ششمین
فستیوال
موسیقی
نواحی و
آیینی
ایران

ترکمن صحرا
شمال خراسان
جنوب البرز

THE SIXTH REGIONAL & RITUAL MUSIC FESTIVAL OF IRAN

TORKAMAN SAHRÂ
NORTHERN KHORÂSÂN
SOUTHERN ALBORZ

۲۰ تا ۲۴ آذرماه ۱۳۹۸
تالار رودکی - تالار وحدت

11—15 DECEMBER 2019
ROUDAKI HALL
VAHDAT HALL

با همراهی
بنیاد رودکی

بازشناسی موسیقی اقوام ایران

شبنم همجا آینه‌دار است سحر را - بیدل

آرزوی برگزاری فستیوال آینه‌دار با هدف بازشناسی موسیقی‌های اقوام و نواحی ایران بود که به سودای عمر پدید آمده است؛ همچنان‌که عمر بسیار گذشته تا این موسیقی‌هایی که در دل سنت‌ها و فرهنگ‌های متنوع خرد و کلان سرزمین کهن‌سال ایران شکل گرفته‌اند، پس از گذر از اعصار پر فراز و نشیب تاریخ به اکنون برسند. گذر زمان و تحولات اجتماعی هر دو نقش مهمی در برسازی هویت‌های دورانی این موسیقی‌ها داشته‌اند. موسیقی‌هایی که شاید علمی نباشند اما بسیار تأثیرگذارند. شاید هنری نباشند اما بازنمایی زیست فرهنگی تمام اقوام ایران‌اند. موسیقی‌هایی که شاید اندیشمندانه هم نباشند اما شورمندانه‌اند. شاید به ادبیات تکیه ندارند، اما به فرهنگ چرا. شاید با نظر به آینده نباشند، ولی گذشته را به خوبی بازنمایی می‌کنند. موسیقی‌هایی که اغلب ایفاگران یا هنرمندانش اگر در جست‌وجوی شهرت نبودند، اما مخاطب‌شان تمام مردم جامعه بودند. صحنه اگر نداشتند، دل‌های مردم‌شان صحنه‌ی واقعی هنرنمایی‌شان بود. موسیقی‌شان اگر روایت رنج بود، هرگز به این معنا نبود که بیان‌شان هم رنج‌آور یا حزن‌آلود بوده است. و اگر آن نواها و نغمه‌ها غم مردان و زنان را در خود جای می‌داد، در آمیختگی با حکمت، صبر و انتظار ایرانیان، با جوهری کودکانه و شوخ‌وشنگ آراسته می‌شد و در حنجره و در دستان هنرمندان موسیقی اقوام ایرانی تبلور می‌یافت.

امروز بخشی‌ها و عاشیق‌ها دیگر مخاطبان شیفته‌ی کلام و ساز و آواز خود را که گاه روزها و شب‌های پیاپی پای سخن‌شان می‌نشستند، نمی‌یابند. روزگاری ضبط یا رکورد به کمک هنرمندان آمد تا هنرشان را ماندگار کند، اما امروز همان سیستم‌ها خود با به میان کشیدن موسیقی‌های ازپیش‌آماده، در پایان بخشیدن به حیات همان صداهای انضمامی، بزرگترین نقش را بازی می‌کنند. پیش از این نواگرها و سازنده‌های موسیقی در میان اقوام ایران همواره در میان مردم جای داشتند و برای آنان می‌ساختند و می‌خواندند و می‌نواختند، اما مدتی‌ست تغییرات سبک زندگی همه‌ی سازوکارهای فرهنگی را دچار تحول و تزلزل کرده است. می‌دانیم بر اثر ذوق و سلیقه‌های کاذب و هیجانی و تلاش‌های هدایت‌شده برای ساختن هویت متفاوت و همچنین سطحی شدن رفتارها و گفتارها در میان تمام جوامع قومیتی، چهره‌ی هنر و فرهنگ در نزد مردم تغییر شکل یافته‌اند؛ می‌بینیم که سنت‌ها و آیین‌های موسیقایی بسیاری در نبود مخاطب یا نبود امکان ارائه به آرامی و در سکوت خاموش و ناپدید می‌شوند. اما درست در هنگامه‌ای که هرروز از عمق موسیقی کاسته و بر هیاهوی آن افزوده می‌شود، هنرمندانی هم هستند که حامل میراث نیاکان‌اند. هنوز در گوشه‌وکنار این سرزمین نواگرهایی که دل در گرو سنت و آیین‌های خود دارند، در انتظارند و امیددارند شاید روزی بیاید که بتوانند آن‌چه را در سینه دارند بازتاب دهند و باشد که گذشته را به آینده وصل کنند.

اما در این میان حقیقت انکارناپذیری وجود دارد: موسیقی اقوام به هر اندازه که به ما رسیده است، شنیدنی است.

سودای آینه در فستیوال آینه‌دار

نخست برای بازشناسی فرهنگ و ریشه‌های موسیقی مردمی مناطق و نواحی مختلف ایران به ثبت صدا و ضبط فیلم در بافت اصلی قومیت‌های ایران گام‌هایی برداشتیم. کمی بعد، با فقدان برخی از هنرمندان و درک حقایقی از ورود تغییرات ناخواسته و بدفرجام در ساختار زمینه‌ای یا بافت موسیقی اقوام ایرانی، ایده‌ی فستیوالی که در جهت حمایت و ثبت و ضبط موسیقی قومی قدم‌هایی عملی بردارد، نطفه بست.

تحولات اجتماعی و شتاب آهنگ رشد شهرنشینی و تغییرات گفتمانی‌ای که علاوه بر رشد بیگانگی و الیناسیون فرهنگی و دستکاری در الگوهای مصرف، با ظهور پدیده‌های «صنعت فرهنگ»، به هم ریختن تمامی سازوکارهای فرهنگی قدیم را در پی داشته است. آن‌چه در طول قرن‌ها در آداب و سنت‌ها شکل‌گرفته بود، در حال دگردیسی و تغییر و تبدیل به صورت و هیأتی متفاوت بود. نگرانی از کندی روند بازشناسی وقتی شتاب بیشتری گرفت که آشکارا مشاهده می‌شد از دست رفتن برخی از هنرمندان به‌عنوان منابع زنده و گویای یک خرده‌فرهنگ نه‌تنها توقف‌ناپذیر بود که روندی شتاب‌گیرنده یافته بود.

سر آخر در سال ۱۳۹۲ در پس دورانی یاس‌آلود، فستیوال موسیقی اقوام ایران با نام «آینه‌دار» متولد شد. آینه‌دار نامی بود که برای هنرمندان موسیقی اقوام برگزیدیم چون باور داشتیم هستند افرادی که می‌توانند با موسیقی خودشان بازتاب‌دهنده‌ی هنر، فرهنگ، آداب و رسوم و تاریخ خود در جهان باشند. اینان همچون سرو کاشمر و فارمد و سروهای ایران باستان‌اند. همچون سرو ابرکوه و سروهای شیراز. آینه‌داران همچون سروند و ما همان شبنمیم که هنوز آرزوی آینه‌داری سحر را در سر می‌پرورانیم.

ششمین دوره‌ی فستیوال آینه‌دار

ششمین فستیوال آینه‌دار به اجرای هنرمندان ترکمن‌صحرا، شمال خراسان و جنوب البرز رسیده است. فستیوالی که جشن صدای مردمان اقوام است. اقوامی که امروز بردبارانه در کنار هم تمام ناملایمات زمانه را با صفا و گرمای دل‌شان تاب می‌آورند. آینه‌دار امسال به صداهای مردان و زنان ترک و کرد و تات و فارس در آواهای بخشی‌ها و نواهای عاشق‌های ناحیه‌ی شمال خراسان، باغشی‌های ترکمن، ساربانان و چاربه‌داران کومش، ساز و دهل‌چی‌های طالقان و الموت و تعزیه‌خوان دماوند رسیده است. به غزل‌خوان کوچه و بازار و زنگ و ضرب مرشد و آواهای لطیف عاشق‌های ارمنی تهران قدیم رسیده است. آواهایی که دیگر صدایشان را کمتر می‌شنویم. امسال بخشی‌های بجنورد و قوچان و شیروان و عاشقچی‌های کرمانج و ترک از اطراف درگز و لطف‌آباد همراه لُوهای لُولُوچی‌های شمال خراسان، باغ‌های زعفرانی را در برابر چشم‌مان تجسم می‌بخشند. صداهایی از دامنه‌ی شمالی دشت‌ها و جنگل‌های هیرکانی تا دشت‌های ترکمن‌صحرا، تا مرزهای ترکمنستان و عشق‌آباد را می‌شنویم. باغشی‌های ترکمن با جُق‌جُق‌های جگرسوزشان تلخکامی‌ها و شادی‌های طوایف ترکمن را روایت می‌کنند و از فراق و وصال در اشعار مختومقلی می‌خوانند. ترکمانان با تویدوک و زنبورک و رقص خنجر ضیافتی از فرهنگ ترکمن‌صحرا را تدارک دیده‌اند. نوای نی ساربان‌های حاشیه‌ی دشت کویر در جنوب دامغان تاریخی و نی و آواز چابه‌داران و دوتارچی‌ها و ساز و نقاره‌چی‌های کومش، قصه‌هایی از چهارراه جاده‌ی ابریشم برای‌مان روایت می‌کنند. مردانی از روستاهای منطقه‌ی رازآمیز الموت، بر فراز برج و صحن و اصطبل و سربازخانه‌ی دژ گازُرخان، تاریخ شکست‌ها و فتوحات مردان قلعه‌های الموت و نغمه‌های عروسی و شب‌نشینی مردمان سخت‌کوش دامنه‌ی جنوبی البرز مرکزی را روایت می‌کنند. هوای پای قلعه‌های الموت را احساس می‌کنیم و از گذرها و معبرهای دژ کهنِ نویذر، نواها و آواهایی را می‌شنویم. قصه‌هایی از انسان‌های مهربان ساکن در دوسوی رود زیبای شاهرود، در میان کوه‌های عظیمی که آشیانه‌ی عقاب‌های پرغرور و بلندپرواز الموت هستند. افسانه‌ی عزیز و نگار را در نزد مردان و زنان طالقان و ذیدشت و آرموت و حسنجون و دامنه‌ی شاه‌البرز و تمام روستاهای منطقه‌ی طالقان، از زبان هنرمندان این دیار شنیده و سپس نواهای مهاجرت را از کرج می‌شنویم. واخوانی غربت و افسانه‌های کهن غربت‌نشینانی در کنار پایتخت ایران را که در تلاش‌اند تا اقلیم دیگری را برای خود به موطنی آشنا بدل کنند. از کوچه و بازار تهران قدیم تصنیف‌ها و غزل‌خوانی‌های مطرب و کاسب و عارف و عامی تهرانیان را می‌بینیم و می‌شنویم. امسال در لابه‌لای جهان متنوع موسیقی‌های نوظهور تهران مدرن به جست‌وجوی برخی صداهای به‌جامانده از گذشته‌ی پایتخت ایران، پرسه‌ای در حال و هوای تهران قدیم می‌زنیم.

ششمین فستیوال آینه‌دار تقدیم گوش‌های عاشقی می‌شود که موسیقی را به جان دل می‌شنوند.

برنامه‌ی فستیوال

	سانس ۱ اجرای موسیقی تالار رودکی ۱۸:۰۰	سانس ۲ اجرای موسیقی تالار رودکی ۲۱:۰۰
۱۳۹۸/۹/۲۰ چهارشنبه	**غزل‌خوانی تهرون** (موسیقی‌های مردمی و آیینی ری و تهران) تهران قدیم	**نی ساربان و چاربه‌دار کومش** (نی و آواز، ساز و دهل، دستمال‌بازی و دوتار) کومش (از نیشابور تا ری)
۱۳۹۸/۹/۲۱ پنج‌شنبه	**ترکمن خالق آیدیم سازلاری** (دوتار باغشی، تویدوک و رقص خنجر) ترکمن‌صحرا	**از دژهای الموت تا باغ‌های طالقان** (ساز و آواز جشن و عروسی) الموت و طالقان
۱۳۹۸/۹/۲۲ جمعه	**دوتار و زعفران خراسان** (از بخشی‌ها تا عاشق چی‌ها و لولوچی‌ها) شمال خراسان	**از نشیب دشت‌های ترکمن تا فراز قله‌های الموت** (گزیده‌ی اجراهای دوره‌ی ششم فستیوال) ترکمن‌صحرا، شمال خراسان و جنوب البرز
۱۳۹۸/۹/۲۳ شنبه	....	....
۱۳۹۸/۹/۲۴ یک‌شنبه	**آیین پایانی ششمین دوره‌ی فستیوال موسیقی آینه‌دار** **بزرگداشت آینه‌داران ترکمن‌صحرا، شمال خراسان و جنوب البرز** تالار وحدت ۲۱:۳۰	

چهارشنبه
۱۳۹۸/۹/۲۰
تالار رودکی
ساعت ۱۸:۰۰

*

غزل‌خوانی تهرون

(موسیقی‌های مردمی و آیینی
ری و تهران)

تهران قدیم

■ **تعزیه**
— **پیش‌خوانی – پشت خیمه**
(صحنه‌ی امان‌نامه‌ی یزید به عباس توسط شمر)
اصغر خطیب • اشقیا خوان
(شِمر)
محمد مهرابی • اولیاخوان
(حضرت ابوالفضل)
رضا قربان‌عسگری • ترومپت
و گروه پیشخوان

■ **موسیقی تهران قدیم**
— **بیات تهران – غزل‌خوانی و تصنیف**
محمد منتشری • آواز
وحید طالبی • تار
محمد شرفی • تنبک

■ **موسیقی زورخانه**
— **موسیقی مرشد زورخانه و ورزش باستانی**
ضرب و آواز • مرشد امیرمسعود خسروی
ورزشکارانی از گود زورخانه‌ی باب‌الحوائج

■ **موسیقی ارمنی**
— **ترانه‌های عاشوق سایات نووا و عاشوق‌های ارمنی ایرانی**
ادوارد کشیشیان • آکاردئون و آواز
مارتین نظری • نقاره

روستای طهران و شهر تاریخی ری

موسیقی منطقه‌ی ری و طهران قدیم به تنهایی موضوع جذاب و مهمی در حوزه‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی موسیقی و سوژه‌ای عالی برای سینمای ایران محسوب می‌شود. در ارتباط با شهر کهن و تاریخی ری هیچ مناقشه‌ای نیست و بسیاری از آثار مکتوب و میراث تاریخی بر وجود فرهنگ و هنری غنی در این شهر تا دوران مادها گواهی دارند. اما در پیوند با موضوع این دفترچه شاید ذکر یک نکته از شواهد تاریخی، سندی جالب به حساب آید.

بنابر شواهد آورده‌اند که ابراهیم موصلی دو همسر ایرانی با نام‌های دوشار و شاهک داشت که هردو از رازیان (اهل ری) بودند که در سفر به ری با آنان ازدواج کرده بود. در میان این دو، دوشار محترم‌تر بود و ابراهیم او را به واسطه‌ی هنرش که دف‌نوازی بود بیشتر دوست داشته است. گفته‌اند که ابراهیم دوشار را در ری و در حال خوانندگی و مطربی دیده و دلداده‌ی او شده و تزویجش کرده بود. می‌دانیم که ابراهیم فرزند ماهان پسر بهمن از دهقانان و نجبای ایرانی بود. ماهان در اوایل قرن دوم هجری از جور دوران بنی‌امیه به کوفه گریخته بود و از همسر ایرانی خود صاحب فرزندی شد که ابراهیم نام گرفت. در کتاب «اغانی» آمده چون ابراهیم جوانی خود را در موصل گذرانده به این نام مشهور شده است.*

درباره‌ی پیشینه‌ی طهران، اسناد تاریخی از جمله «مجمع البلدان» یاقوت حموی گواه این است که در شمال شهر تاریخی ری و جایی بین کوهپایه‌ی البرز یعنی در جنوب محدوده‌ی وسیع شمیران، روستایی نسبتاً بزرگ به نام طهران وجود داشت که جمعیت تقریباً زیادی را در خود جای داده بود. اولین اروپایی در سال ۸۰۶ قمری از تهران دیدن کرده است. و اولین بار در سال ۱۹۰ قمری نام تهران در متنی آمده است.

در نگاهی گذرا، با در نظر داشتن خودنوشته‌های سیاحان و برخی نوشته‌های صاحب‌منصبان داخلی و خارجی از احوال مردمان ساکن در طهران قدیم، اولین تصویری که در برخورد با تاریخ و گذشته‌ی این شهر در ذهن آدمی شکل می‌گیرد این است که طهران روستای بزرگی بود به دور از تمدن که جمعیتی غیرمولد را در خود جای داده بود. مکانی بود ناامن برای کاروان‌ها و جرم‌خیز در میان اهالی خود و دارای شرایطی مساعد برای شیوع بیماری و مرگ‌ومیر ناشی از نبود امکانات و ضروریات شهرنشینی و زیست اجتماعی.

امروز وقتی سخن از طهران یا تهران قدیم به میان می‌آید، ابتدا باید روشن شود: کدام تهران؟

حدود تهران در عصر صفوی

وقتی عبارت «طهران قدیم» مطرح می‌شود باید روشن شود ایستگاه تاریخی یا نقطه‌ی عزیمت‌مان به تهران قدیم از کدام برش تاریخی است. فی‌الواقع حقیقت نخست این است که تاریخ اجتماعی و فرهنگی تهران را می‌بایست در پیش و پس از پایتخت شدن آن مورد بررسی قرار دهیم اگرچه همین تفکیک نیز خود جای بحث دارد.

گفته شده که قرار گرفتن بقعه‌ی سیدحمزه، جد اعلای صفویان در اطراف حرم عبدالعظیم، باعث می‌شده که صفویان به هنگام رفت‌وآمد به ری در تهران اتراق کنند و از این‌رو تهران مورد توجه خاندان صفوی بوده است. اما بنابر گفته‌ی اعتماد السلطنه در «مرآت البلدان» شاه طهماسب صفوی (سلطنت ۹۳۰ تا ۹۸۴ق.) که قزوین را پایتخت پادشاهی خود قرار داده بود، به سال ۹۶۱ق./۹۳۳ش./۱۵۵۴م. فرمان ساختن حصاری از خشت خام و بازاری برای شهر کوچک تهران صادر می‌کند. این حصار که به حصار صفوی یا حصار شاه طهماسبی معروف شد، از زمان احداث تا زمان تخریب و تغییر حدود شهر تهران، ۳۲۳ سال دوام داشته است.

قریب به ۵۰ سال پس از احداث این حصار که یک فرسخ یا حدود ۶ کیلومتر طول و ۱۱۴ برج به تعداد سوره‌های قرآن و ۱۴ دروازه داشت، آقامحمدخان قاجار در بهار سال ۱۱۷۵ش./۱۲۱۰ق./۱۷۹۶م. هم‌زمان با تاجگذاری دوم خود، رسماً تهران را به عنوان پایتخت حکومتش برگزید. اما حدود پایتخت علاوه‌بر دوران آقامحمدخان قاجار در زمان جانشینش فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ۲۰ سال نخست پادشاهی ناصرالدین‌شاه نیز دقیقاً محدود به درون همین حصار تاریخی یعنی حصار صفوی بود. در این مقطع شهر تهران دارالخلافه خوانده می‌شود.

محدوده‌ی دارالخلافه در پیش و پس از تحولات عصر ناصری

دارالخلافه تا سال ۱۲۸۴ق./۱۲۴۶ش./۱۸۶۷م. پیش از سیلی که بر اثر آن بخشی از شهر و حصار شهر تخریب شد، بر طبق آخرین نقشه‌ی موجود از دارالخلافه که به سال ۱۲۷۵ق./۱۲۳۷ش./۱۸۵۸م. با داشتن ۴ محله و ارگ شاهنشاهی، در کمتر از ۵ کیلومتر مربع محصور به حصار شاه طهماسبی بود. بنابر همین نقشه که در یازدهمین سال سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار به صورت رنگی تهیه شده است، تهران عبارت بود از محله‌ی سنگلج که از جنوب تا شمال حصار در غرب آن را تشکیل می‌داد. در میانه‌ی ضلع شمالی ارگ پادشاهی قرار داشت که به نام ارگ مبارکه‌ی سلطانی شناخته می‌شد. در شمال شرق محله‌ی عودلاجان، در جنوب شرق محله‌ی چال میدان و در میانه‌ی جنوبی محله‌ی بازار قرار داشت.

بر اساس رویدادنگاری تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران، در محرم ۱۲۸۴ق./۱۲۴۶ش. سیلی ویرانگر بخشی از حصار و محدوده‌هایی از تهران را تخریب کرد که موجب تحولی در توسعه‌ی محدوده‌ی شهری تهران شد. یک ماه پس از آن واقعه ناصرالدین‌شاه فرمان بازسازی حصار شهر تهران را در حریمی وسیع‌تر صادر می‌کند. در همان سال خندق و حصار جدید تهران که پیشتر به ۴/۳۵ کیلومتر مربع محدود بود، با افزایشی حدود ۴/۵ برابر، حدود ۲۰ کیلومتر مربع از زمین‌های پیرامون حصار صفوی را دربرگرفت و به این‌ترتیب پایتخت یا دارالخلافه‌ی ناصری به وضعیت و مختصات متفاوتی دست یافت.

تهران پساقاجار

پس از سقوط سلسله‌ی قاجاریه بار دیگر شهر تهران در دوران رضاخان میرپنج در معرض تحولات توسعه‌ی سیاسی و جغرافیایی قرار گرفت. این‌بار در طی حدود ۱۴ سال پایتخت ایران شکلی مدرن به خود گرفت. تمام حصارها برچیده شد و تهران صاحب ایستگاه راه‌آهن، دانشگاه، بانک، کتابخانه‌ی ملی، مرکز آمار، ساختمان‌های تجاری و اداری متعدد و به‌طورکلی ساختارهای شهری روزآمد شد.

شهر و زندگی مردم شکل جدیدی گرفتند. گونه‌های موسیقی جدیدی وارد عرصه شدند. موسیقی عامه‌پسند و مردمی دستخوش سلیقه‌های متفاوتی شده بود که گاه فاقد خاستگاه اجتماعی و طبقاتی در کشور بودند. برنامه‌ی «پرورش ذوق عامه» در دوره‌ی پهلوی دوم با اتکا به اصل «فرهنگ برای همه»، منطبق بندهایی از سند «سیاست فرهنگی ایران» در ادامه‌ی سیاست‌های «سازمان پرورش افکار» دوران رضاشاه با سیاستگذاری کلانی در پیش گرفته شد و با آن‌که این نهادها با هدف تعالی جامعه طراحی شده بودند، بیشتر باعث افزایش شکاف و ایجاد تشتت در ذوق عمومی شدند.

هم‌زمان با قطع ارتباط دولت با بدنه‌ی اجتماعی، گفتمان انتقادی چپ نیز در تمام جهان گسترش پیدا کرده بود. روشنفکران و تحصیلکردگان ایرانی نیز در رویارویی کامل با سیاست‌های فرهنگی مستبدانه و فرمایشی حاکمیت قرار گرفتند. حال باید بررسی کرد که در چنین وضعیت آشفته‌ای چه بر سر هنر موسیقی می‌تواند بیاید.

موسیقی در تهران

برخی گونه‌ها متعلق به تهران پیش از پایتخت شدن هستند که بدیهی‌ست سیر تکاملی یا افول و خاموشی آن‌ها در تهران پایتخت صورت گرفته است؛ برخی در پیوند با نمایش‌های مختلف ملی بوده‌اند و وجود هردو به یکدیگر وابسته بوده، برخی متعلق به پایتخت یا همان دارالخلافه‌ی قاجار، برخی به‌خصوص متعلق به دربارها هستند و خود به چند دوره تقسیم می‌شوند. بخشی از این دوره‌های تاریخی همراه و هم‌زمان می‌شوند با شکل‌گیری یک گفتمان خاص زیبایی‌شناختی که موجب تحولی عظیم در ساختار علمی و هنری موسیقی رسمی ایران شده و محصول آن شکل‌گیری ساختار موسیقی کنونی یا به تعبیری موسیقی کلاسیک ایرانی شده است. برخی متعلق‌اند به اقلیت‌های قومی ساکن تهران که از زبان و فرهنگ اقوام مختلف کشور و ملیت‌های دیگر هستند و برخی هم متعلق به تهران پایتخت مدرن ایران‌اند. بعضی هم محصول شرایط اقتصادی و سیاسی روز در دوران معاصرند که تحولات تکنولوژیکی سهم اصلی را در شکل‌گیری و تداوم و تحولات آن‌ها داشته است.

شاید بتوان در یک تفکیک شکلی، موسیقی محدوده‌ی تهران قدیم را بعد از جداکردن موسیقی دستگاهی یا کلاسیک از بقیه‌ی ژانرها به چند دسته‌ی متفاوت از یکدیگر تفکیک کرد، اما شاید بهتر آن باشد که ابتدا به شیوه یا منظری قطب‌بندی‌شده همه‌ی آن‌ها را در دو تنه‌ی اصلی یا دو شاخه‌ی اصلی آیینی و مردمی یا با تسامح «ساکره» و «پروفان» دسته‌بندی کنیم.

شاخه‌ی نخست؛ موسیقی‌های آیینی یا ساکره

در این شاخه برخی گونه‌ها را می‌توان جدا کرد و به فرصتی دیگر سپرد.
«روضه‌خوانی»، «مداحی» و «مناجات» و انواع رسوم و سنت‌های موسیقی مذهبی خود صورت‌بندی خاصی دارند که علاوه‌بر داشتن سابقه‌ای به طول تاریخ تهران، بیشترین توجه به آن‌ها در طول چند دهه‌ی اخیر صورت گرفته؛ امری‌که خود بحثی تخصصی و خارج از ظرفیت این دفترچه است.
اما خوشبختانه نمونه‌های درخشان مناجات‌خوانی با صدای سیدجواد ذبیحی و برنامه‌ی «برگ سبز» ضبط‌شده و در دسترس‌اند.
از «پرده‌خوانی» یا «شمایل‌گردانی»، «قصه‌خوانی»، «نقالی قهوه‌خانه‌ای»، «نقالان درویش» و غیره آن‌چه باقی‌ست بر پایه‌ی اطلاعات چند خاندان روایتگر است که خود بحث جداگانه‌ایست. نمایش‌های آیینی موزیکال از قبیل پهلوان‌کچل و سیاه‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، میر نوروزی یا کوسه‌برنشین، کوسه‌گلین، نمایش عروسکی و سایر نمایش‌های آیینی موسیقایی که مردم در محلات اغلب نقاط کشور و به‌خصوص تهران اجرا می‌کردند نیز در فراموشی تاریخی فرورفته و نمونه‌ای درخور از آن‌ها در دسترس نیست.
بعضی از آیین‌ها دیگر اجرا نمی‌شوند و بعضی هم روایت موثقی ندارند، مانند «مغ‌کُشی»، «شاه‌کُشی»و غیره. همچنان‌که برخی گونه‌های موسیقی عامه‌پسند نیز به سبب وجود محدودیت‌های سیاسی‌اجتماعی تاحدودی از بین رفته‌اند و جز حافظه‌ی تاریخی و محفوظاتی محدود به کمک صنعت ضبط، چیز قابل‌داری از آن‌ها در دست نیست، مانند بعضی از ترانه‌های عروسی که گویی منسوخ شده‌اند. همچنین نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که از موسیقی مذهبی یا اجرای سرودها و مانتراهای زرتشتیان تهران هم چیزی در دسترس نیست.

تعزیه در تهران

اگرچه شکل‌گیری سنت تعزیه به اواخر دوران صفوی و تداوم و تکامل آن به ادوار افشاریه و زندیه و قاجاریه بازمی‌گردد، اما درحقیقت تعزیه سیر تکوینی خود را در دوره‌ی قاجار طی می‌کند و اوج و افولش هم در دوران ناصری قابل بررسی است.
تکیه‌ی دولت در حوالی سال ۱۲۸۵ق./۱۲۴۷ش./۱۸۶۸م. و مدرسه‌ی دارالفنون در سال ۱۲۶۸ق./۱۲۳۰ش./۱۸۵۱م. در دو ضلع جنوبی و شمالی ارگ شاهی ساخته شده‌اند. این قرارگیری یا انتخاب مکان از یک جنبه‌ی ثانویه، درجه‌ی اعتبار و اهمیت تعزیه یا شبیه‌خوانی و همچنین علوم و فنون و به‌خصوص موسیقی را در نزد ناصرالدین‌شاه نمایان می‌کند، اگرچه نقش میرزا تقی‌خان در این دوران انکارناپذیر است.
اگرچه در همین دوران مخالفت با تعزیه خود بحث‌ها و جنبه‌های مختلف دینی و روشنفکری را توامان داشت، اما تعزیه در سیر تکوینی خود از صورت‌بندی متنوعی برخوردار شد که شکلی از آن مربوط به تعزیه‌ی زنان بود، زنانی از اندرونی فتحعلی‌شاه. این‌گونه تعزیه‌ها اغلب مجالسی شاد و فرح‌بخش بودند و قهرمانان‌شان نیز زنان بودند. از آن جمله می‌توان به تعزیه‌ی شهربانو و عروسی دختر قریش اشاره کرد که به نوشته‌ی عضدالدوله، دو دسته از مطربان زن درباری با نام‌های استاد مینا و استاد زهره، با مجلس‌گردانی خانم‌کوچک یا ننه‌کوچک و گل‌بخت‌خانم آن را اجرا می‌کردند.

موسیقی در گود

یکی از کارکردها و صورت‌های آیینی موسیقی در ایران در گود زورخانه و ورزش باستانی تجسم یافته است.
جوانمردی و مروت و معرفت و لوطی‌گری در یک ورزش مردانه و سنگین تبلور ارزشی یافته و آمیختگی‌اش با ریتم و آواز آن را به یک آیین موسیقایی سنتی ایرانی بدل کرده است. زورخانه و ورزش باستانی در طول تاریخ همواره مورد توجه سیاست بوده و دامنه و سایه‌ی این توجهات گاه این ورزش و برخی ورزشکاران را به ورطه‌های خاصی هم کشیده است. اما با وجود پیوند نانوشته میان ورزش باستانی و حکومت‌ها، شمای کلی این آیین همواره بسیار جذاب و پراهمیت بوده که شایسته‌ی پژوهش و مطالعات جامعه‌شناختی‌ست. چراکه این آیین هم مشابه بسیاری از مظاهر فرهنگ و هنر کشور از گزند نگاه‌های سطحی و بهره‌برداری‌های نمایشی و ریاکارانه بی‌نصیب نمانده است.
اساس موسیقی این آیین بر پایه‌ی ریتم و خوانش اشعار حماسی ملی و احساسی‌ست. پوریای ولی پهلوان اسطوره‌یی ورزش باستانی در نزد اهالی تمامی ورزشکاران و یکی از نمادهای برجسته‌ی گودهای زورخانه است. در تمام زورخانه‌ها سنگ و کباده و تخته شنو و میل، ابزارهای ورزشکاران هستند و ضرب و زنگ ابزار مرشد آن. نقش مرشد در اداره و ارائه‌ی موسیقی و ورزشکاران یک سنت خاص و برجسته است. نشانه‌شناسی هریک از عناصر زورخانه خود بحثی پردامنه است، ولی همه‌ی این عناصر در انسجام با یکدیگر، ساختار تکاملی و استعلایی خاصی را ایجاد می‌کنند که موجب شده زورخانه را گود مقدس بخوانند.

شاخه‌ی دوم؛ موسیقی مردمی/ عامه‌پسند** یا پروفان

مطربی قدیم ری

موسیقی مطربی ری شاید تا حدودی در موسیقی مطرب‌های سه‌راه سیروس در دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ تداوم یافته بود که این گونه هم به استحاله دچار شد و در نقطه‌ی پایان حیات و هویت تاریخی خود وضعیتی تکه‌پاره و چهل‌تکه یافت. لوطی‌های انتری (با انتر)، معرکه‌گیران، روحوضی، خالتور، کوچه‌بازاری، لاله‌زاری، کافه‌ای و غیره زاده‌ی مطرب‌های قدیم ری هستند.

موسیقی کلیمیان ایران

موسیقی کلیمیان ایران را در اشکال مطربی و سنتی می‌توان در تاریخ رهگیری کرد؛ امثال غلام‌آشپز در دسته‌های موسیقی لوطی‌های سیروس و زرپنجه در موسیقی سنتی درباری در پیش از انقلاب و رستم یهودی در اوایل قاجاریه. از آن‌ها چیزی به شکل مستقل با هویت آشکار باقی نمانده، اما بنا بر مجموعه‌ی شواهد و البته معدودی فرضیه‌ی اثبات‌نشده و نیز اندکی نظرورزی می‌توان کلیت آن‌ها را مستحیل در موسیقی کلاسیک ایرانی دانست و بخش عامه‌پسندشان را در دسته‌ی مطرب‌های سه‌راه سیروس دهه‌ی ۴۰ بازشناسی کرد. از این‌رو بهتر است که آن‌ها را به‌عنوان سرفصل مهمی برای مطالعات آینده قلمداد کنیم.

موسیقی ارامنه‌ی ایران

به نوعی می‌توان گفت که موسیقی ارامنه پس از انقلاب خاموش شد. امروز دیگر آن شور و اشتیاق تولید ترانه‌های عامه‌پسند ایرانیان ارمنی در هیچ‌کجای ایران و شاید جهان وجود ندارد. ریشه‌ی موسیقی ارمنی در شکل کلاسیکش به عاشق «سایات نووا» می‌رسد که در کمال تأسف در سال ۱۷۹۵میلادی به مرگی تراژیک درگذشت. اما در سوی دیگر، ترانه‌های عامه‌پسند ارمنی هم بیش‌وکم ریشه در کافه‌های مدرنی نظیر کوچینی، بندها و بیت‌بندهای تهران مدرن و رادیوهای مختلف داشتند. خوانندگانی همچون اونیک، ماسیس، آرتوش، ویگن و دیگران توانستند در دوره‌ای نسبتاً طولانی با برخی ملودی‌های ارمنی، در میان آهنگسازان موسیقی ایرانی در ژانرهای مختلف جایی برای این ملودی‌ها باز کنند.

موسیقی بیات تهران***

موسیقی‌ای که با نام بیات تهران معرفی یا شناسایی می‌شود جای بحث و نقد و نظر فراوانی دارد که اصل و بنیان‌های نظری بررسی انتقادی در این خصوص به صورت مستدل در کتاب «فرهیختگی در محیط مردمی» آمده است. اما در یک صورت‌بندی ساده و البته با اتکا به نقطه‌نظرات و حضور محمد منتشری که خود از راویان اصلی موسیقی تهران قدیم و از شاگردان ممتاز مکتب اسماعیل مهرتاش در «جامعه‌ی باربد» بوده است، خود را از درغلتیدن در مسیر سخت این بحث تئوریک دور می‌کنیم. در زیر همین عنوان، نمونه‌ای از این گونه‌های آوازهای مردمی را در این نوبت از فستیوال آینه‌دار تدارک دیده‌ایم تا فرم اجرای «غزل‌خوانی» و تصنیف‌های تهران قدیم را ببینیم و بشنویم.

موسیقی روحوضی

گونه‌ای از موسیقی سرگرم‌کننده و فرح‌بخش در میان اقشار مختلف جامعه، موسیقی روحوضی یا تخت‌حوضی بود که نامش را وامدار جایگاه دسته‌ی مطرب‌ها است. در این موسیقی مختص جشن و شادمانی، با قرار دادن یک درپوش تخته‌ای روی حوض‌های زیرزمین‌ها یا داخل محوطه‌ی خانه‌های قدیم با یک ارتفاع نسبتاً کافی از سطح زمین جایگاه سکومانندی ایجاد می‌شد که تخت‌حوضی یا روحوضی خوانده می‌شد و خوانندگان و نوازندگان روی آن جای می‌گرفتند. می‌توان نمونه‌هایی از این ترانه‌ها و سنت اجرایی آن‌ها را در فیلم‌های دهه ۴۰ و ۵۰ دید. دسته‌های نوازنده و خواننده‌ی این نوع ترانه‌ها را خالتور هم معرفی می‌کنند.

پیش‌پرده‌خوانی

«پیش‌پرده نمایش کوتاه فکاهی یا طنزآمیز تک‌نفره‌ای است که در یک دوره‌ی کوتاه و خاص در تماشاخانه‌های تهران و برخی شهرستان‌ها، پیش از نمایش اصلی یا در فاصله‌ی بین دو پرده‌ی نمایش اصلی همراه با موسیقی اجرا می‌شد و محتوای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و انتقادی داشت.»

همان‌گونه که در نوشته‌ی فوق از عباس بهارلو در کتاب «پیش‌پرده و پیش‌پرده‌خوانی در ایران» مستتر است، این گونه در زمانی خاص رایج بود و سپس به‌طور کامل برچیده شد، اما در حافظه‌ی تاریخی تهران قدیم ثبت شده و باقی مانده است.

موسیقی عامه‌پسند رادیویی

یکی از عناصر جلب مخاطب و موفقیت برنامه‌های رادیویی تولید و پخش ترانه‌های عامه‌پسندی بود که در واقع بسیار هم پرطرفدار بودند. در یک‌سو «رادیو ایران» بود که از خوانندگان و آهنگ‌سازان مطرح روز بهره می‌برد و ترانه‌هایی اصطلاحاً سطح بالا و هنری را ارائه می‌کرد. در سوی دیگر «رادیو نیروی‌هوایی» عامه‌گرایانه‌تر عمل می‌کرد و ترانه‌هایی به سبک موسیقی کافه‌ها و غزل‌خوانی و کوچه‌بازاری را در برنامه‌سازی خود جای داده بود. این دو رادیو هم‌زمان به کار بودند تا آنکه یک رادیوی صرفاً موسیقایی هم تشکیل شد. در سال ۱۳۳۵ برنامه‌های جدی‌تر هنری با نام «رادیو گل‌ها» بخش شد. برنامه‌های این رادیو با حضور هنرمندان برجسته‌ی موسیقی ایران که با هدف‌گذاری و سلیقه‌ی خاص داود پیرنیا، مدیر و مؤسس آن، برای جلب مخاطب خاص و فرهیخته و به تعبیری منورالفکرهای زمانه توسط گروه نوازندگان همان رادیو با نام ارکستر گلها تولید و پخش می‌شد. اما همه‌ی آن‌ها به نوعی در دایره‌ی پرورش یک ذائقه‌ی خاص شنیداری در میان مخاطب ایرانی و به خصوص در جلب طبقه‌ی متوسط شهری مرکز ایران فعال بودند.

موسیقی کافه‌ای

این موسیقی همان موسیقی عامه‌پسند طبقه‌ی متوسط و عامه‌ی شهری بود که گاه کوچه‌بازاری نامیده می‌شد و گاه خالتور. هواداران و علاقه‌مندانش آن را موسیقی مردمی می‌دانستند و جمع کثیری از روشنفکران و تحصیلکردگان با مبتذل خواندن آن، به طرد و تحقیرش اهتمام داشتند. اما هرچه بود این موسیقی دست‌کم از دهه‌ی ۳۰ تا انقلاب سال ۵۷ رواج داشت و سینما نیز به کمکش آمده بود، چراکه چرخه‌ی اقتصادی بسیار وسیع‌تری از تصور دست‌اندرکاران تولید آثار فرهنگی و هنری داشت و زمینه‌ی سودجویی از آن نیز در پایتخت رو به گسترش بود.

سازنده‌ها یا مطرب‌های دوره‌گرد اقوام

دسته‌ای از هنرمندان بودند که با اتکا به هنر نوازندگی یا خوانندگی با سودای شهرت و ثروت تن به مهاجرت به پایتخت می‌سپردند، اما در میان بی‌رحمی‌های جامعه‌ی شهری بی‌نصیب از هر امکانی آواره‌ی کوچه‌ها و خیابان‌ها و قهوه‌خانه‌ها و کاروان‌سراهای جنوب شهر می‌شدند. گاه نیز هنرشان در گونه‌ها و ژانرهای دیگر به دست سایر هنرمندان نمود و تولدی دوباره می‌یافت و در برخی موارد به شهرت فراوانی هم می‌رسید.

در سانس نخست از ششمین فستیوال آینه‌دار سعی شده است نمونه‌هایی از برخی گونه‌های موسیقی و آیین‌های موسیقایی تهران در معرض توجه علاقه‌مندان جستجوگر قرار بگیرد.

---

* ابراهیم ماهان، مجله‌ی موسیقی، سال اول، خرداد ۱۳۱۸، شماره‌ی سوم

** شاید تنها پژوهش جامع و دقیق در این حوزه متعلق باشد به دکتر ساسان فاطمی که در زیر ۳ عنوان کتاب تألیف و منتشر شده است.

*** این عبارت به‌نوعی مورد اصلی بحث شناختی و رویکرد انتقادی دکتر فاطمی در خصوص موسیقی مردمی و اشکال متمایز آن است که نگارنده نیز با دیدگاه ایشان همراه است. در اینجا ناچار به صورت‌بندی پیش از تحقیقات ایشان اتکا کردیم تا به اجرایی مدون و جمع‌وجورتر دست یابیم. ارائه‌ی نمونه‌هایی از بحث علمی و اصولی نویسنده‌ی کتاب «فرهیختگی در محیط مردمی» فضایی بیش از یک سانس از یک فستیوال و یک فرصت پژوهشی را می‌طلبید که آن را به زمانی دیگر موکول می‌کنیم.

چهارشنبه
۱۳۹۸/۹/۲۰
تالار رودکی
ساعت ۲۱:۰۰

*

نی ساربان و
چاربه‌دار کومش

(نی و آواز، ساز و دهل،
دستمال‌بازی و دوتار)

کومش (از نیشابور تا ری)

■ **سرنا و دهل**
— **عروسی‌های غرب کومش**
علی گیلوری • سرنا
کمال گیلوری • دهل

■ **چاربه‌داری**
— **موسیقی عشایر کوچ‌رو (سنگسر)**
یدالله مصمم • نی و آواز
میثم مولائیان • نی و آواز
نوید بیرقی • دسرکوتن

■ **دوتار و آواز**
— **دوتاری‌های شمال شرق کومش**
اکبر سلطانعلی • دوتار و آواز

■ **ساربانی**
— **نی ساربانی کومش (دامغان)**
اکبر غلام‌سلطانی • نی و آواز ساربانی

■ **چوب‌بازی**
— **عروسی شرق کومش (نام‌نیک)**
علیخان گودرزی • سرنا
اصغر حاتمی • دهل
گروه چوب‌بازی: علیرضا حاتمی،
مهدی سیار، رضا گودرزی،
علی‌اصغر فرامرزی

■ **ساربانی**
— **نی ساربانی غرب کومش (گرمسار)**
علی گیلوری • نی

■ **دستمال‌بازی**
— **عروسی شمال شرق کومش**
علیخان گودرزی • قوشمه
اصغر حاتمی • ضرب
گروه دستمال‌بازی: علیرضا حاتمی،
مهدی سیار، رضا گودرزی،
علی‌اصغر فرامرزی

موسیقی کومش
موسیقی مردمان جنوب البرز در میان نیشابور و ری

نی ساربان و چاربه‌دار کومش

در لغت‌نامه‌ی دهخدا به نقل از «حدود العالم» آمده «قومس: ناحیتی است میان ری و خراسان بر راه حجاج اندر میان کوه‌هاست و این ناحیه آبادان و با نعمت است و مردمانی جنگی و از وی جامعه‌ی کنیس خیزد و میوه‌هایی که اندر همه‌ی جهان چنان نباشد و آن را به گرگان و طبرستان برند.» سپس در همان منبع در زیر واژه‌ی قومس آورده «قومس معرب کومس است و سرزمینی پهناور و مشتمل بر شهرها و ده‌ها و کشتزارها که در دامنه‌ی کوهستان طبرستان قرار دارد و شهر مشهور آن دامغان است که در میان ری و نیشابور واقع شده و از شهرهای مشهور آن بسطام و بیار است. گروهی سمنان را نیز از قومس شمارند و برخی آن را جزو ری دانند.»

همچنین کمانه، مقنی، کاریزکن، چاه‌کن، کموش و چاه‌جوی معانی کومش یا قومش یا قومس در این لغت‌نامه است. در تعریفی دیگر در دهخدا آمده «جامه‌ی زربفت را کنیس گفته و آمده از ناحیت کومش به دیلمان جامه‌های کنیس خیزد.»

کومش محدوده‌ای از جغرافیای کشور است که بی‌اغراق می‌توان آن را چهارراهی در میانه‌ی جاده‌ی ابریشم دانست؛ محدوده‌ای در میان تهران، اصفهان، خراسان (جنوبی و رضوی)، گلستان و مازندران و به تعبیر قدما میان دیلمان و طبرستان، محصور در میان ارتفاعات شرقی البرز و دشت کویر.

در واقع کومش محل گردهمایی مردمانی از اقوام و طوایف و عشایر بوده با تنوع قومی و زبانی که گاه به میل و اراده و گاه بنا بر سیاست‌های کوچ اجباری یا تبعید و حصر و بند حاکمان در این منطقه اسکان گرفتند. مردمانی از اقوام کرد، ترک، ترکمن، طبری، لر، دیلمی، فارس، بلوچ و سیستانی و حتا عرب در ادوار مختلف وارد این منطقه شده و در آن حل شده‌اند و طبیعی‌ست که تأثیراتی نیز در فرهنگ و گویش منطقه وارد آورده‌اند. شاید برخی از این مهاجران مشاغل و حرفه‌های خود را نیز در این مناطق بنیان گذاشته باشند، اما شاید بتوان بر اساس نام مفهوم و ریشه‌ی لغوی نام منطقه فرض را بر این نهاد که چون این محدوده در میانه‌ی محدوده‌ی قنات‌های حاشیه‌ی شمالی مناطق کویری واقع شده، مقنی‌گری و کومشی حرفه‌ی اصلی مردمان این ناحیه بوده باشد.

تاریخ این منطقه را تا دوران ماد ردیابی کرده‌اند و آثار و شواهد این مدعا در «تپه‌حصار» در اطراف دامغان است. برخی منابع و مستندات مکتوب رونق این سکونت‌گاه را به پادشاهی اشکانیان و عصر سلوکیان نسبت داده‌اند. یونانیان این شهر را با نام «هکتام پیلوس» یا «هکاتوم پیلوس» به معنای صددروازه می‌شناختند. بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی از مشایخ بزرگ عرفان ایران هردو از این ناحیه برآمده‌اند و مدفن هردو عارف نامدار و بزرگوار نیز در همین منطقه یعنی در بسطام و خرقان قرار دارد. اگرچه در افسانه‌ها بانی شهر سمنان را طهمورث پیشدادی دانسته‌اند، ولی در واقع از سال ۱۳۴۵ نام سمنان برای این قلمرو برگزیده شد و ابتدا به فرمانداری کل و در ادامه از سال ۱۳۵۵ به استان تغییر وضعیت پیدا کرد. دهخدا در زیر لغت دامغان آورده است «هدایت در انجمن آراء متذکر است که آن از شهرهای قدیم است و برزخ میان عراق و خراسان و در شاهنامه‌ی فردوسی نامش مکرر مذکور شده و اصل آن ده مغان بوده که از کثرت استعمال هاء از میان رفته و به جای هاء، الف آورده‌اند. وجه تسمیه این بوده که مغان باعث آبادی آن شده‌اند، یعنی آتش‌پرستان. و حکیم لامعی گرگانی در صفت سرمای زمستان گفته: گردد به هر دیار درین فصل روزگار/ آتش‌پرست خلق چو در دامغان مغان».

اما حدود استان که در محدوده‌ی شمالی خود در دامنه‌ی جنوبی رشته‌کوه البرز واقع شده است، از سمت غربی از ایوانکی با جنوب تهران بزرگ، از شمال غرب با فیروزکوه و قائم‌شهر، از سمت شمال شهر سمنان با منطقه‌ی جنوبی ساری، از سمت شمال شرق با آزادشهر در استان گلستان، از سمت شرقی با غرب شهر بجنورد در خراسان شمالی و از سمت شهر میامی با خراسان رضوی همجوار است. همچنین از سمت جنوب شرق و جنوب استان به میانجی دشت کویر در مجاورت و همسایگی خراسان جنوبی و اصفهان قرار می‌گیرد.

حال برای چنین اقلیمی که از نظر جغرافیای طبیعی کوه و جنگل و دشت و کویر و دریاچه‌ی نمک و رودخانه‌ها و دره‌ها و پدیده‌های ارضی عجیبی را در خود جای می‌دهد، با آن پیشینه‌ی تاریخی که پیش‌تر کمی به بخش‌هایی از آن اشاره شد، چه تنوعی در سبک زندگی و گویش و لهجه و فرهنگ و آداب و رسوم را می‌توان متصور شد. همچنین می‌توان تنوع شایسته‌ی توجهی را در هنر و بیان هنری از مردمان این پهنه‌ی عجیب و غریب انتظار داشت.

بر اساس پژوهش‌ها، موسیقی منطقه‌ی کومش را می‌توان در سه محدوده‌ی اصلی تفکیک و بررسی کرد:

الف) موسیقی شرق و شمال شرقی کومش

ب) موسیقی جنوب و مرکز و غرب کومش

ج) موسیقی شمال کومش

روح‌الله کلامی که پژوهش‌های وسیعی را درباره‌ی موسیقی این ناحیه انجام داده است، با ارائه‌ی تقسیم‌بندی فوق ضمن توجه به گویش‌های منطقه و تهاجم و مهاجرت‌های فراوان اقوام مختلف در بستر تاریخ می‌نویسد: «تأثیرپذیری‌های موسیقایی از نواحی همجوار و دگردیسی و تغییرات تدریجی نغمات موجب شده است تا تشخیص و تفکیک قطعات بومی از غیربومی دشوار و گاه غیرممکن شود.»

با وجود چنین تنوعی در فرهنگ و جمعیت این منطقه، خوشبختانه هنرمندان و روایت‌هایی از موسیقی‌های مختلف این منطقه در دسترس است که امسال در فستیوال آینه‌دار نمونه‌هایی از آن‌ها را با هم می‌بینیم.

نی ساربانی

در یک بررسی و پژوهش اجمالی درباره‌ی رپرتوارهای سازی و آوازی موجود در این ناحیه می‌توان گفت خرده‌فرهنگ ساربانی با وجود تحولات عظیم تکنولوژیکی و سبک زندگی در این محدوده با وجود سختی‌ها و محدودیت‌ها هنوز زنده و پویا و پابرجاست و هنوز هستند افراد هنرمندی در میان ساربانان کومش که روایت موسیقی‌شان قابل اتکا و اعتناست. در فستیوال آینه‌دار دو روایت از موسیقی ساربانی را می‌بینیم و می‌شنویم.

چاربه‌داری

همچنین در کومش شاهدیم که خرده‌فرهنگ عشایر منطقه‌ی سنگسر و شهمیرزاد همچنان با گله‌داری در پهنه‌ی وسیعی از جغرافیای ایران به روش کوچ‌نشینی مدرن در ییلاق و قشلاق در تداوم است. در این کوچ‌نشینی، خانواده‌ها که معمولاً شهرنشین‌اند، در برخی مناسبت‌ها یا روزهای تعطیل یا به فراخور نیاز به ارتباط خانوادگی، در حال آمد و رفت بین فرزندان شهرنشین و مردان گله‌دار کوچرو خود هستند و در طول سال از سمت شرق تا طبس و از سمت غرب تا مناطق خوش آب‌وعلف دماوند و در جنوب تا ری را درمی‌نوردند.
از موسیقی عشایری چابه‌داری سنگسری و فولادمحله و اطراف شهمیرزاد هنوز روایات و کیفیت‌هایی در دسترس است که نمونه‌هایی از کارگان موسیقایی این مردمان با لَلوا (نی) و آواز در فستیوال اجرا می‌شود.

ساز و دهل

در کنار موسیقی ساربانی و گله‌داری یا چاربه‌داری، شادیانه‌های مردمان مناطق شرق و شمال شرق کومش در روستای نام‌نیک از اطراف میامی را همراه با دستمال‌بازی و چوب‌بازی که رقص‌های محلی مردمان این مناطق هستند و همواره با سرنا و دهل و قوشمه و ضرب اجرا می‌شوند می‌بینیم.
ذکر نکته‌ای از دیدار و گفت‌وگو با یکی از هنرمندان این منطقه در این‌جا خالی از لطف نیست، چراکه ممکن است در بازخوانی موسیقی این منطقه فایده‌ای داشته باشد. علی‌خان گودرزی که ساکن روستای نام‌نیک در محدوده‌ی شمال میامی است و به‌صورت حرفه‌ای در عروسی‌ها و مجالس سرنا و قوشمه می‌نوازد، در پاسخ به سوال‌مان که پرسیدیم مردم این منطقه از گذشته تا به امروز شما و ساز شما را چه می‌نامیدند، با خلوص روستایی خود گفت ما را امروزه به اسم دهل‌چی یا تمبک‌چی می‌خوانند ولی در گذشته به ما مطرب هم می‌گفتند. و اضافه کرد شنیده که در گذشته‌های بسیار دورتر نوازندگان را در این منطقه «دلاک»* می‌نامیدند و ادامه داد که به این ساز (سرنا) هم مزقان می‌گفتند.

دوتار و آواز

در کنار کارگان‌های یاد شده، ساز دوتار که به دلیل مجاورت با شمال خراسان و گلستان و مهاجرت اقوام کرد و ترکمن در کومش رواجی نسبی یافته، در این منطقه با حال‌وهوای کومش تطبیق پیدا کرده و نوازندگان آن را به محافل مردمی روستاهای شرق و شمال شرق کومش وارد کرده‌اند. نمونه‌هایی از این موسیقی نیز در سانس دوم شب نخست فستیوال اجرا می‌شود.

---

* بر مخاطبان فرهیخته‌ی فستیوال آینه‌دار پوشیده نیست که عنوان مطرب و دلاک عباراتی عام هستند که در نقاط مختلف ایران از جمله خراسان در ادوار مختلف رایج بوده‌اند و نقل این خاطره صرفاً برای توجه به نفوذ این عبارات در میان روستاهای این مناطق است.

پنج‌شنبه
۱۳۹۸/۹/۲۱
تالار رودکی
ساعت ۱۸:۰۰

*

ترکمن خالق آیدیم سازلاری

(دوتار باغشی، تویدوک و رقص خنجر)

ترکمن‌صحرا

■ **رقص آیینی ترکمن**
— **رقص خنجر**
تاجبردی قرنجیگ، رحیم‌بردی قرنجیگ، امان‌بردی قرنجیگ، حمید کم، محمد ایری

■ **عروسی ترکمن**
— **باغشی آق قلا**
باغشی دردی طریک • دوتار
خداوردی تریک • قیجاق (کمانچه)

■ **موسیقی برای درمان**
— **نی و آواز بر بالین بیمار**
تقی یوسف‌نیا • تویدوک (نی، یدی بوغون)
احمد کشواد • آواز

■ **عروسی شمال شرق ترکمن صحرا**
— **باغشی درگز**
باغشی براتعلی یگانه • دوتار ابریشم

■ **عروسی کلاله**
— **باغشی گنبد کاووس**
باغشی عاشورگلدی برزین • دوتار
حمید کم • قیجاق (کمانچه)

■ **موسیقی برای درمان کودکان**
— **یدی‌بوغون (نی) بندر ترکمن**
عاشور محمد قان‌یخمز

■ **موسیقی چوپانی**
— **دیل‌لی تویدوک (نی زبانه‌دار)**
محمد ایری • دیل‌لی تویدوک

■ **اجرای ویژه**
محمد ایری
گل‌آیم ایری

موسیقی مردمان ترکمن در ترکمن صحرا

یکی از زیباترین و پراحساس‌ترین موسیقی‌های اقوام ایران، موسیقی ترکمن یا ترکمانان ایران است که به سبب تمایز و تفاوت بسیار آشکار زبانی، فرهنگی، روایی و تکنیکی ـ درست همانند طرح‌های قالی و قالیچه‌های ترکمنی که به شکل پشتی در اکثر خانه‌های سرتاسر ایرانیان وجود دارند ـ برای تمام مردم ایران آشناست.

در ابتدا یک نکته را برای خود روشن کنیم. وقتی صحبت از ترکمن به معنی قوم یا انسان ترکمن و ترکمن‌صحرا به مثابه‌ی مکان ترکمانان به میان می‌آید، باید توجه کنیم نه ترکمن‌ها به نواحی بندرترکمن و گنبدکاووس و کلاله و غیره محدود می‌شوند و نه محدوده‌ی ترکمن‌صحرا مطابق چیزی‌ست که در قالب نقشه و مختصات جغرافیای سیاسی رسمی بتوان حدودش را در داخل مرزهای کشور مشخص کرد.

ترکمن‌ها در محدوده‌ی بسیار وسیعی در شمال شرقی ایران مأوا دارند. پراکندگی جمعیتی آن‌ها در این مناطق است: از حدود شرق مازندران و محدوده‌ی شمالی استان گلستان در قلمروی دشت‌ها و ناهمواری‌های شمال ایران در دوسوی مرز ایران و ترکمنستان، تا کل منطقه‌ی راز و جرگلان در محدوده‌ی شمال خراسان، از سمت شمال شرقی تا باجگیران و درگز و کلات نادری در خراسان رضوی تا قوچان، و به‌طور پراکنده در بسیاری از قسمت‌های جنوبی استان خراسان شمالی از جمله شیروان و اسفراین و بجنورد و بخش‌هایی از شمال شرق و شمال استان سمنان.

بخشی یا باغشی؟

در دایرة‌المعارف «مصاحب» شرحی که برای بخشی آمده چنین است:

«بخشی (Baxsi) عنوان کاهن و روحانی بودایی در نزد مغول. کلمه‌ی بخشی لغتی مغولی است و گفته‌اند به معنی نویسنده و دبیر و خواننده و جراح است، ولیکن مطابق تحقیق کاترمر این لفظ معادل کلمه‌ی چینی خوشانگ بوده و همان لاما در تبت است. در کتب تواریخ و ملل و نحل بخشیان در ردیف ساحران و دیانت آن‌ها عبادت اصنام شمرده شده است. مارکوپولو سیاح معروف ونیزی نیز در باب غرایب اعمال و اقوال بخشیان، که آن‌ها را عبارت از ساحران و منجمان مغول می‌شمارد، اطلاعات غریب و مفصلی داده است و کلمه‌ی بخشی را به معنی منجم و روحانی شمرده است. کلمه‌ی بخشی به معنی عالم و مجتهد و معلم و کاهن و روحانی هنوز در مغولی و زبان منچو و قلموق (Qalmuq) و قرقیز باقی مانده است.

این تعاریف بیش‌وکم در لغتنامه‌ی آنلاین «واژه‌یاب» نیز در زیر عنوان دهخدا وارد شده است. (نسخه‌ی چاپی دهخدا بررسی نشد.)

اما این تعریف و توصیف برای شخصیت بخشی در فرهنگ و ادبیات ترکمنی به نوعی مناقشه‌پذیر نیز هست. گویا ترکمانان عبارت بخشی را اگر هم به کار ببرند نه به معنای تأیید آن، بلکه بر اثر هژمونی زبان فارسی در اطراف‌شان و ملی بودن زبان فارسی بوده و وجهی از چرخش‌های زبانی در گویش امروزی آنان است. درواقع باغشی واژه یا نامی‌ست که در ترکمن‌صحرا به استادان روایتگر موسیقی و قصه‌های حماسی ترکمن‌ها اطلاق می‌شود.

از این‌رو برخی پژوهشگران ترکمن در منابع مختلف و متعددی به تبیین و توضیح این عبارت اهتمام ورزیده‌اند، از جمله آنا دردی عنصری در یک مقاله منابع فراوانی را گردآوری کرده و موارد بسیار متفاوت و جالب توجهی را ارائه می‌کند. در جایی از مقاله می‌خوانیم «این کلمه به‌عنوان یک اصطلاح اولین‌بار در متون کهن ترک (اویغور) مشاهده می‌شود. زبانشناس مشهور رامستد معتقد است که این واژه با کلمه‌ی چینی (فا‌ـشه) به معنی روحانی و سخنران دینی مرتبط است. ولی در متون بودایی اویغوری به معنای «روحانی بودایی» به کار رفته است. پس از استیلای مغول آن معنی اولیه‌ی خود را از دست داده و به معنی «کسی که با کتابت اویغوری و همین‌طور با زبان ادبی ترکی مغولی آشنایی دارد» آمده است. در ظفرنامه‌ی شرف‌الدین یزدی عبارات باغشی‌های اویغور و باغشی‌های ترک آمده است. در کتاب بابُرنامه نیز اصطلاح باغشی به معنای کاتب آمده است. در میان ترکمن‌ها، آذربایجانی‌ها و ترک‌های آناتولی این واژه به معنی خواننده، نوازنده و موسیقیدان به کار برده می‌شود. بعدها این کلمه در میان عامه معنایی مترادف با شامان را به خود گرفته است. از منابع تاریخی چنین برمی‌آید که واژه‌ی باغشی/ پاکشی ـ باکسی نیز با قدمتی حداقل دوهزار ساله، ریشه در زبان باستانی سانسکریت دارد.»

نظرمحمد مصطفائی در مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن می‌نویسد «باکسی‌ها و شامان‌های قزاق و قرقیز به هنگام مداوای بیماری‌ها آرواک‌ها Arvak (ارواح) را احضار می‌کردند و در این هنگام قوپوز نواخته و دعا می‌خواندند.»

در میان ترکمن‌ها هستند کسانی که دوتار را با نام قوپوز می‌شناسند و می‌نامند.

در ادامه‌ی مقاله آمده «نکته‌ی قابل ذکر این است که در خصوص معنای کلمه‌ی اوزان، چه در زبان پهلوی، پارتی و چه در زبان ترکی اویغوزی تناقضی مشاهده نمی‌شود و در هردو مورد به معنای خواننده، نوازنده‌ی سرودهای قومی استعمال می‌شود. اما در مورد کلمه‌ی باغشی، باکشی، باکسی موضوع اساساً متفاوت است. این واژه با ریشه‌ی سانسکریت مورد استفاده‌ی مذهبی داشته است و در کمتر جایی هم اشاره‌ای به سرود خواندن و خنیاگری باغشی‌ها شده است. بیشتر در ارتباط با مراسم سحر و جادوی شمنی بوده است. ولی فقط واژه‌ی اوزان به معنی خنیاگر و موسیقی‌دان قومی به کار می‌رفته، درحالی‌که حداقل تا قبل از حدود سه قرن پیش سندی در دست نداریم که نشان بدهد واژه‌ی باغشی نیز به این معنا به کار می‌رفته است. تنها در ۲۵۰ تا ۳۰۰ سال اخیر است که واژه‌ی باغشی جایگزین اوزان شده و کاملاً به همان معنا (اوزان) از سوی ترکمن‌ها متداول شده است.»

نویسنده در این قسمت از مقاله با آوردن جمله‌ی «باید برای این تناقض و سوال جوابی منطقی داشته باشیم»، خلاء بزرگ فهم و درک و تبیین باغشی به معنای موسیقی‌دان در گذشته‌های دور و مترادف دانستن این کلمه با اوزان به دست برخی پژوهشگران را مطرح می‌کند و به درستی ابهامات موجود در تبیین پیشینه‌ی تعاریف باغشی را مورد پرسش قرار می‌دهد.

در منابع متعددی از پیشینه‌ی مردمان ترکمن و مهاجرات‌ها و رفت و برگشت‌های تاریخی و گسترش قلمرو ترکمانان در مرزهای شمالی ایران، دست‌کم تاریخی دو هزار ساله برای این اقوام قابل ردگیری است. اما بر اساس آنچه از نوشته‌های تعدادی از پژوهشگران آمد، می‌توان استنباط کرد که شاید هنوز اجماعی بر پیشینه و تعریف باغشی و ارتباط آن با کاربرد و کارکردهای اوزان و خنیاگر و بخشی در میان ترکمانان حاصل نشده است.

سبک‌های اجرایی و دستگاه‌های موسیقی ترکمن

موسیقی باغشی‌های ترکمن چند سبک اجرایی و تکنیکی دارد. سبک نوازندگی در ترکمن‌ها یول (Yol) نام دارد. عظیم احمدف در کتاب «دوتارینگ اووازی ـ خلقیمینگ سازی» و همچنین مجید تکه، سبک‌های ترکمنی را این‌گونه برمی‌شمارند:

۱. سبک دامانا. این سبک همان‌طور که نامش به معنای دامنه است، در دامنه‌ی کوه‌ها و لب چشمه‌ها رواج پیدا کرده است. در این سبک به گلو فشار کمتری وارد می‌شود و جُق‌ـجُق یا تحریرهای آواز ترکمنی در این سبک معمولاً اجرا نمی‌شود.

۲. سبک آخال ـ تکه. مرکز این سبک از خوانندگی در بخش‌های آخال و اطراف تجن به صورت وسیع گسترش یافته است.

۳. سبک سالیر ـ ساریق. این سبک در مناطقی مثل ماری، سرخس یول اؤتن، تاغتا بازار و ترکمن‌قالا رواج دارد. صدای تو دماغی و جُق‌ـجُق را برآمده از این سبک دانسته‌اند.

۴. سبک یوموت ـ گؤکلنگ. در این سبک صدا از حنجره و با فشار ادا می‌شود. جُق‌ـجُق در این سبک با حالت‌های خاصی ادا می‌شود.

۵. سبک چاودور یا چودور. در این سبک بر خلاف سبک یوموت ـ گوکلنگ صدا بدون این‌که با فشار از حنجره بیرون بیاید، به صورت مستقیم و کاملاً عادی و معمولی اجرا می‌شود.

عظیم احمدف سبک دیگری را معرفی کرده با نام اَرساری که متعلق است به طایفه‌ای با همین نام. دیگران این سبک را مطرح نکرده‌اند.

قربان صحت بدخشان در کتاب «سیری در ادبیات شفاهی ترکمن» سبک‌های موسیقی ترکمنی را به ۴ سبک آخال ـ تکه یولی، سالیر ـ ساریق یولی، دامانا یولی و در آخر یوموت ـ گوکلنگ یولی تفکیک کرده است.

ترکمن‌ها برای موسیقی خود ۴ دستگاه برشمرده‌اند که همگی بر این ۴ دستگاه اتفاق نظر دارند و می‌گویند که در هر دستگاه صدها مقام نواخته می‌شود.

دستگاه‌های ترکمن عبارتند از: دستگاه مُخمّس، دستگاه نوایی، دستگاه قئرئیق‌لر، دستگاه تشنید.

همچنین ترکمن‌ها مقام‌ها را نیز به دو دسته تقسیم می‌کنند. دسته‌ی نخست خلق موقامی به معنای مقام‌های مردمی و دسته‌ی دوم حان موقامی به معنای مقامات درباری است که دسته‌ی دوم در مدح و ستایش خان‌ها و بیک‌ها تولید و اجرا می‌شده‌اند.

از اسطوره‌ها و بزرگان ادب و فرهنگ ترکمن

مختومقلی فراغی (۱۲۱۰-۱۱۵۳ق./۱۷۹۰- ۱۷۳۳م.) مهم‌ترین شاعر و عارف ترکمن و اسطوره‌ی بزرگ مردم ترکمن‌صحرا است که مدفنش در مراوه‌تپه میعادگاهی است برای عاشقان او و موسیقی‌دانان ترکمن. معمولاً در سالروزش جمعیت بسیاری گرد او جمع می‌شوند و می‌خوانند و می‌نوازند. پس از مختومقلی از شاعران دیگری همچون قربانعالی معروفی، سید نظر سیدی، محمدولی کمینه، قربان دردی ذلیلی و ملانفس می‌توان نام برد که همگی تقریباً پس از مختومقلی فراغی آمده‌اند و منابع ادبیاتی ترکمن‌ها هستند.

عروسی ترکمن (توی)

تا همین امروز در میان ترکمن‌ها باغشی‌ها مهم‌ترین شخصیت مجالس «توی» که همان عروسی به زبان ترکی است محسوب می‌شوند. اگرچه مدتی‌ست در میان جوانان ترکمن در شب عروسی یا توی استفاده از کیبورد و آهنگ‌های غیرترکمن یا ترانه‌هایی به زبان ترکمنی با اجرای الکترونیکی و رقص و پایکوبی گروهی به گرد داماد مد شده، ولی حقیقت این است که در فرهنگ ترکمن چیزی به نام رقص وجود ندارد، مگر رقص خنجر. در تمام طول تاریخ در مراسم عروسی ترکمن‌ها فقط بخشی وجود داشته و در کمتر از ۲۰۰ سال اخیر یک قیچاقچی و یک دوتارچی دوم هم در کنار باغشی حضور داشته‌اند. امروزه اگر خانواده‌ی داماد از تمکن کافی برخوردار باشد از دو گروه بخشی دعوت می‌کنند؛ گروه اول معمولاً باغشی‌های پیشکسوت هستند و پس از اجرای نسبتاً جدی و سنگین باغشی پیشکسوت، باغشی‌های جوان با موسیقی‌هایی پرتحرک و احساسی‌تر به اجرای برنامه می‌پردازند.

امروزه خروج از رسوم کهن در میان ترکمانان بسیار فراتر از این موارد رفته است. مثلاً به تازگی در آق‌قلا در عروسی‌ای حضور داشتم که پس از اذان مغرب دو نوازنده‌ی بلوچ سرنا و دهل همراه با چند خردسال بلوچ در گروه رقص دوچاپی و سه‌چاپی مجلس‌گرم‌کن آن بودند. هنگامی‌که این موسیقی پرهیاهو در کوچه‌ی مقابل مکان عروسی آهنگ‌های متنوع فارسی و زابلی و خراسانی را اجرا می‌کردند، جوانان و اقوام و آشنایان خانواده‌های عروس و داماد مشغول رقص و پایکوبی بودند. چیزی که تا چند سال پیش شاید تصورش هم ممکن نبود.

اما یکی از جذابیت‌های عروسی یا توی‌های ترکمنی مراسم کشتی است که خانواده‌ی داماد آن را طراحی و برگزار می‌کنند. ماه‌ها یا هفته‌ها قبل تاریخ عروسی اعلام می‌شود و روز عروسی مردانی از تمام مناطق ترکمن‌صحرا و شهرهای استان‌های گلستان و خراسان شمالی و گاه سمنان در مراسم کشتی شرکت می‌کنند. جایزه و خرج مراسم را که گاه در مجموع تا ده میلیون تومان می‌رسد پدر داماد تأمین و پرداخت می‌کند.

دوتار ترکمن

بحثی که معمولاً در ترکمن‌صحرا یا نزد ترکمن‌ها مطرح می‌شود، دیرینه‌شناسی نام دوتار، ساز اصلی ترکمن‌هاست. در میان ترکمانان مطرح است که دوتار عبارتی فارسی است و در مقابل برخی موسیقی‌دانان و پژوهشگران ترکمن معتقدند در فرهنگ ترکمنی ـ چون چوب این ساز از درخت توت است که تارهایی هم به آن بسته می‌شود ـ دوتار مخفف یا ترکیبی از کلمات توت و تار و در اصل واژه‌ی توت‌تار است. همچنین در گویش ترکمنی طایفه‌ی یموت این ساز را با نام تامدیرا می‌شناسند و در میان‌شان عبارت تامدیراچی نیز برای دوتارچی به کار می‌رود.

در ریشه‌یابی تامدیرا عنوان می‌شود که چون تامدیر به معنای تنور است و چوب توت را با گرما و حرارت هدایت و کنترل شده‌ی تنور خشک می‌کنند، دوتار تامدیرا نامیده می‌شود. البته با کمی توجه به ترکیب این کلمه و شباهت شکلی و ذاتی آن به تنبور، تمبور، تانبورا، تامبورا، تامبارا، تمبیره، تنبیرک و غیره -که به استناد بحث‌های زبان‌شناختی تمامی‌شان نام آواهایی هستند که از زخمه‌ی انگشتان دست به صورت راست‌ـچپ توأم حاصل می‌شوندـ به نظر می‌رسد تامدیرا هم در گویش طایفه‌هایی از ترکمن ریشه در چنین ترکیبی داشته باشد. اما نکته‌ی مهمی که در مورد دوتار ترکمن باید به آن اعتراف کرد این است که دوتار ترکمنی، بسیار ظریف، زیبا و جذاب است. دسته‌ی باریک با پرده‌های نقره‌ای و گوشی‌های نقره‌ای یا فلزی در کنار زیبایی تزئیناتی دوتار ترکمن، آن را به زیباترین دوتار موجود در تمام ایران و شاید جهان بدل می‌کند.

نظرلی محجوبی از مهم‌ترین باغشی‌های معاصر ترکمن متولد ۱۳۰۸ بود و در ۷۱ سالگی درگذشت و باغشی‌های حال حاضر احترام بسیاری برای او قائل‌اند.

قیجاق یا کمانچه

قیجاق یا کمانچه‌ی سه‌سیم با جثه‌ای ریزتر از تمام کمانچه‌های مناطق مختلف ایران، سازی‌ست که برخی معتقدند از حدود ۱۵۰ سال پیش وارد رپرتوار موسیقی ترکمن‌ها شده است. ویژگی اجرایی این ساز این است که نوازنده در تمام مدتی که باغشی در حال خواندن و نواختن است به یک شدت و منطبق با ریتم آواز بخشی در حال نواختن است و گاه صدای دوتار در زیر هجم زیاد صدای کمانچه خفه می‌شود؛ البته این مشکل در تمامی هنرمندان ترکمن به یک میزان نیست. به نظر می‌رسد قیجاق کلمه‌ی تغییر شکل یافته‌ی قیچک باشد، همان‌طور که قیچک را غژک هم نامیده‌اند.

تویدوک یا نی

تویدوک یا تویتوک به نی گفته می‌شود که همان توتک یا توتّه در میان برخی ترک‌زبانان از جمله آذربایجان شرقی است، با این تفاوت که در آن‌جا نه به نی که به بالابان یا همان دودوک، توتک یا توتّه هم می‌گویند. نی هفت‌بند در میان ترکمانان با نام یدّی بوغون هم شناخته می‌شود، اگرچه نی‌های ترکمنی گاهی شش بند دارند. یدّی بوغون یا همان نی ترکمن بلندتر از نی‌های هفت‌بند سایر مناطق به استثنای نی کتولی است.

رواج ساز تویدوک یا یدّی بوغون و آواز در میان ترکمن‌ها در ارتباط با درمان کودکان مبتلا به سرخک خود جزو بحث‌های جالب فرهنگی و مردم‌شناسی ترکمانان است. شاید از همین‌روست که باور به ثواب داشتن نواختن نی در میان ترکمن‌ها به وجود آمده است.

دیلّی تویدوک

دیلّی تویدوک همان قلم یا تک‌نی ساز قوشمه است که به نظر می رسد توسط ترکمن‌های گله‌دار از سمت مینودشت و کوهسار و شاید در پی ارتباط با چوپانان خراسان شمالی وارد فرهنگ و موسیقی ترکمنی شده است. این ساز با نام قارغی تویدوک نیز شناخته می‌شود. قارغی به معنای استخوان بال پرنده است. در برخی روستاها از نام سُرانای هم برای این ساز استفاده می‌کنند. ترکمن‌ها از ساز قوشمه هم استفاده می‌کنند و آن را قوشا دیلّی تویدوک می‌نامند.

قاووز، قوپوز یا زنبورک

همان زنبورک معروف در تمام ایران است که در میان سایر فرهنگ‌ها و ملل دیگر هم با اسامی دیگری رواج دارد. این ساز در جهان بیشتر با نام jaw harp و jew's harp مشهور است. قاووز به‌طور مشخص در میان دختران و زنان ترکمن، استفاده از ساز زنبورک بسیار متداول است و افسانه‌هایی نیز درباره‌ی علت رواج این ساز در میان دختران ترکمن مطرح می‌شود، از جمله این‌که دخترکانی که نامزددار یا اسمِ فردی می‌شوند برای ارتباط برقرارکردن با نامزد خود، با نواختن این ساز پیام و شاید احساس‌شان را به نامزدشان می‌رسانند.

رقص خنجر / ذکر خنجر

درباره‌ی ریشه‌ی تاریخی این رقص اطلاعات کافی و قاطعی در دست نیست. برخی معتقدند رقص خنجر درست است و برای پرهیز از به‌کاربردن عبارت رقص از گذشته‌ای نه‌چندان دور واژه‌ی ذکر را جایگزین رقص کرده‌اند. برخی آن را متأخر و یک نمایش ورزشی می‌دانند و برخی نیز تأکید دارند که ریشه در شمن‌باوری یا شمنیسم دارد و در طول تاریخ در میان شمن‌ها و البته اقوام مختلف از جمله اقوام مغول رواج داشته. بعضی هم آن را به دراویش و صوفیان نسبت می‌دهند. گروه یک رهبر دارد و معمولاً چهار، شش یا هشت نفر دیگر حرکات رقص یا ذکر را در کنار یا به گرداگرد هم انجام می‌دهند.

هنرمندانی از ترکمن‌صحرا نمونه‌هایی را از فرم‌های اشاره‌شده در دومین شب فستیوال آینه‌دار اجرا خواهند کرد.

پنج‌شنبه
۱۳۹۸/۹/۲۱
تالار رودکی
ساعت ۲۱:۰۰

*

از دژهای الموت تا باغ‌های طالقان

(ساز و آواز جشن و عروسی)

الموت و طالقان

■ **عروسی الموت**
— **سرنا دهل الموت**
حسین عباسی • سازنده (نوازنده‌ی سرنا)
جواد داژ • دهل

■ **شادیانه**
— **ترانه‌های عامیانه الموت (معلم‌کلایه)**
نظرعلی حدادی • یکه‌خوان

■ **شادیانه‌های عروسی**
— **ترانه‌های محلی و مردمی شرق الموت**
احد قورچیبیگی • آواز و تشت‌زنی
صدرالله اندیجی • آواز و تشت‌زنی

■ **شاهنامه‌خوانی**
— **شاهنامه‌خوانی و روایت عزیز و نگار (روستای فشند)**
امیر ارمندپیشه • آواز

■ **ترانه‌ها و افسانه‌های عامیانه**
— **روایت عزیز و نگار و ترانه‌های محلی (طالقان)**
فرخ‌الله قرقی • ضرب و آواز

■ **عروسی**
— **سرنا و دهل طالقان**
فتح‌الله محبی • سرنا
قدرالله محبی • سرنا
فرخ‌الله قرقی • دهل

موسیقی در میان کوه‌ها و دره‌های الموت و طالقان

برای رسیدن به کمترین شناخت از موسیقی در محدوده‌ی الموت و طالقان هیچ منبع و سند معتبری نیافتیم. بنابراین به جز اطلاعات جغرافیایی و تاریخی، آن‌چه می‌آید بر پایه‌ی گوشه‌هایی از مشاهدات و پاره‌ای از رهیافت‌ها از لابه‌لای ارتباطات‌مان است و ممکن است خالی از نقصان و اشکال هم نباشد.

الموت نام قلمرویی در شمال دشت قزوین است که ویژگی‌های فوق‌العاده‌ای دارد اما در کمال تعجب توجه چندانی به آن نشده است.

دهخدا درباره‌ی الموت در ابتدای شرح خود آورده است «الموت نام قلعه‌ای است مشهور که مابین قزوین و گیلان واقع است و آن را به سبب ارتفاعی که دارد اله‌موت گفتندی یعنی عقاب آشیان. چه الُه عقاب و آموت به معنی آشیان باشد.»

اِبن‌اثیر در کامل‌التواریخ می‌نویسد «آلموت در مرز دیلم است، آلوه عقاب است و جزء دوم این نام که آموت باشد به لهجه‌ی دیلمی به معنی آموزش است». همچنین زکریا بن محمد قزوینی (متوفی به سال ۶۸۲ ق.) درکتاب خود «عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات» و در «آثار البلاد» می‌گوید «آلموت در ناحیه‌ی رودبار میان قزوین و دریای خزر است و بنا بر گفته‌ی او آلوه در فارس به معنی عقاب و آموت به معنی آموزش است. این کوه چنین نامیده‌شده زیرا عقابی پادشاهی را در شکار به این کوه که به سرزمین‌های پیرامونش مسلط است، متوجه ساخت. پادشاه از پی عقاب بر آن کوه برآمد و چون آن‌جا را پایگاه فراخ و باشکوهی دید، دژی ساخت و الموت خواند، زیرا عقاب او را آموخته بود». حمدالله مستوفی در «تاریخ گزیده» و در «نزهةالقلوب» می‌نویسد «و آن قلعه را در اول اله‌آموت گفته‌اند، یعنی آشیانه‌ی عقاب که بچگان را برو آموزش کردی، به مرور الموت شد.»

همچنان‌که از دهخدا هم نقل شد، به‌طور معمول ایرانیان الموت را مترادف با قلعه‌ی الموت می‌دانند که حدود هشت قرن پیش حسن صباح در دوره‌ای دولت و تشکیلاتی را در آن بنیان گذارده و تا سال‌ها اداره‌اش کرده بود. اگرچه این اطلاعات ناقص و ابتر نادرست نیست، اما به هیچ‌روی آشنایی متناسبی را درباره‌ی محدوده‌ی الموت که به باور ما بهشتی در میان کوه‌های جنوب البرز است به مخاطب خود نمی‌دهد.

الموت که وسعت نسبتاً زیادی هم دارد محصور است در میان جنوبی‌ترین لایه‌های کوه‌ها و دره‌هایی از کوه‌های البرز. از جنوب شرق به محدوده‌ی طالقان، از جنوب به دشت قزوین و از غرب و شمال غربی به محدوده‌ی رودبار گیلان متصل می‌شود و در شمال و شمال شرقی به منطقه‌ی تخت‌سلیمان و علم‌کوه و از مسیر ارتفاعات سه‌هزار و دوهزار نیز به تنکابن و مازندران وصل می‌شود. رودی از میانه‌ی دره‌ی عمیق الموت از کوه‌هایی البرز مرکزی و دامنه‌ی قله‌های شاه‌البرز و سیالان در شرق آن سرچشمه می‌گیرد و پس از طی کردن مسیری مارپیچ به سمت غرب و شمال غربی، با پیوستن به رود قزل‌اوزن در منجیل با تشکیل سفیدرود به دریاچه‌ی خزر وارد می‌شود.

از نظر زیست‌بوم مردم این منطقه به دو شکل کوه‌نشینی و جلگه‌نشینی روزگار گذرانده‌اند. یا در دامنه‌ی سیالان بنای زندگی را علم کرده‌اند یا در دامن شاهرود بساط زندگی خود را پهن کرده‌اند.

در مقدمه‌ی کتابی که با نام «کتاب طلایی الموت» در خود الموت تهیه شده آمده است «بزرگ‌ترین کوه در الموت. رشته‌ی سیالان کوهی که زمانی تکیه‌گاه پرچم سفید عقابان اسماعیلی بوده است. پرچمی که دو قرن بر فراز سیالان به اهتزاز درآمد. پرچمی که با خون آن موذن ساوه‌ای اولین شهید اسماعیلیان بالا رفت و با سرشکستگی خورشاه فرمانروای الموت پایین آمد و پرچمی که با ضربه‌ی کارد فدایی اسماعیلی بر قلب وزیر مقتدر سلجوقی خواجه نظام‌الملک طوسی، بالا رفت و با خروج و تسلیم دانشمند بزرگ خواجه نصیر طوسی از میمون‌دژ پایین آمد و برای همیشه جنگ، سیاست، علم و فلسفه از این سرزمین کوچ کرد و دیگر نتوانست عظمت دوران حسن صباح را بیابد.»

در منطقه‌ی الموت ۱۱ دژ شناخته شده وجود داشته است. به جز دژ اصلی حسن صباح در گازرخان که با نام قلعه‌ی الموت نیز مشهور است، مابقی کاملاً رها شده‌اند و فقط آثاری از وجود دژی در میان کوه‌های الموت باقی مانده است. نام این دژها یا قلعه‌ها عبارت‌اند از لمبسر، شیرکوه، نویذر، شمس‌کلایه، اندج، ایلان، سفیددر، قسطین‌لار، زرکندو و قلعه‌ی شهرک. بر ما معلوم نشد که آیا میمون‌دژ نام دیگر یکی از همین قلعه‌هاست یا دژ مستقل دیگری بوده است.

زنان و مردان در الموت چه در کشاورزی و چه در دامداری به یک اندازه با هم کار می‌کنند. زنان روستایی از پشم و پوست حیوانات انواع محصولات ضروری زندگی را تولید می‌کنند. زنان جاجیم، جُل، نمد، قالی، کرباس، صوفی، پَن، موج و جوراب و چوقا و چادرشب می‌بافتند که امروز تقریباً جز در مواردی استثنایی دیگر بافته نمی‌شوند. حال تصور کنید که چنین منطقه‌ای موسیقی غنی و درخور توجهی نداشته باشد.

موسیقی در الموت

پس از مرور تاریخ و جغرافیای جالب الموت می‌توان با طرح دو پرسش بحث موسیقی در الموت را آغاز کرد.
پرسش نخست این است که مگر می‌شود چنین تاریخ و فرهنگی فاقد موسیقی مخصوص و منحصر به خود باشد، و پرسش بعدی این‌که چرا از موسیقی الموت در هیچ منبع و مرجعی سخنی به میان نیامده و در جشنواره‌های متعدد موسیقی نامی از الموت به میان نمی‌آید؟
منابع فراوانی بررسی شد و افراد بسیاری مورد مشورت قرار گرفتند. برخی بدعهدی کردند و برخی هم همراه‌مان شدند تا به اهالی موسیقی منطقه دسترسی پیدا کنیم. جالب این‌که در کتاب ۵۰۰ صفحه‌ای «کتاب طلایی الموت» که با هدف معرفی جامع تمام عناصر درخور توجه این منطقه منتشر شده، در میان سطور کتاب حتی از واژه‌ی موسیقی نیز استفاده‌ای نشده است.
با یک بررسی اولیه همراه با گشت‌وگذار در محدوده‌های الموت شرقی با مرکزیت معلم‌کلایه و رودبار الموت با مرکزیت رازمیان، ارتباط یا نفوذ عمیق فرهنگ دیلمی در این مناطق مشخص می‌شود. همچنین در اثر مجاورت بخش الموت شرقی از گرمارود و اواتر در سمت شمال با غرب مازندران که خود دارای یک فرهنگ ترکیبی‌ست و مردمانش هم‌زمان هم طبری و هم دیلمی و هم گیل هستند، نفوذ فرهنگی و زبانی و برخی سنن مردمان شمال البرز در این محدوده آشکارا احساس می‌شود. درعین‌حال زبان و نژاد تاتی که از اعصار دور در این منطقه ریشه داشته نیز هویتی متمایز به بخشی از فرهنگ و زبان و زیست مردم روزبار الموت و الموت شرقی بخشیده است. همچنین یک فرهنگ کاملاً متمایز دیگر به نام مراغی در بخش غربی منطقه وجود دارد که خود زمینه‌ای بسیار جذاب و منحصر به فرد برای بحث‌های زبانشناسی و جامعه‌شناسی است، اما در بررسی‌ها تحقیقات قابل توجهی درباره‌ی آن به دست نیامد.
مطابق آن‌چه که می‌توان در بسیاری از مناطق ایران مشاهده کرد، موسیقی الموت نیز به دو شکل سوگواری‌های مذهبی و جشن‌های سنتی در میان مردان و زنان منطقه رواج دارد. در ایام سوگواری در روستاهای الموت به‌خصوص در ماه محرم، موسیقی به شکل آیینی و با دو شکل تعزیه و عزاداری‌های رایج در بسیاری از مناطق اجرا می‌شود. موسیقی جشن در این منطقه محدود است به سرنا و دهل که شکل و کارکرد بیرونی یا فضای بازی دارد. و نیز دایره و تشت‌زنی در محیط‌های داخلی و محافل خانوادگی که هم زنان و هم مردان آن را اجرا می‌کرده‌اند، که این گونه امروزه بسیار کمرنگ شده و رو به انقراض رفته است. همچنین نواختن نی یا همان للوا در میان مردم الموت به خصوص چوپانان و چاروِداران رواج داشته است. برخی اشعار عاشقانه از جمله «عزیز و نگار» هم در میان مردم الموت شناخته‌شده‌اند که از رپرتوارهای مشترک میان الموت و طالقان به شمار می‌روند. یکه‌خوانی نیز در میان مردان الموت مشاهده می‌شود که ممکن است ریشه در گذشته‌ی تاریخی این منطقه داشته باشد، چرا که نمی‌توان اسماعیلیان و پیروان صباح را فاقد آداب و سنن و فرهنگ موسیقایی دانست.
دو روایت سرنا و دهل و یک مجلس شادیانه‌ی عروسی‌های روستایی و یک روایت تک‌خوانی نمونه‌هایی از موسیقی قابل دسترس در منطقه‌ی الموت‌اند که در ششمین فستیوال آینه‌دار اجرا می‌شوند.

منطقه‌ی طالقان

منطقه‌ای‌ست محدود به کرج در شرق، الموت در غرب، کلاردشت و رودبارک و منطقه‌ی تخت‌سلیمان در شمال و آبیک و اشتهارد و بوئین‌زهرا در جنوب آن است که ما آنرا از دیرباز با نام طالقان می‌شناسیم؛ منطقه‌ای است کوهستانی با آب بسیار و باغ‌های میوه‌ی فراوان، سرشار از چشم‌اندازهای زیبای طبیعی، روستاهایی آباد، دشت‌هایی فراخ و کوه‌هایی بلند. کوچه‌های برخی از روستاهای طالقان هنوز جزو زیباترین منظره‌های روستایی به شمار می‌روند، اما این مکان در سال‌های اخیر به یکی از ییلاق‌های ساکنان تهران و اطراف و اکناف آن بدل شده و بافت مسکونی بسیاری از روستاهایش دستخوش تغییرات گسترده‌ای شده است. وجود شاه البرز در جوار روستای «حسنجون» مسیری جذاب را برای گذر کوهنوردان و طبیعت‌گردان فراهم کرده و خود سبب توجه بیشتر به این منطقه‌ی خوش آب‌وهوا در جوار پایتخت شده است.

موسیقی طالقان

در این منطقه نیز موسیقی به‌وضوح در حال خاموشی و فراموشی است. در سفرهایی که به این منطقه داشتیم با چهره‌هایی آشنا شدیم که به گفته‌ی افراد کهن‌سال و روشنفکران و اهالی هنر و فرهنگ در طالقان، به جز آن‌ها هیچ هنرمند و علاقه‌مند دیگری نیست که موسیقی‌های بومی و اشعار فولکلوریک و عاشقانه‌های منطقه‌ی طالقان را دنبال کند. امروز تقریباً تمام جوانانی که در این ناحیه به دنبال موسیقی می‌روند، نه برای فراگیری نغمه‌ها و آوازهای موسیقی گذشتگان خود، که به دنبال موسیقی‌های روز و بازاری یا در بهترین حالت به دنبال فراگیری موسیقی دستگاهی‌اند.
از این ناحیه هم یک اجرای فولکلوریک و یک روایت از رپرتوار سرنا و دهل را در شب دوم فستیوال می‌بینیم و می‌شنویم.
همچنین در این شب فستیوال، از مرکز استان تازه‌تاسیس البرز و از میان انبوه جمعیت مهاجر به شهر کرج، یکی از روایت‌های عاشیق‌های مهاجر در این منطقه را خواهیم دید که گاه مجلس‌آرای اقوام ترک‌زبان این مناطق هستند و گاه در قهوه‌خانه‌ها در جست‌وجوی مخاطب آشنا می‌پلکند و گاه در شهر تهران و گاه در روستاها و شهرهای نقاط مختلف ایران در گردش‌اند. شهر کرج به‌عنوان یکی از پرجمعیت‌ترین شهرهای مرکز ایران، شهری با تنوع قومی بالا را تشکیل می‌دهد که بی‌تردید یک جامعه‌ی عجیب و سوژه و پدیده‌ای اجتماعی برای مطالعه است.

■ **مجلس بخشی**
— **شب عروسی قوچان**
بخشی علیرضا سلیمانی

■ **عروسی با عاشق‌چی**
— **شادیانه‌های عاشق‌چی در عروسی**
حیدرعلی عاشق • کمانچه
پیرعلی سازنده • دهل

■ **مجلس بخشی**
— **شب عروسی آشخانه**
بخشی عیسی قلی‌پور (عیسی بخشی)

■ **شادیانه با لولوچی**
— **شب شادعروسی‌های قوچان**
حسین عزیزی‌پور • لولوچی
محمدرحیم آدینه‌پور • کمانچه و قوشمه

■ **عروسی**
— **بخشی‌گری عروسی‌های عشایری شیروان**
رمضانعلی سلطانی (رمضان بخشی)

جمعه
۱۳۹۸/۹/۲۲
تالار رودکی
ساعت ۱۸:۰۰

*

دوتار و زعفران خراسان

(از بخشی‌ها تا عاشق‌چی‌ها و لولوچی‌ها)

شمال خراسان

موسیقی شمال خراسان در ساز بخشی‌ها

موسیقی شمال خراسان همواره یکی از جلوه‌های متعالی موسیقی تصویرگر ناب و ممتاز در جهان بوده است. با وجود توجه‌های زیاد چند دهه‌ی اخیر در امور پژوهشی و هنری به این موسیقی، هنوز جای کار بسیاری وجود دارد، چرا که در مقام مقایسه انگار آن‌چه بود و آن‌چه هست کمتر نسبتی با یکدیگر دارند.

از نظر پیشینه‌ی پژوهش در مناطق مختلف خراسان، به‌ویژه در شمال خراسان، خوشبختانه منابع مکتوب و مضبوط متعددی بر جای مانده است. به سبب توجه برخی از پژوهشگران پیشتاز در امور موسیقی اقوام، از جمله خانم فوزیه مجد و پس از ایشان خانم آمنه یوسف‌زاده و همچنین حضور بخشی‌های بزرگی از آن ناحیه در جشن هنر شیراز و جشن توس و نیز ارتباط مجامع علمی و هنرمندان موسیقی با شاخص‌ترین سنت موسیقی خراسان شمالی، بخشی‌های شمال خراسان به هویت و شهرتی فرامنطقه‌ای دست یافته‌اند. پس از انقلاب روابط بخشی‌ها با موسیقی‌دانان گسترش بیشتری یافت. امکان بررسی بیشتر موسیقی بخشی‌های شمال خراسان در پی ارتباط بسیار کیفیِ حاج قربان سلیمانی با پژوهشگران و هنرمندان و مجامع مدیریتی موسیقی و رفت‌وآمد این بخشی بزرگ قوچان، دامنه‌ی شهرت و اعتبار بخشی‌های شمال خراسان را وسیع‌تر کرد تا آن‌جا که به تعبیر استاد حسین علیزاده، حاج قربان به یکی از نمادهای موسیقی ایران در جهان بدل شده و شهرتش از تمام موسیقی‌دانان ایران فراتر رفته است.

بخشی چیست؟

با در نظر داشتن تعریفی که پیشتر در بخش ترکمن از دایره‌المعارف مصاحب خواندیم که اشاراتی به پیشینه‌ی کهن این واژه در فرهنگ سایر ملل و اقوام آسیایی دور و فرهنگ‌های بسیار کهن داشت، حال ببینیم بخشی در شمال خراسان چیست و بخشی‌گری چه تعریفی دارد؟

دکتر آمنه یوسف‌زاده در کتاب «رامشگران شمال خراسان» می‌نویسد «شاخص‌ترین پرسوناژ زندگانی موسیقایی شمال خراسان رامشگر است که به او بخشی می‌گویند. بخشی وارث سنت کهن کوچ‌نشینی و شمنی، میراث‌بر خنیاگران ایران پیش از اسلام و خواننده‌ی حماسه‌های ترکی است. حافظه‌ای شگرف دارد و می‌تواند شنوندگان را به زبان خودشان ـ ترک و فارس و کرد و ترکمن ـ شیفته کند. آوازش را همراه با دوتار، ساز محبوب خراسانیان می‌خواند. ساعت‌های دراز دلاوری‌های قهرمانان تاریخی و افسانه‌ای و نیز عشق‌های نافرجام عاشقان را بازگو می‌کند و می‌خواند. رپرتوار آنان سنجشی از میراث فرهنگی ایرانیان است که باید حفظ شود.»

روزی در منزل بخشی علیرضا سلیمانی بودیم که صحبت از توان و تکنیک‌های ذهنی، جسمی و روحی بخشی‌ها بود که به نقل از حاج قربان گفت: «حاجی اول راضی نبود که من پا در این راه بگذارم، اما از وقتی که دید راه دیگری نمی‌روم گفت حال که این را خواهانی، بدان که باید شب و روز زحمت بکشی. باید از نحوه‌ی نشستن، صحبت کردن، راه رفتن، خوردن و آشامیدن شروع کنی و یاد بگیری. باید به حافظه سپردن سخن بزرگان و کلام شاعران و حماسه‌سرایان، سخن‌دانی و سخن‌شناسی، آداب معاشرت، سنجیدن و فهمیدن توقعات، عواطف و حالات شنونده (روانشناسی و مخاطب‌شناسی) را فرا بگیری تا به زبان دوتار برسی و وقتی بر همه‌ی این‌ها تسلط پیدا کردی آن‌وقت اجازه داری آرام‌آرام خود را بخشی بدانی.»

حدود ۴۰ سال پیش در حوالی سال ۵۶ در روستاهای گِلیان در ارتفاعات جنوب شیروان، بخشی حَمرا گل‌افروز در منزل برادرش علی بخشی که بخشی‌زاده و فرزند علی‌اکبر بخشی و از خاندان‌های بزرگ بخشی‌های شمال خراسان بودند (هر دو درگذشته‌اند)، به خانم فوزیه مجد گفته بود «بخش درست است نه بخشی. بخش از آن‌جاست که خداوند به انسان بخش می‌دهد. به این لباس می‌گوییم لباس فقر. باید احترام این لباس نگه داشته شود. راه فقر ۱۷ سلسله دارد، از جمله درویشی، بخشی‌گری، خیاطی، دهقانی و سلمانی. اختیار ۳۰۶ و ۴۰۴ پاره استخوان را باید داشته باشی. چشم نباید هرکاری کند. نباید اختیار به چشم دهی. چشم اگر بخواهد کاری کند، پروردگار عالم این اختیار را از من می‌گیرد.»

موسیقی بخشی‌های قدیم

حالا می‌توان پرسید مگر موسیقی بخشی‌های قدیم چگونه بود؟

فوزیه مجد در متن آلبوم «شاهزاده زرین‌عذار» می‌نویسد «حمرا گل‌افروز بخشی‌گری را در تداوم نسل‌ها امکان‌پذیر می‌دانست و این تداوم یکی از شرایط مهم بخشی‌گری تلقی می‌شد و می‌بایست دانش و تعالیم اخلاقی که اصالت بخشی‌گری را متضمن بود، در خلوت جو خانواده فراگرفته و درک شود و پدر الگویی نمونه باشد برای کودک و نوجوان که در آینده باید دوتار به دست گیرد و راه پدر را ادامه دهد. اما حالا هرکسی یک دوتاری برداشته، آواز خوبی دارد، چهارتا کردی می‌خواند اسمش را گذاشته بخشی و این‌طرف و آن‌طرف می‌رود. اما از طفولیت باید پشت در پشت چکیده باشی نه چسبیده.»

در یک روز پر از برف و بوران در مسیر آشخانه، عاقله‌مردی را دیدم که بساط انگور در کنار جاده پهن کرده بود. در میان خیمه‌ای ناسره و نحیف از نایلون و چوب، هیمه‌ای اندک افروخته و در میان باد و بوران به امید فروش انگور در انتظار توقف ماشین‌های مسافران بود. پس از توقف و برقراری ارتباط اولیه پرسیدم از بخشی‌ها کدام را می‌شناسی و در محل شما مورد توجه بوده و هست؟ گفت دیگر کسی با بخشی‌ها کاری ندارد. در قدیم خیلی بود. مثلاً عیسی بخشی تا صبح بدون بلندگو طوری می‌خواند که در کوچه‌های اطراف هم صدایش شنیده می‌شد. نه او خسته می‌شد و نه حاضران در مجلس. اما امروز همان عیسی بخشی هم بیشتر از نیم ساعت نمی‌خواند. چندی بعد این خاطره را با عیسی بخشی در میان گذاشتم و خندید و خوشش آمد و تأیید کرد.

آن‌چه که از شنیدن آثار محمدحسین یگانه، حاج قربان، حمرا بخشی، علی بخشی و بسیاران دیگر به دست می‌آید این است که وقتی قصه‌ی اینان را می‌شنویم، درست به مانند خواندن یک رمان وارد فضای داستان می‌شویم. راوی ما را با خود از بین دیوارها به درون خانه‌ها و میان مجالس و به تودرتوهای ذهن افراد می‌بَرد. با تعمق و غرق شدن در روایت حمرا بخشی ساختارِ "چندصدایی" یا هتروگلوسیایی/ Heteroglossia و دگرواژه‌های درون روایت را به خوبی درک می‌کنیم. حمرا وقتی دوتار را در میان روایتِ خود به دست پرسوناژ دیگر قصه‌اش می‌دهد، شیوه‌ی نواختن دوتارش نیز

عوض می‌شود. یا وقتی در میان اجرا می‌خواهد سخن دل کس دیگری را بازگو کند، صدایش و بیانش و حتا ادبیاتش عوض می‌شود. این همان چندصدایی در ادبیات است و فرق بسیار است میان آن با پلی‌فونی در موسیقی. این چندصدایی در روایتِ بخشی چیزی‌ست که تاکنون نه کسی در نوشته‌ای به آن اشاره‌ای کرده است و نه درجایی به آن توجه شده و حتی نه در موسیقی جای دیگری راوی یا یکّه‌خوان چنین تکنیکی را اجرا می‌کند. منحصربه‌فرد است و منحصر به رپرتوار و شاید حتی منحصر به منطقه است، لیکن همه در گذشته.

بخشی‌های امروز

آنچه بخشی حمرا و علی‌بخشی و بخشی محمدحسین یگانه و حاج قربان سلیمانی و بخشی‌های دیگر از نسل آنان از پدران و اجدادشان همه با اندکی اختلاف بیان کرده‌اند، حاکی از این است که بخشی شدن در روزگارِ ما امری ناممکن می‌نماید.

اگر اوصافی که علیرضا سلیمانی در وصف شروط رسیدن به مقام بخشی را از زبان پدرش مطرح می‌کرد در کنار تعریفی که از دکتر یوسف‌زاده آورده قرار دهیم و سپس مرور کنیم گفته‌های حمرا بخشی را و نظری هم به صحبت آن مرد انگور فروش بیندازیم، می‌بینیم که حتی بزرگ‌ترین بخشی‌های حال حاضر نیز دیگر ضرورتی به وجود چنین برداشتی از خود در جامعه نمی‌بینند، چراکه سبک زندگی همه با شرایط روز هماهنگ شده و دیگر بخشی‌گری نه یک هنر و سنتِ کارکردی در میان جامعه، که زینت‌المجالس شده است. امروز طوری شده که نه بخشی نیازمند داشتن علم و فرزانگی برای بخشی‌گری‌ست و نه جامعه خواهان مهارت در فنون قدیم و حکمت و معرفت و علوم مختلف از بخشیان موجود است.

اما در یک بررسی ساده می‌توان به وضوح مشاهده کرد که رپرتوار بخشی‌های حال حاضر این ناحیه به تکرار تعداد محدودی از معدود حماسه‌ها یا عاشقانه‌های نیاکان‌شان خلاصه شده است. حال می‌توان گفت یا بخت یار ما نبوده که به تمام توانایی بخشی‌ها دسترسی پیدا کنیم یا که زمانه عوض شده و با مشاهده‌ی تغییرات زمانه، خود بخشی‌ها هم دیگر آن توانایی‌های افسانه‌ای را ضروری و لازمه‌ی هنرشان برنمی‌شمارند، چراکه مثلاً بحر طویل خواندن یک بخشی در تمام جشنواره‌ها با فیگورهایی خاص، گویا مخاطب امروزی را راضی می‌کند. شاید از این‌روست که برخی بخشی‌ها بدون آن‌که خود را ملزم و متعهد به هنر و مخاطب‌شان ببینند، بدون اندکی زحمت برای ارتقای توانایی‌های تکنیکی و اندوخته‌ی شعری و تقویت حافظه، سال‌هاست در ورطه‌ی تکرار افتاده‌اند. امروز اجرایی می‌کنند و می‌رود باز تا جشنواره‌ای دیگر با مخاطبی دیگر که از دیگر اجراهای او خبر ندارد. و گویا این تکرار نیز جزئی از رپرتوار جشنواره‌های ما شده است.

باز به گفته‌ی فوزیه مجد، حمرا بخشی آینده را کدر می‌دید و اظهار می‌داشت که جنبه‌های معنوی و اخلاقی این سلسله رو به افول است.

دکتر یوسف‌زاده در پایان کتاب می‌نویسد «این نگرانی وجود دارد که با دخالت عنصر سیاسی در این سنت، هنر رامشگران از مسیر طبیعی خود منحرف شود و به هنری نازا تبدیل شود.» این نگرانی‌ها گویا امروز بسیار جدی‌تر از گذشته نمایان شده‌اند.

با وجود همه‌ی آن‌چه که در مرور احوال بخشی‌های گذشته و حال مطرح شد، باز امیدوارانه توقعی که از بخشی‌های حال حاضر شمال خراسان می‌رود این است که سعی کنند این میراث را که از هفت نسل پیش به آنان رسیده به درستی روایت کنند و با تلاشی بیشتر در بازخوانی اشعار و بازنمایی اخلاق پدران‌شان، این هنر را به آیندگان تحویل دهند.

چند روایت از چند بخشی

با تمام این اوصاف به ضرورت به میان بخشیان کهن‌سال رفتیم و سه روایت از آنان را انتخاب کردیم. همچنین یک بخشی ناشناخته از روستایی دورافتاده در اطراف شیروان را دعوت کردیم تا احوالات عشایری کرمانجی خود را با اشعار خودبندی که در لحظه می‌سازند و می‌خوانند روایت کند.

هنرنمایی عاشق‌چی

نوازندگان سرنا و قوشمه و کمانچه و ویلن و دهل و تمبک و دایره یا دپ را در شمال خراسان با نام عاشق‌چی می‌شناسند. این هنرمندان در ادامه یا در هیئت مطربان دیگر مناطق ظاهر می‌شوند، با این تفاوت که اجرای موسیقی‌شان در عروسی‌ها همیشه بیرون از خانه‌ها یا بیرون از اندرونی‌ها است و در حیاط یا محوطه در پیشواز یا بدرقه‌ی عروس و داماد برگزار می‌شود. اینان درست همانند مطربان سایر نواحی بخش شادیانه‌های عروسی‌ها را تأمین می‌کنند. پیراهن سرخی بر تن می‌کنند. اگرچه در هیچ نوشته و گفتاری تاکنون دلیل و پیشینه‌ای برای این کار نیامده، اما رنگ سرخ در اسطوره‌شناسی و نشانه‌شناسی میترائیسم بسیار پرمفهوم است. این پیراهن نیز شاید نشان از مهرپرستی در تبار تاریخی این عاشق‌ها باشد.

هنوز بسیاری از عاشق‌چی‌ها در قوچان و برخی شهرهای شمال خراسان در نقاطی مشخص و مخصوص، سر گذرگاهی منتظر مشتری‌های خود یعنی صاحبان مراسم عروسی‌ها می‌ایستند. گاهی هم همان‌جا به فروش وسایل کهنه از قبیل لباس و ابزار مستعمل و اشیاء کم‌قدر و قیمت مشغول می‌شوند.

شادیانه‌های لولوچی

در روزگار قدیم در کنار بخشی‌های بزرگ خوانندگانی هم بودند که بخشی نبودند و در کنار بخشی می‌رفتند تا گاهی که بخشی لازم دارد کمی استراحت کند، او چند بیتی بخواند. به این خوانندگان لولوچی می‌گفتند. مشابه اصطلاحی که در موسیقی قدیم بود و به خوانندگان همراه دمکش می‌گفتند. درواقع لولوچی‌ها با ایفای این نقش یار بخشی‌های بزرگ بودند.

اجرای مشترک عاشق‌چی و لولوچی

همچنین لولوچی‌ها در کنار عاشق‌چی‌ها به اتفاق به اجرای ترانه‌های محلی و سنتی اقوام کرمانج و ترک و فارس می‌پردازند.

در شب سوم از فستیوال از گونه‌هایی که ذکرشان رفت سه رپرتوار عروسی در شمال خراسان را در کنار بخشی‌ها می‌بینیم و می‌شنویم.

---

*کتاب و آلبوم اشاره‌شده در متن را موسسه‌ی ماهور منتشر کرده است.

جمعه
۱۳۹۸/۹/۲۲
تالار رودکی
ساعت ۲۱:۰۰

*

از نشیب دشت‌های ترکمن تا فراز قله‌های الموت

(گزیده‌ی اجراهای دوره‌ی ششم فستیوال)

ترکمن‌صحرا، شمال خراسان و جنوب البرز

■ اجراهایی از پنج سانس پیشین — ششمین سانس از ششمین فستیوال آینه‌دار؛ گلچینی‌ست از نواها و آواهای بخشی از کشور ایران

این سانس برگزیده‌یی از اجرای هنرمندان مناطق مختلف ترکمن‌صحرا، شمال خراسان و جنوب البرز را در خود جای داده است.

صداها و نواهایی از موسیقی شهرهای مختلف ترکمن صحرا را می‌شنویم.

از موسیقی هنرمندانی که از شهرها و روستاهای کلاله، آق‌قلا، گمیشان، بندرترکمن و درگز آمده بودند را بازمی‌شنویم.

از موسیقی بخشی‌ها و لولوچی‌ها و عاشق‌چی‌های شمال خراسان لذت می‌بریم و با موسیقی ساربانان و چاربه‌داران کومش همراه می‌شویم.

با برخی هنرمندان که هنرشان از تباری در تهران قدیم سرچشمه گرفته دیداری داریم و از هنرمندانی از نواحی مختلف الموت و طالقان و استان البرز قصه‌هایی می‌شنویم.

Festival Schedule

2019	Part 1 — The Rudaki Hall 18:00	Part 2 — The Rudaki Hall 21:00
Dec. 11 Wednesday	**Ghazal-Khâni-ye Tehrun** (Ritual and Folklore Music of Rey and Tehrân) The Old Tehrân	**Ney-e Sârebân and Chârbedâr of Kumesh** (Ney and Âvâz, Sâz and Dohol, Dastmâl-Bâzi and Dotâr) Kumesh (From Neyshâbur to Rey)
Dec. 12 Thursday	**Torkaman Khalq Âydim Sâzlâri** (Bâghshi Dotâr, Toydūk, and Dagger Dance) Torkaman Sahrâ	**From the Castles of Alamut to the Gardens of Tâleqân** (Music of Weddings and Festivities) Alamut and Tâleqân
Dec. 13 Friday	**The Dotâr and Saffron of Khorâsân** (From Bakhshis to Âsheqchis and Luluchis) Northern Khorâsân	**From the Torkaman Plains to the Alamut Highlands** (A Selection of the Performances 6th Edition of the Festival) Torkaman Sahrâ, Northern Khorâsân, and the Southern Foothills of the Alborz Mountain Range
Dec. 14 Saturday	----------	----------
Dec. 15 Sunday	**The Closing Ceremony of the 6th Ayenedar Festival** In Honor of the Musicians of *Torkaman Sahrâ*, Northern *Khorâsân*, and the Southern Foothills of the *Alborz* Mountain Range	Vahdat Hall 21:30

AYENEDAR.COM

Instagram@ayenedar.festival

called “culture industry.” What had evolved over centuries in customs and traditions was being transformed. Concern over the slowness of the process of recognition grew as it became evident that artists, who were the torchbearers of different subcultures, were dying with no one to replace them or inherit their legacy.
Finally, in the spring of 2013, after a bleak period, the seeds began to sprout, and Ayenedar, the Regional and Ritual Music Festival of Iran, saw the light of day. We chose the title “ayenedar,” which literary means “someone who holds a mirror,” for we believed there are people who can represent, or “reflect,” the art, culture, customs, rituals, and history of their communities to the world. These people speak on behalf of their communities through their music. They are like Kâshmar, Fârmad, and the cypresses of ancient Persia. Like the cypresses of Abarkuh and the cypresses of Shirâz. These musicians are cypresses and we are the dew, still dreaming about holding a mirror to the dawn.

In the Sixth Edition of the Festival

In the sixth edition of the festival, we will see performances by the artists from Torkaman Sahrâ, northern Khorâsân, and the southern foothills of the Alborz Mountain Range. The festival is in fact a celebration of voices of ethnic people, who have patiently endured all the hardships of life. In this year’s festival, it is time for the sounds of Turkish, Kurdish, Tât, and Fârs people, the voices of the Bakhshis and the melodies of the lovers of the northern part of Khorâsân, the Torkaman Bâghshis, the Sârebâns and Chârbedârs of Kumesh, the sâz and dohol players of Tâleqân and Alamut, the Ta’ziehkhâns of Damâvand, and the tunes from the Old Tehrân’s street singers, Morsheds, and Armenian singers of love songs. These voices are hard to find these days.
We will enjoy the music from the Bakhshis of Bojnurd, Quchân, and Shirvân, the Kurmânji and Kurd Âsheghchis from the vicinities of Dargaz and Lotfâbâd, with the Lus of the Luluchis of the northern Khorâsân. We will hear tunes from the northern boundaries of the moors and woods of Hirkâni to the plains of Torkaman Sahrâ, and the borders of Turkmenistan and Ashgabat. Torkaman Bâghshis narrate the stories of happy and sad moments of Torkaman tribes with their heart-wrenching melodies, singing of separation and joining of lovers in the poetry of Magtymguly. With toyduk, zanburak, and dagger dance, the Torkamans have prepared a banquet for us, filled with elements from the culture of Torkaman Sahrâ. The sound of ney from the fringes of Dasht-e Kavir in the northern regions of the historic Dâmghân, and the ney and vocal pieces of Châbedârs, Dotârchis, and Naqârehchis of Kumesh, tell stories of a crossroad at the Silk Road. Men from the villages in mysterious region of Alamut, on the tower, Sahn (courtyard), stable, and the barracks of the Gâzorkhân Citadel, narrate the histories of victories and defeats of men of Alamut castles, the wedding tunes and soirees of the hardworking people of the northern foothills of the central Alborz Mountain Range. We breathe the fresh air of Alamut castles, hearing the sounds and melodies coming through the corridors and passageways of the ancient Navizar Citadel. We hear the tales of kind people living along the beautiful Shâhrud River, amidst the huge mountains that are home to the majestic eagles, soaring proudly up above. We give ear to the legend of “Aziz and Negâr” according to men and women of Tâleqân, Zidasht, Armut, Hassanjun, the foothills of Shâh-Alborz, and all the villages of Tâleqân region, narrated by the artists of this land, and then we hear migration songs from Karaj. Recounting the tales of living as emigrants in the margins of the Iranian capital, trying to turn a strange land into a place they can call home. We will see and hear songs of musicians, tradesmen, mystics, and common people from the streets, alleys, and bazaars of the Old Tehrân. This year, amidst the emerging musical world of modern Tehrân, we explore some of the remnants from the past of the Iranian capital.
We dedicate the sixth edition of the Ayenedar Festival to the ears that are in love, for it takes clever ears for the music to live on.

Rediscovering the Iranian Folklore Music

"The dew holds a mirror to the dawn everywhere." – Bidel

The Ayenedar Festival was established for recognizing and promoting the music of Iranian ethnic groups. It was the realization of a lifelong dream. Moreover, numerous lifetimes have passed until these pieces have arrived at this particular time in history: they have gone through all the ebbs and flows of the ages, born out of and shaped by a multitude of cultures and traditions of this ancient land. The passage of time and changes in social circumstances have played significant roles in the formation of the epochal identities of these musical pieces, which may not be as elaborate as modern compositions, but they are impressive nonetheless, reflecting the cultural life of all the Iranian ethnic groups. They are not meant to convey intellectual gestures, but they are passionate. They may not rely on literature, but they have deep cultural roots. They may not be progressive, but they reflect the past perfectly. Those who have created and handed down this music were not after fortune and fame; yet, they had an audience as big as a whole community. They had no stage; yet, their hearts were the true scene for their art. Even though their music tells the stories of pain and sorrow, it does not mean they were sorrowful or sad in their expression. If those songs and tunes embodied the griefs of men and women, they were adorned with the wisdom, patience, and expectation as well as the childlike, playful attitude of Iranian people, crystallized in the larynx and the fingers of musicians of various Iranian ethnic groups.

It is true that today Bakhshis and Âshiqs cannot find an audience fascinated by their words and melodies; those who would sit down and listen to them for days and nights on end. It is true that the recording technology has helped artists to make their art permanent, but it is also a two-edged sword: now those systems are playing the biggest role in putting an end to those sounds, thanks to the ready-made music, presets, and samples. It is true that musicians and songwriters of Persian music used to be among the people, singing, playing, and narrating for them, but the changes in lifestyles have shaken the foundation of all the cultural mechanisms for quite some time now. We know that the image of art and culture has been transformed for people because of manufactured tastes and targeted efforts to build a different identity, and due to the superficiality in attitude and speech across ethnic communities. We also see that many musical traditions and rituals vanish slowly and silently in the absence of an audience or any possibility of presentation. Yet, just when music is becoming shallower every day, there are artists who carry the legacy their fathers have left for them. In every corner of this land, there are still musicians, whose hearts are drawn to their own traditions and customs. They are waiting patiently, hoping that one day the sensations would subside, so they can share what they have in their chests and connect the past to the future. In the meantime, the undeniable truth is that ethnic music is listenable to any extent it has been handed to us.

The Desire to Reflect as a Mirror in the Ayenedar Festival

First, we took steps to explore the folk music of different regions of Iran and their cultural roots, by recording them, in both audio and video formats, in the main context of Iranian ethnicities. Shortly thereafter, the idea of a festival was conceived. The goal we envisioned for the festival was to promote, support, and record folklore music. This idea was born out of the bitter reality of losing some prominent ethnic musicians and the realization of the inappropriate changes in the contextual structure or textures of Iranian ethnic music. The idea was a seed that had to be planted in its proper land. That land was in fact the overgrowing urban and social developments. Discoursive shifts led to cultural alienation, the manipulation of consumption patterns, and the overturning of all the old cultural mechanisms and relations, thanks to a phenomenon

رئیس فستیوال: **احسان رسول‌اف**
دبیر هنری: **علی مغازه‌ای**

❋ برگزاری اجراها
سرپرست: **محمد صفرپور**
دستیار اجرایی: **سهراب کریمی**
مدیریت صحنه: **کتایون سالکی، نکیسا بهشتی**
ویدیوی پس‌زمینه: **پویان رنجبر، فرناز روشنایی**
ویدیوپروجکشن: **اشکان قدیم‌خانی، رعنا اطهاری**
صدابرداری: استودیو کنگان‌پارسه (کرگدن)
سرپرست: **رضا فرهادی**
دستیار اجرایی: **علی پیروزی، ساسان بخششی**
مستندنگاری
فیلم: **مرتضی ملوان، علیرضا زندیه، علیرضا واعظی**
عکس: **آرش عاشوری‌نیا، هادی هژیرآذر، مسعود مبین‌علی**

❋ طراحی‌گرافیک و صحنه: پروژه‌ی ۰۰۹۸۲۱
مدیر هنری: **ایمان صفایی**

❋ هماهنگی امور اجرایی
سرپرست: **نیروانا پرویزی**
دستیار اجرایی: **مه‌گل محمدی**
امور مالی: **فریبا فتوح‌نژاد**

❋ پشتیبانی
سرپرست: **سحر صبا**
میزبانی: **نسیم صبا**
امور هنرمندان: **نوشین کاظمی**
امور اجراها: **گلنار خواجیان، امیر اخوان**
حمل‌ونقل: **بهنام قنبری، سجاد سعیدی**

❋ روابط‌عمومی و تبلیغات
سرپرست: **مهدی خندان**
تیزر و آنونس: **حمید شوارعان، کیان فروتن**
هماهنگ‌کننده‌ی رسانه‌ای: **پریسا زمانی**
محتوای خبری: **کبریا حسین‌زاده**
شبکه‌های اجتماعی: **مهتاب علی‌زاده، مهدیس عباس‌زاده**

عکاسی خلاق
عکاسی پرتره: **امیرحسین بی‌پروا**
عکاسی شهری: **علیرضا فانی**
دستیار: **ستاره سنجری**

❋ بروشور
متن: **علی مغازه‌ای**
ترجمه: **حمید خداپناهی**
چاپ و تولید: استودیو طبل
مدیر تولید: **هویار اسدیان**
نظارت بر امور فنی چاپ و تولید: **حسین سلطانی**

❋ با سپاس از همکاری:
مجتبی امینی، نیما علیزاده، مینا اکبری و ابوطالب ایراندوست

❋ با سپاس ویژه از بنیاد رودکی
مدیرعامل: مهدی افضلی
معاونت برنامه‌ریزی و توسعه هنر: نعمت‌الله پایان
مدیر تالار: معصومه سهرابیان
مدیر فنی: جمشید شعبانی
مسئول صدا: سهیل احمدی
مسئول صحنه: سعید پوش‌نگاه
خدمات سالن و صحنه: خداداد حمدی نژاد، یوسف داوری
و کلیه‌ی همکاران ستادی، اجرایی، راهنمایان، حراست و خدمات

FESTIVAL DIRECTOR: **EHSAN RASOULOF**
ART DIRECTOR: **ALI MAGHAZEI**

* PERFORMANCE ORGANIZERS

SUPERVISING MANAGER: **MOHAMMAD SAFARPOUR**
ASSISTANT SUPERVISOR: **SOHRAB KARIMI**
STAGE MANAGER: **KATAYOUN SALEKI, NAKISA BEHESHTI**
BACKGROUND VIDEO: **POUYAN RANJBAR, FARNAZ ROSHANAEE**
VIDEO PROJECTION: **ASHKAN GHADIMKHANI, RANA ATHARI**

SOUND

SOUND RECORDING: **STUDIO KANGAN PARSEH (KARGADAN)**
SUPERVISING MANAGER: **REZA FARHADI**
ASSISTANT SUPERVISOR: **ALI PIROUZI, SASAN BAKHSHESHI**

DOCUMENTATION

FILM: **MORTEZA MALAVAN, ALIREZA ZANDIEH, ALIREZA VAEZI**
PHOTOGRAPHY: **ARASH ASHOURINIA, HADI HAZHIRAZAR, MASOUD MOBINALI**

* GRAPHIC & STAGE DESIGN: 009821 PROJECTS STUDIO

ART DIRECTOR: **IMAN SAFAEI**

* PLANNING AND EXECUTIVE COORDINATION

SUPERVISING MANAGER: **NIRVANA PARVIZI**
ASSISTANT: **MAHGOL MOHAMMADI**
FINANCE MANAGER: **FARIBA FOTOUHNEZHAD**

* LOGISTICS

SUPERVISING MANAGER: **SAHAR SABA**
HOSTING: **NASIM SABA**
ARTISTS' COORDINATION: **NOUSHIN KAZEMI**
PERFORMANCE COORDINATION: **GOLNAR KHAJIAN, AMIR AKHAVAN**
TRANSPORTATION: **BEHNAM GHANBARI, SAJJAD SAIDI**

* PUBLIC RELATIONS AND ADVERTISEMENT

SUPERVISING MANAGER: **MEHDI KHANDAN**
TEASER AND ANNOUNCEMENT: **HAMID SHAVAREAN, KIAN FOROUTAN**
SOCIAL MEDIA COORDINATION: **PARISA ZAMANI**
NEWS CONTENT: **KEBRIA HOSSEINZADEH**
SOCIAL MEDIA: **MAHTAB ALIZADEH, MAHDIS ABBASZADEH**

CREATIVE PHOTOGRAPHY

STUDIO PHOTOGRAPHY: **AMIRHOSSEIN BIPARVA**
URBAN PHOTOGRAPHY: **ALIREZA FANI**
ASSISTANT: **SETAREH SANJARI**

* CATALOG

TEXTS: **ALI MAGHAZEI**
TRANSLATION: **HAMID KHODAPANAHI**

PRINT AND PRODUCTION: STUDIOTABL

PRODUCTION MANAGER: **HOOYAR ASADIAN**
PRINT & PRODUCTION SUPERVISOR: **HOSSEIN SOLTANI**

THANKS TO:

MOJTABA AMINI, NIMA ALIZADEH, MINA AKBARI AND ABOUTALEB IRANDOUST

* SPECIAL THANKS TO THE ROUDAKI FOUNDATION

CHIEF EXECUTIVE OFFICER: MEHDI AFZALI
ARTISTIC PLANNING MANAGER: NEMATOLLAH PAYAN
CONCERT HALL MANAGER: MASOUMEH SOHRABIAN
TECHNICAL DIRECTOR: JAMSHID SHABANI
SOUND MANAGER: SOHEIL AHMADI
STAGE MANAGER: SAID POUSHNEGAH
HALL AND STAGE SERVICES: KHODADAD HAMDINEZHAD, YOUSEF DAVARI
AND ALL THE ADMINISTRATIVE, SECURITY, LOGISTICS, AND EXECUTIVE STAFF

ششمین
فستیوال
موسیقی
نواحی و
آیینی
ایران
۶

AYENEDAR
آیینه دار

THE SIXTH REGIONAL & RITUAL MUSIC FESTIVAL OF IRAN

TORKAMAN SAHRÂ
NORTHERN KHORÂSÂN
SOUTHERN ALBORZ

11-15 DECEMBER 2019
ROUDAKI HALL
VAHDAT HALL

6

ترکمن صحرا
شمال خراسان
جنوب البرز

با همراهی
بنیاد رودکی

۲۰ تا ۲۴
آذر ماه
۱۳۹۸
تالار
رودکی
تالار
وحدت

AYENEDAR.COM