فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره پانزدهم/ شماره ۲ / پیاپی ۳۸/تابستان ۱۴۰۰/ ۱۹۸_۱۷۱
Quarterly Scientific Journal of Audio_Visual Media, Summer 2021, 171_198

کاربردهای موسیقی در تعزیه (نمونهٔ مطالعاتی؛ مجالس تعزیهٔ قودجان خوانسار)[1]

مسعود عباسی[2]، سیدحسین میثمی[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۴ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۰۶

چکیده

تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، به شیوه‌های مختلف، امکان استفاده از موسیقی را فراهم آورده است. در پژوهش‌های مربوط به موسیقیِ تعزیه، ساختار رویدادهای موسیقایی این آیین، اغلب، براساس مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی تحلیل شده‌اند. به‌کارگیری این رویکرد مطالعاتی، به‌دلیل نادیده گرفتن بسیاری از شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه، از جامعیت این پژوهش‌ها کاسته است؛ از این رو، انجام پژوهشی جامع در این زمینه، ضروری به نظر می‌رسد. هدف این تحقیق، شناسایی و معرفی شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه و چگونگی شکل‌گیری آنها است. استفاده از مفهوم کاربرد، از مفاهیم طرح‌شده در مطالعات قوم‌موسیقی‌شناختی، چهارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد. داده‌های این تحقیق، براساس پژوهش میدانی، به شیوهٔ مشاهدهٔ مشارکتی در محل برگزاری مجالس تعزیهٔ قودجان خوانسار، همچنین با استفاده از فایل‌های شنیداری- دیداری مجالس اجراشده در این مکان و منابع کتابخانه‌ای، گردآوری شده‌اند. این تحقیق، بنیادی و کیفی است و به روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. یافته‌ها، ۱۰ مورد از موارد کاربرد موسیقی متمایز در مجالس تعزیهٔ قودجان را اثبات می‌کند. این ده مورد عبارت‌اند از: اعلام، خطابه، تشریفات، پیش‌خوانی، کار، خویشاوندی، نیایش، سوگ، نمایش و اختتامیه.

واژگان کلیدی

رویدادهای موسیقایی، تعزیه قودجان، موسیقی و نمایش، موسیقی تعزیه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۱ . این مقاله، برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «بررسی موسیقی تعزیهٔ قودجان از منظر کاربردها و کارکردها» است که به راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر (۱۳۹۹) به نگارش درآمده است.

۲ . کارشناسی‌ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. abbasimasoud231@gmail.com

۳ . دانشیار گروه موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. meysami@art.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ موسیقی تعزیه و مشاهدهٔ مجالس تعزیهٔ برگزارشده در دوران معاصر، حاکی از آن است که تعزیه، به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی- مذهبی، از پویایی قابل‌توجهی، به‌خصوص در نحوهٔ استفاده از موسیقی، برخوردار است. برگزاری تعزیه در بستری مردمی، اثرپذیری از خصوصیات فرهنگی مناطق مختلف ایران و پیشرفت‌های علمی و هنری جامعهٔ ایرانی، در پویایی کارگان موسیقایی این آیین، تأثیری بسزا بر جای گذاشته است. هدف این تحقیق، بررسی شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه است. دستیابی به شناختی ساختاری درمورد موسیقی تعزیه، امکان مقایسهٔ موسیقی تعزیه را در شرایط مکانی- زمانی مختلف فراهم می‌آورد و در انجام مطالعات تطبیقی، مؤثر است. همچنین شناخت موارد متفاوت استفاده از موسیقی در تعزیه، مبنایی علمی را برای استفاده از موسیقی در ساختارِ گونه‌های هنریِ پیشرفته همچون فیلم، تئاتر و نمایش‌هایِ آهنگین به دست می‌دهد. از منظری دیگر، تعزیه، به‌مثابه یک آیین چندرسانه‌ایِ سنتی، از کارکردهای ارتباطی متنوعی در میان شیعیان ایران برخوردار است که در این میان، بررسی نحوهٔ به‌کارگیری موسیقی، به‌عنوان یکی از رسانه‌های فعّال در تعزیه، می‌تواند درراستای تشخیص ظرفیت‌های رسانه‌ای این هنر به‌منظور انتقال پیام‌های این آیین، مؤثر باشد.

در پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ موسیقی تعزیه، به تمایز میان محتوا و ساختار رویدادهای موسیقایی این آیین توجه چندانی نشده است. شاید دلیل این امر، اتخاذ رویکردی است که رویدادهای صوتی تعزیه را مبتنی بر مبانی موسیقی کلاسیک ایرانی و در زیرمجموعهٔ دو گروه قطعات آوازی و سازی، مورد مطالعه قرار می‌دهد. از سوی دیگر، بسیاری از رویدادهای موسیقایی تعزیه، از نوع فعالیت‌های عبادی‌اند که از لحاظ نحوهٔ استفاده از موسیقی، مطابقت چندانی با ساختار قطعات در موسیقی هنری ندارند. این خصوصیات، سبب شده است که در مطالعات موجود، از میان رویدادهای صوتی این آیین، تنها، گونه‌هایی که با آثار کلاسیک، مشابهت‌هایی دارند، «موسیقیِ تعزیه» نامیده شوند. ساختار

آیینی تعزیه، محل بروز روابط متقابل عناصر فرهنگی‌ای نظیر باورهای مذهبی، زبان، آداب و رسوم، هنرها و... است؛ روابط یادشده، ضرورت مطالعهٔ موسیقی این آیین را ایجاب می‌کند. استفاده از مفهوم «کاربرد»، به‌عنوان یکی از مفاهیم متداول در نظریه‌های قوم‌موسیقی‌شناختی، امکان انجام مطالعه‌ای جامع دربارهٔ ساختار رویدادهای موسیقایی بروزیافته در بستر تعزیه را فراهم می‌آورد؛ از این رو، در این مقاله، سعی شده است تا ضمن بازتعریف مفهوم یادشده براساس اندیشه‌های کارکردگرایی و کارکردگراییِ ساختاری در مبانی نظری انسان‌شناسی، نحوهٔ شکل‌گیری و بروز رویدادهای صوتی موسیقی تعزیه، بررسی شود.

پیشینهٔ پژوهش

بهرام بیضایی (۱۳۴۴)، در کتاب نمایش در ایران، به نحوهٔ استفاده از موسیقی در تعزیه، اشاراتی کرده است که اظهارات وی، در بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه، منعکس شده‌اند. خسرو شایسته (۱۳۵۵)، در بخش سوم پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان نقش موسیقی ایرانی در تعزیه، به برخی از موارد استفادهٔ موسیقی در تعزیه، اعم از مقدمه و توصیف، تقطیع صحنه‌ها و موسیقیِ گفتگوها اشاره کرده است. اظهارات وی، بیشتر معطوف به استفاده از موسیقی در بُعد نمایشی تعزیه است. محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷)، در کتاب موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه، با اتخاذ رویکردی تطبیقی، به مقایسهٔ شکل ساختاری برخی از رویدادهای موسیقایی تعزیه با ساختار قطعات در موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی هنری غرب پرداخته است. عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰)، در کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران، به مواردی از کاربردهای موسیقی در تعزیه‌های دوران قاجار اشاره می‌کند. یافته‌های این پژوهش‌ها، عمدتاً بر محور مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی و گنجاندن رویدادهای موسیقایی تعزیه در دو گروه آوازی- سازی، استوار شده‌اند؛ به همین سبب، قادربه ارائهٔ اطلاعاتی کامل از ساختار تمامی رویدادهای موسیقایی بروزیافته در این آیین نیستند.

چهارچوب نظری

کاربـرد[1] و کارکـرد، از مفاهیمـی هسـتند کـه درنتیجـۀ تعامـلات گرایش‌هـای نظـری موسیقی‌شناسـی بـا برخـی از مکاتـب انسان‌شناسـی، به‌خصـوص کارکردگرایـی و کارکردگرایـیِ سـاختاری در میانـۀ قـرن بیسـتم، وارد ادبیـات قوم‌موسیقی‌شناسـی (اتنوموزیکولـوژی[2]) شـدند. ایـن مفاهیـم، نخسـتین بـار و به‌طـور جامـع، توسـط آلـن پـی مِریـام[3] در کتـاب انسان‌شناسـی موسـیقی (Merriam, 1964) تبییـن شـدند. در مطالعـات قوم‌موسیقی‌شـناختی، به‌طـور معمـول، کاربـرد و کارکـرد، به‌عنـوان مفاهیمـی مرتبـط (مکمّـل)، به‌صـورت توأمـان، در مطالعـۀ موسـیقی در یـک بسـتر فرهنگـی اسـتفاده می‌شـوند، ولـی مـا در ایـن مقالـه، تنهـا بـر مفهـوم کاربـرد- به‌عنـوان مفهومـی مجـزا- متمرکـز شـده‌ایم. ادبیـات آغازیـن موسیقی‌شناسـی‌قومی، بـه مفاهیـم کاربـرد و کارکـرد، به‌نحـوی می‌پـردازد کـه گویـی آنهـا کـم و بیـش یکسـان هسـتند (Nettl, 1983: 246). مریـام، ضمـن تأکیـد بـر وجـود تفـاوت و تمایـز میـان مفاهیـم یادشـده، دربـارۀ مفهـوم کاربـرد اشـاره می‌کنـد کـه «کاربـرد، بـه شـرایطی برمی‌گـردد کـه موسـیقی در یـک کنـش انسـانی بـه کار گرفتـه می‌شـود» (Merriam, 1964: 210). ایـن تعبیـر از مفهـوم کاربـرد، آن را همسـو بـا مفاهیـم «فعالیـتِ نهـاد» در رویکـرد نظـری برونیسـلاو مالینوفسـکی[4] و «سـاخت» در اندیشـه‌های آلفـرد رجینالـد رادکلیـف- بِـراون[5] (Radcliff-Brown, 1952) قـرار می‌دهـد.

از دیـدگاه مالینوفسـکی، نهـاد، از شـش جـزء اصلـی: منشـور (نظـام ارزش‌هـای به‌وجودآورنـدۀ نهـاد)، کارکنـان، ضوابـط (قواعـد و مکانسـیم‌ها)، کالبـد مـادی (موجودیـت مـادی، ابزارهـا و فنـون)، فعالیـت و کارکـرد تشـکیل می‌شـود (Lombard, 1994: 82-83)؛ کـه براسـاس آن، کاربـرد را می‌تـوان نحـوۀ به‌کارگیـری موسـیقی در فعالیـت یـک نهـاد فرهنگـی- اجتماعـی در نظـر گرفـت. کاربـرد، به‌لحـاظ چگونگـی بـروز، متکـی بـر رفتـار (کنـش) افـرادی اسـت کـه به‌عنـوان کارکنـان آن نهـاد بـه فعالیـت می‌پردازنـد. رفتـار ایـن افـراد، در سـطحی بالاتـر، متأثـر از خصوصیاتـی فرهنگـی از قبیـل: باورهـای مذهبـی، دانـش، آداب و رسـوم و دیگـر شـاخصه‌های مـادّی و معنـوی فرهنـگ آنهاسـت. بـر

1 . Use
2 . Ethnomusicology
3 . Alan P. Merriam
4 . Bronislaw Mlinowski (1844-1942)
5 . Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955)

این اساس، کاربرد، یک «شکل» خاص از بروز موسیقی در بستری فرهنگی است. به‌عنوان مثال، «موسیقیِ کار»، نوعی از کاربرد موسیقی است که با فعالیت نهاد معیشت، در ارتباط است. مفهوم کاربرد را، به‌عنوان شکلی ویژه از بروز موسیقی، می‌توان با توجه به مفاهیم «ساختار» و «فرایند» در کارکردگراییِ ساختاریِ رادکلیف-براون با دقت بیشتری تبیین کرد.

رادکلیف براون، ساختار را «ترتیب نظم‌یافته‌ای از اجزا یا عناصری که یک کل را تشکیل می‌دهند» (نقل‌شده در ریویر، ۱۳۷۹: ۸۲) و فرایند را «حرکت ساختار در بُعد زمان» (فکوهی، ۱۳۸۱: ۱۷۸) معرفی می‌کند. ساختار از نگاه او، مشتمل بر دو مفهوم «ساختار واقعی»[1] و «شکلِ ساختاری»[2] است. ساختار واقعی، رویهٔ بیرونی و قابل‌مشاهدهٔ یک پدیده و قابل‌تغییر است و شکل ساختاری، شکلی انتزاع‌یافته از روابط ساختارِ واقعی است که بدون تغییر، باقی می‌ماند (همان: ۱۷۷). بر این اساس، کاربرد، ساختاری سازمان‌یافته از اصوات موسیقایی است. شکل ساختاری کاربرد، براساس تحلیل در زمان، به‌مثابه یک سنت (رسم)، در گذر زمان، به‌وسیلهٔ نسل‌های مختلف افراد یک جامعه منتقل می‌شود و ساختار واقعی آن، براساس تحلیل هم‌زمان[3]، در نتیجهٔ بروز تغییرات فرهنگی، از ویژگی‌های خاص هر دوره برخوردار می‌شود. به‌عنوان مثال، کاربرد «موسیقیِ شادیانه» (طرب)، شکلی ساختاری از بروز موسیقی است که در فعالیت نهادهایی نظیر خویشاوندی، در جوامع مختلف، قابل‌مشاهده است؛ ولی این کاربرد در وضعیت فعلی بروز خود در یک محل (ساختار واقعی)، از لحاظ محتوای موسیقایی، شیوهٔ بروز و دیگر اجزای ساختاری خود، مبتنی بر ویژگی‌هایی است که ممکن است با نمونه‌های مشابه آن در جوامع دیگر و حتی نمونه‌های بروز آن در دوران گذشتهٔ همان محل تفاوت داشته باشد. به عنوان مثال، استفاده از کیبوردهای الکترونیک به‌جای سازهای سُرنا و دهل در مجالس عروسی ایران، به‌عنوان کاربرد موسیقی طرب، نشان‌دهندهٔ بروز تغییر در ساختار واقعی این کاربرد موسیقی، به‌لحاظ سازبندی و محتوای موسیقایی است؛ حال آن که شکل ساختاری آن، همچنان ثابت باقی مانده است.

1 . Real Structure
2 . Structural form
3 . Synchronic analysis

موسیقی در موقعیت‌های مختلفی «استفاده» می‌شود و به‌عنوان بخشی از آن موقعیت، می‌تواند با آن، اتصالی عمیق داشته باشد و یا اینکه ارتباطی نداشته باشد (Merriam, 1964: 210). ساسان فاطمی با تمرکز بر ارتباط یا عدم ارتباط یک رویداد موسیقایی با موقعیت بروز آن، رویدادهای موسیقایی را به دو دستهٔ موقعیتی و غیرموقعیتی تقسیم می‌کند (۱۳۸۱: ۳۰). این معیار، در شناخت، نام‌گذاری و طبقه‌بندی کاربردهای موسیقی در یک زمینهٔ فرهنگی، اثرگذار است. در رویدادهای موسیقاییِ موقعیتی، به‌دلیل وجود ارتباطی خاص بین موقعیت و شیوهٔ استفاده از موسیقی، کاربرد موسیقی، درواقع، توصیف موقعیت به شمار می‌آید. به‌عنوان مثال، واژه‌های کار و لالایی، در عنوان‌های «ترانه‌های کار» و «ترانه‌های لالایی»، توصیفی از موقعیتِ استفاده از موسیقی به شمار می‌روند. اما در رویدادهای موسیقاییِ غیرموقعیتی، به‌دلیل عدم وجود ارتباط خاص بین موقعیت و استفاده از موسیقی، یک ساختار موسیقایی یکسان، بسته به موقعیت استفاده از آن، می‌تواند با عناوین کاربردی متفاوتی نام‌گذاری شود. عدم توجه به موقعیت بروز موسیقی، تشریح و طبقه‌بندی کاربردهای آن را با ابهام مواجه می‌کند. به‌عنوان مثال، «واسونک‌های زنانهٔ شیراز» که با ساختاری مشابه در موقعیت‌هایی همچون عروسی، سوگواری در مرگ جوانان، بدرقهٔ پسران به‌هنگام رفتن به سربازی، مراسم عروسی بهارنارنج [باروری درخت نارنج] و تعزیهٔ حضرت قاسم(ع) به‌کار می‌روند (یزدانی ۱۳۹۰: ۲۳۷-۲۴۰)، را می‌توان با توجه به موقعیت اجرایی آن، با عناوین کاربردیِ متفاوتی نظیر: موسیقی شادیانه، سوگ و آیینی، نام‌گذاری کرد.

تأثیر مؤلفهٔ موقعیت در شناخت و نام‌گذاری کاربردهای موسیقی، مانع تدوین و ارائهٔ فهرستی جامع از کاربردهای موسیقی در فعالیت‌های انسانی است؛ با این حال، نیازهای فردی و جمعیِ مشترک میان انسان‌ها، امکان مشخص‌کردن فهرستی تقریبی از کاربردهای موسیقی، که درواقع، فرایندهای پاسخ‌گویی به نیازهای جمعی انسان‌هاست را، فراهم می‌آورد. مریام با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی عناصر فرهنگی مِلویل هرسکُویتس[1] (Herskovits, 1948)، شماری از کاربردهای موسیقی را در پنج حوزهٔ فرهنگی: ۱. فرهنگ مادّی و قوانین آن؛ ۲. نهادهای اجتماعی؛ ۳. انسان و جهان

1 . Melville Herskovits

او؛ ۴. زیبایی‌شناسی و ۵. زبان، معرفی می‌کند (Merriam, 1964: 217-218). کاربردهای موسیقی، براساس موقعیت بروزشان، می‌توانند در حوزه‌های یادشده قرار گیرند؛ به عنوان مثال، تعلق کاربرد «موسیقی کار» به مجموعهٔ فرهنگ مادّی و قوانین آن. با توجه به معیار موقعیت، همچنین می‌توان زیرگونه‌هایی را نیز برای یک کاربرد، متصوّر شد. به عنوان مثال، ترانه‌هایی را که به هنگام انجام فعالیت‌هایی نظیر: کشاورزی، ماهیگیری و...، خوانده می‌شوند، می‌توان زیرگونه‌هایی از کاربرد موسیقی کار در نظر گرفت. مریام در نام‌گذاری کاربردها از واژهٔ Song به معنی آواز (ترانه) استفاده می‌کند، به عنوان مثال، «ترانهٔ کار» (ibid). از آن جا که ممکن است برخی از کاربردهای موسیقی مبتنی بر اجرای رویدادهای موسیقاییِ غیرکلامی باشند، به‌نظر می‌رسد استفاده از واژهٔ موسیقی، که مشتمل بر رویدادهای موسیقاییِ کلامی و غیرکلامی است، نام‌گذاری مناسب‌تری برای کاربردهای موسیقایی باشد. به عنوان مثال، استفاده از عبارت «موسیقیِ سوگ»، به‌جای ترانهٔ سوگ. شایان ذکر است که ما در این نام‌گذاری، واژهٔ «موسیقی» را به اصوات سازمان‌یافته‌ای اطلاق می‌کنیم که در یک موقعیت مشخص، بروز می‌یابند و منظور ما، توصیف خودِ موسیقی نیست؛ چراکه ماهیت انتزاعی موسیقی، از پذیرفتن صفاتی همچون مذهبی، اعلامی، عبادی و... مبرّا است.

در جوامع غربی و برخی جوامع سنتی نظیر ایران، خَلق و اجرای رویدادهای موسیقایی، تحت‌تأثیر ساختار قطعات هنری موسیقی آن جوامع قرار دارد؛ بدین‌نحو که آشکال ساختاری ویژه‌ای، که در مبانی مکتوب و یا شفاهیِ موسیقی این جوامع، به‌تدریج، تثبیت شده‌اند، در شکل‌گیری و بروز قطعات یادشده اثرگذارند. در جوامع نانویسا، به‌دلیل عدم حضور موسیقی به‌عنوان هنر زیبا و فقدان مبانی طبقه‌بندی‌شدهٔ موسیقی، رویدادهای موسیقایی، از لحاظ ساختاری، به‌عنوان جزیی از رفتارهای فردی و یا گروهی و در قالب فعالیت‌هایی نظیر: آیین‌ها و مراسم، بروز می‌یابند. در چنین شرایطی، شاخصه‌های فرهنگی، نظیر: آداب و رسوم، باورهای مذهبی، زبان، ویژگی‌های زیست‌محیطی و...، با شکل‌دهی رفتارهایی خاص در افراد یک جامعه، به‌صورت غیرمستقیم، منجر به پیدایش شکل‌هایی ساختاری از فعالیت‌هایی می‌شوند که در ساختار آنها، از اصوات موسیقایی استفاده می‌شود. بر این اساس، کاربرد موسیقی در فعالیت‌های انسانیِ این جوامع را، می‌توان

متناظر با مفهوم فرم[1] در موسیقی هنری پنداشت. شایان‌توجه است که شکل‌گیری این‌گونه از قالب‌های موسیقایی (کاربردهای موسیقی)، منحصر به جوامع نانویسا نیست و مواردی از آن را می‌توان در تمامی جوامع- آنجا که مبانی طبقه‌بندی‌شدهٔ موسیقیِ هنری، تأثیر چندانی در شکل‌گیری و بروز رویدادهای موسیقایی ندارند- مشاهده کرد. مجالس تعزیهٔ ایران، نمونه‌ای از این موارد است.

روش پژوهش و گردآوری داده‌ها

این تحقیق، بنیادی و کیفی است و به روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. داده‌های تحقیق، مبتنی بر پژوهش میدانی، براساس اتخاذ شیوهٔ مشاهدهٔ مشارکتی در محل برگزاری آیین تعزیه‌خوانی حسینیهٔ حضرت ابوالفضل‌العبّاس(ع) روستای قودجان، از توابع شهرستان خوانسار استان اصفهان است که در بازهٔ زمانی ۱۳۹۸/۷/۲۶ تا ۱۳۹۸/۷/۲۸ انجام شده است. همچنین در این پژوهش، از منابع شنیداری- دیداری موجود از آخرین اجراهای ۷۰ مجلس تعزیهٔ قودجان- که در قالب لوح‌های فشرده توسط همان مجموعه و مراکز وابسته به آن ارائه‌شده، استفاده شده است. استفاده از منابع کتابخانه‌ای نیز از دیگر روش‌های گردآوری اطلاعات این تحقیق است. آیین تعزیه‌خوانی قودجان، که با نام «هنر اجرایی تعزیهٔ خوانسار» و به شمارهٔ ۶۰۱ در فهرست «میراث فرهنگی ناملموس» آثار ملی ایران ثبت شده است (نک. تارنمای وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی[2])، همه‌ساله در بازهٔ زمانی اربعین حسینی تا ۲۸ ماه صفر برگزار می‌شود. برخورداری از امکانات محیطی و ابزارهای مادّی، برنامه‌ریزی و مدیریت منسجم، تدوین و اجرای تعزیه‌نامه‌های تألیفی و حضور شبیه‌خوانان نامی ایران در این مرکز، از عواملی هستند که در ارتقای سطح کیفی مجالس اجراشده در این مکان و اقبال عموم به آن، اثرگذار بوده‌اند.

کاربردهای موسیقی در تعزیه

اعلام

اعلام، کاربردی دیرینه از موسیقی است که در زمینهٔ اعلام بروز حوادث و بلایای

1 . Form

2 . www.mcth.ir

طبیعی، اعلام اوقات شبانه‌روز، پخش خبر و فراخوان برگزاری مراسم فرهنگی-مذهبی و... در فرهنگ ایرانی قابل‌مشاهده است (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۶۰-۴۶۱؛ مجللی، ۱۳۹۵: ۵۲۶-۵۲۵). اعلام، نخستین کاربرد موسیقی در روند برگزاری مجالس تعزیهٔ قودجان است و نقطهٔ شروع دامنهٔ زمانی- مکانی این آیین به شمار می‌رود. محتوای «موسیقی اعلام» در مجالس تعزیهٔ قودجان، عبارت است از مقدمه‌ای در ریتم آزاد[1] و قطعه‌ای متریک به‌دنبال آن، در یک ساختار مُدالِ مشابه که توسط یکی از نوازندگان ترومپت گروه موسیقی اجرا می‌شود. به عنوان نمونه، موسیقی اعلام مجلس شهادت امام علی(ع) (قودجان، ۱۳۹۸) مشتمل بود بر اجرای درآمد دشتی و ملودی تصنیف «شب انتظار»[2] به‌صورت بی‌کلام و با تِمپو[3] کمتر از نمونهٔ اصلی آن. علاوه بر بروز موسیقی اعلام به‌صورت واقعی، گونه‌هایی از این کاربرد موسیقی نیز به‌صورت نمادین (نمایشی) در مجالس تعزیهٔ قودجان اجرا می‌شوند. موسیقی اعلام در چنین حالتی، علاوه بر رویدادهای صوتی غیرکلامی، گونه‌های متنوعی از رویدادهای صوتیِ کلامی موسیقی تعزیه را نیز شامل می‌شود که محتوای موسیقایی آن در تناسب با ساختارهای زمانی و مُدال دیگر رویدادهای موسیقایی صحنه‌های موردنظر است. گونه‌های مختلف موسیقی اعلام، همراه با نمونه‌هایی از کاربرد آن در مجالس تعزیهٔ قودجان عبارت‌اند از:

«چاوش‌خوانی» در تعزیه‌های وفات حضرت معصومه(س) (همان، ۱۳۸۵)؛ شهادت امامزاده داود(ع) (همان، ۱۳۸۶)؛ ملحق‌کردن سرها (همان، ۱۳۹۰)؛ متوکل عبّاسی (همان، ۱۳۹۲)؛ وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)؛ شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ جابر در اربعین (همان، ۱۳۹۶)؛ شهادت حمزه سیّدالشّهدا (همان، ۱۳۹۷)؛ شهادت حضرت مسلم(ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ شهادت جناب حرّ (همان) و غدیر خم (همان)؛ «موسیقی نقاره‌خانه» در تعزیهٔ شهادت امام رضا(ع) (همان)؛ «منادی‌خوانی» در تعزیه‌های غزوهٔ تبوک (همان، ۱۳۸۵) و جنگ خیبر (همان، ۱۳۹۵)؛ «تکبیرگویی» در تعزیه‌های مالک‌اشتر نخعی (همان، ۱۳۸۶) و شهادت جناب

۱ . از آن جا که صِرف استفاده از واژهٔ «متر»، ایجاب می‌کند که اصوات موسیقایی (گروه‌های ریتمیک)، در محدوده‌ای مشخص، «مقیّد» شوند، به نظر می‌رسد عبارت «متر آزاد» متناقض است و استفاده از عبارت «ریتم آزاد» صحیح‌تر خواهد بود (نک. فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۹-۱۳۲).

۲ . آهنگساز: مجید وفادار، شاعر: محمود ثنایی.

3 . Tempo

حرّ (همان، ۱۳۹۸)؛ «اعلام نبرد» در تعزیه‌های شهادت امام حسین(ع) (همان) و شهادت حضرت مسلم (همان)؛ و «اذان‌گویی» در تعزیه‌های شهادت امام هادی(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ شهادت حضرت مسلم(ع) (همان، ۱۳۹۸) و شهادت جناب حرّ (همان). گفتنی است که علاوه بر استفاده از اذان به‌صورت واقعی، در مواردی، این کاربرد به‌صورت نمادین نیز در تعزیه اجرا می‌شود. در این حالت، بین عبارات اذان، اشعاری توسط یکی از شبیه‌خوانان، متناسب با مضمون کلی تعزیهٔ مربوطه، اجرا می‌شود. نمونه‌هایی از این رویداد موسیقایی، در تعزیه‌های وفات پیامبر(ص) (همان، ۱۳۹۴)؛ پشیمانی یزید (همان، ۱۳۹۱)؛ شهادت امام سجّاد(ع) (همان، ۱۳۹۶)؛ و شهادت حضرت زهرا(س) (همان، ۱۳۹۸) قابل‌مشاهده‌اند.

خطابه

پس از اجرای موسیقی اعلام و تجمع زوّار[1] در مکان برگزاری آیین، معین‌البکا با قرارگرفتن بر سکوی اجرا (تخت)، به معرفی و شرح مضمون تعزیهٔ موردنظر می‌پردازد. این اقدام معین‌البکا، که با ذکر حدیثی از معصومین، دعایی بر بانی مجلس، درگذشتگان و زوّار، نفرین بر اشقیا و قرائت فاتحه و صلوات همراه است، در اصطلاح، «حدیث‌کردن» نامیده می‌شود (بیضائی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). این رفتار، به‌خصوص خواندن دعای «أَمَّن یُجِیبُ الْمُضطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَ یَکْشِفُ السُّوءَ»[2] و دیگر ادعیهٔ همراه با آن، تشکیل‌دهندهٔ یک کاربرد موسیقی موقعیتی در تعزیه‌های قودجان است که آن را «موسیقی خطابه» نامیده‌ایم. اجرای اصواتی با نواک و ساختار مُدال مشخص در تمپو نسبتاً سریع، از ویژگی‌های این رویداد صوتی کلامی است. از منظر مُدال، گونهٔ فوق، به‌طور معمول، در آواز بیات ترک و برخی از گوشه‌های آن اجرا می‌شود (نک. تعزیهٔ غارت خیمه‌ها و دیر راهب، قودجان، ۱۳۹۵)؛ اما این انتخاب، قراردادی ثابت نیست و اجرای آن در دیگر آوازهای موسیقی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. به عنوان مثال، خواندن ادعیهٔ یادشده در آواز شور در خطابهٔ تعزیهٔ شهادت جعفر طیّار (همان، ۱۳۹۶)، نمونه‌ای از این موارد است.

---

۱ . به‌دلیل خصوصیات آیینی تعزیه، حضور شرکت‌کنندگان در این آیین، مشتمل بر وجوه عملکردی متفاوتی است که با اتکای صِرف بر یکی از عناوین مخاطب، تماشاگر، عزادار و... قابل‌بیان نیستند (نک. پیراوی‌ونک و نیک‌نفس، ۱۳۹۲)؛ از این رو، ما در نام‌گذاری این افراد، از نام «زوّار»، به‌عنوان اصطلاحی متداول در محل برگزاری مجالس تعزیهٔ قودجان، استفاده کرده‌ایم.

۲ . عبارتی از آیهٔ ۶۲ سورهٔ النمل.

موسیقی خطابه، علاوه بر استفادهٔ واقعی در موقعیت یادشده، در خطابه‌هایی که توسط شبیه در خلالِ نمایش اجرا می‌شود نیز، به‌صورت نمادین بروز می‌یابد. علاوه بر بهره‌گیری از برخی مُدهای موسیقی ایرانی، استفاده از اشعار کلاسیک فارسی، متون و ادعیهٔ عربی و یا کلام محاوره، وجه‌تمایز این‌گونه از خطابه‌هاست که نمونه‌هایی از اجرای آن در مجالس تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ شهادت حضرت عبّاس(ع) (همان)؛ و غدیرخم (همان) قابل‌مشاهده‌اند. اجرای خطبه به زبان عربی، در آواز چهارگاه، توسط شبیهِ ابوبکر در تعزیهٔ جاثلیق نصرانی (همان، ۱۳۸۱)، نمونه‌ای دیگر از این کاربرد موسیقی است.

تشریفات

با پایان یافتن خطابهٔ معین‌البکا، گروه موسیقی تعزیه، بلافاصله و به‌صورت سیّار، به اجرای موسیقی می‌پردازد و شبیه‌خوانان، در صفی منظم، به‌دنبال ایشان، وارد سالن اجرا می‌شوند. پس از طی مسافتی کوتاه، گروه موسیقی، در جایگاه ثابت خود پیرامون سکوی اجرا و شبیه‌خوانان بر روی سکو مستقر می‌شوند. رفتار فوق، بیان‌کنندهٔ شکل ساختاری کاربردی موقعیتی از موسیقی است که به‌عنوان «موسیقی تشریفات» در مجالس تعزیهٔ قودجان بروز می‌یابد. به نظر می‌رسد موسیقی تشریفات، به‌دنبال حضور گروه‌های اجراکنندهٔ موسیقی در آغاز مجالس تعزیهٔ دوران قاجار، از جمله: دستهٔ موزیک سلطنتی به رهبری شکرالله‌خان موزیکانچی‌باشی، دستهٔ موزیک نظامی به رهبری علی‌اکبرخان نقاش‌باشی (مزّین‌الدوله)، دستهٔ موزیک قزاق به رهبری غلامرضاخان مین‌باشیان (سالار معزّز) و دستهٔ نقاره‌چیان نقاره‌خانهٔ شاهی، درراستای شکوه‌بخشی به این آیین، متداول شده باشد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۶۴). تصویری از اجرای موسیقی تشریفات، در نقاشی مشهور تکیهٔ دولت اثر کمال‌الملک، قابل‌مشاهده است. این گروه‌های موسیقی در موقعیت فوق، حین رژه پیرامون صحنه و سکوی نمایش، به اجرای قطعاتی در فرم‌های مارش، پولکا و... می‌پرداخته‌اند (درویشی، ۱۳۷۳: ۱۳۹). با توجه به استفاده از سازهای موسیقی غربی، اجرای قطعات در فرم مارش و پولکا توسط موزیک نظام و حضور گروه موسیقی نقاره‌خانه، به نظر می‌رسد در آن دوران، محتوای موسیقایی تشریفات، همخوانی چندانی با محتوای موسیقایی تعزیه نداشته و صرفاً رفتاری تشریفاتی به‌شمار می‌رفته است. این کاربرد موسیقی، در

گـذر زمـان، بـا حفـظ شـکلِ سـاختاری‌اش، متحمـل تغییراتـی در سـاختار واقعـی خـود- در زمینـهٔ سـازبندی و محتـوای موسـیقایی- شـده اسـت کـه در نتیجـهٔ آن، بـا محتـوای دیگـر رویدادهـای موسـیقایی تعزیـه، همخـوان شـده اسـت. محتـوای موسـیقایی موسـیقی تشـریفات در مجالـس تعزیـهٔ قودجـان، عبـارت اسـت از اجـرای قطعاتـی بـا متـر مشـخص (معمـولاً مترهـای سـادهٔ ۴/۲ و ۴/۴) بـا تمپـو تقریبـی ۱۰۰ ضـرب سـیاه در دقیقـه، بـر بسـتری از آوازهـای موسـیقی ایرانـی.

پیش‌خوانی

بسـیاری از پژوهشـگران، پیش‌خوانـی را «نوحـهٔ» آغـاز مجالـس تعزیـه معرفـی کرده‌انـد (نـک. بیضائـی، ۱۳۸۰: ۱۳۷؛ شـهیدی، ۱۳۸۰: ۴۴۶؛ همایونـی، ۱۳۵۰: ۱۰۰)، امـا براسـاس مشـاهدهٔ پیش‌خوانی‌هـای مجالـس تعزیـهٔ قودجـان، می‌تـوان اظهـار داشـت کـه ایـن کاربـرد، از لحـاظ قالـب اشـعار، مضمـون، قالـب موسـیقایی و نحـوهٔ اجـرا، از تفاوت‌هـای مهمّـی نسـبت بـه نوحـه برخـوردار اسـت. مضمـون پیش‌خوانی‌هـای مجالـس تعزیـه، به‌طـور کلـی، پیرامـون شناسـاندن شـخصیت محـوری هـر مجلـس تعزیـه و مصیبت‌هایـی اسـت کـه بـر او وارد شـده اسـت و از ایـن نظـر، بـا نوحـه- کـه مختـص سـوگواری بـر مصایـب یـك شـخصیت مذهبـی اسـت- متفـاوت اسـت. بـا توجـه بـه وجـود تخلـص «میرعـزا» در اشـعار برخـی از ایـن پیش‌خوانی‌هـا، بـه نظـر می‌رسـد کـه پیش‌خوانـی، بـا عملکـرد فـوق، توسـط تدوین‌گـران نسـخه‌های تألیفـیِ ایـن مراسـم، در میانـهٔ دوران قاجـار، ابـداع شـده باشـد. عبداللّـه مسـتوفی، پیش‌خوانـی را نوحـه‌ای در قالـب «کار و عمـل» معرفـی می‌کنـد (۱۳۴۰: ۲۹۶-۲۹۷)، ولـی ایـن قالـب موسـیقایی، به‌دلیـل عـدم تکـرار بخـش ثابـت (سـرخانهٔ اول)، عـدم اتـکا بـر یـك وزن عروضـی ثابـت و اسـتفاده از مُدهـای مختلـف یـك دسـتگاه یـا آواز، بـا هیچ‌یـک از سـاختارهای موسـیقایی متـداول در نظـام موسـیقی مقامـی (ادواری)، نظیـر: کار و عمـل، نقـش، صـوت، مـردم‌زاد و غیـره، قابل‌مقایسـه نیسـت (نـک. فاطمـی، ۱۳۸۷). بـه نظـر می‌رسـد سـاختار موسـیقایی پیش‌خوانـی، تحت‌تأثیـر رواج نظـام موسـیقی دسـتگاهی در دوران قاجـار، در نتیجـهٔ دگردیسـی گونه‌هـای یادشـده و متأثـر از موقعیـت بـروز آن در تعزیـه، شـکل گرفتـه اسـت.

در تعزیه‌هـای قودجـان، پیش‌خوانـی، یـک کاربـرد موسـیقی موقعیتـی اسـت کـه

اشـعار متنـوع آن (از لحـاظ وزن شـعری) بـدون تکـرار و به‌طـور پیوسـته، در یـک یـا چنـد سـاختار مُـدال، در متـری مشـخص (سـاده و یـا ترکیبـی)، بـا تمپـو بسـیار کنـد و به‌صـورت سـؤال- جـواب، در دو محـدودهٔ آلتـو[1] و بـاس[2]، توسـط بچه‌خوان‌هـا و مابقـی شـبیه‌خوانان، سـرایش می‌شـود. سـاختار کلـی پیش‌خوانـی، مشـتمل بـر مقدمـه و تصنیـف اسـت. مقدمـه، شـامل درآمـدآواز، آواز نخسـت، جـواب‌آواز، آواز دوم (معمولاً در فضـای مُـدال جدیـد) و جـواب‌آواز دوم اسـت کـه توسـط یکـی از شـبیه‌خوانان بزرگسـال (آلتـو) و یکـی از نوازنـدگان ترومپـت اجـرا می‌شـود. پـس از مقدمـه، گـروه موسـیقی، ملـودی آغازیـن تصنیـف را، به‌عنـوان مقدمـهٔ بـی‌کلامِ تصنیـف، اجـرا می‌کنـد و پـس از آن، شـبیه‌خوانان، بـدون همراهـی گـروه موسـیقی، بـه اجـرای بخـش تصنیـف می‌پردازنـد. محتـوای موسـیقایی پیش‌خوانـی و تشـریفات، از وحـدت مُـدال برخوردارنـد.

محمدتقـی مسـعودیه، پیش‌خوانـی را قابل‌مقایسـه بـا پرولـوگ اُپرایـی می‌دانـد (۱۳۶۷: ۳۹). براسـاس رویکـرد تطبیقـی، بـه نظـر می‌رسـد مقایسـهٔ پیش‌خوانـی بـا فـرم اُورتـور[3] صحیح‌تـر اسـت. اورتـور، به‌طـور سـنتی، قطعـه‌ای اسـت ارکسـتری و نسـبتاً گسـترده کـه بیشـتر، به‌عنـوان مقدمـه‌ای بـرای یـک اثـر لیریـک، اُپـرا یـا اوراتوریـو[4] و نیـز بعضـی سـوئیت‌ها در نظـر گرفتـه می‌شـود (هودیـه، ۱۳۸۰: ۹۶). در نمونه‌هـای متأخـرِ ایـن فـرم، محتـوای موسـیقایی یـک اپـرا، به‌صـورت خلاصه‌شـده، در قالـب قطعـه‌ای بـی‌کلام، در آغـاز ایـن گونـهٔ نمایشـی، توسـط ارکسـتر اجـرا می‌شـود. شـباهت اصلـی پیش‌خوانـی و اورتـور در ارائـهٔ محتوایـی خلاصه‌شـده از وقایـع نمایـش اسـت؛ بـا ایـن تفـاوت کـه در پیش‌خوانـی، خلاصـه‌ای از مضمـون نمایـش در قالـب قطعـه‌ای کلامـی و در اورتـور، خلاصـه‌ای از محتـوای موسـیقایی نمایـش، به‌صـورت غیرکلامـی ارائـه می‌شـود.

کار

آلـن مریـام بـا اتـکا بـه دیـدگاه هرسـکویتس، کلیـهٔ فعالیت‌هـای موسـیقایی مرتبـط بـا نهـاد معیشـت را در مجموعـهٔ «فرهنـگ مـادّی و قوانیـن آن» قـرار می‌دهـد (1964: 217). ایـن کاربـرد موقعیتـی را، در حالـت واقعـی، در فعالیت‌هـای برخـی از عوامـل اجرایـی

1 . Alto
2 . Bass
3 . Overture
4 . Oratorio

مجالس تعزیه، نظیر: شبیه‌خوانان، اعضای گروه موسیقی، عوامل صدابرداری و تصویربرداری- که فعالیت آنها در ارتباط با موسیقی و منتج به دریافت دستمزد است- مشاهده می‌کنیم. علاوه بر موارد فوق، گونه‌های دیگری از موسیقیِ کار، به‌صورت نمادین در تعزیه بروز می‌یابند. به عنوان مثال، در صحنه‌ای از تعزیهٔ شهادت میثم تمّار (قودجان، ۱۳۹۵)، شبیه میثم، که لقب او (تمّار)، معرّف پیشهٔ خرمافروشی است، به اجرای آوازهایی مرتبط با این پیشه و مبتنی بر تکرار بیت «رطب دارم، رطب دارم // علی دارم چه غم دارم» می‌پردازد.

خویشاوندی

پاسخ‌گویی به نیاز تولیدمثل، در اغلب جوامع انسانی، مشتمل بر طی مراحلی است که به طور کلی، در زیرمجموعهٔ فعالیت‌های نهادِ خویشاوندی قرار می‌گیرند. گذر از این مراحل، مبتنی بر اجرای مراسمی است که در اغلبِ موارد، همراه با موسیقی است. اجرای موسیقی در موقعیت‌هایی همچون زادروز، نام‌گذاری کودک، لالایی، جشن تکلیف، ترانه‌های عاشقانه، مراسم ازدواج و ترانه‌هایی در ستایش خانواده، دودمان و طایفه، نمونه‌هایی از حضور موسیقی در فعالیت نهاد خویشاوندی هستند (Merriam, 1964: 217). استفاده از موسیقی در موقعیت‌هایی نظیر: اجرای ترانهٔ لالایی در تعزیهٔ وفات حضرت رقیه(س) (قودجان، ۱۳۹۳)؛ اجرای آوازهای گروهی در صحنهٔ عروسی قاسم در تعزیهٔ شهادت حضرت قاسم(ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ اجرای آواز با عنوان نمایشیِ «خوش‌خوانی» در تعزیه‌های نزول ستاره و عروسی حضرت زهرا(س) (همان، ۱۳۹۲)؛ شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ و بازار شام (همان، ۱۳۹۸)، گونه‌هایی نمادین از «موسیقی خویشاوندی» است. گفتنی است که به‌دلیل چیرگی فضای سوگوارانه بر تعزیه، گونه‌های یادشده، به‌لحاظ برخی خصوصیات ساختار واقعی‌شان، شباهت چندانی با نمونه‌های واقعی آن در بستر اجتماعی خود ندارند.

نیایش

رابطهٔ انسان با جهان و نیروهای مافوق طبیعی در حوزه‌هایی همچون دین و امور قدسی، جادو، شَمَنیسم، سِحر و باورهای اسطوره‌ای، با شکل‌دهی مناسک و فعالیت‌های مذهبی مختلف، یکی از عرصه‌های بروز کاربردهای موسیقی است.

بهره‌گیری از «آهنگ خوش» در تلاوت کتب مقدس ادیان همچون: تورات، انجیل و قرآن، نشانگر فطری و مشترك بودن استفاده از موسیقی به روش‌های مختلف توسط انسان‌هاست (سعدی شاهرودی، ۱۳۸۱: ۵۲۳). در زمینهٔ پژوهشی ما (دین اسلام)، علاوه بر تلاوت قرآن، مناسك و فعالیت‌های عبادی، نظیر: اذان، نماز، و... نیز بستری برای بروز رویدادهای موسیقایی فراهم می‌آورند (خوش‌منش، ۱۳۹۲: ۴۲-۴۵). گونه‌های یادشده را، از لحاظ استفاده از موسیقی در ساختار خود، می‌توان در زیرمجموعهٔ کاربرد موقعیتیِ «موسیقی نیایش» دسته‌بندی کرد. گونه‌های مختلف موسیقی نیایش، که با شکل ساختاری ثابت و اِعمال تغییراتی در ساختار واقعی آنها، به‌صورت نمادین در موقعیت‌هایی از مجالس تعزیهٔ قودجان بروز می‌یابند، عبارت‌اند از:

«قرائت قرآن» در تعزیه‌های شهادت امام جواد(ع) (قودجان، ۱۳۹۲)؛ وداع شهربانو (همان، ۱۳۷۹)؛ حبیب‌بن‌مظاهر (همان، ۱۳۷۹)؛ قانیای فرنگ و پسرفروشی (همان، ۱۳۹۶)؛ شهادت شاهچراغ (همان، ۱۳۹۴)؛ وفات حضرت معصومه (همان، ۱۳۸۵) و شهادت امام صادق(ع) (همان، ۱۳۹۷)، «تحلیل (آوازهای حج)» در تعزیه‌های غدیرخم (همان، ۱۳۹۸) و شهادت میثم تمّار (همان، ۱۳۹۵)، «دعا» مناجات‌خوانی آغازینِ مجالس و دیگر آوازهای ملتمسانه که در خلال صحنه‌های تعزیه اجرا می‌شوند، «نماز» که در بسیاری از مجالس تعزیه به‌صورت فرادی و یا جماعت قابل‌مشاهده است، نظیر: تعزیه‌های شهادت جناب حرّ (همان، ۱۳۹۸) و شهادت امام حسین(ع) (همان)، «مکبّری نماز» در تعزیهٔ شهادت امام سجّاد(ع) (همان، ۱۳۹۶)، «سلام» پس از نماز در تعزیهٔ بازار شام (همان، ۱۳۹۸)، «نماز میّت» در اغلب مجالس تعزیه به‌صورت واقعی و یا نمادین، «مدح (نعت یا تحمید)» در تعزیه‌های چهاریاری (همان، ۱۳۸۳)؛ امیر تیمور گورکانی (همان، ۱۳۸۵)؛ مالك اشتر (همان، ۱۳۸۶)؛ جنگ خیبر (همان، ۱۳۹۵)؛ و شهادت امام حسین(ع) (همان، ۱۳۹۸)، «گفتارهای تشییع جنازه» در تعزیهٔ شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴).

سوگ

نوحه‌خوانی و روضه‌خوانی، نخستین گونه‌های عزاداری بر مصائب کربلا هستند که به‌عنوان گونه‌هایی از کاربرد «موسیقی سوگ»، در تعزیه، هم‌راستا با مضمون و

محتـوای هـر مجلـس، به‌صـورت نمادیـن و متفـاوت بـا بـروز واقعی‌شـان در عزاداری‌هـای مـاه محـرم، مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیرنـد. نوحه‌خوانـی در تعزیـه، آوازی اسـت در متـر و مُـد مشـخص کـه توسـط یکـی از افـراد شـبیه اجـرا می‌شـود و بـا تکـرار عبارت‌هایـی از شـعر توسـط شـبیه‌خوانان و زوّار همـراه اسـت. زوّار در ایـن موقعیـت، بـا سـینه‌زنی، به‌همراهـی بـا شـبیه‌خوانان می‌پردازنـد. نوحه‌خوانـی در صحنـهٔ شـهادت علی‌اصغـر(ع) در تعزیـهٔ شـهادت امـام حسـین(ع) (همـان، ۱۳۹۸) نمونـه‌ای از بـروز «موسـیقیِ سـوگ» در تعزیـه اسـت. روضه‌خوانـی، یکـی از گونه‌هـای نقالـیِ مذهبـی اسـت کـه به‌عنـوان مقدمـه‌ای بـر آغـاز مجالـس تعزیـه، به‌خصـوص در دوران آغازیـن شـکل‌گیری ایـن آییـن، اجـرا می‌شـده اسـت (لشـکری و عزیـزی سـلدوز، ۱۳۹۱: ۱۸۰-۱۷۹). در مجالـس تعزیـهٔ دوران معاصـر، روضه‌خوانـی، عملکـرد یادشـده را از دسـت داده اسـت، امـا به‌صـورت نمادیـن، در خـلال اجـرای مجالـس تعزیـه، به‌عنـوان گونـه‌ای دیگـر از موسـیقی سـوگ، بـه‌کار گرفتـه می‌شـود. اجـرای روضه‌خوانـی در تعزیـهٔ جاثلیـق نصرانـی (قودجـان، ۱۳۸۱) نمونـه‌ای از ایـن مـوارد اسـت.

نمایش

ارتبـاط موسـیقی بـا هنرهـای دیگـر، از قبیـل: نمایـش، ادبیـات و رقـص، یکـی از زمینه‌هـای بـروز کاربردهـای موسـیقی اسـت (Merriam, 1964: 218). موسـیقی، از منظـری کلـی، بـه دو شـکل مسـتقیم و غیرمسـتقیم در بسـتر هنرهـای نمایشـی بـروز می‌یابـد (آزاده‌فـر و همـکاران، ۱۳۹۳: ۱۷). کاربـرد غیرمسـتقیم موسـیقی در نمایـش را می‌تـوان مرتبـط بـا «شـکل سـاختاری» هنرهـای نمایشـی در نظـر گرفـت. در ایـن حالـت، موسـیقی بـا اثرگـذاری بـر مؤلفه‌هایـی نظیـر: محتـوای ادبـی، طراحـی سـناریو (متـن نمایشـی)، رهبـری (کارگردانـی) عوامـل و تدویـن اثـر، چگونگـی سـاختار یـك اثـر نمایشـی و فراینـد بـروز آن را تحت‌تأثیـر قـرار می‌دهـد (همـان: ۱۸). تعزیـه، به‌عنـوان یـک آییـن مذهبـی آهنگیـن، متأثـر از ایـن عملکـرد موسـیقی اسـت. موسـیقی بـه اشـکال مختلـف، در سراسـر رونـد برگـزاری ایـن آییـن، حضـوری تـام دارد و هـر گونـه تأخیـر و یـا اخـلال در حضـور آن، احساسـی مبنـی بـر فروپاشـی آییـن را بـه شـرکت‌کننده القـا می‌کنـد. شـکل‌دهی سـاختار کلـی و درونـی تعزیـه، تقطیـع و تغییـر محتـوای احساسـی صحنه‌هـا و قسـمت‌ها، مـواردی از تأثیـرات «غیرمسـتقیم» موسـیقی بـر ایـن آییـن هسـتند.

استفادهٔ مستقیم از موسیقی در نمایش، مرتبط با ساختار واقعی رویدادهای موسیقایی است. موسیقی در این موقعیت، به سه حالت «واقعی»، «فانکسیونل»[1] [نقش‌مند] و «واقعی- فانکسیونل» با کنش‌های دراماتیک همراه می‌شود. (خواجه‌نوری و تمجیدی، ۱۳۷۵: ۷۴). در حالت نخست، ابزارهای تولید اصوات در محتوای نمایش گنجانده می‌شوند و تماشاگر، آن را مشاهده می‌کند. به عنوان مثال، پخش موسیقی از رادیو در حین اجرای یک فیلم. در حالت دوم، موسیقی، به‌صورت ناملموس و درراستای ایفای نقش یا عملکردی خاص، بر حاشیهٔ نمایش، ضمیمه می‌شود. به عنوان مثال، اجرای موسیقی با ساز نی در لحظات شهادت شخصیت‌های مذهبی در تعزیه. در حالت سوم، که ترکیبی از حالت‌های اول و دوم است، ضمن مشاهدهٔ ابزارهای موسیقایی، عملکردی مشخص برای موسیقی درنظر گرفته می‌شود. به عنوان مثال، هنگامی‌که شبیه‌خوان، خطاب به گروه موسیقی، شعر «طبّال، شورش کن به پا // لرزد زمین، لرزد سما» (تعزیهٔ مارد بین سُدیف، قودجان، ۱۳۹۳) را سرایش می‌کند، با شناساندن ایشان به زّوار، به‌عنوان گروه موسیقی حاضر در میدان رزم، موسیقی را در وضعیت واقعی- نقش‌مند قرار می‌دهد. بنا بر مشاهدهٔ مجالس تعزیهٔ قودجان، بروز کاربرد «موسیقی نمایش» در این مراسم، به‌طور کلی، مبتنی بر دو حالت اخیر (نقش‌مند و واقعی- نقش‌مند) است. گونه‌های مستقیم بروز موسیقیِ نمایش در تعزیه را، براساس برخی از شیوه‌های متداولِ استفاده از موسیقی در فیلم و نمایش (همان: ۷۶-۹۶) و اَشکال مخصوصی که در این آیین بروز می‌یابند، می‌توان در قالب گروه‌های زیر بررسی کرد:

موسیقی و حرکت

این نوع از موسیقی نمایش، که در اصطلاح، میکی- موسینگ[2] نامیده می‌شود، عبارت است از انضمام صوت بر روی حرکات بازیگر. به عنوان مثال، در تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) (قودجان، ۱۳۹۸)، حرکت شمر به‌سوی قتلگاه با اجرای ضربات متوالی طبل، هماهنگ با قدم‌های او، مورد تأکید قرار می‌گیرد که القاکنندهٔ فضای وحشت است. در همان مجلس و در لحظهٔ به شهادت رسیدن امام، ضربات ده‌گانه‌ای که شمر بر پیکر امام وارد می‌کند، به‌وسیلهٔ نواختن سنج،

1 . Functional

2 . Mickey-Moussing

مؤکـد می‌شـوند. هماهنگـی موسـیقی بـا حـرکات بدنـیِ شـبیه شـیطان در تعزیه‌هـای سـرداری امـام حسـن(ع) (همـان، ۱۳۸۵) و ایّـوب نبـی (همـان، ۱۳۸۶) نیـز، گونـه‌ای دیگـر از بـروز ایـن نـوع موسـیقی نمایـش در تعزیـه اسـت.

موسیقی برای ایجاد کشش دراماتیک

ایـن نـوع از موسـیقی، در نقـاط حسـاس و اوج نمایـش، به‌منظـور درگیـر کـردن احسـاس تماشـاگر اسـتفاده می‌شـود. نمونـهٔ بـارز ایـن نـوع از موسـیقی نمایـش در تعزیـه، اجـرای قطعاتـی بـی‌کلام و در ریتـم آزاد بـا سـاز نـی اسـت کـه بـه طـور معمـول، در لحظـات شـهادت شـبیه اولیـا و انبیـا اجـرا می‌شـود(نك. تعزیـهٔ شـهادت امـام حسـین(ع)، قودجـان، ۱۳۹۸). اجـرای اصواتـی متکـی بـر تکنیك‌هایـی نظیـر: ترِمولـو[1] و یـا اجـرای تریـل[2] در فاصلـهٔ دوم کوچـك توسـط ترومپـت، هنـگام اجـرای شـبیه «شـخص مـرده»، در تعزیه‌هـای عـاق والدیـن (همـان، ۱۳۹۰) و وفـات سـلمان (همـان، ۱۳۹۳)، گونـه‌ای دیگـر از ایـن نـوع موسـیقی نمایـش اسـت کـه بـه القـا و تشـدید حـس تـرس در زائـر می‌انجامـد.

موسیقی بیان احساس

ایـن نـوع از موسـیقی نمایـش، کـه در گونه‌هـای نمایشـیِ فیلـم و تئاتـر به‌صـورت نقش‌منـد بـه حاشـیهٔ نمایـش، ضمیمـه می‌شـود، در نمایش‌هـای آهنگیـن و تعزیـه، بـا قرارگیـری در وضعیـت واقعـی- نقش‌منـد، توسـط شـبیه‌خوان اجـرا می‌شـود. اجـرای رویدادهـای صوتـی کلامـی موسـیقی تعزیـه، نظیـر: آواز، اشـتلم و...، مصادیـق بـروز ایـن نـوع از موسـیقی نمایـش اسـت کـه بیشـترین حجـم کارگان موسـیقی تعزیـه را تشـکیل می‌دهـد. توجـه بـه احسـاس مُـدال نهفتـه در سـاختار مُدهـای موسـیقی ایرانـی و اسـتفادهٔ دقیـق و به‌موقـع از آنهـا، هماهنـگ بـا خصوصیـات احساسـی هـر یـك از صحنه‌هـای تعزیـه و نیـز، بیـان خـاص اشـعار، ویژگـی بـارز ایـن رویدادهـای موسـیقایی اسـت.

1 . Tremolo

2 .Trill

موسیقی فیلم‌های مذهبی

این نوع از موسیقی نمایش، در هنرهای نمایشی با عنوان‌های «موسیقی مکان و چشم‌انداز طبیعی و موسیقی دوران و جلوه‌های تاریخی» مورد بررسی قرار می‌گیرد (خواجه‌نوری و تمجیدی، ۱۳۷۵: ۸۰-۸۵) ولی در تعزیه، به‌شکلی متفاوت، نمایان می‌شود. در برخی از مجالس تعزیهٔ قودجان، از موسیقی فیلم‌های مذهبی، که مربوط به زندگی یکی از اشخاص مذهبی و مشابه با مضمون تعزیهٔ موردنظر است، استفاده می‌شود. به عنوان مثال، در صحنه‌ای از تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) (قودجان، ۱۳۹۸) که اولیا، انبیا و دیگران، به یاری ایشان می‌آیند، هم‌زمان با ورود شبیه پیامبر(ص)، علی(ع) و امام حسن(ع)، به‌ترتیب از ملودی‌های شاخص موسیقی فیلم‌های «محمّد رسول‌اللّه»، «امام علی» و «تنهاترین سردار» استفاده می‌شود. استفاده از موسیقی سریال «یوسف پیامبر» در تعزیه‌های به چاه انداختن یوسف (همان، ۱۳۹۷) و پادشاهی یوسف (همان) و نیز استفاده از موسیقی سریال «ولایت عشق» در تعزیهٔ شهادت امام رضا(ع) (همان، ۱۳۹۸)، مواردی دیگر از کاربرد این نوع موسیقی به شمار می‌روند. موسیقی نمایش در این حالت، مبتنی بر رویکردی نشانه‌شناسانه (قراردادی) است که منجر به درك بهتر صحنه‌های تعزیه از جانب زوّار می‌شود.

موسیقی معرّف

این نوع از موسیقی نمایش، که بیشتر در گونه‌های نمایش آهنگین همچون اپرا کاربرد دارد، با نام اِنتونازیون[1] (نتِ کلید[2]) شناخته می‌شود و نقش معرفیِ تنالیته و یا ساختار مُدال قطعه‌ای که قرار است توسط بازیگر- آوازخوان اجرا شود را، بر عهده دارد (هودیه، ۱۳۸۰: ۱۰۳). نقش این قطعات در تعزیه، همچون گونه‌های هنری یادشده، تداعی فضای مُدال و تداعی ملودیِ آواز در ذهن شبیه موافق‌خوان است. این قطعات، از لحاظ ساختار واقعی، مشابه با گوشه‌هایی نظیر: «درآمد» و «برداشت» در موسیقی کلاسیك ایرانی‌اند. به طور معمول، شبیه پس از شنیدن این قطعه، با سرایش هجای «آی» (وای) به تداعیِ سریع‌تر ساختار مُدال و ملودی

1 . Intonation

2 . Key note

موردنظر در ذهن خود کمک می‌کند. البته سرایش این آوا در اجرای شبیه‌خوانان توانمند و باسابقه کمتر دیده می‌شود. اصولاً اختصار و یا تفصیل موسیقی معرّف، در این‌گونه موقعیت‌ها، رابطه‌ای مستقیم با سطح توانایی شبیه‌خوانان دارد. به‌دلیل فقدان ساختار مُدال در اصوات اجرایی مخالف‌خوانان (اصوات اشتلم)، موسیقیِ معرّف این گروه عبارت است از اجرای قطعاتی متریک با تمپو سریع، پیش از آغاز نقش‌پوشی ایشان در تعزیه. گفتنی است که موسیقی معرّفِ هر دو گروه موافق‌خوان و مخالف‌خوان، به هنگام بروز صحنه‌های نبرد، مشابه با نمونهٔ اخیر است.

موسیقی همراه

در برخی از صحنه‌های تعزیه، نقش‌پوشی شبیه‌خوانان، متشکل از اجرای رفتارهایی است که فاصله‌های زمانی کوتاهی را در خلال اجرای اشعار توسط ایشان به‌وجود می‌آورد. گروه موسیقی در فاصله‌های زمانی یادشده، به اجرای قطعاتی می‌پردازد که ما آن را موسیقی «همراه» می‌نامیم. موسیقی همراه در نقش‌پوشی شبیه موافق، عبارت است از اجرای قطعاتی در حوزهٔ مُدال آواز شبیه‌خوان که توسط یک نوازندهٔ ترومپت در ریتم آزاد اجرا می‌شود و به طور معمول، با اجرای ترِمولو توسط نوازندهٔ طبل کوچک، همراهی می‌شود. موسیقی همراه در نقش‌پوشی شبیه‌مخالف، همواره قطعه‌ای است متریک که توسط تمام اعضای گروه موسیقی اجرا می‌شود. این نوع از موسیقی نمایش، در تمام مجالس تعزیهٔ قودجان، قابل‌مشاهده است.

اصوات اِفکتیو[1]

معیار سازمان‌یافتگی این اصوات، به‌عنوان اصوات موسیقایی، استفادهٔ هدفمند از آنها در خلال نمایش است؛ از این رو، این اصوات، با وجود فقدان خصوصیات موسیقایی، به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی نمایش، قابل‌بررسی‌اند. اصوات افکتیو نقش واقعیت‌بخشی به جلوه‌های نمایشی تعزیه را ایفا می‌کنند. نسخهٔ دیجیتالی این اصوات، در موقعیت مربوطه، توسط گروه صدابرداری، از بلندگوهای سالن، پخش می‌شود. استفاده از صدای ناقوس کلیسا در تعزیهٔ دیرِ راهب (همان، ۱۳۹۵)، صدای گریهٔ کودک در تعزیهٔ تولد زینب و وفات ابراهیم (همان)، صدای

1 . Effective

سگ در تعزیهٔ وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)، صدای گوسفند در تعزیهٔ زکریا و یحیی (همان، ۱۳۹۱)، صدای پرندگان و جویبار در تعزیهٔ شهادت امام رضا(ع) (همان، ۱۳۹۸) و صدای شیر در تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) (همان)، نمونه‌هایی از استفادهٔ اصوات افکتیو در مجالس تعزیهٔ قودجان هستند.

اختتامیه

پس از اجرای آخرین صحنهٔ مجلس تعزیه، معین‌البکا، با قرارگیری بر روی سکوی اجرا، با لعن و نفرین بر اشقیا و معاندان دین، مجلس تعزیه را پایان می‌دهد. وی همچنین برنامهٔ اجرایی و عنوان مجلس تعزیهٔ نوبت بعد را اعلام می‌کند. با پایان‌یافتن سخنان معین‌البکا، گروه موسیقی به اجرای قطعه‌ای بی‌کلام و نسبتاً کوتاه می‌پردازد که ما آن را «موسیقی اختتامیه» نام دادیم. به‌هنگام اجرای این قطعات، کلیهٔ شرکت‌کنندگان، مکان برگزاری آیین را ترک می‌کنند. تا حدود اطلاع نگارندگان و با تکیه بر منابع موجود، شواهدی مبنی بر استفاده از موسیقی به شیوهٔ فوق، در مجالس تعزیهٔ دوران قاجار و پهلوی در دسترس نیست و به گمان ما، این نوع از موسیقیِ نمایش، در دهه‌های اخیر (۸۰ و ۹۰ ش.) متداول شده است. موسیقی اختتامیه، از شباهتی جالب‌توجه با موسیقیِ تیتراژ، که در پایان برنامه‌هایِ رسانه‌هایِ جمعی پخش می‌شود، برخوردار است. در فایل‌های شنیداری- دیداری قدیمی‌ترِ مجالس تعزیهٔ قودجان، شاهد انضمام قطعاتی انتخابی از دیگر زمینه‌های مذهبی، همچون نسخه‌های صوتیِ نوحه‌خوانی به فهرست اسامی عوامل اجرایی در فایل مربوطه هستیم؛ از این رو، به نظر می‌رسد رفتار فوق، انگیزهٔ اصلی ابداع و اجرای موسیقی اختتامیه در تعزیه بوده که در دهه‌های اخیر، به‌صورت اجرای قطعاتی غیرکلامی توسط گروه موسیقیِ تعزیه، متداول شده است. از منظری دیگر، اجرای موسیقی اختتامیه را می‌توان اعلامی رسمی از پایان‌یافتن مجلس تعزیه و به‌دنبال آن، خروج زوّار از حسینیه (تکیه)، قلمداد کرد.

محتوای موسیقایی کاربرد اختتامیه، عمدتاً متکی بر اجرای قطعاتی است که از کارگان موسیقیِ مردمی، مردم‌پسند و کلاسیکِ ایرانی اقتباس شده‌اند و به‌صورت بی‌کلام، توسط گروه موسیقی تعزیه اجرا می‌شوند. اجرای ملودی ترانهٔ محلی «دایه‌دایه» از کارگان موسیقی لرستان در تعزیهٔ چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا

(همـان، ۱۳۷۳)، تصنیـفِ «شـبانگاهان» (شـهبازیان، ۱۳۷۳) در تعزیـهٔ شـهادت طفـلان مسـلم(ع) (قودجـان، ۱۳۹۵)، نوحـهٔ «ممـد نبـودی ببینـی»[۱] در تعزیـهٔ ذبـح اسـماعیل (همـان، ۱۳۹۵)، تصنیـف «از خـون جوانـان وطـن» (عـارف قزوینـی) در تعزیـهٔ شـهادت امـام حسـن(ع) (قودجـان، ۱۳۹۸)، سـرود «خلبانـان»[۲] در تعزیـهٔ شـهادت جنـاب حـرّ (همـان)، تصنیـف «شـب انتظـار»[۳] در تعزیـهٔ شـهادت شـاهچراغ(ع) (همـان، ۱۳۹۴) و تصنیـف «ایـران»[۴] در تعزیـهٔ شـهادت مسـلم(ع) (همـان، ۱۳۹۸)، نمونه‌هایـی از محتـوای موسـیقی اختتامیـه بـه شـمار می‌رونـد. عـلاوه بـر مـوارد فـوق و نمونه‌هـای مشـابه آنهـا، ملـودی برخـی از قطعـات اجرایـی، در موقعیـت مذکـور، از نوحه‌هـای ضمنـی مجالـس تعزیـه و یـا در برخـی مـوارد، از گونه‌هایـی از موسـیقی سـوگ، اقتبـاس می‌شـوند (نـک. تعزیـهٔ فتـح خیبـر، همـان، ۱۳۹۵).

نتیجه‌گیری

اسـتفاده از موسـیقی در تعزیـه، همچـون بسـیاری از دیگـر فعالیت‌هـای فـردی یـا گروهـی جامعـه، تبعیـت چندانـی از سـاختارهای موسـیقایی متـداول در مبانـی موسـیقی هنـری نمی‌کنـد و بیشـتر، تحت‌تأثیـر رفتارهـای سـازمان‌یافتهٔ شـرکت‌کنندگانِ ایـن آییـن (شـبیه‌خوانان و زوّار) قـرار دارد. براسـاس رویکـرد نظـری ایـن پژوهـش مبنـی بـر اسـتفاده از مفهـوم کاربـرد، به‌عنـوان مفهومـی متناظـر بـا فـرم، می‌تـوان نحـوهٔ شـکل‌گیری و بـروز ایـن رویدادهـای صوتـی سـازمان‌یافته در تعزیـه را بـه طـور جامـع، مطالعـه کـرد. براسـاس یافته‌هـای ایـن تحقیـق، رویدادهـای موسـیقایی مجالـس تعزیـهٔ قودجـان را می‌تـوان در ده کاربـرد موسـیقی شـاخص دسـته‌بندی کـرد کـه عبارت‌انـد از: موسـیقی اعـلام، خطابـه، تشـریفات، پیش‌خوانـی، کار، خویشـاوندی، نیایـش، سـوگ، نمایـش و اختتامیـه. هریـک از کاربردهـای موسـیقی اعـلام، نیایـش، سـوگ و نمایـش، مشـتمل بـر زیرگونه‌هایـی بـا خصوصیـات سـاختاری متفاوت‌انـد کـه در قالـب انـواع چهارگانـهٔ فـوق، دسـته‌بندی شـده‌اند. کاربردهـای اول تـا هشـتم در ایـن فهرسـت، بـه دلیـل ارتبـاط آنهـا بـا موقعیـت بروزشـان، در زمـرهٔ کاربردهـای موقعیتـی موسـیقی قـرار می‌گیرنـد و کاربـرد موسـیقی اختتامیـه و نیـز برخـی از گونه‌هـای موسـیقی نمایـش، نظیـر: موسـیقی معـرّف، اصـوات

۱ . شعر از جواد عزیزی، آهنگ، براساس یك ملودی از موسیقی مذهبی بوشهر.
۲ . شعر و آهنگ از بابك رادمنش (فیروز برنجان)، خواننده: جمشید نجفی.
۳ . آهنگساز: مجید وفادار، شعر: محمود ثنایی
۴ . آهنگساز: بابك زرین، شعر: افشین یداللهی.

افکتیو و موسیقی همراه، به‌دلیل عدم ارتباط یادشده، کاربردهایی غیرموقعیتی به‌شمار می‌روند. برخی از کاربردهای موسیقی تعزیه، علاوه‌بر حضور واقعی در ساختار این آیین، به شکل نمادین (نمایشی) نیز در متن آن بروز می‌یابند. به‌عنوان مثال، موسیقی اعلام، کاربردی است که در آغاز مجلس تعزیه، به‌صورت واقعی و در روند کلی تعزیه، در مواردی همچون چاووش‌خوانی، اذان‌گویی، نقاره‌خانه و غیره، به‌صورت نمادین بروز می‌یابد. این امر، ضرورت دسته‌بندی کاربردهای موسیقی تعزیه در گروه‌های واقعی و نمادین را ایجاب می‌کند.

کاربردهای ده‌گانهٔ فوق، به‌استثنای موسیقی نمایش و موسیقی اختتامیه، اَشکال ساختاری تثبیت‌شده‌ای از به‌کارگیری موسیقی در تعزیه‌اند که یافته‌های این تحقیق، حضور آنان در این آیین را، از دوران قاجار تا به امروز، تأیید می‌کند. در دوران معاصر، کاربردهای موسیقی در تعزیه، تحت‌تأثیر پیشرفت‌های علمی و هنری جامعهٔ ایرانی، متحمل تغییراتی، از لحاظ ساختار واقعی شده‌اند. برخی از گونه‌های موسیقی نمایش در دهه‌های اخیر، متأثر از تکامل سازها و تغییر سازبندی موسیقی تعزیه، از یک‌سو و شیوه‌های جدید استفاده از موسیقی در هنرهای نمایشی از سوی دیگر، به کارگان موسیقایی این آیین افزوده شده‌اند. به نظر می‌رسد بروز کاربرد موسیقی «اختتامیه»، در نتیجهٔ رواج شیوه‌های مجازی تماشای تعزیه، از طریق لوح‌های فشرده و یا تماشای برخط آن در شبکه‌های اینترنتی، متداول شده باشد. موسیقی اختتامیه در این حالت، عملکردی مشابه با موسیقی تیتراژ در گونه‌هایی از هنرهای نمایشی همچون فیلم دارد؛ هر چند انتساب عملکردی مختص بروز این کاربرد موسیقی در موقعیت مکانی برگزاری مجالس تعزیهٔ قودجان، مبنی بر پایان یافتن مجلس تعزیه و خروج زوّار نیز برای آن قابل‌تصوّر است. موسیقی به‌عنوان یکی از رسانه‌های مورداستفاده در تعزیه، غالباً در شکل‌دهی و انتقال بار احساسیِ وقایع بازنمایی‌شده در این آیین، مشارکت می‌کند که در کنار حضور دیگر هنرها، بر میزان اثرگذاری محتوای این آیین بر شرکت‌کنندگان می‌افزاید؛ همچنین شیوه‌های متنوع استفاده از موسیقی در تعزیه را نیز می‌توان در تحقق کارکردهای ارتباطی این آیین، مؤثر دانست.

منابع و مآخذ

آزاده‌فر، محمّدرضا، صادق رشیدی و حمیدرضا رضایی (۱۳۹۳). **بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی**، تهران: سورهٔ مهر.

بیضائی، بهرام (۱۳۸۰). **نمایش در ایران**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

پیراوی‌ونک، مرضیه و اقدس نیک‌نفس (۱۳۹۲). «نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی»، **مطالعات فرهنگ- ارتباطات**، ۲۴: ۹۹-۱۱۶.

خواجه‌نوری، شاهرخ و محمدحسین تمجیدی (۱۳۷۵). **موسیقی فیلم**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

خوش‌منش، ابوالفضل (۱۳۹۲). «نغمه‌های دینی به‌مثابه حامی هنرهای آوایی»، **مطالعات فرهنگ- ارتباطات**، ۲۳: ۳۱-۵۶.

درویشی، محمّدرضا (۱۳۷۳). **نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران**، تهران: ماهور.

ریویر، کلود (۱۳۷۹). **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.

سعدی شاهرودی، محمدجواد (۱۳۸۱). «نقش آهنگ در قرائت کتابهای مذهبی ادیان»، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ۵۲ (۴): ۵۰۷- ۵۲۶.

شایسته، خسرو (۱۳۵۵). «نقش موسیقی ایرانی در تعزیه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، **دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، مجتمع دانشگاهی هنر تهران**.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). **موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئلهٔ تغییرات**، تهران: ماهور.

ـــ (۱۳۸۷). «فرم و موسیقی ایرانی»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ۳۹: ۱۰۳-۱۳۴.

ـــ (۱۳۹۲). «ریتم: از نقطه‌ی صفر تا وزن»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ۶۰: ۱۲۳-۱۵۳.

فکوهي، ناصر (۱۳۸۱). **تاریخ اندیشه و نظریات انسان‌شناسی**، چاپ دوازدهم، تهران: نشر نی.

لشکری، امیر و محمود عزیزی‌سلدوز (۱۳۹۱). «روضه‌خوانی؛ نقل مذهبی- شیعی در ایران و تمهیدهای ادبی- اجرایی آن»، **مطالعات فرهنگ- ارتباطات**، ۱۸: ۱۷۴-۲۰۸.

مجللی، اسماعیل (۱۳۹۵). **شبیه‌نامه: سیری در چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی**، تهران: فکر بکر.

مستوفی، عبدالله (۱۳۴۰). **شرح زندگانی من**، جلد اول و سوم، چاپ دوم، تهران: زوّار.

مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۷). **موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه**، تهران: سروش.

همایونی، صادق (۱۳۵۰). **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، تهران: جشن هنر.

هودیه، آندره (۱۳۸۰). **فرم‌های موسیقی**، ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: دنیای نو.

یزدانی، یلدا (۱۳۹۰). «واسونک‌های زنانهٔ شیراز»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ۵۱ و ۵۲: ۲۳۷-۲۵۲.

Herskovits, Melville J. (1948). **Man and His Works**, New York: Alfred A. Knopf.

Lombard, Jacques. (1994). **Introduction à l'ethnologie**, Paris: Armand Colin.

Merriam, Alan P. (1964). **The Anthropology of Music**, Northwestern University press.

Nettl, Bruno (1983)(2nd ed). **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**, The University of Illinois Press.

Radcliff-Brown, A. R. (1952). **Structre and Function in Primitive Society**, London: Oxford University Press.

منابع شنیداری- دیداری

حسینیهٔ حضرت ابوالفضل‌العبّاس قودجان (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت حضرت عبّاس(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت حضرت قاسم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت جناب حرّ**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت حضرت مسلم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت طفلان مسلم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت حضرت زهرا(س)**، لوح فشرده، اصفهان،ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ بازار شام**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت امام علی(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ شهادت امام حسن(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸)، **تعزیهٔ شهادت امام رضا(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸)، **تعزیهٔ ذبح اسماعیل**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۸). **تعزیهٔ غدیر خم**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۷). **تعزیهٔ شهادت امام صادق(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۷). **تعزیهٔ شهادت حمزه سیّدالشهدا**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۷). **تعزیهٔ به چاه انداختن یوسف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۷). **تعزیهٔ پادشاهی یوسف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۶). **تعزیهٔ شهادت امام سجّاد(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۶). **تعزیهٔ جعفر طیّار: جنگ موته**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۶). **تعزیهٔ جابر در اربعین**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۶). **تعزیهٔ قانیای فرنگ و پسرفروشی**، لوح فشرده، اصفهان،ایران.

ـــ (۱۳۹۵). **تعزیهٔ غارت خیمه‌ها و دیر راهب**، لوح فشرده، اصفهان،ایران.

ـــ (۱۳۹۵). **تعزیهٔ شهادت میثم تمّار**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۵). **تعزیهٔ مرهب: فتح خیبر**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۴). **تعزیهٔ وفات پیامبر(ص)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۴). **تعزیهٔ شهادت امام هادی(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۴). **تعزیهٔ شهادت امام حسن عسکری(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۴). **تعزیهٔ شاهچراغ**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۳). **تعزیهٔ وفات حضرت رقیه(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۳). **تعزیهٔ وفات سلمان**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۳). **تعزیهٔ مارد بن سُدیف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۲). **تعزیهٔ شهادت امام جواد(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۲). **تعزیهٔ نزول ستاره و عروسی زهرا(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۲). **تعزیهٔ متوکل عبّاسی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۱). **تعزیهٔ پشیمانی یزید**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۱). **تعزیهٔ یحیی و زکریا**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۰). **تعزیهٔ ملحق‌کردن سرها**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۹۰). **تعزیهٔ عاق والدین**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۶). **تعزیهٔ مالك اشتر نخعي**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۶). **تعزیهٔ شهادت امامزاده داود(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۶). **تعزیهٔ ایّوب نبی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۵). **تعزیهٔ سرداری امام حسن(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۵). **تعزیهٔ وفات حضرت معصومه(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۵). **تعزیهٔ غزوهٔ تبوک**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۵). **تعزیهٔ امیر تیمور گورکانی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۳). **تعزیهٔ چهاریاری**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۸۱). **تعزیهٔ جاثلیق نصرانی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۷۹). **تعزیهٔ وداع شهربانو و غارت خیمه‌ها**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۷۹). **تعزیهٔ حبیب‌بن‌مظاهر**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

ـــ (۱۳۷۳). **تعزیهٔ چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

شهبازیان، فریدون (۱۳۷۳). **شبانگاهان**، تهران: آوای سپهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی