بررسی موسیقی آوازی تعزیه شهادت حضرت علی اکبر(ع) بر اساس اجرای گروه تعزیه سرخنگ

تاریخدریافت: 1392/1/28
تاریخپذیرش: 1392/3/3

مفید شاطری[۱]
مجید فرزین[۲]
کاظم ایمان طلب[۳]

چکیده

تعزیه به مجموعهی ادب و هنر ایران، ارزشهای قابل توجهی را تقدیم کرده است که پیدایی نخستین شکل ادبیات نمایشی مکتوب، پدیداری شکل و شیوهی اجرایی و بیانی خاص در هنر نمایش یا هنرهای نمایشی و نگهداشت و استمرار مقامها و گوشه های موسیقی در سنت موسیقایی ملی ایران، از جملهی این ارزشها است. هرچند بنا به دلایلی، موسیقی با ساز در تعزیه، رونق چندانی نداشته، اما موسیقی آوازی حداقل از دورهی قاجار به بعد مسیر تکامل را پیمود. تعزیهخوانان با آگاهی و شناخت موسیقی سنتی ایرانی به بهترین وجه به ایفای نقش خود پرداختهاند. یکی از نکات مهمی که تاکنون در شبیه (تئاتر مذهبی ایران شامل تعزیه یا شبیه غمانگیز و شبیه شاد) کمتر مورد توجه قرار گرفته، ثبت و ضبط دقیق موسیقی آوازی بر مبنای اجرای مناطق مختلف جغرافیایی کشور بوده است. در این مقاله، ضمن پرداختن به مبانی نظری تحقیق، مجلس کامل «تعزیهی شهادت حضرت علی اکبر(ع)»، بر اساس اجرای گروه تعزیه سرخنگ از حیث آوازهای اجرا شده، مورد مطالعه قرار گرفته است. اجرای آوازی این تعزیه، در دستگاه شور با گردشهای آوازی در بیات ترک، افشاری، دشتی و دستگاههای همایون، چهارگاه، سهگاه و ماهور بوده است.

واژگان کلیدی: تعزیهخوانی، موسیقی تعزیه، مجلس شهادت علیاکبر، سرخُنگ، خراسان جنوبی.

---

[۱]. استادیارجغرافیا و برنامه ریزی روستایی دانشگاه بیرجند، نویسنده مسؤول mshateri@birjand.ac.ir

[۲]. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه بیرجند

[۳]. کارشناس امورسینمایی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان جنوبی

مقدمه

یکی از مهمترین بخشهای هر تعزیه، موسیقی آوازی آن است که آگاهی نسبت به آن میتواند در موفقیت یک تعزیهخوان بسیار مؤثر باشد و اصولاً تعزیهخوانهای حرفهای موفق کسانی بودهاند که آشنایی نسبی با دستگاهها، آوازها و گوشههای موسیقی سنتی داشتهاند.

اهمیت موسیقی آوازی در تعزیه چشمگیر است به گونهای که ایفاگران نقشها میبایست از دستگاههای موسیقی آگاه باشند تا اگر نقش آنها تغییر یافت، بتوانند در آواز معین بخوانند. در موسیقی تعزیه برای نقشهای متفاوت، آوازهای متناسب با نقشهای آنها انتخاب میشود مانند شمر که بیشتر با حالت اشتُلُمخوانی [۴]، اشعار خود را میخواند. موافق خوان باید آوازی خوش داشته باشد در حالی که مخالفخوانان تنها فریاد و نعره میزنند (نادعلی زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۳).

ارتباط میان تعزیه و موسیقی تنها از طریق آواز نبوده است، بلکه سازهای موسیقی نیز در مجالس تعزیه بهکار میرفتهاند چنانکه گاه پیش از آغاز تعزیه به جای "پیشخوانی"، با نواختن برخی سازها مانند: شیپور، طبل، دُهُل، کرنا، سُرنا، نی لبک، نی، قره نی، نقاره و سِنج، تماشاگران را برای شنیدن و دیدن تعزیه آماده میکردند، البته در حین اجرای تعزیه، معمولاً آوازها با ساز همراهی نمیشد، جز در موارد اندک که در این موارد رعایت دستگاهها لازم بود، چنانکه معمولاً برای شبیه (نقش) علی اکبر و قاسم، چهارگاه و سه گاه و اصفهان [۵]، و برای شبیه امام، نوا نواخته میشد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۷۶). حتی در موسیقی ایرانی ما گوشههایی چون رجز وجود دارند که به شکل کامل در موسیقی مذهبی استفاده میشوند. با این حساب شاید بتوان گفت که تعزیه گلچینی از ردیفهای موسیقی ایرانی است.

مسعودیه (۱۳۶۷، ج ۱: ۴۵) معتقد است که بیان آوازی در دستگاههای معین موسیقی ایرانی که مظلومخوانها بهکار میبرند بازمانده نقالی مذهبی است.

در اغلب پژوهشهایی که تاکنون در حوزه موسیقی تعزیه صورت گرفته است بیشتر بر این موضوع تأکید شده که مثلاً شخصیتهای تعزیهخوان در کدام دستگاه، آواز و یا گوشه میخوانند و کمتر به نت نویسی مجالس تعزیه پرداخته شده است. اگر این کار در گذشته به مانند کاری که مرحوم مسعودیه در نت نویسی مجلس انجام داده است، صورت میگرفت میتوانست در الگوگیری صحیح تعزیهخوانان کمک مؤثری باشد. در حال حاضر نیز هر چند ممکن است بعضاً برخی اجراها با نقایص مهمی همراه باشد و به علت تقلید از شیوه و سبک دیگر مناطق، اغلب آوازها به اشتباه خوانده شود، لکن در نقاطی که اصالت تعزیه خوانی تا حدی حفظ شده، شیوههای درستی در اجرای آواز تعزیه وجود دارد.

با فرض این موضوع در پی آنیم تا بر اساس اجرای نقاط مختلف، آوازهای موجود را در حد امکان با استمداد از پیشکسوتان تعزیهخوانی و نیز موسیقیدانان استان جمعآوری و حفظ نموده و در مجموعهای از مقالات مستقل به شیوه علمی به بررسی و معرفی آنها بپردازیم.

---

[۴]. اشتُلُم به معنی تندی و غلبه و زور و تعدی کردن باشد بر کسی و بزور چیزی گرفتن . (برهان). قهر و غلبه و تعدی و زور: در تعزیه به رجزخوانی مخالفین از جمله شمر و ابن سعد اطلاق میشود که مطالب و اشعار خود را با پرخاش و تندی ادا می کنند.

[۵]. چهارگاه و سه گاه از دستگاه های هفتگانه موسیقی و اصفهان از آوازهای پنج گانه موسیقی سنتی ایران است .

هدف پژوهش

بیتردید هنر تعزیه، برای بسیاری از پژوهشگران از زوایای مختلف هنری، فرهنگی و حتی اجتماعی و مردمشناسی مورد توجه و قابل تعمق بوده است. متأسفانه در مورد موسیقی تعزیه تا کنون کار جدی و اساسی انجام نشده است. در این باره تنها میتوان کار مرحوم محمدتقی مسعودیه، پژوهشگر موسیقیدان را نام برد که برای اولین بار مجالس تعزیهی "شهادت امام حسین (ع)" و نیز تعزیهی "هفتاد و دو تن" را با روش علمیآوا نگاری نمود و آوازهای آنها را به کمک مجید کیانی با ردیف موسیقی سنتی ایران سنجید و مقامها، گوشهها و لحنهای آنها را مشخص و تعیین کرد. متأسفانه مرگ به این پژوهشگر پیشرو اجازه نداد که این کار علمی ارزشمند خود را ادامه دهد. مشروح این پژوهش در کتاب دو جلدی "موسیقی مذهبی ایران" از وی به یادگار مانده است. این کتاب در سال ۱۳۶۷ توسط انتشارات سروش به چاپ رسیده است.

از آنجا که دامنه اجرای تعزیه در گستره ملی بسیار وسیع است و در اقصی نقاط کشور هنوز هم تعزیهخوانی رایج و شایع است و بهویژه در سالهای اخیر که رونق بیشتری هم گرفته، یکی از نیازهای اساسی شناخت و ثبت و ضبط آهنگها، نغمات و الحان تعزیه است که هر چند ممکن است دچار تغییراتی هم شده باشد، لیکن هنوز بسیاری از آوازهای خاص مناطق وجود دارد که تحت تأثیر محیطهای جغرافیایی با فرهنگ و آداب و رسوم خاص ممکن است منحصر به فرد باشد. جاوید (۱۳۸۲: ۲۷). از پژوهشگران حوزه موسیقی معتقد است که "موسیقی در تعزیه از این جهت دارای راز و رمزی است که هنوز گشوده نشده است ". شناخت موسیقی آوازی تعزیه و آسیبشناسی آن توسط اهل فن قطعاً به بهبود آن به شیوه علمی کمک خواهد نمود.

درویشی (۱۳۹۱: ۵۵) پژوهشگر موسیقی نواحی ایران، توجه به ثبت و ضبط موسیقی مذهبی و آئینی ایران را از دو جنبه دارای اهمیت میداند «نخست، پیشینه آن بهعنوان یک فرهنگ شفاهی مهم که هم از تنوع و رنگارنگی چشمگیری برخوردار است و هم لایههای مختلفی از حیات معنوی و اجتماعی گذشته و حال این سرزمین در آن قابل مشاهده است. دوم، خطر فراموشی به دلیل وارد آمدن آسیبهای جدی بر پیکره هنر شفاهی، فراموشی یا استحالهی بسیاری از آئینها و جایگزین شدن نمونههایبیریشه و فاقد اصالت به جای نمونههای قدیمی در این راستا قرار میگیرد».

همانگونه که بسیاری از موسیقیدانان و ردیفدانان ایران معتقدند که موسیقی تعزیه همان گوشههای ردیف دستگاهی ایران است که تنها با حالت گفتاری و نقالی اجرا میشود. موسیقی تعزیه بر موسیقی دستگاهی ایران قابل انطباق هست اما همه موسیقی دستگاهی، موسیقی تعزیه نیست. بهعبارت دیگر، میتوان گفت که بخشی از موسیقی دستگاهی ایران ضمن آن که هویت و نمود مستقل دارد، در موسیقی تعزیه نیز جلوهگر شده است.

بنابراین میتوان با گردآوری و ضبط اصوات و الحان و نغمههای آن به غنای موسیقی دستگاهی ایران کمک شایانی کرد. بهعبارت دیگر، گوشهها و لحنها و نغمههای گوناگونی در موسیقی تعزیه وجود دارد که در یکصد سالی که موسیقی ایران در حال گردآوری است، گمنام مانده است. وظیفه ملی و تاریخی ما در این برهه از زمان، ضبط و ثبت هر چه سریعتر این لحنها و نغمهها و تجزیه و تحلیل آن است (پهلوان، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

البته ما در پی این هدف و یا این مقام علمی نیستیم که موسیقی آوازی تعزیه را تعیین و یا احیاناً تجویز نمائیم که مثلاً در فلان تعزیه و فلان شخصیت باید و بدون هیچگونهتغییری در قالب دستگاهها و یا نغمات و گوشههای خاص باید اجرای تعزیه نماید، زیرا تعزیه به لحاظ پویایی و برخورداری از ویژگیهای خاص خود نمیتواند در قالب یک چارچوب معین اجرا شود. بر همین اساس، هدف اصلی شناخت وضعیت موسیقی آوازی در گروههای مهم تعزیهخوان استان خواهد بود که هر یک در قالب یک مقاله تدوین و در

نهایت با در اختیار داشتن مجموعهای از اجراها به مقایسه و همچنین تعیین رویکرد قالب، به نتایج جالب توجهی میتوان دست یافت.

به اعتقاد نگارنده که خود در هر دو حوزه عملی و نظری تعزیه چند سالی است که اطلاعاتی کسب نموده و حداقل سی سالی است که در اجرای تعزیه نقش داشته، اجرای آوازها اگر دقیقاً مطابق دستگاهها و ردیفهای موسیقی انجام پذیرد که کار نسبتاً دشواری هم میباشد، شور و حرارت تعزیه گرفته شده و شنونده بیشتر محو فنهای اجرای شبیهخوان خواهد شد و ارتباط کمتری با مضمون و محتوا برقرار خواهد کرد. بنابراین تعزیهخوان باید به دستگاهها و آوازها و گوشههای موسیقی سنتی آگاهی و تسلط نسبی داشته باشد تا بتواند تعزیه را بهتر و با اثرگذاری بیشتری اجرا نماید. این به معنای اجرای دقیق فنها و تحریرهای موجود در آواز گوشهها در اجرای تعزیه نیست چرا که ممکن است در آن صورت هم اجرا کنندهی تعزیه از حال و هوا و حس تعزیه خارج شود و هم شنونده و بیننده تعزیه به جای قرار گرفتن در حس و حال تعزیه، توجهش به فنهای آوازی و تحریرها معطوف شده و اصل موضوع و حال و هوای تعزیه تحت تأثیر این فنها و تحریرها کمرنگ و کم اثر شود.

جاوید (۱۳۸۴: ۷۴) در مقاله موسیقی و تعزیه نیز یکی از آسیبهای وارده به موسیقی تعزیه را تقلید موافقخوانهای خوش صدا از شیوههای آوازی برخی خوانندگان سنتی میداند و میگوید: «این گونه تحریر زدنها ویژهی مجالس و محافل است نه آیین تعزیه. نتیجهی این گونه تقلیدها بر باد رفتن اصالتها و ریشههاست».

اصول کلی تعزیهخوانی را باید عیناً نگه داشت. تعزیه را میتوان نو کرد ولی نمیتوانست به تحول در آن زد. تحول امکان نابودی آن را در بر دارد. یعنی باید تعزیه را عیناً بهصورت سنتی حفظ و نگهداری و اجرا کرد و البته هنرمندان تئاتر یا هر کس دیگر میتواند آن در پرداخت الهام بگیرد ولی مانند نمایشهای آیینی هندی یا ژاپنی، آن را به همان صورت که هست باید اجرا و به جهان عرضه کرد (همایونی، ۱۳۸۱: ۶).

روش تحقیق

روش پژوهش در تحقیق حاضر بر مبنای ترکیب شیوه اسنادی و میدانی است که در دو بخش مبانی نظری و یافتههای میدانی تنظیم خواهد شد. مبنای نظری ما را کتب و مقالاتی تشکیل خواهد داد که عمدتاً توسط صاحبنظران در عرصه تعزیه و موسیقی تعزیه نگارش یافته است.

برای شناخت موسیقی تعزیه در واحد تحلیل (اجرای گروه تعزیه سرخنگ) نیز با مراجعه به اجراهای موجود و همچنین با بازخوانی اشعار توسط تعزیهخوانان و به کمک موسیقیدانان به تعیین دستگاهها، آوازها، الحان و نغمات موجود پرداخته خواهد شد.

تاریخچه تعزیه خوانی سرخنگ

بر اساس شواهد موجود و نسخ مکتوبی که از تعزیه باقی مانده، میتوان سابقه تعزیهخوانی در این روستا را به دوره قاجار و اوایل پادشاهی ناصرالدین شاه منتسب دانست. مهمترین دلیل بر اجرای تعزیه، وجود تکیهای بنام "تکیه حاجی عبدالرسول" در روستا است که علاوه بر این تکیه برای روضهخوانی ساخته شده در اجرای تعزیه نیز، مورد استفاده قرار میگرفته است. این تکیه در فاصله سالهای ۱۲۳۰ تا ۱۲۴۰ هجری قمری ساخته شده و اولین عَلَم عزاداری روستا نیز در همین تکیه برپا گردیده است[۶].

---

[۶]. حاشیه نگاشته های سی جزء قرآن خطی وقفی مربوط به سنه ۱۲۲۶ قمری

در بین نسخ قدیمی موجود از مجالس تعزیه سرخنگ، نسخهای از مجلس مسیب قهقاه خزاعی به تاریخ ۱۲۸۵ قمری، موجود است که در منزل مرحوم کربلائی علیرضای سرخنگی فرزند ملا محمود حاجی عبدالرسول نگارش یافته است. این نسخه و نسخ دیگر موجود، بیانگر قدمت تعزیه خوانی در این روستا میباشد.

مهمترین تعزیه خوانهای سرخنگ که علاوه بر اجرا در روستای سرخنگ و درخش، در تعزیه های اجرا شده در حسینیه شوکتیه نیز ایفای نقش میکردهاند عبارتند از: مرحوم کربلائی مختار فرزند مرحوم حسین آقا محمد متوفی به سال ۱۳۳۴ قمری، مرحوم آقا محمدمهدی امامخوان فرزند مرحوم حاجی آقا محمد متوفی به سال ۱۳۵۱ قمری، مرحوم عباسعلی شاهدوست، حاج محمدکلوخ جوان و در دوره ۵۰ ساله اخیر نیز مرحوم حاج غلامرضا شاهدوست، حاج محمدحسین اشرفی، مرحوم حاج محمدحسن باغستانی و در حاضر فرزند ایشان، حاج علیرضا باغستانی که از پیشکسوتان تعزیه در سرخنگ میباشند.

مبانی نظری

در موسیقی اصیل ایرانی، دوازده شاخصه موسیقایی یا ۱۲ شکل از ارائه موسیقی سنتی وجود دارد که متشکل از هفت دستگاه و پنج آواز موسیقیایی است. این دوازده ردیف عبارتند از: دستگاه شور، آواز ابوعطا، آواز افشاری، آواز بیات ترک (بیات زند)، آواز دشتی، دستگاه همایون، آواز بیات اصفهان، دستگاه سهگاه، دستگاه چهارگاه، دستگاه ماهور، دستگاه راست پنجگاه و دستگاه نوا. مجموع هفت دستگاه شامل دوازده آواز و ۴۷۰ گوشه میشود (برخوردار، ۱۳۸۶: ۵۴).

البته این ردیفها و دستگاهها در تعزیه به فراخور حس و حال صحنه و شخصیت بهکار گرفته میشدهاند. بدینگونه که مثلاً در صحنههای حماسی چهارگاه و همایون و در صحنههای سوزناک شور، سهگاه و دشتی خوانده میشدند. شخصیتها نیز آوازهای خود را داشتند، لیکن به عقیدهی بلوکباشی (۱۳۸) اینگونه نبوده است که حضرت عباس (ع)که دستگاه قالبش چهارگاه است تنها در همین دستگاه بخواند؛ وی در صحنههای مختلف به فراخور موقعیت و داستان شور، سهگاه، ابوعطا و دشتی نیز میخواند. حر نیز به همین گونه است. اینکه گفته میشود حر در نوا میخواند، اینگونه نیست که از سایر گوشههادستگاهها استفاده نکند.

بیشتر اشعار مورد استفاده در تعزیه در بحرهای متناسب میباشد و تعزیهنویسان برای ایجاد تنوع در شعر، بیتهایی بهکار بردند که هر شخصیت در بحری متناسب با مقام و منزلت خود در زندگی به محادثت بپردازد، بدینسان آنان به راحتی میتوانند کیفیت و مقام موسیقی را تغییر دهند (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۷۷-۷۸).

باید گفت اساساً پیش از آنکه تعزیه از ویژگیها و شگردهای نمایشی سود برد، مضامین آن به صورت شعر و آواز بیان میشد. نگاه به تاریخ پیدایش آیین‌های شیعی، بهخصوص آوازهای مذهبی ایرانیان در مراسم و مکانهای مختلف بر این مسأله دلالت دارد. روضه‌خوانها، نوحه‌خوانها، مرثیهخوان‌ها، دراویش دوره‌گرد و مولودیخوانها اولین کسانی هستند که بدون کمک ابزار و ادوات موسیقی، برای مردم کوچه و بازار آوازهایی را در مدح اولیاء و انبیاء می‌خواندهاند. بهعنوان مثال، نعتخوانی در افغانستان، خراسان و بخشهایی از هرمزگان رایج بوده است.

در دوره صفوی به دلیل حرمت موسیقی، موسیقی ملی در پناه مذهب و در قالب نوحهخوانیها، مرثیه سرائی و روضهخوانیها آرام گرفت و در دورههای بعد نیز اغلب آوازخوانان مهم، ارتباطی با مجالس روضهخوانی و بعداً در دوره قاجار با مجالس تعزیه داشتهاند و حفظ موسیقی سنتی به کمک تعزیه نیز بر همین موضوع تأکید دارد.

نقطه عطف تعزیه‌خوانی و همچنین شکوه موسیقی تعزیه با اجراهای گروههای تعزیه‌خوان برتر در تکایای تهران و بهویژه در تکیه دولت است که تعزیه‌خوانان با استمداد از موسیقیدانان برجسته آن زمان، به تعلیم و آموزش تعزیه‌خوانان پرداختند.

برخی از تعزیه‌خوانان مشهور دوره قاجاریه و بعد از آن که با موسیقی آوازی آشنا بودند، عبارتند از: خواجه حسینعلی خان معاصر فتحعلی شاه و محمد شاه، سید مصطفی میرعزا و فرزندش سید کاظم میرغم (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۴۱). سید زینالعابدین قراب کاشی، رضاقلی تجریشی، سید عبدالباقی، بختیاری، ملاحسین امام خوان، میرزا غلامحسین عباس خوان، سید احمد خان که نقش حر و حضرت عباس (ع) را بسیار خوب اجرا میکرده و اولین خوانندهای است که برخی آوازهای او بر صفحه گرامافون ضبط شده است، میرزا رحیم کمانچهکش، قلیخانشای که نقش حضرت زینب (س) را با آواز دشتی بسیار مؤثر میخوانده است، حبیب الله اسب بِمُردی، ملاداداش طالقانی، حاج ملا رجبعلی در نقش امام خوان و اقبال آذر (خالقی، ۱۳۶۲: ۳۴۹-۳۵۱).

با آغاز دوره پهلوی و همچنین وجود زمینههای منفی و نگرش سوئی که در دورههایقبلی نسبت به تعزیه پدید آمده بود باعث شد تا با آغاز دوره پهلوی به تدریج از اوج و عظمت تعزیه و بالطبع موسیقی تعزیه کاسته شود. لیکن با همه این موارد، تعزیه با گریز از نواحی شهری و پناه بردن به نقاط روستایی هیچگاه به فراموشی سپرده نشد و موسیقی آوازی آن تحت تأثیر شرایط محیطی، اجتماعی و فرهنگی به حیات خود ادامه داد.

بررسیها تأثیر عمیق موسیقی تعزیه را بر موسیقی برخی نواحی بیان میدارد؛ مثلاً، در شمال ایران بسیاری از نغمات و الحان از موسیقی تعزیه اخذ شده مانند ترانه "لیلاباریکلا" که تحت تأثیر ریز مقام موسیقی مذهبی "خنجر میزند شمر"، با تغییر مایگی از بیات ترک به شوشتری، شکل گرفته است (نصری اشرفی، ۱۳۷۴: ۱۶).

همچنین ابزار، اشیاء و وسایلی که در تعزیه به آنها اشاره شده، یعنی ملزومات صحنه، بُعد اقلیم ایران و تعزیه را مینمایانند. تعزیههایی که در گیلان اجرا میشود، مختصات فرهنگ گیلان و مازندران را باز میتاباند و تعزیههایی که در جنوب ایران و در حاشیه خلیج فارس، اجرا میشود تحت تأثیر باورهای جنوب ایران است؛ حتی مایههای موسیقیشان هم متفاوت است. اینجا شروهخوانی میکنند، در حالی که در شمال ایران، امیریهخوانی میکنند و در نواحی لرستان آواهای سهگاه و چهارگاه با لحن حماسی وارد میشود (نشست تخصصی تعزیه، ۱۳۸۹: ۸).

به اعتقاد نگارندگان تعدادی از آوازهای حزنانگیز تعزیه سرخنگ نیز با فراقیخوانیهاییکه حتی در مجالس شادی هم رواج دارد، پیوند میخورد. بهعنوان مثال، مطابق یک رسم معمول، در اکثر نواحی ایران به هنگام خداحافظی مادر و دختر در شبی که عروس به خانه بخت میرود، مادر و دختر اشعاری را در مایه دشتی زمزمه مینمایند که در یک لحظه همه حضار را به گریه میاندازد. این لحن خواندن با اندک تغییری در بسیاری از صحنههای تعزیه تکرار میشود.

مثال دیگر، لحن اشعاری است که در مراسم فوت، بهویژه زنان اقوام و خویشان هنگامی که برای اولین بار پس از فوت عزیزشان، همدیگر را میبینند، با درآغوش گرفتن یکدیگر اشعاری را با لحن جانسوز میخوانند. نوحهخوانی زنانه در مجالس فوت نیز پیوندی عمیق با الحان و نغمات تعزیه دارد.

پیوند تعزیه با موسیقی

تعزیه به مجموعهی ادب و هنر ایران ارزشهایی تقدیم کرده است. پیدایی نخستین شکل ادبیات نمایشی مکتوب، پدیداری شکل و شیوهی اجرایی و بیانی خاص در هنر نمایشی و نگهداشت و استمرار مقامها و گوشههای موسیقی در سنت موسیقایی ملی ایران از جملهی این ارزشهاست. تعزیهخوانان، بهویژه تعزیهخوانان تکیهی دولت که از میان تعلیمیافتگان استادان موسیقی انتخاب

میشدند، در حفظ موسیقی سنتی و استمرار و بقای مقامها و گوشههای موسیقی نقش بسیار پراهمیتی داشتند. آهنگ صدا و ادای کلمات و اشعار با الحان موسیقی در ردیفها، مقامها و گوشههای مختلف متناسب با شخصیت نقشها، تأثیری شگرف در ذهن و احساس و عاطفهی مردم و القای بار معنایی اشعار به آنها را داشت. تعزیهخوانانی که آواز خوش داشتند و مایههای موسیقی ایرانی را میدانستند، میتوانستند در ذهنِ جمعی عامهی تماشاگر اثری عمیق بگذارند و در آنها نفوذ کنند و شور برانگیزند (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۱۱).

از اینکه تعزیهخوانان در سالهای آغازین تعزیهخوانی و در دورهی زندیان در تعزیهها چه مایهها و مقامهایی مناسب با نقشهایشان میخواندند، اطلاع نداریم. بیتردید بیشتر آوازها و آهنگها غمانگیز و همچون موسیقی مرثیهها، روضهها و نقالیهای مذهبی، به نظر ابوالحسن صبا از نوع "اپراتراژیک[۷]" بودهاند. نغمهها، آهنگها، مقامها و گوشههای باشکوه و نسبتاً نشاطآور مانند "راست پنجگاه"، "ماهور"، "همایون" و آهنگهای ضربی بهویژه برای خواندن ترانه، نوحه، پیشخوانیها، آواز بچه خوانها و حتی کاربرد آهنگها و موسیقی نظامی بعدها و بهتدریج، و تقریباً از دورهی ناصرالدین شاه در تعزیه باب شد. گزینش گوشهها و آهنگهای خاص و تعیین هر گوشه و آهنگ معین برای هر یک از شخصیتهای نقشها در تعزیه، رفته رفته و بر اثر تکرار و تجربه و ابتکار تعزیه گردانان و تعزیهخوانان موسیقیشناس و موسیقیدان متداول گردید و سرمشق موسیقیایی برای تعزیهخوانان شد. در دورهی ناصری، هم در سازهای موسیقی تعزیه تنوع پدید آمد و هم موسیقی آوازی تعزیه تحول یافت (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۳۵- ۴۳۶)[۸]. در دورهی ناصری موسیقیدانانی که با علم موسیقی، آوانگاری یا نتنویسی آشنایی داشتند، برای موسیقی نظامی و موسیقی ملی که تا آن زمان به طور شفاهی انتقال مییافت، نت نوشتند.

در سالهای اخیر نیز محمدتقی مسعودیه آوازهای مجلس "تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع)" و مجلس "تعزیه شهادت هفتاد و دو تن" را آوانویسی کرد و آوازهای هر دو تعزیه را به کمک موسیقیدان دیگر، مجید کیانی، با ردیف موسیقی سنتی ایران سنجید و مقامها، گوشهها و لحنهای آنها را مشخص و تعیین کرد. اگر در گذشته موسیقیدانان نتشناس، نت اشعاری را که تعزیهخوانان در نقشهای گوناگون میخواندند مینوشتند، امروزه موسیقیپژوهان تعزیه در شناخت مایهها و گوشههای آوازهای مجالس مختلف تعزیه و تشخیص دستگاهها و مقامها به حدس و گمان و تناقضگویی دچار نمیشدند (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۱۱).

به هر روی موسیقی ما، به نظر روحالله خالقی از راه آواز در تعزیهخوانی حفظ شد و استمرار یافت و «خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند» (خالقی، ۱۳۶۲: ۳۴۸). همین خوانندگان نیز موسیقی ملی ایران را از نابودی رهانیدند. از رازهای استمرار هنرهای اصیل پناه بردن آن به مذهب است و موسیقی و تعزیه نیز در همین راستا اعتبار و کیفیت و استمرار خود را حفظ کرده است.

مشحون (۱۳۵۰: ۴۰) در کتاب موسیقی مذهبی ایران در این باره مینویسد: «تعزیه بهترین وسیله برای حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران شده است و شبیه خوانی، بزرگترین نقش را در نگاهداری و انتشار و رواج موسیقی ملی و قدیمی ایران داشته است. بنا براین اکنون یکی از بهترین وسیلهها و مطمئنترین راههای تحقیق برای تشخیص حالت الحان و نغمات و آهنگهای اصیل ملی، اشعار تعزیه است؛ بهویژه که از زبان اهل تعزیه و شبیهخوان شنیده شود».

---

۷. Operatragic

۸. برای آگاهی دقیق از موسیقی تعزیه، موسیقی آوازی، سازی و غیرآوازی و تحول و تنوع آنها و نیز سازهای موسیقی تعزیه،ر . ک. به: شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۳۵-۴۹۴.

دیگر آنکه موسیقی در دوره قاجار است که در تعزیه به نحو بارزی متجلی میشود. پیش از دوران قاجاریه نه تعزیه به معنی و مفهوم کامل آن، راه تکامل پیموده بود و نه موسیقی تا بدان حد در تار و پود آن رسوخ کرده بود. البته این واقعیتی است که نواها و آهنگهای نوحههای سینهزنی و روضهخوانی با آواز و نیز مرثیهخوانیها با آن تنوع و گستردگی، نقش اساسی در حفظ موسیقی و الحان گوناگون، قدم به قدم با تکامل و اوج گرفتن تعزیه همراه بوده است (همایونی، ۱۳۸۱: ۶).

بهتدریج و در طی همین دوره، ابزار موسیقی در تعزیه متنوع شدند؛ نواختن دهل، سنج، کرنا، قره نی و شیپورهای مختلف معمول شد و به احترام و موقعیت هر یک از شهادتخوانها سرودهای مخصوص نوشته شد، مثلاً برای حر و حضرت عباس (ع) موسیقی حماسی و برای علی اکبر و قاسم، چهارگاه، سهگاه و اصفهان و برای امام (ع) نواهای سنگین و جدی نواخته میشد که ضمن حزن آوری، حس آرامش و امید را القاء میکرد مانند مقام نوا (مختاباد،۱۳۷۷: ۲۰).

تعزیه در طی دو سه قرن اخیر در حفظ و اشاعهی موسیقی آوازی نقش بزرگی داشته است و به نظر میرسد که این نقش از دوره صفوی با آهنگها و نواهای مرثیه خوانی و روضهخوانی آغاز شده است. نکته جالب این که بسیاری از نوحههای سینهزنی در اوزان هجاییاند (همایونی، ۱۳۸۱: ۸).

موسیقی در تعزیه از جهات مختلفی قابل بررسی است، از جمله موسیقی دستگاهی در ارتباط با تعزیه، شعر و موسیقی و آواز در شبیهخوانی، تعزیه و نقش آن در روند تداوم موسیقی و ... البته یکی از موضوعات قابل توجه نقش تعزیه در تداوم موسیقی در ایران است.

تعزیه سنگر موسیقی سنتی ایران بوده و تعزیهخوانی مطمئنترین و بهترین مکان جهت حفظ موسیقی اصیل ایرانی، چه به صورت نوحهخوانی و چه به صورت موافقخوانیبود. ابوالحسن صبا در یاداشتهای خود ضمن تجلیل از موسیقی تعزیه، برای از دست رفتن چنین پدیدهای اظهار تأسف میکند و در خصوص موسیقی تعزیه مینویسد:

«موسیقی تعزیه بود که میتوان آن را اپراتراژیک نام نهاد... بهترین جوانانی که صدای خوب داشتند از کوچکی نذر میکردند که در تعزیه شرکت کنند و در ماههای محرم و صفر همگی جمع شده و در تحت تعلیم معین البکاء که شخص وارد و عالمی بود تربیت میشدند و هر فردی مطالبش را با شعر و آهنگ رسا میخواند» (مجیدی خامنه، ۱۳۸۰: ۳۷-۳۸).

موسیقی تعزیه از منظر موسیقی آوازی و موسیقی سازی

در تعزیه سه رکن کلام، موسیقی و حرکت اهمیت بسیار دارند. کاربرد زبان شعر و موسیقی در بیان داستان و هماهنگی میان شعر و موسیقی با حرکات نمایشی در تعزیه برجستهترین نقش و وظیفه را ایفا میکند (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۱۳). اگر تعزیه را یک رسانه سنتی با قدرت تأثیرگذاری بالا بدانیم عناصر متنوعی در این رسانه سنتی بهکار گرفته میشود که در کنار زبان اشاره و کنایه به انتقال پیام کمک میکند. این عناصر عبارتند از: کلام منظوم و همراه با آواز، موسیقی، لباس، نمادها و نشانهها (نادعلی زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

موسیقی تعزیه را از دو منظر موسیقی آوازی و موسیقی سازی می توان مورد بررسی قرار داد.

نگاهی به تعزیهنامههای موجود در روستای سرخنگ و بررسی آنها نشان میدهد که ابزار موسیقی در اغلب مجالس و عمدتاً در اشعار گروه مخالفخوان کاربرد داشتهاند. به عنوان مثال، در تعزیهنامه حضرت ابوالفضل (ع) از ابزاری همچون طبل، دهل، کوس، کرنا، شیپور، مزمار، نی و نقاره در اشعار شمر استفاده شده است. در تعزیهنامههایمذکور با استفاده از این ابزار و آلات موسیقی در

هنگام اجرای موافقخوانها اشارهای نشده است و تنها در زمانی که اشعار مربوط به نمایش صحنهای از نبرد است در کلام اشقیاء از ابزار موسیقی استفاده میشود.

به عنوان مثال در اشعار شمر در تعزیه حضرت ابوالفضل (ع) چنین آمده است:

لب بنه بر کرنا شیپور زن شیپور چی/ نه کجک را بر دهل مزمار زن مزمار نی

و در جواب توسط حضرت عباس(ع):

میرسد بر گوش من بانگ دهل آوای نی/ این هیاهو از کجا برخاست ای خلاق حی

یا در فردیخوانی شمر با عباس:

شمر: ای تو طبال بزن طبل ستم از چپ و راست/ عباس: ای خدا باز هیاهو ز صف کین برخاست

شمر: ای مغنی به فغان آر نی و کرنا را/ عباس: هر طرف مینگرم عربده اعداء را

یکی از نکات جالب توجه در تعزیهخوانی سرخنگ آن است که طبل به شیوه طبلهای موجود در تعزیه نواخته نمیشده بلکه به جای آن از دو قطعه چوب کوچک که بر یک حلب یا پیت کوبیده میشده استفاده میکردهاند. این شیوه هنوز هم در اجرای تعزیه سرخنگ معمول است.

این که در تعزیه سرخنگ از طبل و دیگر آلات موسیقی استفاده نمیشده مسألهای است که نیازمند پژوهش است. آیا امکان تهیه آن وجود نداشته یا از نظر تعزیهگردانان و تعزیهخوانان نگاه مثبتی به استفاده از آن دیده نمیشده است. فرضیه ما فعلاً بر نگاه دوم تأکید مینماید؛ بررسی پیشینه تعزیه در سرخنگ و مطالعه شخصیت عوامل اجرایی آن، فرضیه نداشتن نگاه مثبت به استفاده از آلات موسیقی در تعزیه را قوت میبخشد چرا که بر اساس اطلاعات مکتوب و موجود از حداقل یکصد و پنجاه سال پیش یعنی از زمان مرحوم کربلایی مختار که از تعزیهخوانان بنام منطقه و حسینیه شوکتیه بوده و در اجرای تعزیه نقش اساسی داشته است- تمام تعزیهگردانان و تعزیهخوانان نقش اول در این روستا، روحانی محل بودهاند و هماکنون نیز هستند. مرحوم آقا محمدمهدی امامخوان، مرحوم حاج غلامرضا شاهدوست ابوالفضلخوان، مرحوم حاج محمد حسین اشرفی شمرخوان و مرحوم حاج محمد کلوخ جوان، امامخوان و زینبخوان از جمله تعزیهخوانهای نقش اول در سرخنگ بودهاند که علاوه بر تعزیهخوانی، روحانی روستا نیز بودهاند.

شهیدی (۱۳۸۰ :۴۳۶) نیز در مقیاس ملی به این مسأله اذعان داشته و معتقد است که «در حوزه موسیقیسازی و غیرآوازی، با توجه به محدودیتها، بر خلاف موسیقی آوازی، تحول چندانی رخ نداد و بیشتر سازها بادی و کوبهای باقی ماندند که شامل سه نوع، موسیقی اعلان- فراخوانی- تشریقاتی و موسیقی صحنه بود».

از جمله آلات موسیقی که در بین موافقخوانانها از آن استفاده شده و اکنون نیز کاربرد دارد، ساز "نی" است که در بخشهای متعددی از تعزیه طفلان مسلم توسط چوپان که از حامیان طفلان در بیابان است، به بهترین و اثرگذارترین شکل مورد استفاده قرار گرفته است:

الا چوپان رفیق با وفایم/ دمی لب را به نی زن از برایم

و یا در جای دیگر:

الا چوپان رفیق با نوازی/ بزن نی را به آواز حجازی

بزن نی را که مسلم خوار کشتند/ اسیر کوچه و بازار کشتند

به اعتقاد بزرگنیا (۱۳۸۴: ۲۳۰) رد پای آوازهای شبانی یا موسیقی چوپانی که به موسیقی بختیاری مربوط است، به مرور زمان در تعزیه دیده میشود. این آواز در تعزیه طفلان مسلم به کمال و تمام اجرا می شود تا جایی که حتی شبان با لباس محلی بختیاری ظاهر میشود و فرم اجرای موسیقی این تعزیه همان آوازها و مقامهای محلی چوپانی است. البته این که آیا لحن چوپانیخوانی، همان موسیقی چوپانی بختیاری است یا تحت تأثیر موسیقی محلی خراسان تغییر لحن و آهنگ داده است مسأله ای است که نیازمند تحلیل آوازی مجلس طفلان مسلم بوده و خود پژوهش مستقلی را میطلبد.

جلوههای آوازی تعزیه

شیوهی برقراریِ ارتباط کلامی در تعزیه، مبتنی بر آواز است و از این روی، پیوند تعزیه با موسیقی جلوهی بیشتری مییابد. موسیقیِ اصیل، عالیترین و لطیفترین نمودهای ذوقیِ بشر است که با توجه به حرمت غنا در اسلام، در سنگر تعزیه حاضر شد و در پناه مذهب آرام گرفت. شبیهخوانان معمولاً با مقامها و گوشههای موسیقیِ ایرانی، آشنایی دارند و به همین علّت، تعزیه را یکی از مهمترین عوامل حفظ بخش قابل توجهی از نغمات موسیقی ایرانی دانستهاند. در هر تعزیه، ممکن است از نغمات و دستگاههای متعددی برای خواندنِ اشعار، استفاده شود ولی ضوابط و قواعد خاصی بر این امر حاکم است. مثلاً اگر امامخوان شعر خویش را در دستگاه شور بخواند، قاسمخوان یا عباسخوان‌نیز باید شعر خود را در این دستگاه بخواند) مستوفی،۱۳۴۰: ۲۸۹). تغییر دستگاهها در تعزیه، معمولاً ناشی از تغییر صحنه و موضوع وقایع است.

غالباً شبیه امام (ع) در نغماتی چون نوا، افشاری، رهاوی و شور میخواند و شبیه جناب حر در ماهور و چهارگاه همین طور شبیه حضرت عباس (ع) و شبیه مسلم (ع) در "غم انگیز" و شبیه حضرت زینب (س)، در "گبری یا گوری" و عبدالله بن حسن در گوشه "راک" میخواند.

موسیقیِ تعزیه موجب حفظ و تداومِ بسیاری از نغمهها و قطعات موسیقیسازی و آوازی ایران شد و به نحوی که استاد ابوالحسن صبا میگفت: اگر تعزیه نبود، موسیقی ایرانی هم باقی نمیماند (خالقی، ۱۳۶۲: ۳۴۸).

یافتههای تحقیق

مهمترین آوازها و آهنگهای تعزیه عبارتند از: ۱- پیشخوانی ۲- مناجاتخوانی ۳- خطابه و فرمانخوانی ۴- حماسهخوانی ۵- زنخوانی ۶- بچهخوانی ۷- با همخوانی ۸- قرینهخوانی یا همانندخوانی ۹- وداعخوانی یا جداییخوانی ۱۰- فراق و سوگ خوانی ۱۱- آواز جبرئیل، فرشتگان و جنیان ۱۲- فرنگیخوانی ۱۳- آواز مردگان و ارواح ۱۴- چاووشیخوانی ۱۵- خطبهخوانی ۱۶- آواز مردگان و ارواح ۱۷- مرکبخوانی (امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۴).

در تعزیه مورد بررسی بجز موارد فرنگیخوانی، آواز مردگان و ارواح و خطبهخوانی، بقیه آوازها و آهنگها وجود دارد که بیانگر تنوع شعری و وزنی در اشعار تعزیه و همین طور تنوع صحنهها یا گوشههای این مجلس است. همین تنوع است که هرکدام جاذبه خاصی به بخشهای مختلف یا به عبارتی صحنههای مختلف داده بهطوری که علیرغم طولانی بودن مجلس (حدود دو و نیم تا سه ساعت) برای شنونده ملالآور نیست و مخاطب را با خود همراه مینماید.

علاوه بر موارد هفده گانهای که امینی در مقاله خود از آنها نام میبرد، در تعزیه مورد بررسی، باید نوحهخوانی امام حسین (ع) در صحنه حمل پیکر علی اکبر (ع) به خیام حرم را نیز افزود که با شعر معروف: جوانان بنی هاشم بیائید واویلا صد واویلا/ علی را

بر در خیمه رسانید واویلا صد واویلا و با همخوانی کلیه شرکت کنندگان در دستگاه همایون اجرا شده و یکی از بهترین و اثرگذار ترین صحنههای تعزیه را به نمایش میگذارد.

مخالفخوانی

در این تعزیه، گروه مخالفخوانان که شامل ابن سعد و شمر میشوند، طبق مرسوم همه تعزیهها آواز خاصی ندارند، و تنها با صدای بسیار بلندی اشتلمخوانی میکنند و پایان کلمات را به صورت کشیده ادا مینمایند. اُشتُلُم در لغت به معنای زور، ستم، تندی، پرخاش و هیاهو و داد و فریاد است (عمید، ج ۱، ذیل اشتلم). نصری اشرفی (۱۳۸۴: ۱۹۹) نیز همین نکته را بیان میدارد که مخالفخوانها مانند شمر و ابن سعد، مطالب خود را به نثر با آهنگی خشن یا اشتلم ادا میکردند و دنباله کلمات را میکشیدند.

البته در تعزیه مورد بررسی، خوانش مخالفخوانان آن گونه که نصری اشرفی بیان میکند، تنها به نثر نیست بلکه آنان برای ایفای نقش خود هم از کلام منظوم و هم از کلام منثور استفاده می کنند.

سبک مخالفخوانی در گروه مورد بررسی همان اشتلمخوانی است البته با این تفاوت که معمولاً ابن سعد مکالمات و اشعار خود را با لحن آرامتر و با متانت بیشتری و شمر با خشونت و لحن پرخاشگرانهای ادا مینماید.

از آنجا که عمدتاً اجرای تعزیهخوانی سرخنگ در محیطی باز بوده است - چه در خود محل و چه در مسجد جامع درخش و حتی در ایامی که در حسینیه شوکتیه اجرا میکردهاند - و صدای تعزیهخوان باید بدون استفاده از بلندگو به گوش همگان میرسیده است، امروزه نیز همان سبک و سیاق گذشته در خوانش مخالفخوانان باقی مانده و آنان با صدای بلندی اشعارشان را میخوانند. جالب آنکه شخصیتی که نقش مخالفخوان را در محل بازی میکند هر چه صدای رساتری داشته باشد مورد اقبال بیشتری قرار میگیرد.

بهنظر میرسد این شیوه از مخالفخوانی که تقریباً با اغلب مناطق دیگر تفاوت دارد باید مورد بررسی و آسیبشناسی قرار گیرد تا بدانیم که آیا این شیوه، همان سبک و سیاق شبیهخوانان قدیم است که در اینجا باقی مانده یا تحت تأثیر شرایط محیطی و جغرافیایی محل به این شیوه تبدیل شده است؟

در بخش موافقخوانها که شامل امام حسین (ع)، علی اکبر(ع)، ام لیلا، زینب (س)، سکینه و جبرئیل می شود، آوازهای مختلف و متنوعی وجود دارد که بخش اعظم آوازها در دستگاه شور با گردش در مایههای بیات ترک، دشتی و افشاری و بخشی نیز در دستگاه همایون است؛ هر چند در چند جای کوتاه به تناسب صحنه از دستگاه ماهور، سهگاه و چهارگاه نیز بهره برده شده است. در ادامه مقاله به مهمترین آهنگها و آوازهای مورد استفاده اشاره میشود.

پیشخوانی

یکی از جلوههای آوازی تعزیه، همسرایی (آواز جمعی) است که در قالب نوحه یا پیشخوانی اجرا می شود. درویشی (۱۳۷۳: ۵۵-۵۹) مینویسد: «پیشخوانی نوعی آواز جمعی است که به عنوان مقدمه برای شروع تعزیه خوانده میشود. بهعبارت دیگر، پیشخوانی نوعی نوحهسرایی است که زمینه را برای آغاز تعزیه آماده میکند. در بعضی از تعزیهها پیشخوانی وجود ندارد و این مقدمه توسط چند ساز بادی و کوبهای اجرا میشود».

تقریباً در بیشتر مجالس اصلی تعزیه در سرخنگ پیشخوانی یا نوحهسرایی اولیه با آهنگهای متنوع و جالب وجود دارد که معمولاً توسط دو نفر شخصیت اول تعزیه خوانده میشود و در همسرایی، مجموعه تعزیهخوانان مشارکت و بخشهای برگردان را

تکرار مینمایند. از بین نوحههای پیشخوانی نوحه مجالس شهادت حضرت ابوالفضل (ع)، شهادت حضرت علی اکبر(ع)، شهادت امام رضا(ع)، شهادت حضرت رقیه، شهادت حضرت مسلم و شهادت حر بن یزید ریاحی آهنگ جالب و جذابی دارند.

نوحه تعزیه مورد بررسی، تصنیفی است زیبا که در آواز بیات ترک (گوشه مثنوی) از زیر گروه دستگاه شور اجرا میشود. شعر این تصنیف بدین گونه است:

علی ای بلبل شیرین مقالم، ز هجرت بنالم طایر بشکسته بالم، که عالم، شده جمله ویران، برای تو ای جان، که زلفین تو گشته پر از خون، سرو روانم علی جان، ماه تابانم علی جان

قسمت برگردان آن یعنی «سرو روانم علی جان، ماه تابانم علی جان» توسط کلیه تعزیهخوانان اعم از موافقخوان و مخالفخوان همسرایی میشود. علت انتخاب این آواز نیز کاملاً استادانه و دقیق انتخاب شده زیرا بیات ترک آوازی است محزون و غمانگیز که در بین عامه مردم بسیار متداول است. بیات ترک حالتی یکنواخت دارد (برخوردار، ۱۳۸۶: ۵۸). بنابراین با حال و هوای مجلس متناسب است.

نصری اشرفی (۱۳۸۴: ۱۳۱) معتقد است که در بیشتر مجالس تعزیه نواحی کشور، از تأثیر غیر قابل انکار بخشهای حزنانگیز آواز دشتی و بیات ترک در بیان مظلومیت اولیاء و از نقش حسی آوازهای یاد شده در تأیید حقانیت موافقها و تأثیرگذاری بر شنوندگان تعزیه سود برده شده است.

نکته جالب توجه آنکه پیشخوانی مذکور در دو کتابی که در مورد پیشخوانی منتشر شده است -پیشخوانی در تعزیه تألیف اردشیر صالح پور (۱۳۹۱) و ققنوس پیشخوانیها،نوحهها، گوشهها و مرثیهها در تعزیه ایران تألیف جهانگیر نصری اشرفی (۱۳۸۵)- در این پیشخوانی وجود ندارد. این موضوع بیانگر آن است که در استان خراسان و همین طور دیگر مناطق کشور نیز پیشخوانیهایی وجود دارد که با معرفی آنها، زمینه مطالعه دقیقتر برای اهل فن ایجاد خواهد شد.

مناجاتخوانی

ادعیه، ذکر و دعا و ثنا، اشعار و آواهای مذهبی که توسط تعزیهخوانان در مراسم اجرای تعزیه خوانده می شود مناجاتخوانی نامیده میشود. در تعزیه علی اکبر، همانند اغلب تعزیهها، امام (ع) با مناجاتخوانی آغاز میکند. این شیوه معمولاً در آثار کلاسیک فارسی نیز متداول است:

نظر کن بارالها بر حسین فرزند پیغمبر/ شدم پابست ظلم و کینه این قوم بد اختر

پناه بی پناهانی تو ما را یک پناهی ده/ ببین جاریست اشک چشم من چون لؤلؤ و گوهر

گلستان مرا کردند خالی از گل و ریحان/ ز هجر روی ایشان رنگ من چون رنگ نیلوفر

این اشعار در گوشه درآمد دستگاه همایون اجرا میشود. لازم به ذکر است که در هر دستگاه و آواز، تعدادی گوشه با اسامی مختلف بهکار میرود. گوشه، جزء کوچکی از موسیقی دستگاهی است که معمولاً به تنهایی استقلال ندارد. البته بسیاری از گوشهها هستند، اما هر گوشه به آهنگ خاصّی خوانده و نواخته میشود و نوازنده و خواننده روی این گوشهها بدیههنوازی و بدیههخوانی میکند.

چاووشیخوانی

لغت نامه دهخدا (ج ۱۷، ذیل چاووش) دربارهی واژه چاووشخوان چنین نوشته است: «کسی که در دربار شاهان یا در نزد امراء و بزرگان، امور تشریفاتی را به حضور آنها معرفی مینمود، رئیس تشریفات». در فرهنگنامهها و لغتنامههای دیگر نیز معانی دیگری برای چاووش آوردهاند از جمله: حاجب، نقیب قافله، نگهبان و مراقب کاروانیان، نگهبان اعلام کننده، پیشرو اسب، مرد اسبخواه و مراقب سپاهیان.

در روستای مورد مطالعه، چاووشیخوانی همانند بسیاری از نقاط دیگر کشور، دارای کارکردهای مختلف است از جمله چاووشیخوانی در استقبال یا بدرقه زائرین اماکن متبرکه، چاووشیخوانی جهت اعلان روضهخوانی شبانه، چاووشیخوانی در پایان سینهزنی شور و چاووشیخوانی در مراسم شبیه، که در تعزیه مورد بررسی، تنها در یک صحنه و با یک بیت صورت میگیرد. این صحنه مربوط است به زمانی که ام لیلا، فرزندش علی اکبر را برای رفتن به میدان آماده مینماید و با این شعر که در بیات ترک اجرا میشود بدرقهاش میکند:

یوسفم را میبرم یاران به بازار بلا/ خاطر زارم فروشم در زمین کربلا

آواز جبرئیل

در صحنهای که علی اکبر و ام لیلا در گوشهای از محل نمایش بر روی خاکستر نشستهاند و بر اساس ذهنیت سراینده مجلس، ام لیلا مانع میدان رفتن جوانش میگرددشخصی که بر بلندترین نقطه محل نمایش مستقر است، شبیه آوای جبرئیل را میخواندشبیه جرئیل معمولاً بدون گریم و لباس خاصی، ایفای نقش است و فقط با انداختن یک طور سفید رنگ از دیگر افراد و شبیهخوانان متمایز میگردد. در این تعزیه جبرئیل اشعار زیر را در دستگاه ماهور میخواند:

آیا حسین علی نور دیده زهرا/ خبر نداری از احوال اکبر و لیلا/ نشسته مادر اکبر میان خاکستر/ نمیگذاردش او را رود به سوی سفر/ برو جدا بنما مادر و پسر از هم/ نشستهاند ملائک از این قضیه به غم.

ماهور تنها در همین صحنه توسط جبرئیل خوانده میشود و شاید دلیل انتخاب این دستگاه، که دارای لحن سرور و شادی است، الهام نغمههای آسمانی و الهی است که نوید مژده و شادی را میدهند. ماهور دستگاهی است با نغمه های باوقار و در عین حال فرحزا و با نشاط (برخوردار، ۱۳۸۶: ۶۲).

حماسهخوانی

حماسهخوانی معمولاً در صحنههای رزم و جنگ و همچنین برای معرفی دلاوران صحنه رزم به صورت رجزخوانی صورت میگیرد. نخستین حماسهخوانی علی اکبر در صحنهای است که امام با خواندن اذان، جوانش را روانه میدان مینماید و علی اکبر با قرار گرفتن در مقابل اشقیاء یا گروه مخالف حماسهخوانی مینماید:

با ابن سعد بگویید ای لعین شرر/ طلب نموده تو را سبط ساقی کوثر

در ادامه نیز میگوید:

ای فرقه ستمگر ای قوم کینه ور/ گوشی دهید بر من و بر من کنید نظر

در خیمههای ما ز عطش طفلهای ما/ افتادهاند یکسره چون مرغ بسته پر

آخر چه شد مروت آخر چه شد حیا/ آبی دهید تا لب طفلان کنیم تر

این اشعار متناسب صحنه رزم و در درآمد دستگاه چهارگاه اجرا میگردد. اصولاً چهارگاه مجموعه کاملی است از صفات و حالات موسیقی ایرانی. دستگاه چهارگاه وقار و متانت ماهور، حزن و اندوه سهگاه، پختگی و با تجربگی همایون و نشاط و طنز اصفهان را یکجا دارا میباشد (همان: ۶۸).

بچهخوانی

منظور از بچهخوانی در تعزیه، اجرای نقشهایی است که بنا به تناسب سنی، کودکان و یا بچههای کمسن و سال آن نقش را اجرا مینمایند.

در تعزیه علی اکبر به یک مورد بچهخوانی بر میخوریم که مربوط به نقش سکینه است. شبیه سکینه در چند صحنه به تناسب، آواز و گوشهای خاص را میخواند. بهعنوان مثال، در بخش آغاز مجلس، اشعار زیر همانند امام، زینب و علی اکبر در دستگاه شور خوانده میشود:

سکینه:

نظر نما تو یا اخا، به چشم اشکبار من ترحمی کن از وفا به حالت فگار من

عموی زارم از وفا، چو دید تشنه لب مرا گرفت مشک از کفم، برفت از کنار من

سکینه:

هزار مرتبه جانم فدایت ای اکبر سرت گذار زمانی به دامن خواهر

بخواب ای به فدای تو و وفات شوم هزار مرتبهای نوجوان فدات شوم

در صحنهای دیگر سکینه با علی اکبر با این مصرع فردیخوانی میکند:

علی اکبر کجا روانی/ مگر ز خواهر تو، دل گرانی؛ این فردیخوانی را در مایه همایون میخواند.

بگیر از من قلمدان ای برادر/ تو بنویس شرح احوالت سراسر؛ و در ادامه نیز اشعاری را با این مطلع در همان مایه میخواند:

برادر جان شود جانم فدایت/ فدای اشکهای دیدههایت

با همخوانی

در با همخوانی، دو یا چند شبیهخوان اشعار را به صورت هماهنگ میخوانند. بهعنوانمونه، در صحنهای که علی اکبر روانه میدان است در ضمن یک قرینهخوانی جالب، امام و زینب و ام لیلا با هم اشعار ذیل را میخوانند:

زنان سیه بسر کنید/ حسین ٌ را خبر کنید/ علی رود به قتلگاه/ خدا خدا خدا خدا

این همخوانی و قرینهخوانی در دستگاه شور و آواز دشتی است.

زنخوانی

زنخوانی شامل شبیه حضرت زینب، ام لیلا و سکینه میشود که هر کدام به تناسب صحنه، آواز و یا گوشه خاصی را میخوانند.

قرینهخوانی (فردیخوانی)

یکی از زیباترین بخشهای آوازی تعزیه، قرینهخوانی است که در محل اجرا، به فردیخوانی شهرت دارد. فردیخوانی گفتگویی دوجانبه است که میتواند بین موافق- خوانها، مخالفخوانها و یا بین یک موافقخوان با یک مخالفخوان صورت گیرد. در تعزیه مورد بررسی، فردیخوانیها بین موافقخوان و مخالفخوانها انجام میشودکه از ابتدای مجلس به ترتیب شامل فردیخوانی شمر و ابن سعد، فردیخوانی زینب و امام، مجدد زینب و امام، ام لیلا و زینب، علی اکبر و امام، مجدد علی اکبر و امام، زینب و علی اکبر، ام لیلا و امام، امام و ام لیلا، سکینه و علی اکبر می شود. از نکات مهمی که تعزیهخوان در فردیخوانیها، به آن توجه دارد رعایت تناسب آوازی است که باید در هر دستگاه و یا آوازی که برای آن تعیین شده است سؤال و جواب صورت گیرد. این بخش از تعزیه میتواند از اثرگذارترین بخشها باشد.

نتیجه

شناخت و بررسی تعزیهخوانی از ابعاد مختلف و ارکان متفاوت آن، با نگاه پژوهشگران رشتههای گوناگون میتواند رمزگشای ظرایف و دقایق ناشناختهای از این هنر اصیل ایرانی- اسلامی باشد.

مهمترین آوازهای تعزیه مورد بررسی در دستگاه شور با زیرگروههای بیات ترک، افشاری و دشتی بود و بخشهایی از آن در دستگاه همایون اجرا میشد که به تناسب صحنهها و شخصیتها به خوبی انتخاب شده بود. از دستگاه چهارگاه تنها در صحنهی رجزخوانی حضرت علی اکبر استفاده شده است.

در این تعزیه تنها در یک صحنه که جبرئیلخوانی است، از دستگاه ماهور استفاده شده است. شاید دلیل استفاده از دستگاه ماهور در جبرئیلخوانی که تقریباً در تمامی تعزیهها به همین منوال به چشم میخورد این باشد که گرچه ماهور دستگاهی است با حالات مفرح و نشاطآور و ظاهراً با تعزیه تناسب چندانی نباید داشته باشد اما از آنجا که جبرئیل فرشتهای آسمانی است و پیامآور رحمت و شادی است اجرای شبیه او در دستگاه ماهور، زیبایی و لطف و ذوق خاصی را به تعزیه میبخشد.

پیشخوانی یا درآمد اولیه یا نوحه ابتدایی تعزیه نیز از جمله تصنیفهای زیبایی است که در مایه بیات ترک اجرا میشود و در نوع خود بسیار جالب و شنیدنی است.

نکته دیگر این که سبک و سیاق مخالفخوانها در مجموع همان اشتلمخوانی رایج است اما با لحن پرخاشگرانهتر نسبت به اجرای سایر مناطق که بهنظر میرسد چرایی آن نیازمند بررسی است.

منابع

۱. امینی، فرشته (۱۳۸۴). "ردیف آوازی حافظ آیین نمایش تعزیه ". در: مجموعه مقالات دربارهی موسیقی آیینی و حکمی و مذهبی ایران، ج۱. به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. تهران: انجمن موسیقی ایران: ۱۸۹- ۲۰۶.

۲. برخوردار، ایرج (۱۳۸۶). موسیقی سنتی ایران. تهران: دفتر پژوهشهای رادیو.

۳. بزرگنیا، فرشید؛ بزرگنیا، پیمان (۱۳۸۴). "موسیقی مذهبی در بختیاری ". در: مجموعه مقالات دربارهی موسیقی آیینی و حکمی و مذهبی ایران، ج۱. به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. تهران: انجمن موسیقی ایران: ۲۰۷- ۲۳۷.

۴. بلوکباشی، علی (۱۳۸۱). "فراز و فرود نمایش قدسیانه تعزیه ". کتاب ماه هنر. ش ۴۳ و ۴۴ (فروردین و اردیبهشت): ۴-۱۲.

۵. بیضائی، بهرام (۱۳۷۹). نمایش در ایران، ج۱. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۶. پهلوان، کیوان (۱۳۸۶). "نگاهی به موسیقی تعزیه و آسیبشناسی آن در ایران امروز ". آینه خیال. سال اول، ش ۴ (زمستان): ۱۲۳-۱۲۹.
۷. جاوید، هوشنگ (۱۳۸۲). "گذاری بر ارتباط نقش موسیقی در تعزیه". فصلنامه نمایش، ش ۶۶، (مرداد): ۲۶- ۲۹.
۸. ------ (۱۳۸۴). "موسیقی و تعزیه". در: مجموعه مقالات دربارهی موسیقی آیینی و حکمی و مذهبی ایران، ج۲. به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. تهران: انجمن موسیقی ایران.
۹. چلکووسکی، پیتر (۱۳۶۷). تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران. ترجمهی داود حاتمی. تهران: علمی فرهنگی.
۱۰. خالقی، روح الله (۱۳۶۲). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی علیشاه.
۱۱. درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳). مقدمهای بر شناخت موسیقی نواحی ایران، دفتر نخست (هرمزگان، بوشهر، خوزستان). تهران: حوزه هنری.
۱۲. ------ (۱۳۹۱). توجه به موسیقی قدسی، مذهبی و آئینی ایران: مناقب خوانی. به اهتمام هوشنگ جاوید. تهران: سوره مهر.
۱۳. شهیدی، عنایت ا... (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیهخوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۱۴. صالح پور، اردشیر (۱۳۹۱). پیشخوانی در تعزیه پژوهشی در نغمات آوازی شبیه خوانی. تهران: سوره مهر.
۱۵. فرهنگ عمید، ج۱. ذیل واژه اشتُلُم.
۱۶. مجیدی خامنه، فریده (۱۳۸۰). "تعزیه و تعزیهخوانی در ایران ". گلستان قرآن، دوره جدید، ش ۶۳ (تابستان): ۳۷-۳۸.
۱۷. مختاباد، عبدالحسین (۱۳۷۷). "درام موسیقیایی". فصلنامه پژوهش و سنجش، ش ۱۳(بهار): ۳۱-۳۸.
۱۸. مستوفی، عبدالله (۱۳۴۰). شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوران قاجاریه. تهران: زوار.
۱۹. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۷). موسیقی مذهبی ایران، ج۱. تهران: سروش.
۲۰. مشحون، حسن (۱۳۵۰). موسیقی مذهبی ایران. شیراز: سازمان جشن هنر.
۲۱. نادعلی زاده، مسلم (۱۳۸۹). "رسانه تعزیه، مروری بر عناصر و کارکردهای ارتباطی تعزیه ". نامه فرهنگ و ارتباطات، سال اول، ش۲ (بهار و تابستان): ۱۳۹- ۱۷۰.
۲۲. ترکیب اعجاز آمیز تعزیه، آواز، موسیقی و نمایش در تعزیه ایرانی (۱۳۸۹). نشست تخصصی تعزیه. کتاب ماه هنر، ش ۱۴۶ (آبان): ۴- ۱۲.
۲۳. نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۴). موسیقی مازندران. تهران: انجمن موسیقی ایران.
۲۴. ------ (۱۳۸۱). قفنوس: پیشخوانیها، نوحهها، گوشهها و مرثیهها در تعزیه نواحی ایران. تهران: سوره مهر.
۲۵. ------ (۱۳۸۴). "انواع موسیقی ایران در تعزیه ". در: مجموعه مقالات درباره موسیقی آیینی و حکمی و مذهبی ایران، ج۲. به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. تهران: انجمن موسیقی ایران.
۲۶. همایونی، صادق (۱۳۸۱). "موسیقی و آئین و نقش آن در تعزیه"، کتاب ماه هنر. ش ۵۳ و ۵۴ (بهمن و اسفند): ۴- ۹.

پیوست ها: