سلطنت طغرل سلجوقی برقرار بود.[۲] از اینجاست که مراسم عزاداری عاشورا و به تبع آن موسیقی عاشورایی گسترش بیشتری پیدا کرد. موسیقی عاشورایی خود به انواعی چون نوحه، ذکر، مصیبت، مرثیه، روضه، جنگ‌نامه و... قابل تقسیم است.

شاید بتوان گفت نوحه شاخص‌ترین چهره موسیقی عاشورایی است. و گمان می‌رود قدیمی‌ترین مراسم سوگواری، نوحه‌سرایی باشد که از وعظ و خطابه شکل گرفته و تکامل یافته است. نوحه‌سرایی در سوگ قهرمانان اسطوره‌ای پیش از اسلام نیز رواج داشته است. چنان‌چه نرشخی در تاریخ بخارا آورده است:

«اهل بخارا بر کشتن سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان آن سرودها را کین سیاوش گویند... مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنان که در همه ولایات معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند....[۳]

آنچه از نوشته‌ها برمی‌آید نشان می‌دهد که معزالدوله احمدبن بویه، سوگواری و شبیه‌گردانی را متداول کرد و طی هفت قرن، مرحله به مرحله شکل نمایشی تعزیه یا شبیه‌خوانی از آن خارج شد. چگونگی این تحول را می‌توان تا حدودی از یادداشت‌ها و سفرنامه‌های سیاحان اروپایی استخراج کرد.

متأسفانه تذکره‌نویسان و مورخان توجه چندانی به تعزیه نداشته‌اند و برای دستیابی به پیشینه تاریخی آن راهی جز دست یازیدن به سوی سفرنامه‌هایی که سیاحان اروپایی درباره ایران نوشته‌اند وجود ندارد. چنان‌چه آمده است: «بدین‌ترتیب اولین بار که با پدیده تعزیه رو به رو می‌شویم سال ۱۷۸۷ میلادی است که یکی از افسرانی که در خدمت کمپانی هند بوده به نام فرانکلین، مشاهداتش را در مورد مراسم تعزیه‌خوانی شیراز نوشته و به منظوم بودن متن آن و گفت‌وگوهای تعزیه‌خوانان اشاره کرده است. بعد از او خارجیان و جهانگردان دیگری نظیر گاسپار دروویل، کنت گوبینو و اوژن فلاندن و بسیاری دیگر به آن توجه کرده‌اند، بالاخص کنت گوبینو که برخوردش با تعزیه جدی، عاطفی، منطقی و حتی علمی است. شارل ویرولو در مقاله‌ای تحت عنوان «تعزیه» می‌نویسد کنت گوبینو در حدود صد سال پیش در کتاب معروفش «دین و فلسفه در آسیای میانه» بر اروپاییان آشکار ساخت که در ایران ادبیات دراماتیک وسیعی وجود دارد که در آن زمان یعنی نیمه قرن نوزدهم در حال شکوفایی بوده و سراسر مربوط به واقعه کربلا می‌شود. هیچ دلیلی در دست نیست که ثابت کند سرآغاز این تئاتر از پایان قرن هفدهم عقب‌تر می‌رود... گوبینو نخستین کسی است که این تئاتر را جزء به جزء توصیف کرده است... بعضی از آنان نظیر الکساندر خوچکو و ویلهلم تی‌تین از کنسول‌های آلمان نیز به گردآوری آنها دست زده‌اند».[۴]

آنچه از سفرنامه اوژن فلاندن نیز برمی‌آید نشان می‌دهد که وی این تعزیه‌ها را همانند نمایشات مذهبی قرون وسطی می‌دانسته است. از مشاهدات او در سفرنامه‌اش برمی‌آید که تعزیه در زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط مساجد یا درون قصور بزرگ برپا می‌ساختند، دایر شده است. در وسط چادر نیز تختی می‌گذاشتند که اعمال در آنجا به جا آورده می‌شد.

اصولاً آیین‌ها و مناسک در شکل غالب خود به صورت گروهی انجام می‌شدند و در این میان موسیقی همراه با متن، مهم‌ترین ابزار برای هماهنگی در بین برگزارکنندگان آیین بود. نقش موسیقی و ادبیات در اجرای آیین‌های مذهبی در میان تمامی ملل و به‌ویژه آسیا آنچنان واجد اهمیت بوده است که بدون این دو، هیچ آیینی به انجام نمی‌رسید. درواقع از آغاز پیدایش آیین سوگواری، موسیقی بخش جدایی‌ناپذیر این آیین بوده و در کنار شعر و سایر جنبه‌های نمایش ملودرام تعزیه از ارکان آن محسوب شده است. اما در این باب متأسفانه کاری درخور جز کتاب مرحوم مسعودیه با عنوان «موسیقی مذهبی ایران» ندیده‌ایم که البته آن هم تنها آوانویسی بوده و به فلسفه آوازخوانی در تعزیه پرداخته نشده و بیشتر متون شبیه‌خوانی و ساختاری نمایشی این آیین مورد توجه قرار گرفته است. مسعودیه نخستین پژوهشگری است که با روشی علمی آوازهای مجالس «تعزیه شهادت

تعزیه و موسیقی

منیره کامبخش

باور به طبیعت و نیروهای ماورای آن و نگاه و ستایش همراه با احترام و نیایش به درگاه نیروهایی که خارج از توان و درک انسانی بود و پیدایش اساطیر و جنبه‌های اساطیری پدیده‌ها، مهم‌ترین آیینه برای نگاه شد. با پیدایش تاریخ، محتوای اساطیری با آیین‌ها ملموس‌تر گردید و اسطوره با درآمیختن با آیین‌ها حیاتی تازه یافت. اساطیر در بینش اسطوره‌ای فرهنگ‌های کهن، با آیین‌های گوناگون به طور مستمر به تجدید و تجلی دوباره می‌رسند. به واقع آیین رمز حیات اسطوره است و اسطوره با سیر مداوم آیین‌ها شکل می‌گیرد. اسطوره‌ها به همراه آیین، خاطرات ازلی انسان را بیدار کردند، خاطراتی که در روزگاری مهم‌ترین تعلق خاطر انسان‌ها بوده است، انسان‌هایی که با این آیین زاده شده و زندگی کرده و مردند.

با پیدایش ادیان و مذاهب و سازگاری آیین‌ها با روش‌های عملی هر مذهب، تداوم این روش‌ها منوط به حضور و انجام آیین‌ها و مناسک گردید.

بسیاری از آیین‌هایی که در انواع فرهنگ‌ها اجرا می‌شود، دارای ریشه‌های مادی، تاریخی و جغرافیایی است که از آن جمله می‌توان به آیین رقص اشاره کرد که در هنگام درو محصول در میان قبایل آفریقا صورت می‌گیرد و ناشی از محیط، معیشت و فرهنگ آن جامعه است.

دو مفهوم مرگ و زندگی در فرهنگ ایرانی جایگاه خاصی داشته و نگرش ویژه‌ای بر آن حاکم بوده است. فرهنگی که قصد دارد تا برای زنده ماندن در آفرینش، دوباره تلاش کند. عزاداری مذهبی نمونه‌ای است از یک نماد، نمادی که در ادیان آسیایی به گونه‌ای دیگر دیده می‌شود. عزاداری یک نوع نشانه فرهنگی است که همه اجزای آن نماد یک حرکت فرهنگی بوده و هماهنگ در صحنه حاضر می‌شوند.

تعزیه در فرهنگ ایرانی، رفتاری آیینی ـ نمایشی است که با ساختاری تاریخی ـ دینی ریشه در رفتارها و مناسک آیینی کهن داشته و از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی مایه گرفته است. آیینی که در آن تفکیک بین تاریخ و اسطوره یا افسانه از یک سو و اعتقادات مذهبی و پندارهای عامه مردم دشوار به نظر می‌رسد. عناصر تشکیل‌دهنده تعزیه فراوانند و علاوه بر آنکه امکانات زیادی به‌ویژه از لحاظ هنری با خود دارند، هر یک در محدوده‌ی وسیعی از این پدیده جای می‌گیرند. شعر، موسیقی، اساطیر، تاریخ، مذهب و هنر بخشی از این عناصرند که گاهی با بدیهه‌سرایی درهم‌آمیخته و در نتیجه به راحتی اسیر دگرگونی نمی‌شوند، چرا که تعزیه هنری ترکیبی و تالیفی است. هنری است که ساخته و پرداخته یک ذوق نیست و با خمیرمایه‌های غنی اساطیری و بر مبنای شرایط زمان و مکان و گذر از قرون به عرصه‌ی ظهور رسیده است.

مراسم و موسیقی عاشورایی یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های موسیقی مذهبی به شمار می‌رود. براساس مدارک، اولین مقدمات این سوگواری از نیمه‌ی قرن چهارم هجری و به زمان سلطنت آل‌بویه برمی‌گردد. درواقع با فتح بغداد توسط آل‌بویه بود که این امکان برای شیعیان به وجود آمد. از ابن‌اثیر گزارش‌هایی در دست است که نشان‌دهنده نضج گرفتن مراسم سوگواری محرم در دوره‌ی سلسله‌ی آل‌بویه است.[1]

گویند معزالدوله احمدبن بویه در دهه‌ی اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را ببندند و مردم لباس عزا پوشیده به تعزیه سیدالشهدا بپردازند. چون این قاعده در بغداد رسم نبود علمای اهل سنت آن را بدعتی بزرگ دانسته و چون بر معزالدوله دستی نداشتند، چاره جز تسلیم نتوانستند. بعد از آن هر ساله تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در دهه اول محرم در بلاد رسم تعزیه به جا می‌آورند و در بغداد تا اوایل

شده‌اند اما، نقاره‌خانه آستان قدس رضوی در مشهد به علت تکیه بر بینش مذهبی تا به امروز استمرار داشته است. در مقاله‌ای از ژان کالمار با عنوان «بانیان تعزیه‌خوانی» آمده است که:

«امروزه می‌دانیم که این مراسم یادبود، که گنجینه حقیقی سنن مردمی است، نقش عمده، خاصه در حفظ موسیقی، اعم از آواز و موسیقی‌سازی و سپس در پخش و اشاعه زبان و فرهنگ کلاسیک تا دورترین روستاها داشته است. درواقع تعزیه گرچه زبانی ساده و قابل فهم برای همه نوشته شده، اما از ادبیات غنایی و موسیقی سنتی ایرانی، اقتباس‌ها کرده و حاوی اشعار بسیاری از حافظ و سعدی و مولانا جلال‌الدین محمد است. [8]

از زنده‌یاد استاد ابوالحسن صبا نیز دست‌خطی به یادگار مانده است که می‌نویسد: «... تاکنون تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده، متاسفانه نمی‌دانم در آتیه چه چیزی تضمین موسیقی ما را خواهد کرد» [9]

البته نقشی که تعزیه در شکل‌گیری و تکامل موسیقی آوازی داشته است قابل قیاس با نقش آن در موسیقی‌سازی نیست، چرا که آواز در تعزیه جایگاه ویژه‌ای دارد. به همین علت است که هرجا به مطالبی درباره تعزیه و نقش آن در حفظ موسیقی ایرانی برخورد می‌کنیم، موسیقی آوازی و نقش آوازخوانان مورد توجه قرار می‌گیرد. حتی بهترین جوانان که صدای زیبایی داشتند از کودکی نذر می‌کردند که در تعزیه شرکت کنند و در نتیجه در ماه‌های محرم و صفر توسط معین‌البکا آموزش می‌دیدند. این بهترین موسیقی بود که در آن قطعات منطبق با موضوع می‌شد و هر فردی مطالب خود را با شعر و آهنگ رسا می‌خواند.

موسیقی آوازی و فرم‌های آوازی

موسیقی، متن و نمایش به عنوان سه عنصر تعزیه، قابل تفکیک در تعزیه یا هر نمایش موزیکال دیگری نیست. موسیقی تعزیه را می‌توان در دو بخش موسیقی آوازی و موسیقی سازی مورد بررسی قرار داد. که ارتباطی تنگاتنگ با متن و جنبه‌های نمایشی دارند. موسیقی آوازی که بخش اصلی موسیقی

> نقشی که تعزیه در شکل‌گیری و تکامل موسیقی آوازی داشته است قابل قیاس با نقش آن در موسیقی‌سازی نیست، چرا که آواز در تعزیه جایگاه ویژه‌ای دارد

تعزیه است از یک طرف مبتنی بر آوازها و مقام‌های ردیف دستگاهی و موسیقی نواحی مختلف ایران است، و از طرف دیگر در بسیاری موارد، حافظ و تداوم‌دهنده همین آوازها و مقام‌ها در طول سده‌ها بوده است. در موسیقی آوازی تعزیه می‌توان عوامل موسیقایی را مشاهده کرد. مهم‌تر از همه ردیف دستگاهی موسیقی ایران است که ساختار اصلی موسیقی آوازی تعزیه را شامل می‌شود. در بیشتر موارد، هر شبیه در مقام معینی می‌خواند.

اصولاً در آوازهای تعزیه، تعزیه‌خوان طبق نقشی که در مقام‌هایی معین داشت، آواز می‌خواند. البته این آواز در متن تعزیه با ساز همراهی نمی‌شد و درواقع رعایت ترکیبی از شعر و موسیقی را در آوازهای تعزیه و شعرهای نسخه‌های شبیه‌خوانی شاهد نیستیم. به دیگر سخن به دلیل نبود سازهایی همراه، این ترکیب شعر و موسیقی را به خوبی نمی‌بینیم. از طرف دیگر بیننده‌ها و شنونده‌ها نیز زیاد به پیوسته بودن شعر تعزیه و متن آواز توجه نمی‌کنند و بیشتر آهنگ گفتار و تعزیه‌خوان و حرکات نمایشی شبیه‌خوان، بیننده را راضی می‌کند. بنابراین می‌توان به این نکته رسید که موسیقی آوازی نقشی پررنگ‌تر می‌یابد. آشنایی خواننده تعزیه با ظرایف آوازی، دستگاه‌ها و گوشه‌ها ضروری است و او باید کاربرد فضاهای آوازها را بداند. درواقع فرد چاره‌ای ندارد که از فرم‌ها، دستگاه‌ها، و گوشه‌های متفاوت در تعزیه استفاده کند. دیده می‌شود که تمامی هفت دستگاه، پنج آواز و گوشه‌ها در چارچوب تعزیه قرار می‌گیرد. هر یک از قطعات تعزیه به تناسب محتوا و قالب شعری و فاصله‌ها با گوشه خود منطبق است. به طور مثال هنگامی که حضرت عباس رجز می‌خواند از چهارگاه استفاده می‌کند و حضرت زینب در بیان حال در گوشه‌هایی از شور خوانده می‌شود، گوشه‌هایی که قابلیت و محتوای ویژه خودش را دارد چنان چه در گوشه عراق جایز نیست که کلمات را سست ادا کرد.

امام حسین(ع)» و «تعزیه شهادت هفتاد و دو تن» را آوانویسی کرد و با همکاری مجید کیانی با ردیف سنتی ایران سنجید و مقام‌ها و گوشه‌های آن را مشخص کرد.

موسیقی در تعزیه را می‌توان از جهات گوناگونی مورد بررسی قرار داد ازجمله نقش تعزیه در حفظ موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاهی در ارتباط با تعزیه، شعر و موسیقی، آواز در شبیه‌خوانی، ساختارهای آوازی تعزیه، ساز در شبیه‌خوانی، موسیقی در تعزیه امروزی.

موسیقی و نقش تعزیه در حفظ آن

می‌دانیم که موسیقی ایرانی به موسیقی مقامی و ردیفی قابل تقسیم است. موسیقی ردیفی از نوعی کلیت و تمرکز برخوردار است و شباهت اساسی با ساختار فرهنگ ایرانی و به‌ویژه با ادبیات فارسی دارد. این نوع موسیقی را که موسیقی دستگاهی نیز می‌نامند به کمک تعزیه حفظ و نگهداری شده است. درواقع با افول و زوال موسیقی به‌ویژه از قرن نهم به بعد و برخورد نامناسبی که با آن شد، موسیقی به ضعف گرایید و اگر تعزیه نمی‌بود موسیقی هم به این صورت وجود نداشت. آنچه مرحوم میرزا عبدالله در جمع‌آوری آن کوشید و آن را دسته‌بندی و تنظیم کرد میراثی بود که تعزیه در بقاء آن نقش مهمی داشت. تعزیه با استفاده از ساختار نمایشی ـ نمایش نه به معنی اصطلاحی آن، بلکه به معنای لغوی ضامن بقای موسیقی بوده است.

دکتر علی بلوکباشی نیز عقیده دارد که: «تعزیه از عامل‌های مهم حفظ نغمه‌ها و الحان و گوشه‌های موسیقی ما تا پیش از بهره‌گیری از آوانگاری علمی در ضبط

> کنت گوبینو در حدود صد سال پیش در کتاب معروفش «دین و فلسفه در آسیای میانه» بر اروپاییان آشکار ساخت که در ایران ادبیات دراماتیک وسیعی وجود دارد که در آن زمان یعنی نیمه قرن نوزدهم در حال شکوفایی بوده و سراسر مربوط به واقعه کربلا می‌شود

موسیقی بوده است. تعزیه‌خوانان به‌ویژه تعزیه‌خوانان تکیه دولت را از میان خوش‌صداترین مردم نقاط مختلف ایران گرد می‌آوردند و آنان زیر نظر استادان موسیقی تعلیم آواز می‌گرفتند و دستگاه‌ها و گوشه‌ها و ردیف‌های موسیقی را می‌آموختند و آموخته‌های خود را در تعزیه‌خوانی‌ها به کار می‌گرفتند. همین گروه از تعزیه‌خوانان تعلیم دیده‌ی موسیقی آشنا، حافظ موسیقی سنتی و ملی ما و عامل اشاعه و استمرار و بقای موسیقی بوده‌اند.[۵]

بنابراین می‌توان گفت تعزیه موجب حمایت و حفظ نغمات ملی ما شد. موسیقی از راه آواز، نقش بزرگی برعهده داشت، چرا که خواننده خوش‌آواز به نحو مطلوب‌تری در دل تماشاچیان و عزاداران رخنه می‌کرد. به دیگر سخن تعزیه نقشی اساسی در ایجاد زمینه‌های مناسب برای تربیت خوانندگان موسیقی مجلسی داشته است. در این مورد روح‌الله خالقی آورده است:

«جوان‌هایی که صدای گرم و خوش‌آهنگ داشتند، برای نقش‌های تعزیه انتخاب می‌شدند و مدتی نزد تعزیه‌خوان‌های استاد که دستگاه‌دان بودند و از ردیف و گوشه‌های آوازها، به خوبی اطلاع داشتند، طرز خواندن صحیح را مشق و تمرین می‌کردند تا بتوانند اشعار را به ترتیب درست و مناسب ادا کنند. به همین جهت خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند»[۶]

از این هنرمندان می‌توان به سید زین‌العابدین قراب کاشی و رضاقلی تجریشی، سیدعبدالباقی بختیاری، میرزا رحیم (کمانچه‌کش) که از اولین استادان این فن بود، قلی خان، ابوالحسن اقبال آذر (اقبال السلطان) اشاره کرد.

در کتاب موسیقی مذهبی ایران[۷] و در بخش دوم کتاب که به شبیه‌خوانی (تعزیه) پرداخته و تأثیر آن را در حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران مورد توجه قرار داده، اشاره می‌شود که اگرچه برپا داشتن نمایش مذهبی یا تعزیه ظاهراً از زمان پادشاهی کریم‌خان زند معمول گشته ولی در اوائل عهد قاجار رواج یافته و از نظر حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران اهمیت زیادی پیدا کرده است.

پشتوانه بودن مذهب در اجرای موسیقی تعزیه گویای این است که این آیین‌ها در حفظ نغمات موسیقی تعزیه چه نقشی داشته‌اند. در بررسی ورود دسته‌های موسیقی نظام و ارکسترهای غربی دوره قاجار هم دیده‌ایم که نقاره‌چیان پراکنده

گفتنی است حضور نقاره‌چی‌ها در کنار موزیک‌چی‌ها که ساز فرنگی داشتند در حاشیه تعزیه می‌تواند گویای این مطلب باشد که وجود این دو دسته در مراسم تعزیه مربوط به یک دوره گذرا بوده و این دو دسته هیچ ارتباطی با موسیقی تعزیه نداشتند و از سابقه تاریخی هم برخوردار نبودند بلکه بیشتر در چارچوب تقویت جنبه‌های نمایشی و تشریفاتی تعزیه به‌ویژه در دوره ناصرالدین شاه قرار داشتند.

محمدرضا درویشی در مورد موسیقی سازی می‌گوید: «عملکرد موسیقی سازی و آوازی در تعزیه بسیار متفاوت است. موسیقی سازی در تعزیه نیز بخش جدایی‌ناپذیر تعزیه به‌شمار می‌رود. تعداد نوازندگان معمولاً بین دو تا هفت نفر متغیر است. سازهای مورد استفاده شامل شیپور، سرنا، کرنا، نی، نی‌لبک، دهل، نقاره، طبل بزرگ، سایدرام، سنج، قره‌نی (کلارنت)، ترومپت و... است. آنچه نوازندگان می‌نوازند، غالباً صداهایی در هم و در عین حال موزون به نسبت احتیاج هر صحنه تغییر می‌کند. گاه تقویت‌کننده است و گاه بیان‌کننده‌ی حس کلی آن صحنه. بنابراین موسیقی سازی تعزیه اهمیت دارد. این است که سازها هیچ‌گاه آواز را همراهی نمی‌کنند، مگر در موارد نادر که نی، نی‌لبک و قره‌نی (کلارینت) به همراهی آواز می‌آیند». [۱۲]

بررسی اجراهای تعزیه نشان می‌دهد که نیاز به حجم و رنگ صوتی برای القای فضای جنگی و ایجاد کردن طنین صوتی غلوآمیز برای تداعی کردن فضای نمایشی دراماتیک، باعث حضور سازهای بادی چون شیپور، سرنا، کرنا، نی‌لبک و سازهای کوبه‌ای چون دهل، نقاره، سنج، انواع طبل و گاهی نیز سازهای بادی چون ترومپت و قره‌نی شده است. از طرفی سازهای ردیف دستگاهی در اجرای نمایش دراماتیک کاربردی ندارند و همچنین سازهای ردیف دستگاهی و زهی مناطق ایران، نمی‌توانند حجم صوتی بالا و لازم را برای فضای آزاد ایجاد کنند. تعزیه‌خوانی در مناطق مختلف ایران بیشتر با همراهی سازهایی نظیر کرنا، سرنا و نیز شیپور و دهل و سربازی است. طبال و شیپورچی سکوت صحنه را پر کرده و سازهای کوبه‌ای نقشی پررنگ‌تر در پر کردن سکوت فواصل اجرای نمایش دارند. می‌توان گفت کاربرد سازها در مجالس تعزیه منحصر به تعدادی ساز بادی است و نقش عمده برعهده‌ی سازهای کوبه‌ای نظیر طبل، دهل و سنج است. دکتر عناصری نیز درباره آلات و ادوات نسخه‌های تعزیه، معتقد است که کاربرد سازها در فراز و فرود بازخوانی نسخ، بسته به حال و فضای مفاهیم است: «طبل نصرت، طبل جنگ، طبل کین، طبل آشوب، طبل عزا، طبل رزم، طبل ظفر، طبل بشارت، طبل کوچ، طبل هلهله و فغان، طبل شور، طبل خوف، طبل عزیمت و...» [۱۳]

به هر حال اهمیت یافتن تعزیه، یکی از موجبات حفظ نغمات ملی بوده و به ویژه نقشی که در تربیت آوازخوان‌ها برعهده داشته است بسیار مهم می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ چلکوفسکی، پتر. تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه داود حاتمی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، ص ۱۰.
۲ ـ ادوارد براون. تاریخ ادبیات، ترجمه رشید یاسمی، جلد چهارم، ص ۴۰.
۳ ـ درویشی، محمدرضا. مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران، دفتر نخست (هرمزگان، بوشهر، خوزستان)، تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۳، ص ۵۹-۵۵.
۴ ـ همایونی، صادق. گفت‌وگوهایی درباره تعزیه، نوید شیراز، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۵ ـ بلوکباشی، علی. کتاب ماه، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱، ص ۱۰.
۶ ـ خالقی، روح‌الله. سرگذشت موسیقی ایرانی، ص ۳۴۸.
۷ ـ مشحون، حسن. موسیقی مذهبی ایران.
۸ ـ ژان کالمار. تعزیه و تئاتر در ایران، ترجمه جلال ستاری، ص ۵۱.
۹ ـ مجله موسیقی، بهمن ۱۳۳۶.
۱۰ ـ مستوفی، عبدالله. شرح زندگانی من، جلد اول، ص ۳۹۰-۳۸۹.
۱۱ ـ درویشی، محمدرضا. از میان سرودها و سکوت‌ها، تهران: مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۰، ص ۱۱۳.
۱۲ ـ همان، ص ۱۱۳.
۱۳ ـ عناصری، جابر. شبیه‌خوانی، ص ۱۶۹.

عبدالله مستوفی در این رابطه می‌نویسد: «بازیگرها نقش خود را که با شعر نوشته شده بود از روی نسخه‌ای که در دست داشتند به آواز می‌خواندند و هر نقشی آواز خود را داشت: حضرت عباس باید در چهارگاه «بخواند، حر، عراقی» می‌خواند؛ شبیه عبدالله بن حسن که در دامن شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسیده است، دست قطع شده خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز «راک» می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبدالله معروف است. زینب کبری می‌خواند. اگر در ضمن تعزیه، اذانی باید بگویند حکماً به آوازی «کردی» است. در سؤال و جواب‌ها هم رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده: مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت امام «شور» می‌خواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینه شور بدهد. فقط «مخالف خوان‌ها» (مقصود قوم دشمن است) اعم از سرلشگران و افراد و اُمراء و اتباع با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش ادا می‌کردند. در جواب و سؤال با مظلومان هم همین رویه را داشتند و با وجود این، اشعار مخالف‌خوان و مظلوم‌خوان در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه جور باشد ولی تمام قافیه و بحر اشعار یک تعزیه، غیر از موارد سؤال و جواب یکی نبود.[10]

گفتار موسیقایی ـ رسیتاسیون که همان مکالمات آوازی است، شکلی دیگر از موسیقی آوازی تعزیه است. درواقع می‌توان آوازهای تعزیه را با رسیتاتیس که از ریشه رسیتاره آمده و به معنای صدای بلند است مقایسه کرد. در اینجا خواننده با از بر کردن متن، بخشی از اپرا را اجرا یا این بخش بدون حرکات فرم است و خواننده آن را نقالی می‌کند. این نوع بیان آوازی در موسیقی قدیم ایران دارای سابقه است که می‌توان به طور مثال از داستان‌سرایی همراه با موسیقی، قوالی، اوستاخوانی و روضه‌خوانی نام برد.

جلوه‌های آوازی تعزیه

یکی از جلوه‌های آوازی تعزیه همسرایی (آواز جمعی) است که در قالب نوحه یا پیشخوانی اجرا می‌شود. محمدرضا درویشی می‌نویسد: «پیشخوانی نوعی آواز جمعی است که به عنوان مقدمه برای شروع تعزیه خوانده می‌شود. به عبارت دیگر پیشخوانی نوعی نوحه‌سرایی است که زمینه را برای آغاز تعزیه آماده می‌کند. در بعضی از تعزیه‌ها پیشخوانی وجود ندارد و این مقدمه توسط چند ساز بادی و کوبه‌ای اجرا می‌شود.»[11]

درواقع پیشخوانی را می‌توان یک پرولود آوازی دانست، قطعه‌ای موسیقی که به عنوان مقدمه برای اجرای قطعه اصلی اجرا می‌گردد و در مراسم مذهبی کلیسا نیز استفاده می‌شود.

نقالی نیز یکی دیگر از جلوه‌های موسیقی آوازی تعزیه است. امروزه دو شیوه گوناگون در تعزیه دیده می‌شود؛ نوعی غمناک که ویژه مظلوم‌خوان‌ها و بازمانده نقالی مذهبی و نوع غلوآمیز و پرتحرک که مختص مخالف‌خوان‌ها یا اشقیا و بازمانده‌ی نقالی حماسی است و همین نقالی حماسی است که در تعزیه اصطلاحاً به آن صدای اُشتُلُم می‌گویند، صدایی بدون تحریر و بلند. به دیگر سخن در لغت به معنای لاف پهلوانی زدن و همچنین تندی و خشونت نیز آمده است. اشتلم‌خوانی ویژه مخالفان و سپاه اشقیاست. مخالف‌خوانی نیز که در تعزیه مرسوم است به وسیله شبیه‌خوانان مخالف همراه با آهنگ‌ها و نغمه‌های پرتحرک و التهاب‌آور است. مظلوم‌خوان‌ها نیز برعکس مخالف‌خوان‌ها با آواز حزین می‌خوانند. مظلوم‌خوانی توسط شبیه‌خوانان و یاران امام انجام می‌گیرد. ابیاتی که در آنها ابن‌سعد و لشکر او مورد خطابند رجزخوانی نام دارد و معمولاً توسط کسی اجرا می‌گردد که آماده نبرد است. در رجزخوانی کلام و موسیقی با هم پیوند دارد.

موسیقی‌سازی

اصولاً عملکرد موسیقی سازی و آوازی در تعزیه بسیار متفاوت است. موسیقی سازی در تعزیه بخش جدایی‌ناپذیر آن به شمار می‌رود. این نوع موسیقی برخلاف موسیقی آوازی بیشتر دارای جنبه تشریفاتی است، چنان چه «روایات برجای مانده از مراسم شبیه‌خوانی در دوره رواج آن نشان‌دهنده‌ی جنبه تشریفاتی آن است. به طور مثال اجرای دسته‌های نقاره‌چی و موزیک، حضور ارکستر موسیقی نظامی، بینش تشریفاتی این ساز را در این مراسم نشان می‌دهد.»