تعزیه و نقش آن در تداوم موسیقی

فاطمه حسنی

اشاره:

هنر آیینی را ناشی از اعتقادات مردم دانسته‌اند که بدون هرگونه پیرایشی اجرا می‌شود. این هنر که متکی بر جمع است، فرآورده‌هایش را در مجسمه‌ها، صورتک‌ها و مراسم نشان می‌دهد، آیین‌ها شفاهی هستند و پدیدآور باورهای اساطیری، که اساطیر خود با سیر مداوم تحقق آیین‌ها شکل می‌گیرند.

به عبارتی می‌توان گفت که با حضور تاریخ، درونمایه‌ی اسطوره‌ای با آیین‌ها ملموس‌تر شد و اسطوره ضمن آمیزش با آیین، حیاتی تازه پیدا کرد. در واقع اسطوره‌ها در تفکرات اسطوره‌ای فرهنگ‌های کهن، با آیین‌های متفاوت به صورتی مستمر به تجدید و تجلی دوباره رسیدند.

آیین سر حیات اسطوره و اسطوره نیز همراه با آیین خاطرات ازلی انسان را بیدار کرد، خاطراتی که در صبحدم زندگی، مهم‌ترین تعلق خاطر انسان شده و انسان با همین آیین زاده شده و مرده است. بشر در آن روزگار در مقابل ایزدان، تنها مانده و در نتیجه‌ی نیاز به آنان به مراسمی پرداخته است که ایجاد کننده‌ی آیین بوده است. زمانی که مذاهب پدید آمدند، آیین‌ها خود را با روش‌های علمیِ هر مذهب سازگار کردند و تداوم همین روش‌ها وابسته به حضور و انجام آیین‌ها گردید. امروزه آیین‌ها از جمله اجزای فرهنگ سنتی جامعه‌ها به شمار می‌روند و مجموعه‌ی این فرهنگ سنتی را در رابطه با حوزه کارکردشان استوار می‌سازند.

آیین درخود آگاهی می‌تواند در شکل‌های نمایشی‌اش بازسازی شود. آیین‌هایی که در فرهنگ‌های گوناگون اجرا می‌شود، در برگیرنده‌ی ریشه‌های مادی، تاریخی و جغرافیایی است. از جمله آیین رقص در هنگام درو محصول در قبایل افریقا که متأثر از محیط، معیشت و فرهنگ آن جامعه است. جایگاه ویژه مرگ و زندگی و نگاه حاکم بر آن در فرهنگ ایرانی بس پراهمیت است. فرهنگی که در راستای حیات در آفرینش، دوباره تلاش می‌کند. سوگواری مذهبی در این بین نشانگر یک نماد است، یک نشانه و علامت فرهنگی که همه‌ی اجزای آن، نماد یک حرکت فرهنگی است که به شکلی هماهنگ حضور پیدا می‌کنند.

مراسم سنج و دمام و سینه‌زنی در دوره قاجار

تعزیه

در فرهنگ ایرانی، تعزیه را نوعی رفتار آیینی و نمایشی دانسته‌ایم که ساختاری تاریخی ـ دینی داشته و ریشه در رفتارها و مناسک آیینی کهن دارد و از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی نیز مایه گرفته است. آیینی که به دشواری می‌توان در آن تاریخ و اسطوره و اعتقادات و باورهای مذهبی و پندارهای عامه‌ی مردم را از یکدیگر تفکیک کرد.

تعزیه را در لغت به معنای سوگواری و ... دانسته‌اند و در اصطلاح نوعی نمایش مذهبی است که وجود غم در آن شرط ضروری نیست. تعزیه در طی قرن‌ها و به واسطه‌ی عوامل مذهبی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و فلسفی به وجود آمده است و حاصل تکاملی طولانی است. در کتاب موسیقی مذهبی ایران می‌خوانیم:

«... نمایش تعزیه نتیجه‌ی تکامل سایر مراسم سوگواری مثل نوحه‌سرایی، روضه‌خوانی، شبیه‌سازی، شمایل‌گردانی، دسته‌گردانی، نقالی و غیره است.»[1]

و آمده است 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 به صورت تقریباً دقیقی می‌توان از یادداشت‌ها و سفرنامه‌های سیاحان اروپایی استخراج کرد».[2]

«در دوره‌ی قاجار، شکل مذهبی تعزیه در روستاها حفظ شد، اما در شهرها و به خصوص در تهران جنبه‌های ساده و نیمه تئاتری خود را رها کرد و از یک نمایش مصیبت ابتدایی به صورت نمایش جدلی تکامل یافت».[3]

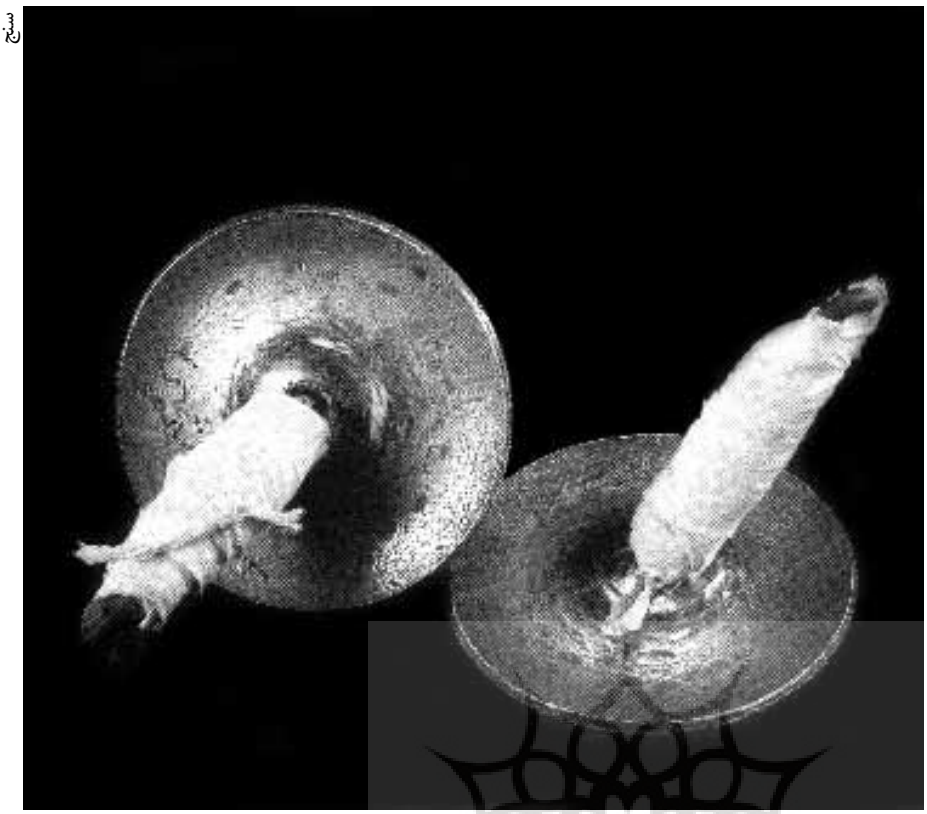
تعزیه و موسیقی

تعزیه از عناصر مختلفی تشکیل شده و علاوه بر آنکه امکانات زیادی، به خصوص به لحاظ هنری با خود دارد، هرکدام در محدوده‌ای گسترده از این پدیده جای می‌گیرند. موسیقی، شعر، تاریخ، اسطوره، مذهب و هنر از جمله‌ی این عناصر به شمار می‌روند که گاهی با بدیهه‌سرایی درهم آمیخته و به آسانی دستخوش دگرگونی نمی‌شوند.

زیرا تعزیه به عنوان هنری ترکیبی و تألیفی و ساخته و پرداخته یک ذوق نیست و با خمیرمایه‌های اسطوره‌ای و براساس شرایط زمان و مکان و در طی قرون به عرصه‌ی ظهور رسیده است.

با کمال تأسف تذکره‌نویسان و مورخان توجه چندانی به تعزیه نداشته‌اند و برای دستیابی به پیشینه‌ی تاریخی آن، تنها راه را دست یازیدن به سوی سفرنامه‌هایی دانسته‌اند که سیاحان اروپایی درباره‌ی ایران نوشته‌اند.

«اولین بار که با پدیده‌ی تعزیه روبه‌رو می‌شویم، سال ۱۷۸۷ میلادی است در این سال یکی از افسرانی که در خدمت کمپانی هند بود، 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، به‌خصوص کنت‌گوبینو که برخوردش با تعزیه جدی، عاطفی، منطقی و حتی علمی است. شارل ویرولو، در مقاله‌ای تحت عنوان «تعزیه» می‌نویسد که کنت‌گوبینو 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 نیمه‌ی قرن نوزدهم در حال شکوفایی بوده و سراسر آن مربوط به واقعه‌ی کربلا می‌شود. هیچ دلیلی در دست نیست که ثابت کند سرآغاز



این تئاتر از پایان قرن هفدهم عقب‌تر می‌رود... کنت گوبینو نخستین کسی است که این تئاتر را جزء به جزء توصیف کرده است... . بعضی از آنان نظیر الکساندر خوتسکو و ویلهلم تی‌تین از کنسول‌های آلمان نیز به گردآوری آنها دست زده‌اند».[۴]

از سفرنامه‌ی فلاندن نیز چنین برمی‌آید که وی این تعزیه‌ها را همانند نمایش‌های مذهبی قرون وسطی می‌پنداشته است. او در مشاهداتش می‌آورد که تعزیه در زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط، مساجد یا درون قصرهای بزرگ برپا می‌ساختند، دایر می‌شده است. در وسط چادر نیز تختی قرار داده می‌شد که اعمال در آنجا به جای آورده می‌شد. بر روی تخت نیز میز کوچکی قرار می‌گرفت که پیش از هنر نمایش، یک روحانی بالای آن رفته و مردم را وعظ می‌کرده و برای درام حزن‌انگیز بعدی، آنها را آماده می‌کرده است.

آیین‌ها و مناسک به صورت گروهی انجام می‌شد و در این میان موسیقی همراه با متن، مهم‌ترین ابزار برای هماهنگی در بین برگزارکنندگان این آیین بود. نقش موسیقی و ادبیات در اجرای آیین‌های مذهبی در میان ملت‌ها و به ویژه مردم آسیا، از چنان اهمیتی برخوردار بوده که بدون این دو، هیچ آیینی به انجام نمی‌رسید. به دیگر سخن 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 می‌شده است. در این بین متأسفانه کارهایی درخور و بایسته که به موسیقی تعزیه پرداخته باشد، ندیده‌ایم، به جز آثار محدودی از جمله کتاب مرحوم مسعودیه با عنوان موسیقی مذهبی ایران که آن هم تنها آوانویسی بوده و به فلسفه‌ی آوازخوانی در تعزیه نمی‌پردازد و به عبارتی عمدتاً متون شبیه‌خوانی و ساختاری نمایشی این آیین جلب توجه می‌کرده است. بی‌شک کار مسعودیه درخور تحسین است، چرا که او نخستین پژوهشگری بود که با روشی علمی آوازهای مجالس «تعزیه شهادت امام حسین (ع)» و «تعزیه شهادت هفتاد و دو تن» را آوانویسی کرد.

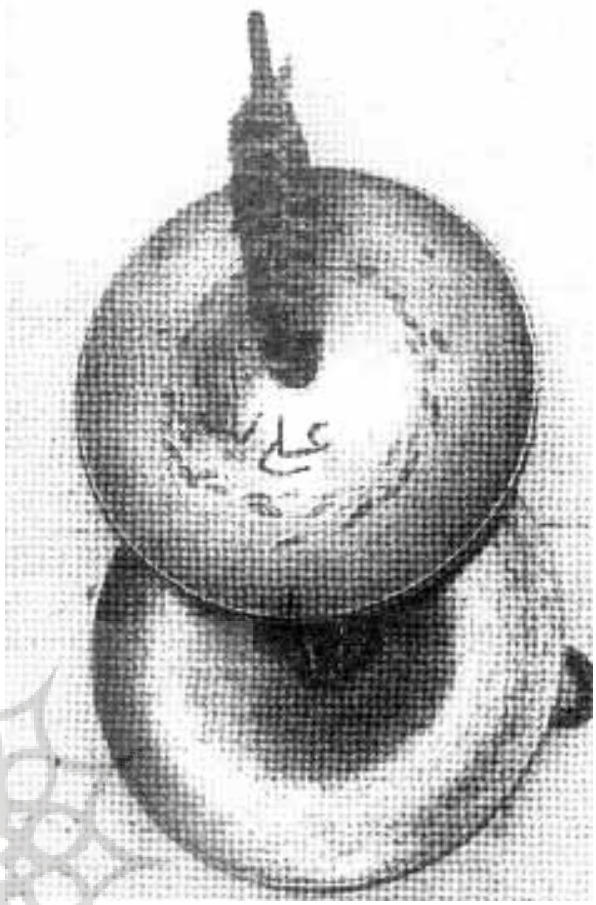
موسیقی در تعزیه از جهات مختلفی قابل بررسی است، از جمله موسیقی دستگاهی در ارتباط با تعزیه، شعر و موسیقی و آواز در شبیه‌خوانی، ساختارهای آوازی تعزیه، ساز در شبیه‌خوانی، تعزیه و نقش آن در روند و تداوم موسیقی و ... . همان طور که گفته شد یکی از موضوعات قابل توجه نقش تعزیه در تداوم موسیقی در ایران است.

جایگاه تعزیه در تداوم موسیقی

موسیقی، متن و نمایش سه عنصر تفکیک‌ناپذیر تعزیه به شمار می‌روند، از طرفی می‌دانیم موسیقی ایرانی را می‌توان در یک تقسیم‌بندی به موسیقی مقامی و موسیقی ردیفی تفکیک کرد. در این بین موسیقی ردیفی و هرآنچه تحت عنوان موسیقی ردیفی به شمار می‌آید، به یاری تعزیه حفظ شده است. شاید بتوان گفت که اوضاع نابسامان موسیقی از قرن نهم به بعد و برخورد نادرست با موسیقی که سبب افول آن گردید، تنها به مدد تعزیه خود را استوار نگه داشت. تلاش‌های مرحوم میرزا عبدالله و آنچه در جمع‌آوری آن کوشید و تنظیم کرد، میراثی بود که تعزیه نقشی عمده در بقاء آن داشت. تعزیه با بهره‌گیری از ساختار نمایشی (در معنای لغوی) ضامن بقای موسیقی شد. در واقع کسی که این نمایش را تدوین کرده است، خود کارگردان بوده و فردی که آن را دکوپاژ کرده به یقین با شعر و موسیقی بیگانه نبوده است. شکل و فرم و عناصر مورد استفاده برای نمایش و تناسب آن با تعزیه نیز بیانگر مصطلح بودن آنان است.

قالب موسیقی در تعزیه، نیز تابع قالب شعری است و تمام کسانی که با تعزیه آشنا و یا خود تعزیه خوان هستند، در مورد کسی که خارج از قالب می‌خواند، ایراد خواهند گرفت زیرا ساختار موسیقایی در شعرش لحاظ شده است.

علی بلوکباشی می‌نویسد: «تعزیه از عوال مهم حفظ نغمه‌ها و الحان و گوشه‌های موسیقی ما تا پیش از بهره‌گیری از آوانگاری علمی در ضبط موسیقی بوده است. تعزیه خوانان به ویژه تعزیه خوانان تکیه دولت را از میان خوش‌صداترین مردم نقاط مختلف ایران گرد می‌آوردند که زیر نظر استادان موسیقی تعلیم آواز می‌گرفتند و دستگاه‌ها و گوشه‌ها و ردیف‌های موسیقی



سنج

را می‌آموختند و آموخته‌ها را در تعزیه‌خوانی‌ها به کار می‌گرفتند. همین گروه از تعزیه‌خوانانِ تعلیم دیده‌ی موسیقی آشنا، حافظ موسیقی سنتی و ملی ما و عامل اشاعه و استمرار و بقای موسیقی بوده‌اند».[۵]

بنابراین تعزیه، کارکردی چون حفظ نغمات ملی را برعهده گرفت، موسیقی از راه آواز، نقش عمده‌ای داشت، زیرا خواننده‌ی خوش‌آواز به شکل مطلوب‌تری بردل عزاداران رخنه می‌کرد. به عبارتی تعزیه توانست نقشی اساسی در ایجاد بسترهای مناسب برای آموزش و تربیت خوانندگان موسیقی محلی فراهم کند.

روح الله خالقی می‌نویسد:

«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 دلیل خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند».[۶]

در پیامد مطالب خالقی، می‌توان از جمله این هنرمندان به سیدزین‌العابدین قراب کاشی و رضاقلی تجریشی که از خوانندگان درباری بوده‌اند، سیدعبدالباقی بختیاری، میرزا رحیم (کمانچه کش) که از اولین استادان این فن به شمار می‌رفتند و قلی‌خان، ابوالحسن اقبال آذر (اقبال السلطان) اشاره کرد.

حسن مشحون نیز در بخش دوم کتابش تحت عنوان «موسیقی مذهبی ایران» که به شبیه‌خوانی (تعزیه) پرداخته، بر تأثیر آن در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ملی ایران اشاره و با تأکید بر اینکه تعزیه ظاهراً از زمان پادشاهی کریم‌خان زند معمول شده متذکر می‌شود که تعزیه در اوایل عهد قاجار رواج یافته و در اشاعه و حفظ موسیقی ملی ایران اهمیت فراوانی یافته است. در واقع مذهب به عنوان پشتوانه‌ای در اجرای موسیقی تعزیه گویای این است که این آیین‌ها در حفظ نغمات موسیقی تعزیه چه نقشی داشته‌اند. به طور مثال نقاره خانه‌ی آستان قدس رضوی در مشهد، به علت تکیه بر همین بینش مذهبی است که تا به امروز تداوم یافته است.

ژان کالمار نیز در مورد تعزیه و نقش آن در روند موسیقی ایران می‌نویسد:

«امروزه می‌دانیم که این مراسم یاد بود، که گنجینه‌ی حقیقی سنت‌های مردمی است، نقشی عمده به ویژه در حفظ موسیقی، اعم از آوازی و موسیقی‌سازی و سپس اشاعه‌ی زبان و فرهنگ کلاسیک تا دورترین روستاها داشته است. در واقع تعزیه اگرچه زبانی ساده و قابل فهم دارد، اما از ادبیات غنایی و موسیقی سنتی ایرانی اقتباس کرده است و حاوی اشعار بسیاری از حافظ و سعدی و مولانا است.»[۷]

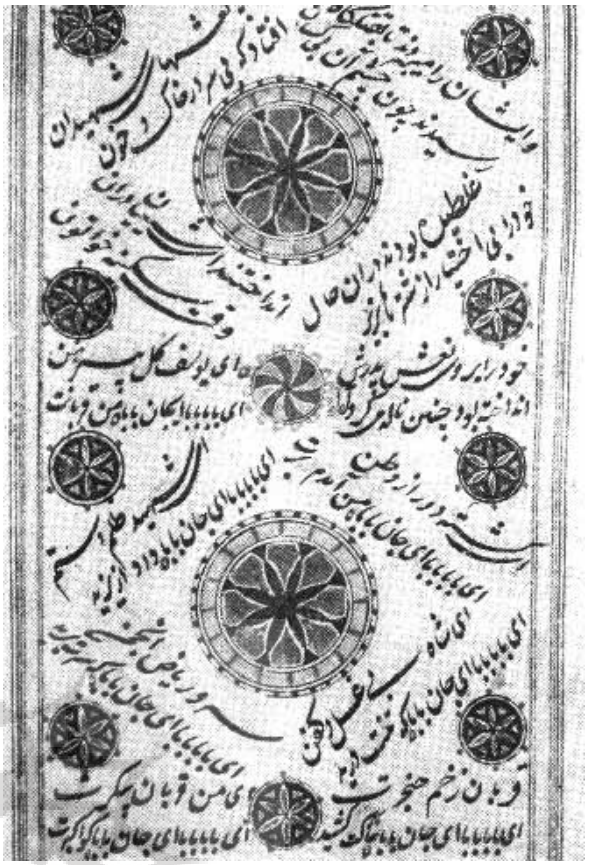
استاد ابوالحسن صبا نیز معتقد بود که تاکنون این تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده است و از طرفی اظهار نگرانی می‌کرد که از این پس و در آینده چه چیزی تضمین موسیقی ما را خواهد کرد.

تعزیه: موسیقی‌سازی، آوازی

بی‌تردید نقش تعزیه را در حفظ شکل‌گیری و تکامل موسیقی آوازی در مقایسه با موسیقی‌سازی به دلیل نقش آواز در تعزیه نمی‌توان انکار کرد. در اهمیت این امر، همین اشاره کافی است که بدانیم جوانانی که صدایی خوش و زیبا داشتند، از کودکی نذر می‌کردند که در تعزیه شرکت کنند و در نتیجه در ماه‌های محرم و صفر توسط معین البکا آموزش می‌دیدند. این بهترین نوع موسیقی بود که در آن قطعات منطبق با موضوع می‌شد و هر فردی مطلب خود را با شعر و آهنگ رسا می‌خواند.

موسیقی آوازی که بخش اصلی موسیقی تعزیه به شمار می‌رود از سویی برآوازها و مقام‌های ردیف دستگاهی و موسیقی نواحی مختلف ایران مبتنی است و از طرفی حافظ و تداوم دهنده‌ی این آوازها و مقام‌ها در طی قرن‌هاست. در موسیقی آوازی تعزیه عناصر موسیقایی دیده می‌شود و نکته‌ی مهم‌تر آن که ردیف دستگاهی موسیقی ایران، ساختار اصلی موسیقی آوازی تعزیه را دربرمی‌گیرد.

اساساً در آوازهای تعزیه، تعزیه‌خوان طبق نقشی که در مقام‌هایی معین داشته آواز می‌خواند. البته این آواز در متن تعزیه با ساز همراهی نمی‌شود و در واقع رعایت ترکیبی از شعر و موسیقی را در آوازهای تعزیه و شعرهای نسخه‌های شبیه‌خوانی شاهد نیستیم. به دیگر سخن به دلیل نبود سازهایی که همراه باشند، 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 تعزیه‌خوان و حرکات نمایشی شبیه‌خوان است که 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 فضای آوازها را بداند. در واقع 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.

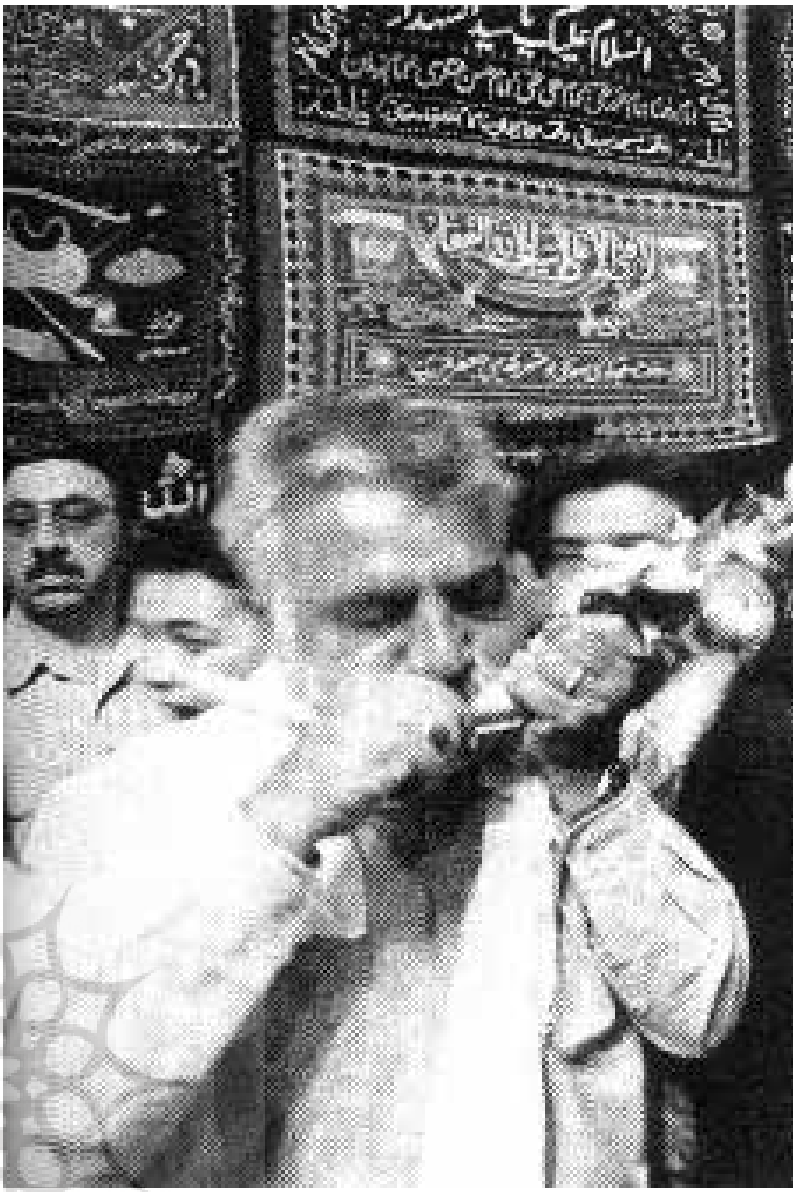
عبدالله مستوفی در این رابطه می‌نویسد: «بازیگرها نقش خود را که با شعر نوشته شده بود از روی نسخه‌ای که در دست داشتند به آواز می‌خواندند و هر نقشی آواز خود را داشت: حضرت عباس باید «چهارگاه» بخواند. حر، «عراقی» می‌خواند؛ شبیه عبدالله بن حسن که در دامن شاه شهیدان به درجه‌ی شهادت رسیده است، دست قطع شده خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز «راک» می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبدالله معروف است.

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 امراء 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 مخالف خوان و مظلوم خوان در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه جور باشد ولی تمام قافیه و بحراشعار یک تعزیه، غیر از موارد سؤال و جواب یکی نبود.»[۸]

گفتار موسیقایی ـ رسیتاسیون که همان مکالمات آوازی است، شغلی دیگر از موسیقی آوازی تعزیه است. در واقع می‌توان آوازهای تعزیه را با رسیتاتیس که از ریشه رسیتاره آمده و به معنای صدای بلند است، مقایسه کرد.

در اینجا خواننده با از برکردن 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، سابقه دارد و می‌توان به طور نمونه به داستان‌سرایی همراه با موسیقی، قوالی، اوستاخوانی و روضه‌خوانی اشاره کرد.

اساساً عملکرد موسیقی‌سازی و آوازی در تعزیه بسیار تفاوت دارند. موسیقی سازی برخلاف موسیقی آوازی از جنبه‌های تشریفاتی برخوردار است، از جمله روایات برجای مانده از مراسم شبیه‌خوانی در دوره‌ی رواج آن، نشانگر جنبه‌ی تشریفاتی آن است. برای نمونه اجرای دسته‌های نقاره‌چی و موزیک، حضور ارکستر موسیقی نظامی، نگاه تشریفاتی این ساز را در مراسم نشان می‌دهد.



البته ذکر این نکته خالی از فایده نیست که وجود نقاره‌چی‌ها در کنار موزیک‌چی‌ها که ساز فرنگی داشتند، در جنب تعزیه بیانگر آن است که حضور این دو دسته در مراسم تعزیه متعلق به یک دوره‌ی گذار بوده و حضور آن دو دسته هیچ ارتباطی با موسیقی تعزیه نداشته است و دارای سابقه‌ی تاریخی هم نبوده، بلکه بیشتر در چارچوب تقویت جنبه‌های نمایشی و تشریفاتی تعزیه، به خصوص در دوره‌ی ناصرالدین شاه قرار می‌گرفت.

محمدرضا درویشی در مورد موسیقی‌سازی می‌گوید: «عملگرد موسیقی‌سازی و آوازی در تعزیه بسیار متفاوت است. موسیقی سازی در تعزیه نیز بخش جدایی‌ناپذیر تعزیه به شمار می‌رود. تعداد نوازندگان معمولاً بین دو تا هفت نفر متغیر است. سازهای مورد استفاده شامل شیپور، سرنا، کرنا، نی، نی لبک، دهل، نقاره، طبل بزرگ، سایدرام، سنج، قره‌نی (کلارینت)، ترومپت و ... است.

آنچه نوازندگان می‌نوازند، غالباً صداهای درهم و در عین حال موزون به نسبت احتیاج هر صحنه تغییر می‌کند. گاه تقویت کننده است و گاه بیان کننده‌ی 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».[۹]

بررسی اجرای 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 پرکردن سکوت فواصل اجرای نمایش دارند.

می‌توان گفت کاربرد سازها در مجالس تعزیه منحصر به تعدادی سازبادی است و نقش عمده برعهده سازهای کوبه‌ای نظیر طبل، دهل و سنج است.

دکتر عناصری نیز درباره‌ی 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 ...» [۱۰]

نتیجه:

به هر حال اهمیت یافتن تعزیه، یکی از موجبات حفظ نغمات ملی بوده و به ویژه نقشی که در تربیت آوازخوان‌ها برعهده داشته بسیار مهم است. بی‌تردید از نخستین روزهایی که آیین سوگواری پدید آمده است، موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر این آیین بوده و همراه با شعر و جنبه‌های نمایشی تعزیه، رکن آن به شمار می‌رود. امروز ضروری است که موسیقی تعزیه از زاویه‌ی مردم‌شناسی موسیقی مورد توجه قرار گیرد و تحقیقی گسترده در حوزه‌ی موسیقی مذهبی ایران صورت گیرد. یکی از نکات اساسی در بررسی تعزیه، مطالعه و تحقیق گسترده‌تر در مورد چگونگی حضور و ورود موسیقی به تعزیه و جایگاه آن در فرهنگ تعزیه‌خوانی است. ضرورت بررسی سیر تحول موسیقی تعزیه، اوج و افول تعزیه، موسیقی تعزیه در جامعه‌ی امروز ایران، چگونگی ارتباط موسیقی تعزیه با موسیقی شعایر و مناسک مذهبی دیگر، موسیقی تعزیه و نقش آن در وحدت دینی و ملی، بحث روان درمانی نغمه‌ها و آواز در چگونگی رفتار و حالت‌های تعزیه‌خوانان و تأثیری که در ایجاد ارتباط میان شبیه‌خوان و حاضران مجالس تعزیه دارد و ... از نکاتی است که نیازمند پژوهش‌های بیشتری است.

پانوشت‌ها:

۱ـ مسعودیه، محمدتقی. موسیقی مذهبی ایران: تعزیه، تهران: سروش، ۱۳۶۷، ص ۱۱.
۲ـ بیضایی، بهرام. نمایش در ایران، ۱۳۴۴، ص ۱۲۰.
۳ـ چکلوفسکی، پتر. تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه‌ی داود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، ص ۱۰
۴ـ همایونی، صادق. گفت‌وگوهایی درباره تعزیه، شیراز، نشر نوید، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۵ـ بلوکباشی، علی. کتاب ماه، اردیبهشت ۸۱ شماره ۴۴ ـ ۴۳، ص ۱۰.
۶ـ خالقی، روح‌الله. سرگذشت موسیقی ایرانی تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۷۷، ص ۳۴۸.
۷ـ کالمار، ژان. تعزیه و تئاتر در ایران، ترجمه‌ی جلال ستاری، ص ۵۱.
۸ـ مستوفی، عبدالله، شرح زندگانی من، جلد نخست، صص ۳۹۰ـ۳۸۹.
۹ـ درویشی، محمدرضا. از میان سرودها و سکوت‌ها، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۰، ص ۱۱۳.
۱۰ـ عناصری، جابر. شبیه‌خوانی، ص ۱۶۹.

معماری دوره‌ی پهلوی اول
مصطفی کیانی
مؤسسه‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران، ۱۳۸۴

مطالعات میان رشته‌ای امروزه تعاملی است که در بین علوم گوناگون و در جهت تکمیل یکدیگر صورت می‌گیرد. در این میان تاریخ نیز که عنوان مادر علوم را گرفته است از این تعامل بی‌نیاز نخواهد بود. امروزه علومی چون اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست، روان‌شناسی و... عناصر اساسی یک تاریخ‌نگاری مدرن به شمار می‌روند. هم‌چنین هنر و تاریخ نیز از سابقه‌ی ارتباط کهنی برخوردارند، به ویژه معماری که قدیمی‌ترین این هنرهاست و با تاریخ پیوندی عمیق دارد.

امروزه شاید بعد از ظهور اسلام و حمله‌ی مغول‌ها، گرایش به غرب از مهم‌ترین وقایع تاریخی است. کتاب حاضر که با عنوان معماری دوره‌ی پهلوی اول به چاپ رسیده، هدفش شناخت دگرگونی‌های ایجاد شده مبتنی بر اندیشه‌ها و روش‌های تغییر شکل یافته در معماری است که آن را می‌توان معماری تأثیر گرفته از فرهنگ و هنر غرب نامید. با اینکه معماری در دوره‌ی پهلوی اول (۱۳۲۰ ـ ۱۲۹۹) اقتباس‌های زیادی از غرب داشته، اما ویژگی‌هایی چون گرایش به معماری باستانی ایران، آن را از معماری دوره‌ی قاجار متمایز می‌کند. به نظر مؤلف شناخت معماری دوره‌ی بیست ساله‌ی پهلوی اول نیازمند ریشه‌یابی و پیشینه‌ی آن در دوره‌ی قاجار است. شناختی که لازم است با در نظر گرفتن شرایط خاص سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی همراه شود.