حیات فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع در دوران صفوی و قاجار

آیدین پارسایی‌راد[1]، حسن بلخاری قهی[2]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش‌هنر، گروه مطالعات عالی‌هنر دانشگاه تهران، واحد پردیس بین‌المللی کاسپین،گیلان، ایران.

۲. استاد تمام، گروه مطالعات عالی‌هنر دانشکده هنرهای‌تجسمی، دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

موسیقی اصیل ایرانی که امروزه تحت عنوان موسیقی دستگاهی می‌شناسیم، با ورود اسلام به ایران و ترویج مذهب شیعه به خدمت مناسک و آیین‌های اسلامی درآمد. به واسطهٔ این اتفاق، به طبع لحن‌های موسیقایی برای انجام مناسک مذهبی تحت عنوان موسیقی مذهبی در قالب فُرم‌هایی چون مناجات، روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و... پدیدار گشت. در نتیجهٔ این امر، شاهد تنیدگی و پیوندی غیرقابل انکار بین موسیقی مذهبی و موسیقی اصیل ایرانی در طول تاریخ تشیع به‌خصوص در دوران صفوی و قاجار هستیم؛ چراکه بخشی از موسیقی دستگاهی ما ریشه در موسیقی مذهبی در گذشته دارد و به دلیل ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها، به شکل موسیقی مذهبی تبلور یافته است. از آنجایی که حیات موسیقی مذهبی تشیع، در بستر ردیف موسیقی[1] دستگاهی[2] شکل گرفته است؛ از این رو، آگاهی یافتن از حیات و خصوصیات موسیقایی انواع فُرم‌های رایج در این نوع موسیقی اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه این پرسش در ذهن شکل می‌گیرد که موسیقی مذهبی شیعیان ایران از چه اَلحان و نغمه‌هایی در ردیف موسیقی دستگاهی بهره‌مند شده است و موسیقی مذهبی نیز چه تحول و تغییراتی در ساختار ردیف موسیقی دستگاهی داشته است. این مقاله با رویکردی توصیفی و تاریخی، براساس مطالعات کتابخانه‌ای از منابع تاریخ موسیقی و سفرنامه‌ها گردآوری شده است. می‌توان گفت که به نوعی حیات و بقاء موسیقی دستگاهی ایران، از برکت موسیقی مذهبی از سده‌های گذشته تا به امروز بوده است؛ تا آنجا که به کارگیری نغمه‌ها و گوشه‌ها در انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی، نشان از روابطی دوسویه میان ردیف موسیقی دستگاهی و موسیقی مذهبی تشیّع است.

واژگان کلیدی: صفوی، قاجار، موسیقی مذهبی، موسیقی‌دستگاهی، ردیف موسیقی.

1. aidinparsaeirad@gmail.com

2. Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

مذهب رسمی در اواسط سدهٔ چهارم هجری دوران آل بویه که بر بخش وسیعی از ایران و عراق حاکمیت داشته‌اند، شیعه بوده است. این دوران اوج فرهنگ و ادب اسلامی است و به رنسانس اسلامی معروف است و می‌توان سرآغاز موسیقی مذهبی تشیع در ایران به شمار آورد. در این دوره عزاداری شیعیان برای خاندان نبوت، امامان و شهدای کربلا به‌صورت نمایش عزاداری، دسته‌گردانی، نوحه‌خوانی و سینه‌زنی در دههٔ اول محرم شروع شد. در این رابطه ادوارد گرانویل‌براون[۳] نیز در کتاب خود می‌نویسد: "گویند معزالدوله احمدبن بویه در دههٔ اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را ببندند و مردم لباس عزا بپوشند و به تعزیهٔ [حضرت] سیدالشهدا [ع] بپردازند؛ چون این قاعده در بغداد رسم نبود، علمای اهل سنت آن را بدعتی بزرگ دانستند و چون بر معزالدوله دستی نداشتند، چاره جز تسلیم نتوانستند. بعد از آن، هر ساله تا انقراض دولت دیالمه، شیعیان در دههٔ اول محرم در جمیع بلاد، رسم تعزیه به جا می‌آوردند و در بغداد تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی برقرار بود"(گرانویل‌براون، ۱۳۳۵:۴۰). بر این اساس می‌توان سرآغاز فُرم‌های موسیقایی مذهبی چون روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و حتی تعزیه را از دوران آل بویه دانست که در دوران صفوی و قاجار جنبهٔ رسمی یافت. همچنین، با روی کار آمدن حکومت‌های شیعی در سدهٔ هفتم و هشتم هجری؛ یعنی حکومت ایلخانان و پس از آن تیموریان مراسم عزاداری شیعیان مجدداً به مانند عصر حاضر مرسوم شد. از آنجایی که دوران صفوی عصر دین سالاری است؛ از این رو در این دوره شاهد رشد و بلوغ موسیقی مذهبی هستیم که نتیجهٔ آن عمومیت یافتن سینه‌زنی و دسته‌گردانی در ایام ماه محرم و صفر بود. لازم به توضیح است که "سلاطین صفوی [ترویج] مراسم تاسوعا و عاشورا و نیز تعزیه‌خوانی [در میان عوام را] به منظور بهره‌گیری سیاسی حمایت می‌کردند"(بهاروند، ۱۳۹۴:۱۰۲). در این رابطه، عصر شاه عباس اول صفوی را می‌توان سرآغاز ترویج مراسم عزاداری در ایام ماه محرم و صفر و به واسطهٔ آن اجرای موسیقی مذهبی نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی و حتی مناجات‌خوانی دانست. در دوران قاجار نیز موسیقی مذهبی و انواع آن که میراث و وام‌دار عصر صفوی است، بسیار پر رونق بوده است. براساس منابع، نمایش همراه با موسیقی مذهبی تعزیه نیز که از اواخر دوران صفوی (با استناد به آراء حسن مشحون و ویلیام فرانکلین از دوران کریمخان‌زند) آغاز شده بود، در دوران قاجار به‌خصوص عصر ناصرالدین‌شاه رونق و رواج بسیار داشت. در این راستا "[به واسطهٔ] علاقهٔ ناصرالدین‌شاه به مجالس تعزیه و شبیه‌خوانی محلی در کنار اندرون شاهی ساختند که به تکیه‌دولت معروف شد. در تکیهٔ بزرگ و باشکوه که به دستور ناصرالدین‌شاه مجاور محلهٔ ارگ ساخته شده بود، در روزهای عزاداری مجالس تعزیه با تجمل و شکوه بسیار و با شرکت بهترین خوانندگان در حضور شاه برگزار می‌شد"(مشحون،۱۳۸۰:۴۰۳).

در رابطه با اهمیت و ضرورت این پژوهش، از آنجا که موسیقی مذهبی در رابطه با اجرای مناسک و آیین‌های شیعیان ایران، در طول اَدوار اسلامی به‌خصوص دوران صفوی و قاجار، همواره در بستر اَلحان و نغمه‌های سازنده موسیقی اصیل ایرانی شکل گرفته است، بدون شک آگاهی یافتن از حیات و خصوصیات موسیقایی هر یک از انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع امری ضروری می‌نماید؛ چراکه روابط دوسویه و تأثیرگذاری میان موسیقی دستگاهی و موسیقی مذهبی شیعیان ایران برقرار است. بنابراین با توجه به ضرورت و اهمیت بیان شده در این پژوهش، یک سؤال اساسی در اینجا ایجاب می‌کند که هر یک از انواع فُرم‌های رایج در موسیقی مذهبی تشیّع دارای چه خصوصیات موسیقایی در بستر ردیف موسیقی دستگاهی در دوران صفوی و قاجار بوده‌اند؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی و تاریخی است و براساس مطالعات کتابخانه‌ای با هدف تبیین حیات و خصوصیات موسیقایی انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع در بستر موسیقی دستگاهی، با استناد به متون تاریخ موسیقی، سفرنامه‌های جهانگردان اروپایی و گزارش‌ها و روزنوشت‌های شخصی برخی رجال در دوران صفوی و قاجار صورت گرفته است. بنابراین در راستای تبیین هدف این پژوهش، با نگاهی تاریخی و موسیقایی به شرح هر یک از انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع چون تلاوت قرآن، اَذان و مناجات، روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و تعزیه در بستر موسیقی دستگاهی پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ تحقیق

یکی از مطالعات کتاب "موسیقی عصر صفوی"، نوشتهٔ سیدحسین میثمی، نوازنده و پژوهشگر حوزهٔ موسیقی است. ایشان در این کتاب، جدای از شرحی کامل و مفصل در رابطه با ساختار نظام موسیقایی آن عصر و مواردی چون موسیقی بزمی و موسیقی نقاره‌خانه‌ای، با نگاهی تاریخی و موسیقایی به تبیین حیات موسیقی مذهبی شیعیان ایران و معرفی انواع فُرم‌های آن پرداخته است. همچنین، ایشان در دو مقاله تحت عنوان "نگاهی به موسیقی دورهٔ صفویه"، و "موسیقی و مذهب در دوران صفوی"، به نقش مذهب در شکل‌گیری، حفظ و بسط نغمه‌های موسیقی دستگاهی و انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی، همچنین روابط دوسویه میان مذهب و موسیقی پرداخته است. محمدرضا درویش، پژوهشگر عرصهٔ موسیقی ملی، آیینی و مذهبی در مقاله‌ای تحت عنوان" موسیقی آیینی و مذهبی ایران"، جدای از شرحی مختصر در رابطه با حیات موسیقی مذهبی یهود، مسیحی و زرتشتی در ایران، ضمن تبیین خصوصیات و تحولات موسیقی مذهبی اسلامی در قالب چهاردسته موسیقایی عبادی، عرفانی و خانقاهی، عاشورایی و تعزیه، به معرفی سازهای کاربردی در قالب موسیقی عاشورایی و هنر تعزیه

پرداخته است. بهمن کاظمی موسیقی‌شناس اقوام و ملل در کتاب "*موسیقی ایران در سدهٔ گذشته*"، جدای از شرح موسیقی نظامی و مُطربی، به تبیین حیات سه فُرم موسیقایی مذهبی؛ چون روضه، نوحه و تعزیه در دوران قاجار با استناد به سفرنامه‌نویسان آن عصر پرداخته است. تورج زاهدی پژوهشگر حوزهٔ سینما و موسیقی در کتاب "*موسیقی عاشورا*"، ضمن شرحی مختصر در رابطه با انواع فُرم‌های موسیقایی مذهبی چون اَذان و مناجات، روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی، به تبیین حیات هنر تعزیه در دوران قاجار و نقش‌آفرینی اَلحان و نغمه‌های موسیقی دستگاهی در اجرای آن، به‌طور مفصل سخن به میان آورده است. حسن مشحون تاریخ‌نگار حوزهٔ موسیقی ایران در کتاب "*موسیقی مذهبی ایران*"، ساختار پژوهش خود در این اثر را مبتنی بر دو بخش عمدهٔ موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعهٔ موسیقی قدیم ایران و سابقهٔ تاریخی تعزیه و تأثیر آن در نگهداری اَلحان و نغمه‌های موسیقی ملی و معرفی شبیه‌خوان‌های معروف در دوران قاجار بنا نهاده است. همچنین ایشان در کتاب "*تاریخ موسیقی ایران*"، در بخش‌هایی از آن به شرحی مختصر در رابطه با مراسم عزاداری در ایران، ظهور روضه‌خوانان و گسترش مجالس روضه، دسته‌گردانی و سینه‌زنی در عصر صفویه پرداخته است. روح‌الله خالقی موسیقی‌دان نامی نیز در مجموعهٔ سه‌جلدی تحت عنوان "*سرگذشت موسیقی ایران*"، در بخش‌هایی از جلد اول آن، به بیان رابطهٔ مذهب و موسیقی در دوران صفوی و قاجار، همچنین به معرفی انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی و نحوهٔ برگزاری مراسم تعزیه در دوران قاجار و تأثیر آن بر نغمه‌های موسیقی دستگاهی پرداخته است. محمدتقی مسعودیه موسیقی‌شناس اقوام و ملل در کتاب "*موسیقی مذهبی ایران، هنر تعزیه*"، با نگاهی تاریخی و اساطیری به ریشه‌یابی و چگونگی تکامل تعزیه، و موارد دیگری چون تجزیه‌وتحلیل تعزیهٔ حسین بن علی(ع) و آوانویسی آن پرداخته است. همچنین، ایشان در مقاله‌ای تحت عنوان "روضه‌خوانی و رابطهٔ آن با ردیف موسیقی سنتی ایران"، به شرحی مفصل در رابطه با تجزیه و تحلیل آوانگاری روضه‌خوانی در دستگاه‌های موسیقی ایرانی می‌پردازد. لازم به ذکر است، از آنجایی که در این مقاله پژوهشگر، با نگاهی تاریخی به تبیین حیات انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی در بستر موسیقی دستگاهی می‌پردازد، بنابراین می‌توان ادعا کرد که این پژوهش نسبت به آنچه که دیگران به انجام رسانیده‌اند تا حدودی متفاوت‌تر و تخصصی‌تر است.

فُرم‌های موسیقی مذهبی در دوران صفوی و قاجار

به غیر از تلاوت قرآن، اَذان و مناجات که بخشی از مراسم‌های مذهبی اهل تسنّن و تشیّع را به‌صورت مشترک تشکیل می‌دهد، انواع دیگری از موسیقی‌های مذهبی مانند نوحه‌خوانی، روضه‌خوانی و هنر شبیه‌خوانی یا به اصطلاح تعزیه، مخصوص اهل تشیّع به‌خصوص شیعیان ایران است. لازم به ذکر است تمامی فُرم‌های موسیقایی مذهبی مذکور از پیوندی بسیار محکم با ردیف موسیقی دستگاهی ایران برخوردار هستند که در این پژوهش به شرح هر یک از آن‌ها پرداخته خواهد شد.

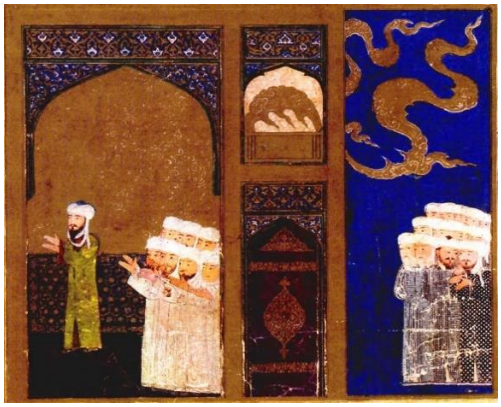
اَذان

خواندن اَذان در گذشته و حال با لحن خوش، به قصد نزدیکی به خداوند و برای ایجاد حالتی قلبی و روحانی برای نیل به این منظور در شنوندگان صورت می‌گیرد. اَذان به‌عنوان مقدمهٔ نماز از صدر اسلام با هدف تأثیر والا در دل اهل ایمان معمول شد. چنان‌که "عُمَر بود که پیشنهاد اَذان خواندن کسی را برای فراخواندن مسلمانان به نماز به پیامبر [ص] داد و ایشان بلال را برای این منظور انتخاب نمودند" (جودی، ۲۱۶:۱۳۹۶). در دوران صفوی نیز اغلب خواندن اَذان توسط افراد خوش‌صدا صورت می‌گرفت؛ در این راستا "مؤذنان خوش صدا به خدمت اماکن مقدس درمی‌آمدند و بهترین مؤذنان [نیز] به خدمت دربار درمی‌آمدند تا هنگام نماز برای درباریان به قرائت اَذان بپردازند"(میثمی، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۶). لازم به ذکر است که "در دورهٔ شاه سلطان‌حسین صفوی به اَذان‌گوی دربار، لقب مؤذن‌باشی داده بودند" (آصف، ۱۰۱:۱۳۵۲). گارسیا فیگوئرا[۴] سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس‌اول، در رابطه با خواندن اَذان در سفرنامهٔ خود چنین می‌نگارد: مؤذنان برای آنکه صدای‌شان کاملاً اطراف را پوشش دهد، مناره را دور می‌زدند و پس از به صدا درآمدن نقاره‌خانه، گفتن اَذان را در مسجد جامع و دیگر مساجد شهر آغاز می‌کردند (فیگوئرا، ۱۴۵:۱۳۶۳). همچنین، جِمِلی‌کارِری[۵] نیز معاصر با شاه سلطان‌حسین، در رابطه با تداوم خواندن اَذان در اواخر دوران صفوی چنین می‌نگارد: "در هنگام اَذان جمع کثیری خوش صدا با نیت نزدیکی به خدا از پشت بام‌ها با صدای بلند شروع به اَذان گفتن می‌کردند" (کارِری، ۳۳:۱۳۴۸). براساس منابع، در دوران صفویه به محتوای اَذان اضافه شد که مسبب آن شاه اسماعیل اول بود. بدین ترتیب که به هنگام خطبهٔ شاهی در مسجد جامع تبریز به سال ۹۰۷ه.ق، از خطیب خواسته شد خطبه به نام دوازده امام شیعه خوانده شود و به اَذان و اَقامهٔ عبارات (اَشهد ان علیاً ولی‌الله) و (حی علی خیرالعمل) اضافه شود (میراَحمدی، ۵۱:۱۳۶۳). بر این اساس، خواندن اَذان در دوران قاجاریه نیز تا به امروز میراث و وام‌دار عصر صفویه است.

در رابطه با نقش نغمه‌ها و گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی در اجرای اَذان، در اَدوار اسلامی و به‌خصوص دوران صفوی متأسفانه اطلاعات چندانی دربارهٔ خصوصیات آواز مؤذنان و اینکه از چه نغمه‌هایی استفاده می‌کردند، موجود نیست؛ شاید بتوان دلیل این مهم را تغییر نظام موسیقایی از اَدواری به دستگاهی در اواخر دوران صفوی و به واسطهٔ آن از بین رفتن بسیاری از نغمه‌های موسیقایی در آن دوره و به طبع عدم اطلاع از آن‌ها در اعصار بعدی در نظر گرفت. در رابطه با خصوصیات اَذان و نقش‌آفرینی ردیف موسیقی دستگاهی در اجرای آن در دوران قاجار حتی تا به امروز، ساسان سپنتا معتقد است که "اَذان بیشتر در گوشهٔ[۶] روح‌اَلارواح[۷] آواز بَیات‌تُرک[۸] خوانده می‌شد"(سپنتا، ۸۷:۱۳۶۹). تورج زاهدی نیز در این رابطه می‌نویسد: "اَذان عموماً در آواز بَیات‌تُرک یا بَیات‌زَند خوانده می‌شود؛ اما اگر اَذان در قالب هنر

نمایشی تعزیه خوانده شود، در آواز بیات‌کُرد[۹] قرار می‌گیرد"(زاهدی،۷۱:۱۳۹۰). در این رابطه روح‌الله خالقی نیز خواندن اَذان را علاوه بر آواز بیات‌تُرک، در گوشه شهناز[۱۰] نیز بیان می‌کند (خالقی، ۲۳۷:۱۳۹۵). در یک جمع‌بندی براساس اظهارات صاحب نظران فوق می‌توان گفت که خواندن اَذان جز در مواردی معدود، اغلب در آواز بیات تُرک (بیات‌زند) صورت می‌گرفته است.

تصویر۱. نگارهٔ ورود زلیخا به پایتخت مصر، هفت‌اورنگ جامی، سدهٔ دهم ه.ق، کارگاه هنری سلطان ابراهیم‌میرزا، مشهد (اشرفی، ۲۳۷:۱۳۸۴).

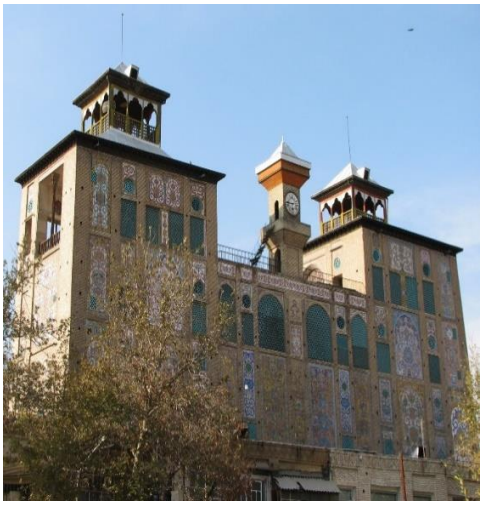


تصویر۲. نگارهٔ مسلمانان خوب و بد، سدهٔ نهم ه.ق، پاریس، کتابخانه ملی (شایسته‌فر،۷۳:۱۳۸۴).

مُناجات‌خوانی

مناجات نیز به معنی "یک نوع اظهار عبودت و شکرگزاری به درگاه پروردگار است، رازونیازی است که مردم خداشناس در خلوت با کردگار خود می‌کنند"(خالقی، ۲۳۷:۱۳۹۵). سبقه و ریشهٔ مناجات‌خوانی به ایران دوران باستان می‌رسد. نیایش پروردگار با نغمه‌ها و سرودهای مذهبی در ایران از گذشته‌های بسیار دور، از زمان آریایی‌ها رواج داشته است؛ به‌عنوان مثال، در دین زرتشت سرود گات به شکل مناجات خوانده می‌شود. پس از اسلام نیز این سنت دیرین ترک نشد و مناجات و رازونیاز و نیایش پروردگار بر فراز گلدسته‌های مساجد و خانقاه‌ها و پشت بام‌ها به وسیلهٔ شب زنده‌داران خوش‌آواز همچنان متداول و معمول بود. در این رابطه لازم به ذکر است که در عصر صفوی، مناجات‌خوانی رواج بسیار گرفت و در دورهٔ قاجار به‌ویژه در شب‌های ماه مبارک رمضان به‌وسیلهٔ خوانندگان بر فراز گلدسته‌های مساجد و بام‌های منازل همچنان متداول بود. همچنین سلاطین و رجال کشور نیز در دستگاه خود، کسانی را برای گفتن اَذان و مناجات نگاه می‌داشتند، یا با پرداخت مقرری آنان را به کار می‌گرفتند. در زمان ناصرالدین شاه نیز بر فراز بلندترین عمارت دربار؛ یعنی شمس‌العماره نیز خوانندگان معروف خوش‌آواز مناجات می‌کردند و اَذان می‌گفتند (مشحون،۴۱۶:۱۳۸۰).

در رابطه با اَلحان‌خوش مناجات‌خوان‌ها و تأثیر آواز موسیقایی آن‌ها به‌عنوان بهترین وسیلهٔ تزکیه نفس و بیداری روان آمده است که،"مناجات‌خوان‌ها وقتی در نیمه‌های شب از نقاط مرتفع و بالای گُلدسته‌های مساجد می‌خوانند، معمولاً اشعاری در خداشناسی و اندرز و نصیحت را می‌سرایند و آن‌ها که صدای خوش دارند، آهنگ و الفاظشان در دل شنوندگان تأثیر به‌سزا دارد"(خالقی، ۲۳۷:۱۳۹۵). لازم به ذکر است که "اساساً در سنت موسیقایی ایران، مناجات‌خوانی و آواز سنتی [به واسطهٔ کاربرد نغمه‌ها و گوشه‌های ردیف موسیقی] ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند؛ به گونه‌ای که بیشتر استادان آواز در موسیقی ردیفی و دستگاهی، در عین حال مناجات‌خوانی کرده و حتی اَذان هم خوانده‌اند"(زاهدی، ۲۵:۱۳۹۰). همچنین، از آنجا که اقامهٔ اَذان و مناجات در دوران صفوی و قاجار، با هدف نیایش پروردگار در چند نوبت از شبانه‌روز صورت می‌گرفت، می‌توان این دو فُرم موسیقی مذهبی را عامل و ابزاری مناسب برای مؤمنین خوش‌الحان به جهت تمرین آواز در طول شبانه‌روز دانست، همچنین آن‌ها را عاملی به جهت حفظ و بسط نغمه‌های موسیقی دستگاهی درآن دوران به حساب آورد.



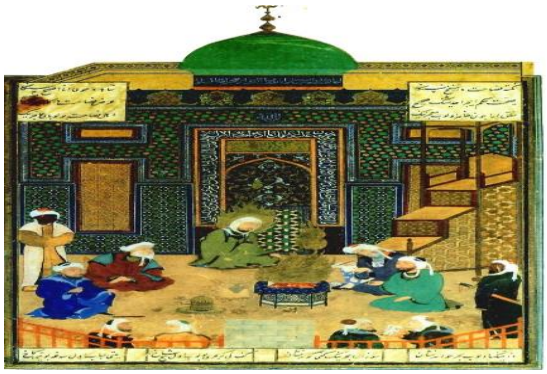
تصویر ۳. نمایی از بنای باشکوه شمس‌العماره، متعلق به دوران قاجار، تهران (عکس، نگارنده)

تلاوت قرآن

"یکی از اشکال رایج موسیقی مذهبی در دوران صفوی، تلاوت قرآن مجید بود که این امر غالباً توسط قاریان[۱۱] و حافظان[۱۲] انجام می‌گرفت"(میثمی، ۹۳:۱۳۸۹). آدام اولئاریوس[۱۳]، در رابطه با نقش حافظان در تلاوت قرآن در شهر اردبیل می‌گوید: "[در مجموعهٔ شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی] در هر طرف دوازده نفر آخوند نشسته بودند که حافظان نامیده می‌شدند. مقابل آن‌ها رحلی[۱۴] قرار داشت که روی هر کدام کتاب‌هایی با اوراقی از پوست حیوانات به چشم می‌خورد. در این

کتاب‌ها سوره‌های قرآن مجید با خط عربی نوشته شده بود" (اولئاریوس، ۱۲۷:۱۳۶۳). ژان تاورنیه[۱۵] نیز در رابطه با نقش حافظان در تلاوت قرآن در شهر اردبیل می‌گوید: "ملاهایی برای خدمات مقبره‌ها استخدام شده بودند که دائم به قرائت قرآن مشغول بودند"(تاورنیه، ۷۵:۱۳۶۳). همچنین، در این رابطه زمانی که وی در قُم به سر می‌برد چنین نقل می‌کند: "ملاهای متعدد نشسته و کتاب‌هایی در دست دارند و مشغول قرائت هستند" (همان: ۸۳). در جایی دیگر انگلبرت کمپفر[۱۶]، در رابطه با نقش حافظان قرآن در دوران صفوی چنین می‌نگارد: "حافظ به روحانی‌ای گفته می‌شود که در مقابر برای مردگان و شادی روح آن‌ها قرآن می‌خواند. مزد حافظ [قرآن] از محل میراث ثروتمندانی تأمین می‌شود که یا در زمان حیات خود و یا به‌عنوان آخرین وصیت چنین مقرر داشته‌اند. کار قرائت قرآن در مقابر کمتر به عهده یک نفر واگذار می‌شود. اغلب چندین نفرند که هر چند ساعت به نوبت قرآن تلاوت می‌کنند"(کمپفر، ۱۳۰:۱۳۶۳).

لازم به ذکر است: "از اینکه قاریان در هنگام تلاوت قرآن [در دوران صفوی] از چه آوازها و آهنگ‌هایی استفاده می‌کردند اطلاع چندانی در دست نیست، جز آنکه ملامحمدتقی مجلسی (هم عصر با شاه عباس‌دوم صفوی)، ذکر می‌کند که برخی غناء را موافق مقامی از مقامات دوازده‌گانه و بیست‌وچهار شعبه دانسته‌اند؛ از این رو کاربرد غنا در قرآن به این معنا بوده که قاریان هنگام تلاوت قرآن از این مقامات استفاده می‌کردند"(میثمی، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۴). می‌توان گفت از آنجایی که موسیقی ابزاری برای رسیدن به آرامش و کاستن فشار روحی است، در این راستا تلاوت قرآن با لحنی شیوا و آرام‌بخش، تأثیری شگرف در شنوندگان ایجاد می‌کند که ارمغان آن حال‌وهوایی قدسی و روحانی همراه با آرامش بر فرد شنونده است. تلاوت قرآن در دوران قاجاریه نیز تا به امروز میراث و وام‌دار عصر صفویه است، تا آنجا که "امروزه نیز تلاوت قرآن در مقام‌هایی چون بَیات که رُکن اصلی قرائت است و همچنین مقام‌های دیگری چون حجاز، صبا، سه‌گاه، چهارگاه، نهاوند، رست (راست)، عجم و... صورت می‌گیرد"(پارسایی‌راد، ۹۵:۱۴۰۰).



تصویر ۴. نگاره پیامبر(ص) در میان یارانش، اوایل سده‌دهم ه.ق، حیرت‌الابرار میرعلی شیرنوایی، آکسفورد، کتابخانه بودلین (شایسته‌فر، ۷۱:۱۳۸۴)

نوحه‌خوانی

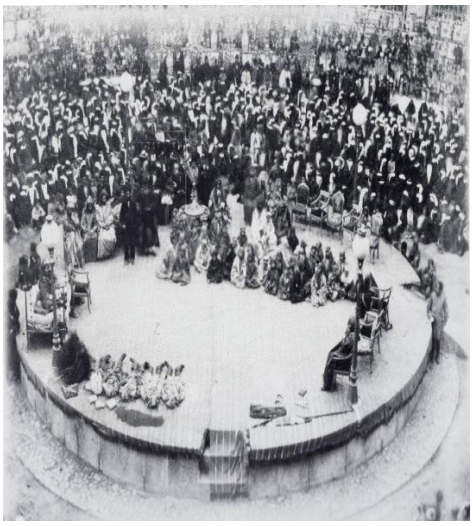
نوحه در لغت به معنای گریه، شیون و زاری است. در واقع نوحه تصنیفی است که اشعار آن دارای مضمون مذهبی بوده و جنبهٔ دینی دارد و از آنجا که دارای وزن و ضرب بود، با موسیقی ارتباط کامل دارد. به بیان دیگر، نوحه‌خوانی، نوعی موسیقی آوازی[۱۷] است که به‌صورت تک‌خوانی و جواب گروهی، بدون همراهی ساز همراه با سینه‌زنی (به‌منظور حفظ ریتم) به شیوهٔ دسته‌گردانی از دوران صفوی مرسوم است؛ البته امروزه نوحه با تغییراتی همچون همراهی برخی سازهای بادی و کوبه‌ای در مراسم‌های دسته‌گردانی ایام ماه محرم و صفر اجرا می‌شود.

در رابطه با تاریخ نوحه‌خوانی می‌توان گفت که "فغان و زاری کردن در رثای فرد یا افرادی و یا نوحه‌سرایی در غم از دست رفتگان پیشینه‌ای طولانی دارد؛ چنان‌که در ادبیات کهن ایران نیز به آن اشارات فراوانی شده است؛ کوه کندن فرهاد و زاری او، سوگ سیاوش و زاری کردن مجنون در مرگ لیلی نمونه‌هایی از این دست هستند"(کاظمی، ۵۳:۱۳۹۰). یکی از این رسوم عزاداری با همراهی نوحه که به هنگام از دست دادن نزدیکان در دوران باستان اجرا می‌شد و گاه با مویه کردن و نواختن موسیقی در مشایعت مردگان تا گورستان همراه بود، نواختن نغمهٔ چمری با سازهای باستانی سُرنا و دُهُل است که قدمت آن به دوران ساسانی می‌رسد (کاظمی، ۳۲:۱۳۸۹). بهمن کاظمی در کتاب موسیقی ایران در سدهٔ گذشته، در رابطه با حیات نوحه‌خوانی در اَدوار اسلامی می‌نویسد: "مراسم عزاداری در روز وفات امام حسین (ع) تا زمان حکومت دیلمیان و روی کار آمدن خاندان آل‌بویه رونق چندانی نداشت؛ اما با موافقت معزالدوله یکی از فرمانروایان این خاندان برای برپایی عزاداری و مجالس نوحه‌گری شهدای کربلا، به‌طور رسمی و علنی، ماتم‌داری [حضرت] سیدالشهدا [ع] در ایران برگزار می‌شد؛ چنان‌که می‌توان شروع برگزاری دسته‌های نوحه‌خوانی در روزهای تاسوعا و عاشورا را به اواسط قرن چهارم هجری و در زمان فرمانروایی آل‌بویه نسبت داد"(کاظمی، ۵۳:۱۳۹۰). روح‌الله خالقی نیز در ارتباط با پیشینه و تاریخ نوحه‌خوانی و دسته‌گردانی در ایران، به نقل از کتاب شرح زندگانی من اثر عبدالله مستوفی می‌نویسد: "این عزاداری از عرب به اسلام و ایران آمده است. پادشاهان شیعی مذهب، تظاهر به شعارهای این مذهب را برای پیشرفت مقاصد سیاسی خود که از بین بردن راه و رسم خلافت بود، وسیله قرار داده بودند؛ از جمله دسته‌گردانی روز عاشورا بود که از زمان عضدالدولهٔ دیلمی شیوع یافته است. بعد از دیالمه هروقت تشیع در ایران رواجی می‌گرفت، دسته‌گردانی هم به راه می‌افتاد تا بالاخره از مراسم عزاداری محسوب شد. شاید در زمان دیلمی‌ها به جهت نمایش عدهٔ شیعه‌ها در مقابل اهل سنت و جماعت، این کار لازم و ممکن بود یکی از شعائر مذهب شیعه به شمار بیاید؛ ولی در دوره‌های بعد که اکثریت و بالاخره تمام مردم ایران شیعه شده بودند، پیروی این شعائر البته کار لازمی نبود؛ ولی چون عادت شده بود و ضرری هم به جایی نمی‌رساند، یکی از اَرکان عزاداری محسوب گردید. بالاخره در دورهٔ مظفرالدین‌شاه کار بالا گرفت و شبیه‌های وقعهٔ طَف [شبیه‌سازی واقعهٔ کربلا] را از مخالف و موالف [همخوانی و هماهنگی اَدوات و وسایل مراسم عزاداری]، ساخته بر اسب و شتر سوار می‌کردند و همراه این دسته‌ها می‌گرداندند و حتی در دورهٔ مشروطه این دسته‌گردانی برای انتشار اسم وکیل و وزیر، سهل است، برای نیل به مقام سلطنت هم وسیله گردید. البته همین که کار به این جاها رسید، حشو و زواید بیشتر از اصل مقصود خودنمایی می‌کند و موضوع رقابت اهل این محله با محلهٔ دیگر هم در کار آمده است"(خالقی، ۲۳۵:۱۳۹۵).

لازم به ذکر است که در دوران صفوی به واسطهٔ رسمی شدن مذهب شیعه و علاقهٔ شاهان صفوی به شعائر دینی، همچنین در ادامهٔ تداوم این سیاست‌ها در دوران قاجار، نوحه‌خوانی رونق بسیار گرفت؛ در این دوران مراسم نوحه‌خوانی اغلب بعد از مراسم روضه‌خوانی و مداحی با خواندن اشعار در دسته‌جات مختلف عزاداری صورت می‌گرفت. در این رابطه حسن مشحون در کتابی تحت عنوان موسیقی مذهبی ایران در ارتباط با ترویج و جایگاه نوحه‌خوانی و روضه‌خوانی در دوران صفوی و قاجار و تأثیر آن در حفظ و بَسط نغمه‌های موسیقی دستگاهی می‌نویسد: "تشکیل مجالس روضه و دسته‌گردانی و نوحه‌خوانی و سینه‌زنی در عصر صفویه رواج خود را افزود و از زمان شاه عباس توسعه و عمومیت پیدا کرد و این پادشاه به اقامهٔ مراسم و تشریفات آن علاقهٔ فراوان ابراز می‌کرد. در نتیجه تعلیم و تعلم فن خوانندگی میان خوانندگان منبری و نوحه‌خوان‌ها رواج و رونق گرفت و دامنهٔ آن به اَدوار بعد از صفویه و عصر قاجاریه کشیده شد و تا این عصر و زمان ادامه پیدا کرد. بسیاری از اَلحان و موسیقی ملی [دستگاهی] و حالات و اَدای آن به‌وسیلهٔ این طبقه از خوانندگان محفوظ ماند و اساتید خواننده بسیار واقف به دقایق فن خوانندگی تا عصر حاضر در میان این طبقه ظهور کرد"(مشحون، ۱۳۵۰، ۱۴-۱۳). همچنین، پیترو دلاواله[۱۸] سیاح اروپایی هم عصر با شاه عباس‌اول صفوی نیز در تبیین جایگاه نوحه‌خوانی در مراسم عزاداری روز عاشورا در آن دوره می‌گوید: "همه با هم آهنگ‌های غم‌انگیز در وصف [امام] حسین [ع] و مصائبی که بر او وارد شد می‌خوانند و دو قطعه چوب یا استخوانی را که در دست دارند، به یکدیگر می‌کوبند و از آن صدای حزن‌انگیزی به وجود می‌آورند و به علاوه حرکتی به سروتن خود می‌دهند که نشان از اندوه بی‌پایان آن‌ها است و بیشتر به رقص شباهت دارد... با نهایت حزن و اندوه و همه با هم آخرین بند مرثیه‌ای را که خوانده می‌شود، تکرار می‌کنند و می‌گویند: آه حسین... شاه حسین"(دلاواله، ۱۳۴۸: ۱۲۴-۱۲۵). جیمز موریه[۱۹] سیاستمدار انگلیسی نیز در رابطه با آیین سوگواری ماه محرم و اجرای نوحه‌خوانی در دوران قاجار می‌گوید:"پس از پایان یافتن مراسم روضه‌خوانی، نوحه‌خوان به بالای منبر می‌رفته و نوحه‌های ویژهٔ آن روز را اجرا می‌کرده است و پس از سکوت، مردم آن نوحه را دم می‌گرفتند و در پایان نوحه با دادن علامت، سینه‌زنی شروع می‌شد و مردم بسیار هماهنگ با همراهی نوحه‌خوان به سینه‌زنی می‌پرداختند" (موریه، ۲۳۲:۱۳۸۶). از گزارش جیمز موریه و دیگران این‌گونه استنباط می‌شود که مراسم نوحه‌خوانی اغلب همراه با روضه‌خوانی و مداحی همراه بوده است.

لازم به ذکر است که در مراسم ایام ماه محرم، با پایان یافتن صحبت‌های واعظین و روضه‌خوانی در تکیه‌های تهران، نوحه‌خوان‌ها جمعیت را به تحرک واداشته و همراه با سینه‌زنی به کوچه‌ها و خیابان‌ها به راه می‌افتادند و هر دسته‌ای آهنگ و نوحه مخصوص به خود را اجرا می‌کرده است. در این رابطه در بخشی از اخبار روزنامهٔ ایران به تاریخ پانزدهم ماه محرم سال ۱۳۰۸ه.ق آمده است: "در تمام لیالی و ایام دههٔ عاشورا به‌خصوص شب‌وروز قتل، دسته‌جات کثیره از هر طبقه و طایفه که هر دسته مؤلف از پانصد نفر و هزار نفر و دوهزار و سه‌هزار الی پنج‌هزار نفر بود، پیوسته با اسباب سوگواری و مراسم عزاداری و مقتضیات رقت و بکاء و موزیکان عزا در شهر و تکایا و مجالس تعزیت گردش می‌کردند و ورود می‌نمودند و غالباً میانهٔ این دسته‌جات در معابر و بازارها تصادف و تلاقی دست می‌داد و به حمدالله از حسن مراقبت وزیر نظام و سایر کارگزاران حکومت جلیله وجهاً مِنَ الوجوه در هیچ نقطهٔ بی‌نظمی و فسادی رُخ نداد"(روزنامه ایران، شماره۷۲۶، پانزدهم ماه محرم سال ۱۳۰۸ه.ق، صفحه دوم). از این مطلب این‌گونه استنباط می‌شود که نوحه‌خوانی و دسته‌گردانی در عصر قاجار، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان مراسم عزاداری شیعیان قلمداد می‌شده است؛ همچنین جدای از حمایت رجال و درباریان از این‌گونه مراسم‌های مذهبی، در میان عموم مردم نیز مورد استقبال بوده و رونق بسیار داشته است.

دربارهٔ تنیدگی و پیوند نوحه‌خوانی با موسیقی دستگاهی ایران، به یقین نوحه‌خوانی عامل مهم و مؤثری در ارتقاء و کمال فُرم تصنیف‌سازی در موسیقی دستگاهی ایران است؛ "چنان‌که سینه‌زدن که نوحهٔ آن با وزن و آهنگ و با توجه به ویژگی‌های فنی موسیقی توسط استادان مطلع ساخته می‌شد و تنها مضمون آن با تصنیف‌های ضربی آهنگی اختلاف داشت، بهترین وسیله حفظ و اشاعهٔ آهنگ‌های ضربی موسیقی ملی [دستگاهی] بود و بقای آن تا حد زیادی مرهون همین مراسم مذهبی بوده است"(امان‌اللهی بهاروند،۱۳۹۴:۱۱۰).



تصویر ۵. نمایش تعزیه در تکیه دولت (کاظمی،۱۳۹۰:۶۹)

روضه‌خوانی یا مَقتَل‌خوانی

"روضه در لغت به معنای گلزار و باغ و بوستان است و در اصطلاح به ذکر مصائب وارده به بزرگان دینی اطلاق می‌شود که در مراسم سوگواری توسط افرادی که روضه‌خوان نامیده می‌شوند، در بالای منبر خوانده می‌شود"(کاظمی، ۱۳۹۰:۳۳).

تاریخ روضه‌خوانی،"به اَدوار پیش از صفویه بازمی‌گردد،[اما] نَضج و رواج آن در دورهٔ صفویه صورت گرفت. ابداع روضه‌خوانی را به مُلاحسین کاشفی، معاصر با سلطان حسین بایقرای تیموری نسبت داده‌اند. ملاحسین کاشفی کتابی به نام روضه‌الشهدا به زبان فارسی دربارهٔ واقعهٔ کربلا به رشتهٔ تحریر درآورده است. پس از او هرکس که بر سر منابر مطالب این کتاب را می‌خواند، به روضه‌خوان مشهور می‌شد" (مشحون،۱۳۵۰:۸). "در واقع کتاب روضه‌الشهدا اولین کتابی

است که دربارهٔ روضه‌خوانی نوشته شده است، از آنجا که این کتاب به ذکر مصائب و بلایای وارده بر انبیاء و [ائمه معصومین (ع)] پرداخته است، اهل منبر و واعظین در مجالس وعظ خود این کتاب را به دست می‌گرفتند و عین عبارات آن را می‌خواندند؛ در بیان مصائب اهل عصمت تنها به خواندن از روی آن اکتفا می‌کردند و چون می‌دانستند بهتر از آن نمی‌توانند تقریر کنند، ذاکران مصائب اهل بیت [ع] به روضه‌الشهدا خوان مشهور شدند"(کاشفی، ۷:۱۳۴۹). لازم به ذکر است که "در عصر صفویه، واعظین مطالب کتاب روضه‌الشهدا را حفظ می‌کردند و آنان که صدایی خوش و اطلاعاتی در علم موسیقی داشتند، در بالای منبر این مطالب را برای مخاطبین خود می‌خواندند و از این پس با حذف کلمهٔ شهدا از روضه‌الشهدا خوان، حرفه‌ای جدید به نام روضه‌خوانی شکل گرفت"(کاظمی، ۳۳:۱۳۹۰). در دوران قاجار به‌خصوص عهد ناصرالدین‌شاه مجالس روضه‌خوانی با تجمل و تشریفات بسیار برگزار می‌شد. در این رابطه عبدالله مستوفی، برپایی این‌گونه مجالس را توسط درباریان وسیله‌ای برای تظاهر و تجمل می‌داند و می‌نویسد روضه‌خوانی برای اَعیان، وسیلهٔ دیدوبازدید و برای تودهٔ مردم سرگرمی شده بود (مستوفی، ۲۷۵:۱۳۷۷). در این رابطه اعتمادالسلطنه نیز در بخش‌هایی از روزنامهٔ خاطراتش به تاریخ چهارم ماه محرم سال ۱۳۰۰ه.ق به این‌گونه مجالس اشاره کرده است: "بعد از نماز خانه آمدم. عصر خانه امین‌الدوله رفتم. نصیرالدوله آمده به اتفاق شب خانه امین‌السلطان روضه‌خوانی رفتیم. شاهزاده‌ها و وزرا [هم] بودند. مجلس مفصلی بود"(اعتمادالسلطنه، ۲۰۳:۱۳۷۹).

آنچه مشخص است "مجالس روضه‌خوانی در شرایطی مهیا می‌شد که در روزهای سوگواری، درباری‌ها، مردم عامی، دراویش، کودک و بزرگ در آن شرکت می‌کردند و علاوه بر گذراندن زندگی و در برخی مواقع دیدوبازدید و تفریح فرصتی برای پالایش روحی و درونی دست می‌داد و هریک به دور از مقام و منصب خود از این مجالس بهره می‌بردند. [در واقع به واسطهٔ برکت اجرای روضه‌خوانی در ایام ماه محرم] رابطهٔ طبقاتی‌ای که طی تاریخ میان دولت، درباریان و مردم حکم‌فرما بود، از میان برداشته و این طبقات به هم نزدیک‌تر می‌شدند" (کاظمی،۳۵:۱۳۹۰). همچنین، برگزاری این‌گونه مراسم تأثیری والا در روحیات شرکت‌کننده‌ها و متصدیان مجلس برجای می‌گذاشت و بسیاری از افراد در عقاید خود تجدیدنظر می‌کردند. در این رابطه اعتمادالسلطنه در بخش دیگری از روزنامهٔ خاطراتش به تاریخ اول ماه محرم سال ۱۲۹۹ه.ق می‌نویسد: "الحمدلله والمنته زنده هستم و عزای خامس آل‌عبا را مثل هر ساله و عادت همیشه که سال‌هاست دارم امسال هم خدا توفیق داد چادر زدیم. روضه‌خوانی شروع نمودیم. اگر خدا عمر بدهد به اتمام برسد. به‌علاوه مصمم شدم که نماز پنج‌گانه که تا به حال نه به واسطهٔ عدم اعتقاد؛ بلکه از تنبلی گاهی نمی‌خواندم از این سال به خواست خداوند متعال ترک نخواهم کرد" (اعتمادالسلطنه، ۱۳۲:۱۳۷۹).

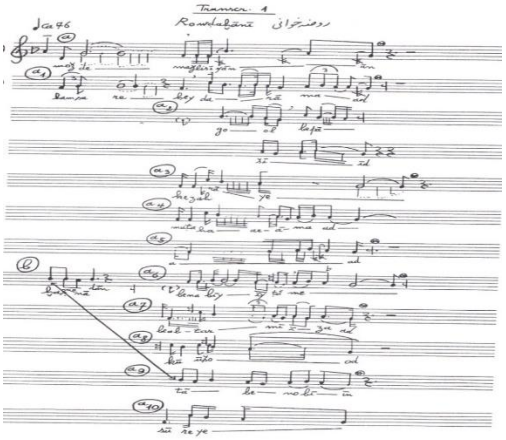
تصویر ۶. بچهٔ نوحه‌خوان‌ها در مجلس شبیه‌خوانی، تکیه نائب السلطنه، کامرانیه تهران، محرم ۱۳۱۲ه.ق (کاظمی،۱۰۹:۱۳۹۰)

در رابطه با پیوند روضه‌خوانی و موسیقی با یکدیگر می‌توان گفت که در روضه‌خوانی آواز خوش و اَلحان محزون نقش بسیار مهمی در تأثیرگزاری شرح مصائب حضرت امام حسین (ع) دارد؛ از این رو "روضه‌خوان‌های خوش‌آواز در تاریخ روضه‌خوانی، صاحب احترام و حرمت زیادی بودند و بعضی از آنان در شمار بهترین موسیقی‌دانان ایران قلمداد می‌شدند"(زاهدی،۱۷:۱۳۹۰). در این راستا به واسطهٔ برپایی مجالس روضه و به طبع دعوت از روضه‌خوان‌های خوش صدا، موجب شد دیگران نیز که صدایی خوش داشتند به گروه‌های روضه‌خوان و خوانندگان شعرای مذهبی راه یابند. در نتیجهٔ این امر، به‌خصوص از دوران ناصرالدین شاه، شاهد ظهور خوانندگان از میان روضه‌خوان‌ها که اغلب آن‌ها از روحانیون بودند، هستیم. لازم به ذکر است که "ارتباط نوحه با موسیقی از روضه بیشتر است؛ زیرا اشعار نوحه که برای سینه‌زنی سروده می‌شوند، دارای ریتم و وزن به‌خصوصی است که با آهنگ بعضی از گوشه‌های آوازهای ایرانی اجرا می‌گردند و غالباً حالت تصنیف را به خود می‌گیرند"(همان: ۳۰-۲۹). در این راستا، از آنجایی که اهل منبر برگزارکنندهٔ مراسم روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی بوده‌اند "می‌کوشیدند که این هنر را در گوشه‌های ردیف آوازی موسیقی [به نحو احسن] فراگیرند"(راهگانی، ۱۵:۱۳۷۷).

در یک جمع‌بندی کلی، از بیان مطالب فوق در ارتباط با روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی در دوران قاجار، سه نکته را می‌توان استنباط نمود: اول اینکه برپایی مجالس روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی عاملی برای در هم شکستن نظام طبقاتی حاکم بر جامعه بود که در نتیجهٔ آن بسیاری از فقرا و اقشار ضعیف جامعه به واسطهٔ حضور در این مجالس از اطعام توسط اَغنیان بهره‌مند می‌شدند. دوم اینکه اجرای این‌گونه مراسم به واسطهٔ نقش‌آفرینی موسیقی و به طبع تأثیر آن بر روحیات اشخاص، سبب تطهیر قلوب و تحول افکار حُضار شرکت‌کننده در این‌گونه مراسم‌ها می‌شده است. و آخر اینکه اجرای روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی از آنجا که با لحن خوش و موسیقی همراه بوده است، ضمن حفظ و بسط نغمه‌های موسیقی دستگاهی که همانا گوشه‌های ردیف

موسیقی آوازی است، سبب ظهور خوانندگان و آوازخوانان از دل همین روضه‌خوانان و نوحه‌خوانان شد.

تصویر ۷. روحانیون روضه‌خوان و نوحه‌خوان، شهرستانک تهران، محرم۱۳۱۲ه.ق (کاظمی،۱۳۹۰:۴۷)



تصویر ۸ . نمونهٔ آوانگاری روضه‌خوانی به سال ۱۳۵۳ه.ش(مسعودیه، ۱۳۸۱:۱۷)

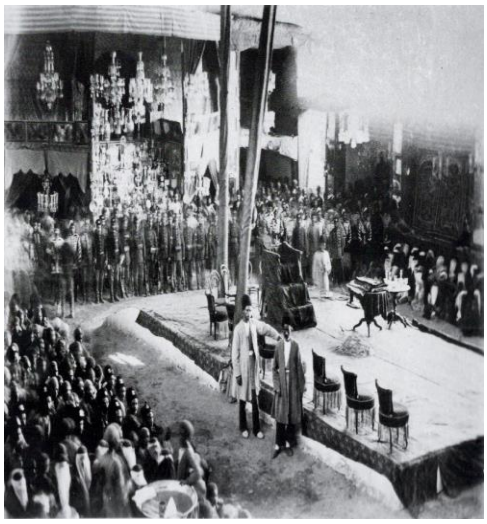
تعزیه‌خوانی (شبیه‌خوانی)

"تعزیه در لغت به معنی عزاداری و سوگواری است و به نوعی مراسم مذهبی اطلاق می‌شود که طی آن، وقایع عاشورا به کمک دو عامل نمایش و موسیقی، به اجرا گذاشته می‌شود"(زاهدی، ۱۳۹۰:۵۰). در واقع "تعزیه‌خوانی یک آیین مذهبی و عبادی، یا یک بازی آیینی و نمایشی و صورتی ترکیبی از هنر کهن داستان‌سرایی و نقالی و سنت روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی در ایران است. اهمیت و ارزش تعزیه‌خوانی، بیش از آنکه در روش اجرا و نمایش واقعه‌ها باشد، در شیوهٔ خواندن هنرمندانهٔ اشعار و بیان درست واقعه‌هاست؛ از این رو، به این رفتار مذهبی اصطلاحاً تعزیه‌خوانی گفته‌اند"(بلوکباشی، ۱۳۷۷:۳۲).

در رابطه با تاریخ هنر تعزیه، بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران می‌نویسد: "از لحاظ خاستگاه تاریخی، برخی بر آن هستند که تعزیه برگرفته از هنر تئاتر در غرب است و به همین دلیل از دورهٔ قاجاریه که اولین مظاهر تمدن غرب وارد کشور شد، در مراسم مذهبی ایرانیان برای ایام عاشورا، جای گرفته و رفته‌رفته به‌عنوان نوعی سنت رواج یافته است؛ اما برخی دیگر، برای تعزیه قدمت بیشتری قائل‌اند و تاریخ آغاز این هنر را به قرن‌ها قبل از قاجار می‌رسانند. از نظر این گروه، تعزیه از قرن چهارم هجری که مقارن با حکومت دودمان آل بویه در ایران است، آغاز شده است" (بیضایی، ۱۳۴۴:۱۱۳). مادام کارلا سِرِنا[۲۰]، نویسنده و سیاح ایتالیایی نیز در این رابطه می‌نویسد: "تاریخ برگزاری مراسم نمایش‌های مذهبی، در حدود یک قرن و نیم قبل از دوران به سلطنت رسیدن سلسلهٔ صفوی که نَسَب‌شان از طریق حضرت فاطمه [س] به پیامبر[ص] می‌رسد، آغاز می‌گردد. پادشاهان این سلسله، برای کسب افتخار بیشتر به خود به‌عنوان کلب آستان علی را داده بودند. از آن تاریخ به بعد، تعزیه‌ها رفته‌رفته گسترش بیشتری یافتند. در آغاز تنها به خواندن نوحه و دعا و ذکر مصیبت امامان اکتفا می‌شد؛ ولی کم‌کم نمایش شبیه شهیدان باب شد و با افزودن صحنه‌های ابتکاری در همه جا رایج گردید" (سِرِنا، ۱۳۶۲:۱۷۳). حسن مشحون نیز در رابطه با تاریخ هنر تعزیه نظر دیگری دارد، وی می‌نویسد: "از برپا کردن مجالس عزاداری به صورت نمایش مذهبی، یا به اصطلاح تعزیه در دورهٔ صفویه نشانی نیست. جهانگردان و نویسندگان غیر ایرانی نیز در سفرنامه‌های خود از آن نام نبرده‌اند. ظاهراً تاریخ این‌گونه مراسم و نمایش‌ها به دوران پادشاهی کریم‌خان‌زند باز می‌گردد. در عهد وی سفیری از فرنگستان به ایران آمد و در خدمت آن پادشاه شرحی در تعریف تئاترهای حزن‌انگیز بیان کرد و کریمخان پس از شنیدن بیانات وی دستور داد که صحنه‌هایی از وقایع کربلا و سرگذشت هفتاد و دو تن ساختند و از آن حوادث غم‌انگیز مذهبی نمایش‌هایی ترتیب دادند که به تعزیه معروف گشت. به هر روی نمایش مذهبی تعزیه از آغاز دورهٔ قاجاریه در ایران رواج گرفت و با موسیقی همراه بود"(مشحون، ۱۳۸۰:۴۰۲). براساس اظهارات حسن مشحون در رابطه با تعزیه در عهد کریمخانی با نیّت تأکید بر نظر ایشان، عنایت‌الله شهیدی به نقل از سفرنامهٔ ویلیام فرانکلین[۲۱] افسر انگلیسی که در سال ۱۲۰۱ه.ق در دورهٔ زندیه به ایران سفر کرده بود می‌نویسد: "در روز بیست‌وهفتم ماه قبل از محرم که ذی‌الحجه نام دارد در مساجد منبرها برپا می‌کنند و دیوارهای مساجد را با پارچه‌های سیاه می‌پوشانند. هر روز قسمتی از ماوَقَع کربلا توسط افرادی که برای این منظور انتخاب شده‌اند، نمایش داده می‌شود. شمایل و تصاویری نیز وجود دارد که توسط دسته‌ها حمل و به محلات مختلف برده می‌شوند و در بین آن‌ها تصویری از رودخانهٔ فرات که آن را آب فرات می‌نامند، دیده می‌شود"(شهیدی،۱۳۸۰:۷۹).

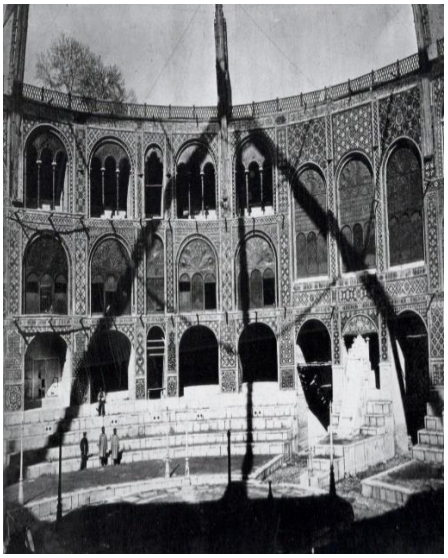
در رابطه با چگونگی مراسم عزاداری حضرت سیدالشهدا (ع) در اوایل دوران قاجار در قالب هنر تعزیه، گاسپار دروویل[۲۲] در سفرنامهٔ خود تحت عنوان سفر در ایران، به‌طور مفصل به شرح عزاداری در ماه محرم و چگونگی نمایش تعزیه در دوران پادشاهی فتحعلی‌شاه قاجار پرداخته است. وی در این رابطه می‌نویسد: "فاجعهٔ قتل امام حسین (ع) انگیزهٔ عزاداری و برگزاری مراسمی توأم با صحنه‌سازی است. این مراسم اشک‌هایی را که از اندوه واقعی سرچشمه می‌گیرد، سرازیر می‌کند و پیروان غیور [امام] علی (ع) را که بر آن ناظر هستند، شدیداً به هیجان می‌آورد. مهم‌ترین مرحلهٔ نمایش که در روز دهم یعنی روز فاجعه به روی صحنه می‌آید، از همه شگفت‌انگیزتر و جالب‌تر است. یکی از

درباریان ایفای نقش [امام] حسین (ع) را به عهده می‌گیرد و در دنبال او سوارانی به تعداد آن‌هایی که حسین را به هنگام عزیمت به کوفه همراهی کرده بودند، به میدان می‌آیند. ناگهان به‌وسیلهٔ عبید که چند هزار سپاهی زیر فرمان دارد، غافلگیر می‌شوند. امام حسین (ع) که حاضر به تسلیم نیست، با همراهان ناچیز خود دلاورانه می‌جنگد؛ ولی سرانجام در برابر انبوه دشمنان همگی از پا در می‌آیند"(درویل، ۱۳۶۷: ۱۳۹–۱۴۰). این گزارش نشان از عظمت، شکوه و اهمیت برگزاری تعزیه در آن دوره را در خود دارد که بعدها در نیمهٔ دوم سلطنت قاجارها؛ یعنی در زمان پادشاهی ناصرالدین‌شاه، تعزیه رونق و گسترش بیشتری در کشور پیدا کرد و اهمیت و اعتبار خاصی یافت.



تصویر ۹. تکیه نائب‌السلطنه در کامرانیه تهران (کاظمی، ۱۱۰:۱۳۹۰)

لازم به ذکر است که هنر تعزیه در اواسط دوران قاجار از یک نمایش مصیبت ساده به صورت نمایش جدی و تجمل‌گرا تکامل یافت. در این راستا اجرای نمایش مراسم مذهبی تعزیه در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار در مکانی به نام تکیه‌دولت در تهران برگزار می‌شد. در این رابطه، عبدالله مستوفی به توصیف چگونگی مراسم تعزیه در تکیه‌دولت می‌پردازد که به شرح زیر است: "مراسم عزاداری در تکیه‌دولت بدین صورت بود که در ابتدای شروع مراسم، واعظین و روضه‌خوان‌های مشهور یکی پس از دیگری به بالای منبر رفته و هر کدام مطالبی را در وصف مصائب [حضرت] سیدالشهدا (ع) ذکر و می‌خواندند و بعد از آن آخرین نفر که مشهورترین و با تجربه‌ترین روضه‌خوان بود، به بالای منبر رفته و ذکر مصیبت می‌نمود و در انتها دعای پایان روضه را می‌خواند. بعد از آن دسته موزیک سلطنتی و نقاره‌چی‌ها پشت سرهم در جایگاه خود مستقر می‌شوند. سپس دسته‌های سینه‌زنی وارد شده روبه‌روی طاق‌های شاه ایستاده و نوحه‌ای خوانده و بیرون می‌روند. در انتها بعد از مراسم خاصی چون سینه‌زنی دستهٔ فراش‌ها، ورود زنبورک‌چیان و نواختن موزیک نظامی، تعزیه‌خوان‌ها با همراهی و جلوداری معین‌البکا و با خواندن نوحه وارد صحنه شده و تعزیه‌خوانی شروع می‌شود" (مستوفی، ۱۳۷۷: ۲۹۵–۲۹۴).



تصویر ۱۰. نمایی از محوطهٔ تکیه‌دولت (کاظمی،۸۳:۱۳۹۰)

در رابطه با نقش‌آفرینی موسیقی در اجرای هنر نمایشی مذهبی تعزیه، می‌توان گفت که "جلوه‌های موسیقی در تعزیه، منحصر به موسیقی آوازی نبوده و موسیقی‌سازی را نیز دربرمی‌گرفت. [بر این اساس] موسیقی‌سازی در هنر تعزیه به دو نوع تقسیم می‌شود: دستهٔ اول، شامل اجرا در تعزیه‌هایی است که سلاطین قاجار در تکیهٔ معروف به تکیه‌دولت برگزار می‌کردند و بیشتر جنبهٔ تشریفاتی داشت. این نوع موسیقی که کمتر به متن و محتوای خود تعزیه متکی بود، توسط دسته‌جات مختلف و متعددی مرکب از نقاره‌خانهٔ شاهی، ارکستر نظام و سازهای متعدد بادی اجرا می‌شد. نوع دوم موسیقی‌سازی، برخلاف سازهای نوع اول، مرکب از سازهایی است که کاملاً به متن و محتوای تعزیه مربوطند و در ترسیم فضای درام و تراژدی عاشورا در این هیئت نمایشی، نقش مهمی را بر عهده دارند. این سازها عبارتند از شیپور، سُرنا، نی‌لبک، کُوس، دُهُل و نقاره، سِنج و انواع طبل‌ها" (زاهدی، ۵۴:۱۳۹۰).

در رابطه با تنیدگی و پیوند میان مراسم مذهبی تعزیه و گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی، می‌توان گفت که هریک از شبیه‌خوانان بنا به نقش خود از گوشه‌ای مشخص در ردیف موسیقی دستگاهی ایران بهره می‌برند و هر نقشی آواز خود را داشت؛ چنان‌که "حضرت عباس [ع] باید چهارگاه [۲۳]بخواند، حرّ عراق[۲۴] می‌خواند، شبیه عبدالله بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسید و دست قطع شدهٔ خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز راک را می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبدالله[۲۵] معروف است. زینب، گبری[۲۶] می‌خواند. اگر در ضمنِ تعزیه آذانی باید بگویند حکماً به آواز کُردی بود. در سؤال و جواب‌ها هم رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده؛ مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت و امام شور می‌خواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینهٔ شور بدهد" (مستوفی، ۲۸۹:۱۳۷۷). در یک نگاه کلی به هنر تعزیه، از آنجا که گوشه‌های ردیف موسیقی در مواجهه با تعزیه رنگ‌وبویی متفاوت گرفته و تا به امروز حفظ شده‌اند، بر این اساس، می‌توان گفت که در میان انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع،

تعزیه بزرگ‌ترین نقش را در حفظ اَلحان و نغمه‌های موسیقی دستگاهی ایران ایفا نموده است.

نتیجه‌گیری

مطالعات در حوزهٔ علوم انسانی این واقعیت را آشکار ساخته است که در طول تاریخ و در اغلب جوامع به‌خصوص سرزمین ایران، بین موسیقی و دین پیوندی بسیار نزدیک و محکم برقرار است. در این راستا، حیات سروده‌های مذهبی چون گات‌ها و نمایش سوگ سیاوش در ایران باستان، همچنین ظهور و رواج انواع فُرم‌های موسیقی مذهبی تشیّع در دوران صفوی و قاجار، همگی گواه بر این ادعاست که بین موسیقی و دین هم بودی عمیق و ریشه‌داری حکم‌فرماست. واضح است که با به رسمیت یافتن مذهب تشیّع در دوران صفوی، شاهان این عصر و در ادامه شاهان قاجار، از هنر موسیقی به‌عنوان اَبزاری مناسب برای تحکیم دین و ارتباط نزدیک با مردم استفاده می‌کردند. در نتیجهٔ این امر و به واسطهٔ محدودیت‌ها و صدور احکام منع استعمال موسیقی و حرام دانستن آن توسط برخی علمای شیعه چون ملامحمدتقی مجلسی، محمدعلی سبزواری و محقق سبزواری که حتی وی رساله‌ای در تحریم موسیقی تألیف نمود، موسیقی به ناچار برای حفظ اَلحان و ادامهٔ حیات خود به مذهب متوسل شد و به خدمت آن درآمد؛ در نتیجه روابطی دو سویه و تأثیرگذار میان موسیقی و مذهب تشیّع برقرار گشت؛ چراکه علاوه بر اثرگذاری هرچه بیشتر مذهب به واسطهٔ موسیقی بر شنونده، خود مذهب نیز عاملی بسیار مهم در شکل‌گیری، حفظ و بسط اَلحان و نغمه‌های موسیقی دستگاهی شد تا آنجا که امروزه تعداد بی‌شماری از گوشه‌های ردیف موسیقی مانند گوشه حسین، راک‌عبدالله، ملک‌حسین، مویه و... نام اسلامی دارند که به یقین این مسئله ریشه در گذشته دارد. در رابطه با پیوند مذهب تشیّع و موسیقی، همین بس که بگوییم، اگرچه شیعیان ایران به خودی خود نسبت به دین اسلام و امامان، به‌خصوص حضرت سیدالشهداء امام حسین (ع) ارادت خاص دارند؛ اما به یقین اَلحان خوش، آواز استادانه، کلمات دلکش و گویا، همچنین گزینش سازهای مناسب در اجرای مناسک مذهبی شیعیان به منظور تأثیر هرچه بیشتر بر قلوب مؤمنین دارای نقشی غیرقابل انکار است.

پی‌نوشت

۱. ردیف موسیقی، "به مجموعه‌ای از دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران که براساس نظم [نسبی] خاصی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، ردیف گفته می‌شود"(پارسایی‌راد، ۵:۱۳۹۹).

۲. دستگاه، مجموعه‌ای از گوشه‌های (ملودی‌ها) مختلف است که این گوشه‌ها براساس نظم نسبی خاصی نسبت به هم قرار گرفته‌اند. لازم به ذکر است که موسیقی دستگاهی ایران یک مجموعهٔ دوازده مقامی است که از هفت دستگاه اصلی به نام‌های شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، راست‌پنجگاه، همایون و ماهور؛ و پنج آواز یا به تعبیری دیگر از صاحب‌نظران، شش آواز (دستگاه فرعی) به نام‌های اَبوعطا، بَیات تُرک، اَفشاری، دَشتی، بیات‌کُرد و اصفهان تشکیل شده است (پارسایی‌راد، ۶:۱۴۰۱).

۳. ادوارد گرانویل‌براون (Edward Granville Browne)، شرق‌شناس و ایران‌شناس انگلیسی.

۴. گارسیا دسیلوا فیگوئرا (Garcia de silva Figueroa)، سفیر اسپانیا و جهانگرد معاصر با شاه عباس‌اول صفوی.

۵. جملی کارِری (Giovanni francesci Gemelli careri)، جهانگرد ایتالیایی معاصر با شاه سلیمان و شاه سلطان‌حسین صفوی.

۶. گوشه، کوچک‌ترین قسمت مستقل ردیف موسیقی ایرانی است که به سه دسته ملودیک (دارای ملودی مشخص)، متریک (براساس بحور عروضی اجرا می‌شود) و مُدال (که دارای یک اُلگوی مشخص است و بعضی از گوشه‌های مُدال، نقش مُدگردانی یا تغییر مایه از یک دستگاه به دستگاه دیگر را ایفا می‌کنند) تقسیم می‌شود (پارسایی‌راد، ۶:۱۳۹۹).

۷. گوشهٔ روح‌اَلارواح، گوشه‌ای مُدال است و زیرمجموعهٔ آواز بیات‌تُرک به حساب می‌آید (پارسایی‌راد، ۲۸:۱۳۹۶).

۸. آواز بیات‌تُرک یا بیات‌زند، دومین دستگاه فرعی از آوازهای پنج‌گانه دستگاه شور است که نغمهٔ شاهد مُد اصلی آن نسبت به نغمهٔ شاهد مُد اصلی دستگاه شور درجهٔ سوم واقع شده است؛ مثال: شور لا، بیات‌تُرک دو (پارسایی‌راد، ۲۳:۱۳۹۶).

۹. آواز بیات‌کُرد، پنجمین دستگاه فرعی از آوازهای پنج‌گانهٔ دستگاه شور است که نغمهٔ شاهد مُد اصلی آن، همان نغمهٔ شاهد آواز دشتی است و نسبت به نغمهٔ شاهد مُد اصلی دستگاه شور درجهٔ پنجم واقع شده است؛ مثال: شور لا، بیات‌کُرد می (پارسایی‌راد، ۳۲:۱۴۰۱).

۱۰. گوشه شهناز، گوشه‌ای مُدال است و زیرمجموعهٔ دستگاه شور به حساب می‌آید و نغمهٔ‌شاهد آن نسبت به مُد اصلی دستگاه شور، درجهٔ چهارم در اُکتاو بالای نغمهٔ‌شاهد شور واقع شده است (پارسایی‌راد، ۱۶:۱۳۹۶).

۱۱. قاریان، افراد خوش صدایی بودند که به صورت آهنگین به تلاوت قرآن می‌پرداختند و مجبور به حفظ قرآن نبودند.

۱۲. حافظان، اشخاصی بودند که قرآن و احادیث را حفظ بودند.

۱۳. آدام اولئاریوس (Adam olearius)، سفیر ارسالی به دربار شاه صفی صفوی.

۱۴. رحلی، نوعی میز کوچک است که کتاب مقدس قرآن بر روی آن به جهت سهولت در خواندن قرار می‌گیرد.

۱۵. ژان باپتیست تاورنیه (Jean Baptiste Tavernier)، سیاح فرانسوی معاصر با شاه صفی، شاه عباس‌دوم و شاه سلیمان صفوی.

۱۶. انگلبرت کمپفر (Engelbert kaempfer)، پزشک و طبیعی‌دان آلمانی معاصر با شاه سلیمان صفوی.

۱۷. موسیقی آوازی، موسیقی که تنها با آواز همراه بوده و در آن سازی نواخته نمی‌شود.

۱۸. پیترو دلاواله (Pietro della valle)، جهانگرد ایتالیایی معاصر با شاه عباس‌اول صفوی.

۱۹. جیمز موریه (James Justinian Morier)، دیپلمات انگلیسی معاصر با فتحعلی‌شاه قاجار.

۲۰. مادام کارلا سرنا (Carla serena)، جهانگرد ایتالیایی معاصر با ناصرالدین‌شاه قاجار.

۲۱. ویلیام فرانکلین (William Franklin)، افسر و سیاست‌مدار انگلیسی معاصر با دوران زندیه.

۲۲. گاسپار درووِیل (Gaspard Drouville)، افسر فرانسوی معاصر با فتحعلی‌شاه قاجار.

۲۳. چهارگاه، یکی از هفت دستگاه اصلی در ردیف موسیقی ایرانی است که دارای حال‌وهوای حماسی و رزم‌گونه است.

۲۴. عراق، گوشه‌ای مُدال است که نقش اوج را در آواز افشاری و دستگاه ماهور ایفا می‌کند (پارسایی‌راد، ۱۳۹۳: ۴۷–۷۹).

۲۵. راک‌عبدالله، اصولاً انواع گوشه‌های راک، دستگاه ماهور (یک دستگاه از هفت دستگاه اصلی) را به فضای دستگاه همایون (یک دستگاه دیگر از هفت دستگاه اصلی در ردیف موسیقی) نزدیک می‌کنند که حال‌وهوایی حُزن‌انگیز دارند. در ردیف موسیقی گوشه‌ای به نام راک‌عبدالله وجود دارد که شاید بی‌ارتباط با نقش آن در هنر تعزیه‌خوانی نباشد (پارسایی‌راد، ۷۹:۱۳۹۳).

۲۶. گَبری، گوشه‌ای با ملودی خاص خود است که متعلّق به آواز ابوعطا اولین دستگاه فرعی از آوازهای پنج‌گانهٔ دستگاه شور است. نغمهٔ‌شاهد مُد اصلی ابوعطا نسبت به نغمهٔ‌شاهد مُد اصلی دستگاه شور درجهٔ دوم و چهارم واقع شده است (پارسایی‌راد، ۴۰:۱۳۹۳).

فهرست منابع

آصف، محمدهاشم. (۱۳۵۲). *رستم‌التواریخ*؛ به کوشش محمد مشیری، تهران: چاپخانهٔ سپهر.
اشرفی، م،م. (۱۳۸۴). *سیر تحول نقاشی ایرانی سدهٔ شانزدهم میلادی*؛ ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.
اولئاریوس، آدام. (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ آدام اولئاریوس*؛ ترجمهٔ احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی فرهنگی ابتکار.
امان‌اللهی بهاروند، اسکندر. (۱۳۹۴). *خنیاگری و موسیقی در ایران*؛ چاپ دوم، تهران: آرون.
اعتماد السلطنه. (۱۳۷۹). *روزنامهٔ خاطرات*؛ تهران: امیرکبیر.
بلوکباشی، علی. (۱۳۷۷). تعزیه‌خوانی، سازگاری و ناسازگاری با ساختار فرهنگی جامعه، فصلنامه علمی و پژوهشی نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ یازدهم.
بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*، تهران: چاپ کاویانی.
پارسایی‌راد، آیدین. (۱۴۰۱). گوشه‌ها، ردیف میرزاعبدالله (سازهای مضرابی)؛ چاپ‌دوم، تهران: نشر موسیقی عارف.
_____. (۱۴۰۰). جایگاه موسیقی در مناسک مذهبی شیعیان ایران، فصلنامهٔ موسیقی فراهنگ، انجمن علمی دانشجویی موسیقی، دانشکده موسیقی دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، سال سوم، شماره هفتم.
_____. (۱۳۹۹). *مبانی موسیقی ایرانی*؛ ویژهٔ هنرجویان و داوطلبان کنکور موسیقی، تهران: موسیقی عارف.
_____. (۱۳۹۶). *کمانچه نمای‌درشت، بررسی اُلگوهای مُدال موسیقی ایرانی*، تهران: موسیقی عارف.
_____. (۱۳۹۳). *گنجینهٔ موسیقی ایران*، تهران: اخوان.
تاورنیه، ژان باپتیست. (۱۳۶۳). سفرنامهٔ تاورنیه، ترجمهٔ ابوتراب نوری و تجدیدنظر حمید شیروانی، اصفهان: کتابفروشی تأیید و سنایی.
جودی، نسا. (۱۳۹۶). *هنر و تمدن اسلامی*، تهران: هنگام هنر.
خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۵). *سرگذشت موسیقی ایران*، سه جلد در یک مجلد؛ جلد اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
درویل، گاسپار. (۱۳۶۷). *سفرنامهٔ سفر در ایران*؛ ترجمهٔ منوچهر اعتماد مقدم، تهران: شباویز.
دلاواله، پیترو. (۱۳۴۸). *سفرنامهٔ پیترو دلا واله*؛ ترجمهٔ شعاع‌الدین شفاء، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
_____. (۱۳۸۰). *سفرنامهٔ پیترو دلا واله*؛ ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: قطره.
راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*؛ تهران: پیشرو.
روزنامهٔ ایران. (۱۳۰۸ه.ق). بخش اخبار غیررسمی ولایات ممالک محروسه دارالخلافهٔ ناصری، پانزدهم ماه محرم، شماره۷۲۶.
زاهدی، تورج. (۱۳۹۰). *موسیقی عاشورا*؛ تهران: سوره مهر.
سپنتا، ساسان. (۱۳۶۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*؛ تهران: مؤسسه انتشاراتی مشعل.
سِرِنا، کارلا. (۱۳۶۲). *سفرنامهٔ آدم‌ها و آیین‌ها در ایران*؛ ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: زوار.
سانسون، مارتین. (۱۳۴۶). *سفرنامهٔ سانسون*؛ ترجمهٔ تقی تفضلی، تهران: ابن سینا.
شاردن، ژان. (۱۳۳۸). *سیاحتنامهٔ شاردن*؛ ترجمهٔ محمد عباسی، جلد پنجم، تهران: امیرکبیر.
شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). *مجموعه آثار هنر اسلامی، هنر شیعی (عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان)*؛ تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
شهیدی، عنایت الله. (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، با نظارت علی بلوکباشی*؛ تهران: دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگی.
فیگوئروا، گارسیا دسیلوا. (۱۳۶۳). *سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران: نو.
کارِری، جملی. (۱۳۴۸). *سفرنامهٔ کارِری*؛ ترجمهٔ عباس نخجوانی، تبریز: ادارهٔ کل فرهنگ و هنر.
کاشفی، ملاحسین. (۱۳۴۹). *روضه الشهدا*؛ تهران: اسلامیه.
کاظمی، بهمن. (۱۳۹۰). *موسیقی ایران در سدهٔ گذشته*؛ تهران: فرهنگستان هنر.
_____. (۱۳۸۹). *موسیقی ایلام*؛ تهران: فرهنگستان هنر.
کمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ کمپفر*؛ ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: شرکت سهامی خوارزمی.
کاتف، فدت آفاناس یویچ. (۱۳۵۶). *سفرنامهٔ کاتف*؛ ترجمهٔ محمدصادق همایون‌فرد، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
گرانویل‌براون، ادوارد. (۱۳۳۵). تاریخ ادبی ایران، از آغاز صفویه تا پایان قاجاریه؛ ترجمهٔ رشید یاسمی، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
مستوفی، عبدالله. (۱۳۷۷). *شرح زندگانی من*؛ جلد اول، تهران: زوار.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۸۱). *روضه‌خوانی و رابطهٔ آن با ردیف موسیقی سنتی ایران*؛ فصلنامهٔ موسیقی ماهور، سال پنجم، شماره هجدهم.
مشحون، حسن. (۱۳۸۰). *تاریخ موسیقی ایران*؛ تهران: نو.
_____.(۱۳۵۰). *موسیقی مذهبی ایران*؛ شیراز: جشن هنر شیراز.
موریه، جیمز. (۱۳۸۶). *سفرنامه*؛ ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سری، تهران: توس.
میشمی، حسین. (۱۳۸۹). *موسیقی عصر صفوی*؛ تهران: فرهنگستان هنر.
میراَحمدی، مریم. (۱۳۶۳). *دین و مذهب در عصر صفوی*؛ تهران: امیرکبیر.

The Life of Religious Music Forms of Shiism in Safavid and Qajar Eras

Aidin Parsaei-Raad
Ph.D. student of Art Research, Department of Fine Arts, University of Tehran, Caspian International College Complex (Pardis), Gilan, Iran.
aidinparsaeirad@gmail.com
Dr. Hassan Bolkhari Ghehi
Professor of the Department of Higher Art Studies, Faculty of Visual Arts, Fine Arts University Complex, University of Tehran, Tehran, Iran.
Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Abstract

Iranian traditional music, which we know today as Dastgah (instrumental) music, came to serve Islamic rites and rituals after the arrival of Islam in Iran and the promotion of the Shia religion. As a result of this development, musical tones for performing religious rites appeared under the name of religious music in the form of prayers, rawzah (narrative accounts of Imam Hussein's martyrdom) and monody etc. Accordingly, we witness an undeniable connection and cohesion between religious music and Iranian traditional music during the history of Shiism in Iran, Safavid and Qajar eras in particular; because part of our Dastgah music has its roots in past religious music and it shows intself in a form of reglious music due to prohibitions and restrictions.
Because the life of Shia religious music has been formed in the context of instrumental music and Radif (Row), it is necessary to know the life and musical characteristics of various forms that are common in this type of music. This would be necessary for answering questions about tones and melodies in instrumental Radifs of religious music of Shias of Iran and also for answering questions about impacts and changes of religious music on the structure of instrumental music Radif.
This study has been compiled with a descriptive and historical approach, based on library studies of music history resources and travelogues. It can be said that the life and survival of the instrumental music of Iran has, some how, been due to the blessing of religious music from the past centuries until today. The use of melodies and corners (Goshe) in all kinds of religious music forms is a sign of two-way relations between Radifs of instrumental music and religious music of Shiism.

Keywords: Safavid, Qajar, Religious Music, Instrumental Music, Music Radif (Row)