عناصر و وجوه نمایشی در موسیقی

قوم لُر و آیین‌هایش

عبدالرّضا فریدزاده

در تنظیم این نوشتار از آثار زیر نیز بهره برده‌ام:
کتاب *نمایش در لرستان*، سیامک موسوی.
مقالهٔ «زن در اجتماعات عشیره‌ای»، مرادحسین پاپی.
مقالهٔ «مراسم آیینی چمر»، علی‌محمد خلیلیان.
«مقالهٔ موسیقی‌درمانی در لرستان»، فتح‌الله شفیع‌زاده.

تاریخچه: قوم لُر عمدتاً در لرستان، چهارمحال، ایلام و کهکیلویه و بویراحمد و بخش‌هایی کوچک‌تر از این نژاد در همدان، اصفهان، فارس، استان خوزستان و استان مرکزی ساکن‌اند. از یک‌صد هزار سال پیش، در لرستان انسان‌هایی می‌زیسته‌اند. آریایی‌ها چهار هزار سال پیش به لرستان آمدند و با ساکنان آن، «کاسیت»ها یا «کاسی»ها، درآمیختند. بخشی از این بوم را نیز عیلامی‌ها در دست داشتند اما این بخش استقلال سیاسی و حکومتی داخلی داشتند. کاسیت‌ها قومی هنرمند بودند که آلیاژ مفرغ کشف آنان بود. دو سده پس از ورود آریایی‌ها به لرستان، کاسی‌ها، بابل را تسخیر کردند و حکومتی شش‌سده‌ای در آنجا بنیان نهادند. نام لرستان تا این زمان کاسی بود. حدود سه هزار سال پیش، آریایی‌هایی دیگر، مادها و پارس‌ها، بر کاسی غلبه کرده، حکومت خود را در غرب ایران برپای داشتند. از آن پس سلسله‌های شاهی در ایران شکل گرفتند که از آن‌ها، ساسانیان توجهی افزون‌تر به لرستان نشان دادند و بناهایی بسیار از دوران ایشان در این خطّه باقی است. پس از اسلام، حاکمانی تابع خلفا بر آن فرمان راندند و سلجوقیان، که از خلفا فرمان‌بردار بودند، لرستان را به دو بخش «لُر بزرگ» (چهارمحال و کهکیلویه) و «لُر کوچک» (لرستان اکنونی و ایلام) تقسیم کردند که حاکمان هر دو بخش، اتابکان لُر بودند. در زمان صفویان، اتابک لر کوچک، داماد شاه عبّاس، به شبههٔ خیانت، محکوم به قتل و حکومت اتابکی برچیده شد و دورهٔ والیان لرستان فرارسید، که این دوران نیز با برافتادن زندیه به دست آغامحمدخان، به سر آمد و نایب‌الحکومه‌های قجر بر لرستان گماشته شدند. با قتل ناصرالدین شاه قجر لرها شورشی را آغازیدند که تا نیمه‌های حکومت رضاخان ادامه یافت. در دهه چهل شمسی فرمانداری کلّ لرستان تشکیل شد که حکومت نظامی اداره‌اش می‌کرد و در دههٔ پنجاه، «استان لرستان» اکنونی.

اعتقادات: روند اعتقادی نژاد لُر از چند خدایی دوران کاسیت‌ها به مهرپرستی و سپس به آیین زرتشتی و پس از اسلام به مذهب تشیّع منتهی شد. مذهب «اهل حقّ» هم در شمال و شمال غرب این استان رایج است که دارای آیین‌ها و موسیقی عرفانی ویژه‌ای است که از رو و رنگ کم و بیش زرتشتی آمیخته به حال و هوای اسلامی بهره‌ور است.

این بوم، از آغاز، بوم هنرها بوده است. نمونه: هنر پیشرفتهٔ کاسیت‌ها و آثار مفرغی ارجمندشان. و نیز، این قوم از پیشرفته‌ترین صنعت فلزکاری که با هنری شگفت آمیخته بوده است، بهره داشته‌اند و «عصر طلایی هنر» عنوان دورهٔ اوج هنر مفرغ و صنعت فلز در این منطقه است. در تاریخ و فرهنگی چنین دور و دیر، انواع هنرها رونق و رواج داشته‌اند که نگارنده در نوشتاری با عنوان «جشن بهاران» در همین ماهنامهٔ گرامی، به تاریخ آبان ۸۵/ شماره ۳۵، نمونه‌ای از بازمانده‌های هنرهای نمایشی‌اش به دست داده است. امروز، متأسفانه از میان این هنرها، تنها موسیقی لری هنوز زنده است و پویا، که خوشبختانه در تمامی جلوه‌های زیستی این نژاد، حضوری فعّال دارد و بخش‌هایی از آیین‌ها و سنّت‌های نمایشی را همراه خویش، محفوظ نگاه داشته است. در این نوشتار، قصد نگارنده اشاره به این دسته از آیین‌ها و سنّت‌ها است، و معرفی‌شان. برای این منظور، ابتدا نیاز است که شناختی از گونه‌های موسیقی لُری، به اختصار، و به میزان گنجایش مقال، به دست داده شود.

موسیقی عرفانی: از آنِ «اهل حق» و بهره‌مند

از بن‌مایه‌های شناختی، مبتنی بر باور تناسخ است و نیز قائل بودن به جلوه‌ای از ذات خداوند بودن علی (ع). این گونهٔ موسیقی شاخه‌هایی دارد که از آن جمله‌اند:

عَلیوسی (علی‌دوستی): موسیقی شورانگیز مدحی و توصیفی همراه حرکات جمعی نمایشی شبیه به رقص‌های سماع که در آن، هر حرکت، نشانه و اشاره و استعاره‌ای است. حرکاتی استیلیزه و مفهومی.

میر نوروزی: از اشعار «میر نوروز»، شاعر شهیر لر که حسّ و حالی مذهبی و عرفانی دارند به عنوان کلام این موسیقی بهره می‌گیرند. امروزه از اشعار دیگری نیز در این نوع موسیقی بهره می‌برند.

کلام (یارسان) موسیقی خانقاهی اهل حق، همراه ساز ویژهٔ آن‌ها که نوعی تنبور به شمار می‌رود.

موسیقی پیغام‌گو: نغمات ویژه و قراردادی که مرگ، تولد، جنگ، ازدواج، ورود بزرگان و ... را به طایفه و ایل اعلام می‌دارد.

موسیقی غنایی: از گونه‌گونی گسترده‌ای بهره‌مند است. شیرین و خسرو، ساریخانی، عزیزبک‌خوانی، علیوسی (در این‌گونه، آوازهای عاشقانه را می‌گویند)، نظامی‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، «مویه» و «هوره» از شاخه‌های این موسیقی‌اند. از این میان «خسرو و شیرین» نغمه‌ای است اشاره‌گر به قصهٔ مشهور آشنای ادبی ملّی‌مان، که متأسفانه محدود است و طی زمان، وجه قصّه‌گون و دراماتیک خود را از دست داده است. اما در نظامی‌خوانی منظومه‌های داستانی نظامی، شاعر بزرگمان، به ساز و به آواز، همراه حالتی قصّه‌گویانه و اندکی نمایشی روایت می‌شوند. قرائن نشان می‌دهند که این شکل از موسیقی، بیش از آنچه اکنون می‌بینیم، نقّالانه و همراه حرکات نمایشی فردی بوده است. در شاهنامه‌خوانی حالات و حرکات دراماتیک آشکارتری را توسّط خواننده‌ای که داستان‌های *شاهنامه* را به آوا و همراه نغمه‌های نوازندهٔ همراه، یا نوازندگان، روایت می‌کند، شاهدیم. این، گونه‌ای نقّالی، ویژهٔ قوم لُر است و اکنون، شاهنامه‌خوانان زبده‌ای در میان این قوم یافت می‌شوند که به شیوهٔ متفاوت با نقّالی قهوه‌خانه‌ای و پرده‌خوانی، این شاخه از موسیقی لُری را زنده نگه داشته‌اند و دیگر در اغلب موارد، نواختن ساز، از این موسیقی نمایشی حذف شده است. شاهنامه‌خوانان لُر بزرگ ـ بختیاری‌ها ـ نیز شیوه‌ای مجزّا دارند و در میان بختیاری‌ها، شاهنامه‌خوانی رونق و رواجی افزون‌تر دارد. مویه و هوره نیز با حرکاتی نمایشی همچون دست و رخ خراشیدن به شکل شیوا و استیلیزهٔ ویژه‌ای همراه‌اند.

نکته: زبان لُری سه گویش دارد: لُری؛ لکی؛ و بختیاری. گویش بختیاری در میان لر بزرگ رایج است که شماری از مردمان بختیاری، شماری اندک‌تر، هم در جغرافیای لر کوچک (لرستان، شهرهای ازنا و الیگودرز) به سر می‌برند. لک‌زبانان، بیشتر در شمال غربی لرستان ساکن‌اند و لُرزبانان ساکنان بخش اعظم استان لرستان‌اند. سه‌گانگی زبان لُری، موجب تفاوت‌هایی در فرهنگ لرها و لک‌ها و بختیاری‌ها، از جمله در موسیقی آنان شده است و نیز تفاوت‌هایی در حرکات نمایشی همراه با موسیقی‌شان. اما در همه حال و نزد هر سه شاخه نژاد لُر، شرکت زنان، پابه‌پای مردها، و گاه فعّالانه‌تر از آنان، در خواندن آوازها، انجام حرکات نمایشی و حتّی نواختن سازهای لُری، بسیار چشمگیر و دل‌نواز است و گونه‌گونی شگفتی را در شکل و شیوهٔ موسیقی و رقص و حرکت موجب می‌شود.

موسیقی کار: خشونت و زبری جغرافیا، بسیاری و گونه‌گونی کار را برای نژاد لُر موجب می‌شود و چون حجم عمده‌ای از کارها بر عهدهٔ زنان است (بسیار بیش از کارهای بر عهدهٔ مردان) بسیاری از موسیقی‌های کار را نیز آنان با آواز و حرکات نمایشی مفهومی خویش اجرا می‌کنند و نیز در اجرای موسیقی‌های کار مشترک با مردان سهیم‌اند. این گونهٔ موسیقی لُری مشتمل است بر موسیقی کوچ، موسیقی درو، موسیقی گلّه‌چرانی، موسیقی خرمن‌کوبی، موسیقی شیردوشی، موسیقی مشک‌زنی، موسیقی قالی و گلیم و جاجیم‌بافی، موسیقی جنگ، موسیقی استقرار پس از کوچ و ... لُرها برای هیچ کاری نیست که موسیقی ویژه نداشته باشند؛ تا آنجا که فی‌المثل موسیقی کوچ آنان، خود شامل موسیقی «بُنه‌بندی» موسیقی‌گذار از گُدار، موسیقی رسیدن به ییلاق، موسیقی رسیدن به قشلاق، موسیقی فراز رفتن از کوه و فرود آمدن از آن و ... و در موسیقی کار کشاورزی، موسیقی کاشت و داشت و برداشت دارند و نیز

برای هر محصول در هر یک از مراحل، شعر و آواز و حرکاتی متفاوت. گاه در فصل یا دو فصلی از سال، می‌بایست مردان، زنانشان را بر جای بگذارند و خود دسته‌جمعی برای کشت و کار کوچ کنند. در این هنگام موسیقی دل‌دوز و تراژیکی را اجرا می‌کنند که در آن رنج کار و ستیز با طبیعت و درد دوری از یار به بیان درمی‌آید. نمونهٔ این موسیقی را در کاست «موسیقی خلق لُر»، ساختهٔ استاد علی‌اکبر شکارچی، می‌شنویم که بسی حس‌انگیز است و نافذ. موسیقی کار نژاد لُر نیز بدون حرکات نمایشی بسیار چشمگیری که با آن عجین است، امکان اجرا ندارد و فرم و رنگ‌آمیزی ویژهٔ لباس این مردمان و چادرها و ابزار زندگی‌شان جلوهٔ نمایش‌هایی از این دست را چندْ چندان می‌کند.

موسیقی سوگ: شامل انواعی است چون سَحَری، چَمَریانه، هرا، مویه، یاری و ... که در انواع عزا و مراحل و مقاطع گوناگون هر سوگ، همراه حالات و حرکات دراماتیک به اجرا درمی‌آیند. حرکات نمایشی همراه با این‌گونه موسیقی، همچون حرکات نمایشی گونه‌های پیشین، از چنان فرم و ساختاری دقیق و منسجم بهره‌ورند و چنان قدرت بیان غیرگفتاری و نیروی القایی و ارتباطی و زیبایی‌شناختی غریب و شگفتی در آن‌ها مشاهده می‌شود که گویی طراحانی اندیشمند و کارآمد و آشنا با علوم ارتباطی و اصول و هنجارهای نوین زیبایی‌شناسی، زمان‌ها مصروف طراحی هر یک داشته‌اند.

موسیقی سور: که در مراسم و آیین‌هایی چون عروسی، ختنه‌سوران، اسب‌تازی، جشن‌ها و اعیاد اجرا می‌شوند و از آن‌ها می‌توان به دوپا، سه‌پا، سنگین سماع، شانه‌شکی و ... اشاره داشت.

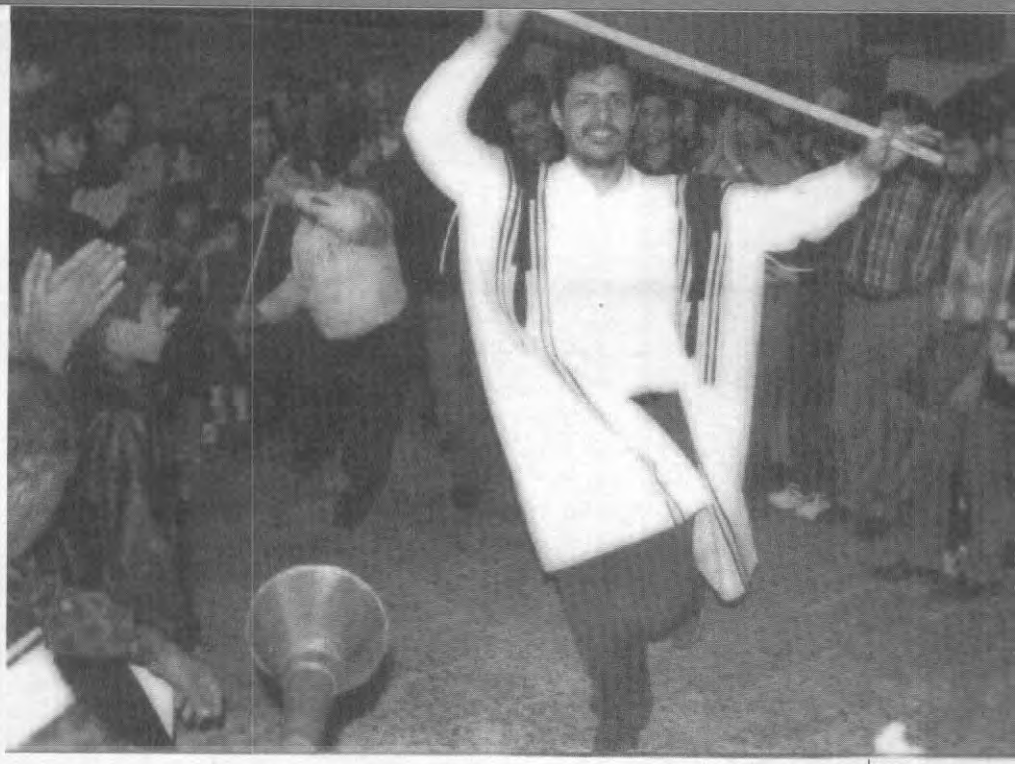
همهٔ این گونه‌ها، به سه دستهٔ‌سازی، آوازی، ساز آوازی تقسیم می‌شوند. اغلب آوازهای کار، برخی از مویه‌ها، بخشی از شاهنامه‌خوانی و نظامی‌خوانی و ... آوازی‌اند و بخشی از نغمه‌های موسیقی پیغام‌گو مانند موسیقی اعلان جنگ و... تنها با ساز و بی‌همراهی آواز اجرا می‌شوند. اما بخش وسیع‌تر موسیقی لری «سازآوازی» است؛ یعنی ساز و آواز یکدیگر را همراهی می‌کنند. برخی از نغمات هریک از گونه‌ها نیز، هم به شکل آوازی و هم به شکل سازآوازی قابلیّت اجرا دارند؛ مانند مویه و هوره که آوازی‌اند اما اجرای سازآوازی نیز می‌شوند. اما تقریباً می‌توان گفت که هیچ‌یک از گونه‌ها و شاخه‌ها و شعب آن‌ها، بدون حرکات نمایشی، در مواردی بیشتر و پررنگ‌تر و در مواردی کمتر و کم‌رنگ‌تر، اجرا نمی‌شوند؛ چراکه بدون حرکات نمایشی، هم جاذبه و نیروی ارتباطی خود را از کف می‌دهند و هم اصولاً در بسیاری از گونه‌های موسیقی لُری، بخش‌هایی از بیان به عهدهٔ کلام، بخش‌هایی به عهدهٔ حرکات و بخش‌هایی به عهدهٔ کلام و حرکت توأمان است.

گفت‌وگو (دیالوگ) موسیقایی: همهٔ گونه‌های موسیقی لُری (همه جای این نوشتار، مقصود از موسیقی لُری، موسیقی این نژاد در هر سه بخش لرزبان، لک‌زبان، و بختیاری‌زبان است) سه شکل اجرایی دارند:

تک‌خوانی؛ هم‌خوانی؛ هم‌خوانی تک‌خوانی.

در شکل تک‌خوانی، یک خواننده اشعاری را می‌خواند. اگر تک‌خوانی از نوع سازآوازی باشد، میان سازها و آواز تک‌خوان، نوعی سؤال و جواب صورت می‌گیرد و در مواردی پُرشمار نیز، ساز یا سازها، پیرو کلام تک‌خوان، فضایی نمایشی می‌سازند؛ مثلاً خواننده از آوردن عروس می‌گوید و سازها «کِل» می‌زنند. گاه نیز این فضاسازی را جمعی از مردان یا زنان یا هر دو جنس به عهده گرفته کِل می‌زنند و یا مویه می‌کنند و یا ... در تک‌خوانی آوازی بدون ساز نیز بسیار شاهد چنین فضاسازی‌های نمایشی هستیم.

نکته: اصولاً کلام در حجمی عمده از موسیقی لُری، در هر سه شکل اجرایی‌اش، روایی یا نیمه‌روایی است و امکان به‌کارگیری عناصر ساختاری نمایشی را به اجراکنندگان می‌دهد. گفت‌وگو میان یک ساز با یک ساز، یک ساز با چند ساز، یا چند ساز با چند ساز هم از تکنیک‌های اصیل موسیقی لُری به شمار می‌آید که هرچه به انواع اصیل‌تر این موسیقی نزدیک‌تر می‌شویم، پررنگ‌تر جلوه می‌کند، از جمله در نواختن سرنا و دهل، این گفت‌وگو، بسیار شیرین و دل‌چسب انجام می‌گیرد و این‌گونه دیالوگ‌های غیر کلامی به طرزی شگفت، رسا نیز هستند. بیان نمایشی توسّط ساز، در ذات موسیقی لُری است؛ چه از نوع دیالوگ غیرکلامی و سازی و چه به انواع دیگر. یکی از نغمات نمایش لری، نغمهٔ «یورتمه» است که شادروان شامیرزا مرادی سرنا نواز کبیر لُر و برندهٔ عنوان «مروارید اقیانوس» از جشنواره آونیون، در سنین جوانی نواخته بود و سپس استاد جلیل شهناز آن نغمه را به شکل مضرابی در چهارگاه با تار خویش نواخت، که سال‌های سال به عنوان آرم برنامهٔ صبحگاهی از رادیوایران پخش می‌شد و اکنون نیز مدتی است که صبحگاهان از رادیو و تلویزیون پخش می‌شود. این نغمه، یورتمهٔ اسب را به رساترین



و زیباترین نحو، از طریق نت و صوت به نمایش درمی‌آورد.

در شکل هم‌خوانی نیز، چه آوازی، چه سازآوازی، امکانات بیان نمایشی که در مورد شکل تک‌خوانی به آن اشاره داشتیم، هرچه وسیع‌تر می‌شود و در شکل ترکیبی (هم‌خوانی - تک‌خوانی) یک «سَرخوان» ابیاتی را می‌خواند و هم‌خوانان به او پاسخ می‌دهند و یا ادامهٔ آوازش را می‌خوانند و در این شکل اجرایی، امکان بیان و فضاسازی نمایشی، در شک آوازی یا سازآوازی، از شکل هم‌خوانی نیز افزون‌تر است و امکان برقراری دیالوگ نمایشی نیز به شکل صحنه‌ای‌اش مستقیماً ایجاد می‌گردد و در هر سه شکل اجرایی، زنانِ لُر نیز مشارکت فعال و خلاق دارند؛ یا مستقلاً، یا به گونه‌ای ترکیبی یعنی همراه مردان و نیز با دست زدن، کِل کشیدن، داریه و چغانه و بشکن زدن و آواهای موزون بی‌کلام و شیون و صیحه و قیحهٔ نغمه‌وار زن‌ها در انواع موسیقی لُری، جلوه‌ها و تأثیرات نمایشی گیرا و هماهنگ و متناسب و اثرافزا به شمار می‌آیند که بدون آن‌ها به یقین موسیقی لُری چیزی و رُکنی کم دارد و به‌ویژه از حالت روایی و نمایشی‌اش کاسته می‌شود.

غالب نغمات هر یک از گونه‌های شش‌گانهٔ موسیقی لُری، رقص‌ها یا حرکات موزون و مفهومی ویژهٔ خود را نیز دارند که همراه آن نغمات و اغلبَ به شکل دسته‌جمعی به اجرا درمی‌آیند و در اکثر موارد، هم‌خوانان، همان رقصندگان‌اند که همواره، مگر در موارد استثنایی، از گروه‌های زن و مرد ترکیب شده‌اند. این رقص‌ها، چنان که گفتیم مجموعه‌هایی از حرکاتی منسجم، هماهنگ، ساخت‌مند، گویا، رسا، ساده، زیبا، معنادار و برخوردار از زیبایی‌شناختی دقیق و عمیق مفهومی و شکلی‌اند که همواره صلابت و هیمنه و وقاری ویژه با خود دارند. میان این رقصندگان و ساز و آواز «سَرخوان» دیالوگی کلامی برقرار می‌شود و میان حرکاتشان با آواز سرخوان و ساز نوازنده یا نوازندگان نیز دیالوگی غیرکلامی و تصویری و ارتباطی دراماتیک. از سویی ساختار صوتی و جنس صدای سازهای موسیقی لُری، شخصیت‌هایی اسطوره‌ای به آن‌ها می‌بخشد که از برترین وجوه دراماتیک بهره‌ورند و قدرت بیانی شگفت جهت دیالوگ‌گویی دارند؛ به‌ویژه که اکثر نغمات آن‌ها در مقام «ماهور» و دارای حالتی ترکیبی از حماسه و رزم، غنا و بزم، حزن و شادمانی و متناسب با فضای محیطی و جغرافیایی و تاریخی این قوم‌اند. لُرها این سازهای ویژهٔ دارای شخصیت‌های چندین وجهی را که عمدهٔ آن‌ها عبارت‌اند از کمانچه، ساز (سرنا)، تَمیرَه (تنبور)، بلور (نوعی نی‌لبک چوپانی)، تال (شبیه به سه‌تار)، کرنا، تنبک و دُهُل به شیوه‌ای خاص که گویای هویّت، فرهنگ و روحیاتشان است، می‌نوازند. حزن و وقار، دو عنصر بنیادین موسیقی لُری‌اند که در موسیقی شادیانه‌شان نیز حضور دارند. حزن، نشانهٔ ادراک و هوشمندی و رنج‌های تاریخی است و وقار نشانهٔ استقامت و صبوری، و ترکیب این دو، وجه و رنگی تراژیک به موسیقی لُری می‌بخشد.

تقسیم‌بندی آواز و رقص لُری

هم‌خوانی‌های موسیقی لُری به سه دسته تقسیم می‌شوند:

هم‌خوانی زنان

هم‌خوانی مردان

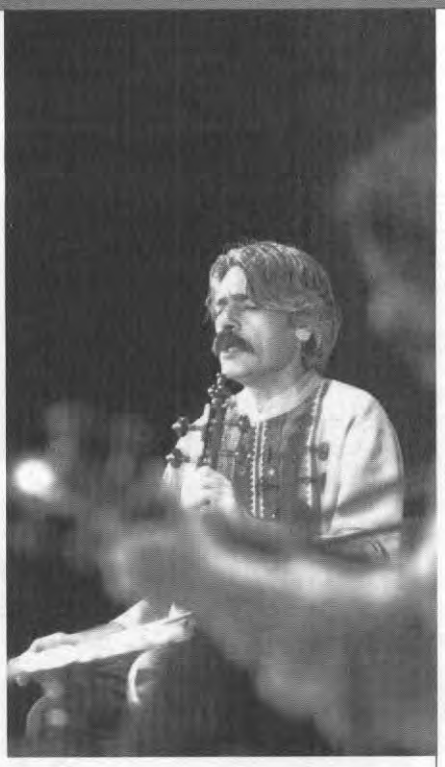
هم‌خوانی زنان و مردان

این هر سه هم‌خوانی، یا به شکل هم‌سرایی انجام می‌شوند یا به صورت پرسش و پاسخ. برای رقص‌های لُری نیز چنین دسته‌بندی‌ای می‌توان قائل شد.

دست گرفتن: دست گرفتن (دَس‌گِرتَه) در گویش لُری، همان رقص است و این نام اشاره دارد به یگانگی افراد قوم، که ناشی از ادراک ضرورت جامعه زیستی است. وجه تسمیهٔ این نام آن است که رقصندگان به هنگام رقص، دست چپ خود را در دست راست هم‌رقص پس از خود می‌نهند (انگشتان دست‌هاشان در هم قفل می‌شود). این دستان پیوندیافته، هماهنگ با سازی که نواخته و آوازی که خوانده می‌شود، به پایین و بالا حرکت می‌کنند که این حرکات دست نیز بخشی از مفاهیم هر رقص را در خود نهفته دارند. دست راست نفر اول «سَرچوپی» آزاد است و دستمال یا شالی در آن است با حرکاتی زیبا «سَرچوپی» رهبر هر رقص است.

بازنَه: در گویش لری به معنای بازی‌کننده است. چون گونه‌های موسیقی و رقص‌های مربوط به هر یک و هر شاخه از هر یک از گونه‌های شش‌گانه از کودکی و هم‌روند با زیست اجتماعی، به یکایک افراد قوم از طریق مشارکت مستقیم در زیست جمعی آموخته می‌شود. هر فرد لُر شناختی دقیق از موسیقی و رقص‌های نژاد خود دارد و اگر از نعمت حنجرهٔ موسیقایی برخوردار نباشد (که به‌ندرت به چنین موردی برمی‌خوریم) به‌طور حتم «بازنَه» کارآمدی است و می‌تواند در هر یک از آیین‌ها و آداب قوم خود و به هنگام انواع کار، که گفتیم همگی موسیقی خاص خود را، و هر موسیقی نیز رقص ویژهٔ خود را دارد، «دست بگیرد.»

رقص‌های لُری مراحل تکاملی خود را طیّ زمان پیموده و هرچه نشان‌گراتر، و اشاره‌گرتر، مفهومی‌تر و استیلیزه‌تر شده‌اند و مبدّل به هنری نمایشی، چنان که هر رقص، کنشی جمعی را (دفاع در برابر خصم، هم‌یاری در دفع بلا و مشکل اجتماعی، همدلی، یگانگی و ...) به بیان درمی‌آورد و مفاهیمی فرهنگی را،



درست همچون آنچه امروز به آن هنر اجرایی (پرفورمنس) می‌گوییم و ساده‌دلانه گمان داریم که ابداعی شگفت است از آن «از ما بهتران»! و از آیین‌ها و سنن نمایشی اقوام برگرفته نشده است. واژهٔ بازنَه و نام دیگر رقص‌های لُری (باخته= باختن، بازی کردن) به مفهوم نمایشی بازی اشاره دارند در هر دو بُعد فراگیر خود؛ یکی شدن بازیگر و درون‌مایهٔ بازی و تأثیر بازی بر روان مخاطب و یکی شدن بازی و بازیگر و بازی‌بین و این اتفاقی است که به‌راستی در این رقص‌ها رخ می‌دهد.

(چند نمونه از رقص‌ها و آیین‌های نمایشی لُری)

چوب‌بازی:

دو بازنَه، یکی چوبی ضخیم و بلند و دیگری چوبی کوتاه و ظریف در دست، رویاروی یکدیگر، همراه موسیقی‌ای که به‌طور زنده نواخته می‌شود ـ معمولاً سرنا و دُهُل ـ می‌رقصند. رقصندهٔ مهاجم، در حال رقص می‌کوشد تا با چوب ظریف و کوتاهش، غافل‌گیرانه ضربه‌ای به ساق پای مدافع بزند. مدافع با قرار دادن نوک چون بلند و ضخیمش بر زمین، مانع تماس ضربه با ساق پای خود می‌شود. هرگاه او نتواند ضربه را دفع کند و چوب مهاجم به ساق پایش برخورد کند، یک دور بازی به پایان آمده است. اکنون آن دو، چوب‌هاشان را عوض کرده و مدافع پیشین، نقش مهاجم را بازی می‌کند و بالعکس. این، گونه‌ای تمرین مهارت در شمشیرزنی، و به‌طور کلّی تمرین چابکی، سرعت، حضور ذهن، هوشیاری و دفاع شخصی است. نظر به اهمیت پا، به‌ویژه ساق آن در زندگی دشوار و جغرافیای ناهموار قوم لُر و نیاز این عضو به حفاظت در هر موقعیّتی (مبارزه و جز آن) مفهوم برجسته‌تری از این بازی (رقص) درمی‌یابیم.

رقص اشکاری:

دو بازنَه با دو دستمال در دست، برابر دو بازنهٔ دیگر، آن‌ها نیز هر یک دستمالی به دست، همراه نغمات سرنا و دهل، مقابل یکدیگر می‌رقصند. هر بار یک رقصنده غافل‌گیرانه از گروه جدا شده به قصد پاره کردن دهل دهل‌نواز با ضربهٔ پا، هجوم می‌برد. دهل‌نواز که خود هم‌زمان در حال رقص است، باید بتواند ضربهٔ او را دفع کند یا در برابرش جا خالی کند. پایان این بازی، پاره شدن دهل است و یا خسته شدن و از پا افتادن چهار رقصنده.

سرنا و دهل، در مراسم و رقص‌های پُرتعداد نقش اساسی دارند؛ چراکه بُرد صدایشان از دیگر سازهای موسیقی لُری که مناسب مراسم کوچک‌تر و در فضای بسته‌اند، بسیار بیشتر است. از سویی، دهل مانند هر ساز کوبه‌ای دیگر، مهم‌ترین عامل حفظ ریتم موسیقی است و اگر نباشد، سرنا نیز از ضرب می‌افتد و صدای آن به تنهایی توان ایجاد اتمسفر حسّی لازم را در مراسم ندارد. این نکات، اهمیت و مفهوم رقص اشکاری را آشکار می‌کند و از طریق آن درمی‌یابیم که قوم لُر چه ارزشی برای موسیقی خود و سازهایش قائل است. به‌ویژه برای دهل که عامل حفظ نظم و سامان آواها و حرکات نمایشی جمعی‌شان است. اهمیت این ساز آن‌قدر است که طراحان این رقص در طول تاریخ، چهار رقصنده را در برابر یک دهل‌نواز قرار می‌دهند و او درحالی‌که وزن سنگین دهل را تحمّل می‌کند و خود نیز می‌رقصد و به اندازهٔ رقصندگان خسته می‌شود، می‌بایست بتواند آن را حفظ کند و نگذارد پاره شود.

وجه تسمیهٔ این بازی آن است که شکارچیان لُر پس از شکاری موفق، با انجام آن، توفیق خود را جشن گرفته و رفع خستگی می‌کنند، ضمن آنکه همیاری و چابکی در شکار را نیز به بازنه‌ها و تماشاگران می‌آموزد. ضرب این رقص دو سوم و نوع آن «دوپا» است. نکتهٔ ظریف آنکه: رفع خستگی عمل دشوار و انرژی‌بَر شکار با چنین بازی دشوار و خسته‌کننده‌ای، اشاره دارد به نیازمندی شکارچی به انرژی و آمادگی مضاعف و نیز آمادگی فرد لُر برای زندگی مشکلی که در آن آسودگی معنایی ندارد.

رقص هرا:

به هنگام سوگ، کنار تابوت عزیز ازکف‌رفته، توسّط مردان انجام می‌گیرد. رقصی کند است با ضرب سه چهارم که در آن سرهای رقصندگان به زیر است و دست‌هاشان بر سینه و دوش‌به‌دوش، در حلقهٔ فرضی حرکت می‌کنند. کنار حلقهٔ رقص، آتشی برپا است. سَرخوان، ابیاتی در وصف متوّفی می‌خواند و هر بیت او را، دیگر رقصندگان با مصراع «هرا هرا راو ـ آخر کَرا راو» پاسخ می‌دهند درحالی‌که گریان‌اند و با ضرب رقص، بر سینهٔ خود می‌کوبند. نمونهٔ اشعار:

سرخوان ـ یَه اسب کی یَه، ها وَ زینَه وَ
یال و دُم رِشته، ها وخَینَه وَ
وزن شعر: [مفعولُن فَعْلُن ـ مفعولُن فعلن
مفعولُن فعلن ـ مفعولن فعلن]
ترجمه: این اسب کیست که زین نشده است
یال و دمش به خون بافته و رشته شده است؟
رقصندگان ـ هرا هرا راو ـ آخر کَرا راو
(به همان وزن و فاقد معنای خاص اما دارای حسی غم‌آگین و دردناک)
سرخوان ـ ستارَه‌ت لنگه امرو را نَکَه
هروَ بیهودَه شَنگ خراو نَکَه
(ستارهٔ بختت لنگ است، موافق نیست، به جنگ نرو امروز
فشنگ‌هایت را بیهوده خراب و هدر نکن)
رقصندگان ـ هرا هرا راو ـ آخر کَرا راو

دلیل غیبت زنان در این رقص، گرفتار بودنشان برای تهیه و پخت غذا و آماده‌سازی وسایل و امکانات پذیرایی از میهمانانی است که پیاپی از طوایف و ایلات دور و نزدیک، دسته‌به‌دسته برای شرکت در عزا می‌رسند. عواطف شدید زنان قوم لُر نیز سبب می‌شود که زنان وابسته به متوفی (همسر، خواهران، مادر، عمّه‌ها، خاله‌ها و...) به هنگام سوگ عزیز ازکف‌رفته به‌شدت بر سر و سینه و تن خویش می‌کوبند و دست و رخ می‌خراشند و به خود آسیب می‌رسانند و بدحال و بیمار، گاه نیز تلف می‌شوند. پس مردان مانع حضور آنان بر سر تابوت و جنازه می‌شوند تا بیش از این به خود آسیب نزنند. گروهی از زنان ناوابسته به خانوادهٔ صاحب عزا نیز در مراسم جداگانهٔ مجلس زنان، مراقب زنان خانوادهٔ

صاحب‌عزایند. در مجلس زنان هم رقص و آوازی ویژه و هم‌زمان دارند که با مویه‌خوانی و شیون توأم با حرکات نمایشی دسته‌جمعی همراه است. اشعار رقص هرا، و به‌ویژه اشعار مویه‌خوانی‌های مجلس هم‌زمان زنان، غالباً فی‌البداهه‌اند و یادآور «دیتی‌رامب»های نخستین در مراسم ستایش دیونیزوس در یونان باستان. سرنا و دهل، از ارکان رقص هرا هستند؛ همچون غالب رقص‌های دیگر و نغماتشان به‌شدت توصیفی و روایی است. مویه و شیون زنان که از مجلس آنان به هنگام رقص هرا، در هماهنگی غریزی شگفتی با آنچه در این رقص می‌گذرد و زنان آن را نمی‌بینند شنیده می‌شود جلوه‌های صوتی بسیار مؤثری را بر این نمایش اثرگذار می‌افزاید. حرکات جمعی زنان به طور نشسته و حلقه‌وار است.

رقص راراوَش:

در این رقص مردانه نیز، که در حاشیهٔ آن، زنان در حال تدارک پذیرایی از میهمانان، حضور دارند و «کِل‌و، وی» آنان (کِل= صوت و آوایی شادیانه که پارادوکسی تکان‌آور را به هنگام عزا، به‌ویژه که نوگذشته جوان باشد، ایجاد می‌کند. وی= صوت و آوای درد و تأسف شبیه به «وای وَای» گفتن) جلوه‌های صوتی این رقص است. سرخوان ابیاتی در توصیف نوگذشته، هماهنگ با سرنا و دهل، می‌خواند که در بسیاری موارد فی‌البداهه‌اند و رقصندگان، که شانه‌به‌شانهٔ یکدیگر با ضرب کند و سنگین و حزین موسیقی می‌رقصند، صفی تشکیل داده‌اند که با هر ضرب، به طور منظم و هماهنگ، گامی به پیش می‌رود. هر یک از اینان، در حال رقص، پاره‌ای از سیاه‌چادر متوفّی را بر دوش خویش می‌افکنند و به‌عنوان میهمان و هم‌سوگ و سرسلامتی‌دهنده، در پاسخ هر بیت سرخوان، مصراعی معیّن را به آواز جمعی می‌خوانند.

سرخوان ـ دیشو دیمَه خَو، سفید بَلگَت بی
تو مَرزْ پیشخانَه نِها مَرگت بی

وزن شعر: وزن ابیات نمونه در رقص پیشین.

ترجمه: دیشب خواب دیده‌ام تن‌پوشی سفید به تن داری
تو نگو که این پیش‌نشانه‌ای از خبر مرگت بود.

رقصندگان ـ خاصَکَم راو، هرو خانه کَمر او

ترجمه: خوب من عزایت کَم باد، به خانه‌ات عزایی دیگر را راه مباد.

رقص «تَنیاباز»

تنیاباز به معنی «تنهاباز» و «بازنه»ی فردی است یا رقص و نمایش تک‌نفره. این‌گونه از رقص و بازی، ویژهٔ پایان مراسم شادیانه همچون عروسی است. آیین یا مراسم پایان یافته است، بازنه‌ها، در روند رقص، یک‌به‌یک خسته شده و از دور رقص کناره گرفته‌اند (در تمامی رقص‌های لری، هرکه خسته شود، اجازهٔ خروج از «چوپی» ـ رقص ـ را دارد) و به تماشای رقص دیگران ایستاده‌اند. دیگر بازنه‌ای نیست و اکنون نوبت می‌رسد به عضوی از گروه نوازندگان که با تفنگی در دست، که با آن حرکات نمایشی هماهنگ با ضرب رقص «دو پا» که رقصی سریع و دشوار است انجام دهد. حرکات او درحالی‌که بر ضرب دو پا استوارند، ابداعی و خلاقه هستند و هنجار معین‌شده از پیش، همچون دیگر چوپی‌ها، ندارد. اما انطباق حرکات پاها با ضرب رقص دو پا الزامی است. رقص تنیاباز، سقف زمانی مشخص هم ندارد و نوعی آزمایش نَفَس و آمادگی جسمانی است. حرکات، در مواردی وجه کُمیک نیز به خود می‌گیرند. کِل‌های زنان، تشویق‌های مردان، همراهی هر دو با این رقص با دست زدن و آواها و اصوات شوری می‌انگیزد و رقص و بازی تا آن‌گاه که رقصنده بتواند توجه جمع را به خود جلب کند یا دیگر از پای درافتد، ادامه دارد. شکلی دیگر از تنیابازی هم توسط آخرین رقصندهٔ گروه رقص انجام می‌گیرد که ممکن است همراه تفنگ یا شال و دستمال باشد.

آیین بدرقه:

سرداری لُر، عزم حرکت به قصد جنگ با دشمن دارد. زنان طایفه، جلوی چادر سردار گرد آمده‌اند.

زیباترین و خوش آوا و قامت‌ترین زن طایفه، پیشاپیش همه ایستاده است و جنگ‌جویان حاضرند و ساز و دهل می‌نوازند. اتمسفری حماسی حاکم است. لباس‌های رنگین و زیبای زنان جلوه‌ای شگفت دارند. «سرژن» (زن سرخوان) ابیاتی می‌سراید ـ یا از اشعار سروده‌شدهٔ شاعران، یا ابیات فولکلوریک به یاد می‌آورد ـ و به آواز می‌خواند، زنان دیگر، با او هم‌آوایی می‌کنند و ساز و دهل، همراهی. آوا و حس، حماسی ـ حزین است و دل‌دوز و در عین حال مهیّج. تفنگ‌ها بر دست و دوش جنگاوران‌اند و قطارهای فشنگ، حمایل بر سینه‌هاشان. اسبان و ساز و برگ جنگ فراهم آمده‌اند و در دیدرس‌اند. شوری درافتاده است در جمع. «گریه‌ها» و «کِل» کشیدن‌ها با هم درآمیخته‌اند. جنگ‌جویان سواره از زیر قرآن گذرانده می‌شوند. اینان و سردارشان، یاد این صحنهٔ شگفت و دریادماندنی را، به همراه روحیهٔ ستیزندگی که از آن و به‌ویژه از اشعار و موسیقی‌اش در ژرفای نهادشان جای گرفته است با خود به صحنهٔ جنگ خواهند برد. کاسه‌های آب پشت پایشان خالی می‌شود. ساز و دهل شوری دیگر درافکنده‌اند، زنان دعا می‌کنند، می‌گریند، کِل می‌زنند، همسران و فرزندان و نامزدهای خود را که در حال دور رفتن‌اند برای آخرین بار صدا می‌زنند، دست‌ها برای یکدیگر تکان داده می‌شوند به نشان وداع. جنگ‌جویان جوان به جای دست، دستمال‌های یادگاری را به سمت همسران و نامزدهای جوان خود تکان می‌دهند و به گونه‌ای که دیده شود، دستمال را می‌بوسند... اکنون دیگر جنگ‌جویان از چشم‌رس دور شده‌اند و اشک‌های خود را با دستمال‌های یادگاری پاک می‌کنند، آن‌ها را می‌بوسند و در جیب‌ها جای می‌دهند. نام خدا بر لب می‌آورند و حال عوض می‌کنند و پزیشن عزم به خود می‌گیرند، به اسب‌ها نهیب می‌زنند و به تاخت درمی‌آیند. اما نه! بازگردیم به دقایقی پیش‌تر، حیف است که اشعار را نشنویم و مراسم لباس‌پوشی سردار را نبینیم.

نمونهٔ اشعار هم‌خوانی زنان:

یه جا دِرْ کی‌یَه، نیلِ وِ کیُوَه
چادِرْ سردارِ دُشمِه ذلیله

این چادر کیست که نیلی‌رنگ و کبود ـ آبی ـ است.

چادر سرداری است که دشمن در رزم ذلیل اوست.

پس از خواندن چندین و چند بیت از این قبیل توسط سَرژَن و هم‌خوانان زن، وقت است تا جنگاوران سَردار به همراهی نوای رزمی موسیقی و اشعار و آواز زنان، تکه‌به‌تکه لباس رزم او را بر تنش بپوشانند. برای هر یک یا چند تکهٔ لباس بیتی وجود دارد، مثلاً:

قِی نِه بَس، قِطارِ بَس، اُشالِ کُردی
چِی طِلا بَرق می‌زِنَه دِ پارِ اَردی

ترجمه: قد را ـ کَمر را ـ بست، قطار فشنگ را بست و شال کردی را هم
مانند طلا در پیشانی اردوی جنگاورانش برق می‌زند.

وزن شعر: فاعلُن، مُستفعلُن، مستفعلاتُن
فاعلن، مستفعلن، مستفعلاتُن
و یا فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

(اوزان اشعار لُری، با اوزان عروضی شعر کلاسیک پارسی متفاوت‌اند و به اوزان هجانی شعر در زبان پهلوی، نزدیک‌تر. البته شاعران معاصرتر لُر، از اوزان عروضی نیز در سرودن اشعار لُری و لکی و بختیاری بسیار بهره می‌برند) آن‌گاه که سردار پس از بستن کمر و قطار فشنگ و شال، تفنگ خود را به دست می‌گیرد، بیتی چنین را سرخوان زن می‌سراید و می‌خواند و زنان طایفه با او هم‌سرایی می‌کنند:

سه تیرت بَنی، وِ نَرمی شونت
سخت وِ سُسش کو، وِ دُشمنونت

ترجمه: تفنگ سه‌تیرت (نوعی تفنگ قدیمی)

را بر نرمی شانه‌ات تکیه بده
سخت و سستش کن و نشانه برو به سمت دشمنانت.
وزن شعر: مستفعلاتُن، مستفعلاتُن
مستفعلاتُن، مستفعلاتُن
و پس از آن، سرخوان زن با هم‌آوایی ساز و دهل و زنان دیگر، سردار لباس رزم پوشیدهٔ تفنگ به دست را به سوار شدن بر اسبش دعوت می‌کنند:
بورِن سُوار بو، سُواریتْ چونَه...
(بیا بر اسبت بنشین، سوار شو، تا ببینیم سواری‌ات چگونه است)
پس از پایان هر مرحله از لباس‌پوشی، سازها شور و غوغایی تهییج‌کننده و تحسین‌آمیز درمی‌افکنند، و زنان با کِل کشیدن‌های ممتد، این شور و غوغا را چند چندان می‌کنند.
در داروگیر نبردهای دفاعی، آن‌گاه که دشمن حمله کرده و به زیستن‌گاه ایل و طایفه هجوم آورده باشد و یا در موقعیت‌هایی از این دست، مثلاً در نبردهای مواجهه با دشمن به هنگام کوچ، و... زنان لُر با هلهله‌ها و آواها و اصوات مهیّج ویژهٔ این قوم، کِل کشیدن، خواندن اشعار رزمی، دست و چغانه و کف زدن، به همراه آوای سازها و دهل، جنگاوران خودی را تهییج و از جهت روحی پشتیبانی می‌کنند و این در حالی است که از کودکان، پیران و بیماران هم مراقبت و پرستاری کرده، زاد و توش هم به مردان جنگاور خود می‌رسانند، و گاه نیز خود تفنگ به دست یا با ابزاری چون چوب و سنگ، مستقیماً در نبرد درگیر می‌شوند و رشادت‌ها نشان می‌دهند.

آیین اسب‌تازی:
آیین اسب تاختن (اسب‌تازی ـ اسب‌سواری) با مسابقات بومی اسب‌دوانی که وجوه تمایزی با مسابقات اسب‌دوانی رسمی دارد و با موسیقی‌ای زنده که در کنار میدان مسابقه نواخته می‌شود همراه است و زنان نیز جداگانه و گاه همراه مردان در آن‌ها شرکت می‌کنند و بسیار پیش آمده که از مردان پیش افتاده‌اند، متفاوت است. این، خلاف آن، نه یک مسابقه، که یک نمایش است. این آیین نمایشی به سه شکل، در حضور افراد ایل و طایفه انجام می‌گیرد:
۱. اسب‌تازی زنان: در این شکل، شرکت‌کنندگان، سواران زن‌اند که در حضور زنان و مردان هم‌طایفه، به همراهی سازها و دهل و آواها و اصوات و صیحه‌ها و کل‌های زن‌ها و مردها، طی حرکاتی نمایشی با اسب‌هایشان، مهارت خویش را آشکار می‌سازند.
۲. اسب‌تازی ترکیبی: همان شکل نخست است، اما شرکت‌کنندگان، ترکیبی از زنان و مردان‌اند.
۳. اسب‌تازی فردی: در این شکل، هر شرکت‌کننده، به تنهایی، در همان فضا، به نمایش مهارت‌هایش در اسب‌سواری می‌پردازد و این فرد، می‌تواند مرد باشد و یا زن.
زنان تک‌سوار نامی بسیاری در میان قوم لُر پدید آمده‌اند مانند «قَدم‌خیر»، دختر زیبا و دلیر یاغی لُر در دورهٔ پهلوی، که اشعار و آوازها و قطعات موسیقی روایی دربارهٔ او، در میان این قوم وجود دارد.

آیین چَمَر:
یکی از عظیم‌ترین و نمایشی‌ترین آیین‌ها در میان نژاد لُر، که در آن از موسیقی لُری با تمام ابزار و امکانات و ظرفیّت‌هایش بهره‌گیری می‌شود و نیز در آن همهٔ مردان و زنان میزبان و میهمان در دو نقش مخاطب و اجراکننده ظاهر می‌شوند و جلوه‌گاه بسیاری از باورداشت‌ها، سلائق، علایق، روابط، و هنرهای لُرها است، آیین چَمَر یا چَمَری است که در سوگ بزرگان و سرآمدان ایل و طایفه و قوم یا جوانان رشیدی که ناهنگام، در سانحه‌ای، یا به سبب بیماری یا در جنگ با دشمن، از دست رفته‌اند، یا شخصیّت‌های مهم و مؤثر قوم و طایفه برگزار می‌شود و مردمان طوایف، ایلات و شعب دور و نزدیک قوم لُر و یا اقوام و نژادهایی که اشتراکات فرهنگی بیشتری با این قوم دارند (مانند نژاد کرد) مسیرهایی دشوار را برای شرکت در آن می‌پیمایند. این آیین، در سوگ زنان سرآمد طایفه، زنانی که قهرمان یا رئیس طایفه بوده‌اند و زنانی که به هر دلیل نزد ایل و طایفه و قوم دارای اهمیت و احترام ویژه‌اند نیز برگزار و اجرا می‌شود و این یکی از مواردی است که گسترهٔ نگاه و فرهنگ نژاد لُر را می‌تواند آشکار سازد.
مفهوم چَمَر: این واژه به معنای چنبر، دایره، حلقه، پرگار است و همین معنا وجه تسمیهٔ آیین چمری است، چرا که در این آیین چینش چادرها ـ سیاه‌چادرها ـ یی که برای پذیرایی از میهمانان مهیّا می‌شوند، حضور میهمانان و شرکت‌کنندگان و شکل هندسی رقص و حرکات نمایشی، و... دایره‌گون است و حلقه‌مانند و به‌سان چنبره و پرگار. مکان برگزاری نیز زمینی صاف‌شده و بسیار بزرگ و دایره‌شکل است.
چمریانه و چَمَری: چَمَریانه نام موسیقی این آیین است و به ضرب‌آهنگ آن ـ ضرب دهل آن ـ که ضربی سنگین و کند است چَمَریانه می‌گویند.
چَمَر چوپی: نام کلّی همهٔ رقص‌های لُری «چوپی» است و به همین اعتبار، به کسی که در رقص‌ها رهبری جمع را به عهده دارد و نفر اول گروه رقصنده است «سَرچوپی» می‌گویند. چمر چوپی، نام رقص و حرکات نمایشی آهنگین ویژهٔ آیین چَمَر است.
برگزاری: میان یک تا سه هفته پس از درگذشت متوفّی، مراسم چمر برای او برگزار می‌شود. این فاصله و مهلت برای رساندن خبر فوت وی به ایلات و طوایف دور و نزدیک و تهیّهٔ مقدمات و امکانات است و نیز آماده‌سازی محوطهٔ وسیع «چمرگاه». تأمین مخارج این آیین عظیم و پرهزینه از طریق کمک‌های نقدی و جنسی

داوطلبانهٔ مردم طایفه صورت می‌پذیرد. هر ایل و طایفه‌ای هم که از آن، گروهی به میهمانی می‌آیند، همراه خود گوسفند، بز، یا محموله‌ای جنسی به رسم هدیه می‌آورند که این نیز کمکی در جهت تأمین هزینهٔ آیین است. طول زمان آیین سه روز است و برگزاری آن، آخرین عزای درگذشته به شمار می‌آید.

در محیط دایرهٔ وسیع چمرگاه، چادرهایی برای استقرار میهمانان بر پا می‌شوند. این دایرهٔ بزرگ را مدخلی هست با یک طاقی سیاه‌پوش برای ورود افراد. گاه طلوع آفتاب، سرنا و دهل آغاز چمر را اعلام می‌کنند (با نغماتی ویژه از موسیقی ویژهٔ این آیین). مردان طایفهٔ عزادار در کرانهٔ چمرگاه صفی تشکیل می‌دهند که عَلَم‌ها و کَتل‌ها نیز به فواصلی در همین صف جای گرفته‌اند. ادامهٔ این صف، و متصّل به آن، صف زنان طایفه است که توپ پارچهٔ سیاهی را گشوده پیشاپیش صف خویش، با دست‌ها، گرفته‌اند. هرچه بر طول صف افزوده می‌شود، توپ پارچه را بازتر می‌کنند تا پارچهٔ سیاه، جلوی همهٔ زنان قرار گیرد.

«بِه‌ایش»ها و «روکر»ها (هم‌سرایان) مرثیه‌خوانی هق‌هق‌گونه‌شان را همراه نوای چمری که ساز و دهل می‌نوازند، می‌آغازند و هم‌زمان از جلوی صف دایره‌گون می‌گذرند. تشکیل‌دهندگان این صف نیز همراه موسیقی‌ای که نواخته و مرثیه‌ای که خوانده می‌شود، با ضربی سنگین و حرکاتی کند و نمایشی، می‌رقصند. دایرهٔ رقص، در جهت خلاف حرکت عقربه‌های ساعت، آرام‌آرام می‌چرخد. به‌ایش‌ها و روکرها، چون به پایان دایرهٔ رقص می‌رسند، همچنان در حال مرثیه‌خوانی و هم‌سرایی، حرکت خود را در جهت عکس ادامه می‌دهند و این رفت و برگشت، به دفعات، تکرار می‌شود. چمر چوبی دایرهٔ رقص، از چند حرکت ساده و سنگین پاها و شانه‌های رقصندگان تشکیل شده است و نوازندگان در مدخل چمرگاه مستقرّند.

اشعار و ابیات به‌ایش‌ها و روکرها در آیین چمری فی‌البداهه‌اند، چنان که هرگاه بزرگان و نمایندگان هر طایفه‌ای به چمرگاه وارد شوند، اینان ارتجالاً اشعاری دربارهٔ ازدست‌شدگان نامی آن طایفه می‌سرایند و به مرثیه می‌خوانند تا احترام به جای آورده باشند. برخی از طوایف دعوت‌شده نیز روکر و به‌ایش به همراه می‌آورند تا در سرودن و خواندن اشعار طیّ برگزاری آیین، سهیم و یاری‌رسان باشند، که این نیز گونه‌ای شایسته از ادای احترام مدعوّ به میزبان به شمار می‌آید.

در ورود هر گروه از میهمانان، مردان وابسته به متوفّی به استقبال مردان آن‌ها و زنان طایفهٔ متوفّی به استقبال زنانشان تا مدخل چمرگاه می‌روند. هر مرد وابسته به متوفّی لباسی سیاه و «قَتره» (عبا) یی سفید یا قهوه‌ای بر تن، تکّه‌ای از سیاه‌چادر نوگذشته را حمایل سینهٔ خویش کرده و گِل به پیشانی و شانهٔ خویش مالیده است و هر زن سربند و لباس تیره بر تن و سر دارد، عبا یا چادر مشکی بر شانه و دوش، با شانه و پیشانی گل‌مالیده و چهره‌ای به ناخن خراشیده. مردان با تکرار «هی داد هی بیداد» به شکلی نغمه‌گون و با آوایی غمناک، اندوه خود را به مدعوّین تازه‌وارد اعلام می‌دارند و مردان مدعوّ با همان کلام و به همان نحو، همدردی خود را. سپس مردان مدعوّ از محتوای ظرف بزرگ پر از گِلی که در مدخل چمرگاه آماده است، بر شانه و پیشانی خود می‌مالند و به دایرهٔ چمر چوپی وارد شده همراه این دایره به رقص سنگین و دردآگین می‌پردازند.

اما در این استقبال، زنان وابسته به نوگذشته، درحالی‌که دختر بزرگ یا همسر متوفّی که گیسوی بلند و بافته‌اش را از بیخ بریده و بر مچ دست خویش آویخته است پیشاپیششان حرکت می‌کند، «وی وی» (وای وای) گویان، به نحوی آهنگین، در حالِ گونه‌خراشی با ناخنان دست، با شوری دگرگون‌کننده، گریان و شیون‌کنان، زنان گروه مدعوّ تازه‌وارد را استقبال می‌کنند و آنان نیز با همان کلام و آوا، همدردی‌شان را ابراز می‌دارند و به همان حالت، به میان «مورآر»ها می‌روند که در نزدیکیِ مدخل و در درون چمرگاه به حالت نشسته مستقرّند. مورآرها یا مویه‌خوانان زن، سَرژَن‌های (زنان زُبده) طایفهٔ متوفّایند که حلقه‌وار نشسته و هر یک پس از دیگری، بیتی حزین، ارتجالاً در مورد متوفّی می‌سرایند و به آوایی غم‌آهنگ و دل‌دوز می‌خوانند. با مویه‌خوان هر مورآر، حلقهٔ سرژن‌ها، مانند وی با حرکات مداوم و دَوَرانی دو دست به دور یکدیگر، التهاب و سوز درون را به نمایش می‌گذارند درحالی‌که تن‌های آنان نیز در فرمی موزون و هماهنگ، حرکات نوسانی ویژه‌ای دارند.

این مویه‌ها و ابیات و حرکات همراه آن‌ها، بسی شورانگیز است و حس و حالات حلقهٔ سوگوار مورآرها، در نوازندگان و رقصندگان چمر چوپی تأثیراتی دگرگون‌کننده دارند. زنان مدعوّ تازه‌وارد نیز به این حلقه پیوسته سرژن‌های مویه‌گر را در سرودن و خواندن مویه‌ها و مرثیه‌هاشان همراهی کرده، و دقایقی بعد به صف چمر چوپی زنان، که ادامهٔ صف مردان است، می‌پیوندند و در این رقص عظیم شرکت می‌کنند.

هر بار که گروهی به چمرگاه وارد شود، زنان و مردان طایفه و مدعوّین پیشین که به آنان پیوسته‌اند، چه در صف چمر چوپی و چه در حلقهٔ مورآرها، با افزودن بر ناله‌ها و مویه‌های خویش فضایی آکنده از شور و غم و درد ایجاد می‌کنند و گاه، کل کشیدن‌های ممتد آن همه زن، و ناله‌های آن همه مرد، هر جان و روحی را متأثر و دگرگون، و هر چشمی را گریان می‌کند.

هنگام نیم‌روز، موسیقی و رقص متوقف شده، همگی به چادرها می‌روند و چای و غذا صرف می‌کنند. سپس آیین به همان نحوه پی‌گرفته می‌شود تا عصرهنگام و اکنون، مدعوّین دسته‌دسته خداحافظی کرده، توسط وابستگان متوفّی و مردمان طایفه بدرقه می‌شوند و به طوایف و محل سکونت خویش بازمی‌گردند.

طلوع آفتاب روز دیگر، آیین چمر به همان نحوه و ترتیب آغاز و با حضور گروه‌های مختلف مدعوّین ایلات و طوایف دیگری که روز نخست نتوانسته‌اند در آیین شرکت جویند، انجام می‌شود. مدعوین روز دوم نیز، غروب‌هنگام خداحافظی کرده می‌روند، تا سوم‌روز، بخش نهایی آیین شکل گیرد. اما شبِ این روز پایانی، مدعوّین آن روز به «شوشیم» (شبْ شام ـ شام عزا) میهمان‌اند. غروب سوم‌روز، زنان با شوری به‌یادماندنی، بر گرد اسب زینت‌بستهٔ نوگذشته که با پارچه‌های سیاه و رنگین و آینه، به شکلی خاص تزئین شده، و طی سه روز چمر توسط یکی از اهالی طایفهٔ او در مرکز چمرگاه نگاه داشته شده و لباس و تفنگ و نشان‌ها و وسایل مخصوص نوگذشته بر زین آن قرار گرفته است مویه و مرثیه می‌خوانند و موی می‌کَنند و رخ می‌خراشند و بر سر و سینه و تن می‌زنند و در همین حال صیحه‌ها و قیحه‌ها و «کِل و

وی»شـان در متن نغمات سـرنا و دهل که این بار ضربی تند و شـورانگیز دارد، به همراه شـور و هلهلـه و اشـک و فغان مردان و خاک بر سـر خویـش ریختن‌هایشـان، که همگـی به طرزی شـگفت از ریتم و کنش نمایشـی برخوردارند، عمیق‌ترین تأثیـرات را در هر بیننده‌ای به جای می‌نهند. هم‌زمان، بزرگ طایفه، اسب را با ترتیب و آدابی ویژه، با برداشـتن تزئینات و نشـان‌ها و وسـایل از روی آن، عریـان می‌کنـد. به اسـب تزئین‌شدهٔ متوفّی «کُتَل» گفته می‌شود.

زنـان طوایف مدعـوّ این روز پایانـی، به زنان طایفهٔ صاحب‌عزا پیوسـته، شـیون و آوایشان را همراهـی می‌کنند. زنانی غش کرده و جابه‌جا از حال رفته‌اند، زنانـی بدحال‌اند، مردانی از هوش رفته‌انـد، کلاه‌های مـردان در محوطهٔ چمرگاه پخش شده است، سرها و صورت‌ها خاک‌آلودند، رخ‌ها در اثر ناخن‌خراشـی خونین‌اند، و بیش از هرکس، زنان مدعوّ باید مراقب همسر و دختران و خواهـران متوفّی باشـند که معمولـاً از خود بی‌خود شده‌اند و بیم آن می‌رود که بیش از پیش بدحال شوند یا به خود آسیب برسانند.

با عریان شـدن اسـب، عزای نوگذشـته برای همیشـه به پایان رسیده و طایفه و بستگانش از روز بعد باید به جریان دشـوار زندگی روزمرّه در این جغرافیای دشوارتر، بازگردند.

نمونه‌های اشعار چمری:

پلنگ پوس نیان، زِین طلا وَ
سه تیرت ماردَم، زُمْرَت نماوَ
وزن: مستفعلاتن مستفعلاتن
مستفعلاتن مستفعلاتن
ترجمه: پوسـت پلنـگ روی زیـن طلایی‌ات گسترده‌اند
سه تیرت ماردهان است و زمرّدنشان.

مَر یَه وَ گیَر سفیدَ بَلگم
اِژیری بَلگم سوزان جَر گم
ترجمه: مگر این حسـاب اسـت کـه پیراهنم سفید است؟!
زیر همین پیراهن سـفید، سوختگی جگرم را بنگر!

ای تفنگچی وَ سَر دنُوَه
دَس وَ گل غنچی، وَ لگ و نُوَه
ترجمه: آن تفنگچی بر سر دندانهٔ کوه
دسـتش بر غنچه گل اسـت و بـرگ درخت زبان‌گنجشک.

غم دِل هَنی اَما د لَو بُونم
چی کموتَر لونَه کَرد دمین جونم
وزن: فاعلاتُ فاعلاتُ فَاعلاتُن
فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتُن
ترجمه: غم دل دوباره آمد و نشسـت بر لب بام من
مانند کبوتر در میان جانم لانه کرد.

نالهِ بی هُم صُوَتم، تَو بی‌رَفیقم
غم دل، خینِ جگر بی‌آو و نُونم
وزن: همان
ترجمه: ناله هم‌صحبتم شد، تب رفیقم شد
غم دل و خون جگر، آب و نانم.
و...

نمادگرایی در رقص و آیین‌های لُری

از دیدگاه هنر نمایش، نمادگرایی در موسیقی و آیین‌های لُری بسیار دقیق و ظریف و پیشرفته اسـت. کـه در رنگ و شـکل لباس‌ها و شـکل حـرکات و ابزاری که در موسـیقی و آیین‌ها به کار می‌گیرنـد، جلوه‌ای بـارز دارد؛ مثلاً در آیین «گیس‌بُران» (گیس‌بُرُو) که ویژهٔ زنان در مراسم عزا است و با موسیقی و آوازهای فی‌البداهه‌شان همراه اسـت، کارد یا خنجر که خواهران متوفی گیسـوان خود را با آن می‌بُرند، و قیچی که مادر متوفّـی با آن ایـن کار را انجام می‌دهد، هر یک مفهومی نمادین دارند و همچنین است آویختن گیسـوی بلند و بافتهٔ بریده‌شده بر مچ دست در بخش‌های دیگر عزا. آیینه که در مراسـم سوگ و سـور، از آن اسـتفاده‌هایی گونه‌گون به عمل می‌آید، تفنگ، خنجر، پارچهٔ سیاه، عبای سفید یـا قهوه‌ای، چوب ضخیم و بلند و ترکهٔ ظریف و کوتاه در چوب‌بازی، دستمال، کلاه، و حتی شکل حـرکات و بازی‌های نمایشـی، و... نیز از عناصر نمادیـن آیین‌های ایـن نژادند، و قـرآن که در جزءجزء آیین‌ها از سفره‌های عقد تا زین «کتل» حضور دارد، نماد بینش و اعتقادشان.

روایی بودن حجم بسـیار چشمگیری از اشعار و نغمه‌ها در انواع موسـیقی لُری و حضور عناصر نمایشی فراوان در شیوهٔ اجرای موسیقی و رقص و آیین‌هـای گونه‌گـون این قوم، مـا را متقاعد می‌کنـد کـه این نژاد بـا هنر نمایـش پیوندی نزدیک داشته‌اند و هرچه بیشتر ترغیب می‌شویم که به جسـت‌وجو و پژوهش پیرامون بخش‌های گم‌شـده و ازیادرفتهٔ این پیوند و رابطه برخیزیم. حضور هم‌سـرایی به گونه‌ای پُررنگ و اپرامانند آیین‌هایی که در آن‌ها رقص و موسیقی و کلام به هم درآمیخته‌اند نیز نشانه‌ای از این پیوند است، و همچنین شمار کثیری از آهنگ‌ها و تصنیف‌های روایی و داسـتانی لرها، نشـانه‌ای دیگر اسـت و نظر به تاریخ دیرین لرسـتان، و اینکه در مقاطع بسـیاری، یا هم‌جوار تمدن‌هایـی عظیم و کهن بـوده و یا خود جغرافیا و خاسـتگاه تمدن‌هایی بزرگ و نامی، احتمال بسـیار می‌رود که با ادامهٔ جسـت‌وجوها در این بخش از کشورمان، بتوان ریشه‌های پنهان و گم‌شدهٔ هنر نمایش ایرانی را کشـف کرد و یافت، به‌ویژه که شاخه‌ها و شعب دیگر هنری در این منطقه رشـد و رونق فراوان داشته‌اند.

نوعی نمایش‌درمانی

در ایـن بـوم، اکنـون حتی موسـیقی‌درمانی همراه عناصر و تأثیرات نمایشـی وجود دارد که نمونه‌های آن عبارت‌اند از:

۱. تنبورنوازی بر بالین بیماران صعب‌العلاج که شب تا به صبح ادامه دارد.

۲. دهل‌نـوازی بر بام خانهٔ زائوی مبتلا به صرع در هنگام زایمان.

۳. سرنانوازی برای زن آبستن در ایام حاملگی.

۴. بلورنـوازی (گفتیم که بلـور، نوعی نی‌لبک چوپانی است) بر بالین بیمارانی که تب شدید از مختصات بیماری‌شان است.

مهم اینکه اجرای این رده از موسـیقی غالباً با حضور کسان و بستگان زائو یا بیمار، درحالی‌که حضورشـان نوعی «بازی» نمایشـی به شـمار می‌آید صورت می‌پذیرد؛ به این مفهوم که کسان و بسـتگان در خانـهٔ بیمـار، به دسـتور نوازندهٔ درمان‌گر، گرد آمده، شب‌نشینی‌ای همراه شادی و مـزاح و خنده برپا می‌کنند تـا بیمار یا زائو با دیدن شادمانی آنان که با رقص هم ممکن است توأم گردد، تسـکین روحی یافته و تخلیهٔ عصبی شود. انجام این شیوهٔ درمانی مرکب از موسیقی و بازی (نمایش) به هنگام شب نیز، فصل مشترک دیگر آن با هنر نمایش است.

در پایـان بـه نمونه‌ای دیگـر از آیین‌های قوم لُر که بهره‌ور از عناصر نمایشـی اسـت، اشاره‌ای مختصر خواهیم داشت.

«گاگریو»: گاگریو به معنای گفتن و گریسـتن اسـت و به آن «سـروخوانی» یـا «دونگ دال» نیـز می‌گوینـد. در گاگریو، یک «سَـرزَن» (زن شـاخص ایل و طایفه) بیتی ارتجالی در سـوگ نوگذشته‌ای می‌سـراید، و زنان دیگر که با او در حلقه‌ای نشسـته‌اند، با بیـت او همراهی کرده، دَم می‌گیرنـد. سـپس زنی دیگر بیـت ارتجالی بعـدی را می‌سـراید و باز، زنـان دیگر آن بیت را نیز هم‌خوانی می‌کنند. این موسیقی اپرامانند غمگین و دلسوز و دل‌دوز، با حرکات دست‌ها و تن‌ها، و بر سینه و ران زدن‌های دگرگون‌کننده، حتی تا ساعت‌ها، بی‌لحظه‌ای وقفه، ادامه می‌یابد و تمام مدت، سـرنا و دهـل، این اپرا را همراهی می‌کنند. گاگریوهـا گونه‌ها و نغمه‌های متفاوت و گسـترده‌ای دارند و گاه نیز بی‌همراهی ساز و دهل انجام می‌شوند.