گفته می‌شود آیین، رمز حیات اسطوره است و اسطوره امروز با سیر پیوسته تحقق آیین‌ها شکل می‌گیرد. لطفاً در ارتباط با آیین و سوگواری که سبب‌ساز حیات دوباره‌ی اسطوره‌های مذهبی است، توضیح بفرمایید.

اسطوره‌ها واقعیت‌هایی درآمیخته با تخیل و ایده‌های نهفته در اذهان جمعی در درازنای پیش از تاریخند و از زمانی که بشر خود را شناخته، آیین به عنوان نمادی که راه به ماوراء هستی دارد خمیرمایه‌ی پرداخت بخشی عظیم از آنهاست. دست بالاتر بگیریم، در وراء تاریخ و در پگاه زندگی بشر اولیه همه‌ی نیروهای شناخته و ناشناخته به زعم آن انسان‌ها اسیر قدرت لایزال خدایان گوناگون و در حیطه‌های اقتدار آنان تلقی می‌شدند. در کنار خدایان قهرمانانی نیز بودند که گاه با قهرمانی‌های خود به مقابله با قدرت‌های خدایان برمی‌خاستند. گاه این اتفاقات افسانه‌ای، خود موجد یک رشته اسطوره پیوسته یا ناپیوسته می‌شدند. زندگی خدایان و ابراز قدرت آنان سبب می‌شد که به صور گوناگون، بشرِ تنهای آن روز، دست نیاز به سوی آنان دراز کند و برای ترضیه هرچه بیشتر خاطر آنان برآوردن نیاز به انجام مراسمی که موجد آیین بود بپردازند. انواع رقص‌ها، انواع قربانی‌های انسانی، انواع آتش‌افروزی‌ها و انواع زمزمه‌های اسرارآمیز در آن شمارند.

بر طبق روایات بعضی از کتب دینی، خدایان گاه خود به قهرمانی‌هایی اعجازآمیز می‌پردازند. گاه خود خالق ابرمردانی می‌شوند که بسیاری از نیروهای نهفته را در قدرت دارند. از همین رو زمینه‌های ذهنی وجود خدایان گوناگون و قدرت‌های لایزال هرکدام در حیطه‌ی خود و قهرمانی‌های ابرمردان که گاه با خدایان گلاویز می‌شوند در ذهن بشر در طی ادوار طولانی و قرن‌های قرن زمینه رشد اسطوره را فراهم ساخته است. و همین آمادگی ذهنی می‌تواند سبب ساز پرداخت اسطوره‌هایی متناسب با اتفاقاتی که در آیین‌ها و مذاهب و مسالک می‌افتد باشد، که در حقیقت از ذهن بشریت زدوده نشده و نخواهد شد. علم با هر مقدار توانایی و پیشرفت، هرگز قادر نخواهد بود که اسطوره و اسطوره‌سازی را به فراموشی بسپارد. ما بی‌آنکه خود بدانیم یا ندانیم با اسطوره‌ها زندگی می‌کنیم و از اسطوره‌ها الهام می‌گیریم در حالی که خود در پرداخت ذهن آنان نقشی اساسی داشته‌ایم. اسطوره‌ها به همراه زندگی بشر به حیات خود ادامه می‌دهند و پیوسته از آیین‌ها و مراسم و قهرمانی‌های اتفاق افتاده و نیفتاده بهره ور می‌شوند.

در این میان موسیقی همواره جزء جدایی‌ناپذیر آیین‌های سوگواری بوده است. اما متأسفانه با وجود پژوهش‌های گوناگون و البته پراکنده درباره‌ی تعزیه، به موسیقی آن توجه چندانی نشده و بیشتر، متون شبیه‌خوانی و ساختار نمایشی این آیین موردتوجه بوده است، علت این امور را در چه می‌بینید؟

موسیقی و آیین و نقش آن در تعزیه

در گفت‌وگو با صادق همایونی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کتاب ترانه‌های محلی فارس ما را به یاد نویسنده‌ای می‌اندازد که سال‌ها با آثارش، ارتباطی نزدیک با مخاطبان خود داشته است. نخستین اثر صادق همایونی در سال ۱۳۳۰ باعنوان «اراده» در سالنامه گلستان به چاپ رسید و نخستین شعرش در سال ۱۳۳۴ در صفحه‌ی ادبی مجله روشنفکر با عنوان «ترانه» منتشر شد و نخستین داستانش نیز در همان سال در مجله سپید و سیاه به چاپ رسید. در زمینه‌های ادبی و فرهنگ مردم با مجلات فردوسی، امید ایران، تهران مصور، خوشه همکاری داشته است. کتاب «مردی که با سایه‌اش حرف می‌زد» و در بررسی افکار صادق هدایت است، در سال ۱۳۷۲ توسط انتشارات نوید شیراز به چاپ چهارم رسید. با مجلات راهنمای کتاب و آینده و همچنین در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۴ در زمینه فرهنگ عامه با مجله کاوه همکاری می‌کرد. وی هم‌اکنون با فصلنامه تئاتر، فصلنامه هنر، و مجله بخارا همکاری دارد.

«فرهنگ مردم سروستان» از جمله آثار اوست که از منابع معتبر مردم‌شناسی ایران به شمار می‌رود. همچنین کتاب «ترانه‌هایی از جنوب»، «تعزیه و تعزیه‌خوانی»، «تعزیه در ایران»، از مآخذ معتبر در زمینه تعزیه‌شناسی ایران هستند. از آخرین آثار او می‌توان به کتاب «گفتارها و گفت‌وگوهایی درباره تعزیه» اشاره کرد. آقای همایونی عضو هیأت علمی بنیاد فارس‌شناسی و مجله فارس شناخت می‌باشد.

مطلب حاضر ماحصل گفت‌وگویی است با ایشان درباره «موسیقی و آیین» و نقش موسیقی در تعزیه که به نظر خوانندگان می‌رسد.

هیچ‌کدام از نسخ تعزیه‌ی مهم اعم از قدیم یا غیر آن در کنار نسخه و در برابر انبیا خوانان و نیز در سر نسخه‌ها هرگز نوع دستگاه یا آوازی که باید از آن سود جست قید و ذکر نشده است و این خود می‌رساند که بدواً اشعار با آهنگ‌ها و نواهای ارتجالی خوانده می‌شده است. به همین علت اکثر قریب به اتفاق تعزیه‌پردازان و تعزیه‌نویسان اصولاً موسیقی را نمی‌شناخته‌اند و به همین خاطر هم هست که برای خوانندگان تعزیه نوع و دستگاه آواز قید نشده است. البته با گسترش تعزیه‌خوانی واهمیتی که در تکیه‌ی دولت بدان داده شد کم‌کم شیوه‌های آوازی خاصی برای هر نقش تعیین گردید، که باتوجه به محدودیت‌ها و تحقیقات مذهبی، آن را قابل شرح و بیان در متن تعزیه نمی‌دانسته‌اند وبالاخره در هر شهر و دیاری متناسب با موسیقی و نواها و مقتضیات منطقه‌ای، موسیقی خاصی را پذیرا شده‌است.

محمدرضا درویشی به حضور نقاره‌چی‌ها که در کنار موزیک‌چی‌ها سازهای فرنگی می‌نواختند اشاره می‌کند. وی حضور این دو دسته در مراسم تعزیه را بی‌ارتباط با موسیقی تعزیه دانسته و سابقه‌ی تاریخی هم برای آن برمی‌شمارد و معتقد است که در چارچوب گرایش و تقویت جنبه‌های نمایشی و تشریفاتی تعزیه قرار می‌گرفت که در دوره‌ی ناصرالدین شاه نیز بی‌سابقه بوده است. آیا توجه به تشریفات و تقویت یک جانبه نمایش تعزیه در این دوره عاملی در پیدایش عدم تعادل میان ارکان اصلی تعزیه شد؟

نظر ایشان که در موسیقی ایران تحقیق می‌کنند و بالمآل موسیقی تعزیه هم جزیی از آن است در مورد سابقه تاریخی نداشتن همنوایی موزیک‌چی‌ها و نقاره‌زن‌ها کاملاً درست و منطقی است. و قرار دادن موزیک‌چی‌ها در کنار نقاره‌زن‌ها از شگردهای معین‌البکاها بوده است بی‌آنکه سابقه‌ی تاریخی داشته باشد. اصولاً در دوره‌ی قاجاریه و بالاخص ناصرالدین شاه به وسیله معین‌البکاها تشریفات و تکلفاتی برای تعزیه از لحاظ ابزار و وسائل و لباس و محل تعزیه‌خوانی و تعزیه‌خوانان برای تعزیه‌خوانی در تکیه‌ی دولت به نحوی که مورد قبول شخص شاه باشد ایجاد شد. کار به جایی رسیده بود که حتی تعزیه‌خوانان را معین‌البکا به شاه معرفی می‌کرد تا از بین آنان گزیده شوند. از طرف دیگر معین البکاها در دربار نفوذی عجیب و حیرت‌انگیز

معین‌البکاها در دربار نفوذی عجیب و حیرت‌انگیز داشتند چرا که به قولی «شاه‌شناس» بودند و این امتیاز کمی نبود و به آنان کمک می‌کرد که هرگونه تشریفاتی را به مراسم اجرای تعزیه بیفزایند و در حقیقت تعزیه‌های درباری فاصله‌ی زیادی با تعزیه‌های اصیل پیدا کرد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داشتند چرا که به قولی «شاه‌شناس» بودند و این امتیاز کمی نبود و به آنان کمک می‌کرد که هرگونه تشریفاتی را به مراسم اجرای تعزیه بیفزایند و در حقیقت تعزیه‌های درباری فاصله زیادی با تعزیه‌های اصیل پیدا کرد.

ولی در هرحال در تکیه‌ی دولت قدم به قدم تعزیه در شرایط خاص خود و در اثر زر و زور و ابراز چاپلوسی معین‌البکاها به نحوی که مورد پسند ملوکانه باشد تحول و تکاملی در همه‌ی ابعاد پذیرفت بگذریم از اینکه همین حمایت‌های درباری بود که موجبات سقوط آن را در پی داشت و افزودن موزیک‌چی‌ها به گروه نقاره و سازنن‌ها نیز از همان شگردهای معین‌البکایی بود که بی‌توجه به عدم ارتباط آن دستگاه‌های موسیقی و نواهایی که با آنها نواخته می‌شوند با موسیقی تعزیه بدان افزوده شد. متأسفانه هنوز هم پس از یک قرن که این تعزیه‌خوانی‌ها تا حدی فراموش شده‌اند آثار نفوذ این ابزار را مشاهده می‌کنیم.

باتوجه به این امر که در اشعار نسخ تعزیه به حضور سازهای ردیف دستگاهی اشاره شده است، دیده می‌شود که این سازها در اجرای نمایش دراماتیک هیچ کاربردی ندارد. آیا دلیل اصلی این امر را می‌توان جنبه‌ی نمایش تعزیه در محیط باز دانست که در نتیجه‌ی آن سازهای ردیف

پاسخ این پرسش برمی‌گردد به اینکه بررسی نسخ تعزیه و متون آنها بیشتر پژوهش‌های کتابخانه‌ایست و حال آنکه بررسی موسیقی تعزیه پژوهش میدانی را طلب می‌کند که پژوهشگر باید پاشنه را بکشد و با ابزار کافی به نقاط مختلف برود و بررسی موسیقی تعزیه‌های هر منطقه‌ای را به صورت جداگانه انجام دهد، کاری که مسعودیه تا حدی نسبت به قسمتی از موسیقی تعزیه در بعضی از مناطق کرده است. این کار نیاز به عشق و استعداد و نیز تحمل هزینه‌هایی دارد که برای همگان میسر نیست و از طرف مسئولینی هم که این وظیفه را دارا هستند برنامه‌ای تنظیم نشده و اگر هم شده جز صرف بودجه راه به جایی نبرده است. از آن گذشته، موسیقی تعزیه آن اصالت پیشین خود را از دست داده است، به واسطه اینکه در طی حدود نیم قرن شیرازه‌ی اجرای آن از هم ـ به ویژه در موسیقی ـ گسیخته شده است. هنوز هم می‌توان کارهایی در این زمینه انجام داد و البته این ایراد نسبت به کل موسیقی پهنه‌ی ایران زمین وجود دارد، چه اگر آن کار هم سامان پذیرفته بود خواه و ناخواه موسیقی سوگواری‌ها و نیز موسیقی تعزیه ضمناً و تلویحاً مورد بررسی و پژوهش قرار می‌گرفت.

یادم نمی‌رود روزی با تعزیه‌خوانی صحبت می‌کردم و در مورد آهنگ‌ها و نواها از او پرسیدم. او کاملاً مسلط و از حفظ برایم گفت که در هر تعزیه‌ای، هر خواننده‌ای باید در چه دستگاهی و یا چه گوشه‌ای یا چه نوایی بخواند که البته ممکن است در نقاط مختلف ایران با هم متفاوت باشند. بنابراین باتوجه به تعداد تعزیه‌ها و تعدادنسخ تعزیه‌خوانی در نقاط دور و نزدیک مشاهده می‌کنید که این خود می‌تواند چه نتیجه‌ی مطلوبی را با پژوهش درباره‌ی آن به دست بدهد. از طرف دیگر همان طور که گفتم بررسی نسخ تعزیه، مقایسه و مقابله و نگارش و استنباط و اظهار نظر و برداشتی را سبب می‌شود که

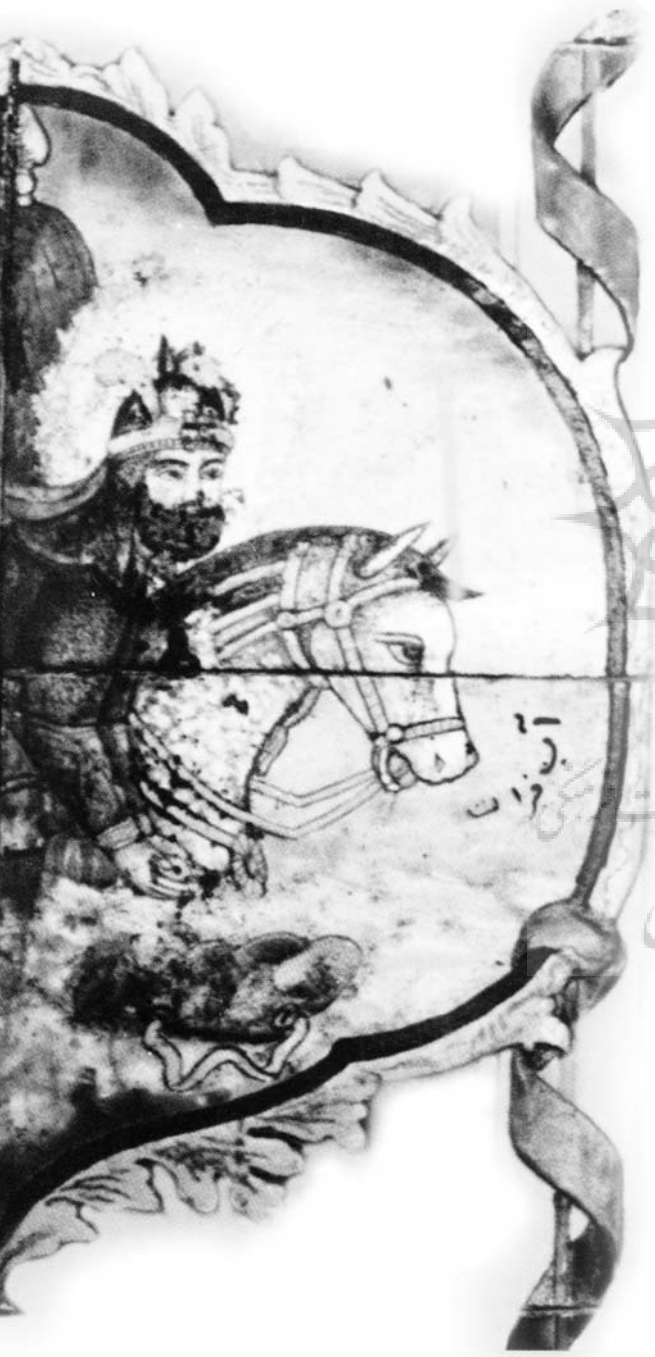
این واقعیتی است که نواها و آهنگ‌های نوحه‌های سینه‌زنی و روضه‌خوانی با آواز و نیز مرثیه‌خوانی‌ها با تنوع و گسترشی که داشته نقش اساسی در حفظ موسیقی آوازی، از دیرباز داشته‌اند، ولی جلوه‌ها و شگفتی‌های موسیقی و الحان گوناگون قدم به قدم با تکامل و اوج گرفتن تعزیه همراه بوده است

به مراتب راحت‌تر و آسان‌تر از موسیقی صورت می‌گیرد و دیگر آنکه محدودیت‌های مذهبی در کشف و ضبط موسیقی تعزیه نیز بی‌تأثیر نبوده و نیست.

ساختارهای آوازی موسیقی مذهبی ما و مسیر تکامل آن در تعزیه اهمیت فراوانی در رشد و تکامل موسیقی آوازی ایرانی داشته تا آنجا که حفظ بخش عمده‌ای از نغمه‌های موسیقی ایرانی را مرهون حمایت مذهب از قالب موسیقی مذهبی می‌دانند. اصولاً نقش تعزیه را در حفظ موسیقی ایرانی از دو منظر موسیقی آوازی وسازی چگونه می‌بینید؟

از رازهای استمرار هنرهای اصیل پناه بردن آن به مذهب است و موسیقی در تعزیه نیز در همین راستا اعتبار و کیفیت و استمرار خود را حفظ کرده است. و دیگر آنکه موسیقی در دوره‌ی قاجار است که در تعزیه به نحو بارزی متجلی می‌شود. پیش از دوران قاجاریه نه تعزیه به معنی و مفهوم کامل آن راه تکامل پیموده بود و نه موسیقی تا بدان حد در تاروپود آن رسوخ کرده بود. البته این واقعیتی است که نواها و آهنگ‌های نوحه‌های سینه‌زنی و روضه‌خوانی با آواز و نیز مرثیه‌خوانی‌ها با آن تنوع و گستردگی نقش اساسی در حفظ موسیقی آوازی، از دیرباز داشته‌اند، ولی جلوه‌ها و شگفتی‌های موسیقی و الحان گوناگون قدم به قدم با تکامل و اوج گرفتن تعزیه همراه بوده است.

این را هم نباید فراموش کرد که از زمان کریمخان زند است که تعزیه به صورت واقعی و نمایشی با شعر و آواز و موسیقی ساده همراه می‌شودو بعد راه تکامل می‌پیماید. نکته‌ی مهم دیگری که نمی‌توان از نظر دور داشت این است که در



است که بر مبنای آیین و مذهب و رسوم و سنت‌ها و ریشه‌های کهن نمایشی ایران زمین ایجاد شده و چه خود و چه ارکان و عوامل آن ویژگی‌های منطقه‌ای و تاریخی خود را دارد. اینکه با پدیده‌های اجتماعی سایر ملت‌ها متفاوت است هیچ شکی نیست، چرا که شما در هیچ کجای دنیا نمایشی آیینی چون تعزیه نمی‌بینید که از ترکیب حادثه ـ شعر ـ موسیقی ـ نمایش و ابزار گوناگون واقعی و ابزاری که جنبه‌ی سمبل یا تخیلی دارند به وجود آمده باشد. آوازهای آن بر مبنای دستگاه‌های موسیقی ایرانی است و ممکن است تأثیر آن بر شخص چون تأثیر اپرا باشد ولی هرگز آن نیست. ما در اجرای تعزیه جز در موارد معینی چون بروز ماتم و یا حادثه‌ای دردناک و یا گفت‌وگو با ذات باری‌تعالی یا شکوه از بیداد فلک و یا انتظار کمتر با سکوت عمیق تعزیه‌خوان روبه‌رو هستیم مسلم است که با این اوصاف، این‌که می‌شود بخشی از موسیقی آوازی آن را با اپرا مقایسه کرد یا نه، ارتباط به استنباط و یا احساس اشخاص مختلف از آن دارد. در تعزیه در هنگام سکوت کمتر حرکت یا صدای شنیده یا دیده می‌شود.

به نظر می‌رسد پیوستگی میان آموزش شفاهی تعزیه خوان‌ها که به شناخت زوایا در مورد شیوه‌ی تعزیه‌خوانی و نیز اجرای این نمایش آیینی منجر می‌شود گسسته شده، این طور فکر نمی‌کنید؟

متأسفانه همین طور است که می‌گویید. ما در حالی که می‌گوییم و ادعا می‌کنیم که مصمم به احیای تعزیه‌ایم، به رموز اصلی کار کمتر توجه داریم. در یک تعزیه‌خوانی که در یک سوگواره‌ی مهم، تعزیه اجرا می‌شد تعزیه خوان‌ها بدون آواز و به صورت شفاهی با شعر گفت‌وگو می‌کردند! زمانی هم که شعر فراموش‌شان می‌شد به گفت‌وگو با نثر می‌پرداختند، که معلوم نبود چرا اجازه داده می‌شد تعزیه‌ای به این شیوه در یک سوگواره اجرا شود. کسانی که می‌خواهند تعزیه‌خوان شوند باید خصوصیاتی از حیث حافظه وصدا داشته باشند و باید موسیقی آوازی و تا حدی ردیف‌ها و دستگاه‌ها را اگر به صورت شفاهی هم باشد یاد گرفته باشند. نوازندگان تعزیه نیز به همین‌گونه... در آن زمان که تعزیه در حال نُضج و گسترش بود موسیقی هر تعزیه را چه از لحاظ آوازی چه غیر آن دقیقاً به تعزیه‌خوان یاد می‌دادند و او تا مسلط نمی‌شدند اجازه تعزیه‌خوانی در نقش‌های مهم به او نمی‌دادند. بارها متذکر شده‌ایم که اصول کلی تعزیه‌خوانی را باید عیناً نگهداشت. تعزیه را می‌توان نو کرد ولی نمی‌توان دست به تحول در آن زد. تحول امکان نابودی آن را در بردارد. یعنی باید تعزیه را عیناً به صورت سنتی حفظ و نگهداری و اجرا کرد و البته هنرمندان تئاتر یا هرکس دیگر می‌تواند از آن در پرداخت الهام بگیرد ولی مانند نمایش‌های آیینی هندی یا ژاپنی آن را به همان صورت که هست باید اجرا و به جهان عرضه کرد.

و چنانکه تجربه نشان داده فوق العاده موردتوجه بزرگان هنری قرار گرفته است. و اگر مدرنیسم در تعزیه نفوذ کند آن را همین هم که هست از میان خواهد برد و فاتحه‌اش را باید خواند.

موسیقی تعزیه، منظومه‌ای به هم پیوسته با پشتوانه‌ی اندیشه و جوهر اساطیری فرهنگ عاشوراست. حفظ ساختار وجوه آن در گستره و امتداد آن بینش اساطیری تا چه حد ضروری و لازم است؟

اسطوره‌های هر ملتی در درازنای زمان برای خود زندگی ویژه‌ای دارند که به حیات متکامل خود ادامه می‌دهند و نشان از حیات فعال ذهنی و ذوقی و دودلی آن جامعه دارند. تعزیه‌های ایرانی نیز از جوهر اساطیری بهره‌ورند ما نمی‌توانیم اسطوره‌ای یا اسطوره‌هایی را که خمیرمایه‌ی آنهاست از آنها بگیریم، اعم از اینکه اسطوره‌ها از بزرگان دین پرداخته شده باشند یا قهرمانان تاریخی و یا پارسایان. آن را باید ارج نهاد هرچند گسستگی‌های بسیاری به ویژه در قرن اخیر بدان عارض شده است. ما در طی دو قرن اخیر از کنار بسیاری از پدیده‌های با ارزش اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی و هنری خود بی‌اعتنا گذشته‌ایم. دریغ است اکنون که تا حدی به خود آمده‌ایم باز هم اسیر غفلت‌های جبران‌ناپذیر شویم.

O قالی ایران یا باغ همیشه بهار
O پاتریس فونتن
O ترجمه اصغر کریمی
O انتشارات معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه

این اثر درواقع پژوهشی است، حاصل دو نوبت سفر تحقیقاتی فونتن به ایران و شهر اراک در سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷. محقق در مقدمه کتاب و در ذیل موضوع پژوهش و محدوده‌ی جغرافیایی آن معتقد است که هنر و صنعت فرش‌بافی در ایران علاوه بر اینکه در سطح ملی حائز اهمیت است، در سطح محلی نیز موجب اشتغال خواهد شد. مؤلف بر آن است تا به اهمیت و جایگاه ارزشمند اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی قالی‌بافی اشاره کند و معتقد است که تحقیق در وجوه گوناگون قالی‌بافی که کمتر بدان پرداخته شده از جمله جنبه‌های تاریخی، اقتصادی، فن‌شناختی و زیبایی‌شناختی از دیدگاهی مردم‌شناسانه بسیار ارزنده است و محقق نیز در این کتاب تلاش دارد چنین اهدافی را مورد بررسی قرار دهد.

کتاب در ۱۸۴ صفحه و افزون بر پیش‌گفتار در چهار فصل همراه با نتیجه‌گیری و پیوست‌هایی شامل پرسش‌نامه، تولیدات منطقه در قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ هـ.ش. و جدول داده‌های جغرافیایی، کتاب‌شناسی و تعدادی تصاویر رنگی ارائه شده است. فونتن ابتدا چشم‌اندازی کلی از منطقه اراک ارائه داده و سپس به کار تحقیقاتی خود در اراک و تحت عنوان فن قالی‌بافی، به چگونگی گسترش صنعت فرش از سال ۱۲۸۷ هـ. اشاره می‌کند. وی از چگونگی تولید قالی و پروسه آن از مرحله‌ی دریافت مواد اولیه و نقشه تا بافت و چگونگی دریافت دستمزد در زمان فعالیت شرکت‌های اروپایی در منطقه یاد می‌کند. سپس تحت عنوان بافت فرش در مورد مواد اولیه، رنگرزی، نقشه خرید و فروش مواد اولیه و نقشه‌ها، دارهای قالی‌بافی و روند بافت فرش ازجمله چله‌دوانی بافت و عملیات نهایی (پرداخت) توضیحاتی ارائه داده و در پایان نیز به اندازه‌های فرش در اراک و کیفیت گره‌های قالی و نقش قالی اشاره می‌کند.

فونتن به این نتیجه می‌رسد که اکثر فرش‌های این منطقه به کمک تقریباً ۱۰ تا ۱۲ رنگ بافته شده و رنگ‌هایی چون بژ، سیاه، سفید، کرم، خاکی قرمزدانه و صورتی کاربرد بیشتری دارد. وی متداول‌ترین نقش‌های رایج در قالی اراک را نقش ماهی، نقش بوته‌ای و طرح‌های شاه‌عباسی می‌داند و از طرح‌های پرده‌ای،بندی شکسته، جوشقانی، اروپایی به عنوان دیگر طرح‌های رایج نام می‌برد. در رابطه با فرش‌های منطقه‌ی موضوع تحقیقش، وی با بیان اینکه در فرش‌های این منطقه که همچنان بر روی دستگاه‌های عمودی بافته می‌شود، گاه برحسب اینکه کار منحصراً زنانه باشد یا مردانه اختلافات ساختاری و تزیینی مشهود می‌شود. ازجمله تعداد کم یا زیاد گره ترکی، گره‌زنی کم و بیش فشرده، ترکیب انتقالی یا انعکاسی و... وی سپس به فرش به عنوان یک عنصر اساسی جهت راحتی خانواده‌ها اشاره می‌کند. کاربرد فرش در جهت تبیین تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، نقش، تعداد، اندازه، کیفیت، کاربرد و غیره نشانه‌هایی جهت ارزیابی و تعیین هویت شمرده می‌شود و اینکه برای روستاییان نباید نقش نمادین فرش فراموش شود.

آنچه از پیوست‌های کتاب به دست داده می‌شود نشان‌دهنده یک کار تحقیقاتی و مطالعاتی گسترده‌ای است که برای کسب اطلاعات و داده‌های موضوع تحقیق به انجام رسیده است. پژوهشی از نوع تحقیق و کاملاً کاربردی که جهت پایان‌نامه‌ها در رده‌های متفاوت و رشته‌های مختلف هنری ازجمله صنایع دستی، فرش، پژوهش هنر و دکترای امور فرهنگی در کشورمان بسیار سودمند است.

دستگاهی و زهی مناطق ایران توان ایجاد حجم صوتی بالا و لازم را برای فضای آزاد ندارند؟

از ویژگی‌های بارز و شاخص تعزیه‌های ایرانی در میان نمایش‌های آیینی و سنتی و حتی کلاسیک این است که آن را به سهولت در همه جا می‌توان اجرا کرد، در فضای باز، در فضای بسته، در زمستان، در تابستان، در گرمسیر، در سردسیر. بنابراین موسیقی آن هم باید متناسب با آن و ساده باشد که همان ساز و نقاره بوده است. احیاناً از نی هم می‌شود استفاده کرد که در همه جای ایران هم این ابزار وجود دارد و در دسترسند.

از طرف دیگر شما توجه به محدودیت‌های موسیقی و آلات موسیقی از نظر مذهبی هم داشته باشید، در حالی که ساز و نقاره به هیچ وجه شامل آن محدودیت‌ها نبوده و نیستند و از زمان‌های بسیار کهن تا به امروز در تمام پهن‌دشت ایران زمین چه در مراسم شاد و چه مراسم ناشاد و حتی در صحنه‌های جنگ مورد استفاده بوده است. بنابراین فکر می‌کنم در طی سالیانی که سینه‌زنی‌ها و نوحه‌خوانی‌ها و مرثیه‌خوانی‌ها استمرار داشته‌اند تا زمانی که تعزیه به وجود آمده است این ابزار با آن بوده است.

در بررسی مسیر و ورود دسته‌های موسیقی نظام و ارکسترهای غربی در دوره‌ی قاجاریه دیده می‌شود که نقاره‌چیان پراکنده و جمع می‌شوند اما نقاره‌خانه آستان قدس رضوی در مشهد تا به امروز تداوم داشته است. آیا این امر را می‌توان به معنای پشتوانه بودن بینش مذهبی در اجرای موسیقی تعزیه دانست. چنان که ژان کالمار در مقاله‌ی بانیان تعزیه‌خوانی (تعزیه و تئاتر در ایران ـ جلال ستاری) معتقد است که این مراسم نقش ویژه‌ای به خصوص در حفظ موسیقی اعم از آوازی وسازی و سپس در اشاعه‌ی زبان و فرهنگ کلاسیک تا دورترین روستاها داشته است.

مقوله‌ی طبل نوازی و طبل نوازان و کرنازنان آستان قدس رضوی جدای از موسیقی تعزیه است، زیرا این واقعیتی است که از قدیم در بیشتر شهرهای بزرگ ایران نظیر تهران در بامدادان و شامگاهان طبل نواخته می‌شد، در حالی که در مشهد این کار صورت نمی‌گرفت. در قرن نهم هجری یکی از حکّام که از هرات مأموریت آنجا را یافت در فضای مقبره‌ی امام رضا(ع) که به صورت باغ بود دستور نواختن طبل و کرنا را در آنجا داد و حتی نوازندگان را هم خود از هرات آورد، چه به حرمت امام تا آن زمان در آنجا طبل نواخته نمی‌شد. این امر تا زمان قاجاریه استمرار داشت در دوره‌ی قاجاریه بود که نقاره‌خانه ایجاد شد و نه نفر به نواختن طبل و زدن کرنا اشتغال ورزیدند که تاکنون ادامه دارد. ولی باید توجه داشت که این طبالان در ماه‌های محرم و صفر و رمضان نمی‌نوازند و دیگر آنکه نوا و آهنگی که نواخته می‌شود ویژه‌ی همان جا است. از آن گذشته در قدیم طبل را پیش از طلوع و یا بعد از غروب نمی‌نواختند و در شهرهای مختلف بعد از طلوع و بعد از غروب می‌نواختند و حال آنکه نقاره خانه‌ی آستان قدس قبل از طلوع و قبل از غروب می‌نوازد که ارتباط مستقیم با اوقات نماز پیدا می‌کند. بنابراین موسیقی نقاره‌خانه آستان قدس رضوی کوچک‌ترین نقشی در اشاعه یا حفظ موسیقی نداشته است و ندارد و فقط در اعیاد مذهبی است که آهنگ‌هایی نواخته می‌شود.

اما در مورد نظر آقای ژان کالمار بد نیست یادآوری شود که تعزیه در گسترش آگاهی‌های دین و تاریخ مذهب در روستاها نقش اساسی داشته ولی در اشاعه فرهنگ کلاسیک، شاهنامه این نقش را ایفا کرده است و چه بسیار از قصه‌های شاهنامه که زبانزد مردم روستاها و بخش‌های دورافتاده است و بسیاری از اشعار حماسی آن را از بر دارند و در هر بخش و روستایی نشانی از رستم و شاهنامه می‌بینید.

در عین حال باید با تأسف یادآوری کرد که در سه چهار دهه‌ی اخیر سنت شاهنامه‌خوانی و شاهنامه‌شناسی در بخش‌ها و روستاها و حتی در میان عشایر رو به فراموشی نهاده که باید نسبت به آن چاره‌ای اندیشید و با برنامه‌ریزی‌های واقع‌بینانه و منطبق با محیط آن را احیا کرد.

اصولاً نقش تعزیه را در شکل‌گیری و تکامل موسیقی آوازی به سبب جایگاه آواز در تعزیه و مقایسه با نقش آن در موسیقی‌سازی چگونه می‌بینید؟

تعزیه در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی آوازی در طی دو سه قرن اخیر نقشی بزرگ داشته است و به نظر می‌رسد که این نقش از دوره‌ی صفویان با آهنگ‌ها و نواهای مرثیه‌خوانی و روضه‌خوانی آغاز شده باشد. نکته‌ی جالب این که بسیاری از نوحه‌های سینه‌زنی در اوزان هجایی‌اند. اوزانی که در ترانه‌های گوناگون محلی نمونه‌های فراوان آن را می‌توانیم ببینیم که البته نوحه در اوزان عروضی نیز کم نیست.

رسیتاتیس از ریشه‌ی رسیتاره به مفهوم خواندن با صدای بلند است و خواننده‌ی آواز با حفظ کردن متن آوازی، قسمتی از اپرا را اجرا می‌کند و گاهی این بخش بدون حرکات فرم بوده و خواننده آن را نقالی می‌کند. آیا می‌توان آوازهای تعزیه را با رسیتاتیس در اپرا مقایسه کرد؟

خانم پری صابری کارگردان هنرمند تئاتر که خود صاحبنظرند، دارای چنین عقیده‌ای هستند و این را من در یکی از مصاحبه‌هایشان خواندم. ولی بافت فرهنگی هر جامعه‌ای پدیده‌های خاص خود را دارد که تعزیه نیز از این مقوله و از پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی و آیینی جامعه‌ی ماست. بنابراین مقایسه‌ی یک پدیده‌ی این جامعه با جامعه‌ای که بافت دیگری دارد و از قماش دیگری است به واسطه‌ی تفاوت بسیار آسان نیست و البته چه بسا از پدیده‌ها در جوامع گوناگون که گاه ممکن است از بن و ریشه هم نشأت گرفته از خمیرمایه‌ی واحدی باشند ولی هرگز یکسان نخواهند بود. تعزیه پدیده‌ای