شمارهٔ ۹۵، زمستان ۱۴۰۲

سازبندی و سازشناسی در تعزیهٔ ایرانی

مجید اخشابی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴
صفحهٔ ۲۷ تا ۴۱
Dio: 10.22034/THEATER.2024.423999.1026

چکیده

تعزیه از نمودهای بارز تجلی موسیقی سوگ در اجتماعات مذهبی ایران به شمار می‌رود که در پیوند با سنت به جایگاه مهم، فراگیر و تأثیرگذاری در هنر آیینی ایران دست یافته است. موسیقی، نظام‌بخش و جزء لاینفک هنر تعزیه است و به دو گونهٔ سازی و آوازی در آن بروز و ظهور دارد. تحقیق حاضر به روش توصیفی-تحلیلی از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و میدانی با استفاده از مستندات موجود و احصاء نظر صاحب‌نظران، در پی آن است که ضمن شناسایی و معرفی آثار متقابل تعزیه و موسیقی ایرانی بر یکدیگر، از دو منظر سازبندی و سازشناسی ابعاد موسیقایی این نمایش آیینی را مورد واکاوی، تحلیل و معرفی قرار دهد. از یافته‌های تحقیق چنین استنتاج گردید: موسیقی تعزیه که منبعث از موسیقی نواحی و دستگاهی ایران است، علاوه بر کمک به حفظ، اشاعه، ترویج و تبدیل آرام حرمت‌های موسیقی به حلیت‌ها، موجب شکل‌گیری موارد مهمی چون: ایجاد نیاز در مذهبیون برای فراگیری آواز، به‌کارگیری صدای پسران نابالغ به‌جای صدای زنان، تبادل محتوا با انواع گونه‌های موسیقی و نهایتاً بسترسازی برای ابداع مرکب‌خوانی شده است. از سوی دیگر ویژگی‌های بارزی باعث شده بسیاری از سازها در سازبندی تعزیه مورداستفاده قرار نگیرند، این موارد شامل: لزوم داشتن حجم و شدت صوتی بالا، عدم نیاز به اعمال کوک، تطبیق تاریخی ـ مکانیسمی، قابلیت اجرا در حین دسته‌روی، عدم حرمت از نظر فقها، قابلیت قرینه‌سازی تاریخی و داشتن جنس صدای حزین یا رعب‌آور است. در این مقاله دو گروه از سازهای بادی و کوبه‌ای مورد استفاده در سازبندی مرسوم تعزیه مورد معرفی و تشریح از منظر سازشناسی قرارگرفته است. از دیگر نتایج حاصله کارکردهای موسیقی سازی در تعزیه است که تحت عناوینی چون: تشریفات، تقویت حس حماسی، همراهی آواز، تشدید یا تلطیف دراماتیک، رابط و فضاساز، بسترساز رخدادهای آینده، نفس‌گیری شبیه‌خوانان، افزایش جذابیت صحنه، القای نظم زمانی، ایجاد تنوع صوتی و ایجاد آمبیانس غالب، معرفی و تشریح شده‌اند.

واژگان کلیدی: تعزیه، نمایش آیینی، موسیقی ایرانی، سازبندی، سازشناسی.

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و رسانه، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
Email: majid@majidakhshabi.com

درآمد

تعزیه همان‌طور که از نامش پیداست،

> نمایشی بوده است در اصل بر پایهٔ قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۳)

در چنین نمایشی فرم‌های مختلف موسیقی آیینی از جنس ردیف‌خوانی، چاووشی‌خوانی، روضه‌خوانی، پرده‌خوانی، درویش‌خوانی، اذان‌گویی، منقبت‌خوانی، مدیهه‌سرایی، رجزخوانی بروز و ظهور دارد.

هنر تعزیه هنری مرکب از عناصر دراماتیک، چون موسیقی، معماری، ادبیات، طراحی صحنه و بازیگری است که در این میان موسیقی را می‌توان نظام‌بخش هنر تعزیه دانست.

موسیقی که صنعت ترکیب اصوات یا کیفیت ترکیب‌الحان است» (خالقی، ۱۳۳۲: ۱) در طول تاریخ همیشه همراهی صبور و التیام‌بخش برای گریه‌ها، مویه‌ها، ضجه‌ها، فریاد و فغان‌های آدمی بوده و «جزء جدایی‌ناپذیر آیین‌های سوگواری مردم بوده است» (همایونی، ۱۳۸۱: ۵).

کلنل علی‌نقی وزیری، در کتاب *تئوری موسیقی* (موسیقی نظری)، موسیقی مذهبی را این‌گونه تعریف می‌کند که

> حرکت ملودی خالی از جست‌های پرفاصله است و به‌تدریج صعود و نزول می‌نماید و نیز از توسل به علامات عرضی و مدگردی و غیره نیز احتراز می‌جوید، احساس فراغت خاطر و اعتدال و عدم تشویش و اضطراب‌های درونی را می‌رساند (وزیری، ۱۳۷۱: ۲۱).

به‌کارگیری موسیقی مذهبی ایرانی در مراسم آیینی به سه شکل قابل تقسیم است:

۱. انواع موسیقی و سرودهای مذهبی که الهام گرفته از روحیات و خصوصیات مذهبی مردم‌اند.

۲. موسیقی استفاده‌شده در تعزیه‌خوانی، روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و عزاداری‌ها.

۳. انواع تک‌خوانی‌های بدون ساز که در مناجات‌نامه‌ها، مرثیه‌ها، چاووشی‌خوانی‌ها، اجرای اذان و تلاوت قرآن با آهنگی مطبوع و دل‌نشین خوانده می‌شود.

البته در این میان،

> گمان می‌رود قدیمی‌ترین نوع سوگواری موسیقایی، نوحه‌سرایی باشد که از وعظ و خطابه شکل گرفته و به تکامل رسیده است. همچنین شاید بتوان گفت نوحه شاخص‌ترین چهره موسیقی عاشورایی است (کامبخش، ۱۳۸۲: ۹۱).

موسیقی در تعزیه به دو شکل آوازی و غیر آوازی اجرا می‌شود، شکل آوازی آن از طریق تلفیق کلام و آواز اولیاخوانان نمود می‌یابد و شکل غیر آوازی آن توسط گروه نوازندگان (با سازهایی چون دهل، سنج، طبل، شیپور و...) به‌طور زنده اجرا می‌شود (جولایی، ۱۳۹۴: ۳۷).

موسیقی آوازی در تعزیه مبتنی بر آوازها، مقام‌های ردیف دستگاهی و موسیقی نواحی مختلف ایران است اما موسیقی‌سازی عملکردی متفاوت دارد. اگرچه موسیقی‌سازی بخش جدایی‌ناپذیر تعزیه است لیکن هرقدر که موسیقی آوازی تعزیه، درهم‌تنیده با تاروپود نمایش است، بخش سازی در نمایش تعزیه جنبهٔ تشریفاتی آن را نشان می‌دهد (درویشی، ۱۳۸۰: ۱۱۳). وی در همین راستا بیان داشته:

> تعداد نوازندگان معمولاً بین دو تا هفت نفر متغیر است و آنچه نوازندگان می‌نوازند، غالباً صداهایی درهم و درعین‌حال موزون است که به نسبت احتیاج هر صحنه تغییر می‌کند. گاه تقویت‌کننده است و گاه بیان‌کننده حس کلی آن صحنه (محمدرضا درویشی، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

در باب پیشینهٔ پژوهش نگارنده تحقیقی که در آن موسیقی تعزیه را از دو منظر سازبندی و سازشناسی مورد واکاوی و معرفی قرار دهد و آثار متقابل تعزیه و موسیقی ایرانی را با تأکید بر کارکردهای موسیقی سازی در نمایش تعزیه معرفی و تبیین نماید، مشاهده ننموده است. در سطور ذیل خلاصه و عناوین برخی از تحقیقات مرتبط مرور می‌شود:

بهرام بیضایی (۱۳۸۰)، در کتاب *نمایش در ایران*، اشاراتی به نحوهٔ استفاده از موسیقی در تعزیه، داشته است که اظهارات وی، در بسیاری از پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، منعکس شده‌اند.

تصویر ۱.

احسان حاجی علی عسگر (۱۳۹۷) در کتاب *تاریخچه موسیقی ایرانی* قدمت نوحه را بر تعزیه مقدم دانسته و نوشته است؛ نوحه اصولاً موسیقی آوازی است. این آوازها بدون همراهی ساز، گاهی به‌طور تنها و گاه به‌طور جمعی یا با خواننده تنها، و همراهی آواز جمعی است و معمولاً جملاتی به صورت روفن (واخوان) دسته‌جمعی تکرار می‌شود (حاجی‌علی‌عسگر، ۱۳۹۷: ۵۶). شایسته (۱۳۵۵)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان «نقش موسیقی ایرانی در تعزیه»، به برخی از موارد استفادهٔ موسیقی در تعزیه، اعم از مقدمه و توصیف، تقطیع صحنه‌ها و موسیقیِ گفت‌وگوها اشاره کرده است. اظهارات وی، بیشتر معطوف به استفاده از موسیقی در بُعد نمایشی تعزیه است (شایسته، ۱۳۵۵: ۲۰). محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷)، در کتاب *موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه*، با اتخاذ رویکردی تطبیقی، به مقایسهٔ شکل ساختاری برخی از رویدادهای موسیقایی تعزیه با ساختار قطعات در موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی هنری غرب پرداخته است (سروش، ۱۳۶۷: ۵۳). عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰)، در کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران، به مواردی از کاربردهای موسیقی در تعزیه‌های دوران قاجار اشاره می‌کند (بلوک‌باشی، ۱۳۸۰: ۶۳).

تورج زاهدی (۱۳۸۸)، در کتاب *موسیقی عاشورا* چنین گفته است که

> تعزیه گونه‌ای از نمایش ایرانی–مذهبی است که پایه و اساس آن موسیقی است. تعزیه را می‌توان باشکوه‌ترین نمایش ایرانی دانست. بازیگر تعزیه باید به موسیقی و گوشه‌های آوازی موسیقی اشراف داشته باشد. تعزیه نقش به‌سزایی در زنده ماندن موسیقی ایران داشته است. تعزیه نهایت ذوق و منتهای قدرت و هنر، به‌علاوه بهترین و بالاترین وسیله برای اشاعه موسیقی ایرانی بوده است (صادقی، ۱۳۹۹: ۳۷).

احمد جولایی (۱۳۹۴)، در کتاب *ارزش ادبی نسخ تعزیه ایرانی*، موسیقی در تعزیه را حائز اهمیت به سزایی دانسته و به دو صورت آوازی که از طریق گفتار اولیاخوانان نمود می‌یابد و شکل غیر آوازی آن از توسط گروه نوازندگان (با سازهایی چون، دهل، طبل، سنج، شیپور) به‌طور زنده اجرا می‌شود، اشاره کرده است (جولایی، ۱۳۹۴: ۵۲). سید عبدالحسین مختاباد و احمد جولایی (۱۳۹۳) در مقاله «درهم تنیدگی زندگی، موسیقی و تعزیه ایرانی» به آن جنبه از موسیقی که در حیطه تعزیه ایرانی است و سایر موارد اجرایی موسیقی، خصوصاً بدون ساز و انواع نواها و آواها و دستگاه‌های موسیقی می‌پردازند که توسط نوحه‌خوانان، موذنین، شبیه‌خوانان و دراویش، منقبین و نعت‌خوان خلق می‌شود (مختاباد، ۱۳۹۳: ۲۷). سید عبدالحسین مختاباد (۱۳۹۵) در مقاله دیگری با عنوان «موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل‌گیری تعزیه ایرانی» سعی کرده تا از طریق کتب و استفاده از نظرات صاحب‌نظران در این زمینه به اهمیت و معرفی موسیقی مذهبی در ایران و نمود آن در نمایش تعزیه پرداخته و درنهایت این نتیجه را حاصل کند که حفظ موسیقی دستگاهی ایرانی می‌تواند بستری مناسب برای شکل‌گیری و حفظ نمایش ایرانی تعزیه باشد (مختاباد، ۱۳۹۵: ۳۶). سیدحسین میثمی و مسعود عباسی (۱۴۰۰) در مقاله «کاربردهای موسیقی در تعزیه» به شناسایی و معرفی شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها پرداخته‌اند (عباسی، ۱۴۰۰: ۵۰).

تحقیق حاضر به روش توصیفی تحلیلی از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و میدانی با استفاده از مستندات موجود و احصاء نظر صاحب‌نظران، در پی دستیابی به اهداف ذیل است:

الف. شناسایی و معرفی آثار متقابل تعزیه و موسیقی ایرانی بر یکدیگر؛

ب. معرفی و تشریح کارکردهای موسیقی سازی در تعزیه؛

ج. دلایل انتخاب سازهای مورد استفاده در سازبندی معمول و مرسوم تعزیه؛

د. معرفی سازهای مورداستفاده در سازبندی تعزیه و بررسی مختصات و تشریح ویژگی‌های آن‌ها از منظر علم سازشناسی.

بدیهی ست در تمامی اهداف فوق تمرکز و محوریت تحقیق معطوف ویژگی‌ها و ابعاد موسیقایی تعزیه خواهد بود تا هرچه بهتر و بیشتر از وجوهات چیستی، چرایی و نظام‌بخشی موسیقی در نمایش آیینی تعزیه پرده برداشته شود.

آثار متقابل موسیقی و تعزیه ایرانی بر یکدیگر

نقش و کارکرد تعزیه در موسیقی ایران تا آنجاست که استاد ابوالحسن صبا و استاد خالقی دوام و اشاعه موسیقی سنتی ایران را وابسته به تعزیه دانسته‌اند. با توجه به نظر استاد صبا مبنی بر این‌که «... تاکنون تعزیه بوده که موسیقی ما را حفظ کرده است» و عقیده استاد روح‌الله خالقی که در کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* خود نوشته است

«برپاداشتن نمایش مذهبی یا تعزیه ظاهراً از زمان پادشاهی کریم‌خان زند معمول گشته ولی در اویل عهد قاجار رواج یافته از نظر حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران اهمیت زیادی دارد» (خالقی، ۱۳۳۲: ۸۴).

می‌توان دو نتیجه استخراج نمود؛ اول این‌که با توجه به محدودیت‌های به‌کارگیری موسیقی در آیین اسلام، تجلیات موسیقی در تعزیه، گویی همیشه ناخواسته به حفظ، اشاعه و ترویج موسیقی در جامعه منجر شده است و دوم این‌که اگر تعزیه را در عادی‌سازی و حلیت به‌کارگیری و استفاده از سازها و موسیقی مؤثر بدانیم بی‌راه نرفته‌ایم با بیانی دیگر می‌توان گفت این تعزیه بوده که موسیقی و سازهای آن را به‌نوعی از دایره حرمت به حلیت کشانده است چراکه از نظر فقهای آن دوره استفاده از موسیقی در هیچ جمع و صحنه‌ای آن‌هم به عمومیت و گستردگی تعزیه مجاز نبوده است. البته کارکرد تعزیه تنها به دو مورد فوق محدود و بسنده نمی‌شود و از دیگر تأثیرات متقابل تعزیه و موسیقی ایرانی را می‌توان تبادل محتوایی فی‌مابین دانست. به دلیل وجود منابع، هنرمندان، شاعران و اجراگرانِ مشترک، این دادوستد منجر به ورود ملودی‌های گوناگون از دو حوزه به یکدیگر شده است. البته باید اذعان داشت شاکله و محتوای کلی موسیقی تعزیه بر اساس ردیف آوازی موسیقی ایران شکل گرفته است. به گونه‌ای که دستگاه‌ها، آوازها، الحان و گوشه‌های ردیف موسیقی سنتی در موسیقی اکثر تعزیه‌ها به‌راحتی قابل تشخیص است (جاوید، ۱۳۸۰: ۲۷). نام برخی از گوشه‌های ردیف دستگاهی مبین رسوخ موسیقی تعزیه در این نوع موسیقی است. ازجمله گوشه‌های موالفِ همایون (اشاره به موالف‌خوان در مقابل مخالف‌خوان) رجزچهارگاه (اشاره به رجزخوانی اشقیاء در مقابل اولیاء) گوشه‌های حسینی در شور (اشاره به امام حسین) مغلوب (جوابی بالاتر به مخالف‌خوانی اشقیاء) راک عبدالله در ماهور که به تعبیر استاد خالقی و عبدالله مستوفی منحصر به شبیه‌خوانی عبدالله‌بن حسن، پسر امام حسن(ع) است (خالقی، ۱۳۳۲: ۸۴).

اما علاوه بر استفاده از موسیقی ردیف، گستره‌ای از الحان موسیقی مقامی و نواحی ازجمله بختیاری، بیدگانی، غربتی، سرکوهی، دشتستانی و فائزخوانی و مجموعه‌ای از تصانیف و ترانه‌ها در مایهٔ شوشتری نیز در تعزیه و به‌موازات آن ردیف دستگاهی استفاده شده است که خود گویای بهره‌گیری موسیقی ردیف از تمامی ظرفیت‌های موجود و در دسترس آن دوره بوده است. به‌عنوان‌مثال در شمال کشور نغمه‌های بومی همچون گیلکی، دیلمانی و همچنین در سمنان نغمه سرکویری در مجالس تعزیه مورداستفاده قرار می‌گرفته است. گاهی هم با الحانی مواجهیم که صرفاً جنبهٔ مذهبی و تقدس‌آمیز دارند و به تعزیه راه یافته‌اند: «نمونه‌های این‌گونه نغمات نیز بسیارند که حقانی‌های دامغان و سبزوار، امیری‌های گیلان و مازندران و مولودخوانی‌های هرمزگان و بیت‌خوانی‌های خراسان نمونهٔ آن‌هاست» (صفاکیش، ۱۳۹۱: ۲۰).

البته در همین راستا باید اضافه کرد ملودی‌های تصانیف روز و ترانه‌های رایج نیز در بسیاری از این اجراها خصوصاً در نوحه‌خوانی‌ها و مراسم سینه‌زنی مورد اقتباس و استفاده قرار می‌گرفته که حتی در دوره کنونی نیز به‌سادگی می‌توان ملودی‌های گوش آشنا و معروف را در بازخوانی خوانندگان مذهبی شنید (نوروززاده، ۱۳۸۵: ۹۶).

در ادامه این تأثیرات متقابل می‌توان به بهره‌گیری و استفاده تعزیه‌گردانان، تعزیه‌خوانان، علما و روحانیون از اساتید موسیقی برای یادگیری فنون اجرای موسیقی خصوصاً آواز اشاره کرد. کما این‌که در دوره‌های بعد و حتی حال حاضر نیز این روند ادامه دارد. گواه چنین تأثیری، عملکرد متخصصین امری چون معین‌البکا منصوب دستگاه حکومتی قاجار برای سامان‌دهی و کیفیت‌بخشی به تعزیه است. شناخت این افراد از شعر و فن موسیقی موجبات ارتقا کیفیت هنر موسیقی در تعزیه را فراهم نموده است. تعزیه‌گردان‌ها برای ایفاگری نقش‌های اولیاء، آگاهی و تسلط به دستگاه‌های موسیقی را برای تعزیه‌خوان الزامی می‌دانستند (نوش‌آبادی، ۱۳۹۵: ۴۹). این افراد با اطلاع نسبی از تأثیرگذاری اشعار، الحان و دستگاه‌های موسیقی به‌گونه‌ای رپرتوار اجرایی صحنه را تدوین نموده و به‌تناسب هر نقش اعم از مثبت و منفی، آوازهای مخصوص و مورد نیاز را طراحی و تعیین می‌کردند. (مانند نقش آواز شمر که در دستگاه نوا یا گوشه رجز تعیین شده و در مقابل، ایفاگر نقش حضرت علی‌اکبر که باید آواز خود را در مایه دشتی اجرا می‌کرده است (کریمی، ۱۳۹۶: ۵۶).

با گسترش تعزیه‌خوانی و اهمیتی که (در تکایای مختلف کشور و به‌خصوص تکیه دولت) بدان داده شد کم‌کم شیوه‌های آوازی خاصی برای هر نقش تعیین گردید که با

تصویر۲. تکیه دولت.

توجه به محدودیت‌ها و تحقیقات مذهبی، آن را قابل شرح و بیان در متن تعزیه نمی‌دانسته‌اند و بالأخره در هر شهر و دیاری متناسب با موسیقی، نواها و نغمات بومی و نهایتاً مقتضیات منطقه‌ای، موسیقی خاصی را مورد استفاده قرار دادند (همایونی، ۱۳۸۱: ۳۴).

از دیگر تأثیرات متقابل تعزیه و موسیقی می‌توان به احراز جایگاه رفیع، همیشگی و بلامنازع هنر آوازخوانی در جامعه آن روز اشاره کرد که در هر جمع و مجلسی خواندن آواز از ردیف موسیقی گرفته تا نوحه، مجاز شمرده می‌شده و برای آموزش و فراگیری آن حرمتی وجود نداشت (زاهدی، ۱۳۸۸: ۷۴). «در این راستا حتی تا حدودی اعتبار این مجوز به سازهای تعزیه هم تسری یافت. البته این موضوع در خصوص فعالیت زنان برعکس بوده و بر اساس دیدگاه عمومی جامعه و نظرات فُقهای آن دوره (علی‌رغم استعداد و اشتیاق زنان جسور و توانمند و مسلط به ردیف‌های آوازی و اجرای ساز) در تعزیه مجاز به فعالیت و همکاری نبودند و نهایتاً جای خالی صدای‌شان (برای تأمین محدوده فرکانسی صدای زنان) و همین‌طور نقش‌شان به پسران جوان یا نابالغی که صدای زنانه دارند و در تعزیه به جای زن‌ها بازی می‌کردند» داده شد. به این بازیگران زن‌خوان یا زن‌پوش می‌گفتند. البته در تاریخ تعزیه، تعزیه زنانه هم وجود داشته است.

در این زمینه برخی از اصول و قواعد نیز بسته به فرهنگ خاص یک منطقه، با مناطق دیگر متفاوت بوده است. مثل تعزیه بوشهر که در آن (بنا بر گزارش‌هایی نظیر کتاب *بنیاد نمایش در ایران* نوشته جنتی عطایی، چاپ‌شده در سال ۱۳۳۳) نقش زنان را خود زنان بازی می‌کردند. البته توجه به این نکته که نیاز بالاجبار به استفاده از صدای پسران نابالغ و به‌طورکلی کودکان در تعزیه و بالتبع جذب آن‌ها به هنر آواز و نهایتا هنر موسیقی به‌عنوان کارکرد دیگری از تعزیه نباید از نظر دور بماند (نوش‌آبادی، ۱۳۹۵: ۴۹).

درنهایت اشاره به ویژگی بارز دیگری از موسیقی تعزیه که از موسیقی ردیف و اساساً موسیقی روز آن دوره اقتباس و تقلید شده ضروری خواهد بود و آن مرکب‌خوانی است

تصویر ۳. دسته تعزیه‌گردانی زنانه.

(نوروززاده، ۱۳۸۵: ۹۴). مرکب‌خوانی تمهیدی ست برای ایجاد تنوع در گام و تنالیته موسیقی که به آن پرده گردانی نیز می‌گویند (نوروززاده، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۵). در چنین شیوه‌ای اجراگر موسیقی با پیش‌بینی و بسترسازی مناسب که ناخوشایندی ایجاد تغییر کوک، دستگاه و فضای تنال را تقلیل دهد، به گام و تنالیته و فضای مدال نزدیک دیگری رفته و در موقعیت صوتی جدید اشعار و محتویات موسیقی را گویی متنوع‌تر و تازه‌تر ارائه می‌کند. در موسیقی تعزیه تعزیه‌گردان‌ها نیز مقام و صدای موسیقی را به اقتضای وقایع تغییر می‌دهند (ملکمطیعی، ۱۳۶۷: ۲۱) و از چنین روشی به منظور محادثه یا با هم سخن گفتن (*فرهنگ فارسی* دکتر معین) میان دو شخصیت استفاده می‌کنند ازاین‌رو تعزیه‌خوانان به همین دلیل غالباً در یک گام یکنواخت و به‌هم‌پیوسته نمی‌خوانند بلکه هر ملودی را در صحنه مورد نیاز و مخصوص به خود اجرا می‌کنند (معین، ۱۳۸۳: ۵۷).

سازبندی تعزیه

در علم موسیقی سازبندی (Instrumentation) یا ارکستراسیون به دانش انتخاب و ترکیب‌سازها و برقراری تعادل میان گروه‌های سازی در راستای تنظیم یا تصنیف یک قطعه موسیقی گفته می‌شود (۱۳). به زبان ساده سازبندی به برنامه‌ریزی برای تعیین محتوای اجرایی، نقش‌دهی و به خدمت گرفتن بهینه هر گروه سازی توسط آهنگساز گفته می‌شود.

در تعزیه نقش، جایگاه و کاربرد هر ساز به مثابه قانونی نانوشته، قواعد و نشانه‌های مخصوص به خود را داراست و به شکلی بداهه توسط بازیگران و نوازندگان در لحظه اجرا می‌شود.

بااینکه در موسیقی تعزیه با اجرای نوازندگی و خوانندگی بر اساس نت‌نویسی مکتوب مواجه نیستیم و صرفاً حافظه اجراگران منشأ تأمین محتوای اجراست، لیکن بااین‌حال گروه خوانندگان و نوازندگان در تعزیه بی‌شباهت به یک ارکستر دارای سازبندی با رپرتوار معین نیستند. تعزیه‌گردان (معین‌البکا) با انتخاب اعضای ارکستر، خوانندگان، محتوای اجرایی به لحاظ شعر و ملودی، طراحی نقش و لباس و صحنه و... به مثابه آهنگساز و کارگردان عهده‌دار هدایت تعزیه است. البته این امر بر اساس آداب‌ورسوم معمول و نانوشته‌ای صورت می‌گیرد که درعین‌حال از حساسیت‌های لازم و ضروری برخوردار است و هر انتخاب و تعیین وظیفه، چیستی و چرایی خود را دارد. مثلاً اجرای بخش سازی(Instrumental) در لحظات اول برنامه را می‌توان به‌نوعی اعلام آغاز برنامه در

مراسم و معادل «پیش‌خوانی» دانست که با اجرای ترمولو (tremolo) یا تریل (Tril) برخی سازها مانند ترومپت، طبل، دُهُل، کَرنا، سُرنا، نی‌لبک، نی، کلارینت، نقاره و سِنج و دمام، تماشاگران را برای شنیدن و دیدن تعزیه دعوت می‌کند. به صورتی مشابه در استان هرمزگان نیز هنگام شروع مراسم از نوعی لابیرنت (پوسته حلزون) به نام بُهر استفاده می‌شود که با صدای بلندی که از آن تولید می‌کنند و تا فاصله نسبتاً دور شنیده می‌شود آغاز اجرای عزاداری و تعزیه را اعلام کرده و گویی به‌نوعی نمادین در مزامیر داوود(ع) و یا سور اسرافیل برای خیزش می‌دمند (صفاکیش، ۱۳۹۱: ۳۲).

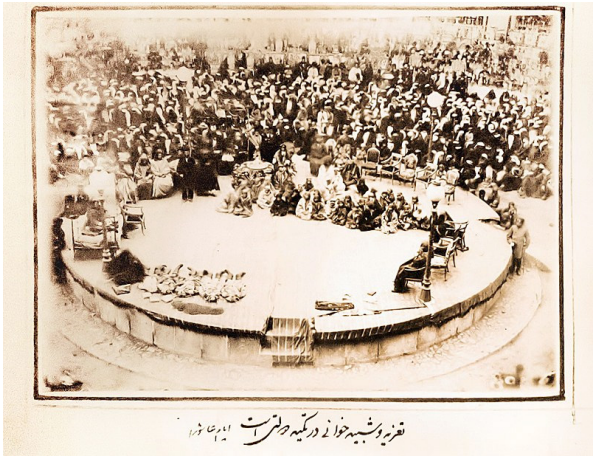
مثال بارز دیگر، بازسازی صحنه ورود اشخاص و یا آغاز نبردهاست که عموماً در آن از سازهای کوبه‌ای نظیر طبل استفاده می‌شود و یا هنگام وقوع صحنه‌های حزین و غمبار که از سازهای بادی برنجی مثل ترمپت یا بادی چوبی نظیر نی و کلارینت استفاده می‌گردد. یا این‌که وقتی طبلی در تعزیه نواخته می‌شود، طبق سنت نهفته در آن تماشاگر متوجه می‌شود که قرار است شخصیتی وارد شود یا حادثه‌ای رخ دهد (موسوی، ۱۳۹۸: ۱۰۴-۷۹).

ویژگی‌های سازهای تعزیه

ازآنجاکه تعزیه در یک مکان بزرگ و معمولاً روباز و در حضور خیل عظیمی از مردم کوچه و بازار اجرا می‌شود که غالباً سکوت بر این فضا حکم‌فرما نیست، بدیهی است در چنین فضایی هر سازی قابلیت اجرا نخواهد داشت. به سازهایی نیاز است که در عین دارا بودن جنبهٔ کارکردی، سازگاری لازم با صحنه و محیط را دارا باشد. ویژگی‌های سازهای قابل استفاده در تعزیه به شرح ذیل است:

الف. چنین سازی می‌بایست صدای بسیار بلندی داشته باشند و به‌آسانی به گوش مخاطب دور و نزدیک تعزیه برسد. حجم و شدت بالا شاخصه‌های اصلی صدای ساز در این زمینه‌اند.

ب. عدم نیاز به کوک شرطی مهم و اساسی به شمار



تصویر ۴. تکیه دولت.

تصویرهای ۶ و ۷. اجرای سازهای بادی قدیمی و بدوی.

تصویر ۴. تکیه دولت.

می‌رود. سازهایی نظیر سنتور، تار، قانون که در مجاورت هوای متغیر و آزاد مرتباً از کوک خارج شده و برای تغییر گام نیاز به کوک نوازنده دارند، به‌هیچ‌وجه در این زمینه کاربرد ندارند.

ج. اغلب سازها در تعزیه شکلی بدوی، سنتی و قدیمی دارند گویی سازهایی که مکانیسمی پیچیده و شکلی مدرن دارند با این صحنه تاریخی هماهنگی و تطبیق ندارند. در این میان سازهای بادی که صدایی شبیه‌تر به انسان نسبت به سایر سازها دارند هم‌خوان‌تر و متناسب‌ترند.

د. قابلیت اجرا در حین حرکت و دسته‌روی از دیگر مشخصه‌هایی است که سازهای تعزیه لازم است دارا باشند.

ه. عدم حرمت از نظر فقها و همین‌طور شکل و ظاهر ساز و پیشینه‌ای که در ذهن عامه مردم داشته، جواز استفاده و به‌کارگیری از آن را رقم می‌زده است.

و. اغلب سازهای تعزیه عیناً و دقیقاً همان سازهای میدان جنگ و کارزار واقعی هستند و این خود نوعی قرینه‌سازی مابین شبیه‌خوانی و صحنهٔ واقعی نبرد را رقم می‌زند.

ز. جنس صدای ساز به‌خصوص سازهای بادی که فی‌نفسه به لحاظ ساختاری در شنونده القای حزن و یا رعب

تصویر ۸. هم‌نوازی حین دسته‌روی.

تصویر ۹. هم‌نوازان سازهای بادی.

می‌کنند نسبت به سازهای زهی و زخمه‌ای که شادمانه‌تر و مفرح‌ترند در انتخاب بی‌تأثیر نبوده است (۲۱).

درنهایت لازم‌به‌ذکر است روزگار فعلی با وجود اختراع برق و به مدد تقویت‌کننده‌های الکترونیکی مشکل ارتفاع صوت چه در زمینه ساز و چه در زمینه رسایی و قدرت صدای خواننده مرتفع شده است. در چنین شرایطی به بعضی از عزاداری‌ها و تعزیه‌ها، سازهای بادی کم‌صدا مثل نی، سازهای کلاویه‌ای الکترونیکی نظیر اُرگ، کیبرد و سینتی سایزر ورود پیدا کرده است.

نقش و عملکرد موسیقی سازی در تعزیه

برخلاف موسیقی آوازی و گسترش قابل توجه و پیشرفت آن، موسیقی سازی تعزیه از تغییر و بسط چندانی برخوردار نشده و همچنان در حد یک نماد تشریفاتی باقی مانده است. البته در زمان قاجار و پس از ورود موزیک نظام و سازهای مربوطه از خارج، به‌تدریج سازهای غربی، به سازهای مورد استفاده قدیمی اضافه و یا جانشین آن‌ها شدند اما پس‌ازآن به‌صورت رسمی و فراگیر تغییر محسوسی در موسیقی سازی تعزیه حاصل نشده است (صفاکیش، ۱۳۹۱: ۳۱).

سه دلیل برای اجرای موسیقی سازی در تعزیه برشمرده شده است:

> تشریفات (مانند مارش نظامی و تقویت حالت نمایشی)؛ فضاسازی (ایجاد ترکیبی موزون از اصوات به جهت القا و تقویت حس جنگ و یا نقش پرکننده صحنه و فضا برای صحنه‌های مختلف)؛ و نهایتاً موسیقی همراهی‌کننده آواز (که البته به‌ندرت در تعزیه استفاده می‌شود) (جاوید، ۱۳۸۰: ۴۹).

اما نقش و عملکرد سازها صرفاً به همین سه عنوان ختم نمی‌شود دلایل مهم دیگری نیز می‌توان بر آن‌ها افزود که جمعاً در ذیل به معرفی آن‌ها پرداخته می‌شود:

الف. به‌عنوان رابط و فضاساز میان شبیه‌خوانان،

تصویر ۱۰. هم‌نوازی نوازندگان ترومپت، طبل ریز و سنج.

به‌خصوص در یک گروه (اولیاء ـ اشقیاء) برای هماهنگی حداکثری

ب. تشدید و یا تلطیف فضای دراماتیک و صحنه‌ای. به‌عبارت‌دیگر موسیقی می‌تواند حزن را در صحنه تعزیه تشدید، و یا درعین‌حال در صحنه‌هایی نیز نقش کاهش درد و آلام را بر عهده گرفته و گذر از آن صحنه را برای مخاطب آسان‌تر کند. مثل صحنهٔ سربریدن امام توسط شمر یا ابوالفضل در میدانگاه، که موسیقی موجب تلطیف خشونت می‌شود.

ج. بسترسازی و تمهید برای حوادث، پرده‌ها و رخدادهای بعدی صحنه.

د. استراحت و اصطلاحاً نفس‌گیری شبیه‌خوانان بین اجرای دو قطعه آوازی.

هـ. افزایش جذابیت صحنه به واسطه وجود ارکستر زنده و کمک به شکل‌گیری و ارائه یک اجرای کامل، زیبا و هنری.

و. القای نظم زمانی به واسطه سازهای کوبه‌ای و ریتمیک جهت سینه‌زنی و رفتار متحدالشکل.

ز. ایجاد تنوع صوتی از طریق به‌کارگیری گونه‌های مختلف سازی با سونوریته‌های متفاوت و بالتبع اثرگذاری مربوطه (موسوی، ۱۳۹۸: ۷۹-۱۰۴).

ح. ایجاد فضای صوتی غالب در محیط به واسطه بهره‌گیری از حجم و شدت صدای حاصل از سازهای کوبه‌ای و بادی متعدد گروهی که به‌خودی‌خود می‌تواند هیجان‌انگیز، رعب‌آور و نافذ باشد.

سازشناسی تعزیه

در هنر موسیقی مراد از سازشناسی، علم بررسی، طبقه‌بندی و شناخت ویژگی‌های سازهای موسیقی است که در آن مباحثی چون شناخت ساختمانِ ساز، مکانیسم صدادهی، دسته‌بندی، محدوده صوتی، محدودیت‌ها، ترکیب‌پذیری و جنس صدا و کاربرد در ارکسترها مورد توجه قرار می‌گیرد (جاوید، ۱۳۸۰: ۷۶).

تصویر ۱۱. گروه نوازندگان دمام.

عموماً کلیه سازهای آکوستیک (Acoustic) به گروه‌های اصلی زیر تقسیم می‌شوند:

۱. سازهای بادی Aerophones: در زمره اولین آلات موسیقی بوده‌اند که به دست بشر ساخته شده‌اند این سازها که غالباً به واسطهٔ ارتعاش هوای ناشی از دمیدن در آن‌ها صدا به وجود می‌آید، از چوب یا فلز «برنج» ساخته می‌شوند و بر پایه چگونگی نحوه تولید و جنس صدا به دو گروه بادی چوبی و بادی برنجی تقسیم می‌شوند. مانند نی، قره‌نی، فلوت، سرنا، شیپور، ساکسیفون و ترمپت...

۲. سازهای زهی Chordophones: همان‌طورکه از نامشان پیداست، سازهایی هستند که در آن‌ها صدا از لرزش زه یا تار یا «سیم» به وجود می‌آید. معمولاً با «زخمه» زدن یا ضربه زدن یا کشیدن «آرشه» بر روی این زه‌ها صدای دلخواه از ساز حاصل می‌شود و برحسب طریقه تولید صدا به سه گروه آرشه‌ای مضرابی ـ چکشی و یا زخمه‌ای تقسیم می‌شوند. مانند کمانچه، قیچک، ویولن و...

۳. سازهای کوبه‌ای Membraphones: به سازهایی گفته می‌شود که از طریق ضربه، تکان، سایش، خراش یا هر عمل دیگری که منجر به «نوسان» سطح مرتعش شود، تولید صدا کنند. وظیفهٔ اصلی سازهای کوبه‌ای معمولاً اجرای «ضرب‌آهنگ» (ریتم) در متن موسیقی است، ولی به‌ندرت توانایی اجرای «ملودی» را هم دارند. طبل، نقاره، دف، دایره، دمام، سنج، دهل و... ازجمله سازهای کوبه‌ای به شمار می‌روند (درویشی، ۱۳۸۸: ۲۲).

آلات موسیقی تاریخی تعزیه، غالباً به سازهای بادی و کوبه‌ای منحصر می‌شود. سازهای رشته‌دار یا زهی و حتی بعضی از سازهای کوبه‌ای، همچون دف، دایره و دایره زنگی هم به علت استفاده مستمر در مجالس سور در تعزیه‌خوانی‌ها کمتر کاربرد داشته است. هرچند در پاره‌ای از شهرها و روستاهای ایران، به اقتضای وضع ویژه فرهنگی و مذهبی، از سازهایی همانند غژک، آن‌هم گاهی، در برخی از تعزیه‌ها، سود می‌جستند، ولی به‌هرتقدیر، استفاده از سازهای یادشده، جنبه موردی و استثنایی داشته است (درویشی، ۱۳۸۸: ۲۶).

در شمار زیادی از شهرها و روستاهای ایران، عمده‌ترین و متداول‌ترین سازهای تعزیه، شیپور و طبل معمولی بود. در برخی از نواحی ایران، از سازهای دیگری مانند دهل، سنج، دمام، سرنا، نی و بعضی از سازهای محلی استفاده می‌شد. از زمان ناصرالدین‌شاه به بعد در تکیه دولت و تکایای اعیان و

اشراف، در پی شکل‌گیری موسیقی نظام، پاره‌ای از سازهای بادی اروپایی نظیر بوگل، ترومپت پیستون‌دار، قره‌نی و مانند آن‌ها هم بر سایر سازها افزوده شد. تعزیه‌گردانان برخی از شهرها و روستاهای ایران، مخصوصاً مناطق اطراف تهران نیز تدریجاً سازهای فرنگی مثل بوگل ـ که آن را به زبان عامیانه بولگ می‌نامیدند ـ به کار می‌گرفتند.

در ادامه به معرفی سازهای تعزیه پرداخته می‌شود.[۱]

سازهای کوبه‌ای

طبل بزرگ

این ساز مانند دهل از نواری فلزی و یا چوبی استوانه‌ای شکل به ارتفاع تقریباً ۴۰ و به قطر مقطع دایره‌ای شکل ۷۰ سانتی‌متر تشکیل می‌شود. البته در سال‌های اخیر ابعاد بسیار بزرگ‌تری از آن را نیز می‌سازند. بر روی هر دو مقطع این ساز استوانه‌ای شکل پوست کشیده می‌شود و با زدن ضرب به وسیله چوبی که سر آن را با نمد پوشانده‌اند، صدای آن تولید می‌شود. صدای طبل بسیار حجیم، تا حدودی مهیب و با ارتفاع کم است. عموماً از این ساز برای تقویت سر ضرب ریتم‌های مختلف در تعزیه و سینه‌زنی‌ها استفاده می‌شود. در برخی اوقات نوازندگان با نواخت پی‌درپی و سریع چوب‌ها به صورت پشت سر هم و بدون فاصله روی طبل، اثرگذاری صحنه‌های رعب‌آور را تشدید می‌کنند.

طبل کوچک (ریز)

در ظاهر مانند طبل بزرگ است که به اندازه کوچک‌تر ساخته می‌شود (قطر دایره حدود ۴۵ و ارتفاع استوانه ۲۰ سانتی‌متر است). برای اجرا به صورت افقی و اندکی مورب روی پایه قرار می‌گیرد. درصورتی‌که نوازنده بخواهد حین نواختن راه برود می‌تواند ساز را به وسیله تسمه به بدن خود بیاویزد. صدای این ساز به وسیله ضربات دو چوب بدون نمد روی پوست بالایی تولید می‌شود. در سطح زیرین ساز دو رشته از جنس روده باریک یا فنر در طول قطر با پوست تماس دارد که در لحظه کوبیدن به ساز آن‌ها نیز مرتعش شده و صدای ساز را تشدید کرده و موجب ایجاد طنین خاصی می‌شوند. از این ساز برای اجرای اجزای ریتم استفاده می‌شود. قابلیت نواختن ریز را به سهولت دارد. ارتفاع صدای این ساز از طبل بسیار بیشتر است.

دهل

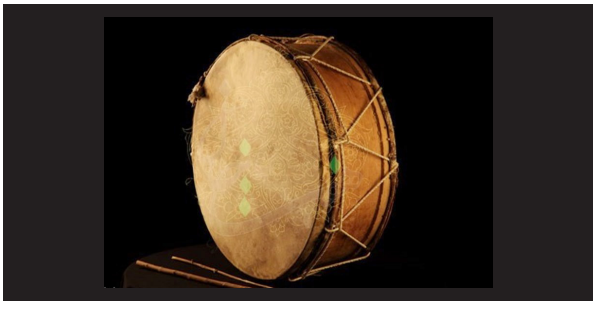
سازی است کوبه‌ای به شکل استوانه، نظیر طبل، اما اندکی بزرگ‌تر از آن. تنه‌اش از چوب و قطر دهانه‌اش تقریباً ۱ متر و عمق آن ۲۵ تا ۳۰ سانتی‌متر است. بر دو سطح دهانه آن پوست کشیده شده است. نوازندگان موقع دهل‌نوازی، آن را با تسمه‌ای که به تنه‌اش وصل است به گردن می‌آویزند. دهل در جلوی شکم نوازنده به‌طور مایل قرار می‌گیرد و دو دهانه پوست کشیده آن به سوی پهلوی راست و چپ نوازنده است. نوازنده در دست راستش چوبی به شکل عصا، به اسم «کجک» و در دست چپ، ترکه نازکی می‌گیرد و با آن‌ها بر روی سطح پوستی دهل می‌کوبد. ارتفاع صدای چنین سازی، نامعین است بهره‌گیری از دهل نیز مانند طبل است که غالباً در عزاداری‌ها بیشتر برای تقویت سرضرب‌ها استفاده می‌شود.

سنج یا صنج

سازی است کوبه‌ای در ابعاد مختلف بزرگ و کوچک،

تصویر ۱۲. طبل بزرگ.

تصویر ۱۳. طبل کوچک (ریز).



تصویر ۱۴. دهل.

قطور یا نازک که از دو صفحه یا سینی فلزی برنجی تشکیل می‌شود. سنج یکی از سازهای باستانی ایران بوده است که در مراسم سوگواری‌های مذهبی و تعزیه به کار می‌رفته است. جهت نواختن آن، دو صفحه را به هم می‌کوبند یا بر هم می‌لغزانند. طنین سنج، آمرانه و پرقدرت است. از صدای آن در سرضرب‌های ریتم‌های مختلف به‌عنوان عاملی جداکننده یا تأکیدکننده استفاده می‌شود. کاربرد سنج در مجالس تعزیه جنبه عمومی ندارد و بیشتر در دسته‌گردانی‌ها، نوحه‌خوانی‌ها و سینه‌زنی‌ها با همراهی سایر سازهای کوبه‌ای مثل طبل آن بهره می‌برند.

نَقّاره

دو طبل کوچک متصل یا جدا از هم است؛ یکی با دهانه‌ای بزرگ‌تر با صدای بم‌تر و دیگری با دهانه‌ای کوچک‌تر با صدایی زیرتر. نقاره را با دو عدد ترکه که به چوب نقاره معروف است، می‌نوازند. گاه یک چوب فقط به قسمت بم و چوب دیگر فقط به قسمت زیر ضربه می‌زند و برخی اوقات هم هر دو چوب به هر دو قسمت اصابت می‌کند. کاربرد اصلی نقاره در نقاره‌خانه‌های شهرهای بزرگی بوده است که در آن‌ها به هنگام طلوع و غروب آفتاب نقاره می‌زدند (نوبت‌نوازی). افزون بر این، در مراسم دسته‌گردانی و عزاداری نیز به کار

تصویر ۱۵. سنج یا صنج.

تصویر ۱۶. نَقّاره.

می‌رفته است بعدها به‌تدریج در تعزیه‌خوانی‌ها، به‌ویژه در تکیه دولت و تکایای اعیانی و اشرافی استفاده از آن مرسوم شد.

دمام

دمام با نوسان پوست به صدا درمی‌آید و در دسته سازهای کوبه‌ای استوانه‌ای شکل قرار می‌گیرد. نوازندگی دمام در جنوب ایران به‌ویژه در هرمزگان، بوشهر و خوزستان و دیگر شهرهای جنوبی و حتی در مسقط عمان توسط شیعیان مقیم این کشور رایج است.

انواع دمام

انواع دمام عبارت است از «دمام اشکون»، «دمام غمبر» و «دمام زیرغمبر». نکته‌ای که باید مورد توجه قرار داد این است که در وهله اول این ریتم و شیوه اجراست که دمام‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد و موجب ایجاد نام‌های مختلف بر آن‌ها می‌شود. در ادامه، هریک از انواع دمام‌ها معرفی می‌شوند.

دمام اشکون

در گروه دمام‌نوازی به نسبت سایر دمام‌ها کمی کوچک‌تر است و صدای تیزتری (مرتفع‌تری) دارد. در دسته‌های عزاداری یک دمام مخصوص را برای این کار در نظر می‌گیرند و هنگام پوست‌گیری در مورد آن دقت بیشتری معمول می‌دارند، قطر این دمام حدود سی تا سی‌وچهار سانتی‌متر و عمق آن تقریباً چهل‌وپنج سانتی‌متر است. همان‌طورکه از اسم این دمام برمی‌آید کار اصلی آن بداهه‌نوازی و شکستن ریتم است و ریتم‌های آن غالباً ضد ضرب اجرا می‌شود.

دمام غمبر

که منظور دو دمامی است که بعد از دمام اشکون روبه‌روی

تصویر ۱۷. گروه دمام.

یکدیگر قرار می‌گیرند اجرای ریتم و اندازه این دو دمام با چهار دمام دیگر متفاوت است، عمق تقریبی این دو دمام بین چهل تا پنجاه سانتی‌متر است و قطر آن‌ها بین سی‌وپنج تا چهل سانتی‌متر است سایر دمام‌های غمبر ریتمی ساده می‌نوازند و از نظر اندازه نیز کوچک‌تر از دو دمام غمبر یاد شده هستند. این دمام‌ها نیز قطری حدود سی تا سی‌وچهار سانتی‌متر و طولی برابر با چهل تا پنجاه سانتی‌متر دارند.

دمام زیرغمبر

به کلیه دمام‌ها، به‌جز اشکون و غمبر، اطلاق می‌شود. به دلیل این‌که نوازنده‌های آن در اجرای مراسم دمام‌نوازی، پائین‌دست نوازنده‌های غمبر قرار می‌گیرند، و بیشتر مسئولیت پر کردن حجم صدا و حفظ ریتم را به عهده دارند، به آن‌ها دمام‌های زیر غمبر می‌گویند.

سازهای بادی شیپور

سازی از جنس برنج یا مس و بدون پیستون و از خانواده سازهای بادی است. این ساز، یک‌صدایی و نوایش بسیار بلند و رسا است. با شیپور ساده، ملودی ویژه‌ای را نمی‌شود نواخت. تنها با دمیدن در آن و کشش یا تقطیع نفس، می‌توان پنج تا شش صدا و حالت کلی در اشکال حسی متفاوت غم‌انگیز یا ضربی و یا اعلان آشوب و جنگ تولید کرد. در ایران، این ساز از روزگاران دیرین در جنگ‌ها و مراسم مذهبی کاربرد داشته و بیشتر از سایر سازها معمول بوده است. هیچ‌گونه ساز بادی‌ای به اندازه شیپور ساده در تعزیه‌خوانی‌ها متداول نبوده است. در هر شهر و روستایی که تعزیه و شبیه‌خوانی برپا می‌شد، شیپور از مهم‌ترین و اساسی‌ترین سازهای تعزیه شمرده می‌شد.

بوگل

سازی است فلزی و دوزبانه مانند ترومپت. لوله‌اش کله‌قندی و کوتاه‌تر از ترومپت است. شکل کلیددار آن در قرن ۱۹ میلادی ساخته شد. بوگل دو نوع است؛ بوگل بزرگ و کوچک. تفاوت بین این دو در وسعت صدای حاصله ست.

تصویر ۱۸. دمام اشکون.

تصویر ۱۹. دمام غمبر.

تصویر ۲۰. دمام زیرغمبر.

تصویر ۲۱. شیپور.

صدای بوگل کوچک، تیزتر (مرتفع‌تر) از بوگل بزرگ است. بوگل ساده، نظیر شیپور بدون پیستون و سوپاپ بود و با آن می‌شد فقط ۲ تا ۶ نت مختلف را تولید کرد. در تعزیه‌ها گاه از بوگل و ترومپت به صورت هم‌زمان استفاده می‌شد، کاربرد بوگل مانند ترومپت پیستون‌دار در تعزیه، بر تنوع و کیفیت آهنگ‌ها و قطعات افزود.

ترومپت پیستون‌دار

ازجمله سازهای بادی است که همچنان در میان مردم به شیپور معروف است. این ساز را از جنس مس یا برنج می‌سازند. ساز مورد بحث دارای سه کلید سوپاپ (پیستون) است. نوازنده، همراه با حرکت لب‌ها و فشار دم در دهانه ترومپت و حرکت انگشتان روی کلیدهای آن، با هر کلید، صدایی از نت‌های موسیقی را تولید می‌کند.

ترومپت در قسمت اعظم خود استوانه‌ای به‌طور نامحسوس مخروطی است و در انتها به دهانه‌ای ناقوس شکل ختم می‌شود.

ترومپت صدایی بلند، زیبا و نافذ دارد. هم به صورت تک‌نوازی و هم به صورت هم‌نواز از آن در تعزیه استفاده می‌شود.

اندک‌اندک از ترومپت به جای شیپور ساده قدیمی، نه‌تنها در تکیه دولت و تکایای اعیان و اشراف، بلکه در بعضی از تکیه‌ها و تعزیه‌خوانی‌های عمومی هم استفاده شد. ازآنجاکه ترومپت دارای پیستون بود، نوازندگان می‌توانستند با سهولت و کیفیت بیشتر نغمه‌ها، آهنگ‌ها و گوشه‌ها را بنوازند. با ورود ترومپت، نوعی تحول در موسیقی تعزیه پدیدار شد. نوازندگانی که در نواختن ترومپت و بوگل پیستون‌دار، تبحر و ورزیدگی داشتند، در بسیاری موارد، تعزیه‌خوانان را در آوازخوانی نیز همراهی می‌کردند و عیناً همان گوشه‌ها و نغمه‌هایی را می‌نواختند که تعزیه‌خوان (اولیاخوان) می‌خواند. ترومپت با صدای بم و بلندش در نمایش تعزیه خصوصاً در لحظات دراماتیک و اندوه نقش مهمی ایفا می‌کند.

کلارینت یا قره‌نی

سازی است بادی از دسته سازهای چوبی یک‌زبانه کلیددار. به دلیل رنگ سیاه بدنه آن، به نام قره‌نی که مشتق از زبان ترکی است موسوم است.

قره‌نی متشکل از یک لوله استوانه‌ای که انتهای تحتانی آن کمی مخروطی است. این ساز هم به صورت تک‌نوازی و هم به صورت هم‌نوازی در تعزیه به ایفای نقش می‌پردازد.

در تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت و برخی از تکایای اعیانی، از قره‌نی برای اولین بار استفاده شده است. گفته می‌شود شکل اولیه کلارینت از سورنا اقتباس شده است.

صدای قره‌نی یا کلارینت نافذ، بلند و گیراست. معمولاً اگر با آن به صورت آوازی ملودی نواخته شود تأثیری حزین و غمناک در شنونده ایجاد می‌کند.

نـــی

سازی است بادی که آن را اغلب از نی و به صورت استوانه می‌سازند. لوله این ساز از هفت بند و شش گره تشکیل یافته است. از همین روی، ساز مزبور به «نی هفت‌بند» هم شهرت دارد. قطرش از ۱/۵ تا ۳ سانتی‌متر و طولش حدوداً ۳۰ تا ۷۰ سانتی‌متر است. شش سوراخ دارد که ۵ سوراخ آن در یک‌طرف و سوراخی در سمت دیگر آن قرار دارد. نی از انواع سازهای بی‌زبانه است. نی‌نواز، هوا را از دهانه لوله به درون آن می‌دمد و با باز و بسته کردن سوراخ‌ها با انگشتان هر دو دست، طول هوای داخل لوله را کم‌وزیاد می‌کند و درنتیجه صورت‌های زیروبم به وجود می‌آورد. گاهی در تعزیه‌ها در فواصل خواندن آوازهای اندوه‌بار، نی نواخته می‌شود. مهم‌ترین کاربست نی در «تعزیه طفلان مسلم» است. در این

تصویر ۲۲. ترومپت پیستون‌دار

تصویر ۲۳. گروه نوازندگان ترمپت.

تعزیه، نوازنده نی مانند چوپانان به هنگام چرای گوسفندان، نغمه‌ها و گوشه‌های حزینی چون دشتستانی، چوپانی و امیری را می‌نوازد. ازاین‌رو، لازمه ایفای نقش چوپان آشنایی با نوازندگی نی است.

سرنا یا سورنای

سازی چوبی و مخروطی شکل است. سرنای تعزیه دوزبانه و طول لوله‌اش تقریباً نیم‌متر است که ۶ سوراخ در یک ردیف و سوراخی در جهت مخالف دارد. نواختن این ساز در بیشتر نواحی کشور، به‌خصوص در روستاها معمول است. از سورنا برای اجرای ملودی‌های شاد و غمگین هم به صورت ریتمیک و هم به صورت آوازی استفاده می‌شود. سورنا علاوه بر نقش تک‌نوازی قابلیت گروه نوازی را نیز دارد.

تصویر ۲۴. کلارینت یا قره‌نی.

تصویر ۲۵. گروه نوازندگان ترمپت.

تصویر ۲۶. سرنا یا سورنای.

از ویژگی‌های قابل توجه سورنا صدای نافذ، گیرا و بسیار بلند آن است که به‌سادگی و بدون نیاز به تقویت‌کننده صوتی به گوش جمعیت می‌رسد. در تعزیه‌خوانی‌ها، سورنا نواز به صورت تکنواز یا با همراهی سایر نوازندگان به نواختن تم‌ها و نغمات غم‌انگیز می‌پردازد.

کرنا یا کرنای

سازی است بادی و معمولاً فلزی. درازای آن ۲ تا ۷ متر است. سرش خمیده و به عصا شباهت داشته و لوله‌اش بدون سوراخ است. صدای کرنا، خشن، گوش‌خراش و هراس‌انگیز است. در تعزیه‌ها از این ساز به هنگام نبرد، پیکار و تاخت‌وتاز اسب‌ها و برای ایجاد رعب، وحشت و آشوب سود می‌جسته‌اند. در ابتدای تعزیه و اعلام و فراخوانی و مبارزه‌خوانی هم کرنا به همراه طبل و شیپور نواخته می‌شده است.

نی‌لبک

نی‌لبک لولهٔ صوتی کوتاهی ست که روی آن تعدادی سوراخ ایجاد شده است. بیشتر نِی‌لبک‌ها فاقد سوراخ پشت هستند. سِر نِی‌لبک (قسمتی که در آن می‌دَمَند) را به شکل خاصی بُرش می‌دهند و متناسب با این بُرش، قطعه چوبی در دهانه می‌گذارند، به‌گونه‌ای‌که میان آن و جدارهٔ بدنه

تصویر ۲۸. نی‌لبک.

تصویر ۲۷. کرنا یا کرنای.

شکاف باریکی ایجاد شود. این شکاف هوای ناشی از دمیدن را مستقیماً به لبهٔ تیزی که روی بدنه و نزدیک دهانه ایجاد شده هدایت می‌کند. برخورد هوا با این لبهٔ تیز باعث به صدا درآمدن نِی‌لبک می‌شود.

بوق

بوق، سازی ویژه در بین سازهای محلی و بومی منطقه جنوب است. که بنا به اظهارات بزرگان و ریش‌سفیدان در ابتدا در توسط مردم جنوب ایران خصوصاً بوشهر برای آیین عزاداری امام سوم شیعیان یا دیگر بزرگان دینی نواخته می‌شده است. نحوه نوازندگی این ساز دارای قانون و قاعده خاصی نیست و فرد نوازنده با دمیدن شدید بر سوراخ کوچکی در انتهای باریک ساز، صدای آن را درمی‌آورد که اگر تبحر داشته باشد، بین دو تا سه نت موسیقی را می‌تواند تولید کند. در ابتدا و انتهای نواخت سنج و دمام بوق زده می‌شود و در حین اجرای سنج و دمام این ساز بداهه‌نوازی می‌کند. تعداد دفعات نوازندگی و اجرای آن را رهبر گروه مشخص می‌کند.

بوق یک سوراخ در ابتدای لوله (محل دمش) و یک سوراخ خروجی در انتها لوله صوتی خود دارد. درنتیجه نمی‌توان انتظار داشت همانند دیگر سازهای ملودیک، بتواند ملودی‌های گوناگونی تولید کند.

تصویر ۲۹. بوق.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ضمن واکاوی آثار متقابل تعزیه و موسیقی ایرانی بر یکدیگر، تشریح سازبندی تعزیه و معرفی ویژگی‌های سازهای مورد استفاده از منظر سازشناسی و همچنین تبیین نقش و عملکرد موسیقی سازی در تعزیه نهایتاً چنین استنتاج می‌گردد:

موسیقی تعزیه که منبعث از موسیقی نواحی و دستگاهی ایران است، علاوه بر کمک به حفظ، اشاعه، ترویج و تبدیل آرام حرمت‌های موسیقی به حلیت‌ها، موجب شکل‌گیری موارد مهمی چون: ایجاد نیاز در مذهبیون برای فراگیری آواز، به‌کارگیری صدای پسران نابالغ به جای صدای زنان، تبادل محتوا با انواع گونه‌های موسیقی و نهایتاً بسترسازی برای ابداع مرکب‌خوانی شده است. از سوی دیگر، ویژگی‌های بارزی باعث شده بسیاری از سازها در سازبندی صحنه تعزیه مورد استفاده قرار نگیرند، این موارد شامل: لزوم داشتن حجم و شدت صوتی بالا، عدم نیاز به اعمال کوک، تطبیق تاریخی ـ مکانیسمی، قابلیت اجرا در حین دسته‌روی، عدم حرمت از نظر فقها، قابلیت قرینه‌سازی تاریخی و داشتن جنس صدای حزین یا رعب‌آور است. در مقاله حاضر دو گروه از سازهای مورد استفاده در سازبندی مرسوم و معمول تعزیه شامل سازهای کوبه‌ای شامل: طبل بزرگ، طبل کوچک، دهل، سنج، نقاره، انواع دمام‌های اشکون، غمبر، زیرغمبر؛ و همچنین سازهای بادی شامل: شیپور، بوگل، ترمپت پیستون‌دار، کلارینت، نی، سرنا، کرنا، نی‌لبک و بوق مورد معرفی و تشریح از منظر سازشناسی قرار گرفته است. از دیگر نتایج حاصله این پژوهش کارکردهای موسیقی سازی در تعزیه است که تحت عناوینی چون: تشریفات، تقویت حس حماسی، همراهی آواز، تشدید یا تلطیف دراماتیک، رابط و فضاساز، بسترساز رخدادهای آینده، نفس‌گیری شبیه‌خوانان، افزایش جذابیت صحنه، القای نظم زمانی، ایجاد تنوع صوتی و ایجاد آمبیانس غالب مورد معرفی و تشریح واقع شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. البته ذکر این نکات ضروریست که برای گرداوری و تدوین این اطلاعات از کتاب‌های سازشناسی پرویز منصوری، سازشناسی مصطفی کمال پورتراب و سازشناسی ایرانی ارفع اطرایی ـ محمدرضا درویشی بهره گرفته شده است. در تنظیم، ترکیب و خلاصه‌سازی این مطالب پرهیز از ذکر مطالب صرفاً تخصصی موسیقایی و بر آنچه در موسیقی تعزیه مورد اهمیت است، تأکید شده و مورد توجه قرار گرفته است.

منابع

بلوک‌باشی، علی؛ شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، *پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجاریه در تهران*، جلد ۱، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی/کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، جلد ۱، چاپ ۱۲، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

جاوید، هوشنگ (۱۳۸۰)، گذری بر موسیقی در تعزیه، *فصلنامه تئاتر*، ۲۷ و ۲۸، ۲۲۳-۲۳۴.

جولایی، احمد (۱۳۹۴)، *ارزش ادبی نسخ تعزیه ایرانی*، جلد ۱، چاپ اول، تهران:

انتشارات افراز.
حاجی علی‌عسگر، احسان (۱۳۹۷)، *تاریخچه موسیقی ایرانی*، جلد ۱، چاپ اول، تهران: انتشارات ساتل.
خالقی، روح‌الله (۱۳۳۲)، *سرگذشت موسیقی ایران*، ۳ جلد، چاپ بیستم، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
درویشی، محمدرضا. اطرایی، ارفع (۱۳۸۸)، *سازشناسی موسیقی ایران*. جلد ۱، چاپ اول، تهران: انتشارات ماهور.
زاهدی، تورج (۱۳۹۰)، *موسیقی عاشورا*، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
شایسته، خسرو (۱۳۵۵)، نقش موسیقی ایرانی در تعزیه، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای دراماتیک، مجتمع دانشگاهی هنر تهران.
صادقی، مهدی. صادق‌زاده محمود. توکلی کافی‌آباد، عزیزالله (۱۳۹۹)، زیبایی آواز و دستگاه موسیقی اشعار عاشورایی یزد در قالب نوحه، *فنون ادبی*، ۴، ۱۳۳-۱۵۲.
صفاکیش، حمیدرضا (۱۳۹۱)، جستاری در شعر و موسیقی مذهبی و جایگاه تاریخی آن، فصلنامه *تاریخ*، دوره ۷، ۲۵، ۶۳-۷۸.
عباسی، مسعود. میثمی، سیدحسین (۱۴۰۰)، کاربرد موسیقی در تعزیه (نمونه مطالعاتی؛ مجالس تعزیه قودجان خوانسار)، نشریه *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ۳۸: ۱۷۱-۱۹۸
کریمی، عطاالله. کریمی، زهرا (۱۳۹۶)، *تعزیه و تعزیه‌خوانی*، جلد ۱، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه آزاداسلامی (واحد اراک).
مختاباد، سیدعبدالحسین. جولایی، احمد (۱۳۹۴)، درهم‌تنیدگی زندگی، موسیقی و تعزیه ایرانی، *تئاتر*، ۵۸: ۱۴۳-۱۶۰.
مختاباد، سیدعبدالحسین (۱۳۹۵)، موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل‌گیری تعزیه ایرانی، *تئاتر*، ۶۵: ۱۱۴-۱۳۰.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۷)، *موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه*، جلد ۱، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
معین، محمد (۱۳۸۳)، *فرهنگ معین*، جلد ۱، چاپ سوم، تهران: انتشارات زرین.
ملک مطیعی، کتایون (۱۳۷۸)، پژوهشی در قلمرو تعزیه، فصلنامه *هنر*، ۴۲، ۱۶۹-۱۸۷.
موسوی، سیدعبدالکریم. نصیری، محمد. جوان آراسته، امیر. قلی‌زاده، احمد (۱۳۹۸)، موسیقی ایرانی در آیینهٔ عرفان اسلامی، *الهیات هنر*، ۱۶: ۷۹-۱۰۴.
نوروززاده، بهمن (۱۳۸۵)، تعزیه و موسیقی، ارتباطی ناگسستنی/ گفت‌وگو با استاد صادق همایونی، *کتاب ماه هنر*، ۸۰: ۹۵-۹۶.
نوش‌آبادی، خداداد (۱۳۹۵)، سیر تحول و تطور تعزیه، *گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران*، ۱۸: ۴۶-۶۷.
همایونی، صادق (۱۳۸۱)، موسیقی و آیین و نقش آن در تعزیه، *کتاب ماه هنر*، شماره ۵۳ و ۵۴.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.423999.1026