



Abbasi, M., & Meisami, S.H. (2021). Functions and dysfunctions of Ta'ziye music; Case study of Xānsār Ta'ziye in Qudjān. *Journal of Iranian Cultural Research*, 14(2), 1-37. doi: 10.22035/JICR.2021.2721.3115

<http://dx.doi.org/10.22035/jicr.2021.2721.3115>

URL: [http://www.jicr.ir/article\\_446.html](http://www.jicr.ir/article_446.html)

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

## Functions and Dysfunctions of Ta'ziye music; Case Study of Xānsār Ta'ziye in Qudjān

Masoud Abbasi<sup>1</sup>, Sayid Hosein Meisami<sup>\*2</sup>

Received: Jan. 18, 2021; Accepted: May. 31, 2021

### ABSTRACT

Protecting and spreading religious beliefs is an ultimate goal of performing Ta'ziye (in remembrance of the martyrdom of Imam Hussein and his companions) in Iran, a ritual that includes several other structural elements, including music. In existing researches on the subject, influenced by the above approach, none has considered the use of music essential for this ritual and its participants. The current paper tries to study the purpose of using music during Ta'ziye and its impact on the people participating in this ritual. The concept of function as proposed in the basics of ethnomusicology has formed a theoretical framework for this study. As such, the data was collected through a field study and library sources and assessed using the content analysis method. The findings show that all functions of music mentioned by Merriam applied to Ta'ziye. The findings further suggest that the use of music by an individual or group may act contrary to the actual musical functions of that activity. In this article, Xānsār Qudjān Ta'ziye has been taken as a case study to show functions and dysfunctions of music during this religious event.

*Keywords:* Ta'ziye ritual, music of Ta'ziye, function, dysfunction, Qudjān

1. M.A. in Musicology, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran

2. Associate Professor of Musicology, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)

✉ [meysami@art.ac.ir](mailto:meysami@art.ac.ir)



## کارکردها و ناکارکردهای موسیقی تعزیه؛ مورد مطالعه، مجالس تعزیه قودجان خوانسار

مسعود عباسی<sup>۱</sup>، سیدحسین میثمی<sup>۲\*</sup>

دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹؛ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۰

### چکیده

هدف نهایی از برگزاری مجالس تعزیه در ایران، حفظ و اشاعه باورهای مذهبی شیعیان است، که از منظری درون‌نگر، کارکرد غایی عناصر ساختاری دیگر این آیین، از جمله موسیقی تعزیه، نیز به‌شمار می‌آید. در پژوهش‌های موجود تحت تأثیر دیدگاه یادشده به نتایج دیگری که استفاده از موسیقی می‌تواند برای آیین و شرکت‌کنندگان آن داشته باشد، توجه چندانی نشده است. هدف از نگارش این مقاله، مطالعه اهداف به‌کارگیری موسیقی در تعزیه و نتایجی است که استفاده از آن برای شرکت‌کنندگان در این آیین در پی دارد. بررسی این موضوع با تکیه بر مفهوم کارکرد، از مفاهیم طرح‌شده در اندیشه‌های قوم‌موسیقی‌شناختی، چارچوب نظری این مقاله را شکل داده است. این مقاله به‌لحاظ روش، بنیادین و کیفی است که به شیوه توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است و داده‌های موردنیاز آن نیز مبتنی بر مطالعه میدانی در محل برگزاری مجالس تعزیه قودجان خوانسار و همچنین، استفاده از منابع کتابخانه‌ای است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که تمام کارکردهای موسیقی (گنجانده‌شده در فهرست پیشنهادی آلن پی مریام)، در تعزیه مصداق دارند و اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در این آیین را تبیین می‌کنند. افزون‌براین، بر پایه یافته‌های این مقاله، به‌کارگیری موسیقی در ساختار یک فعالیت فردی یا گروهی انسانی، ممکن است در موقعیت‌هایی برخلاف کارکردهای موسیقی آن فعالیت عمل کند. این‌گونه موارد استفاده از موسیقی در این مقاله، با عنوان «ناکارکردهای موسیقی» نام‌گذاری شده‌اند و مواردی از بروز آن، در مجالس تعزیه قودجان خوانسار ذکر شده است.

کلیدواژه‌ها: آیین تعزیه، موسیقی تعزیه، کارکرد، ناکارکرد، قودجان

۱. کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، گروه موسیقی‌شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۲. دانشیار موسیقی‌شناسی، گروه موسیقی‌شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

meysami@art.ac.ir ✉

۱. مقدمه

تعزیه، فعالیتی عبادی است که در راستای حفظ باورهای مذهب تشیع و ترویج ارزش‌های اخلاقی اسلام، در قالب یک آیین مذهبی آهنگین اجرا می‌شود؛ هرچند رویدادهای صوتی این آیین، به لحاظ نحوه شکل‌گیری و بروزشان، با رویدادهای صوتی موسیقی کلاسیک ایرانی، شباهت‌های چشمگیری دارند؛ ولی از دیدگاهی درون‌نگر و متأثر از باورهای مذهبی، این رویدادهای صوتی به‌عنوان «موسیقی» شناخته نمی‌شوند و به‌طور معمول، به‌کارگیری «صوت خوش» برای انجام فعالیتی عبادی به‌شمار می‌آیند. براین‌اساس و از نگاه شرکت‌کنندگان (برپادارندگان و تماشاگران) این آیین، موسیقی و عناصر فرهنگی بروز یافته دیگر در بستر تعزیه، به‌طور معمول در راستای تحقق اهداف مذهبی این آیین تفسیر می‌شوند. دیدگاه بالا در پژوهش‌های انجام‌شده درباره موسیقی تعزیه نیز بازتاب داشته و سبب شده است که پژوهشگران این عرصه، از شناخت عملکردهای دیگر موسیقی در تعزیه، که منوط به اتخاذ رویکردی برون‌نگر است، گذر کنند. موسیقی، به‌عنوان هنری زیبا یا صوت‌های سازمان‌یافته انسانی، در بردارنده ویژگی‌هایی است که سوراخ زمینه (بستر) بروز آن- با هدف رفع برخی از نیازهای انسانی در قالب فعالیت‌های فردی یا گروهی به‌کار گرفته می‌شود. براین‌اساس، انجام پژوهشی که شناخت کاملی از اهداف و نتایج به‌کارگیری موسیقی در تعزیه ایجاد کند، ضروری به‌نظر می‌رسد.

در ادبیات موسیقی‌شناسی قومی، این‌گونه نتایج به‌کارگیری موسیقی در فعالیت‌های انسانی، با عنوان «کارکرد»‌های موسیقی شناخته می‌شوند که نخستین‌بار، آلن مریام<sup>۱</sup>، انسان‌شناس موسیقی، آن را به‌گونه‌ای جامع مطرح کرد. با توجه به وجود برخی ابهام‌ها در تبیین مفهوم کارکرد در اندیشه‌های این پژوهشگر، در این مقاله، ضمن بازتعریف مفهوم کارکرد بر پایه اندیشه‌های طرح‌شده در گرایش‌های نظری کارکردگرایی و کارکردگرایی ساختاری، و بازتبیین کارکردهای پیشنهادی وی، نمودهای آن را در تعزیه بررسی کرده‌ایم. افزون‌براین، در نتیجه برگرفتن رویکرد نظری یادشده، تشخیص مفهوم «ناکارکرد» و بررسی ناکارکردهای موسیقی تعزیه از اهداف دیگر این پژوهش به‌شمار می‌آیند.



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۴۰

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴

1. Alan P. Merriam

با توجه به فقدان پنداشتی درست از اهداف و نتایج به کارگیری موسیقی در تعزیه – به ویژه در اندیشه برگزارکنندگان آن – امکان بروز دگردیسی در محتوای موسیقایی این آیین و شاید نابودی آن، دور از ذهن نیست؛ ازین رو، شناخت کامل کارکردها و ناکارکردهای موسیقی تعزیه، افزون بر یاری رساندن به حفظ اصالت‌های اجرایی این رویداد فرهنگی-مذهبی، می تواند در زمینه بررسی نتایج به کارگیری موسیقی در ساختار مراسم و فعالیت‌های اجتماعی دیگر و رسانه‌های جمعی نوظهور نیز نتیجه بخش باشد.

### ۱. پیشینه پژوهش

خسرو شایسته (۱۳۵۵) در بخش چهارم پایان‌نامه کارشناسی خود با عنوان «نقش موسیقی ایرانی در تعزیه»، نقش (عملکرد) موسیقی در تعزیه را به مواردی مانند استخوانبندی نمایش، شخصیت‌پردازی، تشدید احساسی نمایش، پوشش فاصله موجود بین نقش و شبیه، تغییر و تبدیل فضای نمایش، و تشکیل میزانشن – که تحت تأثیر ساختار و اجرای دستگاه‌های موسیقی ایرانی بر تعزیه اعمال می‌شوند – مرتبط می‌داند. نقش یا عملکرد موسیقی تعزیه از نگاه وی، بیشتر به تأثیرات غیرمستقیم موسیقی بر جنبه نمایشی تعزیه مربوط می‌شود.

عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰) در کتاب «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران» و فاطمه حسنی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «تعزیه و نقش آن در تداوم موسیقی» به نقش موسیقی تعزیه در حفظ و اشاعه موسیقی و ادبیات کلاسیک ایرانی اشاره کرده‌اند. بیشتر پژوهش‌های یادشده و نیز موارد مشابه دیگر، نقش موسیقی را در فرایند برگزاری تعزیه و تحقق اهداف مذهبی این آیین در نظر داشته‌اند و چندان با اهداف پژوهشی این مقاله، یعنی بررسی نقش موسیقی تعزیه در پاسخ‌گویی به نیازهای انسانی شرکت‌کنندگان این آیین، همسویی ندارند.

### ۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، بنیادی و مبتنی بر روش کیفی است که به شیوه توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. داده‌های این پژوهش، مبتنی بر انجام مطالعه میدانی به شیوه «مشاهده مشارکتی»



است، که در بازه زمانی ۱۳۹۸/۷/۲۶ تا ۱۳۹۸/۷/۲۸، در محل برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی قودجان خوانسار گردآوری شده‌اند. به دلیل ممنوعیت‌های اعمال‌شده از سوی گردانندگان مراسم تعزیه قودجان، در مورد فیلم‌برداری و ضبط صدا از اجرای این مراسم، در تحلیل برخی مباحث مطرح‌شده در این پژوهش، از منابع شنیداری-دیداری ۷۰ مجلس تعزیه اجراشده در آن مکان - که در قالب لوح‌های فشرده توسط همان مجموعه و مراکز وابسته به آن، از جمله فروشگاه اینترنتی «طنین تعزیه»، به فروش می‌رسند - استفاده کرده‌ایم. در طول انجام این پژوهش، از منابع کتابخانه‌ای مرتبط نیز استفاده شده است و تصاویری از مراسم برگزاری این آیین در روستای قودجان خوانسار را ارائه کرده‌ایم.

### ۳. چارچوب نظری پژوهش

«قوم‌موسیقی‌شناسان بر این نظرند که مردم در همه‌جا از موسیقی برای تحقق امری خاص استفاده می‌کنند» (نتل<sup>۱</sup>، ۱۹۸۳، ۲۴۵). در ادبیات قوم‌موسیقی‌شناسی، اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در فعالیت‌های انسانی، در قالب مفهوم «کارکرد<sup>۲</sup>»، مطالعه می‌شوند. آلن مریام، کارکرد را «اثر خاص هر عنصر در راستای برآورده کردن و پاسخ‌گویی به نیازها» معرفی می‌کند (مریام، ۱۹۶۴، ۲۱۸). به‌کارگیری واژه‌های «اثر خاص» (تحقق در قول نتل)، «عنصر»، «نیاز»، و «پاسخ» در این تعریف نشان می‌دهد که مفهوم «کارکرد» از دیدگاه او، با تعریف‌های این مفهوم در مبانی‌گرایش‌های انسان‌شناسی کارکردگرایی و کارکردگرایی ساختاری همسویی دارد. «نیاز»، «فرهنگ»، و «نهاد»، مفاهیم بنیادین کارکردگرایی برونیسلاو مالینوفسکی<sup>۳</sup> به‌شمار می‌آیند. فرهنگ از نگاه او، «دستگاهی ایزاری است که به انسان امکان می‌دهد که مشکلات محسوس و خاصی را که در راه برآورده کردن نیازهای خویش در محیط زندگی خود با آن‌ها روبه‌روست، حل کند» (مالینوفسکی<sup>۴</sup>، ۱۹۴۴، ۱۲۷) و نهاد، سازمان‌دهی عناصر تشکیل‌دهنده فرهنگ، اعم از فعالیت‌ها، رویکردها، و اشیاء بر محور یک فعالیت مهم و حیاتی



1. Bruno Nettl
2. function
3. Bronislaw Malinowski
4. Malinowski

است (مالینوفسکی، ۱۹۴۴، ۱۲۸) که از شش جزء اصلی منشور (نظام ارزش‌های به‌وجودآورنده نهاد)، کارکنان، ضوابط (قواعد و سازوکارها)، کالبد مادی (موجودیت مادی، ابزار، و فنون)، فعالیت، و کارکرد تشکیل می‌شود (لومبارد<sup>۱</sup>، ۱۹۹۴، ۸۲ و ۸۳). براین اساس، «کارکرد در جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی، مبتنی بر عملکردی است که ناشی از یک نیاز بوده و می‌تواند به آن نیاز پاسخ دهد» (مالینوفسکی، ۱۳۷۹، ۱۶).

کارکنان یک نهاد با تکیه بر فرهنگ، فعالیت را انجام می‌دهند که کارکرد آن، برآورده کردن نیاز آن‌ها است؛ بنابراین، کارکرد، به معنای هدف و نتیجه فعالیت یک نهاد و به‌طورکلی، پاسخ فرهنگ به نیازهای انسانی است. دراین میان، موسیقی، به‌عنوان بخشی از امکانات مادی و معنوی فرهنگ، در قالب فعالیت یک نهاد و در راستای پاسخ‌گویی به نیازی خاص، کارکردی مشخص خواهد یافت؛ برای مثال، نیاز به تحرک در انسان سبب انجام فعالیت در نهادهایی همچون بازی، ورزش، حرکت‌های بدنی در مراسم، و... می‌شود. چنانچه فعالیت‌های یادشده، به‌عنوان پاسخ‌های فرهنگی نیاز یادشده، در ساختار خود از موسیقی استفاده کنند، کارکردی مشخص به موسیقی می‌بخشند که در مثال بالا می‌توان از آن با عنوان «کارکرد پاسخ فیزیکی» یاد کرد.

نیازهای انسانی در سه گروه زیستی (بیولوژیک)، اشتقاقی (نیاز به ایجاد نهادهای اجتماعی)، و انسجام‌دهنده (روحی) طبقه‌بندی می‌شوند (فکوهی، ۱۳۸۱، ۱۶۸). پاسخ‌های فرهنگی به این نیازها را می‌توان در سه سطح کارکرد-فرایند<sup>۲</sup>، کارکرد-نتیجه<sup>۳</sup>، و کارکرد-غایت<sup>۴</sup> بررسی کرد (ریویر، ۱۳۷۹، ۷۶). هدف از به‌کارگیری موسیقی، به‌گونه‌ای خاص و در یک جامعه معین، ممکن است به‌طور مستقیم از طریق ارزیابی عامه یا به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت با ارزیابی عامه، و ناشی از یک ارزیابی تحلیلی، بیان شود (نتل، ۱۹۸۳، ۲۴۹). آن‌دسته از کارکردهای موسیقی که شناخت آن‌ها مبتنی بر اتخاذ رویکردی تحلیلی از سوی پژوهشگر (نگاه از بیرون) است را می‌توان از انواع کارکرد-فرایند یا

1. Jacques Lombard
2. function-process
3. function-result
4. function-finality



کارکرد نتیجه به شمار آورد. افزون بر این، در بسیاری از فعالیت‌های انسانی، موسیقی در قالب صوت‌هایی منظم یا سازمان‌یافته در بستر یک فعالیت فردی یا گروهی بروز می‌یابد و اهداف استفاده از آن در راستای هدف نهایی (غایی) آن فعالیت بیان می‌شوند. این‌گونه کارکردهای موسیقی — که به‌طور معمول مبتنی بر ارزیابی افراد محلی (نگاه از درون) است — را می‌توان از نوع کارکرد غایت به‌شمار آورد.

در ادبیات انسان‌شناسی، دیدگاه‌های دوگانه یادشده، به ترتیب، با تکیه بر مفاهیم کارکرد آشکار<sup>۱</sup> و کارکرد پنهان<sup>۲</sup> از یکدیگر تفکیک می‌شوند (نک: ریویر، ۱۳۷۹، ۷۹). گفتنی است، نمل تفاوت‌های یادشده را مرتبط با اختلاف موجود میان مفاهیم کاربرد و کارکرد پنداشته است و بر ضرورت مطالعه این مفاهیم در قالب یک پیوستار واحد تأکید می‌کند (نمل، ۱۹۸۳، ۲۴۸ و ۲۴۹)؛ حال آنکه تفاوت یادشده، به انواع سه‌گانه مفهوم کارکرد مربوط می‌شود و ارتباطی با مفهوم «کاربرد» ندارد. «کارکرد»، به مراتب تحلیلی‌تر از مفهوم «ساختار» یا حتی «فرایند» (مترادف با مفهوم کاربرد) است و به پیامدهای وجود ساختارهایی مربوط می‌شود که می‌توانند به‌صورت تجربی توصیف شوند (نک: پارسنز<sup>۳</sup>، ۱۹۷۵).

مریام، در فهرست کارکردهای موسیقی خود، به سطوح سه‌گانه بالا توجه داشته است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۶-۲۱۹)؛ به این ترتیب که کارکردهای «بیان احساسی»، «حظ زیبایی‌شناختی»، «سرگرمی»، «ارتباط»، و «پاسخ فیزیکی» را می‌توان از نوع کارکرد نتیجه، کارکردهای «ارائه نمادین»، «تأکید بر پیروی از هنجارهای اجتماعی»، و «اعتباربخشی نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی» را از نوع کارکرد فرایند، و کارکردهای «سهیم شدن در تداوم و پایایی فرهنگ» و «سهیم شدن در انسجام جامعه» را به‌عنوان کارکرد غایت در نظر گرفت. با تکیه بر مفهوم کارکرد «معادل<sup>۴</sup>»، در اندیشه‌های رابرت مِرتُن<sup>۵</sup>، یک عنصر می‌تواند به تنهایی چند کارکرد داشته باشد یا یک کارکرد یگانه ممکن است به وسیله عناصر متفاوتی که



1. manifest function
2. latent function
3. Talcott Parsons
4. equivalent
5. Robert K. Merton

با یکدیگر قابل جایگزینی هستند، تحقق یابد (ریور، ۱۳۷۹، ۷۹). براین اساس، یک کارکرد یگانه، ورای موقعیت‌های گوناگون بروز موسیقی، می‌تواند به‌عنوان هدف از انجام چند کاربرد متفاوت موسیقی معرفی شود (جدول شماره ۱).

جدول ۱. کاربردهای گوناگون موسیقی با کارکرد یکسان

کاربرد موسیقی	موقعیت بروز	فعالیت بدنی	نیاز	کارکرد
شادپانه	مجالس شادی	رقص، کف زدن	تحرك	پاسخ فیزیکی
نظامی	مراسم و رزمایش نظامی	رژه، حرکت‌های منظم		
سوغ	سوغاروی ماه محرم	سینه‌زنی، زنجیرزنی		
ورزش	ورزش باستانی	حرکت‌های منظم ورزشی		

در حالت معکوس، یک شیوه مشخص استفاده از موسیقی می‌تواند چند کارکرد به‌همراه داشته باشد؛ به‌عنوان مثال، کاربرد موسیقی سوگ، افزون‌بر کارکرد «پاسخ فیزیکی»، می‌تواند کارکردهایی مانند «بیان احساسی»، «حظ زیبایی‌شناختی»، «معتبر کردن نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی»، و «سهیم شدن در انسجام جامعه» را نیز به‌همراه داشته باشد. گفتنی است، در این حالت، مفهوم کارکرد از نوع کارکردفرایند و مشابه با پنداشت رادکلیف براون<sup>۱</sup> (۱۹۵۲) از این مفهوم است. از دیدگاه او، کارکرد، سهم یک ارگان در عملکرد ارگان‌های دیگر و در حفظ زیست ارگانسیم (اجتماعی) در کل آن، عنوان شده است (فکوهی، ۱۳۸۱، ۱۷۷).

#### ۴. آیین تعزیه خوانی قودجان خوانسار

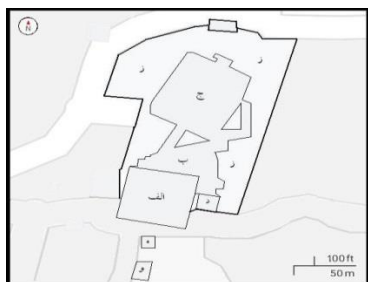
این آیین، هر سال در دهه پایانی ماه صفر (محدوده زمانی اربعین حسینی تا رحلت پیامبر اکرم ﷺ) در حسینیه حضرت ابوالفضل العباس ؑ واقع در روستای قودجان، از وست‌های هم‌جوار شهر خوانسار از توابع استان اصفهان، با همکاری بیش از ۵۰۰ نفر از خادمان اباعبدالله و به مدیریت آیت‌الله حاج سیدمرتضی خاتمی خوانساری برگزار می‌شود (تصویر شماره ۱). هم‌زمان با اجرای این مراسم، امکان پخش برخط آن، در تارنمای

1. Alfred R. Radcliffe-Brown





اینترنتی این حسینیه<sup>۱</sup> نیز فراهم شده است. این آیین با نام «هنر اجرایی تعزیه خوانسار» و به شماره ۶۰۱ در فهرست «میراث فرهنگی ناملموس» آثار ملی ایران ثبت شده است (تارنمای وزارت میراث فرهنگی، گردشگری، و صنایع دستی<sup>۲</sup>). این حسینیه، در زمینی به وسعت تقریبی بیست هزار متر مربع واقع شده و در بردارنده ساختمان اجرای مراسم، ساختمان استقرار لوازم اجرایی، ساختمان ستاد، سالن های عمومی مردانه و زنانه، ساختمان واحد تکثیر محصولات سمعی-بصری، اصطبل اسب، و پارکینگ های وسایل نقلیه است (تصویر شماره ۲). گنجایش سالن اجرا و سالن های عمومی حسینیه، در مجموع، حدود ده هزار نفر اعلام شده است. تصویرهایی از برگزاری مراسم تعزیه خوانی قودجان خوانسار (۱۳۹۸) در زیر آمده است:



تصویر ۲. نقشه ساختمانی حسینیه ابوالفضل العباس قودجان (الف: سالن اجرا، ب: سالن انتظار شبیه خوانان، ج: ساختمان ستاد و سالن های عمومی، د: حرم امام زادگان دختران امام موسی ابن جعفر علیه السلام، ه: واحد تکثیر، و: اصطبل نگهداری حیوانات، ز: پارکینگ)



تصویر ۱. دورنمای روستای قودجان و حسینیه ابوالفضل العباس علیه السلام، موقعیت جغرافیایی:  $33^{\circ}17'07.4''N$   $50^{\circ}19'08.6''E$



تصویر ۴. نمای دورنی و تأسیسات سالن اجرای حسینیه ابوالفضل العباس قودجان



تصویر ۳. نمای بیرونی سالن اجرا، حسینیه ابوالفضل العباس قودجان



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۴۶

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴



تصویر ۶. لباس‌خانه حسینیه ابوالفضل العباس قودجان



تصویر ۵. نگهداری تجهیزات نمایشی در سالن انتظار شبیه‌خوانان، حسینیه ابوالفضل العباس قودجان



تصویر شماره (۸). گروه موسیقی مجالس تعزیه قودجان (۱۳۹۸)



تصویر شماره (۷). واحد ثابت تصویربرداری در سالن اجرای حسینیه ابوالفضل العباس قودجان



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۴۷

کارکردها و ناکاردهای  
موسیقی تعزیه ...



تصویر شماره (۱۰). تشییع پیکر امام علی علیه السلام، همراه با نوحه‌خوانی شبیه‌خوانان و سینه‌زنی زائران در تعزیه شهادت امام علی علیه السلام (قودجان، ۱۳۹۸)



تصویر شماره (۹). استقرار شبیه‌خوانان بر روی سکوی اجرا هنگام «پیش‌خوانی» تعزیه شهادت امام علی علیه السلام (قودجان، ۱۳۹۸)



تصویر شماره (۱۲). صحنه‌ای از تعزیه تولد امام حسین علیه السلام، تجمع فرشتگان پیرامون گهواره امام حسین علیه السلام (قودجان، ۱۳۹۸)



تصویر شماره (۱۱). گروه موسیقی و شبیه‌خوانان در حال ورود به سالن اجرا، صحنه آغازین تعزیه تولد امام حسین علیه السلام (قودجان، ۱۳۹۸)

آیین تعزیه خوانی قودجان به طور رسمی، در صبح روز نخست، با اجرای زیارت اربعین در مسجد جامع قودجان آغاز می شود. همچنین، در صبح روز پایانی مراسم (روز نهم) و پیش از آغاز تعزیه شهادت امام حسین علیه السلام، با حضور یافتن متولیان، مجریان، و شرکت کنندگان مراسم در همان مکان و پس از برگزاری مجلس دعا و روضه، قسمت («گوشه» ای) از تعزیه وفات رقیه علیها السلام اجرا می شود و پس از آن، تعزیه شهادت امام حسین علیه السلام در سالن اجرای حسینیه برگزار می شود. در روز پیش از آغاز مراسم و به هنگام ورود شبیه خوانان به قودجان، مراسمی برای استقبال از آنان توسط مردم محلی و متولی حسینیه انجام می شود. هر سال، ۱۸ مجلس تعزیه در حسینیه تعزیه خوانی قودجان اجرا می شود. براساس برنامه زمانی ستاد برگزاری مراسم، از روزهای نخست تا هشتم محدوده زمانی آیین، هر روز دو مجلس تعزیه (بعد از ظهر، ساعت ۱۳:۳۰ و شب، ساعت ۱۹:۳۰) اجرا می شود و به طور استثنا در صبح روز نهم، تعزیه شهادت امام حسین علیه السلام و در شامگاه همان روز، تعزیه («بازار شام») اجرا می شود. بر پایه فهرست لوح های فشرده موجود در مراکز فروش وابسته به حسینیه ابوالفضل العباس علیه السلام قودجان، تاکنون ۷۰ مجلس تعزیه در این مکان اجرا شده است. فهرست این مجالس تعزیه را، براساس جدیدترین سال اجرای هر مجلس، در جدول شماره (۲) آورده ایم.



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۴۸

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴

جدول ۲. مجالس تعزیه اجرا شده در حسینیه ابوالفضل العباس علیه السلام قودجان خوانسار

شماره	تعزیه	سال ش.	شماره	تعزیه	سال ش.
۱	شهادت امام حسین <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۲	شهادت امام رضا <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸
۲	شهادت حضرت عباس <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۳	شهادت امام کاظم <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸
۳	شهادت حضرت قاسم <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۴	تولد امام حسین <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸
۴	شهادت حضرت علی اکبر <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۵	شهادت امامزاده ابراهیم رشت	۱۳۹۸
۵	شهادت جناب حر	۱۳۹۸	۱۶	وفات حضرت خدیجه <small>علیها السلام</small>	۱۳۹۸
۶	شهادت حضرت مسلم <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۷	ذبح اسماعیل	۱۳۹۸
۷	شهادت طفلان مسلم <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۱۸	غدیر خم	۱۳۹۸
۸	شهادت حضرت زهرا <small>علیها السلام</small>	۱۳۹۸	۱۹	شهادت امام صادق <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۷
۹	بازار شام	۱۳۹۸	۲۰	فاطمه صغری <small>علیها السلام</small>	۱۳۹۷
۱۰	شهادت امام علی <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۲۱	حمزه سیدالشهدا	۱۳۹۷
۱۱	شهادت امام حسن <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۸	۲۲	به چاه انداختن یوسف	۱۳۹۷



شماره	تعزیه	سال ش.
۴۷	ملحق کردن سرها	۱۳۹۰
۴۸	عاق والدین	۱۳۹۰
۴۹	جنگ صفین	۱۳۸۹
۵۰	شهادت امام باقر <small>علیه السلام</small>	۱۳۸۸
۵۱	مُخلب و قنبر	۱۳۸۷
۵۲	مالک اشتر نخعی	۱۳۸۶
۵۳	امامزاده داوود <small>علیه السلام</small>	۱۳۸۶
۵۴	ایوب نبی	۱۳۸۶
۵۵	سرداری امام حسن <small>علیه السلام</small>	۱۳۸۵
۵۶	وفات حضرت معصومه <small>علیها السلام</small>	۱۳۸۵
۵۷	غزوة تبوک	۱۳۸۵
۵۸	امیر تیمور گورکانی	۱۳۸۵
۵۹	چهار یاری	۱۳۸۳
۶۰	عبدالله عقیف	۱۳۸۳
۶۱	مسیب به کر بلا	۱۳۸۲
۶۲	بعثت پیامبر	۱۳۸۱
۶۳	حجة الوداع	۱۳۸۱
۶۴	جاثلیق نصرانی	۱۳۸۱
۶۵	صالح یهود	۱۳۸۰
۶۶	وداع شهربانو و غارت خیمه‌ها	۱۳۷۹
۶۷	حبیب بن مظاهر	۱۳۷۹
۶۸	زقیه و مغیره	۱۳۷۷
۶۹	خروج مختار	۱۳۷۵
۷۰	چهل یهودی و طبع حضرت زهرا	۱۳۷۳

شماره	تعزیه	سال ش.
۲۳	پادشاهی یوسف	۱۳۹۷
۲۴	شهادت امام سجاد <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۶
۲۵	شهادت عقیل	۱۳۹۶
۲۶	جعفر طیار (جنگ موته)	۱۳۹۶
۲۷	جابر در اربعمین	۱۳۹۶
۲۸	قانیای فرنگ، پسر فروشی	۱۳۹۶
۲۹	تولد زینب، وفات ابراهیم	۱۳۹۵
۳۰	غارت خیمه‌ها و دیر راهب	۱۳۹۵
۳۱	شهادت میثم تمار	۱۳۹۵
۳۲	مرهب (فتح خیبر)	۱۳۹۵
۳۳	وفات پیامبر	۱۳۹۴
۳۴	شهادت امام هادی <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۴
۳۵	شهادت امام حسن عسکری <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۴
۳۶	شاهچراغ	۱۳۹۴
۳۷	وفات حضرت رقیه <small>علیها السلام</small>	۱۳۹۳
۳۸	وفات سلمان	۱۳۹۳
۳۹	مارد ابن سُدیف	۱۳۹۳
۴۰	شهادت امام جواد <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۲
۴۱	نزول ستاره و عروسی زهرا <small>علیها السلام</small>	۱۳۹۲
۴۲	متوکل عباسی	۱۳۹۲
۴۳	عمرو ابن عبود (جنگ خندق)	۱۳۹۲
۴۴	پشیمانی یزید	۱۳۹۱
۴۵	آتش انداختن ابراهیم <small>علیه السلام</small>	۱۳۹۱
۴۶	یحیی و زکریا	۱۳۹۱

#### ۴-۱. کارکردهای موسیقی تعزیه

کارکرد بیان احساسی: اگرچه مریم در کتاب خود عنوان «بیان احساسی»<sup>۱</sup> را برای این کارکرد در نظر گرفته است، ولی تشریح او از این کارکرد و نمونه‌هایی که از پژوهش‌های دیگر مرتبط ارائه می‌دهد، به‌طور عمده به «بیان احساس» اشاره دارند نه بیان احساسی. او دو عبارت یادشده را به‌خوبی تفکیک و تبیین نکرده است و همین امر سبب شده است که برخی پژوهشگران از عبارت «بیان احساس» یا «بیان احساسات» در ترجمه عبارت انگلیسی این کارکرد استفاده کنند (نک: آزاده‌فر، ۱۳۹۳، ۲۶۲؛ مریم، ۱۳۹۶، ۳۰۸).

1. emotional expression

بر پایه تعریف مفهوم کارکرد، چنانچه ابراز احساسات گوناگون، رهاسازی افکار و عقاید غیرقابل بیان، بیان ناگفته‌ها، حل کردن درگیری‌های اجتماعی، ظهور و نمود خلاقیت، و بیان گروهی خشونت را مواردی از نیازهای انسانی به‌شمار آوریم (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۲-۲۱۹)، بیان احساسی، کارکردی از موسیقی خواهد بود که پاسخ‌گویی به نیازهای یادشده را امکان‌پذیر می‌کند. «موسیقی به مضمون آوازا، کیفیت بیانی خاصی می‌بخشد که با محاوره عادی کاملاً متفاوت است» (مسعودیه، ۱۳۶۵، ۳۵). براین اساس، انسان‌ها با افزودن «کیفیت بیانی خاص» به اصوات، احساسات خود را بیان می‌کنند.

بیان احساسی، به لحاظ نحوه استفاده از کلام و انواع ابزارهای موسیقایی و همچنین، بهره‌ای که از مؤلفه‌های بنیادین موسیقی دارد، می‌تواند به شکل‌های ساختاری متنوعی در رویدادهای موسیقایی تعزیه بروز یابد. رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه مانند «آواز»، «اُشتُم»، و غیره، که در راستای بیان احساسات گوناگونی همچون اندوه، خشم، ... توسط شبیه‌خوانان اجرا می‌شوند، مواردی از بروز کارکرد بیان احساسی هستند. افزون بر موارد یادشده، گفتارهای معین‌البکاء و نوحه‌های ضمنی تعزیه، ذکر صلوات، و سر دادن فریادهای «یا علی» و «یا حسین» توسط «زوّار»، در قالب رویدادهای صوتی کلامی، نیز از نمونه‌های دیگر بروز این کارکرد موسیقی به‌شمار می‌آیند که در مجالس تعزیه قودجان قابل مشاهده هستند.

کارکرد حَظّ زیبایی‌شناختی: صرف‌نظر از چیستی زیبایی، درک این مفهوم (ایده) در حالت «واقع» از سوی افراد یک جامعه، به ویژگی‌های کمی یا کیفی خاصی وابسته است که در یک پدیده بروز می‌یابند. ویژگی‌های یادشده، به‌مثابه اموری اعتباری (قراردادی)، از سوی نسل‌های متمادی پذیرفته می‌شوند و معیارهای زیبایی‌شناختی آن جامعه را شکل می‌بخشد که سرانجام، در فرهنگ، نهادینه و منتقل می‌شوند. عموم افراد یک جامعه از رویارویی با پدیده‌ای که معیارهای زیبایی‌شناختی «معتبر»ی را آشکار کرده است، بهره می‌برند. در فرهنگ غرب و همچنین، فرهنگ‌های عربی، هندی، چینی، ژاپنی، کره‌ای، و اندونزیایی، موسیقی و زیبایی‌شناسی به‌روشنی با یکدیگر درآمیخته‌اند (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۳)؛ بنابراین، در این فرهنگ‌ها، شنود یا آفرینش یک رویداد صوتی، آن‌گاه که



آشکارکننده معیارهای رویدادهای موسیقایی در آن بستر فرهنگی باشد، در بردارنده حطّی زیبایی‌شناختی برای آفریننده و شنونده آن اثر خواهد بود.

ساختار نمادین و مضمون تعزیه، امکان بروز معیارهای زیبایی‌شناسانه فرهنگ ایرانی را در این آیین فراهم می‌کند. از چشم‌انداز موسیقایی، ویژگی‌هایی مانند نواک مشخص، طنین، شدت معتدل، و ساختار مُدال، ویژگی‌هایی موسیقایی اند که در قالب اصطلاح‌هایی مانند حُسن‌صوت، صدای شش‌دانگ، صدای رسا، و بالا خواندن (اجرای اصواتِ زیر گستره‌های صوتی خوانندگان) به‌عنوان معیارهایی از صوت‌های زیبا (موسیقی) به نقش‌پوشی «شبیّه» شخصیت‌های نیک (موافق‌خوانان) در تعزیه ضمیمه شده‌اند. در نقطهٔ مقابل، پیوند دادن ویژگی‌هایی مغایر با ویژگی‌های یاده‌شده به شبیه‌اشخاص پست (مخالف‌خوانان) به‌عنوان صدای زشت (غیرموسیقایی) را شاهد هستیم. بهره‌گیری از این معیارها، تنها مربوط به مجالس تعزیهٔ قودجان نیست و به‌عنوان کیفیتی شاخص، به‌تقریب در تمام مجالس تعزیهٔ ایران قابل مشاهده است.

از منظر ادبی، حضور گستردهٔ زحاف «مفاعِلن فعلاتن مفاعِلن فعِلن» در ادبیات و موسیقی کلاسیک ایرانی و در اشعار تعزیه‌نامه‌ها را می‌توان به‌عنوان بروز معیاری از زیبایی‌شناسی در نظر گرفت. این وزن که «پرکاربردترین وزن شعر فارسی است» (وحیدیان‌کامیار، زرین‌کوب، و زرین‌کوب، ۱۳۸۸، ۵۹) و به‌عنوان عنصر ماهیت‌بخش گوشهٔ «کرشمه» در تمام دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی اجرا می‌شود— «پرکاربردترین وزن اشعار تعزیه است» (همایونی، ۱۳۶۸، ۲۳۶). بررسی وزن‌های عروضی اشعار تعزیهٔ «شهادت امام حسین علیه‌السلام» (قودجان، ۱۳۹۸) نشان داد که وزن عروضی یادشده، در تعزیه‌نامه این مجلس، بالاترین میزان کاربرد را به‌خود اختصاص داده است. تعزیه‌نامه‌های مجالس تعزیهٔ قودجان از نوع «تألیفی» است که در آن، شعرهای قسمت‌های گوناگون، هریک به سلیقهٔ شبیه‌خوانان، اعمال نظر بانی، یا در نتیجهٔ اقبال عمومی، از متن تعزیه‌نامه‌های دیگر انتخاب شده‌اند و در قالب یک تعزیه‌نامه (نسخه) اجرا می‌شوند. این تمهید در مورد تدوین این‌گونه تعزیه‌نامه‌ها، افزون‌بر لحاظ کردن معیارهای زیبایی‌شناختی ادب فارسی، به‌طور غیرمستقیم، امکان بروز معیارهای زیبایی‌شناختی دیگری در زمینه‌های استفاده از موسیقی،



نقش پوشی، استفاده از محیط نمایشی، و جلوه‌های بصری را نیز فراهم می‌کند که این امر در ارتقای کیفیت مجالس تعزیه قودجان بی‌تأثیر نبوده است.

استفاده از رنگ‌های گوناگون در جامه‌های شبیه‌خوانان نیز یکی دیگر از جلوه‌های زیبایی‌شناختی فرهنگ ایرانی است که در تعزیه بروز یافته است. زیبایی‌شناسی رنگ‌ها در تعزیه از یک‌سو، مربوط به باورهای مذهبی و از سوی دیگر، هم‌راستا با روان‌شناسی رنگ‌ها است، که در غیاب عناصر ساختاری دیگر تعزیه، قادر به معرفی شخصیت‌های نمایشی این آیین به زوّار است (البرزی و بهزاد مقدم، ۱۳۹۴، ۷۰-۶۶). استفاده از رنگ‌های سفید، سبز، و آبی در جامه‌های موافق‌خوانان و به‌کارگیری رنگ‌های قرمز، نارنجی، و سیاه همراه با زردوزی و تزئین‌های دیگر در جامه‌های مخالف‌خوانان و اختصاص رنگ زرد به جامه‌افراد میانه‌حال، همچون جناب حرّ، به‌مثابه قراردادی ثابت، نه‌تنها در مجالس تعزیه قودجان، بلکه در مجالس تعزیه نقاط دیگر ایران نیز قابل مشاهده است. براین اساس، هنگامی که زائر، برای مثال، شبیه امام حسین علیه السلام را، با جامه‌ای سبزرنگ و در حال خواندن «آواز» مشاهده می‌کند، محظوظ می‌گردد. نقطه مقابل، تماشای شبیه شمر است که، با جامه‌ای سرخ‌رنگ و در حال اجرای صوت‌های اشتلم، حس نفرت و خشم را در زائر برمی‌انگیزد.

کارکرد سرگرمی: یکی از کارکردهای موسیقی، سرگرم‌کننده بودن آن است، که به دو شکل سرگرمی محض و سرگرمی ترکیب‌شده با کارکردهای دیگر، به‌ترتیب در جوامع غربی و جوامع نانویسا (بدوی) قابل مشاهده است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۳). وجود این کارکرد در موسیقی تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، با توجه به موقعیت بروز آن در یک جامعه سنتی پیشرفته همچون ایران، با جوامع نانویسا قابل مقایسه است؛ به‌این‌ترتیب، در کنار حضور کارکردهای اجتماعی-مذهبی موسیقی تعزیه، وجود کارکرد سرگرمی نیز برای آن قابل‌تصور است. صادق همایونی، در خاطره‌ای از دوران کودکی خود، به این کارکرد تعزیه اشاره می‌کند:

هیچ چیز برایمان لذت‌بخش‌تر و فرح‌انگیزتر و سرگرم‌دارنده‌تر از تعزیه نبود. خاصه که سرگرمی دیگری نداشتیم. چه تنها سرگرمی مان، بازی‌های محلی بود که از یک طرف، وقت بسیار برای آن داشتیم و از سوی دیگر، با تعزیه قابل مقایسه نبود. در تعزیه همه‌چیز بود، همه‌چیز. لباس‌های رنگارنگ، طبل، ساز، آواز، گریه، خنده، پیروزی، شکست، ایمان، و کفر (همایونی، ۱۳۵۰، ۷).



به طور معمول هیچ یک از شرکت کنندگان در تعزیه، به دلیل وابستگی های مذهبی، به خاصیت سرگرم کنندگی این آیین اقرار نمی کنند. به نظر ایشان، شرکت در این آیین، تنها برای «بکاء» (گریه کردن) و «ابکاء» (گریاندن) بر مصایب کربلا است و پنداشت چنین کارکردی برای تعزیه و عناصر ساختاری آن مانند موسیقی، نقش پوشی، رنگ، تصویر و... می تواند به منزله مخالفت با باورهای مذهبی برداشت شود. به بیان روشن تر، نگاه شرکت کنندگان، به کارکرد غایی این آیین است و کارکردهای عناصر ساختاری دیگر آن مدنظر آنان نیست. هرچه به دوران اولیه شکل گیری و رواج تعزیه برمی گردیم، به دلیل فقدان برنامه های سرگرم کننده در جامعه به ویژه برای بانوان اهمیت کارکردهای جنبی تعزیه بیشتر می شود. چنین وضعیتی، به ویژه در دوران ناصرالدین شاه قاجار، به حدی می رسد که با پیشی گرفتن جنبه های سرگرم کننده تعزیه بر کارکردهای مذهبی این آیین، شاهد بروز نوعی دگردیسی در درون مایه های تعزیه و شکل گیری گونه ای متناقض با عنوان «تعزیه مضحک» هستیم (بیضائی، ۱۳۸۰، ۱۳۱ و ۱۳۲).

هرچند در دوران معاصر و در نتیجه شکل گیری برنامه های سرگرم کننده متنوع در رسانه های جمعی، کارکردهای مذهبی تعزیه اهمیت خود را بازیافته اند، ولی حذف شدن جنبه های سرگرم کننده این مراسم، به لحاظ ساختاری ممکن نیست، زیرا با حذف جنبه های یادشده، درک و تحمل برخی از صحنه های جانسوز و تکان دهنده تعزیه دشوار خواهد بود. در این حالت، وجود کارکرد سرگرمی، به نحوه بروز و موفقیت کارکردهای دیگر یاری می رساند. نقش پوشی طنزآلود مخالف خوانان — که اغلب با اجرای قطعه هایی با متر مشخص و ریتمی هیجان انگیز توسط گروه موسیقی تعزیه همراهی می شود — را می توان موردی از بروز کارکرد سرگرمی در روند اجرای موسیقی تعزیه پنداشت که نمونه هایی از آن در تعزیه های «چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا (علیها السلام)» (قودجان، ۱۳۷۳)، «خروج مختار» (قودجان، ۱۳۷۵)، و «امیر تیمور گورکانی» (قودجان، ۱۳۸۵) قابل مشاهده است.

کارکرد ارتباطی: همان گونه که مریام بیان می کند، دادن این کارکرد به موسیقی و مطالعه موسیقی به عنوان یک ابزار ارتباطی، امری پیچیده است، زیرا مشخص نیست که موسیقی دقیقاً چه چیزی را منتقل می کند یا چگونه منتقل می کند؛ افزون بر این، ارتباط، هم درگیر شدن ادراک و هم قدرت پذیرش ادراک را دربر می گیرد (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۳).





براین اساس و با کنار گذاشتن آن تفکر که موسیقی را زبان بین‌المللی معرفی می‌کند، مشخص است که موسیقی بیشتر به‌عنوان یک ابزار ارتباطی درون‌فرهنگی عمل می‌کند و حضور این کارکرد موسیقی در حوزه بین‌فرهنگی چندان قابل‌پیگیری نیست. مریام ضمن اشاره به وجود شناخت کم از چگونگی این ارتباط، بر این نظر است که «بدیهی‌ترین امکان، این است که ارتباط از طریق موسیقی با تخصیص معانی نمادینی انجام می‌شود که توسط تمام اعضای اجتماع به‌طور ضمنی پذیرفته شده‌اند» (مریام، ۱۹۶۴، ۱۰ و ۱۱).

به‌زعم ما، بررسی تمام این ارتباط در زمینه امور قراردادی (عرصه‌گاه نماد و نشانه) امکان‌پذیر نیست، زیرا بخشی از برقراری ارتباط به‌وسیله درک محتوای یک رویداد موسیقایی، به حیطه امور انتزاعی مربوط می‌شود؛ برای مثال، هنگامی که یک فرد ایرانی در حال گوش دادن به قطعه‌ای از کارگان موسیقی کلاسیک است، به درکی از این قطعه می‌رسد که قابل‌بیان نیست. در این حالت، ارائه توضیحاتی از مایه، مُد، و ویژگی‌های نظری دیگر آن اثر، درواقع، توضیح اموری قراردادی است و محتوای احساسی درک‌شده آن، همچنان بیان‌ناپذیر خواهد بود. ما آن «چیز» (پدیده‌ای) که توسط افراد یک جامعه، پس از شنود قطعه‌ای موسیقایی، درک می‌شود را «حس برآیند» می‌نامیم. حس برآیند، احساسی خلاصه‌شده (چکیده یا زبده) است که از محتوای یک قطعه موسیقایی برداشت (انتزاع) می‌شود. در وضعیت شنود گروهی یک رویداد موسیقایی، درک مشترک حس برآیند، به‌عنوان یک ابزار ارتباطی عمل می‌کند و سرانجام، سبب ایجاد ارتباط بین افراد (شنوندگان) می‌شود. درک مشترک حس برآیند را در این موقعیت می‌توان به‌عنوان یک عنصر هویت‌بخش برای افراد یک جامعه نیز در نظر گرفت.

وجود این کارکرد موسیقی در تعزیه، جالب‌توجه است. آفرینندگان موسیقی تعزیه، با پیوند دادن حس برآیند موجود در آوازهای موسیقی ایرانی به شبیه‌اشخاص نیک، میان آن اشخاص و زائران نوعی ارتباط خیالی برقرار می‌کنند. درک مشترک حس برآیند نهفته در آن آوازه‌ها توسط زوّار و شبیه‌اشخاص مقدس مذهبی، قابل تأویل به هم‌ذات‌پنداری زوّار با وجود معنوی آن اشخاص است. در این حالت، زائر خود را دوشادوش آن اشخاص در صحرای کربلا تصور می‌کند و خود را در مصیبت‌های به‌وجودآمده برای ایشان شریک (مصیبت‌دیده)



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۵۴

دوره ۱۴، شماره ۲

تابستان ۱۴۰۰

پیاپی ۵۴

می‌بیند. در نقطهٔ مقابل، به دلیل ناموسیقی دانستن آوای شخصیت‌های منفی (اشقیبا) و به تبع آن، فقدان حس برآیند، زائران، خود را بیرون از آن گروه تصور می‌کنند و به‌نوعی از آن‌ها بیزاری می‌جویند. این کارکرد موسیقی، تفاوت بین حضور «عزاداران» در مراسم سوگواری محرم را با شرکت «زوار» در تعزیه آشکار می‌کند. بروز کارکرد ارتباط در تعزیه، بیشتر منوط به درک شخصی شرکت‌کنندگان در این آیین، اعم از بانی، شبیه‌خوان، و زائر است؛ از این رو، بیان نمونه‌هایی از بروز آن در مجالس تعزیه، آسان نیست. با این حال، واکنش‌های احساسی شبیه‌خوانان — که در بعضی از صحنه‌های تعزیه همراه با اشک‌وآه ایفای نقش می‌کنند — یا تعاملات کلامی-احساسی بین موافق‌خوانان و زائران را می‌توان نمودی از تحقق کارکرد ارتباط در موسیقی تعزیه انگاشت؛ به‌عنوان مثال، در تعزیه «شهادت حضرت زهرا (علیها السلام)» (قودجان، ۱۳۹۸) و در لحظه‌های پایانی عمر آن حضرت، شبیه‌فاطمه زهرا (علیها السلام)، با فاصله گرفتن از نقش خود و سرایش بیت «اگر که دل شکسته‌ای، حسین را صدا بزن / اگر که زار و خسته‌ای، حسین را صدا بزن»، زائران را به یاری‌طلبی و توسل به امام حسین (علیه السلام) فرامی‌خواند که با پاسخ «یا حسین» زائران همراه می‌شود. خواندن این بیت توسط شبیه‌خوان و نجوای زائران، رویدادی موسیقایی است که به برقراری ارتباطی خیالی بین مشارکت‌کنندگان در این مجلس تعزیه، با وجود معنوی امام حسین (علیه السلام) و در نتیجه، بروز کارکرد ارتباط می‌انجامد.

**کارکرد ارائهٔ نمادین:** مریام در فصل دوازدهم کتاب «انسان‌شناسی موسیقی» (۱۹۶۴)، رویکردهای گوناگون موجود به نمادشناسی موسیقی را بررسی کرده است. در میان اختلاف آرای پژوهشگران در این زمینه، مشخص است که هرچیز (پدیده‌ای) از قابلیت تبدیل شدن به نماد برخوردار است و از این دیدگاه، حوزهٔ نمادشناسی یک گسترهٔ بیکران است. بر این اساس، موسیقی به‌عنوان یک پدیده در این حوزه قابل بررسی است. تا زمانی که مفاهیمی همچون نماد، نشانه، و شمایل را بررسی می‌کنیم، در عرصهٔ تحلیل امور قراردادی هستیم. در این عرصه، انتقال معانی، با توسل به ابزارهای گوناگون، مبتنی بر قرار (امور قراردادی) است که دست‌کم بین دو انسان، و حداکثر بین اهالی کرهٔ زمین بسته شده است. صرف‌نظر از وجههٔ نظری موسیقی و ادبیات آن — که بیشتر به حیطهٔ امور قراردادی مربوط می‌شود — همان‌گونه که در قسمت پیشین اشاره شد، موسیقی، امری انتزاعی و وابسته به درک شنونده است، زیرا



محتوای احساسی خود را -سورای هرگونه قرارداد و به‌طور مستقیم- به شنونده منتقل می‌کند؛ به‌عنوان مثال، هنگامی که ابوالحسن صبا، نام «زردملیحه» را برای یکی از آثار خود برمی‌گزیند، با ارجاع قطعه یادشده به آوازخوانی پرنده‌ای در یک موقعیت جغرافیایی خاص، موسیقی را به عرصه‌ای قراردادی سوق می‌دهد. در نقطه مقابل، صرف‌نظر از نماد بودن واژگان، چنین دلالتی در «تمرین دشتی» او وجود ندارد و این اثر، منتقل‌کننده حس برآیند آواز دشتی است. براین اساس، با کوچک‌ترین رفتارها، همچون اطلاق یک عنوان بر اثری موسیقایی، قادر به استفاده از موسیقی به‌مثابه ابزاری نمادین هستیم.

به واژه «استفاده» در جمله اخیر توجه کنید. این واژه در این مبحث، دقیقاً به مفهوم «کاربرد» ارجاع می‌دهد؛ به این معنا که با انتقال موسیقی از عرصه امور انتزاعی به حوزه امور قراردادی، درواقع، درحال «استفاده» خاصی از آن هستیم. براین اساس، کارکرد ارائه نمادین را درواقع می‌توان یک شیوه استفاده از موسیقی (کاربرد موسیقی) به‌شمار آورد، نه کارکرد آن. به‌رغم این توضیح، استفاده به‌قصد و پیاپی از یک مُد خاص در موقعیت‌های مشابهی از صحنه‌های مجالس تعزیه را می‌توان نوعی از ارائه نمادین موسیقی در نظر گرفت. اجرای «مناجات خوانی» در مُد بیات‌ترک، توسط شبیه موافق‌خوان -که در صحنه‌های آغازین بیشتر مجالس تعزیه قودجان مشاهده می‌شود- نمونه‌ای از این موارد است. گفتنی است، عنایت‌الله شهیدی، گونه‌های دیگری از این شیوه‌های ارائه نمادین موسیقی در مجالس تعزیه دوران قاجار را معرفی کرده است (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۵۸-۴۴۷).

کارکرد پاسخ فیزیکی: «تحرك» یکی از نیازهای زیستی اولیه انسان است که با «فعالیت»، به آن پاسخ داده می‌شود (مالینوفسکی، ۱۹۴۴، ۷۷). با دقت در رفتار شنوندگان موسیقی، مشاهده می‌کنیم که شنیدن موسیقی در بسیاری از موارد، با انجام حرکت‌های بدنی، مانند حرکت دادن بدن، سر، دست، و... توسط آنان همراه است. این حرکت‌ها -که معمولاً هماهنگ با ضرب‌های اصلی قطعه‌های متریک انجام می‌شوند- از مصداق‌های اولیه کارکرد پاسخ فیزیکی موسیقی به‌شمار می‌آیند. نقش موسیقی در به‌گوش‌رساندن ضرب‌هایی مؤکد و تکرارشونده و القای حس حرکت به شنونده -که سرانجام، سبب بروز فعالیتی خاص از سوی



وی می‌شود. بیان‌کننده کارکرد پاسخ فیزیکی است. حرکت‌های بدنی شنوندگان موسیقی (چنانچه از سازمان‌دهی چشمگیری برخوردار باشند) بسته به کاربرد موسیقی و موقعیت بروز آن، با عنوان‌های گوناگونی مانند دست‌افشانی، پای‌کوبی، رقص، رژه، سینه‌زنی، و... از یکدیگر متمایز می‌شوند (جدول شماره ۱).

کارکرد پاسخ فیزیکی، در بسیاری از موارد، در رده‌های پایین‌تری از کارکردهای دیگر قرار می‌گیرد و معمولاً نادیده انگاشته می‌شود؛ به‌عنوان مثال، هنگامی که گروهی از سربازان، در حال اجرای رژه در پیشگاه یک فرمانده بلندمرتبه نظامی هستند، بی‌تردید، کارکرد «معتبر کردن نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی» (معتبر کردن تشریفات نظامی و شکل‌دهی آن در این مثال)، نسبت به کارکرد «پاسخ فیزیکی» (رژه) از اهمیت بیشتری برخوردار است. با وجود این‌گونه موارد، کارکرد پاسخ فیزیکی در برخی از کاربردهای موسیقی، دارای اهمیت بیشتری است؛ برای مثال، پاسخ فیزیکی در موقعیت اجرای یک رقص فردی یا گروهی می‌تواند یک کارکرد -غایت به‌شمار آید. رقص در این حالت، حرکت‌های بدنی سازمان‌یافته‌ای است که به‌عنوان عنصری ساختاری در آیین‌های فرهنگی یا مذهبی گوناگون بروز می‌یابد. یکی از موارد بروز کارکرد پاسخ فیزیکی در تعزیه، سینه‌زنی زوّار است. در برخی از صحنه‌های مجالس تعزیه -که با نوحه‌خوانی موافق‌خوانان در قالب قطعه‌ای با متر مشخص همراه است- زوّار، ضمن تکرار بیتی از اشعار نوحه (به‌اصطلاح، دم‌گیری)، به سینه‌زنی می‌پردازند. سینه‌زنی و دم‌گیری زوّار هنگام سرایش نوحه‌ای در سوگ شهادت علی اصغر علیه السلام توسط شبیه امام حسین علیه السلام و اهل حرم در تعزیه «شهادت امام حسین علیه السلام» (قودجان، ۱۳۹۸)، نمونه‌ای از این موارد است (تصویر شماره ۱۰).

کارکرد تأکید بر پیروی از هنجارهای اجتماعی: هدایت افراد یک جامعه به‌سوی پیروی از هنجارهای اجتماعی، بیشتر مبتنی بر احکام مذهبی و قوانین اجتماعی است که ممکن است برای بیان (ابلاغ) آن‌ها از موسیقی استفاده شود. در بسیاری از فرهنگ‌ها، ترانه‌های کنترل اجتماعی به‌منظور تبیین هنجارهای اجتماعی و سرانجام، هدایت جامعه به‌سوی برخورداری از رفتارهای یک‌دست اجرا می‌شوند که نمایانگر این کارکرد موسیقی است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۴). افزون‌براین، ارائه خواسته‌های افراد یک جامعه از گردانندگان آن در



قالب جنبش‌های اجتماعی و همچنین، خواسته‌های افراد جامعه از نیروهای ماورایی در چارچوب انواع آیین‌ها و فعالیت‌های عبادی، در قالب گفتارهایی آهنگین، را نیز می‌توان عرصه دیگری از بروز این کارکرد موسیقی به‌شمار آورد. ابراز خواسته‌ها در هر دو عرصه یادشده، مبتنی بر زبان و ادبیات آن جامعه است و کارکرد موسیقی در راستای تبدیل متون این خواسته‌ها به رویدادهایی موسیقایی، با توسل به کارکردهای فردمحوری مانند ارتباط، بیان احساسی، و حفظ زیبایی‌شناختی، قابل بررسی است.

تعزیه، محل بروز خواسته‌های دوگانه یادشده به‌لحاظ مذهبی است. احکام مذهبی در این حالت، دستورات (خواسته‌های) خداوند و فرستادگان اوست که به پیروان این دین ابلاغ می‌شود. احکام مرتبط با فعالیت‌های عبادی‌ای مانند نماز، حج، خواندن قرآن، و... با حفظ ساختار واقعی آن‌ها، به تعزیه منتقل شده‌اند و در فرایند برگزاری این مراسم، به‌طور ضمنی، به زور یادآوری می‌شوند. اقامه نماز در تعزیه «شهادت امام حسین (علیه السلام)» (قودجان، ۱۳۹۸)، بازنمایی مناسک حج در تعزیه «شهادت میثم تمار» (قودجان، ۱۳۹۵) و قرآن‌خوانی در تعزیه «حبیب ابن مظاهر» (قودجان، ۱۳۷۹)، نمونه‌هایی از این موارد هستند. درخواست‌های پیروان از خداوند، پیامبر، و امامان (علیهم السلام) نیز در قالب فعالیت‌هایی مانند دعا و یاری جویی، تمدیح، یا نوحه‌سرایی بر اشخاص مقدس ابراز می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، سرایش اشعاری در مدح امام علی (علیه السلام) و توسل به ایشان توسط شبیه «درویش کابلی» در تعزیه «شهادت امام حسین (علیه السلام)» و شبیه «قنبر» در تعزیه «شهادت امام علی (علیه السلام)» (قودجان، ۱۳۹۸) نمونه‌هایی از این حالت به‌شمار می‌آیند. بیشتر این احکام و فعالیت‌های مذهبی برای بروز خود، از موسیقی استفاده می‌کنند؛ از این رو، نقشی که موسیقی به‌طور غیرمستقیم در حفظ و اشاعه اصول و فروع دین اسلام از یک سو، و برقراری ارتباط معنوی پیروان این دین با خداوند و شخصیت‌های مقدس مذهبی از سوی دیگر، ایفا می‌کند، بیان‌کننده بروز این کارکرد موسیقی در تعزیه است.

کارکرد اعتباربخشی به نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی: استفاده از واژه «اعتباربخشی» (معتبرسازی) در عنوان این کارکرد موسیقی، افزون‌بر نشان دادن ماهیت اجتماعی آن، به وجود یک ویژگی عام موسیقی نیز اشاره می‌کند که موردپذیرش افراد در



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۵۸

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴



جوامع گوناگون است. این ویژگی عام به چستی موسیقی مربوط می‌شود. چنانچه موسیقی را «صوت‌های سازمان‌یافته انسانی» بدانیم (بلاکینگ<sup>۱</sup>، ۱۹۷۴، ۱۰)، مهم‌ترین ویژگی موسیقی — که می‌تواند به‌عنوان عاملی «اعتباربخش» شناخته شود — «سازمان‌یافتگی» آن است. در زبان فارسی، برای اعلام دقت موجود در برنامه‌ریزی و مدیریت یک فعالیت گروهی، معمولاً از واژه «هماهنگ» (هم‌آهنگ) استفاده می‌کنیم. واژه هماهنگ در این موقعیت، به‌معنای موسیقایی آن اشاره نمی‌کند، بلکه اصطلاحی است که به تشابه یک رفتار گروهی منظم و سازمان‌یافته با ساختار قطعه‌های موسیقایی دلالت می‌کند. واژه هماهنگ در این حالت، هم‌ارز با معیار سازمان‌یافتگی است که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، سبب اعتبار یافتن فعالیت‌های گروهی انسان‌ها در قالب نهادهای اجتماعی گوناگون می‌شود. نمونه‌های موردنظر مریام به استفاده مستقیم از موسیقی در اعتباربخشی به فعالیت‌های اجتماعی اشاره دارند که با ایجاد نظم و سازمان‌یافتگی در ساختار آن فعالیت‌ها، زمینه‌های اعتباریابی نهاد مربوطه را فراهم می‌کنند. در این حالت، نهادهای اجتماعی گاهی با استفاده از ترانه‌هایی که بر آداب‌دانی و نزاکت (در مقابل بی‌نزاکتی) تأکید می‌کنند، به رسمیت شناخته می‌شوند، یا نهادهای مذهبی با بیان شفاهی افسانه و اسطوره در یک ترانه و اجرای نوعی از موسیقی که در بردارنده احکام آن مذهب است، حقانیت خود را تصدیق می‌کنند (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۴).

افزون‌براین، انتساب برخی اصطلاح‌های موسیقایی مانند هم‌آواز شدن، هماهنگ بودن، کوک نبودن، و... به فعالیت‌ها و حالت‌های انسانی، در ادبیات محاوره یا کلاسیک زبان فارسی، را می‌توان با استفاده غیرمستقیم از موسیقی برای اعتباربخشی به فعالیت‌های انسانی مرتبط دانست. نکته جالب‌توجه در این مبحث، اعتبار و اهمیت ذاتی موسیقی نزد انسان‌ها است که براساس آن، هرگونه استفاده مستقیم یا غیرمستقیم از این هنر در فعالیت‌های جمعی خود را موجب کسب اعتبار و حتی فخر آن فعالیت می‌دانند. تعزیه، یکی از زمینه‌های بروز این کارکرد است. حضور کامل و مؤثر موسیقی در این آیین مذهبی، تأییدگر این کلام است که ایرانیان، با بازآفرینی وقایع کربلا در قالب یک آیین «آهنگین»، از تمام توان فرهنگ موسیقایی خود در راستای اعتباربخشی به این رویداد مذهبی استفاده کرده‌اند.

1. John Blacking

کارکرد سهیم شدن در تداوم و پایایی فرهنگ: فرهنگ، مجموعه‌ای از امکانات و ابزارهای مادی و معنوی است که افراد یک جامعه، در راستای رفع نیازهای فردی و جمعی خود، از آن استفاده می‌کنند (آشوری، ۱۳۵۷، ۱۵ و ۳۹). فرهنگ و افراد یک جامعه، با هم ارتباط متقابل دارند. همچنان‌که فرهنگ، تحقق اهداف یادشده را امکان‌پذیر می‌کند، در مقابل و در نتیجه این ارتباط، از تداوم و پایداری نیز برخوردار می‌شود. در این میان، موسیقی با کارکردهای گوناگون خود، در تداوم و استمرار فرهنگ مشارکت می‌کند. موسیقی، کارکردهای خود را با هنرهای دیگر به اشتراک می‌گذارد و به‌عنوان ابزاری در دست تاریخ، افسانه، و اسطوره، به تداوم فرهنگ کمک می‌کند؛ انتقال دانش، آموزش دادن، و کنترل باورها و نیاورها از راه‌های دیگر تثبیت فرهنگ توسط موسیقی است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۵).

تعزیه، به‌عنوان یک پدیده فرهنگی-مذهبی به‌طور عام، سهم مهمی در تداوم و پایایی فرهنگ ایرانی داشته است. کمک به حفظ بنیان‌های نظری هنرهای همچون ادبیات (شعر کلاسیک)، هنرهای نمایشی (گونه‌هایی مانند نقالی، قوالی، و پرده‌خوانی)، نقاشی، تداوم آداب و رسوم ایرانی، و اشاعه باورهای مذهبی، مواردی از این کارکرد تعزیه به‌شمار می‌آیند. تعزیه در حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی، به‌مثابه شاخصه‌ای فرهنگی، در طول دو، سه قرن اخیر، نقش بزرگی داشته است (همایونی، ۱۳۸۱، ۸). موسیقی تعزیه از یک‌سو، در بروز خود مبتنی بر آوازهای ردیف دستگاهی و مقام‌های موسیقی نواحی گوناگون ایران و از سوی دیگر، حفظ‌کننده و تداوم‌دهنده همان آوازه‌ها و مقام‌ها در طول سده‌ها بوده است (درویشی، ۱۳۷۶، ۱۵۹). ابوالحسن صبا، درباره حفظ دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی تأکید می‌کند که:

اگر خوب دقت شود، موسیقی ایران، تمام قطعاتش در تعزیه‌های سابق ملحوظ بوده...؛ پس موسیقی ایرانی را [می‌توان] از روی همین تعزیه‌ها پیدا کرد و حاصل این تعزیه‌ها، همان قسمت‌هایی است که فعلاً به‌عنوان هفت دستگاه نزد ما باقی مانده است... تاکنون تعزیه بوده که موسیقی ما را حفظ کرده است (دهباشی، ۱۳۷۶، ۳۷۱-۳۷۰).

روح‌الله خالقی نیز با دیدگاهی مشابه، افزون بر تأیید عملکرد بالا، تعزیه را در فرایند آموزش موسیقی ایرانی نیز مؤثر می‌داند و تصریح می‌کند: «اهمیت یافتن مقام تعزیه، یکی



از موجبات حفظ نغمات ملی به‌شمار آمده و مخصوصاً نقش بزرگی را در تربیت آوازخوان‌ها به‌عهده گرفته است؛ چنان‌که بهترین خوانندگان ما در مکتب تعزیه پرورش یافته‌اند» (خالقی، ۱۳۸۱، ۲۲۷).

کارکرد سهیم شدن در انسجام جامعه: این کارکرد را می‌توان ایفای نقش یا سهم موسیقی در مجموعه درهم‌تنیده‌ای از روابط عناصر فرهنگی و فعالیت‌های نهادهای گوناگون اجتماعی تعبیر کرد که سرانجام، سبب انسجام و یکپارچگی جامعه می‌شود. موسیقی در این موقعیت، با ایفای نقش محوری سبب جمع شدن افراد جامعه به‌دور خود و انجام فعالیت‌هایی می‌شود که به انسجام و همکاری گروهی نیاز دارند و با این کار، ضرورت وحدت را به اعضای جامعه یادآوری می‌کند (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۷). مشارکت در شکل‌دهی انواع آیین‌ها و مراسم فرهنگی - مذهبی، رقص‌های گروهی، جشن‌ها، و جشنواره‌های فرهنگی، مواردی از این کارکرد موسیقی هستند. «سهیم شدن در انسجام جامعه»، کارکردی از موسیقی است که در یکی از نقاط عطف تاریخ ایران، یعنی شکل‌گیری حکومت صفویه و رسمیت یافتن مذهب تشیع، حضور پررنگی داشته است. دو قدرت سلطنت و روحانیت، تأثیرهایی را بر زیست موسیقایی جامعه ایرانی در آن دوران برجای نهادند (میثمی، ۱۳۹۷، ۲۳۵)، که به شکل‌گیری یا رواج گونه‌هایی از آیین‌ها و مراسم مذهبی انجامید که در بروز خود، متکی به استفاده از موسیقی هستند.

بهرام بیضایی، بر این نظر است که استفاده از هنرهایی مانند موسیقی، شعر، معماری، و نمایش در زمینه‌ای مذهبی، راهکاری است که پادشاهان صفوی در راستای حفظ استقلال سیاسی و مذهبی ایران در آن دوران اتخاذ کرده‌اند (بیضایی، ۱۳۸۰، ۱۱۴). شکل‌گیری کاروان‌های عزاداری و دسته‌های نمایشی مذهبی در دوران صفوی، تأثیر بسزایی در پیدایش تعزیه از یک‌سو، و وحدت شیعیان ایران از سوی دیگر، داشته است. انگیزش شور قدسی، تظہیر روح و ترکیه نفس، گشودن باب توسل جویی و مرادخواهی، تقویت و استعلا‌ی بینش شهادت، تحکیم همبستگی و وحدت شیعیان (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۵-۴۰) و سرانجام، معرفی شخصیت‌های مقدس و محترم واقعه کربلا، به‌عنوان «شخصیت پایه» فرهنگ ایرانی شیعی (افزوتتر، ۱۳۸۷، ۸۱-۸۰)، مواردی از کارکردهای تعزیه در انسجام‌دهی به جامعه ایرانی از آن





دوران تا دوران معاصر به‌شمار می‌آیند که موسیقی، با به‌اشتراک‌گذاری کارکردهای خود، در بروز آن کارکرد غایی (یعنی سهیم شدن در انسجام جامعه ایرانی) مشارکت داشته است.

#### ۲-۴. ناکارکردهای موسیقی تعزیه

مرتن، مفهوم ناکارکرد<sup>۱</sup> را در انتقاد به اصل «ضرورت کارکردی» پیشنهاد می‌دهد (ریویر، ۱۳۷۹، ۷۹). ناکارکرد (دُش کارکرد)، فعالیت جزئی از یک نظام است که با ایجاد ناهماهنگی و عدم انسجام میان اجزای نظام، سبب بروز اخلال و سرانجام، تخریب آن می‌شود (فکوهی، ۱۳۸۱، ۱۶۱). در زمینه مطالعات موسیقی، به‌دلیل هم‌پوشانی موسیقی (هنر زیبا) و زیبایی‌شناسی در بسیاری از جوامع همچون ایران، هیچ‌گاه به این مفهوم توجه نشده است. با تکیه بر مفهوم ناکارکرد می‌توان بروز موسیقی در یک موقعیت را، به‌عنوان عنصری مخرب یا برهم‌زننده فعالیت یک نهاد، بررسی کرد. در این حالت ممکن است برخی از گونه‌های کارکردفرایند یا کارکردنتیجه با اهداف غایی استفاده از موسیقی در فعالیت یک نهاد (کارکرد-غایت) در تعارض باشند. رویارویی ما با مجالس تعزیه قودجان نشان داد که با در نظر گرفتن پنداشتی کارکردی از به‌کارگیری موسیقی در این آیین — صرف نظر از وجوه زیبایی‌شناختی آن — می‌توان در برخی موقعیت‌ها، استفاده از موسیقی را به‌عنوان یک ناکارکرد در نظر گرفت.

گفتنی است، مفهوم ناکارکرد در نظر ما، با مفهوم «آسیب» متفاوت است. هرچند این مفاهیم، به‌لحاظ نحوه اثرگذاری بر فعالیت یک نهاد، شباهت‌هایی دارند، ولی این امر به‌معنای مشابهت ماهوی آن‌ها نیست. ناسازگاری (ناهمانگی) در «آسیب»، خصوصیتی ذاتی و در «ناکارکرد» عرضی است. به‌بیان روشن‌تر، از دیدگاهی موسیقایی، آسیب را می‌توان «استفاده از موسیقی نامناسب» (بشیر، ۱۳۸۹، ۲۱۶) و ناکارکرد را «استفاده نامناسب از موسیقی» در یک فعالیت انسانی به‌شمار آورد. از این دیدگاه، شناخت آسیب، مبتنی بر رویکردی ارزش‌گذارانه و درون‌نگر است، درحالی‌که شناسایی ناکارکرد، مبتنی بر رویکردی تحلیلی و برون‌نگر خواهد بود. از آنجاکه امکان انتساب دست‌کم یکی از کارکردهای موسیقی به یک رویداد موسیقایی همواره میسر است، به‌نظر می‌رسد، مشاهدات یک موسیقی‌شناس بومی — که در مرز بین



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۶۲

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴

1. dysfunction

رویکردهای درون‌نگر و برون‌نگر استقرار دارد. امکان بیشتری را در شناسایی ناکارکردهای موسیقی در یک فعالیت انسانی فراهم آورد.

بنابر آنچه مطرح شد، ناکارکردهای موسیقی تعزیه، کاربردهایی از موسیقی هستند که با کارکردهای موسیقی این آیین، تعارض دارند و سبب بروز اخلال در کارگان موسیقایی تعزیه به طور خاص و روند کلی اجرای این آیین به طور عام می‌شوند. افزون بر این‌گونه کاربردهای موسیقی، بروز غیراصولی اجزای ساختاری دیگر تعزیه نیز، به دلیل وجود ارتباط متقابل میان موسیقی و عناصر فرهنگی-هنری دیگر تعزیه، به طور غیرمستقیم در شکل‌گیری برخی از ناکارکردهای موسیقی این آیین نقش دارند. در ادامه، برخی از ناکارکردهای موسیقی در مجالس تعزیه قودجان را بیان کرده‌ایم.

**روضه‌خوانی در تعزیه:** «نوحه‌خوانی» و «روضه‌خوانی»، گونه‌هایی از به‌کارگیری موسیقی در عزاداری بر مصایب شخصیت‌های مذهبی هستند که به‌صورت نمادین (نمایشی) و همخوان با محتوای تعزیه، در این آیین به‌کار می‌روند. بی‌توجهی به موقعیت بروز و شیوه به‌کارگیری روضه‌خوانی در تعزیه سبب شده است که در برخی موارد، شبیه‌خوانان این فعالیت موسیقایی را به‌گونه‌ای «واقعی» (و نه نمادین) اجرا کنند. در این حالت، شبیه‌خوان، با متوقف کردن روند اجرایی آیین، اعمال تغییر در رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه، و تحریک احساسات زوّار، صحنه‌های تعزیه را به مجلس روضه تبدیل می‌کند. از آنجاکه این فعالیت فعالیت مذهبی، به مجالس روضه‌خوانی و عزاداری بر وقایع عاشورا مربوط است و ارتباطی با بازآفرینی آن رویداد مذهبی در قالب تعزیه ندارد، بروز آن در مجالس تعزیه، ناکارکرد به‌شمار می‌آید. در نقش‌پوشی برخی از شبیه‌خوانان مجالس تعزیه قودجان، به‌ویژه شبیه‌خوان سیدحسن گل‌ختمی، بروز این ناکارکرد را در ابعاد گسترده‌ای شاهد هستیم (مجالس تعزیه قودجان، ۱۳۹۸). گفتنی است، بسیاری از علاقه‌مندان و عوامل برگزاری تعزیه در نقاط دیگر ایران، به متداول شدن این شیوه نقش‌پوشی در تعزیه، معترض هستند و به‌کارگیری آن را خارج از حیطه تعزیه و تعزیه‌خوانی می‌دانند.

**ترجمه اشعار تعزیه‌نامه:** در برخی از مجالس تعزیه قودجان، شبیه‌خوانان هنگام نقش‌پوشی، اقدام به ترجمه برخی از بیت‌های تعزیه‌نامه می‌کنند که در آن‌ها از واژگان ادبی



استفاده شده است. هرچند این رفتار، اختلال چندانی در روند اجرایی تعزیه به وجود نمی‌آورد، ولی به دلیل ایجاد وقفه یا تغییر در ساختار و محتوای رویدادهای صوتی-کلامی موسیقی تعزیه، یک ناکارکرد به‌شمار می‌آید. به نظر می‌رسد، این کار به منظور درک بهتر اشعار از سوی مخاطبان عام تعزیه انجام شده است که با توجه به افزایش سطح تحصیلات و آگاهی مردم ایران، به‌ویژه در دوران معاصر، غیرضروری است.

زن خوانی مردان: نقش پوشی مردان، به‌عنوان «شبیهِ» شخصیت‌های زن مجالس تعزیه، در ادبیات شفاهی این آیین، موسوم به «زن خوانی» است. در راستای رویکرد پژوهشی این مقاله و از دیدگاهی برون‌نگر، اتخاذ این تمهید در برگزاری مجالس تعزیه، به دلیل اعمال دگرش در شیوش (رنگ) و کیفیت‌های دیگر صوت‌های به‌کاررفته در حجم چشمگیری از رویدادهای صوتی-کلامی موسیقی تعزیه، یک ناکارکرد به‌شمار می‌آید. به‌رغم توضیح بالا و از منظری دیگر، زن خوانی مردان در تعزیه را می‌توان تمهیدی در راستای ایجاد سازگاری میان نحوه به‌کارگیری عناصر هنری این آیین از قبیل موسیقی، هنرهای نمایشی، و... با بافت فرهنگی، دینی، و اجتماعی این آیین دانست که در صورت فقدان آن، برگزاری مجالس تعزیه در این بستر اجتماعی، قابل تصور نخواهد بود. افزون‌براین، پذیرش زن خوانی مردان، به‌مثابه یک سنت و قرارداد نمایشی از سوی مخاطبان تعزیه، حاکی از این است که بروز این شیوه نقش‌پوشی در تعزیه، تأثیر چندانی بر ساختار کلی و روند برگزاری این آیین نداشته است و مشارکت‌کنندگان تعزیه به‌نوعی از دگرش یادشده در محتوای موسیقایی آن چشم‌پوشی کرده‌اند.

انتخاب مضمون‌های نامناسب: ساختار تعزیه به‌طور کلی، مبتنی بر دوگانه خیر و شر است. رویارویی نیروهای خیر و شر بر شکل‌دهی و بروز عناصر ساختاری این آیین از قبیل موسیقی، معماری، نوع، و رنگ لباس تأثیرگذار است. اجرای برخی از رویدادهای مذهبی، که مضمون آن‌ها دوگانگی چندانی ندارد، در قالب تعزیه، مانع بروز کامل کاربردها و کارکردهای موسیقی و نیز عناصر فرهنگی دیگر این آیین می‌شود. براین‌اساس، بروز این شیوه انتخاب مضمون، نوعی ناکارکرد به‌شمار می‌آید؛ به‌عنوان مثال، کارگان موسیقی تعزیه «مُسَبِّب به کربلا» (قودجان، ۱۳۸۲)، به دلیل فقدان دوگانه یادشده، بیشتر از اجرای «آواز» در مُد دشتی تشکیل شده است و از رویدادهای صوتی-کلامی دیگر موسیقی تعزیه، مانند



اشتم خوانی، بسیار کم استفاده شده است؛ عناصر ساختاری دیگر این مجلس تعزیه نیز تنوع اندکی دارند. در نتیجه این یکنواختی، مشارکت در برگزاری این مجلس تعزیه و دنبال کردن صحنه‌های آن، امری خسته‌کننده و ملال‌آور خواهد بود که با اهداف غایی برگزاری این آیین، در تضاد است. مشاهدات ما از مجالس تعزیه اجرا شده در قودجان خوانسار نشان داد که میزان مشارکت افراد در این گونه مجالس تعزیه، نسبت به مجالسی که تنوع ساختاری بیشتری در آن‌ها به کار رفته است، به مراتب کمتر است. گفتنی است، معین-البکاء و مدیر برگزاری این آیین، مسئول بروز این ناکارکرد در تعزیه هستند.

اجرای آواهای غیر ضروری: به طور معمول شبیه‌خوان گروه موافق، برای تداعی احساس مُدال آواز مربوطه در ذهن خود پیش از سرایش آن، هجاهایی مانند «های»، «آی»، یا «وای» را در محدوده فرکانسی صدای «شاهد» آواها اجرا می‌کند. هر چند اجرای آواهای یادشده در مجموع بخش اندکی از کارگان موسیقی تعزیه را تشکیل می‌دهند، ولی به لحاظ زیبایی نغمه‌های اجرایی، تأثیر بسزایی در افت کیفیت موسیقی ارائه شده در این آیین به جای می‌گذارند و از این دیدگاه، ناکارکرد به‌شمار می‌آیند. بروز این ناکارکرد در نقش پوشی شبیه‌خوانان تازه‌کار، به‌ویژه کودکان (بچه‌خوان‌ها) آشکارتر است؛ (نک. تعزیه «شهادت طفلان مسلم علیه السلام»، قودجان، ۱۳۹۸).

شخصیت‌پردازی توسط شبیه: شخصیت‌پردازی در تعزیه به‌گونه‌ای است که مخاطب تعزیه با شنیدن اشعار اجرا شده توسط شبیه به سرعت و سهولت از نام و نقش او در تعزیه آگاه می‌شود. با وجود در نظر گرفتن این تمهید در سرودن اشعار تعزیه‌نامه، شبیه‌خوانان، به‌ویژه گروه موافق‌خوان، در بیشتر موارد پیش از شروع گفت‌وگو، با گفتن عبارتهایی مانند «فضه‌جان»، «زینب»، و... نام شبیه مقابل را تکرار می‌کنند (تعزیه شهادت امام حسین علیه السلام، قودجان، ۱۳۹۸). افزودن این واژگان به ابتدای اشعار تعزیه‌نامه، افزون‌بر ایجاد ابهام در درک ساختار عروضی و محتوای اشعار تعزیه‌نامه، به‌طور غیرمستقیم بر ساختار ملودی رویدادهای صوتی-کلامی موسیقی تعزیه نیز اثرگذار است؛ از این رو، یک ناکارکرد به‌شمار می‌آید.



## نتیجه‌گیری

تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، نقش مهمی در حفظ و اشاعهٔ باورهای مذهبی و وحدت شیعیان در ایران دارد. براین اساس، کارکرد غایی موسیقی — به‌عنوان جزئی از ساختار این آیین — نیز در راستای تحقق هدف یادشده است. افزون بر نقشی که موسیقی در شکل‌دهی ساختار تعزیه و چگونگی برگزاری این آیین دارد، موسیقی تعزیه با پاسخ‌گویی به برخی از نیازهای فردی، گروهی، یا اجتماعی شرکت‌کنندگان در این آیین، کارکردهای دیگری نیز دارد. بررسی محتوای موسیقایی مجالس تعزیهٔ قودجان نشان می‌دهد که تمام کارکردهای موسیقی در فهرست پیشنهادی آلن مریام، در سه سطح کارکرد — نتیجه، کارکردفرایند، و کارکردغایت، اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در این آیین را به‌طور کامل بیان می‌کنند و به‌نظر می‌رسد که تنها در یک مورد، کارکرد ارائهٔ نمادین را (به‌این سبب که نوعی استفاده از موسیقی در عرصهٔ نمادشناسی است)، می‌توان در زمرهٔ کاربردهای موسیقی به‌شمار آورد، نه کارکرد آن. در چنین حالتی، موسیقی، با تکیه بر وضع یک قرارداد، به‌عنوان ابزار انتقال یک احساس یا معنی خاص به‌کار می‌رود.

استفاده از موسیقی همواره در راستای تحقق اهدافی مشخص و عمدتاً مثبت نیست و در برخی موارد ممکن است که برخی از کاربردهای موسیقی در تضاد با کارکردهای آن، در یک نهاد اجتماعی، بروز یابند. در این مقاله برای نخستین بار این‌گونه حالت‌های بروز موسیقی در فعالیت‌های انسانی، با عنوان «ناکارکردهای موسیقی»، طرح و بررسی شده است. براساس یافته‌های این پژوهش، روضه‌خوانی در تعزیه، ترجمهٔ اشعار تعزیه‌نامه، زن‌خوانی مردان، انتخاب مضمون‌های نامناسب، اجرای آواهای غیرضروری، و شخصیت‌پردازی توسط شبیه‌ها را می‌توان گونه‌هایی از ناکارکردهای موسیقی در تعزیه دانست که در نتیجهٔ رفتار شبیه‌خوانان، معین‌البکاء، و بانی مجالس تعزیهٔ قودجان، مجال بروز یافته‌اند. توجه به ناکارکردهای عنوان‌شده و رفع آن‌ها، سهم مهمی در ارتقای سطح کیفی صحنه‌های تعزیه و به‌طورکلی، افزایش اقبال عمومی از این آیین دارد. افزون‌براین، تداوم و رواج ناکارکردها می‌تواند (با اِعمال تغییر در محتوای کاربردی موسیقی تعزیه)، سبب بروز اخلال در کارکردهای موسیقی تعزیه و سرانجام، عدم تحقق اهداف برگزاری این آیین شود.



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۶۶

دوره ۱۴، شماره ۲  
تابستان ۱۴۰۰  
پیاپی ۵۴

منابع

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۳). اطلاعات عمومی موسیقی (چاپ چهارم). تهران: نشر نی.
- آشوری، داریوش (۱۳۵۷). تعریف‌ها و مفهومی فرهنگ (چاپ دوم). تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.
- افزونتر، سعید (۱۳۸۷). نگاهی انسان‌شناسانه به مطالعات تعزیه. فصلنامه موسیقی ماهور، ۳۹، ۷۵-۹۰.
- البرزی، هادی؛ و بهزادمقدم، سهیلا (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه. مدیریت رسانه، ۱۶، ۶۳-۷۰.
- بشیر، حسن (۱۳۸۹). تعزیه: مجموعه مفاهیم بنیادین علوم انسانی اسلامی. تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق.
- بیضائی، بهرام (۱۳۸۰). نمایش در ایران. تهران: روشنگران.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۷۳). تعزیه چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا علیها السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۷۵). تعزیه خروج مختار [DVD]. قودجان، خوانسار، اصفهان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۷۹). تعزیه حبیب‌ابن‌مظاهر [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۸۲). تعزیه مسیب به کربلا [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۸۵). تعزیه امیر تیمور گورکانی [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۵). تعزیه شهادت میثم تمار [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیه شهادت امام حسین علیه السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیه شهادت امام علی علیه السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیه شهادت حضرت زهرا علیها السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.
- تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیه شهادت طفلان مسلم علیهم السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العباس.



- حسنى، فاطمه (۱۳۸۵). تعزیه و نقش آن در تداوم موسیقى. کتاب ماه هنر، ۹۱ و ۹۲، ۱۶۲-۱۵۶.
- خالقى، روح‌الله (۱۳۸۱). سرگذشت موسیقى ایران (چاپ سوم). تهران: مؤسسه فرهنگى-هنرى ماهور.
- درویشى، محمدرضا (۱۳۷۶). موسیقى آیینى و مذهبى ایران. هنر، ۳۴، ۱۶۲-۱۵۲.
- دهباشى، على (۱۳۷۶). یادنامه ابوالحسن صبا. تهران: انتشارات ویدا.
- ریویر، کلود (۱۳۷۹). درآمدى بر انسان‌شناسى (مترجم: ناصر فکوهى). تهران: نشر نى. (تاریخ اصل اثر ۲۰۱۳)
- شایسته، خسرو (۱۳۵۵). نقش موسیقى ایرانى در تعزیه (پایان‌نامه لیسانس نمایش). دانشگاه هنر، تهران، ایران.
- شهیدى، عنایت‌الله (۱۳۸۰). پژوهشى در تعزیه و تعزیه‌خوانى: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران. تهران: دفتر پژوهش‌هاى فرهنگى با همکاری کمسیون ملی یونسکو در ایران.
- فکوهى، ناصر (۱۳۸۱). تاریخ اندیشه و نظریه‌هاى انسان‌شناسى (چاپ دوازدهم). تهران: نشر نى.
- مالینوفسكى، برونسیلاو (۱۳۷۹). نظریه‌ای علمى درباره فرهنگ (مترجم: عبدالحمید زرین‌قلم). تهران: گام نو. (تاریخ اصل اثر ۱۹۴۴)
- مریام، آلن‌پى (۱۳۹۶). انسان‌شناسى موسیقى (مترجم: مریم قرسو). تهران: مؤسسه فرهنگى-هنرى ماهور. (تاریخ اصل اثر ۱۹۶۴)
- مسعودیه، محمدتقى (۱۳۶۵). مبانى اتنوموزیکولوژى (موسىقى‌شناسى تطبیقى) (چاپ سوم). تهران: سروش.
- میثمى، سیدحسین (۱۳۹۷). موسیقى عصر صفوى. تهران: انتشارات متن.
- همایونى، صادق (۱۳۵۰). تعزیه و تعزیه‌خوانى تهران: جشن هنر.
- همایونى، صادق (۱۳۶۸). تعزیه در ایران. شیراز: نوید.
- همایونى، صادق (۱۳۸۱). موسیقى و آیین و نقش آن در تعزیه. کتاب ماه هنر، ۵۳ و ۵۴، ۴-۹.
- وحیدیان کامیار، تقى؛ زرین‌کوب، عبدالحسین؛ وزرین‌کوب، حمید (۱۳۸۸). ادبیات فارسى (۱): قافیه و عروض-نقد ادبى (چاپ پانزدهم). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌هاى درسى ایران.
- Blacking, J. (1974). *How Musical is Man* (Sixth Printing). University of Washington Press.
- Lombard, J. (1994). *Introduction à l'ethnologie*. Paris: Armand Colin.
- Malinowski, B. (1944). *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University press.



- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* (2<sup>nd</sup> ed.). US: The University of Illinois Press.
- Parsons, T. (1975). The Present Status of Structural-Functional Theory in Sociology. In L. A. Coser Ed., *The Idea of Social Structure: Papers in Honour of Robert K. Merton*: Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- Radcliff-Brown, A.R. (1952). *Structure and Function in Primitive Society*. London: Oxford University Press.



فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران

۶۹

کارکردها و ناکارکردهای  
موسیقی تعزیه ...