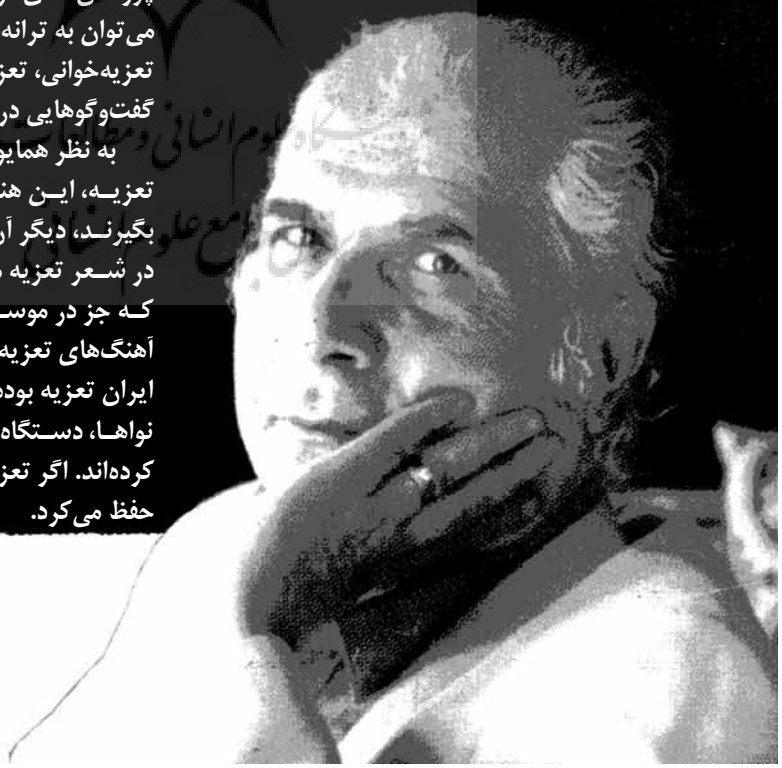
بهمن نوروززاده چگینی

تعزیه و موسیقی، ارتباطی ناگسستنی

در گفت‌وگو با استاد صادق همایونی

صادق همایونی را آشنایان و دوستداران فرهنگ و ادبیات عامه‌ی مردم ایران به خوبی می‌شناسند. وی از محققان و مؤلفان شناخته شده و از هم‌نسلان سیدابوالقاسم انجوی شیرازی و از جمله پژوهشگران پرتلاش در حوزه‌ی فرهنگ عامه، به ویژه فرهنگ و ادبیات عامه‌ی خطه‌ی پهناور فارس است. از وی آثار متعددی تاکنون در زمینه‌های مختلف به خصوص گستره‌ی پژوهش‌های فولکلوریک به چاپ رسیده است که از جمله می‌توان به ترانه‌های جنوب، فرهنگ مردم سروستان، تعزیه و تعزیه‌خوانی، تعزیه در ایران، ترانه‌های محلی فارس گفتارها و گفت‌وگوهایی درباره تعزیه و... اشاره کرد.

به نظر همایونی شعر و موسیقی از اساسی‌ترین ارکان تعزیه، این هنر ملی و آیینی است و اگر شعر را از تعزیه بگیرند، دیگر آن معنی و مفهوم را القاء نمی‌کند. نکته مهم در شعر تعزیه موسیقی و آهنگ آن است، زیرا بیان حالت‌ها که جز در موسیقی نمی‌تواند به نحو مطلوب باشد تنها در آهنگ‌های تعزیه‌هاست. باید پذیرفت که بستر موسیقی در ایران تعزیه بوده است، و تنها تعزیه‌ها بوده‌اند که آهنگ‌ها، نواها، دستگاه‌ها و حتی گوشه‌های موسیقی ایران را احیا کرده‌اند. اگر تعزیه نبود، معلوم نیست چه نمودی موسیقی را حفظ می‌کرد.



استاد همایونی در بررسی رابطه‌ی موسیقی و تعزیه، آنچه در ابتدا مهم می‌نماید اندیشیدن به حماسه است، زیرا حماسه از دوران آغازین حیات دین و بشر با انسان خداجو متولد شده و هم‌اکنون نیز به راه خود ادامه می‌دهد. در دسته‌بندی حماسه‌ها، حماسه‌های آیینی، حماسه‌های ملی و کهن و هم‌چنین حماسه‌های محلی در قالبی به نام حماسه‌های طبیعی قرار می‌گیرد و حماسه‌های معاصر و آیندگان در قالب حماسه‌های مصنوع. پرسش این است که در ایجاد حماسه‌های مصنوع نقش نسخه‌نویس تعزیه چگونه است و به عبارتی زیبایی‌های هنر یک نسخه‌نویس متعهد تعزیه در چیست؟

آنچه از متون تعزیه‌ها برمی‌آید و نیز با مروری بر آن‌ها می‌توان دریافت که تعزیه‌نویسان و تعزیه‌پردازان در متن تعزیه به هیچ وجه اشاره‌ای به نوع موسیقی، ابزار موسیقی مورد استفاده، دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی گسترده‌ی ایرانی و اینکه چگونه موسیقی با آنها اجرا شود، ندارند و فقط در فاصله‌ی گفت‌وگوها که به صورت شعر آمده‌اند و اوزان متنوعی را به مناسبت مورد طلب کرده‌اند، جمله‌هایی در فاصله‌ی سطور به صورت «طبل نواخته شود»، «نی» و از این قبیل ذکر کرده‌اند. هرچند موسیقی آوازی سرتاسر متن را دربرمی‌گیرد و شاید تعزیه‌نویسان بسیاری با موسیقی و دستگاه‌ها و ابزار بیگانه بوده‌اند، ولی با قاطعیت می‌توان گفت که استفاده از ابزار، انواع آوازها، دستگاه‌ها و گوشه‌ها و چگونگی نواختن و نوای کرنا یا سازدهنی کوچک یا نی به طور کلی، نتیجه‌ی تجربیات مستمر و آگاهانه‌ی تعزیه‌گردان‌ها، تعزیه‌خوان‌ها و ذوق و سلیقه‌ی آنها در منطبق کردن نوع آواز با متن شعر بوده است. به یقین احاطه‌ی تعزیه‌گردانان اولیه نقشی اساسی در این کار داشته است. می‌توان گفت آنان با موسیقی‌دانان بسیار توانا در این که در هر قسمت از تعزیه و هر گفت‌وگو باتوجه به نقش تعزیه‌خوان، از چه نوع آوازی و در چه دستگاهی استفاده شود مشورت می‌کرده‌اند. آموزش تعزیه‌خوان‌ها برمبنای شیوه‌ی سماعی بوده است که فقط یاد می‌گرفته‌اند چگونه بخوانند و عموماً هم از صدای خوش بهره داشته‌اند. هم‌چنین می‌دانیم که شیوه‌ی یادگیری و تعلیم و اجرای دستگاه‌های زیبا و گسترده و متنوع و پر رمز و راز و زیبای موسیقی ایرانی هم جز این نیست.

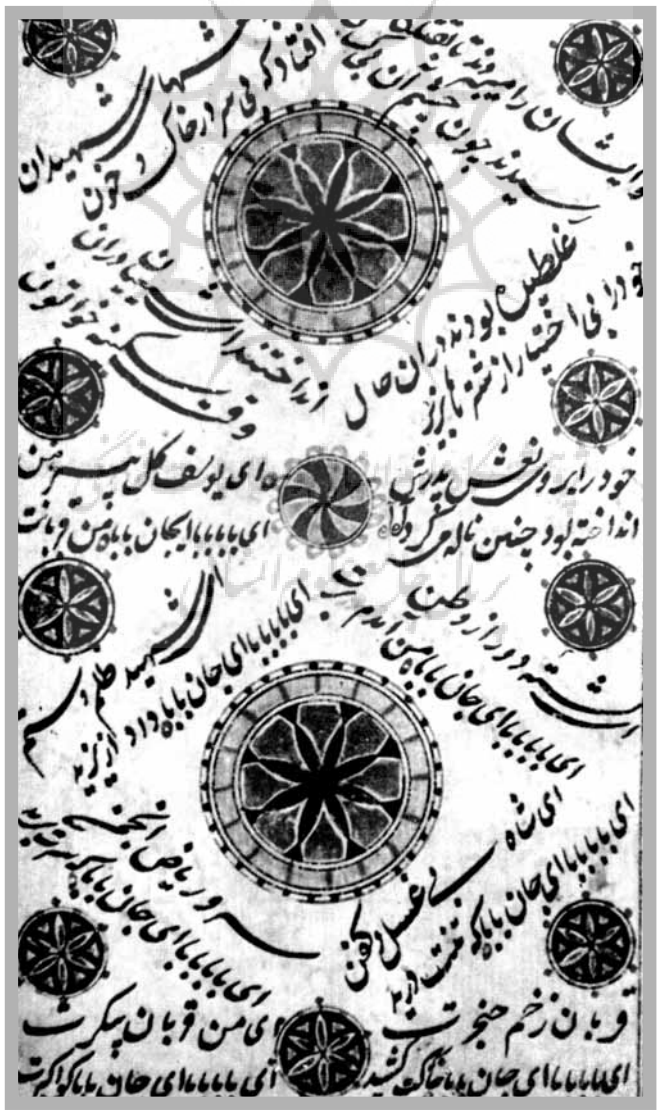
پس به نظر شما تکامل تعزیه در دوره‌ی قاجار را می‌توان در رابطه‌ی نزدیک موسیقی‌دانان با تعزیه‌گردانان دید؟

ببینید، رشـد و کمـال حیرت‌انگیز تعزیه به ویژه در دوره‌ی قاجار به یقین چیزی جز ثمره‌ی همکاری موسـیقی‌دانان مطلع و آگاه نزدیک به دربار با تعزیه‌گردانان نبوده است. این موضوع به مرور زمان جا افتاده و به صورتی سـنتی در همه جا رایج گردیده و با بهره‌برداری از شـیوه‌ی آنان توسط دیگران و تقلید از آن روش و به خصوص تعزیه‌خوانـان نخبـه‌ای کـه از شـهرهای مختلف در ایام محرم و صفر بـه تهـران و تکیه‌دولت می‌آمدند و بعد همان شـیوه را در همه جا اعم از شهرهای بزرگ و کوچک و حتی بخش‌ها و روستاها اجرا می‌کردند، باب استمرار یافته است.

البته باتوجـه به تفاوت‌هایی که در متن یک نسـخه در نقاط گوناگون وجود دارد، طبیعتاً گاهی این تفاوت در نحوه‌ی خواندن هم از نوع استفاده از دستگاه‌ها رخ داده است. بنابراین در بررسی تعزیه‌ها هرگز به نسـخه‌ای برنمی‌خورید که نوع دسـتگاه موسـیقی مورد استفاده تعزیه‌خوان ذکر شده باشد (جز در مواردی نادر).

در طول سال‌ها این پدیده‌ی جمعی و ذوقی به جایی رسـیده اسـت که نقشـی بزرگ در حفظ و اشـاعه‌ی موسـیقی اصیـل ایرانی بـازی می‌کند. ولی در این میـان نمی‌توان از نقـش نوحه و نوحه‌سـرایی و نوحه‌خوانی همراه بـا سـینه‌زنی در سـیر تکاملـی حیرت‌انگیز موسیقی تعزیه چشم پوشـید چه، نوحه‌های سینه‌زنی هـم از ریتم و آهنگ طبیعـی جذابی برخوردارند که با دل و جان سـینه‌زنان ارتباطی شـورانگیز برقرار می‌کند.

اما در مورد حماسی بودن تعزیه باید گفت که حماسـی تلقی شدن یک تعزیه موضوعی اتفاقی نیسـت و سـاخته و پرداخته‌ی یک شخص هم نیسـت، بلکه درآمیختن حادثه‌ی بزرگ تاریخی، مذهبی یا ملی همراه با موسـیقی مهمی که طی تجربیات طولانی حاصل شده و کاملاً نیز با طبیعت امر و موضوع سازگاری دارد، خود ایجاد نوعی تأثیر حسی و عاطفی می‌کنـد کـه شـنونده‌ی آگاه به واقعه، خود را در برابر یک حماسه پرشکوه می‌بیند.



بنابراین همان طور که شـما هم اشـاره کردید هیچ حماسه‌ای نیسـت که چنین مبنایی نداشته باشـد. از سـوی دیگـر دوران سـرودن تعزیه با ویژگی‌هایی که یک تعزیـه‌ی خوب باید داشـته باشـد مانند بسیاری از پدیده‌های اجتماعی تمام شـده اسـت. زیرا شرایط و مقتضیات زمانه کاملاً با دو قرن پیش تغییر کرده و دیگر نه جامعه، آن جامعه است نه جهان، دیگر آن جهـان، به خصوص که تعداد تعزیه‌هایی که سـروده شده (اگرچه کلاً جمع‌آوری نشـده) آن قدر گسـترده و متنوع اسـت که نیازی به سـرودن تعزیه‌ی جدید و نو نیست.

اساسـاً شما سـابقه‌ی نسخه‌نویسـی را در مـورد نمایش‌هـای موسـیقایی

آیینی برای تبلیغ اندیشه‌های حماسی چگونه می‌بینید. به طور مثال رشد هنر موسیقی در زمان ساسانیان آغاز تحرکی بود برای ایجاد نمایش‌های آهنگین و نقل‌های موسیقایی تراژیکی چون کین سیاوش و کین ایرج. آیا می‌توان سابقه‌ی دورتری را در این مورد ترسیم کرد؟

اگر این را بپذیریم که حماسه همیشه بر مبنای الهام گرفتن از یک واقعه‌ی تاریخی یا ملی یا مذهبی، واقعه‌ای که تأثیری بزرگ در روح و جان آحاد ملتی از زن و مرد و فقیر و غنی و آگاه و ناآگاه دارد، خلق می‌شود، به وضوح درمی‌یابیم که موسیقی به تنهایی نمی‌تواند خالق حماسه باشد. درواقع این درهم‌آمیختگی حادثه و اتفاق بزرگ در میان ملت است که وقتی با موسیقی می‌آمیزد می‌تواند حماسه‌ای پرشکوه بسازد و آن اتفاق را اعتباری جاودانی بخشد. شما ملاحظه کنید حتی سمفونی‌های بدون گفتار و شعری که به وسیله‌ی آهنگسازان بزرگ جهانی هم ساخته شده است، اگر شنونده از ریشه و بطن اصلی ماجرا بی‌اطلاع باشد هرگز نمی‌تواند آن را بفهمد و با آن ارتباط برقرار کند و از آن لذت ببرد. در مرگ سیاوش یا ایرج اصل واقعه و اتفاق است که موسیقی را جذاب و با خود همراه می‌کند و من و شما هنوز پس از قرن‌ها صدایش را می‌شنویم. در واقع چون موسیقی بار گرانی از یک اتفاق بزرگ را بر دوش دارد، اعتلایی مافوق ذات و طبیعت خود می‌یابد. به یقین قبل از مراسم سوگ سیاوش، از این گونه مراسم وجود داشته که خود نمونه و برداشت و تقلیدی از آنهاست. از آنجا که مرگ سیاوش روح ملتی را آزرده است این مویه بر مرگ او، موسیقی آن را هم به سطحی برتر ارتقا داده

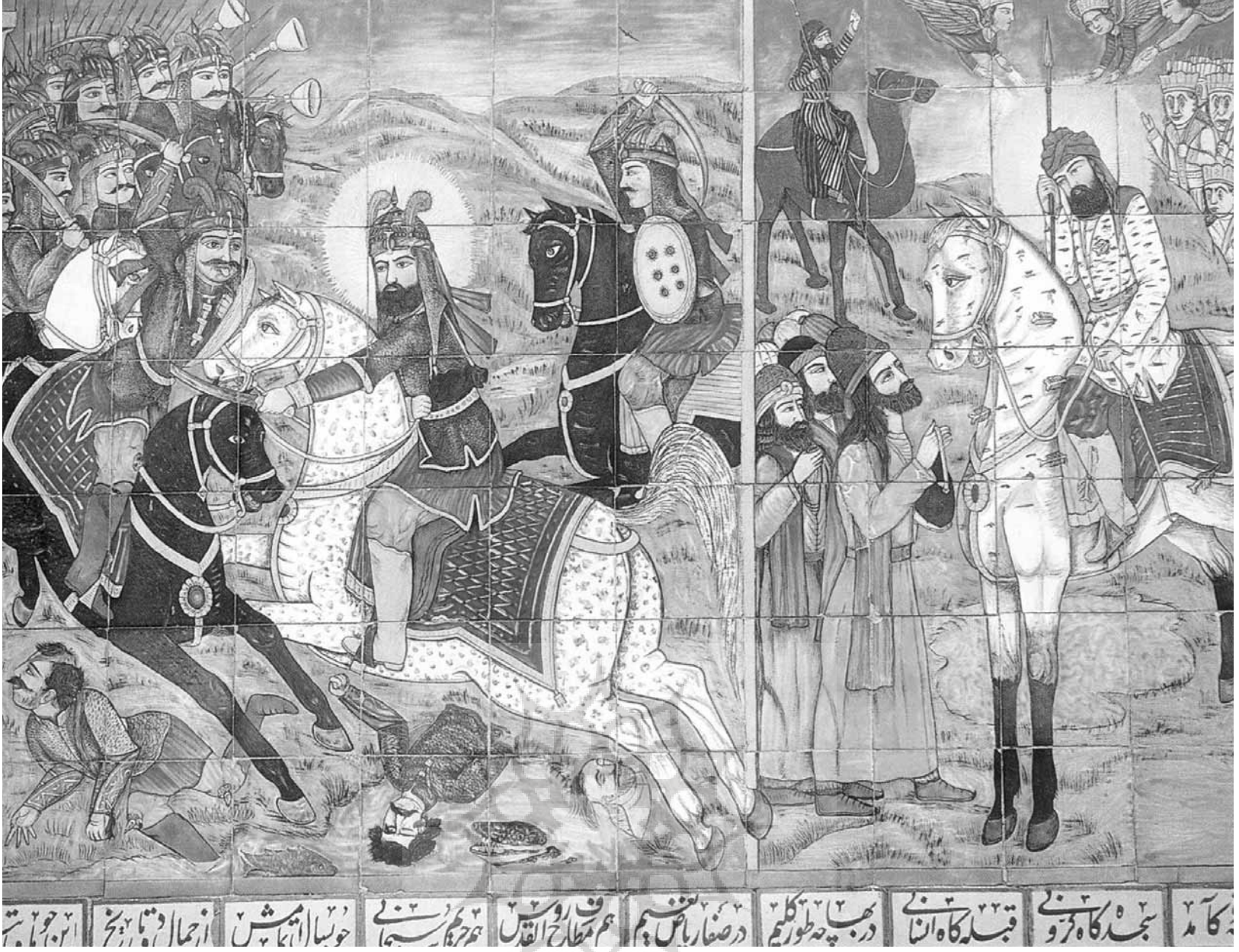
اعم از اینکه سازی یا آوازی یا ندبه و زاری همراه با مراسمی دیگر بوده است. این موضوع بی‌شباهت به حرکت حجله‌ی قاسم در مراسم عزاداری‌های عاشورایی نیست.

با توجه به نکاتی که اشاره کردید شما با این بیان که موسیقی حماسه را ایجاد نمی‌کند، بلکه این حماسه است که به زبان موسیقی درآمده و آن زمان که به شبیه‌خوانی رسیده استخوان‌بندی محکم و حساب‌شده‌ای پیدا کرده است، تا چه حد موافقید.

البته موسیقی اگر با اتفاق و حادثه همراه نباشد، فقط می‌تواند تأثیر خاص خودش را بر ارکان وجود شنونده باقی گذارد ولی اگر با ریشه‌ی اسطوره‌ای و حماسی همراه شد هم خود اوج می‌گیرد و متعالی‌تر می‌شود و هم حادثه را با قابی درخشان و نمایی ملموس و سخت جذاب عرضه می‌دارد که راز و رمزی از جاودانگی با خود همراه دارد.

در نگاه به پرسش سوم، اگر دوره‌ی صفویه را زمان شکل‌گیری شبیه‌خوانی بدانیم، اساساً پدیدآورندگان این هنر چه تحولاتی را به لحاظ معنی و مفهوم و به لحاظ ساختار هنری از دید زیبایی‌شناختی به وجود آوردند.

من برخلاف بسیاری، همان طوری که در کتاب «شیراز خاستگاه تعزیه» نوشته‌ام به دلایلی به وجود آمدن تعزیه را مربوط به اوائل دوره‌ی زندیه می‌دانم، از جمله این دلایل «سفرنامه‌ی فرانکلین» است، از افسران انگلیسی که مدتی را در شیراز گذرانیده است. در سفرنامه‌ی او برای اولین بار می‌بینیم که تعزیه‌خوانی به صورت دیالوگی و با شعر، توسط تعزیه‌خوانان اجرا شده است و تعزیه‌هایی را هم که از آن نام می‌برد و شرح آن را می‌نویسد تعزیه‌ی قاسم است که به یقین هم از نظر شعری خام بوده و هم از نظر اجرا. آنچه در سفرنامه‌های سیاحان دوره‌ی صفویه آمده و آنچه آنان از آن نام برده‌اند مراسم عزاداری دهه‌ی اول ماه محرم است که از آنها به نام تعزیه که معنی و مفهوم عزاداری را نیز دربردارد سخن به میان آمده است. چنان چه در شهرهای بزرگی نظیر تهران یا تبریز یا اصفهان این مراسم بسیار پرشکوه انجام می‌گرفته است. در این زمان است که می‌بینیم دسته‌های عزاداری حرکت می‌کنند، شتر و اسب با خود دارند و از سنج و طبل استفاده می‌شود. حتی از ارابه‌ی متحرکی نام برده شده است که در جلوی عزاداران در اصفهان



حمل می‌شـده و روی آن اولیاء با لباس سـبز در یک طرف و اشقیاء با لباس قرمز روبه‌روی آنها در طرف دیگر ایسـتاده و شمیشـر و سـپر و ابزار جنگی داشـته‌اند، ولـی با همه‌ی اینها از تعزیه با معنی و مفهومـی که از آن انتظار می‌رود نشانی نیست.

بعد از دوران زندیه تعزیه راه کمال می‌پیماید و در دوره‌ی قاجاریه همان طور که اشاره شد از هر حیث به حدل کمال و زیبایی و شکوه می‌رسد. مسلم اسـت که در این دوران روز به روز بر مبنای تجربیات و آگاهی‌ها و نوشـته شـدن نسخه‌های کامل و خوب تعزیه و بهره‌وری از موسیقی و دستگاه‌های آن و بهره‌منـدی از تعزیه‌خوانـان خوش‌صدا و خوش‌اندام و اسـتفاده از ابزار مجلل، زیبایی‌های خود را به دسـت مـی‌آورد و آگاهی‌های گوناگون موجب کمال و اعتلای آن از لحاظ شعر و موسیقی و اجرا و ساختار می‌شود.

می‌دانید که استفاده از فنون خلسه ریتم و آواز بدون شناخت جنبه‌های تأثیرگذاری موسیقی بر روان انسان صورت نمی‌گیرد. زیرا موسیقی در لحظه‌ی عینیت به عنوان تصویرکننده‌ی مکان و توصیف‌کننده‌ی حالت‌ها عمل می‌کند، پس باید موسیقی تعزیه با فکر و اندیشـه و حسـاب شده باشد. شما دلایل سوق یافتن این موسـیقی متعالی به سـطح نازل فعلی را در چه می‌بینید؟ و اینکه تأثیر موسـیقی تبلیغی رسانه‌ای در روند نابودی موسیقی

تعزیه تا چه حد است؟

در مورد قسـمت اول پرسـش‌تان که توصیفی است و تحلیلی، عرضی ندارم. در مورد قسـمت دوم سـؤال، این را باید بدانیم که موسـیقی یکی از ارکان مهم تعزیه است اما همه‌ی تعزیه نیست. از آن گذشته اجرای موسیقی همراه حادثه پیش می‌رود و به تنهایی مورداستفاده قرار نمی‌گیرد. این امر را نمی‌توان منکر شـد که موسیقی در لحظه‌ی عینیت به عنوان تصویرکننده‌ی مکان و توصیف‌کننده‌ی حالت‌ها عمل می‌کند و موسـیقی تعزیه هم از این اصل مستثنی نیست.

نهایت آن که افول تعزیه در جامعه خواه و ناخواه به افول موسـیقی آن نیز ارتباط کامل دارد و علت آن هم بیگانه و بیگانه‌تر شدن جامعه و به ویژه قشـر جوان با شـور و حالات نهفته در موسـیقی ما است. در حقیقت موجی که در موسـیقی جهانی ایجاد شده، موسیقی ما را هم تحت تأثیر شدید خود قرار داده که این نقص از موسـیقی ما و قدرت حیرت‌انگیزش نیسـت، بلکه ما نتوانسـته‌ایم آن را بشناسیم و در این هیاهوها آن را عرضه کنیم و صدای شورانگیزش را به گوش جهان برسانیم.

شـما اطمینان داشـته باشید قدرتی که در موسـیقی ما وجود دارد بسی بالاتر و برتر از موسیقی‌های به قول شما تبلیغی رسانه‌ای است. این واقعیتی اسـت که موسـیقی ما با توجه به درون‌گرایی و راز و رمزهـای عرفانی‌اش

می‌تواند در جهان امروز، جایی درخور و به کمال داشته باشد. ببینید، در یکی از کلاس‌های رشته‌ی هنر دانشگاه آزاد شیراز من از شصت نفر دانشجویی که برای آشنایی با تعزیه در کلاس حاضر شده بودند سؤال کردم که هرکس یک تعزیه را از اول تا به آخر دیده و تماشا کرده است دستش را بلند کند. هیچ کدام از آنها دست‌شان را بلند نکردند . اما در پایان ترم، گروهی از دانشجویان پسر و گروهی از دانشجویان دختر تعزیه تشکیل دادند که هر گروه به طور کامل یک تعزیه را با موسیقی اجرا کردند. آیا همین نکته نشان از آن ندارد که جامعه‌ی ما خود را از این نمود درخشان و زیبا کنار کشیده و جوانان ما نه تنها با موسیقی که با موسیقی تعزیه و بلکه با خود تعزیه هم بیگانه‌اند.

باتوجه به تنوع ریتم در موسیقی تعزیه و از آن جایی که یکی از جنبه‌های دراماتیک هنر تعزیه تو در تو بودن اتفاقات است چگونه از موسیقی‌سازی در ادغام صحنه‌ها استفاده کرده‌اند؟

موسیقی تعزیه در واقع بر مبنای تجربیات متکامل شده است و استفاده از موسیقی در آنها شیوه‌ی خاصی دارد. مثلاً نواختن کرنا برای آغاز تعزیه و نیز آغاز جنگ در صحنه یا اطلاع‌رسانی به مردم از خواندن تعزیه پیش از شروع آن است. نواختن ساز دهنی کوچک یا نی به تنهایی برای لحظات تلخ جدایی، نوحه بر مرگ شهید، حمل جنازه بر اسب از میدان به سوی خیمه‌گاه یا بر نعش افتادن در میدان جنگ است در حالی که یکی از اولیاء بر بالای سرش نشسته و از سنگینی ماتم، دست بر پیشانی نهاده و بر زمین نشسته و توانایی برخاستن ندارد. طبل و ساز گاه با هم برای طی طریق و رفتن از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر مورداستفاده قرار می‌گیرند و... . بنابراین موسیقی در تعزیه حساب شده، دقیق و بر مبنای حادثه و از همه برتر، تجربیات تعزیه‌خوانان است. موسیقی آوازی نیز بنا بر طبیعت و حالت تعزیه‌خوان و نقشی که اجرا می‌کند شکل گرفته است چنان که در موسیقی، دستگاه‌های شاد و غم‌انگیز را حتی اگر با موسیقی بیگانه باشیم، تشخیص می‌دهیم.

مرحوم بدیع‌زاده می‌نویسد: «مطلع‌ترین خواننده‌ها در قدیم آنهایی بودند که در کار تعزیه و روضه بودند، حتی می‌توانم بگویم که بزرگ‌ترین حق را برای نگهداری موسیقی و آواز اصیل ایرانی آقایان تعزیه‌خوان‌ها و روضه‌خوان‌ها داشتند و اگر از موسیقی ایرانی که درحال حاضر مختصری از آن باقی‌مانده و خدا کند نابود نشود، باز هم اثری باقی و بجاست، محققاً از طبقه‌ی افرادی است که در کار روضه و تعزیه بوده‌اند. حتی باز با کمال قدرت و صراحت می‌توانم بگویم نمایش‌ها یا داستان‌های مهیجی که امروز در سراسر دنیا به نام اپرا در معرض دید تماشاچیان گذاشتند، می‌شود گفت که ابتکار آن در آغاز به دست تعزیه‌خوان‌ها و تعزیه‌گردان‌های زمان قدیم بوده است. در ایران این نمایش آهنگین منتها به تراژدی‌ای، به نام تعزیه تنظیم می‌شد و مردم در نهایت شوق و اصرار عجیب برای تماشای این نمایش‌های آهنگین هجوم می‌آوردند.»

شما تا چه حد با گفته‌ی مرحوم بدیع‌زاده موافقید؟

در مورد نظر مرحوم بدیع‌زاده مبنی بر این که مطلع‌ترین خوانندگان آنهایی بوده‌اند که در کار تعزیه بودند، شکی نیست. در مورد روضه نیز هرچند کلیت ندارد ولی آنانی که صدای خوش داشته‌اند، دستگاه‌ها را می‌شناختند. این موضوع نیز که تعزیه‌خوانان و تعزیه در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی نقش اساسی داشته شکی وجود ندارد و اتفاقاً این نظر توسط مرحوم صبا نیز عنوان شده است. ولی این سؤال هم برای من مطرح است که آیا کسانی که موسیقی را از زمان‌های دور تا آغاز تعزیه‌خوانی نگهداری کردند و علم آن را آموختند و درباره‌ی آنها کتاب نوشتند و خوانندگانی که آنها را در طی قرون متوالی می‌خواندند به سهولت می‌توان فراموش کرد؟! اوج تکامل موسیقی در تعزیه در طی دویست سال اخیر بوده است. پس بزرگانی که علم

موسیقی را فرامی‌گرفتند در کجای کار قرار دارند؟! نظر ایشان درباره‌ی اپرا درست به نظر نمی‌رسد، زیرا اولاً مراد از زمان‌های قدیم که مرحوم بدیع‌زاده گفته‌اند معلوم نیست چه زمانی است. ثانیاً تعزیه‌های قرون وسطایی که مانند تعزیه‌های ایرانی نبوده زیرا وسیله کشیشان در کلیساها یا میادین جلو کلیسا اجرا می‌شده و به صورت نمایشی بوده است.

درباره‌ی حضرت عیسی و حواریون ایشان تعزیه‌خوانی می‌شده و موسیقی هم به نحوی که در تعزیه ایرانی است با آن اجرا نمی‌شده است. حال بر چه اساسی آقای بدیع‌زاده چنین عقیده‌ای داشته‌اند نمی‌دانم، به نظر می‌رسد این نظر ایشان بر مبنای حدس و گمان و تصور بوده باشد. البته در معابد قدیم مراسم قربانی همراه با نوعی موسیقی بوده که نمی‌توان آنها را تعزیه تلقی کرد.

موسیقی تعزیه در دو عرصه‌ی موسیقی آوازی و سازی مورد بررسی قرار می‌گیرد که در ارتباطی نزدیک با متن و جنبه‌های نمایشی‌اند. اما آنچه در موسیقی سازی تعزیه اهمیت دارد این است که سازها هیچ گاه آواز را همراهی نمی‌کنند. مگر در مواردی نادر که نی، نی‌لبک و قره‌نی به همراه آواز بیایند. شما عدم همراهی آواز توسط ساز را در چه می‌بینید؟

عدم اجرای ساز همراه آواز را باید در ریشه‌های مذهبی و اعتقادی مردم ایران جست‌وجو کرد. زیرا همان‌طور که می‌دانید حتی اجرای خود تعزیه هم از اول با مخالفت اکثر قریب به اتفاق علماء بزرگ بود و این هوشیاری تعزیه‌خوانان بود که توانستند موسیقی را به نحوی دلپسند و زیبا که از نظر شرعی هم اشکالی بر آن وارد نباشد در متن تعزیه قرار بدهند و بدین صورت تعزیه را متعالی سازند.

استاد همایونی، در پایان ممکن است توضیحی نیز در مورد کارهای در دست چاپ یا تحقیق و نگارش‌تان بفرمایید.

اخیراً مجله‌ی (T.D.R (THE DRAMA REVIEVE که از معتبرترین مجلات تئاتری جهان است و در آمریکا منتشر می‌شود آخرین شماره‌ی خود را به «تعزیه ایرانی» اختصاص داده است. این ویژه‌نامه به سردبیری پروفسور چلکوفسکی استاد برجسته‌ی هنر و رییس بخش شرق‌شناسی دانشگاه نیویورک با عنوان FROM RARBALA TO NEWYORK ارائه شده که از من هم مقاله‌ای خواسته شد که با نام «کالبدشناسی تعزیه‌ی ایرانی» THE ANATOMY OF PERSIAN TAZIYEH PLAYS ارسال کردم و چاپ شده است. سایر مقالات نیز از شرق‌شناسان و ایران‌شناسان آمریکایی و اروپایی یا استادان ایرانی مشغول به تدریس در آن دانشگاه‌ها است.

از آن گذشته دو کتاب «مشکین مهر» و «آتشی که نمیرد» که اولی سفرنامه مکه است و دومی مقالاتی است در نقد آثار ادبی و اجتماعی که به وسیله‌ی انتشارات نوید شیراز زیر چاپ است. کتابی هم که در حدود چهار سال وقت مرا گرفت با نام «زنان و سروده‌های‌شان در گستره‌ی فرهنگ مردم ایران زمین» در ششصد صفحه از طرف پژوهشکده‌ی مردم‌شناسی زیر چاپ است که شامل مباحثی تازه در مورد ترانه‌هایی است که زنان ایرانی در طول تاریخ در زمینه‌های فولکلوریک سروده‌اند و کتابی نیز با نام «دوبیتی‌های ایزدی کازرونی» که توسط انتشارات کازرونیه در دست چاپ است.

از موسیقی تا سکوت
به کوشش محمد جواد کسائی
و مقدمه‌ی بیژن ترقی
نشر نی

استاد حسن کسائی، از طلیعه‌داران موسیقی معاصر ایران، به حق با ابداع شیوه‌ای خاص در نواختن نی، تحولی مبتکرانه در اجرای این ساز به وجود آورد و توانست روح تازه‌ای بر تن موسیقی کشورمان بدمد. شاید اکثر استادان موسیقی ایران، به این امر معترف باشند که کسائی در اعتلا و وسعت اجرایی نی، نقشی عمده و ابتکاری داشته است.

باز هم به درستی ترقی گناه بزرگی است بر دوش بانیان فرهنگ هر کشور که نام‌آوران و خدمتگزاران سرزمین خود را از خاطر ببرند و آفرینش‌های خلاقانه‌ی آنها را نادیده انگارند.

نایب اسدالله معروف‌ترین و ماهرترین استاد نی در اواخر عصر قاجار و شادروان مهدی نوایی اصفهانی از دست پروردگان او و استاد حسن کسائی نیز دست پرورده‌ی مهدی نوایی است. لطافت و ظرافت نی‌نایب اسدالله را در نوازندگی استاد ارجمند آقای حسن کسائی شنیده‌ایم با ابدعات و ابتکارات ویژه‌ی خود. جملاتی که وی در نوازندگی به کار می‌گیرد از جهت مبادی آهنگسازی، قابل توجه است.

از ویژگی‌های بارز نوازندگی کسائی می‌توان به این موارد اشاره کرد: احراز تُن شفاف و مطلوب در محدوده‌ی