

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال دوازدهم، شماره‌ی چهل و پنجم، پاییز ۱۳۹۹، صص ۸۹-۱۱۷
(مقاله علمی - پژوهشی)

بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی اصوات انسانی (نمونه‌ی مطالعاتی مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار)^۱

مسعود عباسی^۲، سیدحسین میثمی^۳

چکیده

ساختار آیینی تعزیه ایجاب می‌کند که در فرایند مطالعه‌ی موسیقی آن، علاوه بر توجه به بنیان‌های نظری موسیقی ایرانی، به مجموعه‌ی رفتارهای انسانی و تعاملات دیگر عناصر فرهنگی این آیین، به‌عنوان بینش ناظر بر خلق و بروز رویدادهای صوتی نیز توجه شود. در مطالعات انجام‌شده در این زمینه، به‌دلیل فقدان رویکرد نظری فوق، تشریح کاملی از محتوای موسیقایی تعزیه ارائه نشده است. این تحقیق با مطالعه‌ی فرهنگی موسیقی تعزیه در پی شناخت و دسته‌بندی انواع رویدادهای صوتی است که در مجموع محتوای موسیقایی این آیین را شکل می‌دهند. داده‌های این پژوهش بر اساس پژوهش میدانی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. این تحقیق بنیادی و کیفی است و به روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. بر اساس یافته‌های این مقاله محتوای موسیقایی تعزیه به دو گروه رویدادهای صوتی کلامی و رویدادهای صوتی غیرکلامی تقسیم می‌شود. رویدادهای صوتی یادشده، بر اساس حضور معیارهای سامان‌یافتگی و

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول با عنوان «بررسی موسیقی تعزیه قودجان از منظر کاربردها و کارکردها» به راهنمایی نویسنده‌ی دوم است.

۲. کارشناسی ارشد 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). (نویسنده‌ی مسئول).

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰۵، تاریخ تأیید: ۱۴۰۰/۰۴/۲۹

سازمان‌یافتگی اصوات انسانی در ساختار آنها، از یکدیگر متمایز می‌شوند. واژه‌های کلیدی: موسیقی تعزیه، قودجان، رویدادهای صوتی کلامی و غیر کلامی، اصوات سامان‌یافته، اصوات سازمان‌یافته.

۱. مقدمه

پژوهش‌های مرتبط با محتوای موسیقایی تعزیه عمدتاً مبتنی بر اتخاذ رویکردی درون‌نگرند. تکیه‌کردن بر آرای عالمان دینی و یا استفاده از مبانی نظری موسیقی ایرانی، در توصیف و تحلیل رویدادهای موسیقایی این آیین، وجه غالب این رویکردهای نظری درون‌فرهنگی است. از منظر مذهبی رویدادهای صوتی تعزیه اساساً موسیقی پنداشته نمی‌شوند و به‌همراه دیگر فعالیت‌های مذهبی، که در بروز خود متکی به استفاده از موسیقی هستند، در مجموع در گروه ناموسیقی دسته‌بندی می‌شوند. از منظر موسیقی‌شناسی نیز توصیف و تحلیل آن دسته از رویدادهای صوتی تعزیه، که از لحاظ ساختاری خارج از مرزهای مبانی هنر موسیقی ایرانی قرار دارند، دیده نشده و یا نادیده انگاشته می‌شوند. در نتیجه‌ی اتخاذ رویکردهای نظری فوق، اطلاعات کاملی از محتوای موسیقی تعزیه در پژوهش‌های موجود ارائه نشده است. از این‌رو، انجام پژوهشی جامع در این زمینه ضروری به‌نظر می‌رسد.

تعزیه، به‌مثابه‌ی یک آیین، از ساختاری چندبعدی برخوردار است. عناصر ساختاری این آیین، بیش از آنکه تحت تأثیر مبانی هنرهای ایرانی قرار داشته باشند، مبتنی بر روابط متقابلی از شاخصه‌های فرهنگی همچون باورهای مذهبی، آداب‌ورسوم، زبان و دیگر امکانات مادی و معنوی فرهنگ ایرانی است که در مجموع ساختار کلی این نهاد مذهبی را شکل می‌دهند. موسیقی در این حالت، به‌عنوان بخشی از امکانات مادی و معنوی فعالیت این نهاد، انضمام ویژگی‌هایی خاص به اصواتی است که محتوای صوتی این آیین را به‌وجود می‌آورند. مطالعه‌ی موسیقی تعزیه منوط به اتخاذ رویکردی است که به تعاملات مابین رویدادهای صوتی این آیین با دیگر اجزای ساختاری آن بپردازد. از آنجاکه مطالعه‌ی موسیقی در بستر فرهنگی بروز آن، رویکرد اصلی مطالعات قوم‌موسیقی‌شناسی است، ما از

بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ... | ۹۱

نظرات طرح‌شده از جانب پژوهشگران این عرصه در تبیین چهارچوب نظری این تحقیق بهره برده‌ایم.

نظر به توضیحات فوق هدف از این تحقیق طرح رویکردی است که ضمن نقد و بررسی مطالعات پیشین و تشخیص کاستی‌های آنها، توصیف و تحلیل کامل‌تری از محتوای موسیقایی تعزیه، با تکیه بر نمونه‌های اجرایی مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار، به دست دهد. براین اساس مسئله‌ی اصلی این پژوهش شناسایی، تفکیک و توصیف گونه‌های مختلفی از رویدادهای صوتی است که در مجموع، کارگان موسیقی تعزیه را تشکیل می‌دهند. نیل به این هدف مستلزم پذیرفتن تعاریفی جامع از موسیقی و بازنگری در آنچه که در نظر ایرانیان «موسیقی» شناخته می‌شود، خواهد بود. بنابراین، ایجاد تغییر در پنداشت چیستی موسیقی در نظر پژوهشگران و مخاطبان موسیقی ایرانی را می‌توان از اهداف فرعی این پژوهش به‌شمار آورد.

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

بهرام بیضائی (۱۳۴۴) در کتاب *نمایش در ایران و حسن مشحون* (۱۳۵۰) در کتاب *موسیقی مذهبی موسیقی ایران* توضیحاتی مختصر از موسیقی تعزیه ارائه داده‌اند که به دفعات در دیگر پژوهش‌های موجود در این زمینه همچون مقاله‌ی «موسیقی آیینی و مذهبی ایران» (درویشی، ۱۳۷۶)، کتاب *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه* (رشیدی، ۱۳۹۰) و غیره تکرار شده‌اند. محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷) در کتاب *موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه با تکیه بر مفاهیم بنیادی موسیقی کلاسیک ایرانی از قبیل ریتم، متر، مُد، فرم و غیره* به تحلیل موسیقی تعزیه و مقایسه‌ی آن با ردیف موسیقی ایرانی پرداخته است. عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰) در کتاب *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران* از منظری تاریخی به بررسی موسیقی تعزیه می‌پردازد. پژوهش‌های یادشده در شیوه‌ی پرداختن به موضوع تحت تأثیر مبانی نظری موسیقی ایرانی قرار داشته‌اند و تشریح کاملی از محتوای موسیقایی تعزیه ارائه نمی‌دهند؛ از این روی چندان در راستای پژوهش حاضر قرار ندارند.

۱-۲. روش تحقیق و گردآوری داده‌ها

این تحقیق بنیادی و کیفی است و به روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. داده‌های این تحقیق، با تکیه بر پژوهش میدانی و اتخاذ شیوه‌ی مشاهده‌ی مشارکتی، در محل برگزاری مجالس تعزیه در حسینیه‌ی حضرت ابوالفضل‌العبّاس قودجان خوانسار، در بازه‌ی زمانی ۱۳۹۸/۷/۲۶ تا ۱۳۹۸/۷/۲۸، جمع‌آوری شده‌اند. همچنین انجام مصاحبه با عوامل اجرایی مراسم تعزیه‌خوانی قودجان، مشاهده‌ی لوح‌های فشرده‌ی جدیدترین اجراهای ۷۰ مجلس تعزیه‌ی برگزارشده در آن مرکز و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای نیز از دیگر شیوه‌های گردآوری داده‌های این تحقیق به‌شمار می‌روند. برای اندازه‌گیری فرکانس اصوات از نرم‌افزار Transcribe! استفاده شده است.

۲. مبانی نظری

«موسیقی تعزیه را می‌توان به‌طورکلی در دو عرصه‌ی مشخص موسیقی‌سازی و موسیقی‌آوازی مورد بررسی قرار داد» (شایسته، ۱۳۵۵، ۲۷؛ درویشی، ۱۳۷۶، ۱۵۹؛ شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۳۵؛ رشیدی، ۱۳۹۰، ۵۷). علاوه‌بر پژوهشگرانی که به‌طور مستقیم به جمله‌ی فوق اشاره کرده‌اند، پژوهشگرانی نیز هستند که با نحوه‌ی مطالعه‌ی موسیقی تعزیه و شیوه‌ی کار خود بر جمله‌ی فوق صحه گذاشته‌اند (نک: مسعودیه، ۱۳۶۷). از دید ایشان موسیقی تعزیه عبارت است از اجرای آوازهایی مبتنی بر کلامی آهنگین توسط موافق‌خوانان و اجرای اصواتی به‌وسیله‌ی ادوات موسیقایی توسط گروه موسیقی در خلال اجرای این مراسم. بر اساس این دیدگاه آن‌دسته از رویدادهای صوتی تعزیه «موسیقی» شناخته می‌شوند که از قابلیت تشریح به‌وسیله‌ی مبانی نظری موسیقی ایرانی برخوردار باشند. از منظری دیگر «تعزیه از جمله مقوله‌های مذهبی است که هیچ‌گاه موسیقی یا موسیقا خوانده نشده است و موسیقی دانستن آن نیز عین کفر است» (نصر، ۱۳۸۰، ۱۵). دیدگاه اخیر که متأثر از وجود ابهام در حلیت موسیقی در احکام اسلامی است، در نقطه‌ی مقابل رویکرد نخست قرار دارد. موسیقی در این حالت نه به‌عنوان یک هنر زیبا بلکه به‌مثابه‌ی جزئی از ساختار یک فعالیت جمعی یا فردی مذهبی نظیر تحلیل، قرائت قرآن، اذان و غیره درنظر

گرفته شده است (همان، ۱۴). به نظر می‌رسد رویکردهای فوق که نمونه‌ی آشکاری از سلطه‌ی رویکرد درون‌نگر بر پژوهشگران و مخاطبان عام و خاص تعزیه است، در مجموع متأثر از تعاریفی از موسیقی است که در مبانی نظری این هنر ارائه شده‌اند.

با دقت در تعاریفی که در مبانی موسیقی ایرانی، از دوران میانی تاریخ موسیقی ایران تا به دوران حاضر، درباره‌ی چیستی موسیقی ارائه شده است (نک: صفی‌الدین ارموی، ۱۳۸۵، ۸۱؛ خالقی، ۱۳۷۷، ۴؛ آزاده‌فر، ۱۳۹۳، ۱۱) و همچنین تعاریف متداول در فرهنگ موسیقایی جوامع غربی (نک: فرهنگ موسیقی گِرو^۱)، مشاهده می‌شود که ایجاد اصواتی با فرکانس ثابت با الگویی یکسان از اصوات فرعی، شدت‌وری طبقه‌بندی‌شده، امتداد مشخص در زمان و تکرار آنها با ترتیبی از پیش تعیین‌شده در قالب الگوهای زمانی متفاوت که به ترتیب مفاهیم بنیانی نوک، طنین، شدت، دیرش، مُد^۲، ریتم^۳ و وزن را در مبانی موسیقی این فرهنگ‌ها تشکیل می‌دهند، به‌عنوان ویژگی‌های اصوات موسیقایی و وجه تمایز آن با اصوات غیرموسیقایی قلمداد می‌شوند. هرچند در اواخر قرن بیستم گرایش به استفاده از اصواتی با مختصاتی متفاوت از کمیت‌های فوق، در آثار برخی از آهنگسازان غرب مشاهده می‌شود، لیکن استفاده از اصواتی با مختصات فوق در ساختار قطعات، همچنان شیوه‌ی غالب آهنگسازی در بسترهای فرهنگی یادشده است. بنابراین، می‌توان اظهار داشت که در جوامع غربی و نیز جوامع سنتی پیشرفته نظیر ایران، ضمن هم‌پوشانی هنر موسیقی با زیبایی‌شناسی، موسیقی در مجموع به اعمال نظم و ترتیب در اصوات اتلاق می‌شود. موسیقی را در چنین حالتی می‌توان به‌عنوان نظامی از «اصوات چیدمان‌یافته»^۴ (Blacking, 1973, X) و به عبارتی دیگر «اصوات سامان‌یافته‌ی»^۵ انسانی معرفی کرد. سامان‌دهی را از منظری کلی می‌توان به‌صورت «تحمیل حد بر نامحدود جهت ایجاد محدود» تعریف کرد که در موسیقی متأثر از تجربه و خلاقیت مصنفان و نیز ابتکار نظری‌دانان موسیقی، در گذر زمان به‌شکل قواعدی مدون مجال بروز یافته‌اند و به‌عنوان

1. Grove
2. Mode
3. Rhythm
4. Ordering sound
5. Systematized

بینش ناظر بر خلق رویدادهای موسیقایی عمل می‌کنند. تعبیر اصواتی با نواک مشخص و چیدمان آن در قالب سیستم‌های فاصله‌ای ثابت، نمونه‌هایی از بروز سامان‌دهی در موسیقی است.

مواجهی انسان‌شناسان موسیقی (موسیقی‌شناسان قومی) با فرهنگ‌های غیرغربی، خاصه جوامع نانویسا، نشان داد که مطالعه‌ی موسیقی در این جوامع با اتکاء بر قواعد بین‌المللی موسیقی نتایج ارزشمندی به همراه ندارد. عدم تشخیص موسیقی به‌عنوان یک هنر زیبا و به‌تبع آن فقدان مبانی نظری موسیقی در این جوامع و وجود رابطه‌ای متقابل میان موسیقی و دیگر عناصر فرهنگی و بروز آن در قالب فعالیت‌های فردی و جمعی، ایجاب می‌کرد که این پژوهشگران به طرح مدل‌های موسیقی‌شناختی کارآمد برای مطالعه‌ی موسیقی در این‌گونه جوامع بپردازند. از میان رویکردهای مختلف اندیشه‌های آلن پی مریام^۱ (۱۹۶۴) و جان بلکینگ^۲ (۱۹۷۳) درباب نحوه‌ی مطالعه‌ی فرهنگی موسیقی که در آن به چستی و تعاریف موسیقی نیز توجه شده است، حائز اهمیت‌اند. مریام مطالعه‌ی تحلیلی موسیقی در بستر فرهنگی آن را منوط به بررسی موسیقی در سه سطح: ایده‌پردازی درباره‌ی موسیقی، رفتارهای مرتبط با موسیقی و مطالعه‌ی ماده‌ی خام صوتی موسیقی می‌داند (۱۳۹۶، ۶۹). بر اساس این مدل، رفتارهای موسیقایی فردی، اجتماعی و کلامی که در بروز خود مبتنی بر مفهوم‌سازی موسیقایی‌اند، سبب ایجاد اصواتی خاص و درنهایت موسیقی می‌شوند (همان، ۷۰). بلکینگ نیز با رویکردی مشابه موسیقی را محصول رفتارهای گروه‌های انسانی و به‌طور کلی «صدای سازمان‌یافته‌ی انسانی» معرفی می‌کند (Blacking, 1973, 10). به باور او بررسی ارتباط مابین الگوهای تشکیلات انسانی و الگوهای اصوات که به‌عنوان نتیجه‌ای از تعاملات سازمان‌یافته تولید شده‌اند، در شناخت و مطالعه‌ی موسیقی یاری‌دهنده است (ibid, 32). معیار سازمان‌یافتگی از لحاظ ماهوی تعریفی مشابه با معیار سامان‌یافتگی دارد؛ با این تفاوت که در آن، تلاش در جهت محدود ساختن امر نامحدود، مبتنی بر شاخصه‌های فرهنگی ناظر بر رفتارهای عموم افراد جامعه

1. Alan P. Merriam
2. John Blacking

است و نه صرفاً تکیه بر قواعد تعیین‌شده از سوی یگ گروه خاص.

براین اساس وجود بینشی ناظر بر رفتارهای فردی و یا گروهی انسان‌ها که سبب بروز موسیقی می‌شوند، وجه اشتراک معیارهای «سامان‌یافتگی» و «سازمان‌یافتگی» اصوات است؛ با این تفاوت که براساس معیار نخست بینش موردنظر مبانی مدون شفاهی و یا مکتوبی است که به‌طور مستقیم بر روند خلق و اجرای موسیقی اثرگذار است؛ ولیکن بر اساس معیار دوم مجموعه‌ای از شاخصه‌های فرهنگی نظیر فلسفه، دانش، باورهای مذهبی، آداب و رسوم و غیره، با شکل‌دهی بینشی خاص و اثرگذاری بر رفتار افراد جامعه، به‌طور غیرمستقیم سبب شکل‌گیری و بروز رویدادهای موسیقایی می‌شوند. به‌عنوان نمونه سرایش اشعاری از تعزیه‌نامه در آواز ابوعطا توسط شبیه‌خوان، به‌دلیل استوارشدن آن بر بنیان‌های نظری موسیقی کلاسیک ایرانی، یک رویداد صوتی سامان‌یافته و فریادهای «یا علی» و «یا حسین» گروه زوآر (تماشاگران) در پاسخ به اشعار اجرایی شبیه‌خوانان، به‌دلیل بروز موسیقی در قالب یک رفتار (فعالیت) مذهبی، یک رویداد صوتی سازمان‌یافته به‌حساب می‌آید. نکته‌ی شایان توجه در این مبحث عدم داخل‌کردن معیارهای دوگانه‌ی فوق در موسیقی‌نامیدن این رویدادها است.

از آنجا که تشخیص‌یافتن موسیقی به‌عنوان یک هنر زیبا و شکل‌گیری مبانی نظری آن از تأثیر دیگر شاخصه‌های فرهنگی یک جامعه به‌دور نیست، می‌توان معیار سازمان‌یافتگی را محاط بر معیار سامان‌یافتگی در نظر گرفت. براین اساس موسیقی را از یک نگاه کلی می‌توان «رویدادهای صوتی سازمان‌یافته‌ی انسانی» معرفی کرد. ما در تعبیر فوق در ازای واژه‌ی صوت (صدا) از عبارت «رویدادهای صوتی» استفاده کردیم، چراکه این عبارت با شکل‌گیری و بروز موسیقی، به‌عنوان یک پدیده‌ی انسانی، هم‌خوانی بیشتری دارد. بر اساس توضیحات فوق علاوه‌بر آن‌دسته از رویدادهای صوتی تعزیه که در نحوه‌ی بروز خود مبتنی بر قواعد موسیقی کلاسیک ایرانی‌اند، نحوه‌ی بروز دیگر عناصر ساختاری تعزیه نظیر روند برگزاری مراسم، بهره‌گیری از کلام منظوم، شیوه‌ی نقش‌پوشی شبیه، رنگ‌بندی و نوع لباس‌های شبیه‌خوانان، نحوه‌ی استفاده از محیط و امکانات نمایشی، معیارهایی از رفتارهای سازمان‌یافته‌ی شرکت‌کنندگان این آیین‌اند که در نتیجه‌ی تعامل با اصوات انسانی، رویدادهای موسیقایی متفاوتی را در بستر صوتی تعزیه شکل می‌بخشند.

۳. موسیقی تعزیه

موسیقی تعزیه همانند موسیقی مناطق مختلف ایران پیوسته در خدمت متن است و تبعیت موسیقی از کلام خصوصاً در انطباق ارزش‌های متری ملودی با طولانی و کوتاه‌شدن هجاها متجلی است (مسعودیه، ۱۳۶۷، ۴۳). براین اساس رویدادهای صوتی این آیین را می‌توان در قالب دو گروه «رویدادهای صوتی کلامی» و «رویدادهای صوتی غیرکلامی» بررسی کرد. گفتنی است که دسته‌بندی یادشده مشابه با دسته‌بندی آوازی - سازی متداول در ادبیات موسیقی ایرانی نیست؛ چراکه برخی از رویدادهای صوتی در موسیقی تعزیه «آواز»، به معنای متداول آن در مبانی موسیقی ایرانی و یا قطعه‌ای «سازی»، مبتنی بر به‌کارگیری ادوات موسیقایی، نیستند و صرفاً در محدوده‌ی اصوات سامان‌یافته گنجانده نمی‌شوند؛ از این روی ما به دلیل پرهیز از به‌کارگیری این اصطلاحات عام و ابهام‌زا و توصیف دقیق انواع رویدادهای صوتی این آیین از آن عنوان‌ها استفاده کرده‌ایم. رویدادهای صوتی تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی تعزیه، از لحاظ نحوه‌ی شکل‌گیری و بروز فیزیکی، به‌صورت مستقیم و یا با واسطه توسط انسان تولید می‌شوند. در حالت مستقیم فیزیولوژی انسانی، به‌مثابه‌ی ابزاری صوتی، انواع مختلف رویدادهای صوتی کلامی تعزیه را به‌وجود می‌آورد. در حالت دوم رویدادهای صوتی توسط انسان و به‌واسطه‌ی استفاده از ابزار تولید می‌شوند. سازها (ادوات موسیقایی) و ابزارهای پخش نمونه‌های دیجیتال اصوات ابزارهایی هستند که انواع متفاوتی از رویدادهای صوتی غیرکلامی این آیین را به‌وجود می‌آورند.

۳-۱. رویدادهای صوتی کلامی

وجه اشتراک رویدادهای صوتی کلامی تعزیه استواربودن آنها بر زمینه‌ی ادبی یکسان (تعزیه‌نامه)^(۱) است. نگارش تعزیه‌نامه مبتنی بر استفاده از مبانی شعر کلاسیک فارسی سبب تشکیل وحدتی ساختاری در رویدادهای صوتی کلامی این آیین شده است. از سوی دیگر استفاده از اوزان عروضی متفاوت، از لحاظ ایجاد تغییر در ساختار زمانی این رویدادهای صوتی، به‌خصوص آن دسته از رویدادهای صوتی کلامی که در اجرای خود متکی بر کاربرد ریتم آزاد^(۲) هستند، بسیار حائز اهمیت است. ساختار تعزیه از منظری کلی بر محور

رویاری و نبرد انسان‌های نیک و انسان‌های پست (شقی)، دوگانه‌ای که نوعاً در اساطیر و فرهنگ جوامع مختلف قابل مشاهده است، شکل گرفته است. این خصوصیت بنیانی در تعزیه با بهره‌گیری از نظامی نشانه‌شناسانه از رنگ‌ها، نوع لباس‌ها، نقش‌پوشی (بازی) و بیان، نمایانده می‌شود. از منظر موسیقایی رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه، تحت تأثیر این دوگانه‌سازی، به‌طور معمول در قالب دو گونه‌آواز موافق‌خوانان و اصوات اُشتم مخالف‌خوانان دسته‌بندی می‌شوند (درویشی، ۱۳۷۳، ۱۳۷-۱۳۸).

اشتم خوانی که در اجرای مخالف‌خوانان به‌کار می‌رود در واقع، اجرای اشعار به‌وسیله‌ی اصواتی با نواک نامشخص، دینامیسم^۱ قوی، تمپو^۲ سریع و فاقد تزئینات ملودیک است. اصوات اشتم شباهت‌های قابل توجهی با برخی فرم‌های موجود در موسیقی تغزلی غرب همچون راست‌نغمه،^(۳) ایتوناسیون^(۴) و گفتاواز^(۵) دارد. علی‌رغم شباهت‌های یادشده این رویدادهای صوتی کلامی از ویژگی‌هایی مخصوص به‌خود برخوردارند. اصوات اشتم در پژوهش‌های موجود اغلب با انتساب اوصافی همچون غلوآمیز، رجزخوانی و غیره به‌صورتی کیفی توصیف شده‌اند و خصوصیات کمی آنان چندان مورد بررسی قرار نگرفته است. محمدتقی مسعودیه با تکیه بر آرای کورت رینهارد^۳ درباب چگونگی تکامل و شکل‌گرفتن توالی‌های اصوات، ضمن تأکید بر حضور فاصله‌ی سوم‌کوچک به‌عنوان اعلام یا محاوره‌ی عادی در فرهنگ‌های بدوی و کاربرد آن به‌صورت موتیفی مستتر در موسیقی فرهنگ‌های پیشرفته (۱۳۶۵، ۱۵۱)، تصریح می‌کند که «اصوات اشتم ... در فاصله‌ی سوم‌کوچک از زیرومی مشخصی برخوردارند» (۱۳۶۷، ۵۷). برای بررسی این موضوع بخشی از اصوات به‌کاررفته در اجرای شبیه‌شمر در تعزیه‌ی شهادت حضرت ابوالفضل العباس (ع) (قودجان، ۱۳۷۲) با اشعار «... این غلامت را ببین اندر برت با احترام // با دوصد عز و نیام // گر بیایی در میان لشگرم برجاستی // الحق این باجاستی ...» اندازه‌گیری شده است که ارقام حاصله را در جدول ۱ آورده‌ایم (مبنا^(۶) A₄ = 440 Hz، واحد سنت).^۴

1 . Dynamism
2 . Tempo
3 . Kurt Reinhard
4 . Cent

جدول ۱: مقادیر اصوات اشتلم بر اساس اجرای شبیه شمر در تعزیه‌ی شهادت حضرت عباس (ع)
(قودجان، ۱۳۷۲)

In	qo	Lā	Mat	rā	be	bin	هجا
+F _۲ ۳۵	+C# _۲ ۴۴	-G _۲ ۲۸	+E _۲ ۱۱	+Eb _۲ ۴	+D _۲ ۲۷	+F# _۲ ۳۶	نغمه
-	۳۹۱	۵۲۸	۲۶۱	۱۰۷	۷۷	۴۰۹	مقدار فاصله
An	dar	Ba	Rat	bā	eh	te	هجا
-G _۲ ۲۴	-F# _۲ ۱۱	+F _۲ ۳۵	-Eb _۲ ۲۰	-E _۲ ۳۱	+C _۲ ۴۳	-C _۲ ۴	نغمه
۴۰	۸۷	۵۴	۱۵۵	۸۹	۳۲۶	۳۹	مقدار فاصله
Rām	bā	do	Sad	qez	zo	ni	هجا
+C# _۲ ۵۰	-F _۲ ۲۶	+Eb _۲ ۳۴	+E _۲ ۴۰	+Eb _۲ ۴	+Eb _۲ ۱۶	-B _۲ ۵	نغمه
۱۵۴	۳۱۴	۱۳۰	۱۰۴	۱۳۶	۱۲	۴۲۱	مقدار فاصله
yām	gar	bi	Yā	Ī	dar	mi	هجا
-D _۲ ۹	-D _۲ ۳۸	+C _۲ ۳۷	-D _۲ ۹	+C# _۲ ۲	-Eb _۲ ۳۲	+C# _۲ ۲۶	نغمه
۲۹۶	۲۹	۱۲۵	۱۵۴	۸۹	۱۶۶	۱۴۲	مقدار فاصله
Yā	ne	laš	Ga	ram	bar	jās	هجا
+D _۲ ۳۵	+D _۲ ۳	+C# _۲ ۳۲	+C _۲ ۲۵	+G _۲ ۱۹	+Eb _۲ ۴۰	+D _۲ ۴۵	نغمه
۱۰۹	۳۲	۷۱	۱۰۷	۶۹۴	۳۷۹	۹۵	مقدار فاصله
ti	al	haq	In	bā	jās	ti	هجا
-C# _۲ ۱۵	+B _۲ ۱۳	+C# _۲ ۱۲	+F _۲ ۴۲	-Eb _۲ ۲۵	-C# _۲ ۴۵	-Bb _۲ ۳۶	نغمه
۱۶۰	۱۷۲	۱۸۹	۴۴۰	۲۶۷	۲۲۰	۱۹۱	مقدار فاصله

با توجه به ارقام مندرج در جدول ۱ مشخص است که ارقام به‌دست‌آمده از اصوات اشتلم در تحقیق حاضر به‌هیچ‌وجه دارای نواک مشخص و ثابتی نیستند. در اظهارنظر مسعودیه همچنین مشخص نشده است که فاصله‌ی سوم‌کوچک موردنظر ایشان متعلق به چه سامانه‌ی فاصله‌ای است؛ ازین‌روی و با فرض استفاده از فاصله‌ی سوم‌کوچک طبیعی با نسبت $\frac{4}{5}$ (۳۱۵ سنت) و یا سوم‌کوچک فیثاغورث با نسبت $\frac{22}{27}$ (۲۹۴ سنت) مشاهده می‌شود تنها در برخی موارد، با اندکی اختلاف، از این فاصله استفاده شده است و در باقی موارد شاهد حضور گونه‌های مختلفی از فواصل، در حدفاصل فاصله‌های پنجم‌درست تا فواصل کوچک‌تر از نیم‌پرده، هستیم. گفتنی است که ما از ثبت مقادیر برخی از هجاهای این اشعار که مبتنی بر کاربرد تکنیک لغزش^۱ در دو حالت بالارونده و پایین‌رونده‌اند، صرف‌نظر کردیم؛ چراکه رسیدن به صدای اصلی و یا دورشدن از آن، با تکیه بر اجرای لغزش، طیفی گسترده از اصوات را ارائه می‌دهد که اصولاً قابل اندازه‌گیری نیستند.

مسعودیه همچنین اظهار می‌کند که «اصوات اشتلم در فاصله سوم‌کوچک یا دوم‌بزرگ لغزش می‌کنند» (۱۳۶۷، ۵۴)؛ ازین‌روی چنانچه محدوده‌های فوق را به‌عنوان فاصله‌ی حوزه‌ی صوتی اجرای اشعار درنظر بگیریم نیز با اطلاعات به‌دست آمده‌ی ما از اجرای اصوات اشتلم مطابقت ندارد؛ به دلیل فقدان نواک مشخص در اصوات اشتلم، قرارداد این اصوات در گروه‌های اصوات دارای نواک مشخص اساساً دارای اشکال است؛ زیرا اصواتی را که در فاصله‌ای مشخص و معنی‌دار از یکدیگر قرار ندارند را نمی‌توان در محدوده‌های مشخص همچون سوم‌کوچک، دوم‌بزرگ و غیره دسته‌بندی کرد و بررسی آنها از لحاظ مقادیر فرکانس نتایج بهتری دربر خواهد داشت.

اصوات اجرایی بندهای چهارگانه‌ی نمونه‌ی مورد مطالعه‌ی ما به‌تقریب در گستره‌ی صوتی $G_3 - Bb_3$ (۲۳۳ - ۳۹۲ هرتز) قرار دارند. در این صحنه از تعزیه پس از اجرای شبیه‌شمر، شبیه‌عبّاس (ع) در پاسخ، اشعار «من ولی‌الله را باشم پسر ای نابکار // منشی و هم یادگار // گر بمیرم روی نعشم زینب کبراستی // الحق این باجاستی» را در «شورِ لا» و در گستره‌ی صوتی $G_3 - E_3$ (۱۹۶-۳۲۹ هرتز) اجرا می‌کند. اجرای اشعار توسط شبیه

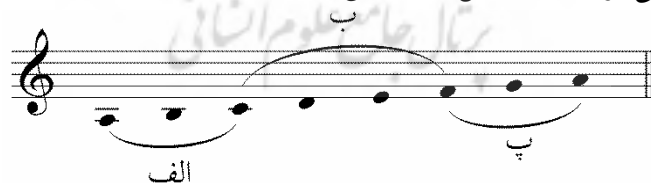
1. Glissando

شمر در مدت زمان ۱۶ ثانیه و شبیه عبّاس در مدت زمان ۲۰ ثانیه انجام شده است که نشان‌دهنده‌ی وجود تمپوی متفاوت است. با توجه به قالب یکسان شعر تعزیه‌نامه،^(۷) اختلاف در تمپو مرتبط با نحوه‌ی بیان متفاوت شبیه‌خوانان است. آوازاها و اصوات اشتلم در مواردی همچون اجرای اصوات در یک گستره‌ی صوتی تقریباً یکسان و برخورداری از ساختار زمانی مشابه، ناشی از به‌کارگیری زمینه‌ی (شعر) یکسان، از شباهت‌هایی نسبت به هم برخوردارند. دلیل به‌کارگیری اصوات اشتلم در اجرای مخالف‌خوانان راهکاری است که در جهت نشان دادن شقی بودن این گروه اتخاذ شده است (صفاریان، ۱۳۹۸)؛ ازین‌روی خصوصیات ساختاری (فیزیکی) این اصوات نیز، به‌مثابه وجه‌ای نازیبا از اشقیاء، دقیقاً در نقطه‌ی مقابل اصوات موسیقایی مورد استفاده در آوازه‌های شبیه اولیا (موافق‌خوانان)، به‌عنوانی وجه‌ای زیبا و روحانی از ایشان، قرار دارد. به‌عبارت دیگر در بستر فرهنگی تعزیه اصوات اشتلم به دلیل فقدان برخی از معیارهای سامان‌یافتگی به‌خصوص همچون نوک و طنین، بر اساس رویکردی درون‌نگر، از حوزه‌ی موسیقی (هنر زیبا) خارج و به‌عنوان اصواتی ناموسیقایی به شخصیت‌های اشقیاء ضمیمه شده‌اند. فارغ از رویکرد یادشده حضور دیگر معیارهای سامان‌یافتگی نظیر دینامیسم، ریتم، وزن و بیان از یک‌سو و اجرای اشتلم‌خوانی به‌مثابه‌ی رفتاری سازمان‌یافته از سویی دیگر مانع از خروج این اصوات از دایره‌ی اصوات موسیقایی تعزیه است. هرچند با تکیه بر آرای فارابی در زمینه‌ی چیستی موسیقی می‌توان فواصل اصوات اشتلم را در زمره‌ی اصوات سامان‌یافته‌ی موسیقی در نظر گرفت (نک: فارابی، ۱۳۷۵، ۱۱ و ۷۲)، ولیکن در آرای نظریه‌پردازانی نظیر صفی‌الدین ارموی، این‌گونه از اصوات به‌عنوان اصوات موسیقایی شناخته نمی‌شوند.

«آواز» گونه‌ای دیگر از رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه است که از منظر مُدال مبتنی بر استفاده از مُدهای موسیقی دستگاهی ایران است. استفاده از این ساختارهای مُدال در دوران قاجار و به‌خصوص ناصرالدین‌شاه، تحت تأثیر شکل‌گیری تعزیه‌نامه‌های تألیفی از یک‌سو و حضور موسیقی‌دانان حرفه‌ای به عرصه‌ی تدوین و اجرای مجالس تعزیه از سوی دیگر، از تنوع بیشتری برخوردار شده است (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۴۰). توالی مُدها در آوازه‌های تعزیه از نظم آنها در ردیف موسیقی ایرانی تبعیت نمی‌کنند. تعویض مُدها در خلال

| بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ... | ۱۰۱

اجرای صحنه‌های تعزیه در جهت ایجاد احساس مُدال متفاوت در قسمت‌های یک صحنه و هماهنگی با گستره‌ی صوتی شبیه‌خوانان است. همچنین «چگونگی توالی آوازهای تعزیه تابع قواعد مرکب‌خوانی نیست» (مسعودیه، ۱۳۶۷، ۴۶). به‌عنوان نمونه در اجرای خطبه‌ی امام حسین (ع) (تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع)، قودجان، ۱۳۹۰)، شبیه پس از خواندن خطبه در «چهارگاه لا»، بلافاصله اشعاری را در «ابوعطا لا» اجرا می‌کند. چنین اجرایی نه قابل مشاهده در مرکب‌خوانی است و نه از قواعد آن پیروی می‌کند. به‌زعم ابراهیم بوذری مرکب‌خوانی در تعزیه عبارت است از اشاره‌هایی سریع و لحظه‌ای به مایه‌های مختلف و بازگشت به مُد مینا (۱۳۷۵، ۴۳). بر اساس این تعریف مرکب‌خوانی در تعزیه مشابه با به‌کارگیری «نغمه متغیر» (آلتراسیون)^۱ در موسیقی کلاسیک ایرانی است که با ایجاد تغییرات لحظه‌ای در فواصل یک مُد، سبب تغییر اشل صوتی یک مُد و در نتیجه القای احساس مُدال متفاوت می‌شود. اجرای گوشه‌ی «حُزَن» در آواز ابوعطا نمونه‌ای از این تغییرات لحظه‌ای است (نک: صبا، ۱۳۸۵، ۳۰). در تعزیه‌های قودجان خوانسار نمونه‌های متعددی از به‌کارگیری این تکنیک توسط موافق‌خوانان قابل مشاهده است. صحنه‌ی مواجهه‌ی امام حسین (ع) و درویش کابلی در تعزیه‌ی شهادت حضرت امام حسین (ع) (قودجان، ۱۳۹۰) نمونه‌ای از این موارد است. اصوات «شاهد» مُدهای اجرایی در آوازهای تعزیه، بر اساس مطالعه‌ی مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار، به‌طورکلی در محدوده‌ی صوتی A_4 تا A_5 اجرا می‌شوند. محدوده‌ی صوتی فوق بر اساس اجرای شبیه‌خوانان به سه دسته تقسیم می‌شوند که در شکل ۱ مشخص شده‌اند.



شکل (۱). اصوات شاهدِ مُدها در آوازهای الف: مردان موافق‌خوان، ب: زنان موافق‌خوان و مخالف‌خوان، پ: کودکان موافق‌خوان

چنانچه محدوده‌های ارائه‌شده در شکل ۱ را منطبق با محدوده‌ی میانی گستره‌ی صوتی شبیه‌خوانان در نظر بگیریم،^(۸) دسته‌های سه‌گانه‌ی فوق به ترتیب قابل‌مقایسه با محدوده‌های تِنور^۱، آلتو^۲ و سوپرانو^۳ در مبانی موسیقی غربی خواهند بود (نک: منصوری، ۱۳۷۶، ۲۸۴).

هرچند محدودیت‌های ناظر بر برگزاری مجالس تعزیه مانع از نقش‌پوشی زنان و دختران در این آیین است^(۹)، لیکن مشخص است که اصوات اجرایی زنان در حالت واقع از کارگان موسیقی تعزیه حذف نشده‌اند و در قالب زن‌خوانی مردان (آلتو) و بچه‌خوانی پسران خردسال (سوپرانو) بروز می‌یابند. اصوات محدوده‌ی باس^۴، نسبت به محدوده‌های یادشده، از کاربرد کمتری در کارگان موسیقی تعزیه برخوردارند. «پیش‌خوانی» مجالس تعزیه تنها موقعیتی است که در نتیجه‌ی استفاده از تکنیک سؤال - جواب در سرایش اشعار پیش‌خوانی توسط شبیه‌خوانان، اصوات محدوده‌ی باس، به‌عنوان هنگامِ بَم محدوده‌ی آلتو، مجال بروز می‌یابند (نک: تعزیه‌ی شهادت امام علی (ع)، قودجان، ۱۳۹۸).

بر اساس توصیفاتِی که روح‌الله خالقی از کیفیت صدای برخی شبیه‌خوانان دوران قاجار ذکر می‌کند (۱۳۸۱، ۲۲۸-۲۳۱) به نظر می‌رسد که رویدادهای صوتی کلامی تعزیه در آن دوران از دینامیسمی قوی برخوردار بوده‌اند. اجرای اصوات با دینامیسم قوی، به‌مثابه‌ی یک سنت اجرایی، در مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار نیز قابل‌مشاهده است؛ ولیکن به‌دلیل استفاده از دستگاه‌های تقویت‌کننده‌ی صوت در برگزاری این مجالس، اصوات اجرایی از کیفیت مطلوبی برخوردار نیستند؛ چراکه شدت اصوات در اغلب موارد تا به حد آستانه‌ی دردناکی شنوایی (ایجاد صدای گوش‌خراش) بالا می‌رود. هرچند در نتیجه‌ی افزایش جمعیت و نیاز به احداث سالن‌های بزرگ شبیه‌خوانی استفاده از دستگاه‌های تقویت‌کننده‌ی صوت در دوران معاصر ضروری است، ولیکن توجه به مختصات آکوستیکی سالن‌های اجرا، سنت‌های اجرایی تعزیه و توان شنیداری تماشاگران، به‌عنوان عوامل مؤثر بر بهبود کیفیت رویدادهای صوتی این آیین، نیز ضروری است. «بلندی صدا» علاوه بر شدت اصوات تحت تأثیر عواملی همچون ویژگی‌های محیط، اصوات نوفه، نواک،

1. Tenor
2. Alto
3. Soprano
4. Bass

| بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ... | ۱۰۳

خصوصیات هارمونیکی (طنین) و توانایی شنیداری - ادراکی شنوندگان قرار دارد (میثمی، ۱۳۹۰، ۸۷-۸۸). بنابر مشاهدات میدانی ما به نظر می‌رسد استفاده از دستگاه‌های صوتی به شیوه‌ی فوق در جهت غلبه‌ی صدای شبیه‌خوانان بر اصوات اضافی همچون همهمه‌ی زوّر و دیگر عوامل مشارکت‌کننده در برگزاری مجالس تعزیه متداول گشته است. مقایسه‌ی محتوای فایل‌های شنیداری - دیداری موجود از اجرای تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع) در سال‌های مختلف نشان می‌دهد که استفاده از دستگاه‌های تقویت‌کننده‌ی صوت در مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار، علاوه بر بروز اشکال فوق، همچنین با ایجاد امکان اجرای قطعات در شدت‌های معتدل و ضعیف و تغییر طنین و تمپوی رویدادهای صوتی، تغییرات چشم‌گیری در محتوای موسیقایی آن مجلس تعزیه به وجود آورده است که عمدتاً در راستای اصالت‌های اجرایی این آیین قرار ندارند.

بر اساس مشاهده‌ی مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار گونه‌های دیگری از رویدادهای صوتی کلامی در موسیقی تعزیه همچون آوازخواندن شبیه مردان و زنان اشقیبا و استفاده از اصوات محاوره (گفتاری) توسط موافق‌خوانان به خصوص بچه‌خوان‌ها قابل تشخیص است. گونه‌های یادشده از لحاظ خصوصیات ساختاری از دوگانه‌ی آواز - اشتلم تبعیت نمی‌کنند. شبیه موافق‌خوان در مواردی به اجرای اشعار بدون نواک مشخص، با بیانی محزون و در تمپو کند می‌پردازد. به‌عنوان مثال سرایش عبارت‌های «برادر رشیدم ابوالفضل // نادیده‌کام علی اکبر // یادگار حسنم قاسم // در کجائید یاوران حسین» توسط شبیه امام حسین (ع) در تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع) (قودجان، ۱۳۹۰)، که مبتنی بر بروز خصوصیات فوق اجرا می‌شوند، نمونه‌ای از این گونه رویدادهای صوتی کلامی تعزیه است. هرچند این رویدادهای صوتی کلامی در این حالت فاقد برخی از معیارهای سامان‌یافتگی نظیر نواک و طنین مشخص‌اند، لیکن به دلیل حضور معیارهایی همچون وزن، ریتم، بیان محزون، شیوه‌ی نقش‌پوشی^(۱۰)، رنگ متمایز لباس^(۱۱) و نحوه‌ی استفاده از محیط نمایشی^(۱۲) به نحوی از معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی اصوات برخوردارند و در زمره‌ی رویدادهای موسیقایی تعزیه قرار می‌گیرند. این شیوه‌ی سرایش اشعار توسط موافق‌خوانان دارای نام مشخصی در ادبیات تعزیه نیست، لیکن با توجه به خصوصیات ساختاری و اجرایی آن

می‌توان نام «زمزمه»^(۱۳) را بدان اطلاق کرد. اصوات اجرایی شبیه سکینه (س) در تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع) (همان) نمونه‌ای دیگر از اجرای زمزمه است.

در نقطه‌ی مقابل زمزمه، حضور نواکِ مشخص در اجرای اشعار توسط مخالف‌خوانان است که ما به جهت ایجاد تمایز آن را «آوا» می‌نامیم. آوا در این موقعیت از لحاظ ساختاری مشابه با گونه‌ی «آواز» است، لیکن به دلیل حضور معیارهایی نظیر رنگ لباس، شیوه‌ی نقش‌پوشی و نحوه‌ی بیان متفاوت اشعار از سازمان‌یافتگی متفاوتی برخوردار است و گونه‌ای متمایز از رویدادهای صوتی کلامی تعزیه به حساب می‌آید. نمونه‌هایی از این رویدادهای صوتی کلامی را می‌توان در تعزیه‌های چاه‌انداختن حضرت یوسف (همان، ۱۳۹۷)، غدیر خم (همان، ۱۳۹۸)، سرداری امام حسن (ع) (همان، ۱۳۸۵) و بعثت پیامبر (همان، ۱۳۸۱) مشاهده کرد. بنابر توضیحات فوق، رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه را می‌توان در چهار گروه آواز، آوا، زمزمه، و اشتلم دسته‌بندی کرد که از لحاظ بهره‌گیری متفاوت از معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی اصوات از یکدیگر متمایز می‌شوند. گفتنی است که تحت تأثیر ساختار آیینی تعزیه، علاوه‌بر شبیه‌خوانان، زوآر و برخی از عوامل برگزاری تعزیه نیز با اجرای گونه‌هایی از آواز و زمزمه در مواردی همچون مجموعه‌گفتارهای «معین‌البكاء» در ابتدا و انتهای مجالس تعزیه، هم‌خوانی نوحه‌های ضمنی تعزیه، ذکر دعا و صلوات و پاسخ‌های کلامی زوآر به فراخوان شبیه‌خوانان، در قالب عباراتی نظیر «یا حسین» و «یا علی»، بخشی از کارگان موسیقی تعزیه را تشکیل می‌دهند. رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه از لحاظ چگونگی ساختار زمانی (وزن و ریتم) به سه دسته قابل تقسیم هستند. گروه اول قطعاتی با تمپو کند و متر^۱ مشخص‌اند که در قالب‌هایی همچون نوحه‌های ضمنی تعزیه، پیش‌خوانی و برخی از آوازهای شبیه‌کودکان (بچه‌خوان‌ها) اجرا می‌شوند. گروه دوم قطعاتی با ریتم آزاد هستند که با تمپو تقریبی ۷۰ ضرب سیاه در دقیقه اجرا می‌شوند. تمپو و همچنین نحوه‌ی به‌کارگیری تحریر و تزئین در ملودی این قطعات بسته به دانش و توانایی فردی شبیه‌خوانان متفاوت است. در نتیجه‌ی تکرار زحافات بحور عروضی اشعار تعزیه‌نامه نوعی وزن از شنود این قطعات درک

1. Meter

| بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ... | ۱۰۵

می‌شود. گروه سوم از لحاظ ساختار زمانی در محدوده‌ای بینابین از گروه‌های فوق قرار دارند؛ بدین نحو که القای وزن (از معنای عام آن) در این رویدادهای صوتی کلامی بیشتر متکی بر وجود ضربان^۱ درونی اوزان عروضی است. منظور از ضربان در این موقعیت تکرار ارکان عروضی مشابه در زحافات یک بحر عروضی است که القاکننده‌ی وحدتی متریک است. امکان امتداد زمانی متفاوت هجاهای کشیده و کشیده‌تر ارکان عروضی، انعطافی متریک در ساختار زمانی این‌گونه از وزن‌های عروضی به‌وجود می‌آورد که محمدرضا آزاده‌فر از آن با عنوان «مترِ کِشسان» یاد می‌کند (۱۳۹۶، ۱۰۰). شایان ذکر است که برخی از شبیه‌خوانان به‌هنگام اجرا، با اضافه‌کردن یک ضمه به هجاهای کشیده و کشیده‌تر، این هجاها را به انواع کوتاه و بلند تقلیل می‌دهند. به‌عنوان نمونه تبدیل «سا-زید» به «سا-زی-د». این نوع از خوانش اشعار، علاوه‌بر اینکه ساختار زمانی قطعه را به سمت ساختار متریک (نوع اول در دسته‌بندی ما) سوق می‌دهد، فهم مضمون شعر را نیز دشوار می‌کند. ساختار زمانی گونه‌های آواز، آوا، زمزمه و اشتلم متعلق به گروه‌های دوم و سوم در دسته‌بندی یادشده است. بافت موسیقایی رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه عمداً بر محوریت اجرای تک‌صدایی (مونوفونیک)^۲ است. آوازهای گروهی به صورت هم‌صدا و در برخی موارد در فاصله‌ی «هنگام» اجرا می‌شوند. در برخی موارد تلاقی اصوات مختلف به‌هنگام اجرای گفت‌وگوهای دونفره‌ی موافق‌خوانان و نیز اجرای آوازهای گروهی، در نتیجه‌ی استفاده از تحریر و دیگر آرایه‌های موسیقایی و یا سرایش متفاوت اشعار، بافتی هتروفونیک^۳ به رویدادهای صوتی می‌بخشد.

۲-۳. رویدادهای صوتی غیر کلامی

حضور رویدادهای صوتی غیر کلامی در موسیقی تعزیه مبتنی بر استفاده از ابزار است. سازها (ادوات موسیقایی) از جمله ابزارهای تولید این‌گونه از رویدادهای صوتی‌اند. رویدادهای صوتی غیر کلامی از دوران آغازین شکل‌گیری تعزیه (اواخر دوران زندیه) تا

1. Pulse
2. Monophonic
3. Heterophonic

دوران حاضر، ضمن برخورداری از ساختاری نسبتاً مشابه - از لحاظ محتوا - تحت تأثیر تغییر رویکردهای مذهبی، پیشرفت سازها و بروز تغییر در سازبندی موسیقی تعزیه به تدریج از پیچیدگی‌های بیشتری برخوردار شده‌اند. نظر به محدودیت‌های مذهبی اعمال شده در باب به‌کارگیری سازهای موسیقی کلاسیک (درباری) در آغاز شکل‌گیری نوع نمایشی تعزیه در اوایل دوران قاجار (نک: نادعلی‌زاده، ۱۳۹۱)، سازهای اعلامی و انتظام‌بخش همچون سازهای بادی مطلق از قبیل کرنا، کرمیل، بوق، نفیر و سازهای کوبه‌ای پوستی نظیر انواع دهل، نقاره، گورگه و غیره از ادواتی هستند که تحت عنوان «آلات مشترکه» از مراحل پیشین شکل‌گیری تعزیه بدان منتقل می‌شوند.^(۱۴) گروه موسیقی تعزیه را در چنین حالتی می‌توان با گروه‌های موسیقی نقاره‌خانه مقایسه کرد. موسیقی گروه نقاره‌خانه علاوه بر کاربردهای اعلامی آنها در جامعه، در اجرای موسیقی گونه‌هایی از عزاداری (تعزیت) از قبیل نوحه‌خوانی، دسته‌گردانی و شبیه‌گردانی کاربرد داشته‌اند و به‌طبع در اشکال اولیه‌ی نوع نمایشی این آیین (تعزیه) با همان کاربردها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در این مرحله می‌توان این ادوات را، نه به‌عنوان «ساز»، بلکه به‌عنوان یک ابزار صوتی در نظر گرفت. به‌دلیل محدودیت‌های ساختاری ادوات یادشده رویدادهای صوتی غیرکلامی تعزیه در این حالت از محتوای موسیقایی پیچیده‌ای برخوردار نبوده است و «اغلب شامل صداهای درهم و موزونی بوده است که به نیت ایجاد فضا، طنین صوتی و غیره اجرا می‌شده است و این اصوات گاه تقویت‌کننده و گاه بیان‌کننده‌ی حس کلی آن صحنه بوده‌اند» (درویشی، ۱۳۷۶، ۱۶۰).

استفاده از سازهای اروپایی در ایران به‌ویژه در موسیقی نظام و به‌دنبال آن در تعزیه از دوره‌ی ناصرالدین‌شاه و در پی ایجاد شعبه‌ی موزیک در دارالفنون رایج شده است (مجللی، ۱۳۹۵، ۵۲۴). در این دوره علاوه بر حضور ادوات موسیقایی گروه نقاره‌خانه، برخی از سازهای موسیقی غربی نظیر بوگل (شیپور فلزی)، قره‌نی^۱، سنج، طبل بزرگ ارکستر و طبل کوچک^(۱۵) در گروه موسیقی تعزیه وارد می‌شوند (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۶۹). بوگل دارای کلید^۲ (شیپور انگشتی)،^(۱۶) کورنه^۱ و فلوگل‌هورن^۲ از سازهایی هستند که به فراخور سیر

1. Clarinet
2. Keyed Bugle

| بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ... | ۱۰۷

تکاملی سازهای بادی برنجی در گروه‌های موسیقی تعزیه مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (مجللی، ۱۳۹۵، ۵۲۸). برخی از این سازهای جدید همچون شیپور و طبل بزرگ در واقع، نمونه‌های پیشرفته‌ی سازهای قدیمی‌تر از قبیل کرنا و دهل هستند که در نتیجه‌ی تغییرات ساختاری از کیفیت متمایزی برخوردار شده‌اند. به‌نظر می‌رسد رویدادهای صوتی غیرکلامی در این مرحله تحت تأثیر ورود سازهای جدید و تکامل سازهای قدیمی از سامان‌یافتگی بیشتری برخوردار شده‌اند. اجرای قالب‌هایی موسیقایی همچون پولکا، مارش و غیره توسط دسته‌های موزیک نظام و نیز قطعاتی با ساختار مشخص توسط نقاره‌خانه‌های سیار در قالب کلی موسیقی تشریفات از مظاهر این پیشرفت به‌شمار می‌روند. محمدرضا درویشی این مرحله را به‌عنوان دوره‌ای گذار در نظر می‌گیرد و بر این باور است که قطعات اجرایی گروه‌های موسیقی در این مرحله اقتران چندانی با محتوای موسیقایی تعزیه، به‌خصوص با آوازهای تعزیه، نداشته‌اند (۱۳۷۳، ۱۳۹). اجرای قطعاتی موسوم به «نفس‌گیر» در نقاط عطف و تغییر صحنه‌ها از عملکردهای این‌گونه از رویدادهای صوتی غیرکلامی اجرا شده توسط گروه موسیقی یادشده است (دریایی، ۱۳۹۹).

در نتیجه‌ی طی مراحل تکاملی فوق، موسیقی تعزیه در دوران کنونی به یک سازبندی مشخص و ثابت رسیده است. این گروه موسیقی تکامل‌یافته در مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار و نیز برخی از دیگر مراکز برگزاری تعزیه مشتمل بر حضور دو تا سه نوازنده‌ی ترومپت (یکی از ایشان نواختن نی را نیز برعهده دارد)، یک نوازنده‌ی طبل کوچک و یک نوازنده‌ی طبل بزرگ و سنج است. نوازنده‌ی طبل بزرگ با تعبیه‌ی یک تایل سنج روی طبل و در دست داشتن تایل دیگر آن، به‌وسیله‌ی یک دست به نواختن سنج و با دست دیگر به نواختن طبل، به‌طور هم‌زمان، می‌پردازد. حضور ترومپت،^۳ به‌عنوان عضوی ثابت در گروه‌های موسیقی مجالس تعزیه، تأثیر بسزایی در بهبود کیفیت رویدادهای صوتی غیرکلامی تعزیه در دهه‌های اخیر داشته است. برخورداری از کیفیت صوتی درخشان، نافذ و دراماتیک، گستره‌ی صوتی وسیع، امکان اجرای فواصل موسیقی ایرانی، دینامیسم قوی و

1. Cornet
2. Flugel horn
3. Trumpet

تعلق آن به خانواده‌ی سازهای بادی - برنجی، به‌عنوان اعضای همیشگی سازبندی موسیقی تعزیه، را می‌توان از جمله دلایل تفوق این ساز برشمرد. رویدادهای صوتی غیرکلامی اجراشده توسط گروه موسیقی فوق به‌طور کلی مشتمل بر اجرای ملودی معرف^(۱۷)، موسیقی همراهی‌کننده‌ی آوازاها و نوحه‌های موافق‌خوانان، موسیقی متن (توسط ساز نی) و قطعات متریک^(۱۸) است.

رویدادهای صوتی غیرکلامی، با اتکا بر گستره‌ی صوتی ترومپت، در محدوده‌ی F_3 تا C_4 اجرا می‌شوند (۱۹) که امکان همراهی و تکرار ملودی گونه‌های کلامی را به‌صورت «هم‌صدا» و یا در فاصله‌ی «هنگام» فراهم می‌کند. گستره‌ی صوتی ساز نی نیز تقریباً در همین محدوده‌ی صوتی قرار دارد و از عملکردی مشابه با ساز ترومپت برخوردار است. ساختار زمانی این رویدادهای صوتی نیز، مشابه با رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه، در سه گروه قطعات با متر مشخص (ساده و ترکیبی)، ریتم آزاد و متر کشسان قرار دارند. رویدادهای صوتی غیرکلامی به‌طور کلی در بافت تک‌صدایی اجرا می‌شوند، ولیکن در اجراهای سالیان اخیر مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار، نمونه‌هایی ابتدایی از اجرای قطعات در بافت چندصدایی (پلی‌فونی)^۱ نیز مشاهده می‌شود (نک: تعزیه‌ی امیر تیمور گورکانی، قودجان، ۱۳۸۵). در این‌گونه موارد یکی از نوازندگان ترومپت با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی همچون اجرای نُت پدال^۲ به‌هنگام اجرای قطعاتی با ریتم آزاد و نواختن ملودی اصلی در فاصله‌های سوم، چهارم و یا پنجم، به‌هنگام اجرای قطعات متریک غیرکلامی، به همراهی با ملودی اصلی می‌پردازد. گفتنی است که طبل بزرگ و سنج با اجرای ضرب‌های اصلی و طبل کوچک، با اجرای الگوهای ریتمیک ثابت، قطعات متریک سازهای بادی را همراهی می‌کنند. طبل کوچک همچنین آن‌دسته از رویدادهای صوتی برخوردار از ریتم آزاد و یا متر کشسان را با اجرای تکنیک ترمولو^۳ (ریز) همراهی می‌کند. در سالیان اخیر به‌واسطه‌ی استفاده از دستگاه‌های الکترونیکی پخش صوت، رویدادهای صوتی غیرکلامی جدیدی به کارگان موسیقی تعزیه اضافه شده است. اصوات فوق فاقد

1. Polyphonic
2. Pedal point
3. Tremolo

۱۰۹ | بررسی موسیقی تعزیه با تکیه بر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی ...

ویژگی‌های سامان‌یافتگی‌اند ولیکن استفاده‌ی هدفمند از این رویدادهای صوتی غیرکلامی، به منظور تحکیم یا شناساندن موقعیت‌های نمایشی تعزیه، از شاخصه‌های سازمان‌یافتگی آنان به‌شمار می‌رود. این رویدادهای صوتی را که در اصطلاح به اصوات افکتیو^۱ معروف‌اند، به دلیل ارتباط با وجهی نمایشی تعزیه می‌توان به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی نمایشی تعزیه در نظر گرفت. در مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار نسخه‌های دیجیتال این اصوات در موقعیت‌های مقتضی از بلندگوهای تعبیه‌شده در سالن اجرا پخش می‌شوند. پخش صدای ناقوس کلیسا در تعزیه‌ی دیر راهب (قودجان، ۱۳۹۵)، صدای گریه‌ی کودک در تعزیه‌های تولد امام حسین (ع) (همان، ۱۳۹۸) و تولد زینب (س) (همان، ۱۳۹۵)، صدای سگ در تعزیه‌ی وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)، صدای گوسفند در تعزیه‌ی زکریا و یحیی (همان، ۱۳۹۱)، صدای شیر در تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع) (همان، ۱۳۹۰) و صدای پرندگان و صدای جویبار در تعزیه‌ی شهادت امام رضا (ع) (همان، ۱۳۹۸) نمونه‌هایی از این‌گونه رویدادهای صوتی غیرکلامی موسیقی تعزیه‌اند. علاوه‌بر گونه‌ی فوق‌همچنین تولید مقطعی اصوات با استفاده از سازهای گروه موسیقی، نظیر اجرای تریل^۲ در فاصله‌ی دوم‌کوچک و اجرای متفاوت دیگر اصوات توسط ترومپت، ضربات سنج، طبل بزرگ و طبل کوچک، نمونه‌هایی از رویدادهای صوتی غیرکلامی تعزیه‌اند که با هدف القای حالتی خاص در زوآر و یا تقویت جلوه‌های نمایشی تعزیه در مجالس تعزیه‌ی قودجان خوانسار اجرا می‌شوند.

۴. نتیجه‌گیری

موسیقی تعزیه کارگانی از رویدادهای صوتی است که در قالب یک آیین، از بستری مذهبی بروز می‌یابند. بینش ناظر بر شکل‌گیری این رویدادهای صوتی تحت تأثیر شاخصه‌های فرهنگ ایرانی به‌خصوص باورهای مذهبی و آداب‌ورسوم، به‌مثابه‌ی معیارهای سازمان‌یافتگی اصوات انسانی از یک‌سو و مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان معیارهای سامان‌یافتگی اصوات از سوی دیگر، قرار دارد. به‌عبارت دیگر معیارهای

1. Effective
2. Trill

سامان‌یافتگی اصوات نظیر نواک، طنین، ریتم، وزن، دینامیسم و مُد و نیز معیارهای سازمان‌یافتگی اصوات از قبیل نحوه‌ی استفاده از محیط نمایشی، استفاده‌ی هدفمند از صوت، رنگ و نوع لباس، نحوه‌ی بیان اشعار و شیوه‌ی نقش‌پوشی شبیه‌خوانان به صورت توأمان در شکل‌گیری و بروز رویدادهای صوتی موسیقی تعزیه نقش دارند. موسیقی تعزیه متشکل از رویدادهای صوتی مختلفی است که تحت تأثیر زبان، قابل تقسیم به دو گروه رویدادهای صوتی کلامی و رویدادهای صوتی غیرکلامی است. آواز، آوا، زمزمه و اشتمل گونه‌های چهارگانه‌ی رویدادهای صوتی کلامی تعزیه هستند که ضمن استفاده‌ی متفاوت از معیارهای سامان‌یافتگی اصوات و به دلیل حضور معیارهایی از سازمان‌یافتگی اصوات از یکدیگر تفکیک می‌شوند. بروز رویدادهای صوتی کلامی تعزیه تنها مربوط به فعالیت‌های شبیه‌خوانان نیست و اجرای زوآر و دیگر عوامل اجرایی این آیین نیز از سهمی اندک در ایجاد این رویدادهای صوتی برخوردارند.

رویدادهای صوتی غیرکلامی تعزیه برحسب تأثیر معیارهای سامان‌یافتگی و سازمان‌یافتگی اصوات به دو گروه تفکیک می‌شوند. گروه اول قطعاتی که تنها به وسیله‌ی سازها (ادوات موسیقایی) خلق و اجرا می‌شوند که مشتمل بر موسیقی معرف، موسیقی همراهی‌کننده و موسیقی متن است. ساختار این قطعات به‌طور کلی مبتنی بر معیارهای سامان‌یافتگی اصوات است. گروه دوم اصواتی که توسط دستگاه‌های پخش الکترونیکی نسخه‌های دیجیتالی اصوات و یا به‌وسیله‌ی سازهای گروه موسیقی بروز می‌یابند. رویدادهای صوتی اخیر در نحوه‌ی بروز خود بیشتر مبتنی بر معیارهای سازمان‌یافتگی اصوات، به‌خصوص استفاده‌ی هدفمند در موقعیت‌های نمایشی تعزیه، خلق و اجرا می‌شوند و از سامان‌یافتگی چندانی برخوردار نیستند. پخش اصوات حیوانات، صدای ناقوس و اصوات انسانی در سالن اجرا و نیز اجرای اصوات منفرد طبل‌های بزرگ و کوچک، سنج و ترومپت در موقعیت‌های نمایشی خاص نمونه‌هایی از این‌گونه رویدادهای صوتی غیرکلامی موسیقی تعزیه به‌شمار می‌روند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) در ادبیات تعزیه به متن کتابت‌شده‌ای که نقش یک تعزیه‌خوان را در یک مجلس تعزیه شامل می‌شود «فرد» و به مجموعه‌ی فردها، «نسخه»ی آن مجلس و به کتابچه‌ای که چندین مجلس تعزیه در آن نوشته شده است «جُنگ» می‌گویند (افزون‌تر، ۱۳۸۷، ۷۵). به دلیل کاربرد مشخص واژه‌ی «نسخه» در پژوهش‌های علمی و تاریخی در دوران معاصر ما نیز همچون محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷) از واژه‌ی «تعزیه‌نامه» به عنوان جاگزین واژه‌ی «نسخه» استفاده کرده‌ایم.

(۲) هر چند این‌گونه از قطعات به‌طور معمول با عنوان «متر آزاد» شناخته می‌شوند، ولیکن نامیدن آنها به صورت «ریتیم آزاد» صحیح‌تر به نظر می‌رسد؛ چراکه صرف استفاده از واژه‌ی متر ایجاب می‌کند که اصوات موسیقایی در محدوده‌ای مشخص «مقیّد» شوند. براین اساس عبارت «متر آزاد» متناقض است. (نک: فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۲۹-۱۳۲)

(۳) Recto tono یا راست‌نغمه از فرم‌های آوازی قرون وسطی و دارای کارکردی مذهبی با حالت دکلمه‌وار است که در آن تمام سیلاب‌های متن روی ملودی متشکل از یک نت منفرد اجرا می‌شوند (هودیه، ۱۳۸۰، ۵۰).

(۴) Intonation نتی که موقع صحبت کردن اختیار می‌شود.

(۵) Recitative یا گفتاواز به مفهوم نغمه‌ی یک‌نفری بی‌ضرب و یا تک‌خواندن بدون ضرب اشاره دارد و نوعی از آواز یا خوانندگی دکلمه‌وار است که به شیوه‌ی حرف‌زدن نزدیک‌تر است (آزاده‌فر، ۱۳۹۵، ۱۸۸). در این طریقه‌ی خوانندگی، اجراکننده به نوعی سخنوری و یا عبارت‌پردازی دکلماسیون می‌رسد (ناصری، ۱۳۷۸، ۳۰۶). برخی منابع شکل‌گیری این فرم را هم‌زمان و نتیجه‌ی پیدایش آپرا می‌دانند (نک: کیمی‌ین، ۱۳۷۷، ۲۳۱).

(۶) مخفف Hertz (هرتز) واحد اندازه‌گیری فرکانس اصوات.

(۷) اشعار این صحنه در بحر رَمَل و زحاف رمل مثنی محذوف «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است که در قالب مسمّط سروده شده‌اند.

(۸) اصوات میانی گستره‌ی صوتی انسان، تحت تأثیر خصوصیات فیزیکی سر و سینه از ظنّین و وضوح قابل‌توجهی برخوردارند. این اصوات در اجرای قطعات کلامی موسیقی، به‌خصوص در گونه‌های نمایش آهنگین همچون اپرا، از اهمیت بالایی برخوردارند و استفاده از آنها توسط شبیه‌خوانان تعزیه جالب توجه است.

(۹) به استثنای شبیه‌خوانی زنان در مجالس تعزیه‌ی بوشهر.

(۱۰) نقش‌بوشی شبیه‌خوانان در تعزیه مبتنی بر قواعد و قراردادهای حرکتی و بدنی است که با ایجاد تمایز در رفتارهای شبیه‌خوانان، تشخیص دو گروه موافق‌خوان و مخالف‌خوان از یکدیگر را

- در نظر زوآر تسهیل می‌بخشد (نک: ناصربخت، ۱۳۸۶، ۴۶-۶۳).
- (۱۱) رنگ‌بندی جامه‌های شبیه‌خوانان از نظامی نشانه‌شناسانه پیروی می‌کند و فارغ از حضور خصوصیتی نظیر نحوه‌ی بیان اشعار، نقش پوشی و غیره زوآر را در تفکیک شخصیت‌های نمایشی تعزیه یاری می‌رساند (البرزی و بهزادمقدم، ۱۳۹۴، ۷۰). به‌طور معمول رنگ‌های سیاه، قرمز، نارنجی به گروه مخالف‌خوان و رنگ‌های سفید، سبز، آبی به گروه موافق‌خوان تعلق دارد. در این نظام رنگ زرد به شخصیت مردد و بینابین جناب حرّ (ع) اختصاص دارد (صفاریان، ۱۳۹۸).
- (۱۲) در مراکز برگزاری مجالس تعزیه همچون حسینیه‌ی قودجان که از ساختمانی مخصوص برای اجرا استفاده می‌کنند، به‌طورکلی موافق‌خوانان بر روی سکوی اجرا (تخت) و مخالف‌خوانان در محوطه‌ی پیرامون آن سکو استقرار می‌یابند. این طریق استقرار را می‌توان به‌عنوان نمادی از آرامش و سکون اولیا در مقابل تحرک و آشوب اشقیاء در نظر گرفت.
- (۱۳) فارغ از کاربرد این واژه در نام‌گذاری برخی از سرودهای زرتشتی، ما این واژه را به منظور ایجاد تمایز میان رویدادهای صوتی کلامی تعزیه استفاده کرده‌ایم و شباهت‌ها و یا تفاوت‌های ساختاری این دو منظور نظر نیست.
- (۱۴) به‌نظر می‌رسد وجود اشارات قرآنی به نواختن سازی به نام صور در آخرالزمان توسط فرشته‌ی مقرب اسرافیل که بازتاب گسترده‌ای در نگارگری ایرانی داشته است (See Shiloah, 2008, 285-287)، در حضور سازهای بادی در سازبندی تعزیه اثرگذار بوده است.
- (۱۵) در ده‌آباد میبد به نوعی طبل که با دومضاب چوبی در تعزیه نواخته می‌شود «سربازی» می‌گویند (مسعودیه، ۱۳۶۷، ۵۲). به‌نظر می‌رسد این شیوه‌ی نام‌گذاری طبل کوچک (Side drum) به پیشینه‌ی کاربرد این ساز در گروه‌های موسیقی نظامی اشاره دارد.
- (۱۶) این عنوانی است که مرتضی صفاریان به این ساز اطلاق می‌کند (۱۳۹۸).
- (۱۷) در خلال برگزاری مجالس تعزیه‌ی قودجان، بیش از آوازخوانی شبیه موافق، قطعاتی در ریتم آزاد و هم‌خوان با مقام مورد استفاده‌ی شبیه، برای القای (تداعی) فضای مُدال آواز مربوطه در ذهن شبیه اجرا می‌شوند. این قطعات قابل‌مقایسه با درآمدها/آواز در اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی است که به جهت یادشده ما عنوان معرف (شناساگر) را بدان اطلاق کرده‌ایم. البته این قطعات در مواقعی همچون ورود مخالف‌خوانان از خصوصیتی متریک برخوردارند.
- (۱۸) این قطعات با متر ساده و در تمپو تقریبی ۱۰۰ ضرب سیاه در دقیقه، معمولاً پیش از ورود مخالف‌خوانان، اجرا می‌شوند. ساختار مُدال این قطعات به‌طور معمول مشابه با مُد آوازیایی است که پیش از ورود ایشان، توسط موافق‌خوانان اجرا شده است.
- (۱۹) گستره‌ی صوتی ترومپت سی‌بمُل

منابع و مآخذ

- آزاده‌فر، محمدرضا، (۱۳۹۳)، *اطلاعات عمومی موسیقی*، ج ۴، تهران: نی.
- _____، (۱۳۹۵)، *مبانی آفرینش ملودی در آهنگسازی*، تهران: مرکز.
- _____، (۱۳۹۶)، *ساختار ملودی در موسیقی ایرانی*، تهران: مرکز.
- افزون‌تر، سعید، (۱۳۸۷)، «نگاهی انسان‌شناسانه به مطالعات تعزیه»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، س ۱۰، بهار، ش ۳۹، صص ۷۵-۹۰.
- البرزی، هادی؛ بهزادمقدم، سهیلا، (۱۳۹۴)، «نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه»، *مدیریت رسانه*، ش ۱۶، اسفند، صص ۶۳-۷۰.
- بوذری، ابراهیم، (۱۳۷۵)، *تعزیه در ایران و دو مجلس آن*، تهران: فرهنگ و هنر.
- خالقی، روح‌الله، (۱۳۸۱)، *سرگذشت موسیقی ایران*، ج ۳، تهران: ماهور.
- _____، (۱۳۷۷)، *نظری به موسیقی*، ج ۵، تهران: محور.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۷۳)، *نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*، تهران: ماهور.
- _____، (۱۳۷۶)، «موسیقی آیینی و مذهبی ایران»، *هنر و معماری*، زمستان، ش ۳۴، صص ۱۵۲-۱۶۲.
- رشیدی، صادق، (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- شایسته، خسرو، (۱۳۵۵)، «نقش موسیقی ایرانی در تعزیه»، *پایان‌نامه لیسانس*، استاد راهنما خسرو حکیم‌رابط، *دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک*، تهران: مجتمع دانشگاهی هنر.
- شهیدی، عنایت‌الله، (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- صبا، ابوالحسن، (۱۳۸۵)، *دوره دوم ویلن: ردیف ابوالحسن صبا*، ویرایش رحمت‌الله بدیعی، تهران: سرود.
- صفی‌الدین ارموی، عبدالؤمن بن یوسف، (۱۳۸۵)، *الرساله الشرقيه*، ترجمه: بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- فارابی، محمد بن محمد، (۱۳۷۵)، *الموسیقی الکبیر*، ترجمی آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فاطمی، ساسان، (۱۳۹۲)، «ریتم: از نقطه‌ی صفر تا وزن»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، س ۱۵،

- تابستان، ش ۶۰، صص ۱۲۳-۱۵۳.
- کیمی‌ین، راجر، (۱۳۷۷)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه‌ی حسین یاسینی، تهران: چشمه.
 - مریام، آلن، (۱۳۹۶). *انسان‌شناسی موسیقی*، ترجمه‌ی مریم قرسو، تهران، ماهور.
 - مجللی، اسماعیل، (۱۳۹۵)، *شبیه‌نامه: سیری در چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران: فکر بکر.
 - مسعودیه، محمدتقی، (۱۳۶۵)، *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*، ج ۳، تهران: سروش.
 - _____، (۱۳۶۷)، *موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه*، تهران: سروش.
 - مشحون، حسن، (۱۳۵۰)، *موسیقی مذهبی موسیقی ایران*، شیراز: سازمان جشن هنر.
 - منصوری، پرویز، (۱۳۷۶)، *تئوری بنیادی موسیقی*، ج ۳۷، تهران: کارنامه.
 - میثمی، سیدحسین، (۱۳۹۰)، *حاجی ملا عبدالکریم جناب قزوینی و نقش وی در موسیقی قاجار*، تهران: متن.
 - نادعلی‌زاده، مسلم، (۱۳۹۱)، *شبیه از نگاه فقیه: تعزیه در آرای فقیهان و عالمان شیعه*، تهران: خیمه.
 - ناصربخت، محمدحسین، (۱۳۸۶)، *نقش‌یوشی در شبیه‌خوانی*، تهران: نمایش.
 - ناصری، فریدون، (۱۳۷۸)، *فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی: اصطلاحات آلمانی-اسپانیایی-انگلیسی-فرانسسه-لاتین*، تهران: روزنه.
 - نصر، سیدحسین، (۱۳۸۰)، «ابعاد شرعی و معنوی اسلام و موسیقی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، س ۳، تابستان، ش ۱۲، صص ۱۱-۲۵.
 - هودیه، آندره، (۱۳۸۰)، *فرم‌های موسیقی*، ترجمه‌ی محسن الهامیان، تهران: دنیای نو.
 - Blacking, J., (1974), *How Musical is Man*, Sixth Printing, University of Washington Press.
 - Merriam, A. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University press.
 - Shiloah, A. (2008), "Musical Scenes in Arabic Iconography", *Music in Art*, Vol. 33, No. 1/2, pp. 283-300.

منابع شنیداری - دیداری

- حسینی‌هی حضرت ابوالفضل العباس قودجان خوانسار، (۱۳۹۸)، *تعزیه‌ی شهادت امام علی (ع)*، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

- (۱۳۹۸)، تعزیه‌ی شهادت امام رضا (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۸)، تعزیه‌ی تولد امام حسین (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۸)، تعزیه‌ی غدیر خم، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۷)، تعزیه‌ی چاه‌نذاختن یوسف، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۵)، تعزیه‌ی تولد زینب (س) و وفات ابراهیم (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۵)، تعزیه‌ی غارت خیمه‌ها و دیر راهب، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۳)، تعزیه‌ی وفات سلمان، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۱)، تعزیه‌ی یحیی و زکریا، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۹۰)، تعزیه‌ی شهادت امام حسین (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۸۵)، تعزیه‌ی سرداری امام حسن (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۸۵)، تعزیه‌ی امیر تیمور گورکانی، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۸۱)، تعزیه‌ی بعثت پیامبر، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- (۱۳۷۲)، تعزیه‌ی شهادت حضرت عباس (ع)، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

مصاحبه‌ها

- صفاریان، مرتضی، (۱۳۹۸)، موسیقی تعزیه، مسعود عباسی، ۲۷ مهر.
- دریایی، مهدی، (۱۳۹۹)، موسیقی تعزیه، مسعود عباسی، ۲۷ تیر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Sources Transliteration

Sources in Persian

- Āzādehfār, Moḥammadrezā (1393 Š.), *Eṭlā'āt-e 'Omūmī-e Mūsīqī*, Terhan: Našr-e Nai.
- ----- (1395 Š.), *Mabānī-e Āfarīneš-e Melodī dar Āhangsāzī*, Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian]
- ----- (1396 Š.), *Sāktār-e Melodī dar Mūsīqī Īrānī*, Tehran: Našr-e Markaz. [In Persian]
- Afzūntar, Sa'īd (1387 Š.), “Negāhī Ensānšenāsānhe be Moṭāle'āt-e Ta'zīyeh”. *Fašlnāma-ye Mūsīqī-e Māhūr*, 10, No. 39, pp. 75-90. [In Persian]
- Alborzī, Hādī; Behzādmoqadam, Sohaylā (1394 Š.), “Nešānehšenāsī-e Rang dar Ta'zīyeh”, *Modīrīyat-e Rarāneh*, No. 16, pp. 63-70. [In Persian]
- Būzarī, Ebrāhīm (1375 Š.), *Ta'zīyeh dar Īrān wa do Maḡles-e Ān*, Tehran: Farhang wa Honar. [In Persian]
- Darvīšī, Moḥammadrezā (1373 Š.), *Negāh be Ġarb: Baḡṭī dat Taṭīr-e Mūsīgī-e Ġarb bar Mūsīgī-e Īrān*, Tehran: Māhūr. [In Persian]
- ----- (1376 Š.), “Mūsīgī-e Āīnī wa Mazhabī-e Īrān”, *Honar wa Me'mārī*, No. 34, pp. 152-162. [In Persian]
- Farabī, Moḥammad b. Moḥammad (1375 Š.), *Al-Mūsīqī al-Kabīr*, Translated by Āzartāš Āzarnūš, Tehran: Pežūhešgāh-e 'Olūm-e Ensānī wa Moṭāle'āt-e Farhangī. [In Persian]
- Fāṭemī, Sāsān (1392 Š.), “Rītm: az Noḡte-ye Refr tā Wazn”, *Fašlnāmeḡ-ye Mūsīqī-e Māhūr*, 15, No. 60, pp. 123-153. [In Persian]
- ḡāleqī, Rūhullāh (1381 Š.), *Srgozašt-e Mūsīqī-e Īrān*, Tehran: Māhūr. [In Persian]
- ----- (1377 Š.), *Nazarī be Mūsīqī*, Tehran: Meḡvar. [In Persian]
- Rašīdī, Šādeq (1390 Š.), *Nešānehšenāsī-e Mūsīqī-e Ta'zīyeh*, Tehran: entešārāt-e Ĵāhād-e Dānešgāhī. [In Persian]
- Šāyesteh, ḡosraw (1355 Š.), “Naqš-e Mūsīqī-e Īrānī dar Ta'zīyeh”, MA. Thesis, Supervisor: ḡosraw Hakīmrābeṭ, Dāneškadeh-ye Honarhā-ye Dramatik, Tehran: Moḡtama'-e Dānešgāhī-e Honar. [In Persian]
- Šāhīdī, 'Enāyatullāh (1380 Š.), *Pežūheši dar Ta'zīyeh wa Ta'zīyehḡānī: Az Āḡāz ta Pāyān-e Dawra-ye Qāḡār dar Tehran*, Tehran: Daftar-e Pežūhešhā-ye Farhangī bā Hamḡārī-e Komīسیون-e Mellī-e UNESCO dar Īrān. [In Persian]
- Šabā, Abulḡasan (1385 Š.), *Dawreh-ye Dovvom-e Violon: Radīf-e Abulḡasan Šabā*, edited by Raḡmatullāh Badī'ī, Tehran: Sorūd. [In Persian]
- Šafī al-Dīn Ermavī, 'AbdulMomen b. Yūsuf (1385 Š.), *Al-Risālah al-Šarafīya*, translated by Bābak ḡazānī, Tehran: Farhangestān-e Honar. [In Persian]
- Maḡšūrī, Parvīz (1376 Š.), *Teorī-e Bonyādī-e Mūsīqī*, Tehran: Našr-e Kārnameh. [In Persian]
- Mas'ūdīyeh, Moḡammad Taqī (1365 Š.), *Mabānī-e Etnomūzīkoloḡī (Mūsīqīšenāsī-e Taṭbiqī)*, Tehran: Sorūš. [In Persian]
- ----- (1367 š.), *Mūsīqī-e Mazhabī-e Īrān: Mūsīqī Ta'zīyeh*, Tehran: Sorūš. [In Persian]
- Mašḡūn, ḡasan (1350 Š.), *Mīqī-e Mazhabīe Mūsīqī-e Īrān*, Shiraz: Sāzmān-e Ĵāšn-e Honar. [In Persian]
- Meyṭamī, Sayed ḡosayn (1390 Š.), *Hāḡī Mollā 'Abdulkarīm Ĵemāb Qazvīnī wa Naqš-e way dar Mūsīqī-e Qāḡār*, Tehran: Matn. [In Persian]
- Moḡjalalī, Esmāīl (1395 Š.), *Šabīhnāmeḡ: Sayrī dar Ćegūnegī-e Šeklgīrī-e Ta'zīyeh wa Ta'zīyeh ḡānī*, Tehran: Fekr-e Bekr. [In Persian]
- Nād-e 'Alīzādeh, Moslem (1391 Š.), *Šabīh az Negāh-e Faḡḡh: Ta'zīyeh dar Ārāy-e Faḡḡhān wa 'Ālemān-e Šī'e*, Tehran: ḡaymeh. [In Persian]

- Nāšerbakht, Mohammadhosayn (1386 Š.), *Naqšpūši dar Šabihkānī*, Tehran: Namāyeš. [In Persian]
- Nāšerī, Feraydūn (1378 Š.), *Farhang-e Jāme' Eštelāhāt-e Mūsīqī: Eštelāhāt-e Almānī-Espānīāw- Engelīsī-Farānseh-Lātīn*, Tehran: Rawzaneh. [In Persian]
- Našr, Sayed Hosayn (1380 Š.), "Ab'ād-e Šar'ī wa Ma'navī-e Eslām wa Mūsīqī", *Fašlnāmeḥ-ye Mūsīqī Māhūr*, 3, No. 12, pp. 11-25. [In Persian]

Sources in English and French

- Blacking, John (1974), *How Musical is Man*, Washington: University of Washington Press.
- Hodeir, André (2019), *Les forms de la musique*, Que sais-je.
- Kamien, Roger (2014), *Music: An Appreciation*, MacGraw-Hill Education.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- Shiloah, Amnon (2008), "Musical Scenes in Arabic Iconography", *Music in Art*, Vol. 33, No. 1/2, pp. 283-300.

Audio-Visual Sources

- Hosaynīyeh Ḥazrat-e Abulfazl al-'Abbās Qūdžān Kānsār (1398 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Emām 'Alī (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1398 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Emām Rezā (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1398 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Emām Hosayn (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1398 Š.), *Ta'zīyeh Ġadīr-e kom*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1397 Š.), *Ta'zīyeh Čāh Andāktan-e Yūsuf*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1395 Š.), *Ta'zīyeh Tavalod-e Zaynab (PBUH) wa Vafāt-e Ebrāhīm (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1395 Š.), *Ta'zīyeh Ġarat-e kaymehhā wa Dayr-e Rāheb*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1393 Š.), *Ta'zīyeh Vafāt-e Solaymān*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1391 Š.), *Ta'zīyeh Yahyā wa Zakarīā*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1390 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Emām Hosayn (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1385 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Sardārī Emām Hosayn (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1385 Š.), *Ta'zīyeh Amīr Taymūr Ġārkānī*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1381 Š.) *Ta'zīyeh Be'īat Payāambar*, CD, Isfahan, Iran.
- ----- (1372 Š.), *Ta'zīyeh Šahādat-e Ḥazrat-e Abbās (PBUH)*, CD, Isfahan, Iran.

Interviews

- Daryāī, Mahdī (1399 Š.), *Mūsīqī-e Ta'zīyeh*, Mas'ūd 'Abbāsī, 27 Tīr.
- Šafārīān, Morteżā (1398 Š.), *Mūsīqī-e Ta'zīyeh*, Mas'ūd 'Abbāsī, 27 Mehr.

