Journal of Iranian Cultural Research, 14(2), 39-69, Summer 2021

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

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[1], Sayid Hosein Meisami[*2]

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

INTRODUCTION

Ta'ziye is a recreation of a historical-religiously event in Iran to mourn the martyrdom of Imām Hussein (Prophet Muhammad's grandson and the third Shia Imam) and his companions in 680 AD at the hands of then tyrant Yazid. The main purpose of the ritual is to preserve the Shia religious beliefs and promote the moral values of Islam and ideals of Imam Hussein in Iran. The structure of this ritual is based on Iranian cultural and artistic elements that are used to achieve the above purpose. Music is one of the structural elements of Ta'ziye that gives this ritual a Musical tenet. To many, Ta'ziye sonic events are not "music" but "good voice" to perform devotional activities. This view doesn't consider the use of music in the Ta'ziye commemoration. But there is different view in this regard as well, with some Ta'ziye researchers, while comparing the audio content of this ritual and Iranian classical music, believe that Ta'ziye music is having a dramatic role during the event. To this view, music has a special function in the "process" of holding Ta'ziye. Among the above views, the function of music in meeting some individual and social needs of those participating in Ta'ziye has not been considered by researchers.

Iranian Cultural Research

Vol. 14
Issue 2
Summer 2021

PURPOSE

Music, as organized human sounds, emerges from individual or group activities of human beings (Blacking, 1974, p. 10) and helps meet some of their needs. Therefore, in addition to the functions mentioned above, music has other roles in societies. In the ethnomusicological literature, these types of musical roles are called "function" and were first expressed by Alan P. Merriam (1964). In this article, while revising Merriam's views, we have examined the functions of Ta'ziye music. Therefore, the purpose of this article is to study the goals of using music in Ta'ziye and also to examine its impact on the people participating in this ritual.

METHODOLOGY

This is a fundamental research based on a quality method which has been conducted with the content analysis. Xānsār Qudjān is one of the most important centers for holding Ta'ziye in Iran, which has been selected as a case study in this paper. The data are based on field study in the manner of "participant observation", collected from Xānsār Qudjān. The use of audio-visual files of 70 Ta'ziye assemblage implemented in Xānsār Qudjān. Written resources are other methods of collecting data. The theoretical framework of this paper is based on redefining the concept of function based on the ideas proposed in the theoretical tendencies of functionalism and structural functionalism in anthropology.

FINDINGS

Redefining the concept of function in this paper shows that music in the proposed list of Merriam can be studied in three different groups including functional-process, function-result and function-finality. Accordingly, the functions of "emotional expression", "aesthetic enjoyment", "entertainment", "communication" and "physical response" can be considered as function-result. The functions of "symbolic representation", "enforcing conformity to social norms" and "validation of social institutions and religious rituals" are also included in the function-process. The functions of "contribution to the continuity and stability of culture" and " contribution to the integration of society" can be examined in the function-finality. Other findings of this study include explaining the concepts of "equivalent function" and "dysfunction" and mentioning some examples of Ta'ziye in Xānsār Qudjān.

CONCLUSION

Ta'ziye, as a musical religious ritual, plays an important role in preserving and disseminating religious beliefs and unity of Shia Islam in Iran. Therefore, the final function of music, as part of the structure of this ritual, corresponds to the realization of the above goal. In addition, it also has other functions responding to some of the individual, group or social needs of participants. The study of the musical content of Qudjān Ta'ziye shows that all musical functions in Alan Merriam's proposed list fully express the goals and results of using music in this ritual.

The use of music is not always aimed at achieving specific and largely positive goals, and in some cases, they may appear in a social institution in contravention of their functions. These types of musical conditions in human activities can be investigated under the title "music dysfunctions". Rozexāni in Ta'ziye translation of Ta'ziye-nāmeh poems, singing for men instead of women, the selection of inappropriate themes, perform unnecessary tones and characterization by Šabih are some of the types of music dysfunctions in the Ta'ziye of Qudjān Xānsār, which occurs as a result of the behavior of Šabih-xānān, Moein al-bokā and Bāni. Paying attention to the mentioned dysfunctions and eliminating them has an important role in improving the quality of Ta'ziye scenes and generally increasing the success of this ritual to its participants. On the other hand, the continuation and spread of dysfunctions can, by making changes in the way of using music, causes disruption in the functions of Ta'ziye music and ultimately prevent the realization of the goal of holding this ritual.

NOVELTY

As a result of lack of proper conception of the goals and results of the use of music in Ta'zieh, especially in the thought of its organizers, the possibility of a change in the musical content and perhaps its destruction is not unlikely. Therefore, a

complete knowledge of functions and dysfunctions of Ta'ziye music, in addition to helping to preserve the authenticity of this cultural-religious event, can also be useful in examining the results of using music in other ceremonies, social activities and new media. The theoretical findings of this article can also be useful in investigating musical functions in anthropological studies and strengthening the theoretical foundations of ethnomusicology.

Iranian Cultural Research

Vol. 14
Issue 2
Summer 2021

BIBLIOGRAPHY

Afzuntar, S. (2008). *Negāhi ensān šenāsān-e be motāle'āt-e Ta'ziye* [Anthropological perspective on ta'ziy-e studies]. Mahoor Music Quarterly, 39, 75-90.

Alborzi, H., & Behzad Moghaddam, S. (2015). Nešāne šenāsi-ye rang dar ta'ziye [Color semiotics in ta'ziye]. *Mass Media Scientific Quarterly*, 16, 63-70. http://l.mediamgt.ir/

Ashuri, D. (1978). *Ta'rifhā va mafhum-e farhang* [Definition and concept of culture]. Tehrān, Iran: Markaz-e Asnād-e Farhangi-ye Asiā.

Azadehfar, M. R. (2014). *Ettelā'āt-e omumi-ye musiqi* [General music information] (4th ed.). Tehrān, Iran: Našr-e Ney.

Bashir, H. (2010). *Ta'zie: majmu'e mafāhim-e bonyādin-e Olum-e Ensāni Eslāmi* [Iranian passion play: Key concepts in Islamic humanities]. Tehran, Iran: Imām Sādegh University Press.

Beizaei, B. (2001). *Nemāyeš dar Iran* [Theater in Iran]. Tehrān, Iran: Rošangarān.

Blacking, J. (1974). *How Musical is Man* (Sixth Printing). University of Washington Press.

Darvishi, M. R. (1997). Musiqi-ye Ayini va mazhabi-ye Iran [Ritual and religiuos music of Iran]. *Journal of Honar*, 34, 152-162.

Dehbashi, A. (1998). *Yādnāme-ye Abol-Hasan-e Sabā* [In memory of Abol-Hasan Sabā]. Tehrān, Iran: Vidā.

Fakuhi, N. (2002). *Tārix-e andiše va nazariyehā-ye ensānšenasi* [History of anthropological thought and teories] (**12th**ed.). Trhrān, Iran: Ney.

Hasani, F. (2006). Ta'ziye va naqš-e ān dar tadāvom-e musiqi [The function of Iranian passion play in the continuity of music]. *Journal of Ketab-e Mah-e Honar*, 91 & 92, 156-162.

Homayuni, S. (1971). *Ta'ziye va ta'ziyexāni* [The iranian passion play and its performance]. Tehrān, Iran: Entešārat-e Jašn-e Honar.

Homayuni, S. (1989). Ta'ziye dar Irān [Iranian passion play]. Širāz, Iran: Entešārat-e Navid.

Homayuni, S. (2002). Musiqi va ā'in va naqš-e ān dar ta'ziye [Music and ritual and its function in iranian passion play]. *Journal of Honar*, 53-54, 4-9.

Khalegi, R. (2002). *Sargozašt-e musiqi-ye Iran* [history of Iranian music] (3rd ed.). Tehrān, Iran: Mahoor Institute of Culture and Arts.

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.

Malinowski, B. (2000). *Nazariye-yi elmi darbāre-ye Farhang* [A scientific theory of culture](A. Zarrin-qalam, Trans.). Trhrān, Iran: Gām-e Now. (Original work published 1944)

Massuodieh, M. T. (1986). *Mabāni-ye etnomuzikoloži (Musiqišenasi-ye tatbiqi)* [Fundamental of ethnomusicology] (3rd ed.). Tehrān, Iran: Soruš.

Meisami, S. H. (2018). Musiqi-ye asre Safavi [Safavid music]. Tehrān, Iran: Matn.

Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music.* Northwestern University press.

Merriam, A.P. (2017). *Ensānšenāsi-ye musiqi* [The anthropology of music] (M. Qarasu, Trans.). Tehrān, Iran: Mahoor Institute of Culture and Arts. (Original work published 1964)

Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* (2nd 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.

Qudjān Ta'ziyexāni (2016). *Ta'ziye-ye šahādat-e Meysam-e Tammār* [The Iranian passion play of Meysam] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniye-ye Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2019). *Ta'ziy-e šahādat-e emām hoseyn* [The Iranian passion play of Imām Hossein Martyrdom] [DVD]. Qudjān, Xānsār, Esfahān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniy-e Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (1398/2019). *Ta'ziy-e šahādat-e hazrat-e zahrā* [The iranian passion play of holiness Zahra martyrdom] [DVD]. Qudjān, Xānsār, Esfahān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniy-e Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (1994). *Ta'ziy-e čehel Yahudi va Tabx-e hazrat-e* Zahrā [The Iranian passion play of forty Jews and the cooking of her holiness Zahra] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniy-e Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (1996). *Ta'ziye-ye xoruj-e Mokhtār* [The Iranian passion play of Mukhtar uprising] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniye-ye Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2000). *Habib Ebn-e Mazāher* Ta'ziye [The Iranian passion play of Habib Ebn-e Mazaher] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniy-e Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2003). *Ta'ziye-ye Mosayyeb be Karbalā* [The Iranian passion play of Mosayyeb in Karbala] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniye-ye Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2006). *Ta'ziy-ye Amir Teymur-e Gurkāni* [The Iranian passion play of King Timur] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniy-e Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2019). *Ta'ziy-e šahādat-e Imām Ali* [The Iranian passion play of Imām Ali Martyrdom] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseiniye Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Qudjān Ta'ziyexāni (2019). *Ta'ziye-ye šahādat-e teflān-e Moslem* [The Iranian passion play of the martyrdom of Muslim children] [DVD]. Qudjān, Iran: Vāhed-e Taksir-e Hoseyniye-ye Hazrat-e Abolfazl-el Abbās.

Radcliff-Brown, A.R. (1952). *Structure and Function in Primitive Society.* London: Oxford University Press.

Riviere, C. (2000). *Darāmad-i bar ensānšenāsi* [An introduction to anthropology] (N. Fakuhi, Trans.). Trhrān, Iran: Ney. (Original work published 2013)

Shahidi, A. (2001*). Pažuheši dar ta'ziye va ta'ziye-xani: az āghaz tā pāyān-e dore-ye Qājār dar Tehrān* [A research on the shi'a indigenous drama of ta'ziyeh from the beginning to the end of Qajar era]. Tehrān, Iran: Daftar-e Pažuhešhā-ye Farhangi va komisiyun-e Melli-ye Unesko Dar Iran.

Shayeste, Kh. (1976). *Naqš-e musiqi-ye Irāni dar ta'ziye* [The function of tranian music in ta'ziye] (Bachelor Thesis in Theater), Tehrān, Iran: University of Art.

Vahidiyan Kamyar, T., Zarrin Kub, A., & Zarrin Kub, H. (2009). *Adabiyat-e Farsi (1): Qafi-ye va aruz- Naqd-e adabi* [Persian literature: rhyme and poetry components- Literary criticism] (15th ed.). Tehrān, Iran: Šerkat-e Čāp va Našr-e Ketābhā-ye Darsi-ye Iran.

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۲)، ۶۹-۳۹، پیاپی ۵۴، تابستان ۱۴۰۰

عباسی، مسعود؛ و میثمی، سیدحسین (۱۴۰۰). کارکردها و ناکارکردهای موسیقی تعزیه؛ مورد مطالعه، مجالس تعزیه قودجان خوانسار. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۲)، ۶۹-۳۹. doi: 10.22035/JICR.2021.2721.3115

شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ URL: http://www.jicr.ir/article_446.html http:// dx.doi.org/10.22035/jicr.2021.2721.3115

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

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

مسعود عباسی[۱]، سیدحسین میثمی*[۲]

دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹؛ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۰

چکیده

هدف نهایی از برگزاری مجالس تعزیه در ایران، حفظ و اشاعهٔ باورهای مذهبی شیعیان است، که از منظری درون‌نگر، کارکرد غایی عناصر ساختاری دیگر این آیین، ازجمله موسیقی تعزیه، نیز به‌شمار می‌آید. در پژوهش‌های موجود ــ تحت تأثیر دیدگاه یادشده ــ به نتایج دیگری که استفاده از موسیقی می‌تواند برای این آیین و شرکت‌کنندگان آن داشته باشد، توجه چندانی نشده است. هدف از نگارش این مقاله، مطالعهٔ 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 قوم ـموسیقی‌شناختی، چارچوب نظری این مقاله را شکل داده است. این مقاله به‌لحاظ روش، بنیادین و کیفی است که به شیوهٔ توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است و داده‌های موردنیاز آن نیز مبتنی‌بر مطالعهٔ میدانی در محل برگزاری مجالس تعزیهٔ قودجان خوانسار و همچنین، استفاده از منابع کتابخانه‌ای است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که تمام کارکردهای موسیقی (گنجانده‌شده در فهرست پیشنهادی آلن‌پی مِریام)، در تعزیه مصداق دارند و اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در این آیین را تبیین می‌کنند. افزون‌براین، برپایهٔ 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 مواردِ استفاده از موسیقی در این مقاله، با عنوان «ناکارکردهای موسیقی» نام‌گذاری شده‌اند و مواردی از بروز آن، در مجالس تعزیهٔ 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 (نویسندهٔ 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، به‌لحاظ نحوهٔ 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 فرهنگیِ بروزیافتهٔ دیگر در بستر تعزیه، به‌طور معمول در راستای تحقق اهداف مذهبی این آیین تفسیر می‌شوند.

دیدگاه بالا در پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ 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 سازمان‌یافتهٔ انسانی، دربردارندهٔ ویژگی‌هایی است که ــ ورای زمینه (بستر) بروز آن ــ 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[1]، 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 برپایهٔ اندیشه‌های طرح‌شده در گرایش‌های نظری کارکردگرایی و کارکردگرایی ساختاری، و بازتبیین کارکردهای پیشنهادی وی، نمودهای آن را در تعزیه بررسی کرده‌ایم. افزون‌براین، در نتیجهٔ برگرفتن رویکرد نظری یادشده، تشخیص مفهوم «ناکارکرد» و بررسی ناکارکردهای موسیقی تعزیه از اهداف دیگر این پژوهش به‌شمار می‌آیند.

1. Alan P. Merriam

با توجه به فقدان پنداشتی درست از اهداف و نتایج به‌کارگیری موسیقی در تعزیه ــ به‌ویژه در اندیشهٔ برگزارکنندگان آن ــ امکان بروز دگردیسی در محتوای موسیقایی این آیین و شاید نابودی آن، دور از ذهن نیست؛ ازین‌رو، شناخت کامل کارکردها و ناکارکردهای موسیقی تعزیه، افزون‌بر یاری رساندن به حفظ اصالت‌های اجرایی این رویداد فرهنگی‌ـمذهبی، می‌تواند در زمینهٔ بررسی نتایج به‌کارگیری موسیقی در ساختار مراسم و فعالیت‌های اجتماعی دیگر و رسانه‌های جمعیِ نوظهور نیز نتیجه‌بخش باشد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

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

عنایت‌الله شهیدی (۱۳۸۰) در کتاب «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ 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 اشاعهٔ 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 درنظر داشته‌اند و چندان با اهداف پژوهشی این مقاله، یعنی بررسی نقش موسیقی تعزیه در پاسخ‌گویی به نیازهای انسانی شرکت‌کنندگانِ این آیین، همسویی ندارند.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، بنیادی و مبتنی‌بر روش کیفی است که به شیوهٔ توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. داده‌های این پژوهش، مبتنی‌بر انجام مطالعهٔ میدانی به‌شیوهٔ «مشاهدهٔ مشارکتی»

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

۳. چارچوب نظری پژوهش

«قوم‌موسیقی‌شناسان بر این نظرند که مردم در همه‌جا از موسیقی برای تحقق امری خاص استفاده می‌کنند» (نِتِل[1]، ۱۹۸۳، ۲۴۵). در ادبیات قوم‌موسیقی‌شناسی، اهداف و نتایج استفاده از موسیقی در فعالیت‌های انسانی، در قالب مفهوم «کارکرد[2]»، 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 مبانی گرایش‌های انسان‌شناسی کارکردگرایی و کارکردگراییِ ساختاری همسویی دارد. «نیاز»، «فرهنگ»، و «نهاد»، مفاهیم بنیادین کارکردگرایی برونیسلاو مالینوفسکی[3] به‌شمار می‌آیند. فرهنگ از نگاه او، «دستگاهی ابزاری 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[4]، ۱۹۴۴، ۱۲۷) و نهاد، سازمان‌دهی عناصر تشکیل‌دهندهٔ 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 به‌وجودآورندهٔ نهاد)، کارکنان، ضوابط (قواعد و سازوکارها)، کالبد مادی (موجودیت مادی، ابزار، و فنون)، فعالیت، و کارکرد تشکیل می‌شود (لومبارد[1]، ۱۹۹۴، ۸۲ و ۸۳). براین‌اساس، «کارکرد در جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی، مبتنی‌بر 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، فعالیتی را انجام می‌دهند که کارکردِ آن، برآورده کردن نیاز آن‌ها است؛ بنابراین، کارکرد، به‌معنای هدف و نتیجهٔ فعالیت یک نهاد و به‌طورکلی، پاسخ فرهنگ به نیازهای انسانی است. دراین‌میان، 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 ـفرایند[2]، کارکرد ـنتیجه[3]، و کارکردـغایت[4] 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 مبتنی‌بر اتخاذ رویکردی تحلیلی از سوی پژوهشگر (نگاه از بیرون) است را می‌توان از انواع کارکرد ـفرایند یا

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

کارکرد ـ نتیجه به‌شمار آورد. افزون‌براین، 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 ــ که به‌طور معمول مبتنی‌بر ارزیابی افراد محلی (نگاه از درون) است ــ را می‌توان از نوع کارکرد ـ غایت به‌شمار آورد.

در ادبیات انسان‌شناسی، دیدگاه‌های دوگانهٔ یادشده، به‌ترتیب، با تکیه بر مفاهیم کارکرد آشکار[1] و کارکرد پنهان[2] از یکدیگر تفکیک می‌شوند (نک: ریویر، ۱۳۷۹، ۷۹). گفتنی است، نتل تفاوت‌های یادشده را مرتبط با اختلاف موجود میان مفاهیم کاربرد و کارکرد پنداشته است و بر ضرورت مطالعهٔ این مفاهیم در قالب یک پیوستار واحد تأکید می‌کند (نتل، ۱۹۸۳، ۲۴۸ و ۲۴۹)؛ حال آنکه تفاوت یادشده، به انواع سه‌گانهٔ مفهوم کارکرد مربوط می‌شود و ارتباطی با مفهوم «کاربرد» ندارد. «کارکرد»، به‌مراتب 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[3]، ۱۹۷۵).

مریام، در فهرست کارکردهای موسیقی خود، به سطوح سه‌گانهٔ بالا توجه داشته است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۶-۲۱۹)؛ به‌این‌ترتیب که کارکردهای «بیان احساسی»، «حفظ زیبایی‌شناختی»، «سرگرمی»، «ارتباط»، و «پاسخ فیزیکی» را می‌توان از نوع کارکرد ـ نتیجه، کارکردهای «ارائه نمادین»، «تأکید بر پیروی از هنجارهای اجتماعی»، و «اعتباربخشی نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی» را از نوع کارکرد ـ فرایند، و کارکردهای «سهیم شدن در تداوم و پایایی فرهنگ» و «سهیم شدن در انسجام جامعه» را به‌عنوان کارکرد ـ غایت درنظر گرفت. با تکیه بر مفهوم کارکردِ «معادل[4]»، در اندیشه‌های رابِرت مِرتُن[5]، یک عنصر می‌تواند به‌تنهایی چند کارکرد داشته باشد یا یک کارکرد یگانه ممکن است به‌وسیلهٔ عناصر متفاوتی که

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

با یکدیگر قابل‌جایگزینی هستند، تحقق یابد (ریویر، ۱۳۷۹، ۷۹). براین‌اساس، 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
شادیانه	مجالس شادی	رقص، کف زدن	تحرک	پاسخ فیزیکی
نظامی	مراسم و رزمایش نظامی	رژه، حرکت‌های منظم		
سوگ	سوگواری ماه محرم	سینه‌زنی، زنجیرزنی		
ورزش	ورزش باستانی	حرکت‌های منظم ورزشی		

در حالت معکوس، یک شیوهٔ مشخصِ 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[1] (۱۹۵۲) از این مفهوم است. از دیدگاه او، کارکرد، سهم یک ارگان در عملکرد ارگان‌های دیگر و در حفظ زیست ارگانیسم (اجتماعی) در کل آن، عنوان شده است (فکوهی، ۱۳۸۱، ۱۷۷).

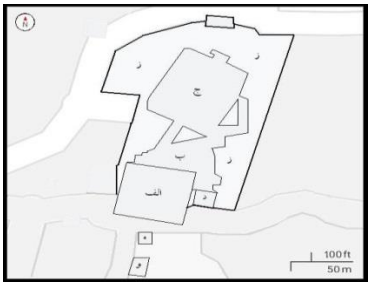
۴. آیین تعزیه‌خوانی قودجان خوانسار

این آیین، هر سال در دههٔ پایانی ماه صفر (محدودهٔ زمانی اربعین حسینی تا رحلت پیامبر اکرمﷺ) در حسینیهٔ حضرت ابوالفضل‌العباسؑ واقع در روستای قودجان، از وستاهای 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

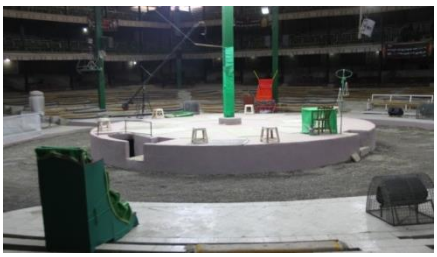
اینترنتی این حسینیه[1] نیز فراهم شده است. این آیین با نام «هنر اجرایی تعزیه خوانسار» و به شمارۀ ۶۰۱ در فهرست «میراث فرهنگی ناملموس» آثار ملی ایران ثبت شده است (تارنمای وزارت میراث فرهنگی، گردشگری، و صنایع دستی[2]). این حسینیه، در زمینی به وسعت تقریبی بیست‌هزار متر مربع واقع شده و دربردارندۀ ساختمان اجرای مراسم، ساختمان استقرار لوازم اجرایی، ساختمان ستاد، سالن‌های عمومی مردانه و زنانه، ساختمان واحد تکثیر محصولات سمعی-بصری، اصطبل اسب، و پارکینگ‌های وسایل نقلیه است (تصویر شماره ۲). گنجایش سالن اجرا و سالن‌های عمومی حسینیه، درمجموع، حدود ده‌هزار نفر اعلام شده است. تصویرهایی از برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی قودجان خوانسار (۱۳۹۸) در زیر آمده است:

تصویر ۱. دورنمای روستای قودجان و حسینیۀ ابوالفضل‌العباس قودجان، موقعیت جغرافیایی: 33°17'07.4"N 50°19'08.6"E



تصویر ۲. نقشۀ ساختمانی حسینیۀ ابوالفضل‌العباس قودجان
(الف: سالن اجرا، ب: سالن انتظار شبیه‌خوانان، ج: ساختمان ستاد و سالن‌های عمومی، د: حرم امامزادگان دختران امام موسی ابن‌جعفر، ه: واحد تکثیر، و: اصطبل نگهداری حیوانات، ز: پارکینگ)

تصویر ۳. نمای بیرونی سالن اجرا، حسینیۀ ابوالفضل‌العباس قودجان



تصویر ۴. نمای درونی و تأسیسات سالن اجرای حسینیۀ ابوالفضل‌العباس قودجان

1. www.tazieh.ir
2. www.mcth.ir

تصویر ۵. نگهداری تجهیزات نمایشی در سالن انتظار شبیه‌خوانان، حسینیهٔ ابوالفضل‌العباس قودجان

تصویر ۶. لباس‌خانهٔ حسینیهٔ ابوالفضل‌العباس قودجان

تصویر شماره (۷). واحدِ ثابت تصویربرداری در سالن اجرای حسینیهٔ ابوالفضل‌العباس قودجان

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

تصویر شماره (۹). استقرار شبیه‌خوانان بر روی سکوی اجرا هنگام «پیش‌خوانیِ» تعزیهٔ شهادت امام علی‌ؑ (قودجان، ۱۳۹۸)

تصویر شماره (۱۰). تشییع پیکر امام علی‌ؑ، همراه با نوحه‌خوانی شبیه‌خوانان و سینه‌زنی زائران در تعزیهٔ شهادت امام علی‌ؑ (قودجان، ۱۳۹۸)

تصویر شماره (۱۱). گروه موسیقی و شبیه‌خوانان درحال ورود به سالن اجرا، صحنهٔ آغازینِ تعزیهٔ تولد امام حسین‌ؑ (قودجان، ۱۳۹۸)

تصویر شماره (۱۲). صحنه‌ای از تعزیهٔ تولد امام حسین‌ؑ، تجمع فرشتگان پیرامون گهوارهٔ امام حسین‌ؑ (قودجان، ۱۳۹۸)

آیین تعزیه‌خوانی قودجان به‌طور رسمی، در صبح روز نخست، با اجرای زیارت اربعین در مسجد جامع قودجان آغاز می‌شود. همچنین، در صبح روز پایانی مراسم (روز نهم) و پیش از آغاز تعزیهٔ شهادت امام حسین علیه‌السلام، با حضور یافتن متولیان، مجریان، و شرکت‌کنندگان مراسم در همان مکان و پس از برگزاری مجلس دعا و روضه، قسمت («گوشه»ای) از تعزیهٔ وفات رقیه علیهاالسلام اجرا می‌شود و پس‌ازآن، تعزیهٔ شهادت امام حسین علیه‌السلام در سالن اجرای حسینیه برگزار می‌شود. در روز پیش از آغاز مراسم و به‌هنگام ورود شبیه‌خوانان به قودجان، مراسمی برای استقبال از آنان توسط مردم محلی و متولی حسینیه انجام می‌شود. هر سال، ۱۸ مجلس تعزیه در حسینیهٔ تعزیه‌خوانی قودجان اجرا می‌شود. براساس برنامهٔ زمانی ستاد برگزاری مراسم، از روزهای نخست تا هشتم محدودهٔ زمانی آیین، هر روز دو مجلس تعزیه (بعدازظهر، ساعت ۱۳:۳۰ و شب، ساعت ۱۹:۳۰) اجرا می‌شود و به‌طور استثنا در صبح روز نهم، تعزیهٔ شهادت امام حسین علیه‌السلام و در شامگاه همان روز، تعزیهٔ «بازار شام» اجرا می‌شود. برپایهٔ فهرست لوح‌های فشردهٔ موجود در مراکز فروش وابسته به حسینیهٔ ابوالفضل‌العباس علیه‌السلام قودجان، تاکنون ۷۰ مجلس تعزیه در این مکان اجرا شده است. فهرست این مجالس تعزیه را، براساس جدیدترین سالِ اجرای هر مجلس، در جدول شماره(۲) آورده‌ایم.

جدول ۲. مجالس تعزیهٔ اجراشده در حسینیهٔ ابوالفضل‌العباس علیه‌السلام قودجان خوانسار

شماره	تعزیه	سال ش.
۱	شهادت امام حسین علیه‌السلام	۱۳۹۸
۲	شهادت حضرت عباس علیه‌السلام	۱۳۹۸
۳	شهادت حضرت قاسم علیه‌السلام	۱۳۹۸
۴	شهادت حضرت علی‌اکبر علیه‌السلام	۱۳۹۸
۵	شهادت جناب حر	۱۳۹۸
۶	شهادت حضرت مسلم علیه‌السلام	۱۳۹۸
۷	شهادت طفلان مسلم علیه‌السلام	۱۳۹۸
۸	شهادت حضرت زهرا علیهاالسلام	۱۳۹۸
۹	بازار شام	۱۳۹۸
۱۰	شهادت امام علی علیه‌السلام	۱۳۹۸
۱۱	شهادت امام حسن علیه‌السلام	۱۳۹۸
۱۲	شهادت امام رضا علیه‌السلام	۱۳۹۸
۱۳	شهادت امام کاظم علیه‌السلام	۱۳۹۸
۱۴	تولد امام حسین علیه‌السلام	۱۳۹۸
۱۵	شهادت امام‌زاده ابراهیم رشت	۱۳۹۸
۱۶	وفات حضرت خدیجه علیهاالسلام	۱۳۹۸
۱۷	ذبح اسماعیل	۱۳۹۸
۱۸	غدیر خم	۱۳۹۸
۱۹	شهادت امام صادق علیه‌السلام	۱۳۹۷
۲۰	فاطمه‌صغری علیهاالسلام	۱۳۹۷
۲۱	حمزه سیدالشهدا	۱۳۹۷
۲۲	به‌چاه انداختن یوسف	۱۳۹۷

شماره	تعزیه	سال ش.
۲۳	پادشاهی یوسف	۱۳۹۷
۲۴	شهادت امام سجاد(ع)	۱۳۹۶
۲۵	شهادت عقیل	۱۳۹۶
۲۶	جعفر طیار (جنگ موته)	۱۳۹۶
۲۷	جابر در اربعین	۱۳۹۶
۲۸	قانیای فرنگ، پسرفروشی	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(ع)	۱۳۹۴
۳۵	شهادت امام حسن عسکری(ع)	۱۳۹۴
۳۶	شاهچراغ	۱۳۹۴
۳۷	وفات حضرت رقیه(س)	۱۳۹۳
۳۸	وفات سلمان	۱۳۹۳
۳۹	مارد ابن سُدیف	۱۳۹۳
۴۰	شهادت امام جواد(ع)	۱۳۹۲
۴۱	نزول ستاره و عروسی زهرا(س)	۱۳۹۲
۴۲	متوکل عباسی	۱۳۹۲
۴۳	عمرو ابن عبدود (جنگ خندق)	۱۳۹۲
۴۴	پشیمانی یزید	۱۳۹۱
۴۵	آتش‌انداختن ابراهیم (ع)	۱۳۹۱
۴۶	یحیی و زکریا	۱۳۹۱

شماره	تعزیه	سال ش.
۴۷	ملحق کردن سرها	۱۳۹۰
۴۸	عاق والدین	۱۳۹۰
۴۹	جنگ صفین	۱۳۸۹
۵۰	شهادت امام باقر(ع)	۱۳۸۸
۵۱	مُخلب و قنبر	۱۳۸۷
۵۲	مالک اشتر نخعی	۱۳۸۶
۵۳	امام‌زاده داوود(ع)	۱۳۸۶
۵۴	ایوب نبی	۱۳۸۶
۵۵	سرداری امام حسن(ع)	۱۳۸۵
۵۶	وفات حضرت معصومه(س)	۱۳۸۵
۵۷	غزوهٔ تبوک	۱۳۸۵
۵۸	امیرتیمور گورکانی	۱۳۸۵
۵۹	چهاریاری	۱۳۸۳
۶۰	عبدالله عفیف	۱۳۸۳
۶۱	مسیب به کربلا	۱۳۸۲
۶۲	بعثت پیامبر	۱۳۸۱
۶۳	حجةالوداع	۱۳۸۱
۶۴	جاثلیق نصرانی	۱۳۸۱
۶۵	صالح یهود	۱۳۸۰
۶۶	وداع شهربانو و غارت خیمه‌ها	۱۳۷۹
۶۷	حبیب بن‌مظاهر	۱۳۷۹
۶۸	رقیه و مغیره	۱۳۷۷
۶۹	خروج مختار	۱۳۷۵
۷۰	چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا	۱۳۷۳

۱-۴. کارکردهای موسیقی تعزیه

کارکرد بیانِ احساسی: اگرچه مریام در کتاب خود عنوان «بیان احساسی[1]» را برای این کارکرد درنظر 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 ترجمهٔ عبارت انگلیسی این کارکرد استفاده کنند (نک: آزاده‌فر، ۱۳۹۳، ۲۶۲؛ مریام، ۱۳۹۶، ۳۰۸).

1. emotional expression

برپایهٔ تعریف مفهوم کارکرد، چنانچه ابراز احساسات گوناگون، رهاسازی افکار و عقاید غیرقابل‌بیان، 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 آوازها، کیفیت بیانی خاصی می‌بخشد که با محاورهٔ عادی کاملاً متفاوت است» (مسعودیه، ۱۳۶۵، ۳۵). براین‌اساس، انسان‌ها با افزودن«کیفیت بیانی خاص» به اصوات، احساسات خود را بیان می‌کنند.

بیان احساسی، به‌لحاظ نحوهٔ 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»، «اُشتُلُم»، و غیره، که در راستای بیان احساسات گوناگونی همچون اندوه، خشم، و... توسط شبیه‌خوانان اجرا می‌شوند، مواردی از بروز کارکرد بیان احساسی هستند. افزون‌بر 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 تعزیهٔ قودجان قابل‌مشاهده هستند.

کارکرد حظّ زیبایی‌شناختی: صرف‌نظر از چیستی زیبایی، درک این مفهوم (ایده) در حالت «واقع» از سوی افراد یک جامعه، به ویژگی‌های کمی یا کیفیِ 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 می‌بخشند 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

آشکارکنندهٔ معیارهای رویدادهای موسیقایی در آن بستر فرهنگی باشد، دربردارندهٔ حظّی زیبایی‌شناختی برای آفریننده و شنوندهٔ آن اثر خواهد بود.

ساختار نمادین و مضمون تعزیه، امکان بروز معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ فرهنگ ایرانی را در این آیین فراهم می‌کند. از چشم‌انداز موسیقایی، ویژگی‌هایی مانند نواک مشخص، طنین، شدت معتدل، و ساختار مُدال، ویژگی‌هایی موسیقایی‌اند 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 «شبیهِ» شخصیت‌های نیک (موافق‌خوانان) در تعزیه ضمیمه شده‌اند. در نقطهٔ مقابل، پیوند دادن ویژگی‌هایی مغایر با ویژگی‌های یادشده به شبیه اشخاص 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 قابل‌مشاهده است.

از منظر ادبی، حضور گستردهٔ زحاف «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» در ادبیات و موسیقی کلاسیک ایرانی و در اشعار تعزیه‌نامه‌ها را می‌توان به‌عنوان بروز معیاری از زیبایی‌شناسی درنظر گرفت. این وزن ــ 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 ــ «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، اِعمال 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 زیبایی‌شناختیِ ادب فارسی، به‌طور غیرمستقیم، امکان بروز معیارهای زیبایی‌شناختی دیگری در زمینه‌های استفاده از موسیقی،

نقش‌پوشی، استفاده از محیط نمایشی، و جلوه‌های بصری را نیز فراهم می‌کند که این امـر در ارتقای کیفیت مجالس تعزیهٔ قودجان بی‌تأثیر نبوده است.

استفاده از رنگ‌های گوناگون در جامـه‌های شـبیه‌خوانان نیـز یکـی دیگـر از جلوه‌هـای زیبایی‌شناختی فرهنگ ایرانی است که در تعزیه بروز یافته است. زیبایی‌شناسی رنگ‌هـا در تعزیه ازیک‌سو، مربوط به باورهای مذهبی و ازسوی‌دیگر، هم‌راستا با روان‌شناسی رنگ‌هـا است، که در غیاب عناصر ساختاری دیگر تعزیه، قادر به معرفـی شخصـیت‌های نمایشـی این آیین به زوّار است (البرزی و بهزادمقدم، 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 جامهٔ افراد میانه‌حال، همچون جناب حرّ، به‌مثابه قراردادی ثابت، نه‌تنها در مجـالس تعزیـهٔ قودجـان، بلکه در مجالس تعزیهٔ نقاط دیگر ایران نیز قابل‌مشـاهده اسـت. براین‌اسـاس، هنگامی‌کـه زائر، برای مثال، شبیه امـام حسـین علیه‌السلام را، بـا جامـه‌ای سـبزرنگ و درحـال خوانـدن «آواز» مشاهده می‌کند، محظوظ می‌گردد. نقطهٔ مقابل، تماشای شبیه شمر است کـه، بـا جامـه‌ای سرخ‌رنگ و درحال اجرای صوت‌های اشتلم، حس نفرت و خشم را در زائر برمی‌انگیزد.

کارکرد سرگرمی: یکی از کارکردهای موسیقی، سرگرم‌کننده بودن آن است، کـه بـه دو شـکل سرگرمی محض و سرگرمی ترکیب‌شده با کارکردهای دیگر، به‌ترتیب در جوامع غربـی و جوامـع نانویسا (بدوی) قابل‌مشاهده است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۳). وجود این کارکرد در موسیقی تعزیه، به‌عنوان یک آیین مذهبی آهنگین، با توجه به موقعیـت بـروز آن در یـک جامعـهٔ سـنتی پیشـرفته همچون ایران، با جوامع نانویسا قابل‌مقایسه اسـت؛ بـه‌این‌ترتیب، در کنـار حضـور کارکردهـای اجتماعی-مذهبی موسیقی تعزیه، وجود کارکرد سرگرمی نیز برای آن قابل‌تصـور اسـت. صـادق همایونی، در خاطره‌ای از دوران کودکی خود، به این کارکرد تعزیه اشاره می‌کند:

> هیچ‌چیز برایمان لذت‌بخش‌تر و فرح‌انگیزتر و سرگرم‌دارنده‌تر از تعزیه نبود. خاصـه کـه سـرگرمی دیگری نداشتیم. چه تنها سرگرمی‌مان، بازی‌های محلی بود که ازیک‌طرف، وقت بسـیار بـرای آن داشتیم و ازسوی‌دیگر، با تعزیه قابل‌مقایسه نبـود. در تعزیـه همـه‌چیز بـود، همـه‌چیز. لباس‌هـای رنگارنگ، طبل، ساز، آواز، گریه، خنده، پیروزی، شکست، ایمان، و کفر (همایونی، ۱۳۵۰، ۷).

به‌طور معمول هیچ‌یک از شرکت‌کنندگان در تعزیه، به‌دلیل وابستگی‌های مذهبی، به خاصیت سرگرم‌کنندگی این آیین اقرار نمی‌کنند. به‌نظر ایشان، شرکت در این آیین، تنها برای «بکاء» (گریه‌کردن) و «ابکاء»(گریاندن) بر مصایب کربلا است و پنداشت چنین کارکردی برای تعزیه و عناصر ساختاری آن مانند موسیقی، نقش‌پوشی، رنگ، تصویر و...، می‌تواند به‌منزلهٔ مخالفت با باورهای مذهبی برداشت شود. به‌بیان روشن‌تر، نگاه شرکت‌کنندگان، به کارکرد غایی این آیین است و کارکردهای عناصر ساختاری دیگر آن مدنظر آنان نیست. هرچه به دوران اولیهٔ شکل‌گیری و رواج تعزیه برمی‌گردیم، به‌دلیل فقدان برنامه‌های سرگرم‌کننده در جامعه ــ به‌ویژه برای بانوان ــ اهمیت کارکردهای جنبی تعزیه بیشتر می‌شود. چنین وضعیتی، به‌ویژه در دوران ناصرالدین‌شاه قاجار، به‌حدی می‌رسد که با پیشی گرفتن جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ تعزیه بر کارکردهای مذهبی این آیین، شاهد بروز نوعی دگردیسی در درون‌مایه‌های تعزیه و شکل‌گیری گونه‌ای متناقض با عنوان «تعزیهٔ مضحک» هستیم (بیضائی، ۱۳۸۰، ۱۳۱ و ۱۳۲).

هرچند در دوران معاصر و در نتیجهٔ شکل‌گیری برنامه‌های سرگرم‌کنندهٔ متنوع در رسانه‌های جمعی، کارکردهای مذهبی تعزیه اهمیت خود را بازیافته‌اند، ولی حذف شدن جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ این مراسم، به‌لحاظ ساختاری ممکن نیست، زیرا با حذف جنبه‌های یادشده، درک و تحمل برخی از صحنه‌های جانسوز و تکان‌دهندهٔ تعزیه دشوار خواهد بود. در این حالت، وجود کارکرد سرگرمی، به نحوهٔ بروز و موفقیت کارکردهای دیگر یاری می‌رساند. نقش‌پوشی طنزآلود مخالف‌خوانان ــ که اغلب با اجرای قطعه‌هایی با متر مشخص و ریتمی هیجان‌انگیز توسط گروه موسیقیِ تعزیه همراهی می‌شود ــ را می‌توان موردی از بروز کارکرد سرگرمی در روند اجرای موسیقی تعزیه پنداشت که نمونه‌هایی از آن در تعزیه‌های «چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا(س)» (قودجان، ۱۳۷۳)، «خروج مختار» (قودجان، ۱۳۷۵)، و «امیرتیمور گورکانی» (قودجان، ۱۳۸۵) قابل‌مشاهده است.

کارکرد ارتباط: همان‌گونه که مریام بیان می‌کند، دادن این کارکرد به موسیقی و مطالعهٔ موسیقی به‌عنوان یک ابزار ارتباطی، امری پیچیده است، زیرا مشخص نیست که موسیقی دقیقاً چه چیزی را منتقل می‌کند یا چگونه منتقل می‌کند؛ افزون‌براین، ارتباط، هم درگیر شدن ادراک و هم قدرت پذیرش ادراک را دربر می‌گیرد (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۳).

براین‌اساس 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 حوزهٔ بینافرهنگی 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 زمینهٔ امور قراردادی (عرصه‌گاه نماد و نشانه) امکان‌پذیر نیست، زیرا بخشی از برقراری ارتباط به‌وسیلهٔ درک محتوای یک رویداد موسیقایی، به حیطهٔ امور انتزاعی مربوط می‌شود؛ برای مثال، هنگامی‌که یک فرد ایرانی درحال 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 درک‌شدهٔ آن، همچنان بیان‌ناپذیر خواهد بود. ما آن «چیز» (پدیده‌ای) که توسط افراد یک جامعه، پس از شنود قطعه‌ای موسیقایی، درک می‌شود را «حسِ برآیند» می‌نامیم. حس برآیند، احساسی خلاصه‌شده (چکیده یا زبده) است که از محتوای یک قطعهٔ موسیقایی برداشت (انتزاع) می‌شود. در وضعیت شنودِ 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 درنظر گرفت.

وجود این کارکرد موسیقی در تعزیه، جالب‌توجه است. آفرینندگان موسیقی تعزیه، با پیونددادن حس برآیندِ موجود در آوازهای موسیقی ایرانی به شبیه اشخاص نیک، میان آن اشخاص و زائران نوعی ارتباطِ خیالی برقرار می‌کنند. درک مشترک حس برآیندِ نهفته در آن آوازها توسط زوّار و شبیهِ اشخاص مقدس مذهبی، قابل‌تأویل 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)

می‌بینند. در نقطهٔ مقابل، به‌دلیل ناموسیقی دانستنِ آوای شخصیت‌های منفی (اشـقیا) و بـه‌تبع آن، فقدان حس برآیند، زائران، خود را بیـرون از آن گـروه تصـور می‌کننـد و بـه‌نوعی از آن‌هـا بیزاری می‌جویند. این کارکرد موسیقی، تفاوت بین حضور «عـزاداران» در مراسـم سـوگواری محرم را با شرکت «زوّار» در تعزیه آشکار می‌کند. بروز کارکرد ارتباط در تعزیه، بیشـتر منـوط به درک شخصیِ شرکت‌کنندگان در این آیین، اعم از بانی، شبیه‌خوان، و زائر اسـت؛ ازایـن‌رو، بیان نمونه‌هایی از بروز آن در مجالس تعزیه، آسان نیست. بااین‌حال، واکنش‌هـای احساسـی شبیه‌خوانان ــ‌که در بعضی از صحنه‌های تعزیه همراه با اشک‌وآه ایفای نقـش می‌کننـد ــ یـا تعاملات کلامی‌ـاحساسی بین موافق‌خوانان و زائران را می‌توان نمودی از تحقق کارکرد ارتباط در موسیقی تعزیه انگاشت؛ به‌عنوان مثال، در تعزیهٔ «شهادت حضـرت زهـرا علیها السلام» (قودجـان، ۱۳۹۸) و در لحظه‌های پایانی عمر آن حضرت، شبیهِ فاطمه زهرا علیها السلام، با فاصله گرفتن از نقش خود و سرایش بیت «اگر که دل‌شکسته‌ای، حسین را صدا بزن / اگر که زار و خسته‌ای، حسین را صدا بزن»، زائران را به یاری‌طلبی و توسل به امام حسین علیه السلام فرامی‌خوانـد کـه بـا پاسـخِ «یـا حسین» زائران همراه می‌شود. خواندن این بیت توسط شبیه‌خوان و نجـوای زائـران، رویـدادی موسیقایی است که به برقراری ارتباطی خیالی بین مشارکت‌کنندگانِ در این مجلس تعزیـه، بـا وجود معنوی امام حسین علیه السلام و درنتیجه، بروز کارکرد ارتباط می‌انجامد.

کارکرد ارائهٔ نمادین: مریام در فصل دوازدهم کتـاب «انسان‌شناسـی موسـیقی» (۱۹۶۴)، رویکردهای گوناگون موجود به نمادشناسی موسیقی را بررسی کرده است. در میـان اخـتلاف آرای پژوهشگران در این زمینه، مشخص است که هرچیز (پدیده‌ای) از قابلیـت تبـدیل شـدن به نمـاد برخـوردار اسـت و از ایـن دیـدگاه، حـوزهٔ نمادشناسـی یـک گسـترهٔ بیکـران اسـت. براین‌اساس، موسیقی به‌عنوان یک پدیده در این حوزه قابل‌بررسی است. تا زمانی‌که 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، مبتنی‌بر قرار (امـور قـراردادی) اسـت که دست‌کم بین دو انسان، و حداکثر بین اهالی کرهٔ زمین بسته شده است. صرف‌نظر از وجههٔ نظری موسیقی و ادبیاتِ آن ــ‌که بیشتر به حیطهٔ امور قراردادی مربوط می‌شود ــ همان‌گونه کـه در قسمت پیشین اشاره شد، موسیقی، امری انتزاعـی و وابسـته بـه درک شـنونده اسـت، زیـرا

محتوای احساسی خود را ــ ورای هرگونه قرارداد و به‌طور مستقیم ــ به شنونده منتقل می‌کند؛ به‌عنوان مثال، هنگامی‌که ابوالحسن صبا، نام «زردملیجه» را برای یکی از آثار خود برمی‌گزیند، با ارجاع قطعهٔ یادشده به آوازخوانی پرنده‌ای در یک موقعیت جغرافیایی خاص، موسیقی را به عرصه‌ای قراردادی سوق می‌دهد. در نقطهٔ مقابل، صرف‌نظر از نماد بودن واژگان، چنین دلالتی در «تمرین دشتی» او وجود ندارد و این اثر، منتقل‌کنندهٔ حس برآیند آواز دشتی است. براین‌اساس، با کوچک‌ترین رفتارها، همچون اطلاق یک عنوان بر اثری موسیقایی، قادر به استفاده از موسیقی به‌مثابهٔ ابزاری نمادین هستیم.

به واژهٔ «استفاده» در جملهٔ اخیر توجه کنید. این واژه در این مبحث، دقیقاً به مفهوم «کاربرد[1]» ارجاع می‌دهد؛ به‌این‌معنا که با انتقال موسیقی از عرصهٔ امور انتزاعی به حوزهٔ امور قراردادی، درواقع، درحال «استفادهٔ» خاصی از آن هستیم. براین‌اساس، کارکرد ارائهٔ نمادین را درواقع می‌توان یک شیوهٔ استفاده از موسیقی (کاربرد موسیقی) به‌شمار آورد، نه کارکرد آن. به‌رغم این توضیح، استفادهٔ به‌قصد و پیاپی از یک مُدِ خاص در موقعیت‌های مشابهی از صحنه‌های مجالس تعزیه را می‌توان نوعی از ارائهٔ نمادین موسیقی درنظر گرفت. اجرای «مناجات‌خوانی» در مُد بیات‌ترک، توسط شبیه موافق‌خوان ــ که در صحنه‌های آغازین بیشتر مجالس تعزیهٔ قودجان مشاهده می‌شود ــ نمونه‌ای از این موارد است. گفتنی است، عنایت‌الله شهیدی، گونه‌های دیگری از این شیوه‌های ارائه نمادین موسیقی در مجالس تعزیهٔ دوران قاجار را معرفی کرده است (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۵۸-۴۴۷).

کارکرد پاسخ فیزیکی: «تحرک» یکی از نیازهای زیستی اولیهٔ 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 ــ که معمولاً هماهنگ با ضرب‌های اصلی قطعه‌های متریک انجام می‌شوند ــ از مصداق‌های اولیهٔ کارکرد پاسخِ فیزیکی موسیقی به‌شمار می‌آیند. نقش موسیقی در به‌گوش‌رساندن ضرب‌هایی مؤکد و تکرارشونده و القای حس حرکت به شنونده ــ که سرانجام، سبب بروز فعالیتی خاص از سوی

1. use

وی می‌شود ــ بیان‌کنندهٔ 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، هنگامی‌که گروهی از سربازان، درحال اجرای رژه در پیشگاه یک فرمانده بلندمرتبهٔ 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 ـغایت 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 ــ که با نوحه‌خوانی موافق‌خوانان در قالب قطعه‌ای با متر مشخص همراه است ــ زوّار، ضمن تکرار بیتی از اشعار نوحه (به‌اصطلاح، دَم‌گیری)، به سینه‌زنی می‌پردازند. سینه‌زنی و دَم‌گیری زوّار هنگام سرایش نوحه‌ای در سوگ شهادت علی‌اصغر علیه‌السلام توسط شبیه امام حسین علیه‌السلام و اهل حرم در تعزیهٔ «شهادت امام حسین علیه‌السلام» (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 مبتنی‌بر 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، ارائهٔ 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 عرصهٔ دیگری از بروز این کارکرد موسیقی به‌شمار آورد. ابراز خواسته‌ها در هر دو عرصهٔ یادشده، مبتنی‌بر 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 حظّ زیبایی‌شناختی، قابل‌بررسی است.

تعزیه، محل بروز خواسته‌های دوگانهٔ 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 زوّار یادآوری می‌شوند. اقامهٔ نماز در تعزیهٔ «شهادت امام حسین علیه‌السلام» (قودجان، ۱۳۹۸)، بازنمایی مناسک حج در تعزیهٔ «شهادت میثم تمار» (قودجان، ۱۳۹۵) و قرآن‌خوانی در تعزیهٔ «حبیب ابن‌مظاهر» (قودجان، ۱۳۷۹)، نمونه‌هایی از این موارد هستند. درخواست‌های پیروان از خداوند، پیامبر، و امامان علیهم‌السلام نیز در قالب فعالیت‌هایی مانند دعا و یاری‌جویی، تمدیح، یا نوحه‌سرایی بر اشخاص مقدس ابراز می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، سرایش اشعاری در مدح امام علی علیه‌السلام و توسل به ایشان توسط شبیهِ «درویش کابلی» در تعزیهٔ «شهادت امام حسین علیه‌السلام» و شبیهِ «قنبر» در تعزیهٔ «شهادت امام علی علیه‌السلام» (قودجان، ۱۳۹۸) نمونه‌هایی از این حالت به‌شمار می‌آیند. بیشتر این احکام و فعالیت‌های مذهبی برای بروز خود، از موسیقی استفاده می‌کنند؛ ازاین‌رو، نقشی که موسیقی به‌طور غیرمستقیم در حفظ و اشاعهٔ اصول و فروع دین اسلام ازیک‌سو، و برقراری ارتباط معنوی پیروان این دین با خداوند و شخصیت‌های مقدس مذهبی ازسوی‌دیگر، ایفا می‌کند، بیان‌کنندهٔ بروز این کارکرد موسیقی در تعزیه است.

کارکرد اعتباربخشی به نهادهای اجتماعی و مناسک مذهبی: استفاده از واژهٔ «اعتباربخشی[1]» (معتبرسازی) در عنوان این کارکردِ موسیقی، افزون‌بر نشان دادن ماهیت اجتماعی آن، به وجود یک ویژگی عام موسیقی نیز اشاره می‌کند که موردپذیرش افراد در

1. validation

جوامع گوناگون است. این ویژگی عام به چیستی موسیقی مربوط می‌شود. چنانچه موسیقی را «صوت‌های سازمان‌یافتهٔ انسانی» بدانیم (بلکینگ[1]، ۱۹۷۴، ۱۰)، مهم‌ترین ویژگی موسیقی ــ که می‌تواند به‌عنوان عاملی «اعتباربخش» شناخته شود ــ «سازمان‌یافتگی» آن است. در زبان فارسی، برای اعلام دقت موجود در برنامه‌ریزی و مدیریت یک فعالیت گروهی، معمولاً از واژهٔ «هماهنگ» (هم‌آهنگ) استفاده می‌کنیم. واژهٔ 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. واژهٔ 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 استفادهٔ مستقیم از موسیقی در اعتباربخشی به فعالیت نهادهای 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، به‌رسمیت شناخته می‌شوند، یا نهادهای مذهبی با بیان شفاهی افسانه و اسطوره در یک ترانه و اجرای نوعی از موسیقی که دربردارندهٔ 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 استفادهٔ غیرمستقیم از موسیقی برای اعتباربخشی به فعالیت‌های انسانی مرتبط دانست. نکتهٔ جالب‌توجه در این مبحث، اعتبار و اهمیت ذاتی موسیقی نزد انسان‌ها است که براساس آن، هرگونه استفادهٔ 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 ابزارهـای مادی و معنوی است که افراد یک جامعه، در راستای رفع نیازهای فردی و جمعی خـود، 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 مقابـل و در نتیجـهٔ این ارتباط، از تداوم و پایندگی نیز برخـوردار می‌شـود. دراین‌میـان، موسـیقی بـا کارکردهـای گوناگون خود، در تداوم و استمرار فرهنگ مشارکت می‌کند. موسیقی، کارکردهـای خـود را بـا هنرهای دیگر به‌اشتراک می‌گذارد و به‌عنوان ابزاری در دسـت تـاریخ، افسـانه، و اسـطوره، بـه تداوم فرهنگ کمک می‌کند؛ انتقال دانش، آموزش دادن، و کنترل بایدها و نبایـدها از راه‌هـای دیگر تثبیت فرهنگ توسط موسیقی است (مریام، ۱۹۶۴، ۲۲۵).

تعزیه، به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی‌ـمذهبی به‌طور عام، سهم مهمـی در تـداوم و پایـایی فرهنگ ایرانی داشته است. کمک به حفظ بنیان‌های نظری هنرهایی همچون ادبیات (شـعر کلاسیک)، هنرهای نمایشی (گونه‌هایی مانند نقالی، قوالی، و پرده‌خوانی)، نقاشـی، تـداوم آداب‌ورسوم ایرانی، و اشاعهٔ باورهای مذهبی، مواردی از این کارکرد تعزیه به‌شمار می‌آینـد. تعزیه در حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی، به‌مثابه شاخصه‌ای فرهنگی، در طول دو، سـه قـرن اخیر، نقش بزرگی داشته است (همایونی، ۱۳۸۱، ۸). موسیقی تعزیـه ازیک‌سـو، در بـروز خود مبتنی‌بـر آوازهـای ردیـف دسـتگاهی و مقام‌هـای موسـیقی نـواحی گونـاگون ایـران و ازسوی‌دیگر، حفظ‌کننده و تداوم‌دهندهٔ همان آوازها و مقام‌ها در طـول سـده‌ها بـوده اسـت (درویشی، ۱۳۷۶، ۱۵۹). ابوالحسن صـبا، دربـارهٔ حفـظ دسـتگاه‌ها و آوازهـای موسـیقی ایرانی تأکید می‌کند که:

> اگر خوب دقت شود، موسیقی ایران، تمام قطعـاتش در تعزیـه‌های سـابق ملحـوظ بـوده...؛ پـس موسیقی ایرانی را [می‌توان] از روی همـین تعزیـه‌ها پیـدا کـرد و ماحصـل ایـن تعزیـه‌ها، همـان قسمت‌هایی است که فعلاً به‌عنوان هفت دستگاه نزد ما باقی مانده است.... تاکنون تعزیه بوده کـه موسیقی ما را حفظ کرده است (دهباشی، ۱۳۷۶، ۳۷۱-۳۷۰).

روح‌الله خالقی نیز با دیدگاهی مشابه، افزون‌بر تأیید عملکرد بـالا، تعزیـه را در فراینـد 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 مجموعهٔ 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 ـ 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 جامعهٔ 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 ازیک‌سو، و وحدت شیعیان ایران ازسوی‌دیگر، داشته است. انگیزش شور قدسی، تطهیر روح و تزکیه نفس، گشودن باب توسل‌جویی و مرادخواهی، تقویت و استعلای بینش شهادت، تحکیم همبستگی و وحدت شیعیان (شهیدی، ۱۳۸۰، ۴۵-۴۰) و سرانجام، معرفی شخصیت‌های مقدس و محترم واقعهٔ کربلا، به‌عنوان «شخصیت پایه» فرهنگ ایرانی ـ شیعی (افزونتر، ۱۳۸۷، ۸۱-۸۰)، مواردی از کارکردهای تعزیه در انسجام‌دهی به جامعهٔ 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 جامعهٔ ایرانی) مشارکت داشته است.

۲-۴. ناکارکردهای موسیقی تعزیه

مرتن، مفهوم ناکارکرد[1] را در انتقاد به اصل «ضرورت کارکردی» پیشنهاد می‌دهد (ریویر، ۱۳۷۹، ۷۹). ناکارکرد (دُش‌کارکرد)، 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 زمینهٔ 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 برهم‌زنندهٔ فعالیت یک نهاد، بررسی کرد. در این حالت ممکن است برخی از گونه‌های کارکرد-فرایند یا کارکرد-نتیجه با اهداف غایی استفاده از موسیقی در فعالیت یک نهاد (کارکرد-غایت) در تعارض باشند. رویارویی ما با مجالس تعزیهٔ قودجان نشان داد که با درنظر گرفتن پنداشتی کارکردی از به‌کارگیری موسیقی در این آیین ــصرف‌نظر از وجوه زیبایی‌شناختی آن‌ــ می‌توان در برخی موقعیت‌ها، استفاده از موسیقی را به‌عنوان یک ناکارکرد درنظر گرفت.

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

1. dysfunction

رویکردهای درون‌نگر و برون‌نگر استقرار دارد ــ 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 موسیقیِ این آیین، تعارض دارند و سبب بروز اخلال در کارگان موسیقایی تعزیه به‌طور خاص و روند کلی اجرای این آیین به‌طور عام می‌شوند. افزون‌بر این‌گونه کاربردهای موسیقی، بروز غیراصولی اجزای ساختاری دیگر تعزیه نیز، به‌دلیل وجود ارتباط متقابل میان موسیقی و عناصر فرهنگی‌ـهنری دیگر تعزیه، به‌طور غیرمستقیم در شکل‌گیری برخی از ناکارکردهای موسیقی این آیین نقش دارند. در ادامه، برخی از ناکارکردهای موسیقی در مجالس تعزیهٔ 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 شیوهٔ 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 صوتیِ کلامی موسیقی تعزیه، و تحریک احساسات زوّار، صحنه‌های تعزیه را به مجلس روضه تبدیل می‌کند. ازآنجاکه این 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 تعزیهٔ قودجان، به‌ویژه شبیه‌خوان سیدحسن گل‌ختمی، بروز این ناکارکرد را در ابعاد گسترده‌ای شاهد هستیم (مجالس تعزیهٔ قودجان، ۱۳۹۸). گفتنی است، بسیاری از علاقه‌مندان و عوامل برگزاری تعزیه در نقاط دیگر ایران، به متداول شدن این شیوهٔ نقش‌پوشی در تعزیه، معترض هستند و به‌کارگیری آن را خارج از حیطهٔ تعزیه و تعزیه‌خوانی می‌دانند.

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

استفاده شده است. هرچند این رفتار، اختلال چندانی در روند اجرایی تعزیه به‌وجود نمی‌آورد، ولی به‌دلیل ایجاد وقفه یا تغییر در ساختار و محتوای رویدادهای صوتی ـکلامی موسیقی تعزیه، یک ناکارکرد به‌شمار می‌آید. به‌نظر می‌رسد، این کار به‌منظور 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.

زن‌خوانی مردان: نقش‌پوشی مردان، به‌عنوان «شبیهِ» شخصیت‌های زن مجالس تعزیه، در ادبیات شفاهی این آیین، موسوم به «زن‌خوانی» است. در راستای رویکرد پژوهشی این مقاله و از دیدگاهی برون‌نگر، اتخاذ این تمهید در برگزاری مجالس تعزیه، به‌دلیل اِعمال دگرش در شیوش (رنگ) و کیفیت‌های دیگر صوت‌های به‌کاررفته در حجم چشمگیری از رویدادهای صوتیِ‌ـکلامی موسیقیِ تعزیه، یک ناکارکرد به‌شمار می‌آید. به‌رغم توضیح بالا و از منظری دیگر، زن‌خوانیِ مردان در تعزیه را می‌توان تمهیدی در راستای ایجاد سازگاری میان نحوهٔ به‌کارگیری عناصر هنری این آیین ازقبیل موسیقی، هنرهای نمایشی، و... با بافت فرهنگی، دینی، و اجتماعیِ این آیین دانست که درصورت فقدان آن، برگزاری مجالس تعزیه در این بستر اجتماعی، قابل‌تصور نخواهد بود. افزون‌براین، پذیرش زن‌خوانیِ مردان، به‌مثابه یک سنت و قرارداد نمایشی از سوی مخاطبان تعزیه، حاکی از این است که بروز این شیوهٔ 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 به‌طورکلی، مبتنی‌بر دوگانهٔ خیر و شر است. رویارویی نیروهای خیر و شر بر شکل‌دهی و بروز عناصر ساختاری این آیین ازقبیل 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 شیوهٔ انتخابِ مضمون، نوعی ناکارکرد به‌شمار می‌آید؛ به‌عنوان مثال، کارگان موسیقی تعزیهٔ «مُسَیِّب به کربلا» (قودجان، ۱۳۸۲)، به‌دلیل فقدان دوگانهٔ یادشده، بیشتر از اجرای «آواز» در مُد دشتی تشکیل شده است و از رویدادهای صوتی‌ـکلامی دیگر موسیقی تعزیه، مانند

اشتلم‌خوانی، بسیار کم استفاده شده است؛ عناصر ساختاری دیگر این مجلس تعزیه نیز تنوع اندکی دارند. در نتیجهٔ این یکنواختی، مشارکت در برگزاری این مجلس تعزیه و دنبال‌کردن صحنه‌های آن، امری خسته‌کننده و ملال‌آور خواهد بود که با اهداف غایی برگزاری این آیین، در تضاد است. مشاهدات ما از مجالس تعزیهٔ اجراشده در قودجان خوانسار نشان داد که میزان مشارکت افراد در این‌گونه مجالس تعزیه، نسبت به مجالسی که تنوع ساختاری بیشتری در آن‌ها به‌کار رفته است، به‌مراتب کمتر است. گفتنی است، معین‌البکاء و مدیر برگزاری این آیین، مسئول بروز این ناکارکرد در تعزیه هستند.

اجرای آواهای غیرضروری: به‌طور 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 محدودهٔ فرکانسی صدای «شاهد» آوازها اجرا می‌کند. هرچند اجرای آواهای یادشده درمجموع بخش اندکی از کارگان موسیقی تعزیه را تشکیل می‌دهند، ولی به‌لحاظ زیبایی نغمه‌های اجرایی، تأثیر بسزایی در افت کیفیت موسیقی ارائه‌شده در این آیین به‌جای می‌گذارند و از این دیدگاه، ناکارکرد به‌شمار می‌آیند. بروز این ناکارکرد در نقش‌پوشی شبیه‌خوانان تازه‌کار، به‌ویژه کودکان (بچه‌خوان‌ها) آشکارتر است؛ (نک. تعزیهٔ «شهادت طفلان مسلم علیهم‌السلام»، قودجان، ۱۳۹۸).

شخصیت‌پردازی توسط شبیه: شخصیت‌پردازی در تعزیه به‌گونه‌ای است که مخاطب تعزیه با شنیدن اشعار اجراشده توسط شبیه به‌سرعت و سهولت از نام و نقش او در تعزیه آگاه می‌شود. با وجود درنظر گرفتن این تمهید در سرودن اشعار تعزیه‌نامه، شبیه‌خوانان، به‌ویژه گروه موافق‌خوان، در بیشتر موارد پیش از شروع گفت‌وگو، با گفتن عبارت‌هایی مانند «فضه‌جان»، «زینبم»، و...، نام شبیه مقابل را تکرار می‌کنند (تعزیهٔ شهادت امام حسین علیه‌السلام، 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 صوتی‌ـکلامی موسیقی تعزیه نیز اثرگذار است؛ ازاین‌رو، 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. براین‌اساس، کارکرد غایی موسیقی ــ به‌عنوان جزئی از ساختار این آیین ــ نیز در راستای تحقق هدف یادشده است. افزون‌بر 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 شرکت‌کنندگانِ 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 ـ نتیجه، کارکرد ـ فرایند، و کارکرد ـ غایت، 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 (به‌این‌سبب 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 نخستین‌بار 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 شبیه 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، تدوام 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.

منابع

آزاده‌فر، محمّدرضا (۱۳۹۳). اطلاعات عمومی موسیقی (چاپ چهارم). تهران: نشر نی.

آشوری، داریوش (۱۳۵۷). تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ (چاپ دوم)، تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.

افزونتر، سعید (۱۳۸۷). نگاهی انسان‌شناسانه به مطالعات تعزیه. فصلنامه موسیقی ماهور، ۳۹، ۹۰-۷۵.

البرزی، هادی؛ و بهزادمقدم، سهیلا (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه. مدیریت رسانه، ۱۶، ۷۰-۶۳.

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). تعزیهٔ چهل یهودی و طبخ حضرت زهرا علیها السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۷۵). تعزیهٔ خروج مختار [DVD]. قودجان، خوانسار، اصفهان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۷۹). تعزیهٔ حبیب‌ابن‌مظاهر [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۸۲). تعزیهٔ مسیب به کربلا [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۸۵). تعزیهٔ امیر تیمور گورکانی [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۵). تعزیهٔ شهادت میثم تمّار [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیهٔ شهادت امام حسین علیه السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیهٔ شهادت امام علی علیه السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیهٔ شهادت حضرت زهرا علیها السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

تعزیه‌خوانی قودجان (۱۳۹۸). تعزیهٔ شهادت طفلان مسلم علیه السلام [DVD]. قودجان، ایران: واحد تکثیر حسینیه حضرت ابوالفضل العبّاس.

حسنی، فاطمه (۱۳۸۵). تعزیه و نقش آن در تداوم موسیقی. کتاب ماه هنر، ۹۱ و ۹۲، ۱۶۲-۱۵۶.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۱)، سرگذشت موسیقی ایران (چاپ سوم). تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.

درویشی، محمّدرضا (۱۳۷۶). موسیقی آیینی و مذهبی ایران. هنر، ۳۴، ۱۶۲-۱۵۲.

دهباشی، علی (۱۳۷۶). یادنامه ابوالحسن صبا. تهران: انتشارات ویدا.

ریویر، کلود (۱۳۷۹). درآمدی بر انسان‌شناسی (مترجم: ناصر فکوهی). تهران: نشر نی. (تاریخ اصل اثر ۲۰۱۳)

شایسته، خسرو (۱۳۵۵). نقش موسیقی ایرانی در تعزیه (پایان‌نامه لیسانس نمایش). دانشگاه هنر، تهران، ایران.

شهیدی، عنایت‌اللّه (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمسیون ملی یونسکو در ایران.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۱). تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی (چاپ دوازدهم). تهران: نشر نی.

مالینوفسکی، برونسیلاو (۱۳۷۹). نظریه‌ای علمی دربارهٔ فرهنگ (مترجم: عبدالحمید زرین‌قلم). تهران: گام نو. (تاریخ اصل اثر ۱۹۴۴)

مریام، آلن‌پی (۱۳۹۶). انسان‌شناسی موسیقی (مترجم: مریم قرسو). تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور. (تاریخ اصل اثر ۱۹۶۴)

مسعودیه، محمّدتقی (۱۳۶۵). مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی) (چاپ سوم). تهران: سروش.

میثمی، سیدحسین (۱۳۹۷). موسیقی عصر صفوی. تهران: انتشارات متن.

همایونی، صادق (۱۳۵۰) تعزیه و تعزیه‌خوانی تهران: جشن هنر.

همایونی، صادق (۱۳۶۸). تعزیه در ایران. شیراز: نوید.

همایونی، صادق (۱۳۸۱). موسیقی و آیین و نقش آن در تعزیه. کتاب ماه هنر، ۵۳ و ۵۴، ۴-۹.

وحیدیان کامیار، تقی؛ زرین‌کوب، عبدالحسین؛ و زرین‌کوب، حمید (۱۳۸۸). ادبیات فارسی (۱): قافیه و عروض-نقد ادبی (چاپ پانزدهم). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی 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* (2nd 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.