اصغر آکمپانیمان و عیسی آقاباشی نام برد.

۱. در وجه تسمیه تنبك که گاه به صورتهای خنب، خنبك، خنبلك (یا خمبلك) و گاه به صورت تمبك (اسم صوت مرکب از دو صوت تم و بك) آورده‌اند روایات بسیار است. صحیح‌ترین وجه روایت این واژه همان «تنبك» است که در این یادداشت آمده و زنده یاد دکتر محمد معین در جلد اول فرهنگ فارسی درباره آن می‌نویسد:

«تنبك [= دُنَبَك] یکی از آلات موسیقی مانند دُهل که از چوب و سفال یا فلز سازند و در يك سوی آن پوستی نازك كشند و به هنگام نواختن آن را زیر بغل گیرند و با سر انگشتان نوازند...»

در دوره‌های بعد، تنبک اندك اندك استقلال یافت و نوازندگان آن فراوان شدند. در راه این استقلال خدمات و علاقه‌مندی‌های ویژه استادانی چون حسین خان اسمعیل‌زاده (استاد بزرگ کمانچه) و زنده یاد استاد ابوالحسن صبا را نباید فراموش کرد.

کوشش‌های این گذشتگان نامور بود که به حسین تهرانی استاد سترگ تنبک فرصت داد که با استعداد خارق‌العاده و تلاش بدون وقفه مبدأ تحولی در راه نواختن تنبک بشود و این ساز را که پیش از آن اعتبار و ارزشی آنچنان نداشت، به صورت سازی مستقل معرفی کند و شخصیت و ارزش هنری آن را به همه باز شناساند.



استاد محمد اسماعیلی دست‌پرورده حسین تهرانی است و نیز شاگرد گزیده او.

اسماعیلی در شهریورماه ۱۳۱۳ خورشیدی در تهران به دنیا آمد. پس از اتمام تحصیلات دبیرستان در ۱۳۳۰ خورشیدی به خدمت استادش، زنده یاد حسین تهرانی راه یافت و تا سال ۱۳۴۰ خورشیدی نزد او به فراگیری تنبک پرداخت.

اسماعیلی در خاندانی بهره‌مند از ذوق موسیقی پرورش یافته است. دایی‌هایش مرتضی گرگین‌زاده و مصطفی گرگین‌زاده هر دو اهل موسیقی و مشوق او در نواختن ضرب بودند. او به وسیله همین دایی‌ها به حسین تهرانی معرفی شد و در هنرستان موسیقی ملی زیر نظر استاد به فراگیری تنبک پرداخت.

وی در سال ۱۳۳۷ خورشیدی به وسیله استاد تهرانی به وزارت فرهنگ و هنر وقت معرفی و در ارکسترهای موسیقی ملی و گروه

تنبك مشغول کار شد.

در سال‌های بعد، اسماعیلی به همراه گروه‌های موسیقی به کشورهای مختلف اروپایی، امریکایی، آسیایی و افریقایی سفر کرد و در کنسرت‌های متعددی که به منظور شناساندن موسیقی سنتی ایران به مردم بیرون از مرز برگزار می‌شد، شرکت جست.

از سال ۱۳۴۳ خورشیدی در هنرستان موسیقی ملی ایران به تدریس تنبک مشغول شد و به سال ۱۳۴۵ خورشیدی سرپرستی گروه تنبک وزارت فرهنگ و هنر وقت را عهده‌دار شد و بیش از ۱۵ قطعه فانتزی روی ریتم‌های ایرانی برای گروه تنبک تنظیم کرد. قطعه معروف او به نام «رونما» و قطعه‌ای با یاد استادش حسین تهرانی (که ملودی آن از استاد فرامرز پایور است) از کارهای ماندنی اوست. اسماعیلی سالیان دراز همراه استاد فرامرز پایور نوازنده چیره‌دست سنتور و آهنگساز معروف در اجراءهای مختلف شرکت داشته که در حال حاضر نیز این همکاری ادامه دارد.

او در حال حاضر مشغول جلد دوم کتاب «تنبک و تدریس آن» را به پایان برده، مشغول آموزش این هنر به شاگردان خود است. در پایان این مختصر بد نیست از جهت شناخت بیش‌تر اهمیت و ارزش این ساز (تنبک) در موسیقی ایرانی، خاطره‌ای را که استاد محقق روح‌الله خالقی در جلد اول سرگذشت موسیقی ایران آورده است نقل کنیم، خالقی می‌نویسد:

«در سفر دوم لئون کنیپر (leon kniper) آهنگساز نامی شوروی به ایران (اردیبهشت ۱۳۲۳)، کنسرتی توسط انجمن موسیقی ملی برگزار شد که در آن علینقی وزیر تارسلو، حبیب بسماعی، سنتور و حسین تهرانی تنبک می‌زدند. این برنامه مورد تحسین کنیپر قرار گرفت و فردای آن روز که این آهنگساز استاد به اداره موسیقی آمد، ضمن ستایش از کار نوازندگان،

پرسید: يك نوع آلت موسیقی ضربی در ارکستر بود که نوازنده آن توجه مرا به خود جلب کرد. آیا می‌شود آن را به تنهایی شنید؟ گفتم اشکالی ندارد و روز بعد حسین تهرانی آمد و وزن‌ها و ریتم‌های مختلف را به تنهایی نواخت. آهنگساز شوروی که سراپا گوش و چشم شده بود، با اعجاب گفت: شما بی‌جهت نام این آلت موسیقی را ضرب گذاشته‌اید، من آن را ساز می‌دانم، چه در عین سادگی، کامل‌ترین آلت ضربی است که در جهان تا کنون ساخته شده. همه آلت‌های ضربی را با چوب می‌نوازند، ولی این یکی با دو دست و ده انگشت نواخته می‌شود. به همین دلیل احساسات نوازنده به وسیله سرانگشت و کف دست مستقیماً منتقل می‌شود و در آهنگ اثر می‌گذارد... ضمناً من مقام هنری آقای حسین تهرانی را با بزرگ‌ترین استادان موسیقی شما برابر می‌دانم.^۱

درباره

استاد فرامرز پایور

نوازنده سنتور

ساقی به دست باش که غم در کمین ماست
مطرب نگاهدار همین ره که می زنی
می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت:
خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی...
ساقی به «بی نیازی» رندان که می بیار
تا بشنوی زبانگ مغنی: «هو الغنی»
(حافظ)

یکی از سازهای سنتی و ملی ما از گروه سازهای رشته‌ای
(ذوات الاوتار) که در کارهای گروه نوازی نقشی بسیار مهم دارد؛
«سنتور» است.

سازهای رشته‌ای به دو گروه تقسیم می‌شوند: گروه اول
سازهایی هستند که در روی آنها برای هر صدا يك یا چند رشته
(سیم هم كوك) تعبیه شده است و به هنگام اجراء، مضراب ساز با
وارد آوردن ضربه بر سیم‌های مختلف، نغمه مورد نظر را خلق
می‌کند.

گروه دوم سازهایی هستند که رشته سیم‌های محدودتری دارند
و نوازنده با انگشت گذاری روی دسته ساز و کم و زیاد کردن طول
سیم - طبق قانون رزونانس (فیریک صوت) - صدای مورد نظر را
استخراج و نغمه مطلوب را می‌آفریند.

سنتور از سازهای رشته‌ای گروه اول به شمار می‌رود و به همین دلیل به تعداد صداهای مورد نیاز، مجموعه‌ای از سیم‌های هم‌صدا دارد؛ به طوری که کوك کردن این ساز تقریباً به اندازه کوك کردن يك پيانو به وقت و دقت نیازمند است. این ساز با همین نام سابقه‌ای طولانی در عرصه هنر ایران دارد. منوچهری می‌گوید:

كبك ناقوس زن و شارك سنتور زن است فاخته نای زن و بط^۱ شده تنبور زنا

با این همه، شاید سنتور تنها ساز ایرانی است که نمونه و مشابه محلی ندارد و در روستاها و شهرستان‌ها از این ساز یا نمونه مشابه آن برای اجرای موسیقی مقامی (موسیقی‌های محلی) استفاده نمی‌کنند.

از سنتورنوازان مشهور در طول تاریخ تا آنجا که در کتب نقل شده این هنرمندان بزرگ نامبردارند:

۱- محمدحسن خان سنتوری معروف به سنتورخان از نوازندگان چیره‌دست این ساز و استاد محمد صادق خان سرورالملک.

۲- محمد صادق خان سرورالملک شاگرد مبرز سنتورخان و فرزند مطلب خان کمانچه‌زن معروف است که با عنوان رئیس، مسئولیت امور موسیقی و نقاره و عملة طرب خلوت دربار ناصرالدین شاه با او بوده است. او در نواختن سه‌تار و پيانو نیز مهارت داشته.

۳- حبیب سماع حضور شاگرد محمد صادق خان سرورالملک و فرزند غلامحسین خان آوازه‌خوان معروف است که به آقاخان مشهور بوده است. حبیب کشتی‌گیر و ورزشکاری به نام بوده و بعدها به

۱. بط: اطه به معنی مرغابی است و صحیح این است.

ارشاد میرزا علی خان ظهیرالدوله (صفا علی شاه) به سلك فقرای نعمت‌اللهی درآمد و همراه با غلامحسین خان تارزن (درویش خان) در کنسرت‌های انجمن اخوت شرکت مؤثر داشت.

۴- علی اکبرخان شاهی معروف به علی اکبر آبدارخانه (چون مسئول آبدارخانه شاه بود). او نیز از شاگردان خوب محمدصادق خان سرورالملک بوده است.

۵- حسن خان سنتوری شاگرد دیگر سرورالملک که جزو نوازندگان خلوتخانه بوده است.

۶- مطلب خان سنتوری فرزند ارشد محمد صادق خان سرورالملک که خیلی خوب سنتور می‌نواخته و در سنین شباب جوانمرگ شده است.

۷- میرزا عبدالله سنتوری: او نیز فرزند دوم محمدصادق خان سرورالملک است. سنتور خوب می‌زده، ولی بر حسب روایت شاهدان هیچ کدام از پسران سرورالملک نتوانستند نام پدر را زنده نگه دارند.

۸- حبیب سماعی فرزند سماع حضور که بعدها به استحقاق هنری جانشین پدر شد و در سنتور به جایی رسید که همه او را استاد مسلم این ساز در اوایل دوره معاصر می‌شناسند.



استاد ابوالحسن صبا که در تاریخ موسیقی معاصر ایران نقطه عطف و تکیه‌گاهی مستحکم به شمار می‌رود، در رشته‌های مختلف موسیقی استادی و تبحر ویژه‌ای داشت که این مقام را با تحقیق و تتبع علمی و عملی و پس از سال‌ها ممارست و تلاش به دست آورده بود. وی حتی در زمینه ساز سازی و بهبود کیفیت صدای سازها نیز

تحقیقات فراوانی کرده است. تبحر صبا در انواع سازها به حدی بود که شاگردانش در رشته‌های مختلف مدعی هستند که صبا در همه رشته‌های موسیقی استادی بی‌بدیل و یگانه بوده است.

وی در زمینه سنتور نیز (مثل سازهای دیگر) تحقیق و تتبع فراوان کرد و از طریق نوازندگان چیره‌دست معاصرش، از جمله حبیب سماعی، به ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌های کار سماع حضور و سرورالملک پی برد و آن دانسته‌ها را با تجربیات و آگاهی‌های خود درآمیخت و همه را یک‌جا و با شوق به شاگردانش منتقل کرد.

استاد فرامرز پایور که زندگینامه او را ذیلا مرور می‌کنیم شاگرد نمونه محبوب و پرتلاش این استاد یگانه موسیقی ایران است.

او در سال ۱۳۱۱ شمسی به دنیا آمد. تحصیلات خود را تا حد دیپلم (در دبیرستان دارایی) در تهران به پایان رسانید و به مدت سه سال در دانشگاه کمبریج انگلستان در رشته زبان انگلیسی به تحصیل پرداخت.

فرامرز پایور با شوقی که به موسیقی داشت، به خدمت استاد صبا راه یافت و طی ۱۰ سال ردیف موسیقی ایرانی را که مرحوم صبا با برخورداری از تکنیک نوازندگی مرحوم حبیب سماعی طبق ردیف مدون زنده یاد استاد میرزا عبدالله (پدر استاد اجل آقای احمد عبادی) تدریس کرد؛ فرا گرفت.

حالا دیگر فرامرز پایور در سنتور هنرمند گزیده مکتب صبا بود و در کار اجراء و آهنگ، کارهای بدیعی ارائه می‌داد. با این همه، از حرکت باز نایستاد و بعد از استاد صبا در جهت تکمیل دانسته‌های خود یک دوره دیگر ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی را نیز نزد روانشاد استاد عبدالله دوامی مرور کرد و به عنوان یک ودیعه هنر ملی آنها را به خط‌نت ثبت کرد.

وی علاوه بر این آثار - که مجموعه‌ای از ترانه‌ها و آهنگ‌های زمان‌های گذشته بود - تحقیقات ویژه‌ای نیز بر روی آثار مرحوم غلامحسین خان درویش و رکن‌الدین خان مختاری به عمل آورد که آنها نیز به خط بین‌المللی (نت) ثبت شده است.

یکی از خدمات ارزنده استاد پایور، آموزش اوست به شاگردان و هنرآموزان با استعداد این رشته؛ به طوری که در طول سال‌های متعددی شاگردان پایور از نمونه‌های خوب استعداد و خلافت در موسیقی معاصر ایران بوده و هستند.

از دلایل توفیق استاد پایور در راه موسیقی، به چند نکته می‌توان اشاره کرد:

۱- بهره‌مندی از سواد و تحصیل کافی (چیزی که در گذشته به ندرت در هنرمندان ما دیده می‌شد و در حال حاضر نیز آمار با سوادان و تحصیل‌کردگان در میان هنرمندان موسیقی چندان چشمگیر نیست).

۲- حسن خلق و ادب در رفتار اجتماعی.

۳- کرامت در آموزش دانسته‌های خود به هنرجویان و سختگیری در زمینه آموزش.

۴- انضباط و وقت‌شناسی.

۵- جست‌وجو و مطالعه در راه بهبود کیفیت موسیقی ایرانی.

۶- شناخت ارزش و اعتبار هنر موسیقی.

از استاد پایور کتاب‌های مختلفی در زمینه آموزش سنتور به چاپ رسیده است. استاد پایور به دلیل شایستگی، سال‌ها سرپرستی «گروه سازهای ملی» را در وزارت فرهنگ و هنر سابق بر عهده داشت و در این زمینه آثار گرانبهایی خلق کرد. این آثار هم در ایران و هم خارج از کشور به دفعات بسیار اجراء شده، هواخواهان

بسیاری داشته و دارد.

یکی دیگر از کارهای ارزنده استاد پایور بازسازی و احیاء آثار بزرگان موسیقی ایران است که طی آن پیش ذرآمدها، رنگ‌ها، چهار مضراب‌ها و ترانه‌های ساخته شده به وسیلهٔ قدما را «گروه پایور» با تنظیم و رهبری این استاد اجراء کرده‌اند که هر کدام از آنها را می‌توان به حق از آثار ماندنی در تاریخ موسیقی ایرانی دانست. از جملهٔ این برنامه‌ها می‌توان از:

۱- یادواره‌های استاد صبا (که در آذر ماه هر سال به مناسب سالگرد درگذشت صبا برگزار می‌شد)،

۲- شب درویش‌خان،

۳- خاندان هنر (بازماندگان آقای علی‌اکبر فراهانی)،
مخصوصاً بخشی که با سه‌تار استاد احمد عبادی اجراء شده است،

۴- بزرگداشت استاد مرتضی نی‌داوود.

و... بسیاری از آثار دیگر نام برد.

حال که از استاد پایور نوازندهٔ چیره‌دست سنتور یاد کردیم، بد نیست نامی هم از پیش‌کسوتان سنتورسازی در صد سال اخیر ببریم. از آنچه به طور شفاهی و یا مکتوب به دست ما رسیده است، این استادان در زمینهٔ ساخت سنتور تخصص و تبحر داشته‌اند:

حاج محمد کریم‌خان سازساز، خاچیک ارمنی (پدر یحیی دوم، تار ساز مشهور) - مارکار اصفهانی، ابوالقاسم اعتمادی ملقب به مفتاح‌السلطان و مشهور به مفتاح‌آهنگ و سازندهٔ سترگ و با ذوق سنتور معاصر، استاد ناظمی که آثارش بی‌نظیر است.

زندگینامهٔ اساتید و
هنرمندان موسیقی نواحی
مختلف ایران

نوازندگان آذربایجان

عاشق عزیز رامش

عزیز رامش مشهور به عزیز شهنازی، فرزند موسی، متولد ۱۳۱۰ در گنجه است.

از سن ۱۶ سالگی نواختن ساز را آغاز کرد و مدتی نزد «شاعر اسد» به فراگیری هنر عاشقی پرداخت. ایشان سال‌هاست که دیگر در مجالس ساز نمی‌زنند و تنها در خلوت خود سازش را به نجوا درمی‌آورد.

عزیز شهنازی در سرودن اشعار آذربایجانی تبحر داشته، مدتی است که برای عاشق‌های آذربایجان شعر می‌سراید. ایشان یکی از با سابقه‌ترین هنرمندان آذربایجان به شمار می‌روند.

استاد علی سلیمی آلود

نوازنده تار آذربایجانی، فرزند ظهراب، متولد ۱۳۰۱ در باکو. از ۸ سالگی آموزش موسیقی را نزد نوازنده معروف باکو احمد

باکیخانف آغاز کرد. سپس آموزش خود را در آموزشگاه‌های مختلف موسیقی در باکو ادامه داد و به عضویت ارکستر ملی آذربایجان درآمد.

در ۱۹۳۸ م. همراه پدر به ایران مهاجرت کرد. سپس در تهران مسئولیت ارکستر آذربایجانی رادیو را به عهده گرفت و در همین حال، نزد استاد حسین ناصحی تهرانی به فراگیری مبانی آهنگسازی مشغول شد.

آقای سلیمی در سال ۱۳۳۲ در فستیوال موسیقی سوئیت آذربایجانی شرکت کرد و موفق به دریافت مدال طلا شد. او تا به حال در زمینه‌های مختلف موسیقی آذربایجانی به تصنیف آثاری در قالب سرود، ترانه، مارش، فانتزی و تعدادی دوئت برای تار و آثاری برای ارکستر پرداخته است.

ایشان در جشنواره‌های مختلفی در داخل و خارج کشور شرکت کرده، موفقیت‌های بسیاری را نصیب موسیقی آذربایجان کرده‌اند.

نوازندگان بلوچستان

شیخ صابر قادری

نوازنده نل (قلم - نی) است. در حدود ۷۰ سال دارد و ساکن چابهار است.

او از معروف ترین و شاید آخرین نوازندگان نل در منطقه چابهار است و شاید اصیل ترین نل نواز بلوچ در حال حاضر.

در قدیم، هنگام چرای گوسفند و شتر می نواخته و امروز به عنوان خلیفه از این ساز در جهت بهبودی بیماران مبتلا به امراض روانی (گوانی) استفاده می کند. استفاده از نل در معالجه بستگی به تشخیص او دارد. زمانی که اذکار، اوراد و دعاها در بهبود بیمار مؤثر واقع نشود، او کار خود را با نواختن نل آغاز می کند و بنا به گفته ایشان بهبودی بیمار حتمی است.

او بارزترین نوازنده نل در اجرای آهنگ های چوپانی و گوانی است و با وجود کهولت سن، بیماری و نداشتن دندان هنوز نل را به خوبی می نوازد.

شیر محمد اسپندار

نوازندهٔ دونلی و نل (قلم - نی)، ۶۰ ساله و متولد بمپور است.
او در جوانی به پاکستان رفت و مدت ۱۵ سال در ایالت سند
پاکستان زندگی کرد. قبل از سفر به پاکستان یادگیری نل را شروع
کرده بود و در پاکستان نواختن «دونلی» را از جمل شاه دونلی نواز
پاکستانی آموخت.

شیر محمد در سال ۱۳۳۷ به ایران بازگشت و در بمپور ساکن
شد. او در حدود ۳۸ سال است که به نوازندگی مشغول است. شیر
محمد آوازهای بلوچی را نیز خوب می‌خواند. با وجود این، در دههٔ
گذشته او مجبور شد به خاطر شرایط خاص منطقه ساز را کنار
بگذارد. او معروف‌ترین نوازندهٔ دونلی و نل در منطقهٔ بمپور بوده، در
کنار نوازندگی به کشاورزی نیز مشغول است.

کمال خان هوت

خواننده و نوازندهٔ تمبورک (سه‌تار)، ۵۰ ساله و ساکن چابهار
است.

او از معدود هنرمندانی است که به سبک پهلوانی می‌خواند
(پهلوان به معنی خوانندهٔ اشعار حماسی). این سبک از اصیل‌ترین و
قدیمی‌ترین انواع موسیقی بلوچی است که در جنوب بلوچستان
رایج است. گرچه این موسیقی در بلوچستان پاکستان هنوز رونق
دارد، اما در بلوچستان ایران شاهد چهره‌های معدودی مانند
کمال خان هوت، لال بخش پیک و... بیش‌تر نیستیم.

کمال خان مراحل اولیهٔ این هنر را از عموی خود «حاج شیر
محمد» که خوانندهٔ غیرحرفه‌ای بود، آموخت و سپس شخصاً به

تکمیل آن پرداخت. او در حدود ۳۵ سال است که به این کار مشغول است. شهرت او نه تنها در بلوچستان ایران که در بلوچستان پاکستان نیز زیانزد است و گاه برای شرکت در مجالس بلوچستان پاکستان از او دعوت می‌شود.

موسی زنگشاهی

نوازندهٔ رباب و خواننده، فرزند نعمت، متولد ۱۳۰۴ در روستای جالقی سراوان است.

از سن ۱۲ سالگی کار خوانندگی و نواختن سرود، سه‌تار و رباب را نزد پدر خود آغاز کرد. موسیقی در خانوادهٔ او موروثی است. موسی قریب به ۴۵ سال است که در زمینهٔ موسیقی فعالیت دارد. فرزند او دین محمد نیز از نوازندگان صاحب نام سرود است.

دین محمد زمک‌زهی

معروف به دین محمد زنگشاهی، نوازندهٔ سرود (قیچک)، فرزند موسی، متولد ۱۳۳۳ در گشت سراوان است.

از سن ۷ سالگی آموختن موسیقی را نزد پدر خود آغاز کرد. او مدت ۲۵ سال است که به خوانندگی و نواختن سرود مشغول است. دین محمد هم‌چنین به سازهای دیگر بلوچی از جمله رباب، بینجو، سه‌تار و دهلك نیز کاملاً آشنایی دارد. دین محمد همراه پدرش موسی و سایر اعضای گروه موسیقی زاهدان تا به حال در جشنواره‌های متعددی در داخل و خارج کشور شرکت کرده‌اند.

امیر گرگیج مسنکور

نوازندهٔ دُهل، دُهلک و تشتك و کوزه، متولد ۱۳۳۵ در زابل

است.

نوازندگی دهل را از هفت سالگی نزد عموی خود جمعه گرگیج آغاز کرد نواختن تشك و كوزه را از سهراب داودی آموخت. امیر از ۱۳۵۴ در فرهنگ و هنر زاهدان مشغول به کار شد و تا به حال شاگردان چندی را در زمینه نوازندگی دهل تربیت کرده است. او در حال حاضر در زاهدان ساکن است.

محمد داودی رهبر

نوازنده سورنا، فرزند حسن، متولد ۱۳۳۸ در زاهدان است. نواختن سورنا را از ۱۲ سالگی با بهره گیری از تجارب سورنا نوازان بلوچ آغاز کرد. محمد در زمره نوازندگان ممتاز منطقه سرحدی بلوچستان است.

فیض محمد ریگی

فرزند علی محمد، متولد ۱۳۲۷ در گشت سراوان است. از ۸ سالگی خوانندگی و نواختن سازهایی از قبیل سرود، سه تار و دهلک را نزد «پهلوان بلند زنگشاهی» و «موسی زنگشاهی» آغاز کرد. ایشان سال هاست که در کنار «موسی زنگشاهی» به خوانندگی و نواختن سه تار مشغول است.

نوازندگان موسیقی بوشهر

احمد علیشرقی

نوازنده نی انبان و نی جفتی متولد ۱۳۲۳ در بوشهر است. او ۳۵ سال سابقه نوازندگی دارد. احمد علیشرقی از بهترین نوازندگان نی انبان و نی جفتی منطقه بوشهر محسوب می شود و تا کنون در سه جشنواره داخلی به عنوان نوازنده برتر انتخاب شده است و در فستیوال هنر ایران در آلمان نیز شرکت جسته است. ایشان از طرف فستیوال آوینیون نیز دعوت شده بودند که به علت مشکلاتی موفق به شرکت در این جشنواره نشدند.

ابراهیم ابن روحی

نوازنده دمام است. او دارای ۲۹ سال سن و متولد بوشهر است. او ملوان است و ۱۵ سال سابقه در نوازندگی دمام و نیز خوانندگی دارد. او تا کنون در دو جشنواره موسیقی فجر و نیز جشنواره هنر ایران در آلمان شرکت کرده است.

سید علیرضا گلافان

نوازنده دمام، متولد بوشهر و ۲۹ ساله است. او از کودکی نوازندگی دمام را نزد پدر خود سید ناصر گلافان که از بهترین نوازندگان دمام بوشهر است و نیز دایی خود آغاز کرد. او هم‌اکنون از نوازندگان به نام دمام در بوشهر است.

جعفر بردک‌نیا، نوازنده دمام اشکون، متولد بوشهر و ۳۰ ساله است. در بوشهر او را که به جفو معروف است، به عنوان بهترین نوازنده دمام اشکون می‌شناسند. او هم‌چنین تبحر خاصی در نواختن نی انبان و نیز ساختن سازهای محلی بوشهر دارد. وی تا کنون در جشنواره‌های متعددی شرکت داشته است.

سلمان بلال‌زاده

نوازنده دمام غمبر و ۵۰ ساله است. سلمان ملقب به سلو از نوازندگان به نام دمام غمبر در بوشهر است و دارای شیوه‌ای خاص در نواختن دمام غمبر است. نوازندگی دمام در خانواده او موروثی است.

رسول خراسانی

نوازنده سنج، ماهیگیر و ۶۲ ساله است. او در حال حاضر بهترین نوازنده سنج در بوشهر است که به علت کهنه‌ت سن اغلب قادر به شرکت در مراسم دمام نیست.

نوازندگان موسیقی تربت جام خواف و تایباد

محمد عثمان محمدپرست

محمد عثمان، فرزند دین محمد، ملقب به عثمان خوافی، نوازندهٔ دوتار، متولد ۱۳۰۷ در بخش رود خواف از طایفهٔ «بای» که طایفه‌ای چادر نشین و دامدار بودند، است.

نواختن دوتار را از سیزده سالگی نزد خود آغاز کرد. عثمان در بداهه‌نوازی استاد است و این یکی از ویژگی‌های ساز اوست. دوتار برای عثمان از احترام خاصی برخوردار است. او در هر مجلسی ساز نزده و نمی‌زند. ساز زدن برای او در حکم عبادت است و این ویژگی دیگر کار عثمان است. او عارفی است که طی سالیان دراز بر خلاف شرایط مسلط، توانست حرمت ساز و حرمت موسیقی منطقهٔ خود را حفظ کند.

انطباق شعر متداول آهنگ نوایی (غمت در نهانخانه...) بر موسیقی آن از عثمان خوافی است. او در این زمینه می‌گوید: «آهنگ نوایی وجود داشت، اما معمولاً بدون کلام اجرا می‌شد.

در دوران جوانی روزی هنگام بدرقه حجاج این شعر از زبان فردی
ناشناس خوانده شد و من دیدم که این شعر با وزن و مضمون آهنگ
نوایی انطباق دارد. من این شعر را همراه این آهنگ در سال ۱۳۴۰
برای اولین بار اجرا کردم. شعر آن احتمالاً یا از طیب اصفهانی یا از
عبدالرحمن جامی و یا از سید احمد جامی است.»
عثمان دارای شش پسر و سه دختر است که هیچ کدام ساز
نمی نوازند.

هنرمندان موسیقی ترکمن صحرا

نظری محجوبی

اوی ليك نام تپه بلندی است در جنوب کوه سونگی داغ و شرق روستای مرزی گرند. ۱۱۲ سال پیش در آنجا کودکی نابینا متولد شد که بعدها از استادان بزرگ موسیقی ترکمن صحرا شد. نام او چاودیر بخشی بود. او نزد استادی به نام بوزلی^۱ بخشی تعلیم دید و تمام سبك‌ها را به ویژه دامانا و گرگان یولی را با استادی تمام اجرا می‌کرد. او در حدود چهل سال به کار نوازندگی و خوانندگی پرداخت و در سن ۵۹ سالگی به سال ۱۳۱۷ بدرود حیات گفت.

شاگرد چاودیر بخشی، عاشور یولمه (عاشور بخشی) بود. او نیز مانند استاد در نوار مرزی متولد شد و در صحرا جوشید. از ۱۶ سالگی کار بخشی‌گری را آغاز کرد. او خود شعر می‌گفت و اشعار را در دستگاه تشنیه (تجنیس) به سبك‌های خیوه یولی و گرگان یولی

1. Buzli

یا تبحر ویژه‌ای اجرا می‌کرد. او در سن ۳۰ سالگی به علت ابتلاء به سیاه زخم وفات یافت.

شاگرد عاشور بخشی، نظری محجوبی است. نام پدرش اورکوت است و به سال ۱۳۰۸ در نزدیکی روستای کو للیجه^۱ از توابع بخش مرزی داشلی برون در محلی به نام چای گچر^۲ بین زادگاه چاودیر بخشی و عاشور بخشی، یعنی اوئی لیک^۳ تپه^۴ و اینچه برون در کنار رود اترک متولد شد.

بانی و باعث رویکرد او به موسیقی بدو دوست پدرش قره بخشی بود که در سن ۱۱ سالگی او را به مدت یکسال تعلیم داد و سپس او را همراه خود به محافل و مجالس برد. نفر دوم کمانچه نوازی بود به نام قلیچ جان غیجاقچی، سپس استادانی چون عاشور بخشی، چالمان، وهلیم کو و محمد قربان غایفی سز را به خود دید.

او به هر چهار دستگاه و هر چهار سبک آشنایی کامل دارد. او درست ۵۰ سال است که خوانندگی و نوازندگی می‌کند. شغل اصلی او خوانندگی و نوازندگی است که در کنار آن نیز اندکی به کشاورزی و دامداری می‌پردازد. او دارای سه دختر و پنج پسر است که پسر کوچک‌ترش نزد او آموزش می‌بیند. محل زندگی او روستای چای غوشان^۵ از توابع شهرستان گنبد قابوس است. او تا کنون در همه نقاط ترکمن صحرا، تهران و نیز فستیوال آوینیون فرانسه به ارائه اصیل‌ترین نغمات موسیقی ترکمنی پرداخته است.

1.Kullije

2.chigecher

3.öilik

4.chighavshan

جمعه قلی قربانی پور

جمعه قلی، نی نواز و ۴۶ ساله است و در روستای پاشای بخش کلاله متولد شده است. او ۲۲ سال سابقه نی نوازی دارد. وی مدتی نزد نی نواز قدیمی مرحوم قربانددی عیدی و نیز قربان محمدخانی آموزش دیده است. او دستگاه های مخمس، تشنیه و نوایی را در سبک آرقاچ (گرگان یولی) به خوبی اجرا می کند. اگرچه او زمانی از راه نی نوازی امرار معاش می کرد، ولی اکنون به علت کم اهمیت شدن نی نوازی از طریق کشاورزی و تعمیرات امرار معاش می کند. در قدیم هنگام سرخک گرفتن بچه ها مراسم نی نوازی انجام می شد و جمعه قلی هنوز این سنت را پاس می دارد. او تا کنون در جشنواره های بسیاری از جمله جشنواره آوینیون شرکت کرده است.

طواق محمد قرنجیک

نوازنده کمانچه، متولد ۱۳۲۸ در گنبد است. او ۱۸ سال سابقه نوازندگی دارد. استاد او مرحوم تاوشان و اراز کلتی بوده که وی هم اکنون در حیات است. طواق محمد در حال حاضر با نظرلی محجوبی کار می کند. غیر از نوازندگی کمانچه، به کار تعمیرات رادیو و تلویزیون نیز مشغول است.

نوازندگان خانقاه

حاج میرزا آقا خلیفه غوثی

وی ۶۳ سال دارد. او ۴۵ سال است که مراسم توبه را انجام داده، طریقت را پیشه کرده، درویش شده است. نواختن دَف را از پدرش فرا گرفته. او دارای صدایی خوش و تبحر چشمگیری در نواختن دَف و نیز خواندن آواز است. او مدت ۳۰ سال است که به عنوان خلیفه به ترویج طریقت خود مشغول است. سال گذشته خلیفه میرزا آقا به همراه گروه دَف خود در فستیوال آوینیون فرانسه شرکت کرد.

عبدالرحمن غوثی

عبدالرحمن فرزند خلیفه میرزا آقا نواختن دَف را از کودکی نزد پدرش فرا گرفت. او همیشه در کنار پدرش در مراسم خانقاه و مراسم مولود نبی شرکت می کند.

علیرضا غوثی

علیرضا فرزند دیگر خلیفه است. او نیز از کودکی نواختن دَف را نزد پدر خود آغاز کرده است. او نیز از اعضای گروه دف‌نوازان خانقاه است.

محمد رضا فشیری

محمد رضا نیز از اعضای گروه دَف خانقاه است که نواختن دَف را از کودکی نزد خلیفه میرزا آقا آغاز کرده است.

نوازندگان شمال خراسان

استاد حاج حسین یگانه

محمد حسین یگانه، نوازنده دوتار - بخشی، متولد ۱۲۹۷ در قوچان است. در ابتدا مدت ۲ سال نزد استاد محمد جوزانی که سرآمد همه دوتار نوازان منطقه بود، به تمرین پرداخت. در این دوره بود که او توانست از میراث گرانبهایی که در دست محمد جوزانی از گذشته‌های دور باقی مانده بود، بهره‌ها گیرد.

بعدها حسین با بخشی‌های دیگر از جمله استاد عباسعلی زیدانلو و خان محمد قیتاغی که از نوازندگان برجسته دوتار در شمال خراسان محسوب می‌شدند، محشور شد. حسین یگانه هم‌چنین از بهترین نوحه‌خوانان و شبیه‌خوانان منطقه خود است. او هم‌چنین در ساختن دوتار تبحر دارد و سازهای ساخته او از بهترین دوتارهای موجود در شمال خراسان است. او شاگردان زیادی از جمله محمد یگانه (فرزند بزرگ او) و علی غلامرضایی آلمه جوگی تربیت کرده، میراث گرانبهای گذشتگان را به آنان منتقل ساخته

است.

او یکی از بهترین‌هاست، در نواختن، خواندن، ساختن ساز و سرودن اشعار کردی و ترکی و فارسی برای برخی آهنگ‌ها، تکیه‌ها، زیورها و زینت‌های مضراب و پنجهٔ او حاوی نکات بسیار ظریفی است که تداعی کنندهٔ زیباترین و دل‌انگیزترین مینیاتورهاست. او اکنون در پیری، از مرز چابکی، هجوم مضراب و یورش در نواختن عبور کرده است. ساز او بیش‌تر به راز و نیاز عاشقانه و عرفانی مانند است.

علی غلامرضایی - آلمه جوغی

علی در حدود ۶۰ سال پیش در روستای آلمه جوغ در ۲۵ کیلومتری شرق قوچان متولد شد و سال‌هاست که افتخار شاگردی استاد یگانه را دارد و از سبک او پیروی می‌کند. امید می‌رود که توانایی درخشان و شور غیرقابل وصف او در نواختن دوتار و نیز خواندن آواز بتواند او را به جایگاه و مقام استاد خویش نایل گرداند. علی به گردی و ترکی می‌خواند و از صدای گرم، پرشور و دلنشینی به ویژه در خواندن اشعار جعفر قلی برخوردار است. مضراب‌ها و پنجهٔ پر قدرت او و نیز جذبه‌ای که حین خواندن ایجاد می‌کند - با حفظ ویژگی‌های فردی - انسان را به یاد حسین یگانه در ۲۰-۳۰ سال پیش می‌اندازد. شغل اصلی علی کشاورزی و دامپروری است.

محمد یگانه

محمد فرزند ارشد استاد حسین یگانه دوتارنواز و بخشی بزرگ قوچان است. او از این موقعیت ممتاز برخوردار بود که از اوان

کودکی در دامان پدر خود با موسیقی و دوتار آشنا شود. در این سال‌ها او توانست دانش و هنر گسترده پدر خویش را به خود منتقل کرده، در عین حال از شیوه و سبک دوتار نوازان دیگر بهره گیرد.

محمد یگانه دارای شیوه‌ای مخصوص به خود در نواختن دوتار است. ظرافت‌ها و نرمشی که در ساز او وجود دارد، منحصر به خود اوست. محمد گرچه به طور مستقیم از سبک پدر خود تبعیت نمی‌کند، اما توانسته است با تکیه بر خصوصیات و ذوقیات فردی خویش همراه با احساسی زلال، دوتار را با ملایمت و نرمش ویژه‌ای اجرا کند.

محمد یگانه سال‌هاست که به آموزش دوتار مشغول است و حاصل آن شاگردان ممتازی است که اعضای گروه او را تشکیل داده‌اند. او هم‌چنین دارای کارگاهی است که در آن دوتار و سه‌تار می‌سازد. او تا به حال در جشنواره‌های زیادی در داخل و خارج کشور شرکت کرده است. سال گذشته او ۱۳ کنسرت در کشورهای مختلف اروپا داشت که همگی با موفقیت همراه بود.

رمضان علی عزیزی - عاشق کیکانلو

رمضان علی فرزند حسینقلی از ایل کیکانلو، متولد ۱۳۱۶ در روستای اوغاز مرکز ایل لیکانلو - سیوکانلو است. رمضان، سورنا (بیق) را از عزیزخان عاشق (پدربزرگ مادرش)، قشمه را از پدرش حسینقلی و کمانچه را از برادر همسرش نیازعلی صحرا روشن و امان‌الله و حسنخان روشنی و دُهل را نزد رجبعلی عاشق و عطاخان فرا گرفت.

رمضان در نواختن کمانچه و رقص پس از نیازعلی بی‌نظیر است. او از جمله معدود نوازندگان باقی مانده از خانواده

عاشق هاست و یکی از بهترین آنها.

نیازعلی صحرا روشن - عاشق کیکانلو

نیازعلی فرزند رجب علی بگ، رئیس تیره عاشق‌های کیکانلو، متولد ۱۳۱۲ در روستای اوغاز است. دُهل را از پدرش و کمانچه را از حسن خان اسپهچیری و امان‌الله عاشق فرا گرفت. هم‌اکنون تمام عاشق‌های نواحی شمال خراسان او را به بزرگی و استادی قبول دارند. تبحر نیازعلی در نواختن کمانچه و دُهل و رقص چشمگیر است

نیازعلی انواع رقص‌های گردی و به ویژه رقص چوبی و نمایش اسب چوبی را به بهترین شکل اجرا می‌کند. هنر او و رمضان علی مکمل یکدیگر است.

علی‌خان آبشوری - ایزانلو

علی‌خان یزدانی معروف به علی آبشوری، نوازۀ قشمه، فرزند علی‌اصغر از ایل ایزانلو و متولد ۱۳۱۰ در روستای آبشور بجنورد است. علی اصلاً عاشق نیست، بلکه به واسطه علاقه زیاد به فراگیری این ساز پرداخت. صدای قشمه علی آبشوری کاملاً مشخص و معروف است. او از بهترین نوازندگان این ساز در منطقه بجنورد بوده، ساز او زینت بخش تمام جشن‌ها و عروسی‌های بزرگ منطقه بجنورد است. علی مدت ۳۵ سال است که با «حسین بیی» دایره‌نواز بجنوردی همکاری دارد.

حسین بیی بجنوردی

حسین بیی متولد ۱۳۱۵ در بجنورد و یار و همراه همیشگی

علی آبشوری قوشمه نواز بجنوردی است.
ببی اصلاً ترك نژاد است، اما به گُردی سخن می گوید و به تمام
آهنگ های گُردی شمال خراسان آشناست. او از بهترین نوازندگان
دپ (دف - دایره) به شمار می رود.

یحیی خان باغچفی
یحیی فرزند امیرخان از چوپانان گُرد و متولد ۱۳۱۵ در
روستای باغچغ از توابع بجنورد است.
نی نوازی را از پدر بزرگش حسنقلی که از شبانان گُرد بود فرا
گرفت. او نی را با دندان می نوازد و دارای سبك و شیوه مخصوص به
خود است.
صدا دهندگی، نحوه جمله بندی، تأکیدها و زینت ها و زیورهای
ساز او بسیار شاخص است. او از بهترین نی نوازان شمال خراسان
محسوب می شود.

نوازندگان کردستان - سنندج

محمد بهمنی

نوازنده سورنا - دوزله و نرم‌نای (بالابان)، متولد ۱۳۰۴ در روستای بهمن‌آباد واقع در جنوب شرقی سنندج است. از سن ۱۰ سالگی بدون استاد و راهنما شروع به یادگیری دوزله کرد و سپس توسط افرادی که به این فن آشنا بودند، «بیم خوردن» (نفس برگردان) را یاد گرفت. از ۲۰ سالگی در کنار کشاورزی به نوازندگی پرداخت. او اکنون در کنار دکانداری به شکل حرفه‌ای به نوازندگی ادامه داده، از بهترین نوازندگان سازهای بادی در کردستان است. محمد بهمنی بر تمام نغمات سازی و آوازی قدیمی کردستان تسلط کامل دارد و می‌توان وی را از آخرین و انگشت‌شمارترین هنرمندان موسیقی شادیانه کردستان دانست.

برات علی نورایی

نوازنده دُهل و تمبک، متولد ۱۳۲۰ است.

برادر او حسین نورایی نوازندگی دُهل و سورنا را از ابراهیم یوزباشی آموخته است. یوزباشی در دوره ناصرالدین شاه به لحاظ خبرگی در نواختن سورنا و دُهل مشهور بود و هنوز هم خبرگی او زیانزد مردم است. برات علی نورایی نواختن دُهل را از ابراهیم نوّه یوزباشی آموخته است. برادر او نیز نوازنده است.

در حال حاضر برات علی زیده‌ترین دُهل‌نواز سنندج و حومه محسوب می‌شود. وی علاوه بر دُهل، سورنا نوازی برجسته نیز هست.

یدالله نورایی

نوازنده تمبک و دایره، متولد ۱۳۳۱ است.

نوازندگی را از پدرش حسین و عمویش برات آموخته است. او هم چنین از صدایی خوش برخوردار است. او در کنار نوازندگی به شغل خبازی اشتغال دارد.

عثمان کیمنه‌ای

خواننده سیاحمانه، متولد ۱۳۱۵ در روستای کیمنه منطقه اورامان است.

در میان مردم اورامانات که صدای وی را عاشقانه دوست دارند، شایع است که عثمان در کودکی از پشت بام خانه سقوط کرد و نفس او قطع شد. او را نزد شیخ منطقه که از اولاد شیخ حسام‌الدین بزرگ از رهبران طریقت نقشبندیّه بود، بردند. شیخ نفس در نفس عثمان دمید و از آن به بعد صدای عثمان بی‌نظیر شد.

عثمان از بهترین خوانندگان آواز سیاچمانه است. سیاچمانه از نغمه‌های باستانی ایران زمین است که برای سالخوردگان و معمرین اورامانی تقدس دارد. جماعتی آن را از بقایای نغمه اورامان منسوب به بارید می‌دانند و جماعتی دیگر آن را از بقایای نغمات نیایشی اهورا مزدا.

صدای عثمان را اکنون اکراد اورامی زبان ایران و عراق تصدیق می‌کنند. عثمان کیمنه‌ای را همه مردم اورامان ایران و عراق به خوبی می‌شناسند و نوارهای ضبط شده خانگی او را دست به دست می‌گردانند. زبان اورامی را زبان‌شناسان، آخرین بقایای زبان مادها و گویش پهلوی می‌دانند. در این منطقه که مأمن و مأوای شعرای بزرگ گرد چون مولوی کرد، خانا قبادی و... بوده است، هنوز هم شعر به سبک و سیاق ایرانیان قدیم، به شکل هجایی و در قالب‌های ده هجایی دو مصرعی سرده می‌شود. اشعار سیاچمانه نیز در همین قالب است.

عبدالقادر عبدالله زاده

ملقب به قال مَرّه، لقبی که مردم کردستان به او داده‌اند. ۷۵ ساله است و نوازندگی شمشال را از ۷ سالگی آغاز کرده است. نوازندگی شمشال در خانواده او موروثی است. پدر و سه برادر او نیز از نوازندگان شمشال بوده‌اند.

گرچه نواختن شمشال در کل منطقه کردستان رایج است، اما در اورامانات، مربوان، باختران، سنندج، بوکان و... معمولاً نوازندگان دیگر شمشال در مقابل قال مره دست به ساز نمی‌برند. او در کل منطقه کردستان یگانه است. بسیاری از آهنگ‌هایی را که او می‌نوازد، شمشال‌نوازان دیگر قادر به نواختن آنها نیستند. او

می‌تواند حتی با يك انگشت نوازندگی کند. او خود می‌گوید که آهنگ‌هایی را می‌داند که به هزاران سال پیش مربوط است. قال مره مدعی است که قادر است هر آهنگی را که با شمشال قابل اجرا باشد، بنوازد و می‌گوید: «اگر نتوانستم می‌توانید دست مرا قطع کنید!»

زندگی او اکنون تنها از طریق نوازندگی می‌گذرد. او همیشه در حال سفر و مهاجرت بوده، تقریباً هر ۴-۵ سالی را در روستایی گذرانده است تا اینکه به قادرآباد می‌رود و مدت ۲۰ سال در آنجا اقامت دارد. قال مره فرزندی ندارد و می‌گوید که امروزه دیگر کسی به نواختن شمشال تمایل ندارد. او می‌گوید: «پس از من شمشال نیز مرده است.» قال مره بزرگ‌ترین نوازنده شمشال در کل منطقه کردستان است. صدای سازش منحصر به خود اوست و دارای سبکی به خصوص در اجرای آهنگ‌های کردی است. تسلط او به شمشال حیرت‌انگیز است.

قال مره از طرفداران طریقت قادری است.

هنرمندان موسیقی کرمانشاهان

استاد اعظم منهویی

استاد اعظم منهویی توت شامی فرزند مرحوم استاد تراب منهویی و نوه مرحوم استاد سُرخاب توت شامی است. استاد سُرخاب توتشامی در حدود ۱۱۰ سال پیش از جانب سید حیدر گوران به تبریز رفت و در آنجا خانقاه اهل حق را دایر کرد.

اعظم منهویی در سال ۱۳۰۰ ش. در روستای توت شامی گوران از توابع کرمانشاه متولد شد. خانواده او همه اهل فضل و هنر بودند. پدرش تنبور را استادانه می نواخت. عمویش مرحوم کادارا منهویی استاد مسلم تنبور بود و از صوتی دلنشین برخوردار بود. او از کودکی تحت نظر این اساتید و بزرگان، تنبور را آموخت و اکنون از بزرگ ترین تنبورنوازان معاصر است. او هم چنین توانسته است شاگردان بسیاری تربیت کند.

سید ناصر یادگاری

فرزند مرحوم سید سلمان در سال ۱۳۲۰ در روستای تپه گله گوران از توابع کرمانشاه متولد شد. خانواده او همه اهل تنبور بودند. عمویش مرحوم سید فتح تنبور را استادانه می‌نواخت. تنبور را از عمویش آموخت. او علاوه بر نواختن استادانه تنبور، از صدایی دلنشین نیز برخوردار است.

علی کرمی نژاد

علی کرمی نژاد فرزند علی معروف به حاجی طوطی در سال ۱۲۹۹ ش. در روستای گل ودره سنجابی از توابع کرمانشاه متولد شد. از نوجوانی دریافت که دارای صدایی خوش و دلنشین است. او نزد مرحوم داراخان که از خوانندگان معروف هوره و گورانی بود، این فن را فرا گرفت. در منطقه کرمانشاهان کسی را نمی‌توان یافت که امروزه مانند او در خواندن «هوره» سرآمد باشد.

نصور محمدی

فرزند فتح‌الله، در سال ۱۳۰۵ در منطقه قلخانی گوران متولد شد. او می‌گوید که در سن ۱۲ سالگی حضرت مولا علی را در خواب می‌بیند و به او می‌فرماید که برو و سورنا بزن. او اکنون در نوازندگی سورنا، دوزله و شمشال استادی چیره‌دست است.

نام‌خاص صیادی

فرزند حسن، در سال ۱۳۲۹ در منطقه گوران کرمانشاه متولد شد. برادر بزرگ او علی‌ویس از نوازندگان معروف سورنا در منطقه مذکور است. او دهل‌نوازی را از برادر بزرگش علی‌ویس آموخت.

او از نوازندگان بی نظیر دُهل در کرمانشاه است.

سید ایاز قزوینه‌ای

نوازندهٔ تنبور، فرزند سید طهماسب و متولد ۱۲۸۷، در روستای قزوینه از توابع کنگاور است. نوازندگی تنبور در خانوادهٔ ایشان موروثی است. پدر و اجداد ایشان از نوازندگان خوب تنبور به شمار می‌رفته‌اند. از این رو می‌توان گفت آهنگ‌هایی که ایشان می‌نوازند، بازماندهٔ اصیل‌ترین آهنگ‌های کُردی و یادگاری از روزگاران کهن است. سید ایاز نواختن تنبور را در محضر برادر بزرگش و هم‌چنین در محضر یکی از عارفان کُرد به نام سید نصرالدین جیحون آبادی و نیز آقای سید بابا حسینی فرا گرفت. طولی نکشید که وی در زمرهٔ نوازندگان ممتاز تنبور قرار گرفت. سید ایاز قزوینه‌ای خود به ابداع نوعی آهنگ طرز پرداخته که در نوع خود یگانه است. ایشان هم‌اکنون در «صحنه» ساکن‌اند.

آقا سید امرالله شاه ابراهیمی

فرزند شادروان آقا سید لطف‌الله شاه ابراهیمی، نوازندهٔ بزرگ تنبور حقانی در حوزهٔ صحنه. ایشان از بزرگ‌ترین نوازندگان تنبور در کرمانشاهان بوده، سال‌هاست که با همت خود به تعلیم و تربیت شاگردان بسیاری همت گماشته‌اند و با همت ایشان بود که این ساز در جامعهٔ امروز ایران بیش از پیش معرفی و شناخته شد.

آقا سید امرالله شاه ابراهیمی به همت خود و برای نخستین بار در ۱۳۵۳ گروه تنبورنوازان را متشکل از شاگردانشان در صحنه تشکیل داد. این گروه در ۱۳۵۴ به همراهی آقای شاه ابراهیمی

نخستین گروه‌نوازی تنبور را در تالار رودکی به روی صحنه آورد. چندی بعد این گروه قطعاتی از آقای شاه ابراهیمی را همراه با غزلیاتی از مولانا و عراقی در جشن فرهنگ و هنر اصفهان به اجرا درآورد.

در سال ۱۳۵۸ این گروه با ترکیبی جدید در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی کرمانشاه فعالیت خود را ادامه داد و پس از وقفه‌های چندی در کار، این گروه به سرپرستی آقایان کیخسرو پورناظری (گروه شمس) و سید خلیل عالی‌نژاد (گروه تنبورنوازان باباطاهر) به فعالیت خود تا به امروز ادامه داده است.

بسیاری از نوازندگان مطرح تنبور از شاگردان ایشان و حاصل سال‌ها تعلیم و تربیت ایشان هستند. آقای شاه ابراهیمی به غیر از تسلط در اجرای نغمات ویژه تنبور، به ردیف‌های موسیقی سنتی و ساز سه‌تار نیز آشنایی کامل دارند.

گروه کرنا نوازان گیلان

نادر حاجی پور

فرزند عباس، متولد ۱۳۱۹، نوازنده کرنا، ساکن روستای ماشک -
لشت نشاء است و مدت ۳۵ سال سابقه نوازندگی کرنا دارد.
نادر حاجی پور سرکرناچی گروه است. و تا به حال در چند
مراسم مختلف از جمله جشن هنر شیراز شرکت کرده است.

جواد حسین پور

فرزند غلامعلی، متولد ۱۳۲۰، نوازنده کرنا، ساکن روستای
ماشک - لشت نشاء است و مدت ۳۵ سال سابقه نوازندگی کرنا دارد.

حسین رضا پور

فرزند شعبان، متولد ۱۳۲۷، نوازنده کرنا، ساکن روستای ماشک
- لشت نشاء است و مدت ۱۰ سال سابقه نوازندگی کرنا دارد.

قربانعلی غلامی پسند

فرزند حسین، متولد ۱۳۲۰، نوازنده کرنا است و مدت ۲۰ سال سابقه نوازندگی دارد.

رحمانعلی رحمانی

متولد ۱۳۳۱، نوازنده کرنا است و مدت ۱۰ سال سابقه نوازندگی دارد.

هنرمندان موسیقی محلی لرستان

محمد، معروف به شامیرزا مرادی

نوازنده سورنا، متولد ۱۳۱۴ و ساکن دورود لرستان است. از سن ۱۰ سالگی موسیقی را با نواختن کمانچه نزد عموی خود - محمدعلی، معروف به ممد - که از کمانچه نوازان به نام منطقه بود، آغاز کرد.

از ۱۵ سالگی نواختن سورنا را نزد پدر خویش آغاز کرد. از سال‌های دهه ۵۰ به بعد در رادیو خرم آباد به کار نوازندگی پرداخت و در این سال‌ها، اجراهای متعددی را در تهران، تلویزیون آبادان و تلویزیون مازندران و گیلان از موسیقی لرستان ارائه داد.

به غیر از تکنوازی‌های متعددی که از او به شکل نوار منتشر شده است، در دو نوار جرس و کوهسار که توسط آقای علی اکبر شکارچی تدوین یافته بود نیز، سورنا نواخته است.

در خرداد ۱۳۷۰ در سالگرد آزادسازی خرمشهر، در اهواز به اجرای موسیقی لری پرداخت و در مرداد ماه همین سال از طرف

فستیوال آوینیون فرانسه برای اجرای برنامه دعوت شد. در این فستیوال بود که مخبرین و جراید و نیز کارشناسان به او عنوان مروارید اقیانوس را دادند و پس از آن نیز سفر دیگری برای اجرای موسیقی لری به فرانسه داشت.

شامیرزا مرادی یکی از بزرگ‌ترین نوازندگان سورنا در ایران است. او جواهری است که شاید مانند او دیگر تکرار نشود و البته که تکرار نخواهد شد.

رضا مرادی

نوازنده دُهل، متولد ۱۳۳۷ ساکن دورود لرستان. او از سنین بسیار کم همراه پدرش تمبک می‌زد. او همیشه در کنار پدرش شامیرزا مرادی است. با کمانچه او تمبک و با سورنای او دُهل می‌نوازد. در همه جشنواره‌ها و از جمله جشنواره آوینیون همراه پدرش بوده است. او اکنون ۱۱-۱۲ سال است که نواختن کمانچه را نزد پدرش آغاز کرده است. او هم‌چنین نوازنده کمانچه در اداره ارشاد اسلامی دورود است.

همت علی سالم

نوازنده کمانچه (تال)، متولد ۱۲۹۶، ۷۴ ساله و ساکن محله ماهیگیران در خرم‌آباد است. کمانچه را از ۱۵ سالگی شرع کرد. پیشرفت و سرعت قابل ملاحظه همت علی در نواختن کمانچه باعث شد که خیلی زود موسیقی را حرفه خود سازد. قبل از انقلاب با اداره فرهنگ و هنر و پس از آن با اداره ارشاد اسلامی همکاری داشته است و اکنون بازنشسته همین اداره است. او دو پسر دارد که هر دو از نوازندگان به نام لرستان هستند.

تاکنون در جشنواره‌های مختلفی در شیراز، اهواز و... شرکت داشته است. او گاه شعر می‌سراید. هم به فارسی و هم به لری. اشعار ترانه‌های گرمی، تنگ زاهد شیر، جنگ کوه شیشه، که آخری در توصیف رشادت‌ها و دلاوری‌های طایفه «بیرانوند» با ارتش رضاخان است. او از بهترین و اصیل‌ترین و با سابقه‌ترین نوازندگان کمانچه در لرستان است.

نوازندگان مازندران

حسین طیبی

نوازندهٔ لله‌وا و متولد ۱۳۱۵ در دو دانگه است. ایشان برجسته‌ترین نوازندهٔ لله‌وا در مازندران هستند و بسیاری از نوازندگان لله‌وا در استان مازندران از سبک و شیوهٔ او پیروی می‌کنند. حسین طیبی نیمی از عمر خود را با دامداری سنتی گذرانده، از این رو هنر او ریشه‌ای عمیق در فرهنگ عامهٔ مازندران دارد. حسین طیبی علاوه بر تسلط بر کلیهٔ نغمات موسیقی محلی مازندران، به ردیف موسیقی سنتی ایران نیز آشنایی کافی دارد. تسلط قابل ملاحظهٔ او در نواختن لله‌وا، شناخت عمیق از فرهنگ عامهٔ منطقهٔ خود و نیز آشنایی با ردیف موسیقی سنتی سبب شده است که بتوان او را یکی از مهم‌ترین منابع زندهٔ موسیقی محلی مازندران محسوب کرد. فرزند او ارسلان که سال‌هاست نزد پدر به فراگیری رموز موسیقی مازندران مشغول است نیز از جمله نوازندگان برجستهٔ لله‌وا در مازندران محسوب می‌شود.

حسین طیبی دارای دکترای افتخاری از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. در سال گذشته در جشنواره آوینیون فرانسه و نیز جشنواره هنر ایران در آلمان شرکت داشته است. در حال حاضر ایشان با فرهنگخانه، مرکز آموزش موسیقی و تحقیقات فولکور مازندران به سرپرستی آقای احمد محسن پور همکاری نزدیک دارد و هم‌چنین به عنوان کارمند در واحد ادبی - هنری اداره کل ارشاد اسلامی ساری به فعالیت مشغول است.

آقا جان فیوج زاده

نوازنده سورنا، ۶۰ ساله و ساکن ساری است. او ۳۰ سال سابقه نوازندگی سورنا دارد. سورنا را نزد عبدالقلی و محمد قلی کوهستانی فرا گرفت. آقای فیوج زاده در سال‌های ۶۶-۶۷ و ۶۸ در جشنواره‌های موسیقی فجر شرکت کرده، هر سه بار به عنوان نوازنده برگزیده انتخاب شده است.

علی علیزاده

نوازنده دو سرگتن (نقاره محلی مازندران)، ۴۳ ساله و ساکن ساری است.

نوازندگی را از پدرش حاج مصطفی علیزاده آموخت. او ۲۵ سال سابقه نوازندگی دارد.

آقای علیزاده در سال‌های ۶۶-۶۷ و ۶۸ مقام اول نوازندگی سازهای کوبه‌ای را در جشنواره‌های فجر به دست آورده است.

محسن علیزاده

نوازنده دوسرگتن، ۳۵ ساله و ساکن ساری است. او ۲۰ سال

سابقه نوازندگی دارد. او نیز به همراه علی علیزاده در جشنواره‌های
فجر ۶۶-۶۷ و ۶۸ مشترکاً بعنوان نوازندگان برتر سازهای کوبه‌ای
برگزیده شدند.

نوازندگان مسجد سلیمان (موسیقی بختیاری)

عبدالمحمد پورمحمدی

نوازنده کرنا و سورنا، متولد ۱۳۲۹ در هفتکل است. از سن ۷ تا ۱۲ سالگی نوازنده دهل بوده، سپس شروع به نواختن کرنا و سورنا نزد استاد و عمویش حسن صافدل از بهترین نوازندگان طایفه حموله کرده است.

او هم‌چنین در زمانی که در منطقه زردکوه و خوریه در حال بیلاق و قشلاق بود، توانست از نوازندگان دیگر ایل بهره‌ها گیرد. او از بهترین نوازندگان کرنا و سورنا در منطقه مسجد سلیمان است و حرفه اصلی او نوازندگی است.

میرزا قلی صافدل

نوازنده دهل، متولد ۱۲۹۴ و ساکن مسجد سلیمان است. موسیقی را از سن ۱۶ سالگی نزد پدر، پدرجد و به خصوص برادر بزرگش فرا گرفت. پس از مدتی نوازندگی دهل، به نواختن سورنا

مشغول شد. او سال‌هاست که به علت کهنولت و نداشتن دندان قادر
به نواختن سورنا نیست و مجدداً به نواختن دُهل روی کرده است.
حرفه اصلی او نوازندگی است.

نوازندگان هرمزگان - بندرعباس

علی زارعی

نوازنده نی جفتی، متولد ۱۳۱۳.

نوازندگی را با بهره‌گیری از تجربیات هنرمندان منطقه نزد خویش آغاز کرد. علی ۴۰ سال است که به کار نوازندگی مشغول است و از جمله نوازندگان سرشناس و قدیمی این ساز در منطقه هرمزگان به شمار می‌رود.

حسن مرادی

نوازنده «پپه» و «کسیر»، متولد ۱۳۲۰ در بندرعباس است. نواختن سازهای کوبه‌ای را از ۱۴ سالگی نزد خود آغاز کرد. پدر او سازی به نام زی‌زی که از حلب ساخته بود و روی آن را سیم کشیده بود (شبیه به عود) به شکل بدوی و ابتدایی می‌نواخته. حسن مرادی ۳۶ سال سابقه نوازندگی دارد.

احمد عرب

نوازنده «پپه» و «کیر»، فرزند تنبیه و متولد ۱۳۳۴ است. پدر و پدر بزرگ احمد بابازار بوده‌اند و او نیز پس از ایشان این حرفه را دنبال کرده است. موسیقی در خانواده او موروثی است و احمد از کودکی به نواختن سازهای کوبه‌ای متداول در هرمزگان مشغول بوده است.

عباس ایرانمنش

نوازنده دهل، فرزند باباشیر و متولد ۱۳۳۱ است. خانواده او به طور موروثی همگی بابازار بوده‌اند. عباس از کودکی به نواختن سازهای کوبی منطقه خود پرداخت و در حدود ۲۰ سال است که به این کار مشغول است.

هنرمندان منطقه میناب

غلام مارگیر

غلام مارگیر (بابازار) ۵۶ ساله است و از جمله افرادی است که در منطقه هرمزگان به آنها «بابازار» می‌گویند. بابازار اجرا کننده سَمَاء (دف)، خواننده اشعار مذهبی و ابیات زار و رهبری کننده مراسم زار است.

«زار» در هرمزگان مشابه «گوات» و «دمال» در بلوچستان است. غلام مارگیر در منطقه خود از شهرت بسزایی برخوردار است و معتقد است که تا کنون توانسته است بیمارهای زیادی را که به «زار» مبتلا شده‌اند، شفا بخشد. این حرفه در خانواده ایشان موروثی است.

غلام مارگیر از سن ۱۵ سالگی خوانندگی و نواختن سَمَاء را از پدر و پدر بزرگش آموخت. ایشان علاوه بر برگزاری «مراسم زار» در «مولودخوانی» که از سنت‌های دیرینه این منطقه است نیز تبحر خاص دارد. او هم‌اکنون ساکن روستای کرباسی میناب است.

عباس سَمّاعی

عباس ۳۸ ساله است. از کودکی همراه غلام مارگیر و دیگر همکارانش به نواختن «سَمّاء» و خواندن اشعار مذهبی مشغول بوده است. او در تمام مجالس «زار»، جستن و سرور و میلاد ائمه و بزرگان دین شرکت می‌کند. او ساکن روستای کرباسی میناب است.

غلام محمد فرد تمبکی

نوازنده «ساز» (سورنا)، مشهور به غلام مدو، فرزند محمد و ۴۸ ساله است.

غلام مدو نامی آشنا در موسیقی منطقه میناب است و برای هر فرد مینابی شناخته شده است. می‌توان گفت که نامبرده بهترین ساززن منطقه میناب است. نوازندگی در خانواده او موروثی است. از سن ۱۰ سالگی نواختن ساز را نزد پدر خود شروع کرده است. نامبرده اهل روستای «زهوکی» میناب است.

کیدری رحیم‌داد

نوازنده «دُهل بزرگ (مارساز)»، فرزند حسن، ۴۲ ساله و متولد روستای «زهوکی» میناب است.

نوازندگی دُهل را از ۱۵ سالگی در کنار پدر و عمومی خود آموخته است. ایستان در زمره بهترین نوازندگان دُهل در منطقه میناب است.

باقر نوایی

نوازنده «جوره»، ۳۹ ساله و متولد روستای «زهوکی» میناب

است. از سن ۱۰ سالگی نواختن «جوره» را نزد عموی خود آغاز کرد. نامبرد نیز در زمره نوازندگان خوب منطقه میناب است.

حسین در محمد عشقی

معروف به حسینك در محمد، نوازنده معروف تمبك، ۵۰ ساله است.

از ۱۵ سالگی نواختن تمبك را نزد پدر آغاز کرد و در همان سنین نوجوانی تمبك نواز معروفی شد. حسینك در محمد در منطقه میناب چهره‌ای کاملاً آشناست.

محمد مرادی

محمد مرادی معروف به مرشد مرادی، فرزند عباس، متولد ۱۳۰۵ است.

ایشان ۵۰ سال سابقه نوازندگی «ضرب زورخانه» و نیز خواندن اشعار حماسی و مذهبی در زورخانه‌های ایران دارند. استاد ایشان مرشد گلی اهل اصفهان بوده که امروز در قید حیات نیستند. مرشد مرادی چهره‌ای آشنا و معروف است. معروفیت ایشان هم به خاطر قدرت در نوازندگی و خوانندگی است و هم به لحاظ وارستگی، جوانمردی و دارا بودن خصال نیکو است.

