

کاربردهای موسیقی در تعزیه (نمونه مطالعاتی؛ مجالس تعزیه قودجان خوانسار)^۱

مسعود عباسی^۲، سیدحسین میثمی^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۶

چکیده

تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، به شیوه‌های مختلف، امکان استفاده از موسیقی را فراهم آورده است. در پژوهش‌های مربوط به موسیقی تعزیه، ساختار رویدادهای موسیقایی این آیین، اغلب براساس مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی تحلیل شده‌اند. به‌کارگیری این رویکرد مطالعاتی، به دلیل نادیده گرفتن بسیاری از شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه، از جامعیت این پژوهش‌ها کاسته است؛ از این رو، انجام پژوهشی جامع در این زمینه، ضروری به نظر می‌رسد. هدف این تحقیق، شناسایی و معرفی شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه و چگونگی شکل‌گیری آنها است. استفاده از مفهوم کاربرد، از مفاهیم طرح‌شده در مطالعات قوم‌موسیقی‌شناختی، چهارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد. داده‌های این تحقیق، براساس پژوهش میدانی، به شیوه مشاهده مشارکتی در محل برگزاری مجالس تعزیه قودجان خوانسار، همچنین با استفاده از فایل‌های شنیداری-دیداری مجالس اجراشده در این مکان و منابع کتابخانه‌ای، گردآوری شده‌اند. این تحقیق، بنیادی و کیفی است و به روش توصیفی و تحلیل محتوا انجام شده است. یافته‌ها، موارد کاربرد موسیقی متمایز در مجالس تعزیه قودجان را اثبات می‌کند. این ده مورد عبارت‌اند از: اعلام، خابیه، تشریفات، پیش‌خوانی، کار، خویشاوندی، نیایش، سوگ، نمایش و اختتامیه.

واژگان کلیدی

رویدادهای موسیقایی، تعزیه قودجان، موسیقی و نمایش، موسیقی تعزیه.

* این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۱. این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان «بررسی موسیقی تعزیه قودجان از منظر کاربردها و کارکردها» است که به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر (۱۳۹۹) به نگارش درآمده است.

۲. کارشناسی‌ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
abbasimasoud231@gmail.com

۳. دانشیار گروه موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
meysami@art.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه موسیقی تعزیه و مشاهده مجالس تعزیه برگزارشده در دوران معاصر، حاکی از آن است که تعزیه، به‌عنوان یک پدیده فرهنگی- مذهبی، از پویایی قابل‌توجهی، به‌خصوص در نحوه استفاده از موسیقی، برخوردار است. برگزاری تعزیه در بستری مردمی، اثرپذیری از خصوصیات فرهنگی مناطق مختلف ایران و پیشرفت‌های علمی و هنری جامعه ایرانی، در پویایی کارگان موسیقایی این آیین، تأثیری بسزا بر جای گذاشته است. هدف این تحقیق، بررسی شیوه‌های استفاده از موسیقی در تعزیه است. دستیابی به شناختی ساختاری در مورد موسیقی تعزیه، امکان مقایسه موسیقی تعزیه را در شرایط مکانی- زمانی مختلف فراهم می‌آورد و در انجام مطالعات تطبیقی، مؤثر است. همچنین شناخت موارد متفاوت استفاده از موسیقی در تعزیه، مبنایی علمی را برای استفاده از موسیقی در ساختار گونه‌های هنری پیشرفته همچون فیلم، تئاتر و نمایش‌های آهنگین به دست می‌دهد. از منظری دیگر، تعزیه، به‌مثابه یک آیین چندرسانه‌ای سنتی، از کارکردهای ارتباطی متنوعی در میان شیعیان ایران برخوردار است که در این میان، بررسی نحوه به‌کارگیری موسیقی، به‌عنوان یکی از رسانه‌های فعال در تعزیه، می‌تواند در راستای تشخیص ظرفیت‌های رسانه‌ای این هنر به‌منظور انتقال پیام‌های این آیین، مؤثر باشد.

در پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه موسیقی تعزیه، به تمایز میان محتوا و ساختار رویدادهای موسیقایی این آیین توجه چندانی نشده است. شاید دلیل این امر، اتخاذ رویکردی است که رویدادهای صوتی تعزیه را مبتنی بر مبانی موسیقی کلاسیک ایرانی و در زیرمجموعه دو گروه قطعات آوازی و سازی، مورد مطالعه قرار می‌دهد. از سوی دیگر، بسیاری از رویدادهای موسیقایی تعزیه، از نوع فعالیت‌های عبادی‌اند که از لحاظ نحوه استفاده از موسیقی، مطابقت چندانی با ساختار قطعات در موسیقی هنری ندارند. این خصوصیات، سبب شده است که در مطالعات موجود، از میان رویدادهای صوتی این آیین، تنها، گونه‌هایی که با آثار کلاسیک، مشابهت‌هایی دارند، «موسیقی تعزیه» نامیده شوند. ساختار

آیینی تعزیه، محل بروز روابط متقابل عناصر فرهنگی‌ای نظیر باورهای مذهبی، زبان، آداب و رسوم، هنرها و... است؛ روابط یادشده، ضرورت مطالعه موسیقی این آیین را ایجاب می‌کند. استفاده از مفهوم «کاربرد»، به‌عنوان یکی از مفاهیم متداول در نظریه‌های قوم‌موسیقی‌شناختی، امکان انجام مطالعه‌ای جامع درباره ساختار رویدادهای موسیقایی بروزیافته در بستر تعزیه را فراهم می‌آورد؛ از این رو، در این مقاله، سعی شده است تا ضمن بازتعریف مفهوم یادشده براساس اندیشه‌های کارکردگرایی و کارکردگرایی ساختاری در مبانی نظری انسان‌شناسی، نحوه شکل‌گیری و بروز رویدادهای صوتی موسیقی تعزیه، بررسی شود.

پیشینه پژوهش

بهرام بیضایی (۱۳۴۴)، در کتاب نمایش در ایران، به نحوه استفاده از موسیقی در تعزیه، اشاراتی کرده است که اظهارات وی، در بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه، منعکس شده‌اند. خسرو شایسته (۱۳۵۵)، در بخش سوم پایان‌نامه کارشناسی خود با عنوان نقش موسیقی ایرانی در تعزیه، به برخی از موارد استفاده موسیقی در تعزیه، اعم از مقدمه و توصیف، تقطیع صحنه‌ها و موسیقی گفتگوها اشاره کرده است. اظهارات وی، بیشتر معطوف به استفاده از موسیقی در بُعد نمایشی تعزیه است. محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷)، در کتاب موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه، با اتخاذ رویکردی تطبیقی، به مقایسه شکل ساختاری برخی از رویدادهای موسیقایی تعزیه با ساختار قطعات در موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی هنری غرب پرداخته است. عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۵)، 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. یافته‌های این پژوهش‌ها، عمدتاً بر محور مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی و گنجاندن رویدادهای موسیقایی تعزیه در دو گروه آوازی- سازی، استوار شده‌اند؛ به همین سبب، قداربه ارائه اطلاعاتی کامل از ساختار تمامی رویدادهای موسیقایی بروزیافته در این آیین نیستند.

چهارچوب نظری

کاربرد^۱ و کارکرد، از مفاهیمی هستند که در نتیجه تعاملات گرایش‌های نظری موسیقی‌شناسی با برخی از مکاتب انسان‌شناسی، به‌خصوص کارکردگرایی و کارکردگرایی ساختاری در میانه قرن بیستم، وارد ادبیات قوم‌موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی^۲) شدند. این مفاهیم، نخستین بار و به‌طور جامع، توسط آلن پی مریام^۳ در کتاب انسان‌شناسی موسیقی (Merriam, 1964) تبیین شدند. در مطالعات قوم‌موسیقی‌شناختی، به‌طور معمول، کاربرد و کارکرد، به‌عنوان مفاهیمی مرتبط (مکمل)، به‌صورت توأمان، در مطالعه موسیقی در یک بستر فرهنگی استفاده می‌شوند، ولی ما در این مقاله، تنها بر مفهوم کاربرد- به‌عنوان مفهومی مجزا- متمرکز شده‌ایم. ادبیات آغازین موسیقی‌شناسی‌قومی، به مفاهیم کاربرد و کارکرد، به‌نحوی می‌پردازد که گویی آنها کم و بیش یکسان هستند (Nettl, 1983: 246). مریام، ضمن تأکید بر وجود تفاوت و تمایز میان مفاهیم یادشده، درباره مفهوم کاربرد اشاره می‌کند که «کاربرد، به شرایطی برمی‌گردد که موسیقی در یک کنش انسانی به کار گرفته می‌شود» (Merriam, 1964: 210). این تعبیر از مفهوم کاربرد، آن را همسو با مفاهیم «فعالیت نهاد» در رویکرد نظری برونیسلاو مالینوفسکی^۴ و «ساخت» در اندیشه‌های آلفرد راجینالد رادکلیف- براون^۵ (Radcliff-Brown, 1952) قرار می‌دهد.

از دیدگاه مالینوفسکی، نهاد، از شش جزء اصلی: منشور (نظام ارزش‌های به‌وجودآورنده نهاد)، کارکنان، ضوابط (قواعد و مکانسیم‌ها)، کالبد مادی (موجودیت مادی، ابزارها و فنون)، فعالیت و کارکرد تشکیل می‌شود (Lombard, 1994: 82-83)؛ که براساس آن، کاربرد را می‌توان نحوه به‌کارگیری موسیقی در فعالیت یک نهاد فرهنگی- اجتماعی در نظر گرفت. کاربرد، به‌لحاظ چگونگی بروز، متکی بر رفتار (کنش) افرادی است که به‌عنوان کارکنان آن نهاد به فعالیت می‌پردازند. رفتار این افراد، در سطحی بالاتر، متأثر از خصوصیات فرهنگی از قبیل: باورهای مذهبی، دانش، آداب و رسوم و دیگر شاخصه‌های مادی و معنوی فرهنگ آنهاست. بر

1 . Use

2 . Ethnomusicology

3 . Alan P. Merriam

4 . Bronislaw Mlinowski (1844-1942)

5 . Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955)

این اساس، کاربرد، یک «شکل» خاص از بروز موسیقی در بستری فرهنگی است. به‌عنوان مثال، «موسیقی کار»، نوعی از کاربرد موسیقی است که با فعالیت نهاد معیشت، در ارتباط است. مفهوم کاربرد را، به‌عنوان شکلی ویژه از بروز موسیقی، می‌توان با توجه به مفاهیم «ساختار» و «فرایند» در کارکردگرایی ساختاری رادکلیف-براون با دقت بیشتری تبیین کرد.

رادکلیف براون، ساختار را «ترتیب نظم‌یافته‌ای از اجزا یا عناصری که یک کل را تشکیل می‌دهند» (نقل‌شده در ریویز، ۱۳۷۹: ۸۲) و فرایند را «حرکت ساختار در بُعد زمان» (فکوهی، ۱۳۸۱: ۱۷۸) معرفی می‌کند. ساختار از نگاه او، مشتمل بر دو مفهوم «ساختار واقعی»^۱ و «شکل ساختاری»^۲ است. ساختار واقعی، رویه بیرونی و قابل‌مشاهده‌ی یک پدیده و قابل‌تغییر است و شکل ساختاری، شکلی انتزاعی‌یافته از روابط ساختار واقعی است که بدون تغییر، باقی می‌ماند (همان: ۱۷۷). بر این اساس، کاربرد، ساختاری سازمان‌یافته از اصوات موسیقایی است. شکل ساختاری کاربرد، براساس تحلیل در زمان، به‌مثابه یک سنت (رسم)، در گذر زمان، به‌وسیله‌ی نسل‌های مختلف افراد یک جامعه منتقل می‌شود و ساختار واقعی آن، براساس تحلیل هم‌زمان^۳، در نتیجه‌ی بروز تغییرات فرهنگی، از ویژگی‌های خاص هر دوره برخوردار می‌شود. به‌عنوان مثال، کاربرد «موسیقی شادایانه» (طرب)، شکلی ساختاری از بروز موسیقی است که در فعالیت نهادهایی نظیر خویشاوندی، در جوامع مختلف، قابل‌مشاهده است؛ ولی این کاربرد در وضعیت فعلی بروز خود در یک محل (ساختار واقعی)، از لحاظ محتوای موسیقایی، شیوه‌ی بروز و دیگر اجزای ساختاری خود، مبتنی بر ویژگی‌هایی است که ممکن است با نمونه‌های مشابه آن در جوامع دیگر و حتی نمونه‌های بروز آن در دوران گذشته همان محل تفاوت داشته باشد. به‌عنوان مثال، استفاده از کیبوردهای الکترونیک به‌جای سازهای شُرنا و دهل در مجالس عروسی ایران، به‌عنوان کاربرد موسیقی طرب، نشان‌دهنده‌ی بروز تغییر در ساختار واقعی این کاربرد موسیقی، به‌لحاظ سازبندی و محتوای موسیقایی است؛ حال آن که شکل ساختاری آن، همچنان ثابت باقی مانده است.

- 1 . Real Structure
- 2 . Structural form
- 3 . Synchronic analysis

موسیقی در موقعیت‌های مختلفی «استفاده» می‌شود و به‌عنوان بخشی از آن موقعیت، می‌تواند با آن، اتصالی عمیق داشته باشد و یا اینکه ارتباطی نداشته باشد (Merriam, 1964: 210). ساسان فاطمی با تمرکز بر ارتباط یا عدم ارتباط یک رویداد موسیقایی با موقعیت بروز آن، رویدادهای موسیقایی را به دو دسته موقعیتی و غیرموقعیتی تقسیم می‌کند (۱۳۸۱: ۳۰). این معیار، در شناخت، نام‌گذاری و طبقه‌بندی کاربردهای موسیقی در یک زمینه فرهنگی، اثرگذار است. در رویدادهای موسیقایی موقعیتی، به دلیل وجود ارتباطی خاص بین موقعیت و شیوه استفاده از موسیقی، کاربرد موسیقی، در واقع، توصیف موقعیت به شمار می‌آید. به‌عنوان مثال، واژه‌های کار و لالایی، در عنوان‌های «ترانه‌های کار» و «ترانه‌های لالایی»، توصیفی از موقعیت استفاده از موسیقی به شمار می‌روند. اما در رویدادهای موسیقایی غیرموقعیتی، به دلیل عدم وجود ارتباط خاص بین موقعیت و استفاده از موسیقی، یک ساختار موسیقایی یکسان، بسته به موقعیت استفاده از آن، می‌تواند با عناوین کاربردی متفاوتی نام‌گذاری شود. عدم توجه به موقعیت بروز موسیقی، تشریح و طبقه‌بندی کاربردهای آن را با ابهام مواجه می‌کند. به‌عنوان مثال، «واسونک‌های زنانه شیراز» که با ساختاری مشابه در موقعیت‌هایی همچون عروسی، سوگواری در مرگ جوانان، بدرقه پسران به هنگام رفتن به سربازی، مراسم عروسی بهارنارنج [باروری درخت نارنج] و تعزیه حضرت قاسم (ع) به کار می‌روند (یزدانی ۱۳۹۰: ۲۳۷-۲۴۰)، را می‌توان با توجه به موقعیت اجرایی آن، با عناوین کاربردی متفاوتی نظیر: موسیقی شادبانه، سوگ و آیینی، نام‌گذاری کرد.

تأثیر مؤلفه موقعیت در شناخت و نام‌گذاری کاربردهای موسیقی، مانع تدوین و ارائه فهرستی جامع از کاربردهای موسیقی در فعالیت‌های انسانی است؛ با این حال، نیازهای فردی و جمعی مشترک میان انسان‌ها، امکان مشخص کردن فهرستی تقریبی از کاربردهای موسیقی، که در واقع، فرایندهای پاسخ‌گویی به نیازهای جمعی انسان‌هاست را، فراهم می‌آورد. مریام با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی عناصر فرهنگی ملویل هرسکوویتس^۱ (Herskovits, 1948)، شماری از کاربردهای موسیقی را در پنج حوزه فرهنگی: ۱. فرهنگ مادی و قوانین آن؛ ۲. نهادهای اجتماعی؛ ۳. انسان و جهان

۱ . Melville Herskovits

او؛ ۴. زیبایی‌شناسی و ۵. زبان، معرفی می‌کند (217: 218-Merriam, 1964). کاربردهای موسیقی، براساس موقعیت روزشان، می‌توانند در حوزه‌های یادشده قرار گیرند؛ به عنوان مثال، تعلق کاربرد «موسیقی کار» به مجموعه فرهنگ مادّی و قوانین آن. با توجه به معیار موقعیت، همچنین می‌توان زیرگونه‌هایی را نیز برای یک کاربرد، متصور شد. به عنوان مثال، ترانه‌هایی را که به هنگام انجام فعالیت‌هایی نظیر: کشاورزی، ماهیگیری و... خوانده می‌شوند، می‌توان زیرگونه‌هایی از کاربرد موسیقی کار در نظر گرفت. مریام در نام‌گذاری کاربردها از واژه Song به معنی آواز (ترانه) استفاده می‌کند، به عنوان مثال، «ترانه کار» (ibid). از آن جا که ممکن است برخی از کاربردهای موسیقی مبتنی بر اجرای رویدادهای موسیقایی غیرکلامی باشند، به نظر می‌رسد استفاده از واژه موسیقی، که مشتمل بر رویدادهای موسیقایی کلامی و غیرکلامی است، نام‌گذاری مناسب‌تری برای کاربردهای موسیقایی باشد. به عنوان مثال، استفاده از عبارت «موسیقی سوگ»، به جای ترانه سوگ. شایان ذکر است که ما در این نام‌گذاری، واژه «موسیقی» را به اصوات سازمان‌یافته‌ای اطلاق می‌کنیم که در یک موقعیت مشخص، بروز می‌یابند و منظور ما، توصیف خود موسیقی نیست؛ چراکه ماهیت انتزاعی موسیقی، از پذیرفتن صفاتی همچون مذهبی، اعلامی، عبادی و... مبرّأ است.

در جوامع غربی و برخی جوامع سنتی نظیر ایران، خلق و اجرای رویدادهای موسیقایی، تحت‌تأثیر ساختار قطعات هنری موسیقی آن جوامع قرار دارد؛ بدین‌نحو که اشکال ساختاری ویژه‌ای، که در مبانی مکتوب و یا شفاهی موسیقی این جوامع، به‌تدریج، تثبیت شده‌اند، در شکل‌گیری و بروز قطعات یادشده اثرگذارند. در جوامع نانوایسا، به‌دلیل عدم حضور موسیقی به‌عنوان هنر زیبا و فقدان مبانی طبقه‌بندی‌شده موسیقی، رویدادهای موسیقایی، از لحاظ ساختاری، به‌عنوان جزیی از رفتارهای فردی و یا گروهی و در قالب فعالیت‌هایی نظیر: آیین‌ها و مراسم، بروز می‌یابند. در چنین شرایطی، شاخصه‌های فرهنگی، نظیر: آداب و رسوم، باورهای مذهبی، زبان، ویژگی‌های زیست‌محیطی و...، با شکل‌دهی رفتارهایی خاص در افراد یک جامعه، به‌صورت غیرمستقیم، منجر به پیدایش شکل‌هایی ساختاری از فعالیت‌هایی می‌شوند که در ساختار آنها، از اصوات موسیقایی استفاده می‌شود. بر این اساس، کاربرد موسیقی در فعالیت‌های انسانی این جوامع را، می‌توان

متناظر با مفهوم فرم^۱ در موسیقی هنری پنداشت. شایان توجه است که شکل‌گیری این‌گونه از قالب‌های موسیقایی (کاربردهای موسیقی)، منحصر به جوامع ناپویسا نیست و مواردی از آن را می‌توان در تمامی جوامع- آنجا که مبنای طبقه‌بندی‌شده موسیقی هنری، تأثیر چندانی در شکل‌گیری و بروز رویدادهای موسیقایی ندارند- مشاهده کرد. مجالس تعزیه ایران، نمونه‌ای از این موارد است.

روش پژوهش و گردآوری داده‌ها

این تحقیق، بنیادی و کیفی است و به روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. داده‌های تحقیق، مبتنی بر پژوهش میدانی، براساس اتخاذ شیوه مشاهده مشارکتی در محل برگزاری آیین تعزیه‌خوانی حسینی حضرت ابوالفضل العباس (ع) روستای قودجان، از توابع شهرستان خوانسار استان اصفهان است که در بازه زمانی ۱۳۹۸/۷/۲۶ تا ۱۳۹۸/۷/۲۸ انجام شده است. همچنین در این پژوهش، از منابع شنیداری- دیداری موجود از آخرین اجراهای ۷۰ مجلس تعزیه قودجان- که در قالب لوح‌های فشرده توسط همان مجموعه و مراکز وابسته به آن ارائه شده، استفاده شده است. استفاده از منابع کتابخانه‌ای نیز از دیگر روش‌های گردآوری اطلاعات این تحقیق است. آیین تعزیه‌خوانی قودجان، که با نام «هنر اجرایی تعزیه خوانسار» و به شماره ۶۰۱ در فهرست «میراث فرهنگی ناملموس» آثار ملی ایران ثبت شده است (نک. تارنمای وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی^۲)، همه‌ساله در بازه زمانی اربعین حسینی تا ۲۸ ماه صفر برگزار می‌شود. برخورداری از امکانات محیطی و ابزارهای مادّی، برنامه‌ریزی و مدیریت منسجم، تدوین و اجرای تعزیه‌نامه‌های تألیفی و حضور شبیه‌خوانان نامی ایران در این مرکز، از عواملی هستند که در ارتقای سطح کیفی مجالس اجراشده در این مکان و اقبال عموم به آن، اثرگذار بوده‌اند.

کاربردهای موسیقی در تعزیه

اعلام

اعلام، کاربردی دیرینه از موسیقی است که در زمینه اعلام بروز حوادث و بلایای

1 . Form

2 . www.mcth.ir

طبیعی، اعلام اوقات شبانه‌روز، پخش خبر و فراخوان برگزاری مراسم فرهنگی-مذهبی و... در فرهنگ ایرانی قابل مشاهده است (نک. شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۶-۴۶۱؛ مجلی، ۱۳۹۵: ۵۲۶-۵۲۵). اعلام، نخستین کاربرد موسیقی در روند برگزاری مجالس تعزیه قودجان است و نقطه شروع دامنه زمانی- مکانی این آیین به شمار می‌رود. محتوای «موسیقی اعلام» در مجالس تعزیه قودجان، عبارت است از مقدمه‌ای در ریتم آزاد^۱ و قطعه‌ای متریک به دنبال آن، در یک ساختار مُدال مشابه که توسط یکی از نوازندگان ترومپت گروه موسیقی اجرا می‌شود. به عنوان نمونه، موسیقی اعلام مجلس شهادت امام علی(ع) (قودجان، ۱۳۹۸) مشتمل بود بر اجرای درآمد دشتی و ملودی تصنیف «شب انتظار»^۲ به صورت بی‌کلام و با تمپو^۳ کمتر از نمونه اصلی آن. علاوه بر بروز موسیقی اعلام به صورت واقعی، گونه‌هایی از این کاربرد موسیقی نیز به صورت نمادین (نمایشی) در مجالس تعزیه قودجان اجرا می‌شوند. موسیقی اعلام در چنین حالتی، علاوه بر رویدادهای صوتی غیرکلامی، گونه‌های متنوعی از رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه را نیز شامل می‌شود که محتوای موسیقایی آن در تناسب با ساختارهای زمانی و مُدال دیگر رویدادهای موسیقایی صحنه‌های موردنظر است. گونه‌های مختلف موسیقی اعلام، همراه با نمونه‌هایی از کاربرد آن در مجالس تعزیه قودجان عبارت‌اند از:

«چاوش‌خوانی» در تعزیه‌های وفات حضرت معصومه(س) (همان، ۱۳۸۵)؛ شهادت امامزاده داود(ع) (همان، ۱۳۸۶)؛ ملحق‌کردن سرها (همان، ۱۳۹۰)؛ متوکل عتّاسی (همان، ۱۳۹۲)؛ وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)؛ شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ جابر در اربعین (همان، ۱۳۹۶)؛ شهادت حمزه سیدالشهدا (همان، ۱۳۹۷)؛ شهادت حضرت مسلم(ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ شهادت جناب حرّ (همان) و غدیر خم (همان)؛ «موسیقی نقاره‌خانه» در تعزیه شهادت امام رضا(ع) (همان)؛ «منادی‌خوانی» در تعزیه‌های غزوه تبوک (همان، ۱۳۸۵) و جنگ خیبر (همان، ۱۳۹۵)؛ «تکبیرگویی» در تعزیه‌های مالک‌اشتر نخعی (همان، ۱۳۸۶) و شهادت جناب

۱. از آن جا که صرف استفاده از واژه «متر»، ایجاب می‌کند که اصوات موسیقایی (گروه‌های ریتمیک)، در محدوده‌ای مشخص، «مقیّد» شوند، به نظر می‌رسد عبارت «متر آزاد» متناقض است و استفاده از عبارت «ریتم آزاد» صحیح‌تر خواهد بود (نک. فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۹-۱۳۲).

۲. آهنگساز: مجید وفادار، شاعر: محمود ثنایی.

حز (همان، ۱۳۹۸)؛ «اعلام نبرد» در تعزیه‌های شهادت امام حسین(ع) (همان) و شهادت حضرت مسلم (همان)؛ و «اذان‌گویی» در تعزیه‌های شهادت امام هادی(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ شهادت حضرت مسلم(ع) (همان، ۱۳۹۸) و شهادت جناب حز (همان). گفتنی است که علاوه بر استفاده از اذان به صورت واقعی، در مواردی، این کاربرد به صورت نمادین نیز در تعزیه اجرا می‌شود. در این حالت، بین عبارات اذان، اشعاری توسط یکی از شبیه‌خوانان، متناسب با مضمون کلی تعزیه مربوطه، اجرا می‌شود. نمونه‌هایی از این رویداد موسیقایی، در تعزیه‌های وفات پیامبر(ص) (همان، ۱۳۹۴)؛ پشیمانی یزید (همان، ۱۳۹۱)؛ شهادت امام سجاد(ع) (همان، ۱۳۹۶)؛ و شهادت حضرت زهرا(س) (همان، ۱۳۹۸) قابل مشاهده‌اند.

خطابه

پس از اجرای موسیقی اعلام و تجمع زوّار^۱ در مکان برگزاری آیین، معین‌البا با قرارگرفتن بر سکوی اجرا (تخت)، به معرفی و شرح مضمون تعزیه موردنظر می‌پردازد. این اقدام معین‌البا، که با ذکر حدیثی از معصومین، دعایی بر بانی مجلس، درگذشتگان و زوّار، نفرین بر اشقیاء و قرائت فاتحه و صلوات همراه است، در اصطلاح، «حدیث‌کردن» نامیده می‌شود (بیضائی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). این رفتار، به خصوص خواندن دعای «أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاَهُ وَ يَكْشِفُ الشُّوْءَ»^۲ و دیگر ادعیه همراه با آن، تشکیل‌دهنده یک کاربرد موسیقی موقعیتی در تعزیه‌های قودجان است که آن را «موسیقی خطابه» نامیده‌ایم. اجرای اصواتی با نواک و ساختار مُدال مشخص در تمپو نسبتاً سریع، از ویژگی‌های این رویداد صوتی کلامی است. از منظر مُدال، گونه فوق، به طور معمول، در آواز بیات ترک و برخی از گوشه‌های آن اجرا می‌شود (نک. تعزیه غارت خیمه‌ها و دیر راهب، قودجان، ۱۳۹۵)؛ اما این انتخاب، قراردادی ثابت نیست و اجرای آن در دیگر آوازهای موسیقی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. به عنوان مثال، خواندن ادعیه یادشده در آواز شور در خطابه تعزیه شهادت جعفر طیار (همان، ۱۳۹۶)، نمونه‌ای از این موارد است.

۱. به دلیل خصوصیات آیینی تعزیه، حضور شرکت‌کنندگان در این آیین، مشتمل بر وجوه عملکردی متفاوتی است که با انکای صرف بر یکی از عناوین مخاطب، تماشاگر، عزادار و... قابل بیان نیستند (نک. پیراوی‌ونک و نیک‌نفس، ۱۳۹۲)؛ از این رو، ما در نام‌گذاری این افراد، از نام «زوّار»، به‌عنوان اصطلاحی متداول در محل برگزاری مجالس تعزیه قودجان، استفاده کرده‌ایم.

۲. عبارتی از آیه ۶۲ سوره النمل.

موسیقی خطابه، علاوه بر استفاده واقعی در موقعیت یادشده، در خطابه‌هایی که توسط شبیه در خلال نمایش اجرا می‌شود نیز، به صورت نمادین بروز می‌یابد. علاوه بر بهره‌گیری از برخی مدهای موسیقی ایرانی، استفاده از اشعار کلاسیک فارسی، متون و ادعیه عربی و یا کلام محاوره، وجه تمایز این گونه از خطابه‌هاست که نمونه‌هایی از اجرای آن در مجالس تعزیه شهادت امام حسین (ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ شهادت حضرت عباس (ع) (همان)؛ و غدیرخم (همان) قابل مشاهده‌اند. اجرای خطبه به زبان عربی، در آواز چهارگاه، توسط شبیه ابوبکر در تعزیه جاثلیق نصرانی (همان، ۱۳۸۱)، نمونه‌ای دیگر از این کاربرد موسیقی است.

تشریفات

با پایان یافتن خطابه معین‌البا، گروه موسیقی تعزیه، بلافاصله و به صورت سبّار، به اجرای موسیقی می‌پردازد و شبیه‌خوانان، در صفی منظم، به دنبال ایشان، وارد سالن اجرا می‌شوند. پس از طی مسافتی کوتاه، گروه موسیقی، در جایگاه ثابت خود پیرامون سکوی اجرا و شبیه‌خوانان بر روی سکو مستقر می‌شوند. رفتار فوق، بیان‌کننده شکل ساختاری کاربردی موقعیتی از موسیقی است که به‌عنوان «موسیقی تشریفات» در مجالس تعزیه قودجان بروز می‌یابد. به نظر می‌رسد موسیقی تشریفات، به دنبال حضور گروه‌های اجراکننده موسیقی در آغاز مجالس تعزیه دوران قاجار، از جمله: دسته موزیک سلطنتی به رهبری شکرالله‌خان موزیکانچی‌باشی، دسته موزیک نظامی به رهبری علی‌اکبرخان نقاش‌باشی (مژین‌الدوله)، دسته موزیک قزاق به رهبری غلامرضاخان مین‌باشیان (سالار معزز) و دسته نقاره‌چیان نقاره‌خانه شاهی، در راستای شکوه‌بخشی به این آیین، متداول شده باشد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۶۴). تصویری از اجرای موسیقی تشریفات، در نقاشی مشهور تکیه دولت اثر کمال‌الملک، قابل مشاهده است. این گروه‌های موسیقی در موقعیت فوق، حین رژه پیرامون صحنه و سکوی نمایش، به اجرای قطعاتی در فرم‌های مارش، پولکا و... می‌پرداخته‌اند (درویشی، ۱۳۷۳: ۱۳۹). با توجه به استفاده از سازهای موسیقی غربی، اجرای قطعات در فرم مارش و پولکا توسط موزیک نظام و حضور گروه موسیقی نقاره‌خانه، به نظر می‌رسد در آن دوران، محتوای موسیقایی تشریفات، همخوانی چندانی با محتوای موسیقایی تعزیه نداشته و صرفاً رفتاری تشریفات‌ی به‌شمار می‌رفته است. این کاربرد موسیقی، در

گذر زمان، با حفظ شکل ساختاری‌اش، متحمل تغییراتی در ساختار واقعی خود- در زمینه سازبندی و محتوای موسیقایی- شده است که در نتیجه آن، با محتوای دیگر رویدادهای موسیقایی تعزیه، همخوان شده است. محتوای موسیقایی موسیقی تشریفات در مجالس تعزیه قودجان، عبارت است از اجرای قطعاتی با متر مشخص (معمولاً مترهای ساده ۴/۲ و ۴/۴) با تمپو تقریبی ۱۰۰ ضرب سیاه در دقیقه، بر بستری از آوازهای موسیقی ایرانی.

پیش‌خوانی

بسیاری از پژوهشگران، پیش‌خوانی را «نوحه» آغاز مجالس تعزیه معرفی کرده‌اند (نک. بیضائی، ۱۳۸۰: ۱۳۷؛ شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۴۶؛ همایونی، ۱۳۵۰: ۱۰۰)، اما براساس مشاهده پیش‌خوانی‌های مجالس تعزیه قودجان، می‌توان اظهار داشت که این کاربرد، از لحاظ قالب اشعار، مضمون، قالب موسیقایی و نحوه اجرا، از تفاوت‌های مهمی نسبت به نوحه برخوردار است. مضمون پیش‌خوانی‌های مجالس تعزیه، به‌طور کلی، پیرامون شناساندن شخصیت محوری هر مجلس تعزیه و مصیبت‌هایی است که بر او وارد شده است و از این نظر، با نوحه- که مختص سوگواری بر مصایب یک شخصیت مذهبی است- متفاوت است. با توجه به وجود تخلص «میرعزا» در اشعار برخی از این پیش‌خوانی‌ها، به نظر می‌رسد که پیش‌خوانی، با عملکرد فوق، توسط تدوین‌گران نسخه‌های تألیفی این مراسم، در میانه دوران قاجار، ابداع شده باشد. عبدالله مستوفی، پیش‌خوانی را نوحه‌ای در قالب «کار و عمل» معرفی می‌کند (۱۳۴۰: ۲۹۶-۲۹۷)، ولی این قالب موسیقایی، به دلیل عدم تکرار بخش ثابت (سرخانه اول)، عدم اتکا بر یک وزن عروضی ثابت و استفاده از مدهای مختلف یک دستگاه یا آواز، با هیچ‌یک از ساختارهای موسیقایی متداول در نظام موسیقی مقامی (ادواری)، نظیر: کار و عمل، نقش، صوت، مردم‌زاد و غیره، قابل‌مقایسه نیست (نک. فاطمی، ۱۳۸۷). به نظر می‌رسد ساختار موسیقایی پیش‌خوانی، تحت‌تأثیر رواج نظام موسیقی دستگاهی در دوران قاجار، در نتیجه دگرذیبسی گونه‌های یادشده و متأثر از موقعیت بروز آن در تعزیه، شکل گرفته است.

در تعزیه‌های قودجان، پیش‌خوانی، یک کاربرد موسیقی موقعیتی است که

اشعار متنوع آن (از لحاظ وزن شعری) بدون تکرار و به‌طور پیوسته، در یک یا چند ساختار مُدال، در متری مشخص (ساده و یا ترکیبی)، با تمپو بسیار کند و به‌صورت سؤال- جواب، در دو محدودهٔ آلتو^۱ و باس^۲، توسط بچه‌خوان‌ها و مابقی شبیه‌خوانان، سرایش می‌شود. ساختار کلی پیش‌خوانی، مشتمل بر مقدمه و تصنیف است. مقدمه، شامل درآمد آواز، آواز نخست، جواب آواز، آواز دوم (معمولاً در فضای مُدال جدید) و جواب آواز دوم است که توسط یکی از شبیه‌خوانان بزرگسال (آلتو) و یکی از نوازندگان ترومپت اجرا می‌شود. پس از مقدمه، گروه موسیقی، ملودی آغازین تصنیف را، به‌عنوان مقدمهٔ بی‌کلام تصنیف، اجرا می‌کند و پس از آن، شبیه‌خوانان، بدون همراهی گروه موسیقی، به اجرای بخش تصنیف می‌پردازند. محتوای موسیقایی پیش‌خوانی و تشریفات، از وحدت مُدال برخوردارند.

محمدتقی مسعودیه، پیش‌خوانی را قابل‌مقایسه با پرولوگ اُپرایی می‌داند (۱۳۶۷: ۳۹). براساس رویکرد تطبیقی، به نظر می‌رسد مقایسهٔ پیش‌خوانی با فرم اُرتور^۳ صحیح‌تر است. اورتور، به‌طور سنتی، قطعه‌ای است ارکستری و نسبتاً گسترده که بیشتر، به‌عنوان مقدمه‌ای برای یک اثر لیریک، اُپرا یا اورتوریو^۴ و نیز بعضی سوئیت‌ها در نظر گرفته می‌شود (هودیه، ۱۳۸۰: ۹۶). در نمونه‌های متأخر این فرم، محتوای موسیقایی یک اپرا، به‌صورت خلاصه‌شده، در قالب قطعه‌ای بی‌کلام، در آغاز این گونهٔ نمایشی، توسط ارکستر اجرا می‌شود. شباهت اصلی پیش‌خوانی و اورتور در ارائهٔ محتوایی خلاصه‌شده از وقایع نمایش است؛ با این تفاوت که در پیش‌خوانی، خلاصه‌ای از مضمون نمایش در قالب قطعه‌ای کلامی و در اورتور، خلاصه‌ای از محتوای موسیقایی نمایش، به‌صورت غیرکلامی ارائه می‌شود.

کار

آلن مریام با اتکا به دیدگاه هرسکویتس، کلیهٔ فعالیت‌های موسیقایی مرتبط با نهاد معیشت را در مجموعهٔ «فرهنگ مادّی و قوانین آن» قرار می‌دهد (1964: 217). این کاربرد موقعیتی را، در حالت واقعی، در فعالیت‌های برخی از عوامل اجرایی

- 1 . Alto
- 2 . Bass
- 3 . Overture
- 4 . Oratorio

مجالس تعزیه، نظیر: شبیه‌خوانان، اعضای گروه موسیقی، عوامل صدابرداری و تصویربرداری- که فعالیت آنها در ارتباط با موسیقی و منتج به دریافت دستمزد است- مشاهده می‌کنیم. علاوه بر موارد فوق، گونه‌های دیگری از موسیقی کار، به‌صورت نمادین در تعزیه بروز می‌یابند. به عنوان مثال، در صحنه‌ای از تعزیه شهادت میثم تقار (قودجان، ۱۳۹۵)، شبیه میثم، که لقب او (تقار)، معرّف پیشه خرمافروشی است، به اجرای آوازهایی مرتبط با این پیشه و مبتنی بر تکرار بیت «رطب دارم، رطب دارم // علی دارم چه غم دارم» می‌پردازد.

خویشاوندی

پاسخ‌گویی به نیاز تولیدمثل، در اغلب جوامع انسانی، مشتمل بر طی مراحلی است که به طور کلی، در زیرمجموعه فعالیت‌های نهاد خویشاوندی قرار می‌گیرند. گذر از این مراحل، مبتنی بر اجرای مراسمی است که در اغلب موارد، همراه با موسیقی است. اجرای موسیقی در موقعیت‌هایی همچون زادروز، نام‌گذاری کودک، لالایی، جشن تکلیف، ترانه‌های عاشقانه، مراسم ازدواج و ترانه‌هایی در ستایش خانواده، دودمان و طایفه، نمونه‌هایی از حضور موسیقی در فعالیت نهاد خویشاوندی هستند (Merriam, 1964: 217). استفاده از موسیقی در موقعیت‌هایی نظیر: اجرای ترانه لالایی در تعزیه وفات حضرت رقیه(س) (قودجان، ۱۳۹۳)؛ اجرای آوازهای گروهی در صحنه عروسی قاسم در تعزیه شهادت حضرت قاسم(ع) (همان، ۱۳۹۸)؛ اجرای آواز با عنوان نمایشی «خوش‌خوانی» در تعزیه‌های نزول ستاره و عروسی حضرت زهرا(س) (همان، ۱۳۹۲)؛ شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴)؛ و بازار شام (همان، ۱۳۹۸)، گونه‌هایی نمادین از «موسیقی خویشاوندی» است. گفتنی است که به‌دلیل چیرگی فضای سوگوارانه بر تعزیه، گونه‌های یادشده، به‌لحاظ برخی خصوصیات ساختار واقعی‌شان، شباهت چندانی با نمونه‌های واقعی آن در بستر اجتماعی خود ندارند.

نیایش

رابطه انسان با جهان و نیروهای مافوق طبیعی در حوزه‌هایی همچون دین و امور قدسی، جادو، شمنیسم، سحر و باورهای اسطوره‌ای، با شکل‌دهی مناسک و فعالیت‌های مذهبی مختلف، یکی از عرصه‌های بروز کاربردهای موسیقی است.

بهره‌گیری از «آهنگ خوش» در تلاوت کتب مقدس ادیان همچون: تورات، انجیل و قرآن، نشانگر فطری و مشترک بودن استفاده از موسیقی به روش‌های مختلف توسط انسان‌هاست (سعدی شاهرودی، ۱۳۸۱: ۵۲۳). در زمینه پژوهشی ما (دین اسلام)، علاوه بر تلاوت قرآن، مناسک و فعالیت‌های عبادی، نظیر: اذان، نماز، و... نیز بستری برای بروز رویدادهای موسیقایی فراهم می‌آورند (خوش‌منش، ۱۳۹۲: ۴۲-۴۵). گونه‌های یادشده را، از لحاظ استفاده از موسیقی در ساختار خود، می‌توان در زیرمجموعه کاربرد موقعیتی «موسیقی نیایش» دسته‌بندی کرد. گونه‌های مختلف موسیقی نیایش، که با شکل ساختاری ثابت و اعمال تغییراتی در ساختار واقعی آنها، به‌صورت نمادین در موقعیت‌هایی از مجالس تعزیه قودجان بروز می‌یابند، عبارت‌اند از:

«قرائت قرآن» در تعزیه‌های شهادت امام جواد(ع) (قودجان، ۱۳۹۲)؛ وداع شهربانو (همان، ۱۳۷۹)؛ حبیب‌بن‌مظاهر (همان، ۱۳۷۹)؛ قانیای فرنگ و پسر فروشی (همان، ۱۳۹۶)؛ شهادت شاهچراغ (همان، ۱۳۹۴)؛ وفات حضرت معصومه (همان، ۱۳۸۵) و شهادت امام صادق(ع) (همان، ۱۳۹۷)، «تحلیل (آوازهای حج)» در تعزیه‌های غدیرخم (همان، ۱۳۹۸) و شهادت میثم تقار (همان، ۱۳۹۵)، «دعا» مناجات‌خوانی آغازین مجالس و دیگر آوازهای ملتسمانه که در خلال صحنه‌های تعزیه اجرا می‌شوند، «نماز» که در بسیاری از مجالس تعزیه به‌صورت فرادی و یا جماعت قابل‌مشاهده است، نظیر: تعزیه‌های شهادت جناب حرّ (همان، ۱۳۹۸) و شهادت امام حسین(ع) (همان)، «مکبری نماز» در تعزیه شهادت امام سجاد(ع) (همان، ۱۳۹۶)، «سلام» پس از نماز در تعزیه بازار شام (همان، ۱۳۹۸)، «نماز میّت» در اغلب مجالس تعزیه به‌صورت واقعی و یا نمادین، «مدح (نعت یا تحمید)» در تعزیه‌های چهاریاری (همان، ۱۳۸۳)؛ امیر تیمور گورکانی (همان، ۱۳۸۵)؛ مالک اشتر (همان، ۱۳۸۶)؛ جنگ خیبر (همان، ۱۳۹۵)؛ و شهادت امام حسین(ع) (همان، ۱۳۹۸)، «گفتارهای تشییع جنازه» در تعزیه شهادت امام حسن عسگری(ع) (همان، ۱۳۹۴).

سوگ

نوحه‌خوانی و روضه‌خوانی، نخستین گونه‌های عزاداری بر مصائب کربلا هستند که به‌عنوان گونه‌هایی از کاربرد «موسیقی سوگ»، در تعزیه، هم‌راستا با مضمون و

محتوای هر مجلس، به صورت نمادین و متفاوت با بروز واقعی‌شان در عزاداری‌های ماه محرم، مورد استفاده قرار می‌گیرند. نوحه‌خوانی در تعزیه، آوازی است در متر و مُد مشخص که توسط یکی از افراد شبیه اجرا می‌شود و با تکرار عبارت‌هایی از شعر توسط شبیه‌خوانان و زوّار همراه است. زوّار در این موقعیت، با سینه‌زنی، به همراهی با شبیه‌خوانان می‌پردازند. نوحه‌خوانی در صحنه شهادت علی‌اصغر(ع) در تعزیه شهادت امام حسین(ع) (همان، ۱۳۹۸) نمونه‌ای از بروز «موسیقی سوگ» در تعزیه است. روضه‌خوانی، یکی از گونه‌های نقالی مذهبی است که به‌عنوان مقدمه‌ای بر آغاز مجالس تعزیه، به‌خصوص در دوران آغازین شکل‌گیری این آیین، اجرا می‌شده است (لشکری و عزیز سلدوز، ۱۳۹۱: ۱۸۰-۱۷۹). در مجالس تعزیه دوران معاصر، روضه‌خوانی، عملکرد یادشده را از دست داده است، اما به‌صورت نمادین، در خلال اجرای مجالس تعزیه، به‌عنوان گونه‌ای دیگر از موسیقی سوگ، به‌کار گرفته می‌شود. اجرای روضه‌خوانی در تعزیه جاثلیق نصرانی (قودجان، ۱۳۸۱) نمونه‌ای از این موارد است.

نمایش

ارتباط موسیقی با هنرهای دیگر، از قبیل: نمایش، ادبیات و رقص، یکی از زمینه‌های بروز کاربردهای موسیقی است (Merriam, 1964: 218). موسیقی، از منظری کلی، به دو شکل مستقیم و غیرمستقیم در بستر هنرهای نمایشی بروز می‌یابد (آزاده‌فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷). کاربرد غیرمستقیم موسیقی در نمایش را می‌توان مرتبط با «شکل‌ساختاری» هنرهای نمایشی در نظر گرفت. در این حالت، موسیقی با اثرگذاری بر مؤلفه‌هایی نظیر: محتوای ادبی، طراحی سناریو (متن نمایشی)، رهبری (کارگردانی) عوامل و تدوین اثر، چگونگی ساختار یک اثر نمایشی و فرایند بروز آن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد (همان: ۱۸). تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، متأثر از این عملکرد موسیقی است. موسیقی به اشکال مختلف، در سراسر روند برگزاری این آیین، حضوری تام دارد و هر گونه تأخیر و یا اخلال در حضور آن، احساسی مبنی بر فروپاشی آیین را به شرکت‌کننده القا می‌کند. شکل‌دهی ساختار کلی و درونی تعزیه، تقطیع و تغییر محتوای احساسی صحنه‌ها و قسمت‌ها، مواردی از تأثیرات «غیرمستقیم» موسیقی بر این آیین هستند.

استفاده مستقیم از موسیقی در نمایش، مرتبط با ساختار واقعی رویدادهای موسیقایی است. موسیقی در این موقعیت، به سه حالت «واقعی»، «فانکسیونل»^۱ [نقش‌مند] و «واقعی- فانکسیونل» با کنش‌های دراماتیک همراه می‌شود. (خواججه‌نوری و تمجیدی، ۱۳۷۵: ۷۴). در حالت نخست، ابزارهای تولید اصوات در محتوای نمایش گنجانده می‌شوند و تماشاگر، آن را مشاهده می‌کند. به عنوان مثال، پخش موسیقی از رادیو در حین اجرای یک فیلم. در حالت دوم، موسیقی، به صورت ناملموس و در راستای ایفای نقش یا عملکردی خاص، بر حاشیه نمایش، ضمیمه می‌شود. به عنوان مثال، اجرای موسیقی با ساز نی در لحظات شهادت شخصیت‌های مذهبی در تعزیه. در حالت سوم، که ترکیبی از حالت‌های اول و دوم است، ضمن مشاهده ابزارهای موسیقایی، عملکردی مشخص برای موسیقی در نظر گرفته می‌شود. به عنوان مثال، هنگامی که شبیه‌خوان، خطاب به گروه موسیقی، شعر «طبال، شورش کن به پا // لرزد زمین، لرزد سما» (تعزیه مارد بین سدید، قودجان، ۱۳۹۳) را سرایش می‌کند، با شناساندن ایشان به ژوار، به عنوان گروه موسیقی حاضر در میدان رزم، موسیقی را در وضعیت واقعی- نقش‌مند قرار می‌دهد. بنا بر مشاهده مجالس تعزیه قودجان، بروز کاربرد «موسیقی نمایش» در این مراسم، به طور کلی، مبتنی بر دو حالت اخیر (نقش‌مند و واقعی- نقش‌مند) است. گونه‌های مستقیم بروز موسیقی نمایش در تعزیه را، براساس برخی از شیوه‌های متداول استفاده از موسیقی در فیلم و نمایش (همان: ۷۶-۹۶) و اشکال مخصوصی که در این آیین بروز می‌یابند، می‌توان در قالب گروه‌های زیر بررسی کرد:

موسیقی و حرکت

این نوع از موسیقی نمایش، که در اصطلاح، میکی- موسینگ^۲ نامیده می‌شود، عبارت است از انضمام صوت بر روی حرکات بازیگر. به عنوان مثال، در تعزیه شهادت امام حسین (ع) (قودجان، ۱۳۹۸)، حرکت شمر به سوی قتلگاه با اجرای ضربات متوالی طبل، هماهنگ با قدم‌های او، مورد تأکید قرار می‌گیرد که القاکننده فضای وحشت است. در همان مجلس و در لحظه به شهادت رسیدن امام، ضربات ده‌گانه‌ای که شمر بر پیکر امام وارد می‌کند، به وسیله نواختن سنج،

- 1 . Functional
- 2 . Mickey-Moussing

مؤکد می‌شوند. هماهنگی موسیقی با حرکات بدنی شبیه شیطان در تعزیه‌های سرداری امام حسن(ع) (همان، ۱۳۸۵) و ایوب نبی (همان، ۱۳۸۶) نیز، گونه‌ای دیگر از بروز این نوع موسیقی نمایش در تعزیه است.

موسیقی برای ایجاد کشش دراماتیک

این نوع از موسیقی، در نقاط حساس و اوج نمایش، به منظور درگیر کردن احساس تماشاگر استفاده می‌شود. نمونه بارز این نوع از موسیقی نمایش در تعزیه، اجرای قطعاتی بی‌کلام و در ریتم آزاد با ساز نی است که به طور معمول، در لحظات شهادت شبیه اولیا و انبیا اجرا می‌شود(نک. تعزیه شهادت امام حسین(ع)، قودجان، ۱۳۹۸). اجرای اصواتی متکی بر تکنیک‌هایی نظیر: ترمولوا^۱ و یا اجرای تریل^۲ در فاصله دوم کوچک توسط ترومپت، هنگام اجرای شبیه «شخص مرده»، در تعزیه‌های عاق والدین (همان، ۱۳۹۰) و وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)، گونه‌ای دیگر از این نوع موسیقی نمایش است که به القا و تشدید حس ترس در زائر می‌انجامد.

موسیقی بیان احساس

این نوع از موسیقی نمایش، که در گونه‌های نمایشی فیلم و تئاتر به صورت نقش‌مند به حاشیه نمایش، ضمیمه می‌شود، در نمایش‌های آهنگین و تعزیه، با قرارگیری در وضعیت واقعی- نقش‌مند، توسط شبیه‌خوان اجرا می‌شود. اجرای رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه، نظیر: آواز، اشتلم و...، مصادیق بروز این نوع از موسیقی نمایش است که بیشترین حجم کارگان موسیقی تعزیه را تشکیل می‌دهد. توجه به احساس مُدال نهفته در ساختار مُدهای موسیقی ایرانی و استفاده دقیق و به موقع از آنها، هماهنگ با خصوصیات احساسی هر یک از صحنه‌های تعزیه و نیز، بیان خاص اشعار، ویژگی بارز این رویدادهای موسیقایی است.

1 . Tremolo

2 . Trill

موسیقی فیلم‌های مذهبی

این نوع از موسیقی نمایش، در هنرهای نمایشی با عنوان‌های «موسیقی مکان و چشم‌انداز طبیعی و موسیقی دوران و جلوه‌های تاریخی» مورد بررسی قرار می‌گیرد (خواججه‌نوری و تمجیدی، ۱۳۷۵: ۸۰-۸۵) ولی در تعزیه، به‌شکلی متفاوت، نمایان می‌شود. در برخی از مجالس تعزیه قودجان، از موسیقی فیلم‌های مذهبی، که مربوط به زندگی یکی از اشخاص مذهبی و مشابه با مضمون تعزیه موردنظر است، استفاده می‌شود. به عنوان مثال، در صحنه‌ای از تعزیه شهادت امام حسین(ع) (قودجان، ۱۳۹۸) که اولیا، انبیا و دیگران، به یاری ایشان می‌آیند، هم‌زمان با ورود شبیه پیامبر(ص)، علی(ع) و امام حسن(ع)، به ترتیب از ملودی‌های شاخص موسیقی فیلم‌های «محمد رسول‌الله»، «امام علی» و «تنهاترین سردار» استفاده می‌شود. استفاده از موسیقی سریال «یوسف پیامبر» در تعزیه‌های به‌چاه انداختن یوسف (همان، ۱۳۹۷) و پادشاهی یوسف (همان) و نیز استفاده از موسیقی سریال «ولایت عشق» در تعزیه شهادت امام رضا(ع) (همان، ۱۳۹۸)، مواردی دیگر از کاربرد این نوع موسیقی به‌شمار می‌روند. موسیقی نمایش در این حالت، مبتنی بر رویکردی نشانه‌شناسانه (قراردادی) است که منجر به درک بهتر صحنه‌های تعزیه از جانب زوّار می‌شود.

موسیقی معرّف

این نوع از موسیقی نمایش، که بیشتر در گونه‌های نمایش آهنگین همچون اپرا کاربرد دارد، با نام «نتونازیون»^۱ (نت کلید)^۲ شناخته می‌شود و نقش معرفتی تنالیتیه و یا ساختار مُدال قطعه‌ای که قرار است توسط بازیگر- آوازخوان اجرا شود را، بر عهده دارد (هودیه، ۱۳۸۰: ۱۰۳). نقش این قطعات در تعزیه، همچون گونه‌های هنری یادشده، تداعی فضای مُدال و تداعی ملودی آواز در ذهن شبیه موافق‌خوان است. این قطعات، از لحاظ ساختار واقعی، مشابه با گوشه‌هایی نظیر: «درآمد» و «برداشت» در موسیقی کلاسیک ایرانی‌اند. به‌طور معمول، شبیه پس از شنیدن این قطعه، با سرایش هجای «آی» (وای) به تداعی سریع‌تر ساختار مُدال و ملودی

- 1 . Intonation
- 2 . Key note

موردنظر در ذهن خود کمک می‌کند. البته سرایش این آوا در اجرای شبیه‌خوانان توانمند و باسابقه کمتر دیده می‌شود. اصولاً اختصار و یا تفصیل موسیقی معرّف، در این‌گونه موقعیت‌ها، رابطه‌ای مستقیم با سطح توانایی شبیه‌خوانان دارد. به‌دلیل فقدان ساختار مُدال در اصوات اجرایی مخالف‌خوانان (اصوات اشتلم)، موسیقی معرّف این گروه عبارت است از اجرای قطعاتی متریک با تمپو سریع، پیش از آغاز نقش‌پوشی ایشان در تعزیه. گفتنی است که موسیقی معرّف هر دو گروه موافق‌خوان و مخالف‌خوان، به‌هنگام بروز صحنه‌های نبرد، مشابه با نمونه‌ی اخیر است.

موسیقی همراه

در برخی از صحنه‌های تعزیه، نقش‌پوشی شبیه‌خوانان، متشکل از اجرای رفتارهایی است که فاصله‌های زمانی کوتاهی را در خلال اجرای اشعار توسط ایشان به‌وجود می‌آورد. گروه موسیقی در فاصله‌های زمانی یادشده، به اجرای قطعاتی می‌پردازد که ما آن را موسیقی «همراه» می‌نامیم. موسیقی همراه در نقش‌پوشی شبیه‌موافق، عبارت است از اجرای قطعاتی در حوزه‌ی مُدال آواز شبیه‌خوان که توسط نوازنده‌ی ترومپت در ریتم آزاد اجرا می‌شود و به‌طور معمول، با اجرای ترمولو توسط نوازنده‌ی طبل کوچک، همراهی می‌شود. موسیقی همراه در نقش‌پوشی شبیه‌مخالف، همواره قطعه‌ای است متریک که توسط تمام اعضای گروه موسیقی اجرا می‌شود. این نوع از موسیقی نمایش، در تمام مجالس تعزیه‌ی قودجان، قابل‌مشاهده است.

اصوات اِفتیوا

معیار سازمان‌یافتگی این اصوات، به‌عنوان اصوات موسیقایی، استفاده‌ی هدفمند از آنها در خلال نمایش است؛ از این رو، این اصوات، با وجود فقدان خصوصیات موسیقایی، به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی نمایش، قابل‌بررسی‌اند. اصوات اِفتیوا نقش واقعیت‌بخشی به جلوه‌های نمایشی تعزیه را ایفا می‌کنند. نسخه‌ی دیجیتالی این اصوات، در موقعیت مربوطه، توسط گروه صدابرداری، از بلندگوهای سالن، پخش می‌شود. استفاده از صدای ناقوس کلیسا در تعزیه‌ی دیر راهب (همان، ۱۳۹۵)، صدای گریه‌ی کودک در تعزیه‌ی تولد زینب و وفات ابراهیم (همان)، صدای

سگ در تعزیهٔ وفات سلمان (همان، ۱۳۹۳)، صدای گوسفند در تعزیهٔ زکریا و یحیی (همان، ۱۳۹۱)، صدای پرندگان و جویبار در تعزیهٔ شهادت امام رضا(ع) (همان، ۱۳۹۸) و صدای شیر در تعزیهٔ شهادت امام حسین(ع) (همان)، نمونه‌هایی از استفادهٔ اصوات افکتیو در مجالس تعزیهٔ قودجان هستند.

اختتامیه

پس از اجرای آخرین صحنهٔ مجلس تعزیه، معین‌البکا، با قرارگیری بر روی سکوی اجرا، با لعن و نفرین بر اشقیا و معاندان دین، مجلس تعزیه را پایان می‌دهد. وی همچنین برنامهٔ اجرایی و عنوان مجلس تعزیهٔ نوبت بعد را اعلام می‌کند. با پایان یافتن سخنان معین‌البکا، گروه موسیقی به اجرای قطعه‌ای بی‌کلام و نسبتاً کوتاه می‌پردازد که ما آن را «موسیقی اختتامیه» نام دادیم. به‌هنگام اجرای این قطعات، کلیهٔ شرکت‌کنندگان، مکان برگزاری آیین را ترك می‌کنند. تا حدود اطلاع نگارندگان و با تکیه بر منابع موجود، شواهدی مبنی بر استفاده از موسیقی به شیوهٔ فوق، در مجالس تعزیهٔ دوران قاجار و پهلوی در دسترس نیست و به گمان ما، این نوع از موسیقی نمایش، در دهه‌های اخیر (۸۰ و ۹۰ ش.) متداول شده است. موسیقی اختتامیه، از شباهتی جالب‌توجه با موسیقی تیتراژ، که در پایان برنامه‌های رسانه‌های جمعی پخش می‌شود، برخوردار است. در فایل‌های شنیداری-دیداری قدیمی‌تر مجالس تعزیهٔ قودجان، شاهد انضمام قطعاتی انتخابی از دیگر زمینه‌های مذهبی، همچون نسخه‌های صوتی نوحه‌خوانی به فهرست اسامی عوامل اجرایی در فایل مربوطه هستیم؛ از این رو، به نظر می‌رسد رفتار فوق، انگیزهٔ اصلی ابداع و اجرای موسیقی اختتامیه در تعزیه بوده که در دهه‌های اخیر، به‌صورت اجرای قطعاتی غیرکلامی توسط گروه موسیقی تعزیه، متداول شده است. از منظری دیگر، اجرای موسیقی اختتامیه را می‌توان اعلامی رسمی از پایان یافتن مجلس تعزیه و به‌دنبال آن، خروج زور از حسینی (تکیه)، قلمداد کرد.

محتوای موسیقایی کاربرد اختتامیه، عمدتاً متکی بر اجرای قطعاتی است که از کارگان موسیقی مردمی، مردم‌پسند و کلاسیک ایرانی اقتباس شده‌اند و به‌صورت بی‌کلام، توسط گروه موسیقی تعزیه اجرا می‌شوند. اجرای ملودی ترانهٔ محلی «دایه‌دایه» از کارگان موسیقی لرستان در تعزیهٔ چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا

(همان، ۱۳۷۳)، تصنیف «شبانگهان» (شهبازیان، ۱۳۷۳) در تعزیه شهادت طفلان مسلم (ع) (قودجان، ۱۳۹۵)، نوحه «ممد نبودی ببینی»^۱ در تعزیه ذبح اسماعیل (همان، ۱۳۹۵)، تصنیف «از خون جوانان وطن» (عارف قزوینی) در تعزیه شهادت امام حسن (ع) (قودجان، ۱۳۹۸)، سرود «خلبانان»^۲ در تعزیه شهادت جناب حرّ (همان)، تصنیف «شب انتظار»^۳ در تعزیه شهادت شاهچراغ (ع) (همان، ۱۳۹۴) و تصنیف «ایران»^۴ در تعزیه شهادت مسلم (ع) (همان، ۱۳۹۸)، نمونه‌هایی از محتوای موسیقی اختتامیه به شمار می‌روند. علاوه بر موارد فوق و نمونه‌های مشابه آنها، ملودی برخی از قطعات اجرایی، در موقعیت مذکور، از نوحه‌های ضمنی مجالس تعزیه و یا در برخی موارد، از گونه‌هایی از موسیقی سوگ، اقتباس می‌شوند (نک. تعزیه فتح خیبر، همان، ۱۳۹۵).

نتیجه‌گیری

استفاده از موسیقی در تعزیه، همچون بسیاری از دیگر فعالیت‌های فردی یا گروهی جامعه، تبعیت چندانی از ساختارهای موسیقایی متداول در مبانای موسیقی هنری نمی‌کند و بیشتر، تحت تأثیر رفتارهای سازمان‌یافته شرکت‌کنندگان این آیین (شبه‌خوانان و زّار) قرار دارد. براساس رویکرد نظری این پژوهش مبنی بر استفاده از مفهوم کاربرد، به‌عنوان مفهومی متناظر با فرم، می‌توان نحوه شکل‌گیری و بروز این رویدادهای صوتی سازمان‌یافته در تعزیه را به‌طور جامع، مطالعه کرد. براساس یافته‌های این تحقیق، رویدادهای موسیقایی مجالس تعزیه قودجان را می‌توان در ده کاربرد موسیقی شاخص دسته‌بندی کرد که عبارت‌اند از: موسیقی اعلام، خطابه، تشریفات، پیش‌خوانی، کار، خویشاوندی، نیایش، سوگ، نمایش و اختتامیه. هر یک از کاربردهای موسیقی اعلام، نیایش، سوگ و نمایش، مشتمل بر زیرگونه‌هایی با خصوصیات ساختاری متفاوت‌اند که در قالب انواع چهارگانه فوق، دسته‌بندی شده‌اند. کاربردهای اول تا هشتم در این فهرست، به دلیل ارتباط آنها با موقعیت بروزشان، در زمره کاربردهای موقعیتی موسیقی قرار می‌گیرند و کاربرد موسیقی اختتامیه و نیز برخی از گونه‌های موسیقی نمایش، نظیر: موسیقی معرّف، اصوات

۱. شعر از جواد عزیزی، آهنگ، براساس یک ملودی از موسیقی مذهبی بوشهر.
۲. شعر و آهنگ از بابک رادمنش (فیروز برنجان)، خواننده: جمشید نجفی.
۳. آهنگساز: مجید وفادار، شعر: محمود ثنایی.
۴. آهنگساز: بابک زرین، شعر: افشین بداللهی.

افکتیو و موسیقی همراه، به دلیل عدم ارتباط یادشده، کاربردهایی غیرموقعیتی به شمار می‌روند. برخی از کاربردهای موسیقی تعزیه، علاوه بر حضور واقعی در ساختار این آیین، به شکل نمادین (نمایشی) نیز در متن آن بروز می‌یابند. به عنوان مثال، موسیقی اعلام، کاربردی است که در آغاز مجلس تعزیه، به صورت واقعی و در روند کلی تعزیه، در مواردی همچون چاووش‌خوانی، اذان‌گویی، نقاره‌خانه و غیره، به صورت نمادین بروز می‌یابد. این امر، ضرورت دسته‌بندی کاربردهای موسیقی تعزیه در گروه‌های واقعی و نمادین را ایجاب می‌کند.

کاربردهای ده‌گانه فوق، به استثنای موسیقی نمایش و موسیقی اختتامیه، اشکال ساختاری تثبیت‌شده‌ای از به‌کارگیری موسیقی در تعزیه‌اند که یافته‌های این تحقیق، حضور آنان در این آیین را، از دوران قاجار تا به امروز، تأیید می‌کند. در دوران معاصر، کاربردهای موسیقی در تعزیه، تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی و هنری جامعه ایرانی، متحمل تغییراتی، از لحاظ ساختار واقعی شده‌اند. برخی از گونه‌های موسیقی نمایش در دهه‌های اخیر، متأثر از تکامل سازها و تغییر سازبندی موسیقی تعزیه، از یک‌سو و شیوه‌های جدید استفاده از موسیقی در هنرهای نمایشی از سوی دیگر، به کارگان موسیقایی این آیین افزوده شده‌اند. به نظر می‌رسد بروز کاربرد موسیقی «اختتامیه»، در نتیجه رواج شیوه‌های مجازی تماشای تعزیه، از طریق لوح‌های فشرده و یا تماشای برخط آن در شبکه‌های اینترنتی، متداول شده باشد. موسیقی اختتامیه در این حالت، عملکردی مشابه با موسیقی تیتراژ در گونه‌هایی از هنرهای نمایشی همچون فیلم دارد؛ هر چند انتساب عملکردی مختص بروز این کاربرد موسیقی در موقعیت مکانی برگزاری مجالس تعزیه قودجان، مبنی بر پایان یافتن مجلس تعزیه و خروج زوّار نیز برای آن قابل‌تصوّر است. موسیقی به‌عنوان یکی از رسانه‌های مورداستفاده در تعزیه، غالباً در شکل‌دهی و انتقال بار احساسی وقایع بازنمایی‌شده در این آیین، مشارکت می‌کند که در کنار حضور دیگر هنرها، بر میزان اثرگذاری محتوای این آیین بر شرکت‌کنندگان می‌افزاید؛ همچنین شیوه‌های متنوع استفاده از موسیقی در تعزیه را نیز می‌توان در تحقق کارکردهای ارتباطی این آیین، مؤثر دانست.

منابع و مأخذ

- آزاده‌فر، محمدرضا، صادق رشیدی و حمیدرضا رضایی (۱۳۹۳). **بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم با رویکرد سینمای کشورهای اسلامی**، تهران: سوره مهر.
- بیضائی، بهرام (۱۳۸۰). **نمایش در ایران**. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پیراوی‌ونک، مرضیه و اقدس نیک‌نفس (۱۳۹۲). «نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه‌خوانی»، **مطالعات فرهنگ-ارتباطات**، ۲۴: ۹۹-۱۱۶.
- خواجه‌نوری، شاهرخ و محمدحسین تمجیدی (۱۳۷۵). **موسیقی فیلم**. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خوش‌منش، ابوالفضل (۱۳۹۲). «نغمه‌های دینی به‌مثابه حامی هنرهای آوایی»، **مطالعات فرهنگ-ارتباطات**، ۲۳: ۳۱-۵۶.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳). **نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران**، تهران: ماهور.
- ریویر، کلود (۱۳۷۹). **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
- سعدی شاهرودی، محمدجواد (۱۳۸۱). «نقش آهنگ در قرائت کتابهای مذهبی ادیان»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ۵۲ (۴): ۵۰۷-۵۲۶.
- شایسته، خسرو (۱۳۵۵). «نقش موسیقی ایرانی در تعزیه»، پایان‌نامه کارشناسی، **دانشکده هنرهای دراماتیک، مجتمع دانشگاهی هنر تهران**.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۵). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). **موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئله تغییرات**، تهران: ماهور.
- ___ (۱۳۸۷). «فرم و موسیقی ایرانی»، **فصلنامه موسیقی ماهور**، ۳۹: ۱۰۳-۱۳۴.
- ___ (۱۳۹۲). «ریتیم: از نقطه‌ی صفر تا وزن»، **فصلنامه موسیقی ماهور**، ۶۰: ۱۲۳-۱۵۳.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۱). **تاریخ اندیشه و نظریات انسان‌شناسی**، چاپ دوازدهم، تهران: نشر نی.
- لشکری، امیر و محمود عزیزی‌سلدوز (۱۳۹۱). «روضه‌خوانی: نقل مذهبی-شیعی در ایران و تمهیدهای ادبی-اجرایی آن»، **مطالعات فرهنگ-ارتباطات**، ۱۸: ۱۷۴-۲۰۸.
- مجللی، اسماعیل (۱۳۹۵). **شبیه‌نامه: سیری در چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی**، تهران: فکر بکر.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۴۵). **شرح زندگانی من**، جلد اول و سوم، چاپ دوم، تهران: زوار.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۷). **موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه**، تهران: سروش.

- همایونی، صادق (۱۳۵۰). **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، تهران: جشن هنر.
- هودیه، آندره (۱۳۸۵). **فرم‌های موسیقی**، ترجمه محسن الهامیان، تهران: دنیای نو.
- یزدانی، یلدا (۱۳۹۰). «واسونک‌های زنانه شیراز»، **فصلنامه موسیقی ماهور**، ۵۱ و ۵۲: ۲۳۷-۲۵۲.
- Herskovits, Melville J. (1948). **Man and His Works**, New York: Alfred A. Knopf.
- Lombard, Jacques. (1994). **Introduction à l'ethnologie**, Paris: Armand Colin.
- Merriam, Alan P. (1964). **The Anthropology of Music**, Northwestern University press.
- Nettl, Bruno (1983)(2nd ed). **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**, The University of Illinois Press.
- Radcliff-Brown, A. R. (1952). **Structure and Function in Primitive Society**, London: Oxford University Press.

منابع شنیداری-دیداری

- حسینیة حضرت ابوالفضل العباس قودجان (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت امام حسین(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت حضرت عباس(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت حضرت قاسم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت جناب حرّ**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت حضرت مسلم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت طفلان مسلم(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت حضرت زهرا(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه بازار شام**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت امام علی(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت امام حسن(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه شهادت امام رضا(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه ذبح اسماعیل**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۸). **تعزیه غدیر خم**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۷). **تعزیه شهادت امام صادق(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۷). **تعزیه شهادت حمزه سیدالشهدا**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

- ___ (۱۳۹۷). **تعزیه به چاه انداختن یوسف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۷). **تعزیه پادشاهی یوسف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۶). **تعزیه شهادت امام سجّاد(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۶). **تعزیه جعفر طیار: جنگ مونه**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۶). **تعزیه جابر در اربعین**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۶). **تعزیه قانیای فرنگ و پسر فروشی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۵). **تعزیه غارت خیمه‌ها و دیر راهب**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۵). **تعزیه شهادت میثم تقار**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۵). **تعزیه مرهب: فتح خیبر**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۴). **تعزیه وفات پیامبر(ص)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۴). **تعزیه شهادت امام هادی(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۴). **تعزیه شهادت امام حسن عسگری(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۴). **تعزیه شاهچراغ**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۳). **تعزیه وفات حضرت رقیه(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۳). **تعزیه وفات سلمان**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۳). **تعزیه مارد بن شدیف**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۲). **تعزیه شهادت امام جواد(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۲). **تعزیه نزول ستاره و عروسی زهرا(س)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۲). **تعزیه متوکل عباسی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۱). **تعزیه پشیمانی یزید**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۱). **تعزیه یحیی و زکریا**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۰). **تعزیه ملحق کردن سرها**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۹۰). **تعزیه عاق والدین**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۶). **تعزیه مالک اشتر نخعی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۶). **تعزیه شهادت امامزاده داود(ع)**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۶). **تعزیه ایوب نبی**، لوح فشرده، اصفهان، ایران.

- ___ (۱۳۸۵). **تعزیه سرداری امام حسن(ع)**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۵). **تعزیه وفات حضرت معصومه(س)**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۵). **تعزیه غزوه تبوک**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۵). **تعزیه امیر تیمور گورگانی**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۳). **تعزیه چهاربازی**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۸۱). **تعزیه جاثلیق نصرانی**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۷۹). **تعزیه وداع شهربانو و غارت خیمه‌ها**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۷۹). **تعزیه حبیب‌بن‌مظاهر**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- ___ (۱۳۷۳). **تعزیه چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا(س)**. لوح فشرده، اصفهان، ایران.
- شهبازیان، فریدون (۱۳۷۳). **شبانگهان**. تهران: آوای سپهر.

