چهارچوب اصلی موسیقی تعزیه موسیقی ردیفی است

• جهانگیر نصری اشرفی

مقدمه

بی تردید هنر تعزیه، برای بسیاری از پژوهشگران از زوایای مختلف هنری و فرهنگی و حتی اجتماعی و مردم شناسی مورد توجه و قابل تعمق بوده است به ویژه اینکه این هنر در فرایندی نسبتاً کوتاه توانسته به عنوان یکی از پیچیده ترین اشکال هنر ایرانی به شکلی گسترده در بسیاری از نواحی مورد توجه و استقبال ایرانیان قرار گیرد.

در این مقاله تعزیه از زاویه موسیقی مورد پژوهش قرار گرفته. این تحقیق کار پژوهشگر ارزشمندی است که در زمینه موسیقی نواحی ایران نیز بسیار کوشیده است.

مقام

همهٔ نشانه ها گواه بر این است که از ابتدای شکل گیری هنر تعزیه در قالب نمایشی موزیکال، چارچوب اصلی موسیقی آن، متّکی به اصلی ترین الحان شناخته شدهٔ موسیقی ردیفی ایران یا موسیقی دستگاهی بوده است. اینکه چرا و چگونه این نوع موسیقی یعنی موسیقی به اصطلاح رسمی یکی از وجوه سه گانهٔ ساختار موسیقایی این هنر را تشکیل داد در حال حاضر برای همهٔ پژوهشگران و صاحبنظران موضوعی روشن و پذیرفته شده است.

تقارن گردهمایی شاخص ترین هنرمندان آوازی در پایتخت[1] و به منظور سامان بخشی و کلاسه نمودن موسیقی ایرانی و هم زمانی این مهم با رشد، تکامل و عمومیت تعزیه، دلیل موجّهی در سود جستن هنرمندان تعزیه از این نوع موسیقی است. اندك منابع در دسترس گواهی می دهند، خوش آوازترین هنرمندان کشور مجریان اوّلیهٔ تعزیه بوده اند[2].

کاربرد وسیع و استفاده همهٔ جانبهٔ آوازها در آیین های مذهبی ایران و زمینه های مذهبی تعزیه دلیل موّجه دیگری بر توجّه و تأکید موسیقی و آواز در بدو گسترش این هنر است.

باید گفت، اساساً پیش از آنکه تعزیه از ویژگی ها و شگردهای نمایشی سود برد، مضامین آن بصورت شعر و آواز بیان می شد. نگاه به تاریخ پیدایش آیین های شیعی، به خصوص آوازهای مذهبی ایرانیان در مراسم و مکانهای مختلف بر این مسئله دلالت دارد. روضه خوانها، نوحه خوانها، مرثیه خوان ها، دراویش دوره گرد و مولود خوانها اولین کسانی هستند که بدون کمک ابزار و ادوات موسیقی، برای مردم کوچه و بازار آوازهایی را در مدح اولیا و انبیاء می خوانده اند ـ نعت خوانی[3] در افغانستان، خراسان و بخشهایی از هرمزگان رایج بوده است.

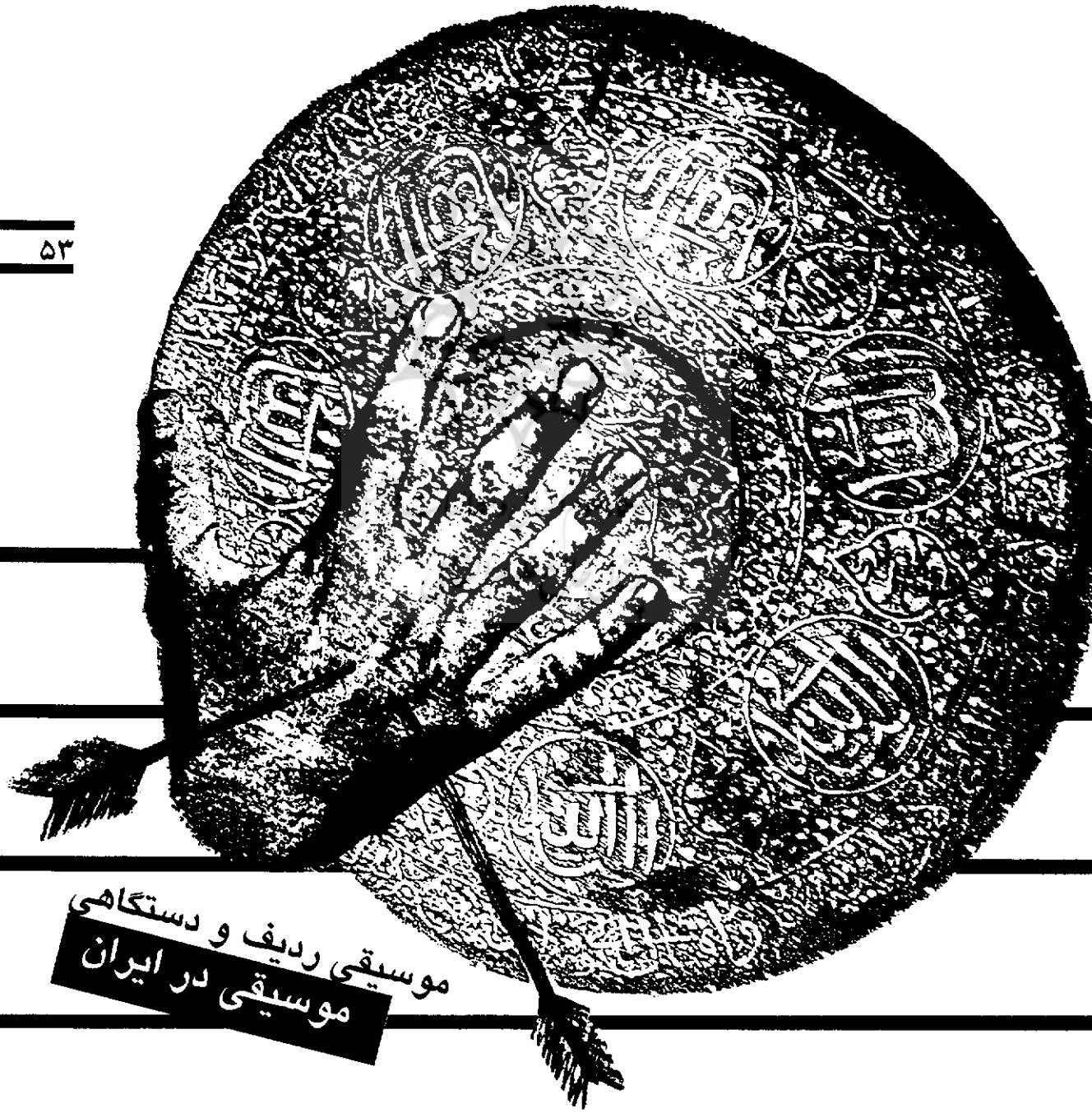
بازبینی و مرور نسخ قدیمی آشکار می سازد که در ابتدای رواج تعزیه، آوازه خوانان برجسته در برابر هم قرار گرفته و تقریباً به گونه ای صامت اشعار و دیالوگ های مربوط به تعزیه را آواز می داده اند. این روش در آغاز ظهور این هنر و قبل از یافتن فرم های پیچیده تر امری منطقی است.

شاید بتوان این مسئله را با برخی نمونه های سنّتهای شفاهی آواز اقوام ایرانی مرتبط دانست. اشکالی از دو خوانی که هنوز در نواحی ایران مورد استفاده قرار می گیرد، حکایت از آن دارد که ایرانیان به خاطر نافذ نمودن و حسّ انگیزی موضوعات و مضامین عاشقانه نمونه ای از اینگونه مضامین را بصورت گفتگو و در جواب یکدیگر به صورت آواز می خوانده اند[4]. اینگونه نمونه ها گاهی در آوازهای مربوط به سوگ نیز ملاحظه شده است. در این فرم آوازی معمولاً ابیات شعری واحد با مضمونی خاص، توسط دو یا چند زن و یا چند مرد خوانده می شود. تأثیر قاطع این تمهید بیشتر از آن جهت است که رنگها و ویژگی های مختلف و مختلط صوتی به مضمون اشعار صراحت بیشتری بخشیده و ذهن شنونده را از پذیرش بیشتری برخوردار می سازد. با وجود نهی دینی ـ مذهبی در حرمت صدای زنان و اجتناب مردان از

شنیدن آواز آنان، طوایف و عشایری که علی رغم پذیرش اسلام در برخی مسائل اجتماعی تابع قراردادهای سنّتی و عشیره‌ای خود بوده اند این فرم از آواز را بصورت مشترک اجرا می نموده اند، بگونه ای که بخشی از اشعار توسط یک زن و بخش دیگر آن توسط یک مرد به آواز خوانده می شود. حتی چند خوانی (گروه خوانی) نیز در اجرای ریز مقامات برخی نواحی ایران، دارای سابقه ای طولانی است و تکرار گوشواره ها یا ترجیع بندهای اشعار در اینگونه آوازها متداول و مرسوم بوده است[5]. از همین رو ملاحظهٔ گروه خوانی در پیش خوانی های تعزیه نیز از سابقه تاریخی در سنّت های موسیقی اقوام ایرانی برخوردار است.

ذکر موارد فوق از این نظر حائز اهمیّت است تا دانسته شود قبل از پیدایش تعزیه در اشکال کلاسه شده و امروزی آن، و اتکای مجریان این هنر به سئوال و جواب های آوازی، حضور انواع دو خوانی و چند خوانی، سبک هایی از سئوال و جواب و گروه خوانی در برخی نواحی ایران و پاره‌ای از فرم های موسیقی اقوام مرسوم و متداول بوده است. به عبارت دیگر گفت و شنودهای دو جانبه یا چند نفرهٔ آوازی دارای هویت ملّی ـ بومی است. این موضوع در بررسی پژوهش های آتی دقّت و تأمّل بیشتری را طلب می نماید.

توجه ریشه ای در ساختمان اوّلین نمونه های داستانی نسخ موجود تعزیه مانند کتاب روضة الشّفا مبیّن این نکته است که اشعار سروده شده و سیر داستانی آن قبل از اینکه اهدافی نمایشی را دنبال نماید، عمدتاً جهت مکالمات شعری و مشاعرهٔ آوازی مورد نظر بوده است مطوّل بودن نسخه های قدیمی به آسانی معلوم می دارد که اساساً این حجم عظیم



اشعار در یک نسخه، در صورتی که بخواهد تمام و کمال با هنر نمایش همراه شود، از نظر زمان اجرا نه تنها دشوار بلکه تقریباً ناممکن است. بررسی نسخهٔ کاشی (کاشانی) مجلس حضرت ابوالفضل که داستان آن همراه نزدیک به ششصد بیت شعر تدوین شده است، در صورتی که تنها قرائت غیر آوازی اشعار بیان شود به زمان قابل ملاحظه ای جهت اجرا نیازمند است. با یادآوری این نکته که تقریباً و بطور متوسّط اجرای آوازی هر بیت شعر، به سی ثانیه زمان نیاز دارد پی می بریم که تنها اجرای آوازی و غیر نمایشی این مجلس تعزیه با پیش بینی اجرای پیش آوازهای نسبتاً طولانی آن و اشعار و آوازهای فی البداهه ای که معمولاً تعزیه خوانان در اجراهای خود مورد استفاده قرار می دهند تا پنج ساعت به درازا می کشد. حال اگر تصوّر شود که با اجرای آوازی اینگونه مجالس حرکات و ملزومات نمایشی نیز توأم گردد، زمان اجرای آن ممکن است از ده ساعت نیز تجاوز نماید[۶] چرا که بطور طبیعی مکث ها، جابه جایی ها، حرکات و ملزومات نمایشی بر کندی ریتم و حرکت اجرای تعزیه تأثیر بسزایی دارد.

اشاره به مسئله فوق تأکید به این نکته است که اساساً برای نسخه نویسان متقدّم و تعزیه گردانهای اوّلیه شکل آوازی و موسیقیایی تعزیه نسبت به هر جنبهٔ دیگر آن از اهمّیّت افزون تری برخوردار بوده است. در ذهن تعزیه نویسان متقدم جنبه های نمایشی تنها بصورت ابتدایی و ناچیز و به عنوان چاشنی، در برخی از صحنه های داستان آن متصوّر بوده است.

حضور صاحب نام ترین آوازه خوانان در پایتخت و جذب آنان جهت اجرای تعزیه تأکیدی مجدّدی بر این موضوع است که در ابتدای امر لحن خوش و آواز مقدّم بر هنر نمایش در تعزیه بوده است و این هنر در سیر تکاملی خود رفته رفته از جنبه های متعالی تر نمایش و ملزومات آن برخوردار گردید. باید گفت، تقریباً ما فاقد هرگونه منبع و سندی هستیم که بتواند به گونه ای شفّاف و صریح، فرم اجرایی و آوازی ابتدایی ترین اشکال و نوع آوازهای عزاداری شیعیان در دورهٔ صفویه را، روشن سازد. حتی سفرنامه نویسان این دوره نیز به غیر از اشارات مختصری که بطور کلّی دربارهٔ دسته ها[۷] و گروه های عزاداری داشته اند، هیچگاه از تعزیه و شبیه خوانی به مفهومی که امروزه از آن تعریف شده است سخنی به میان نیاورده اند[۸].

شواهد تاریخی دلالت از آن دارد که از سقوط صفویه به دست افاغنه تا ظهور و تثبیت سلسلهٔ قاجار را می توان به نوعی دوران فترت در روند رسمی کاربرد هر نوع سوگواری ها حتّی در ابتدایی ترین اشکال آن دانست؛ گو اینکه دوران کوتاهی از حکومت کریم خان زند از این قاعده مستثنی است. ظهور سلسلهٔ قاجار و تمرکز و تسلّط نسبی پادشاهان این سلسله، به غیر از احیای مجدّد برخی از هنرها، به سوگواری ها و تعزیه ها نیز حیاتی دوباره بخشید. اگرچه در این دوره بسیاری از هنرها هرگز نتوانستند با هنر شگرف هنرمندان اسلاف خود برابری کنند، اما حضور و تجمّع گروه کثیری از هنرمندان موسیقی و آوازه خوانان خوش الحان در دربار قاجار و حمایت نسبی شاهزادگان و امرای این سلسله از آنان، به اعتلای چشمگیر این هنر منجر شد.

وجود این دسته از هنرمندان و تشویق و ترغیب آنان از سوی دربار در جهت اجرای تعازی، علاوه بر تأثیر و نفوذ قابل ملاحظهٔ اینگونه مجالس سوگ در اذهان عمومی به ساختار موسیقی تعزیه نیز تشخّص آشکاری بخشید. آگاهی این هنرمندان زبده بر الحان و نغمات موسیقی رسمی و استفادهٔ آن در تعازی به سبب صدای نافذ و تأثیر گذار آنان علاوه بر اینکه به تثبیت و گسترش تعزیه کمک شایانی نمود در عمومیت بخشیدن دستگاه ها و گوشه های موسیقی تازه شکل یافتهٔ ردیف[۹] نیز تأثیر بسزایی داشت. در این میان حضور به جا و تأثیر گذار دستگاه ها و گوشه ها به تناسب و فراخور مضامین و مفاهیم (فرد) های[۱۰] هر مجلس تعزیه حاکی از تجربهٔ گرانبهایی است که تعزیه خوانان متقدّم از آن جهت کاربرد نغمات در جایگاه مناسب خود به کار گرفته اند. آنان با تلاشی ستودنی و دقّت لازم از این وسیله یعنی تشخیص صحیح کاربرد نغمه ها و جایگاه آنها در تعزیه، جهت حسّ انگیزی و تأثیر گذاری بیشتر آن دو قلوب مردم سود جستند. این هنرمندان در اثر سالها تمرین و ممارست دریافتند که چه دستگاه ها و گوشه هایی را در هریک از مجالس مختلف به کار گیرند تا بازدهی مطلوب و قابل قبولی داشته باشد.

از همین رو با گذشت زمان مشخّص شد که هر مجلس تعزیه می بایست با کدام لحن آغاز و پایان یابد. با این حال این مسئله در نظر تعزیه خوان های خبره و خوش قریحهٔ نواحی مختلف به عنوان وحی منزل تلقی نشد ـ پس از اینکه مردم مناطق مختلف کشور به جای استفاده از تعزیه خوان های دوره گرد، خود سکّان این هنر را به دست گرفتند، در جهت تطبیق حسّی آوازهای تعزیه، با فرهنگ بومی، مبتکر ابداعات جالب توجهی شدند. آنان فرم های شناخته شدهٔ تعداد قابل توجّهی از مجالس تعزیه را از نظر آوازی به هم ریختند و با تیزهوشی ویژه ای به جای استفاده دستگاه هایی که در پایتخت و بالمآل توسط تعزیه خوان های دوره گرد مورد استفاده قرار می گرفت، دستگاه هایی را در مجالس تعزیه دخیل نمودند که از نظر مایگی با موسیقی بومی آنان تطابق و هماهنگی بیشتری داشت.

این موضوع نفوذ حسّی موسیقی تعزیه را در نواحی مختلف افزایش داد و منجر به استقبال وسیع توده ها از این هنر گردید. همین مسئله زمینه ساز و بستر مناسبی گردید تا بعدها بسیاری از مقام ها و نغمه های موسیقی بومی بتوانند به

موسیقی تعزیه راه یابند. البتّه در مورد نغمه های بومی در جای خود بطور جدّی تر پرداخته خواهد شد.

اما باز گفتنی است که از طریق همین ابداعات موسیقی تعزیه در هر منطقه صاحب سبکی منحصر به فرد شد. در واقع اینگونه ابداع ها، ابتکارها و دخالت های تعزیه خوان های بومی موجب تنوّع سبک ها و پیدایش فرم های ممتازی در موسیقی تعزیه مناطق گردید. دخالت در تغییر موسیقی و جایگزینی دستگاه های هم مایه توسط تعزیه خوان های بومی در تعزیهٔ نواحی تأثیر مشخص دیگری نیز به جای گذارد و آن پذیرش سهل تر دستگاه ها و گوشه های موسیقی ردیفی توسط مردم بومی به دلیل تناسب و هم سویی حسّی این گونه آوازها با مقام های محلّی آنان بود.

توجّه به این نکته نیز حائز اهمیّت است که تعزیه خوان های مناطق کشور هرگز در جابه جایی دستگاه ها و گوشه های موسیقی تعزیه و ساختار سنّتی آن راه افراط نپیمودند. آنان پیوسته از تجارب استادان گذشته در انتخاب آوازهای تعزیه سود بردند و دستاوردهای، پیشگامان این هنر را مدّ نظر قرار دادند ـ به همین خاطر تقریباً در کلّیهٔ اُشتلم[11] ها و رجز خوانی[12] ها جایگاه چهارگاه و سه گاه و گوشه های حماسی سایر دستگاه ها، دست نخورده و محفوظ باقی ماند. آنچنانکه در بیشتر مجالس تعزیهٔ نواحی مختلف، از تأثیر غیر قابل انکار بخش های حزن انگیز آواز دشتی و بیان ترك در بیان مظلومیت اولیاء[13] و نقش حسّی این آواز در تأیید حقّانیت موافق ها و تأثیر گذاری بر شنوندگان خود سود برده شد.

این همه ظرافت و دقّت در تطبیق و هماهنگی حسّی نغمات با مضامین مجالس تعزیه، قطعاً نمی تواند تصادفی باشد. در حقیقت این امر در فرایند تجاربی دیر سال و جابه جایی مداوم نغمات، در نهایت به تکمیل فرمی منطقی منتهی شد. در همین رابطه نمونهٔ اجرای تعزیه خوانان قدیمی و صاحب سبک در سئوال و جواب ها و گفت و شنودهای آوازی جالب توجّه است. این نوع مشاعرهٔ آوازی که به صورت گفت شنود بین موافق خوان ها و مخالف خوان ها و یا فقط در گفتگوی میان موافق خوانها با یکدیگر صورت می گیرد محصول سالها تکرار و تجربه است. همین تجارب موجد عالی ترین اشکال مرکّب خوانی گردید.

نمونه های بی بدیل مرکّب خوانی در ده مجلس آغازین اوّلین روزهای ماه محرّم که از روز اول تا روز دهم عاشورا و تعزیهٔ شام غریبان، هنر و هوشمندی تعزیه گردانها در تغییر دستگاه ها و مایگی به هنگام مکالمات و کاربرد صحیح و به جای نغمات را نشان می دهد. از مجموع یکصد و هفتاد و پنج مجلس تعزیه ای که در سیزده منطقه از ایران بطور کامل شنیده و ثبت شد، این نتیجه قابل توجّه است که تقریباً کلیهٔ دستگاه ها، گوشه ها و آوازهای موسیقی ردیفی ایران مورد استفاده قرار گرفت. علاوه بر این در قدیمی ترین انواع تصانیف در قالب پیش آواز، نوحه و مرثیه سود برده شد، ضمن اینکه فرم های مختلف اعم از مرکّب خوانی، تلخیص و گزینش اصلح گوشه ها و نغمات یک دستگاه در شکل های مختلف تلخیص گوشه ها و تغییر در برخی حالات آنها جهت تطبیق با حسّ تعزیه حاکی از نقش گستردهٔ موسیقی سنّتی ایران در آوازها والحان تعزیه است. در بررسی چگونگی میزان حضور دستگاه های موسیقی سنّتی در آوازهای تعزیه پی خواهیم برد که تقریباً همهٔ بخش های موسیقی سنّتی در تعزیه حضوری قاطع دارند. با این حال برخی از دستگاه ها و آوازها به دلیل سادگی و انطباق حسّی بیشتر، حضور فعّال تری در مجالس تعزیه دارند. بطور نمونه ردّپای دستگاه بیات ترك و شور دشتی در بیش از هفتاد درصد مجالس تعزیه و به میزان های متفاوتی قابل ملاحظه است، حال آنکه همایون تنها در تعداد معدودی از آوازهای مجالس تعزیه شنیده می شود و در واقع کمترین استفاده را در موسیقی مجالس تعزیه دارد. استفاده فراوان و گستردهٔ نغمات شور و دشتی و بیات ترك در درجهٔ اول به دلیل همسویی و نزدیکی حسّی بسیاری از نغمات آنها با مضامین تعزیه و از سوی دیگر به لحاظ مایگی یکسان موسیقی بسیاری از نواحی با این دو دستگاه و در نتیجه وجود سابقهٔ ذهنی آنها با فرهنگ موسیقیایی بسیاری از نواحی ایران است. این تأکید خالی از فایده نیست که حضور همهٔ آوازهای موسیقی سنّتی این نکته را یادآور می شود که تعزیه خوان ها جهت القاء و انتقال دقیق احساسات خود هیچگاه به کاربرد دستگاه ها و یا گوشه هایی خاص اکتفا نکرده اند و همهٔ آنها را به فراخور کشش و پذیرش آنها مورد توجّه قرار داده اند.

در واقع آنان بطور پیوسته از همهٔ امکانات و داشته های موسیقی ایرانی سود برده اند. کما اینکه این هنرمندان از استفادهٔ از برخی سبک ها و شیوه های غیر ملّی همچون رجزخوانی با سبک و روش اعراب نیز امتناع نورزیدند.

جابه جا و در برخی مجالس تعزیه استفاده از شیوه های نقالی، شاهنامه خوانی و دیگر گونه های تلفیقی آواز و مکالمه ناشی از فرهنگ کهن تر ایرانی نیز مورد استفادهٔ هنرمندانه تعزیه خوانها قرار می گیرد که این همه، وسعت و ابعاد این هنر و کمال پختگی را در این زمینه نشان می دهد.

این مقدار توجّه به همهٔ جنبه های موسیقیایی موجب شد تا مردم بسیاری از مناطق ایران[14] برای نخستین بار، پس از ظهور این هنر، به گسترده ترین شکل با موسیقی ردیفی ایران و برخی دیگر از نمونه های قدیمی تر موسیقی سرزمین ما آشنا شوند. این آشنایی منشاء دگرگونی های قابل اعتنائی در ذهنیت موسیقیایی مردم ایران شد. دگرگونی های مورد نظر، ماهیتاً جنبه های مختلفی را دربرگرفت که اساسی ترین آن مواجه شدن بومیان با حجم وسیعی از موسیقی شد که از منظرهای مختلفی همچون فرم، فواصل، رنگ، حالات، تنوّع و ... با موسیقی بومی آنان تفاوت داشت. از رهگذر

همین آشنایی زمینه های آمیختگی بین موسیقی تعزیه و موسیقی بومی فراهم شد که سپس به آن پرداخته خواهد شد.

موسیقی مذهبی و آیینی در تعزیه ایران

اگرچه اکثر نمونه های موسیقی مذهبی مورد استفاده در تعزیه، بطور طبیعی مأخوذ از موسیقی سنّتی و یا موسیقی بومی نواحی ایران هستند. با این حال فرم و چارچوب ویژه و پذیرفته شدهٔ آنها و از سوی دیگر سابقهٔ ذهنی و حسّی مردم نواحی موجب شد تا هنرمندان تعزیه در کشف و به کارگیری اینگونه نغمات در مجالس تعزیه همّت گمارند.

این گونه الحان از پیشینه ای بس طولانی تر نسبت به تعزیه برخوردارند و در فرهنگ موسیقیایی بسیاری از نواحی اینگونه نغمات با مواردی از مناسک دینی و مذهبی عجین شد که به دلیل استمرار تاریخی موجب دلبستگی های عمیقی گردید.

این خاطره انگیزی مذهبی برای مردم قطعاً اصلی ترین دلیل اهمیّت دادن و توجّه تعزیه خوان ها به اینگونه آواهاست. بررسی تاریخ دقیق شکل گیری، تشبیت و عمومیت آواهای مذهبی در حوصلهٔ این نوشتار نیست، اما نقش ویژه اینگونه آواها در مجموعهٔ الحان تعزیه می تواند طرف توجّه قرار گیرد. اگرچه سهم اینگونه نغمات در مجموعهٔ پر تعداد و حجیم الحان تعزیه بسیار ناچیز است امّا پیش زمینه های تقدّس آمیز این الحان از نظر کیفی تأثیری به مراتب فراتر از کمیّت آنها دارد. مجموعهٔ آوازهای مذهبی آیینی مورد استفاده در موسیقی تعزیه مشخصاً به دو گروه تقسیم می شوند.

گروه اول شامل تعداد معدود از لحن هایی است که به دلیل استفادهٔ مداوم و مناسبتی در مناطق مختلف کشور و آشنایی مردم کلیهٔ نواحی ایران از اعتباری ملّی برخوردار شده اند. شکل اجرائی اینگونه الحان از نظر استرکتور نغمه، فواصل، مایگی و سایر حالات ممیّزهٔ لازم در یک آوا، یکسان هستند و تغییرات مختصر آنها در مناطق مختلف هویّت و اصالت آنها را مخدوش نمی سازد- انواع چاووشی[15] یا چاووش خوانی و همچنین اذان ها با موسیقی ملّی و با مایگی بیات ترك از شاخص ترین نمونهٔ اینگونه نغماتند. چاووشی ها که به هنگام سفر به اماکن مقدّس و مذهبی پیشاپیش زائران، توسط چاووشی خوان ها خوانده می شود، از سنن آوازی ایرانیان محسوب می گردد[16]. آنچه از متون تاریخی استنتاج می شود، چاووش خوانی به عنوان آوازی دینی و استغاثه آمیز، پیش از آنکه آوازی مذهبی شیعی تلقی و تثبیت شود، توسط چاووشی خوان ها در رکاب امرا و شاهان و به منظور طلب آرزوی خیر مورد استفاده قرار می گرفت و در ردیف آوازهای ادعیه محسوب می شد. محمد هاشم آصف در رستم التّواریخ و در کوکبه و جلال امیری می گوید «به آیین نادری سوار می شد و در دو طرف یمین و یسارش چاووشان بسیار با عصاهای زرّین و سیمین به ذکر الملک اللّه الواحد القهار مشغول می رفته اند.» اینگونه اشارات در منابع حاکی از زمینه های کاربرد تاریخی و عموماً لشگری این آواز است که بعدها جهت تجلیل و شکوه اولیاء در تعزیه مورد استفاده قرار گرفت. در تعدادی از مجالس تعزیه به ویژه تعزیه مجلس شهادت امام رضا و تعزیه مجلس امام چاووش خوانی به شکل سنّتی آن اجرا و مورد استفاده قرار می گیرد. مشاهدهٔ این دو مجلس و شنیدن چاووش خوانی ها آن به خوبی وجه تمایز تأثیر این لحن را نسبت به سایر الحان در بینندگان نشان می دهد. اذان با مایگی بیات ترك نیز در تعزیه امام رضا و مجلس وفات حضرت زینب در بیشتر نواحی ایران خوانده می شود طبیعی است این نمونه ها تنها موارد الحان موسیقی مذهبی مربوط به آیین های اسلامی شیعی ایرانی در تعزیه نیست.

دقّت در مجالس مختلف تعزیه نمونه های زیبای دیگری از الحان موسیقی مذهبی را مانند درویش خوانی ها در برابرمان قرار می دهند «علاوه بر درایش که اشعاری با لحن مطبوع از جمله مثنوی مختلف در حقیقت مولای متّقیان و دیگر ائمه و معصومین می خواندند و خوانندگان اشعار مذهبی خود طبقه ای را تشکیل می دادند و در میان آنها خوانندگان ممتاز و موسیقیدانهای مطلع بودند و اکنون نیز کم و بیش در ایران هستند[17]» این درایش در آوازهای خود از الحانی استفاده می نمودند که مأخوذ از برخی نغمات خانقاهی و یا مولود خوانی ها بوده است. این گونه نغمات را نیز می توان در مجلس تعزیهٔ درویش بیابانی ملاحظه نمود. این آوازها به میزانی اندك با موسیقی دستگاهی ایران نیز آمیزش یافته اند اما قابل تطبیق با آن نیست و بیشتر به عنوان نمونه های ویژه ای از نغمات تعزیه قابل بررسی است[18]. گروه دوم از آوازهای مذهبی شامل نغماتی هستند که جزئی از موسیقی نواحی محسوب گردیده و رفته رفته در چارچوب ویژهٔ موسیقی بومی تلقی می شود. این گونه آوازها دارای کاربردی دوگانه اند چرا که آوازهای مذکور بخاطر بستر مناسب جهت پذیرش برخی اشعار با موضوعات و مضامین دینی مذهبی جنبهٔ تقدس آمیز پیدا کرده و در منطقه ای خاص و یا مناطق مختلف از هویت و شخصیّتی جدید که همان مضمون مذهبی و حکیمانهٔ آنهاست برخوردار شدند. تعداد این گونه نغمات نیز که توسط تعزیه خوان ها به موسیقی تعزیه راه یافت بسیار بیشتر از گروه اول هستند. نمونه های این گونه نغمات نیز بسیارند که حقانی های دامغان و سبزوار، امیری های گیلان و مازندران و مولودخوانی های هرمزگان و بیت خوانی های خراسان نمونهٔ آن است.

□ **پانویس:**

۱. منظور از اواسط دورهٔ قاجاریه است.

۲. دلبستگی برجسته ترین خوانندگان عصر ناصری و برخی

پیشوایان مذهبی انشاد می کند و به پرده دار یا درویش پرسه زن ایرانی شبیه است. کار نعت خوانان در شهرهای کوچک و روستاها رواج بیشتری دارد. شعر و موسیقی در ایران ص۲۹.

۴. نمونهٔ دیگری از این گونه آوازها در قسمت های شمالی البرز رایج است و به گلی به گلی (gali gali) موسوم است. همچنین شروهٔ بوشهر، آواز زئیروك و لیکوی بلوچستان و همچنین بیابانی و غربتی کهنوج در استان کرمان به صورت دو خوانی است.

۵. اساس آوازهای رزیف و نحمه در بندر کنگ براساس هم خوانی است. در استان های خراسان، بلوچستان، مازندران و گیلان بسیاری از ترانه هایی که به ترجیع بند ختم شود گروه شنوندگان به همسرایی می پردازند. همچنین در برخی از ذکرها نیز تک خوانی یا گروه خوانی همراه می شود. در سنت های موسیقایی مردم شمال البرز اینگونه نغمات یافت می شود که عموماً مربوط به مراسم جشن و سرور یا برخی ریز مقامات مربوط به شالیکاری است. همچنین بعضی از آوازهای زار و نوبان نیز در جنوب کشور به همسرایی همراه است.

۶. هنوز هم در برخی موارد تعدادی از مجالس تعزیه که از نسخه های نسبتاً قدیمی و اصیل سود می جویند از پنج ساعت نیز تجاوز می نمایند که برای تماشاگران امروزی، با توجه به شرایط اجتماعی و فکری آنان کسالت بار است. از همین رو طی دو سه دههٔ گذشته بازنویسان نسخ تعزیه با درك شرایط و کسالت بار بودن نسخه های طولانی تلاش فراوانی جهت تلخیص اینگونه نسخه ها و کوتاه کردن زمان اجرای آن ها به خرج داده اند. نسخه نویسان قزوینی در این زمینه از تبحّر خاصّی برخوردار بوده اند.

۷. پیتر دولاواله هلندی و آنتونیو دوگوه آکشیش لهستانی عصر صفوی از جمله سفرنامه نویسانی هستند که در سفرنامه های خود به شکل نسبتاً دقیقی از مراسم عزاداری ماه محرم و از جمله از نوحه خوان ها، سینه زنها، سنگ زنها و دیگر گروه های عزادار سخن به میان آورده اند. در توضیحات آنان از عزاداری های عصر صفوی، هیچ نشانی از مجالس شبیه خوانی بدست نیامد.

۸. جهت بررسی و شناخت چگونگی شکل گیری تعزیه در ایران، پنجاه و سه جلد سفرنامه و منابع تاریخی از آغاز دورهٔ صفویه تا پایان عصر نادری مورد مطالعه قرار گرفت. در سفرنامه های یاد شده هیچ ردّپایی از شبیه خوانی در دورهٔ صفویه به دست نیامد.

۹. موسیقی ردیف: ردیف مجموعه ای از نغمات، گوشه ها و قطعات مختلف است. زمانی که نغمه ها (آنچه که اصطلاحاً گوشه نامیده می شود) به ترتیب خاصی پشت سر هم به اجرا درآیند ردیف نامیده می شوند. ترتیب نغمات به عوامل چندی بستگی دارد که بدون حضور این عوامل مفهوم ردیف استنباط نخواهد شد. این عوامل عبارتند از هماهنگی نسبت های فواصل ـ چگونگی گردش نغمه، چگونگی رعایت وزن و... و کل بهره گیری از بینش و منطق هنری و معیارهای زیباشناسی ایرانی. هفت اورنگ (مأخوذ از مقدمهٔ جستجوی دوباره و چند یادآوری به قلم محمدرضا درویشی.)

۱۰. رونوشت اشعاری که در اختیار هریک از مجریان تعزیه قرار می گیرد تا از روی آن نقش خود را ایفا نماید فرد نام دارد. هر مجلس تعزیه و تعداد افراد و نقش هایی که برایشان پیش بینی می شود، دارای فرد است. فردها قبل از آغاز مجلس تعزیه از سوی تعزیه گردان (معین البکا) در اختیار افراد مجری قرار می گیرد.

۱۱. اشتلم: زور، ستم، تندی، پرخاش و هیاهو، داد و فریاد (فرهنگ عمید جلد یک ذیل اشتلم) و در تعزیه به فریادهایی گفته پیش کسوتان معاصر آواز همچون ابوالحسن اقبال آذر ـ قلیخان شاهی ـ آقاجان ساوه ای ـ زین العابدین غراب کاشانی متخلّص به غراب حسینعلی نکیسا ـ حاجی خان سنتوری (طالقانی) ـ میرزا رحیم کمانچه ای ـ عبدالوهاب شهیدی و... به تعزیه خوانی گواه بر موضوع فوق است علاوه بر این بیشتر تعزیه گردانان و خوانندگان تعزیه در نواحی ایران همچون طوطی خان استرآبادی، سید عبدالباقی بختیاری، ملاّ حسین مهرانی طالقانی نیز بر موسیقی ردیفی احاطه داشته اند.

۱۳. نعت خوان نام کسی است که با صدای گرم خود، بدون کمک آلات موسیقی، برای مردم اشعاری را در مدح و ستایش اولیاء و می شود که با شعر و کلام همراه باشد.

۱۲. رجزخوانی: نامی یکی از بحور شعر بر وزن مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن/ و شعری که به هنگام جنگ در مقام مفاخرت و خودستایی خوانند. رجزخوانی: عمل رجز خوان، خواندن اشعار به هنگام نبرد جهت مفاخرت و خودستائی (فرهنگ عمید جلد ۲ زیل رجزخوان)

۱۳. اولیاء: در مجالس تعزیه کلّیهٔ کسانی که از بستگان و خاندان امام محسوب شوند اولیاء نامیده می شوند.

۱۴. بدیهی است که تعزیه در ایران از آیین های نمایشی شیعه محسوب می شود. به همین خاطر تأثیر و تأثر موسیقی تعزیه تنها مربوط به مناطقی است که پیروان مذهب شیعه در آن زندگی می کنند. تأثیرپذیری بخش هایی از موسیقی کردی از موسیقی دستگاهی ایران را می بایست در عوامل دیگری جستجو نمود. در عین حال باید توجه داشت که در این نوشتار هرکجا از «نواحی ایران» یا «مناطق ایران» یاد شده است منظور مناطق شیعه نشین کشور است. یعنی روستاها و شهرهایی که تعزیه در آن ها رواج دارد.

۱۵. چاوش. [ژ] (ص ـ مأخوذ از ترکی) نقیب لشکر. (آنندراج). (غیاث). نقیب سپاه (فرهنگ نظام) آنکه در جنگ فرمان حمله دهد و سپاهیان را تشجیع و تشویق کند... لغت نامهٔ دهخدا، ذیل چاووش ص ۷۸ حج۱۶

چاووش خوانی (cavusxani): (حا. مص مرکب) آواز و اشعاری که چاووش قافلهٔ زوار خواند. خواندن چاووش قافلهٔ زوار. اشعار در مصیب ائمه و مناسب با زیارت اعقاب مقدسه. لغت نامهٔ دهخدا، ذیل چاووش خوانی ص ۷۹ ج ۱۶

۱۶. واژهٔ چاووش در آثار و منابع پس از صفویه دیده شد. باتوجه به تعریفی که استاد علی اکبر دهخدا از این کلمهٔ ترکی به دست داده است می توان احتمال داد که چاووش از طریق ترکان قزلباش به فرهنگ ایرانی راه یافته است.

۱۷. موسیقی مذهبی ایران ص۴.

۱۸. یک طبقه از اهالی ایران که موسوم به درویش هستند مادام العمر مسافرت می کنند و اثاثیهٔ سفر آنها غیر از یک قوتی و یک پوستین و کشکول چیز دیگری نیست. اینها با همین اثاثیه مختصر کشورهای خاور زمین را یکی بعد از دیگری دیدار می نمایند و به هرکجا می رسند مشاهدات و محفوظات خود را برای مردم نقل می نمایند و مردم خاور زمین و خصوصاً ایران که میل مفرطی به شنیدن سرگذشت دارند اطراف آنها را می گیرند و هرکس در خور استطاعت خویش پولی به آنها می دهد. کنت دوبینو ص ۱۳۸.