



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 12, Issue 4, No.33, Winter 2020-2021, pp. 133-152

Received:08/04/2020

Accepted:08/06/2020

Characteristics of Vocal pieces of Music in the Yazdian Lamentation poetry for Ashura

Mahdi Sadeghi

Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Yazd Branch, Yazd, Iran

mahdisadeghi2121@yahoo.com

Mahmoud Sadeghzadeh*

*Corresponding author: Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Yazd

Branch, Yazd, Iran

sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

Azizolah Tavakoli Kafiabad

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Yazd Branch, Yazd, Iran

a.tavakolli98@gmail.com

Abstract

The Ashura event influenced the composition of some of the melodies and types of music. In this article, the beauty of Yazd's lamentation, vocal music of Ashura poems, and their effects on the musical system are the subject of study. The composer establishes the theme and then makes similar themes to expand the poem. While reciting the poems on Hosseini Ashura, the singer progresses with the change of tone and modulation. As a result, in Yazd's Ashura poetry and lamentation, the combination of poetry with the style of song melodies, the presentation of a specific type of music called "Bayat Yazd", the use of musical jumps, and also new melodic styles are some of the characteristics of this kind of poetry. Poetry is the music of words and phrases; this is even more important in the lamentation poem because, in addition to the proportion of meter and content, it also requires the function of a music type. The music of Ashura's poems affects the word and the meter in the same way.

Yazd's Ashura poems have developed in terms of the appropriate meter, theme, style, language, and music. Sometimes, according to the music and melody, the meter, form, and rhymes could be modified. All of these modifications depend on the poet's sense and experience. When he opens his mouth, he reveals his hidden meaning with his melody. If the beats create a melodic style, it is called the rhythm of the music, and

if the beats represent how the words flow, it is called poetry. Singing is a sub-device. The vocal lines add a specific beauty in performing the lament. In expressing and reciting Yazd's lamentations, knowing the beat and method of breaststroke from one, three, five, or seven, and sometimes a mixture of beats is necessary. Combining different types of external music with semantic and internal music creates a new atmosphere in lamentation. The main variation of lamenting is the addition of frequent or non-repetitive sections.

Poets who want to take the path of Ashura should first comprehend the song's spirit and the secrets behind it because not every poem is suitable for every kind of singing. The secret of Yazd's Ashura lamentation and poetry is the novelty of the theme, the combination, and connection of the poem with the melodies, which includes the events of Karbala and recounting the emotional, moral, and cultural needs of the people of their time. But before composing a poem, the composer should consider the extent of the singer's voice, performance, and the way he expresses himself because each singer's voice has characteristics that if the composer does not consider such features, his song could not be so heartwarming and impressive. The Ashura poet can connect the geometric composition of the word with the music. He familiarizes the strings of each song with the texture of each word in creating an Ashura-Hosseini poem. In Ashura poems, melodies or selected musical sentences and meters, in addition to beauty, reveal the content of speech and express the tragic event of Ashura and the desert of Karbala. The role of music and sound in the poems of lamentation is theological. The music of the lyrics complete and promote the art of lamentation rituals and keep alive the Ashura culture.

Keywords: Ashura poetry of Yazd, Lamentation, tone and language of music, music types.

Reference

- Amin Foroughi, M. (2013). *Poetry and Music in Tehran Lamentations*. Tehran: Islamic Culture.
- Aristotle (1958). *The Art of Poetry*. Abdolhossein Zarrinkoob (trans.). Tehran: Translation and Publishing Company.
- Becky, A. (2016). *A Study and Analysis of Ritual Poetry of Meybod Poets, (M.Sc.)*, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Ardakan Center, under the guidance of Seyyed Mohammad Baqer Kamaloddini.
- Brown, E. (1990). *History of Iranian Literature from Safavid to the Present Age*, Bahram Meghdadi (trans.). Tehran: Morvarid.
- Christensen, A. (1987). *Poetry and Music in Iran*, Hossein Khadiojam and Abbas Iqbal (trans.). Tehran: Helmand.
- Dehlavi, H. (2000). *The Link between Poetry and Vocal Music*. Tehran: Mahour.
- Downes, E. (1967). *Symphonic Music*, Ali Asghar Bahrambeigi (trans.). Tehran: Andishe.

- Elhambakhsh, S. M. (2005). *Purple Garden, Ashura in Today's Poetry of Yazd*. Tehran: Sureh Mehr.
- Farabi, M. (1996). *Al-Kabir Music*, Azartash Azarnoush (trans.). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Sciences.
- Fayyazmanesh, P. (2005). Another look at the music of poetry and its connection with the imagination and poetic feelings, *Two Quarterly Journal of Persian Language and Literature Research*, (4), 163-186.
- Gul Mohammadi, H. (1987). *Ashura and Persian poetry*. Tehran: Atlas.
- Hajjarian, Mohsen (2000). *Iranian Musicology*. Tehran: Farhangi.
- Heravi, N. M. (1993). *Hearing of Persian Letters*. Tehran: Ney.
- Khaleghi. R. (1997). *History of Iranian Music*. Tehran: Safi Ali Shah.
- Khanlari, P. (1982). *The Weight of Persian Poetry*. Tehran: Toos.
- Mahjoub, M. (1972). *Khorasani Style in Persian poetry*. Tehran: Qatre.
- Malekian, Sh. (2007). *Reed in Sufi Literature*, 2nd ed. Tehran: Tirgan.
- Mirjalili, H. (2013). *Literary Effects of Ashura Poems of Eight Contemporary Poets, (Master Thesis)*, Department of Persian Language and Literature, Yazd Azad University, under the guidance of Hadi Heydarinia.
- Mirzaei, S. (2018). *Description and Analysis of Moallem Khori's Poems (Master Thesis)*, Department of Persian Language and Literature, Azad University of Yazd, under the guidance of Seyed Hossein Shahab Razavi.
- Mojahedi, M. (2000). *The Glory of Ashura Poetry in Persian*, Qom: IRGC Research Center.
- Najafi, M., Toghyani, E. & Khorasani, M. (2015). Analysis of sound and induction in Ashura poems of Safaei Jandaghi, *Quarterly of Lyrical Literature*, Azad University of Najafabad. 9 (31), 97-81.
- Najafi, M., Toghyani, E. & Khorasani, M. (2018). Harmony of weight and content in the laments and laments of Yaghma Jandaghi, *Bustan Adab*, University of Shiraz.
- Nasirifar, H. (2001). *The Role of Poetry and Ghazal in Iranian Vocal Music*. Tehran: Negah.
- Rahgani, R. (1998). *History of Iranian Music*, Hassan Shekari (ed.), first edition. Tehran: Pishro.
- Rajabi, B. (1975). *Tonbak (An Attitude toward Rhythm from Different Angles)*. Tehran: Arjang.
- Rezaei, M. & Damavandi, M. (2015). Study of the structure and rhetoric of Ashura laments of Yaghma Jandaghi, *Quarterly Journal of the Institute of Shiite Studies*. 13 (51), 119-135.
- Rudaki, A. A. (2006). *Roudaki Divan*, 4th ed. Tehran: Negah.
- Safarishahi, M. & Malja, F. (2013). Lost Songs in the Culture of the People of Yazd, *Khwarizmi International Award*. 1-101.
- Schmidt Peters, J. (1992). *Introduction to Music Therapy*, Alizadeh Mohammadi (trans.). Tehran: Motarjem.
- Shahrokhi, M. & Kashani, M. (1993). *The Mirror of Sacrifice*. Qom: Oswa.

- Shamisa, S. (2002). *Introduction to Prose and Rhyme*, 16th ed. Tehran: Ferdows.
- Siddiqui, S. R. (2000). *Divan of poems and laments of Shaker Yazdi*, Yazd: Goonagoon.
- Tusi, N. (1990). *Poetry Criteria, translated by Jalil Tajlil*. Tehran: Jami.
- Vahidian Kamyar, T. (1991). *A Study of the Origin of Persian Poetry Weight*, 1st ed. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Zahedi, T. (2009). *Ashura Music*. Tehran: Sureh Mehr.
- Zamani Nematsara, M. & Zaman Ahmadi, M. (2017). Critique of the aesthetics of Qaisar Aminpour Ashura ritual poetry, *Journal of Literary Aesthetics University of Arak*.14 (32), 1-18.

فنون ادبی

نوع مقاله: پژوهشی

سال دوازدهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۳) زمستان ۱۳۹۹، ص ۱۳۳-۱۵۲

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۹

زیبایی آواز و دستگاه موسیقی اشعار عاشورایی یزد در قالب نوحه

مهدی صادقی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران

mahdisadeghi2121@yahoo.com

محمود صادق‌زاده*، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران

sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

عزیزاله توکلی کافی‌آباد، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، یزد، ایران

a.tavakoli98@gmail.com

چکیده

رویداد عاشورا در شکل‌گیری و تحول بعضی از الحان و انواع دستگاه موسیقی بسیار تأثیرگذار بوده است. در این جستار با هدف کشف زیبایی موسیقی نوحه‌های شهر یزد به شیوه توصیفی، تحلیلی و استشهادی، ویژگی‌های آهنگی، آوازی اشعار عاشورایی در شکل نوحه و تأثیر آن در دستگاه موسیقایی بررسی می‌شود. آهنگ‌ساز نوحه با توجه به قواعد علمی شناخته‌شده، تم مرکزی و محوری را مبنا قرار می‌دهد و براساس آن، تم‌های مشابهی را می‌سازد و شعر را به اندازه لازم گسترش می‌دهد. نغمه‌های دیگر این اشعار همچون موزاییک‌های یک سالن سنگفرش‌شده، در کنار تم‌ها چیده می‌شوند. در هنگام خواندن و اجرای اشعار عاشورای حسینی، نوحه‌خوان با تغییر لحن، چنان تغییرات صوتی آشکاری پدید می‌آورد که با هر تغییر لحن و مایه و با کمک فن تغییر گام به مرحله دیگری می‌رود. اینجاست که لحن و زبان موسیقی به کمک اشعار نوحه و تناسب محتوا با موسیقی، به توصیف این حادثه غمبار می‌پردازد. حاصل آنکه در شعر و نوحه عاشورایی یزد، وجود چندضربی بودن نوحه‌ها، تلفیق و پیوند شعر با اصالت و شیوایی ملودی‌های آهنگ، ارائه نوعی موسیقی خاص با عنوان «بیات یزد»، بهره‌گیری از پرش‌های موسیقی و همچنین ملودی دست اول از شاخصه‌های شعر نوحه این دیار است.

کلیدواژه‌ها: شعر عاشورایی، نوحه یزد، لحن و زبان موسیقی، دستگاه موسیقی

۱- مقدمه

شعر، موسیقی لفظ و کلمه‌هاست که این مهم در اشعار عاشورایی در شکل نوحه نمود زیباتری به خود می‌گیرد؛ زیرا علاوه بر تناسب وزن و محتوا، تناسب دستگاه موسیقی را می‌طلبد. «زبان‌ها برحسب عنصری که مبنای وزن هر زبان است، با هم تفاوت پیدا می‌کند» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹۲). «یک اثر ادبی برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیز موسیقی را به خدمت می‌گیرد، از آنجاکه موسیقی بی‌واسطه‌ترین هنر برای رهیافت به درون آدمی است، آثار ادبی را عمیق و و زیبا تلقین

* مسؤل مکاتبات

می‌نماید» (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). بر این اساس «رعایت تناسب بین خیال و وزن با موضوع شعر از علل اثربخشی آن است» (نصرالدین طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۱). از سوی دیگر، «شاعران هر سرزمین از دیرباز با موسیقی آشنا بوده و یا خود موسیقی‌دان بوده‌اند» (ملکیان، ۱۳۸۶: ۱۳). شعر شاعران بزرگ ایران در قدیم با موسیقی درآمیخته بود و قصاید خود را با موسیقی می‌خواندند و اگر شاعری از نعمت آواز بی‌بهره بود، شخصی که آوازخوان یا راوی بود، اشعار را در مجالس می‌خواند (← رودکی، ۱۳۸۵: ۶۹). بنابراین این دسته شاعران «به همان اندازه که در سرودن شعر ورزیده بودند، در موسیقی هم مهارت داشته و اشعار خود را شخصاً در لحن می‌خواندند» (راهگانی، ۱۳۷۷: ۱۹). شاعر عاشورایی خطه یزد علاوه بر تسلط بر موسیقی عروضی شعر، باید با دستگاه موسیقی خاص نوحه الفت و آشنایی داشته باشد. موسیقی در اشعار عاشورایی، کلام را تحت تأثیر می‌گذارد و وزن کلام بر همان سیاق پدید خواهد آمد و در پیوند کلام با موسیقی، سخن فدای لحن نمی‌شود. البته این عمل به چندین روش امکان‌پذیر است؛ در روش اول، شاعر شعر را در وزن مخصوص خود می‌سازد و سپس آهنگ‌ساز، آهنگ و موسیقی را روی آن اجرا می‌کند. در روش دوم، نخست آهنگ و آواز به شاعر سپرده می‌شود و سپس سرودن شعر در این آهنگ و ملودی خواسته می‌شود؛ اما در روش سوم شعر و آهنگ با هم متولد می‌شوند که امروزه در اکثر نوحه‌ها مشاهده می‌شود.

۱-۱- بیان مسئله تحقیق

«پیوند واقعه عاشورا با روح فرهنگ و اندیشه ایرانی، شعر آیینی عاشورایی را از اعتبار و اهمیت فراوانی برخوردار کرده است» (زمانی، ۱۳۹۶: ۱). استخوان‌بندی اشعار عاشورایی یزد در قالب نوحه، شامل وزن مناسب، موضوع، طرز بیان، و زبان سرایش در دستگاه موسیقی خاص است. برخی اوقات به فراخور موسیقی و ملودی می‌توان وزن، قالب و ترتیب قوافی را تغییر داد. همه این موارد به حس و تجربه شاعر برمی‌گردد و اینجاست که شاعر احساس می‌کند که در فضای شعر، اگر وزن را تغییر دهد می‌تواند تحرک بیشتری در موسیقی ایجاد کند (گل محمدی، ۱۳۶۶: ۲۲). باتوجه به همین نکات است که هیئت و سینه‌زنی یزد زبانزد خاص و عام است. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی، تحلیلی و استنباطی به بررسی ویژگی‌های آهنگی و آوازی اشعار عاشورایی یزد و تأثیر آن در دستگاه موسیقایی پرداخته می‌شود و درصدد پاسخ به سؤالات زیر است:

۱) تأثیر دستگاه موسیقی در خوش‌آهنگی نوحه‌های یزد چیست؟

۲) میزان هماهنگی آواز و موسیقی عروضی شعر با محتوای نوحه چگونه است؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

«اشعار عاشورایی، زیرمجموعه ادبیات آیینی است، با عنایت به اینکه بخشی مهمی از متون کهن فارسی در دو حوزه شعر و نثر، صبغه دینی دارند؛ با مروری گذرا بر پیشینه مکتوب شعر و ادب آیینی، بر قدمت یازده سده‌ای آن می‌توان مهر تأیید نهاد» (مجاهدی، ۱۳۷۹: ۱۳). قلمرو موضوعی ادبیات آیینی بسیار گسترده است که می‌توان به قرآن، هر متن مشهور یا منظوم متأثر از قرآن، نهج البلاغه، تاریخ اسلام، منابع متقن روایی، کلمات قصار حضرت علی (ع)، نهج‌الفصاحه، صحیفه سجادیه و ادعیه مأثوره اشاره کرد. در زمینه شعر نوحه «یغما مبتکر سبکی در مرثیه‌سرایی است به نام «نوحه سینه‌زنی» که بعد از او مورد استقبال شعرای مرثیه‌سرا قرار گرفت» (براون، ۱۳۶۹: ۲۹۵). به عبارتی بخشی از آثار منظوم یغما، مرثیه‌هایی است که برای آهنگ‌های ضربی سروده شده است. «یغما در این اشعار، از میان انواع شعر، قالب «مستزاد» را برمی‌گزیند و نوع تازه‌ای از مرثیه را به وجود می‌آورد که به سروده‌های ملی شباهت دارد» (همان: ۲۹۵). در اینجا به معرفی مختصر پژوهش‌های انجام‌شده پرداخته می‌شود:

- ۱- ملجاء و صفری‌شاهی (۱۳۹۲)، در پژوهشی با عنوان «شناسایی نغمه‌های مردم یزد» برنده جشنواره خوارزمی که بعد از تعریف فرهنگ عمومی و توصیف برخی از لالایی‌های عاشقانه و ترانه‌های ادبیات محلی یزد به شناسایی و گردآوری نغمه‌های متنوع و دست‌اول یزد با درون‌مایه‌های مذهبی و معرفی انواع دستگاه موسیقی و آواها در نوحه‌ها پرداخته‌اند.
- ۲- میرزایی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد، با عنوان شرح و تحلیل اشعار معلم خوری به بررسی ویژگی و سبک

ادبی کتاب مناقب/لائمه این شاعر عاشورایی پرداخته شده است. حاصل آنکه سبک ادبی این شاعر نزدیک به سبک مکتب بازگشت ادبی است. تقلید این شاعر از شاعران خراسانی و عراقی در قالب نوحه است. آرایه‌های ادبی در اشعارش چشمگیر و تلمیح‌هاش نشان‌دهنده مطالعات ایشان در حوزه تاریخ اسلام و مقتل‌های اهل بیت(ع) است.

۳- میرجلیلی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «جلوه‌های ادبی اشعار عاشورایی هشت شاعر معاصر» به معرفی تعدادی از مرثیه‌سرایان همراه با آوردن نکات بدیعی از شعر آنان پرداخته است. حاصل این پژوهش کنکاشی در ویژگی‌های ادبی هشت شاعر معاصر است که سبک این شاعران را به سبک بازگشت و تلفیقی از گرایش به سبک عراقی و خراسانی نشان می‌دهد و مرثیه را یکی از قالب‌های شعر این هشت شاعر معرفی می‌کند و مهم‌ترین محور مرثیه شعرشان را رثای اهل بیت می‌داند. شناخت شخصیت شاعران، آشنایی با مضامین متنوع و شکل کاربردی آن، سادگی و روانی سخن، فصاحت و بلاغت کلام، ذوق شایسته در اقتباس با تضمین آیات قرآنی، روایات منسوب به خاندان عصمت و طهارت(ع)، ظرافت طبع، وجود آرایه‌های ادبی از اصلی‌ترین نتیجه این پژوهش است.

۴- نجفی، طغیانی و خراسانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «هماهنگی وزن و محتوا در نوحه‌ها و مرثیه‌های یغمای جندقی» به میزان هماهنگی درونمایه و محور به‌کاررفته در نوحه‌ها و مرثیه‌های یغمای جندقی پرداخته‌اند. موفقیت جندقی را از منظر توجه وی به شبکه ارتباطی عناصر مادی و معنوی موجود در شعر معرفی کردند. حاصل اینکه ارتباط واژگانی و شیوه چینش آنها، انتخاب وزن مناسب با عنایت به درونمایه حاکم بر آن، انواع موسیقی در شعر و نظایر آن، این شبکه را می‌سازد.

۵- نجفی، طغیانی و خراسانی (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل آوا و القا در اشعار عاشورایی صفایی جندقی» به آواها و صنایع مرتبط با آن مانند واج‌آرایی و بار موسیقی و... پرداخته‌اند. در تحلیل واجی نوحه‌ها، با در نظر گرفتن تأثیر انتخاب واژگان و تکرار آنها در موسیقی و معنای نوحه‌ها به تکرار واج‌ها، القا، جایگاه و شیوه‌های تولید توجه می‌شود؛ به طوری که با تکرار آواها در نوحه احساسات و حسیات تداعی می‌شود.

۶- بیکی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی و تحلیل شعر آیینی شاعران میبد»، بعد از بررسی درونمایه‌های شعر آیینی از دیدگاه تعلیمی در شعر شاعران آیینی شهر میبد، به بیان معانی و مضامین گوناگون شعر این دیار همراه با شواهد پرداخته است. در نتیجه این تحقیق، موضوع اصلی اشعار این خطه را آموزه‌های دینی معرفی کرده و استفاده از قالب‌ها و وزن‌های متنوع در این نوع اشعار به تصویر کشیده است.

۳-۱- اهمیت و ضرورت تحقیق

اشعار عاشورایی در شکل نوحه صرفاً جنبه تماشایی ندارد. معنا در این گونه اشعار، چیزی نیست که از ظاهر کلام استخراج شود، بلکه باید باطن شعر با تأویل کشف شود. هنگامی که نوحه زبان می‌گشاید با موسیقی و خوش‌آهنگی آشکارای خود، معنی نهفته خود را برملا می‌کند. همچنین اشعار نوحه در دسته‌بندی سبک موسیقی در حالت کلی‌تر بسیار قدرتمند عمل می‌کنند. بنابراین ضرورت دارد با تحلیل و گسترش ارزش و اعتلای این اشعار در ادبیات امروزی، سره از ناسره و نقاط قوت آن مشخص شود تا آیین‌های تازه این اشعار پنهان نماند.

۲- بحث

۱-۲- زبان موسیقی و نوحه

موسیقی در لغت به معنی الحان و در اصطلاح، علمی است که بدان وسیله به احوال نغمات از حیث ملایمت و منافرت پی‌برند و کشش آنها را دریابند و آن را به دو بخش: ۱- اقسام نغمات یا علم تألیف ۲- بیان احوال از مننه یا علم ایقاع تقسیم کرده‌اند. اما اصل واژه «موسیقی» یونانی است و مرکب از «موسی» و «قی» است؛ کلمه «موسی» در لغت یونانی نغمه و

سرود و «قی» به معنی موزون و دلپسند است (خالقی، ۱۳۷۶: ۸۸). ریشه موسیقی به عهد کهن ارتباط دارد و در واقع همان روزی که انسان توانست برای نخستین بار خوشی و رنج‌های خود را با صدا نمایش دهد، مبدأ موسیقی به‌شمار می‌آید. «اگر اشعاری اندک از آن دور مانده، جای تعجبی نیست، چون در قدیم آهنگ‌ها فقط در حافظه‌ها بود و ثبت دفاترنمی‌شد، طبعاً شعر و سرود همراه آنان نیز چنین وصفی داشت» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۲). اگر ضربات نغمه موسیقی را ایجاد کند، در این صورت آن را ریتم موسیقی می‌نامند و اگر ضربه‌ها معرف تعداد و چگونگی سیلاب‌های کلمات باشند، شعر وجود می‌آید. «ریتم سابقه‌ای بس قدیمی دارد؛ شاید به اندازه بشریت» (رجبی، ۱۳۵۴: ۱۵۲). اما «آواز به معنی بانگ و لحن است و هم به نوعی از موسیقی اطلاق می‌شود که وزن آزاد دارد» (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۸۷). آواز قسمتی از یک دستگاه است که می‌توان آن را دستگاه فرعی نامید. خط آوازی، زیبایی خاصی در اجرای نوحه دارند. در بیان و خواندن نوحه‌های یزد دانستن ضرب‌آهنگ و روش سینه‌زنی خاص از یک ضرب، سه ضرب، پنج تا هفت ضرب و در بعضی اشعار مخلوطی از چند ضرب، بسیار مهم و لازم‌الاجراست. همچنین شناخت ملودی آهنگ، گام و ردیف برای خواننده یکی از نیازهای اساسی است. «اشعار عاشورایی در قالب نوحه‌ها شکل نهایی دستگاه موسیقی را رقم می‌زند و این نیازهای ریتمک-ملودیک هستند که خود را در بستر شعرهای این قالب بروز می‌دهند» (امین فروغی، ۱۳۹۲: ۳۳). آهنگ‌سازی به معنای ارائه چند فرمول هارمونی روی کاغذ نیست. شاعر نوحه دستگاه، تصویر یک هیئت مذهبی را در ذهن دارد. الزاماتی که وی در نظر دارد، به‌واسطه مدیریت یک جمع سینه‌زن، ضرب سینه‌زن، تکرار یا واگویی پاره و بیت‌هایی به‌وسیله سینه‌زن‌ها، تأثیر بر جمع و تهییج آنها و خصوصاً احیای درست حقیقت عاشورا و حادثه کربلا به‌وسیله جنبش‌های ضرب‌آهنگ موسیقی و تغییرات ملودی است. در نوحه کلاسیک برای افزایش احساس ریتم علاوه بر قواعد عروضی که نظام موسیقی موزون شعر را سامان می‌دهد، نظامی با نام‌های قافیه و ردیف در انتهای هر مصراع تعبیه می‌شود که به‌وسیله آنها نوعی تقارن آوایی یا مونتیک ایجاد می‌شود. در این بخش از نوحه به نوع دیگری از القای احساس ریتم در شعر برمی‌خوریم که ممکن است همراه با تغییر قالب شعر، وزن هم دچار دگرگونی متفاوتی شود:

وقت جدایی رسید ز دیده‌ها خون چکید (که غربتم باور شد) (۲)

بسوزی ای علقمه، شکسته قلب همه، (حسین چه بی باور شد) (۲)*

(صفری‌شاهی و ملجأ، ۱۳۹۲: ۲۵)

* عدد (۲) در تمام ابیات نشانه تکرار به وسیله خواننده یا سینه‌زن است.

ابیات بالا که در وزن «مفعَلن فاعَلن مفعَلن فاعَلن مفعَلن فاعَلن» است، شاعر قاعده وزن عروضی را در هم می‌شکند و با عنایت به وزن عروضی، شعر خود را در دستگاه ماهر و گوشه‌های شکسته، فیلی و فرود می‌سراید. «دستگاه ماهر از ۳۵ گوشه تشکیل شده که ساختار اصلی ردیف و دستگاه موسیقی از گوشه‌ها ساخته شده است» (حجاریان، ۱۳۷۹: ۶). البته یکی از ویژگی اشعار نوحه این است که در وزن‌های متنوع دیگر می‌توان آنها را خواند؛ به عبارتی این ابیات را می‌توان در وزن (مفاعَلن، فاعَلتن، مفاعَلن، فعَلن) یا (مفاعَلن فاعَلن مفعَلن فاعَلن مفعَلن فاعَلتن) خواند. «طبیعت و سرشت اثر، وزن مناسب با آن را به شاعر القا می‌کند» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۹). شاعر مختار است در برخی اوزان به جای (U-)، (-U) بیاورد یا برعکس عمل کند؛ این عمل را در اصطلاح «قلب» گویند. قلب در تبدیل مفعَلن به مفاعَلن و بالعکس دیده می‌شود. وجود موسیقی درونی و کناری به همراه وزن عروضی، آواز دستگاه ماهر را تقویت می‌کند و زیبایی موسیقی دستگاه را دوچندان می‌کند. همچنین ماندگاری ردیف در قسمت‌های پایانی ابیات افزون بر اینکه آهنگ و موسیقی شعر را می‌افزاید؛ پیوندهای جدیدی با واژگان بیت‌ها پدید می‌آورد. باتوجه‌به اینکه «موسیقی شعر در کنار تقسیمات چهارگانه ادبیان فارسی به سه دسته موسیقی بیرونی (جنبه عروضی شعر)، موسیقی کناری (آهنگ خاص همخوانی میان کلمات پایان مصراع‌ها «ردیف و قافیه») و موسیقی میانی (انواع توازن‌های حاصل از ارتباطات لفظی و تناسب معنوی تقسیم می‌شود» (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۶۳)،

ترکیب این عوامل باعث ایجاد فضای جدیدی در نوحه می‌شود. عمده تغییرات متنوع در شعر نوحه، اضافه کردن بخش یا بخش‌هایی مکرر یا غیرمکرر (حسین که بی‌یاور شد) و (که غرتم باور شد) در وزن متغیر (مفاعله‌ن فعلاتن)، به هر بیت است که بار موسیقی کلام را همراه با صنایع بدیعی در دستگاه آواز افزایش می‌دهد؛ بدین دلیل می‌توان گفت «در یک نوشته ادبی کلمات با نخ‌های متعددی از بدیع لفظی و معنوی، یعنی تناسبات لفظی و ارتباطات معنایی به هم مربوطند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۹). نکته قابل تأمل در شعر نوحه این است که همراه با تغییر وزن عروضی شعر، گوشه‌های دستگاه موسیقی نوحه هم تغییر می‌کند و نوحه در گوشه‌ای جدید پیاده می‌شود. گوشه‌های موسیقی در شعر نوحه با تحریرهای مداح یا نوحه‌خوان اجرا می‌شود. این وزن‌ها نخست به صورت سنگین و سپس به سمت ضربی و ریتمیک (مفاعله‌ن فعلاتن) اجرا می‌شود. (وزن مفاعله‌ن فعلاتن) برای پندوانداز عرفانی و حکیمانه بسیار مفید است.

غبار ظلمی گرفته صحرا) ۲	(به خیمه بازا عزیز زهرا
چو خون سرخت، در خروشم	«بگو برادر من به گوشم» ۲
کفن ز خون خود بپوشم	چو لاله‌های سرخ صحرا
که قتلگه رسم به دیدار) ۲	(برادرم خدا نگه‌دار

(حلیبی کار، ۱۳۹۲: ۲۵)

بعد از اینکه خواننده یک بار اشعار عاشورایی را می‌خواند، سینه‌زنان شعر را در همان وزن (مفاعله‌ن فعلاتن مفاعله‌ن فعلن) تکرار می‌کنند که خود سبک خاصی در اجرای موسیقی این اشعار دارد. «چون نوحه‌ها معمولاً به صورت گروهی و با سینه‌زنی و همراه با ضرب خوانده می‌شود، در این نوع شعر صنایعی همچون: واج‌آرایی، تکرار، جناس و... به کمک این ضرب‌آهنگ می‌آید و بار موسیقی کلام را افزایش می‌دهد (رضایی، ۱۳۹۴: ۱). بعد از اینکه سینه‌زنان ابیات مخصوص را ادا می‌کنند، دوباره خواننده اشعار زیر را می‌خواند که در وزن (مفاعله‌ن مفاعله‌ن مفعول فعلن) است:

ز نینوا رسد به گوش، هر دم نوایی	که تلخ و آتشین بود درد جدایی
طنین فکنده این زمان در آن بیابان	(نوا نسی ز نینوا از بینوایی) ۲

(همان: ۲۵)

یا در نوحه زیر:

آمده زینب در این دشت بلا می‌جویید
 قامت گل‌هایش را میان خون می‌بویید
 دختر زهرا تنها مویه‌کنان در میدان
 زخم عزیزانش را به اشک غم می‌شوید
 گم شده یارب در خون جسم عزیز زهرا
 میان صحرا زینب به سرزنان می‌گویید
 کرب! بلا دشت بلا، حسین من کو؟
 عزیز لب تشنه پاره‌پاره تن کو؟
 دست علم‌دارش در یاری دین افتاده
 ساقی و مشک آبش روی زمین افتاده
 همسفران زینب خفته یکایک در خون
 حاصل عمر لیلیا زار و غم‌ین افتاده
 (محبی، ۱۳۹۲: ۳۹)

اشعار بالا در دستگاه موسیقی ماهور بر اساس درآمد دوم و اول و گوشه‌های فیلی شکسته و فرود ساخته شده است. در آواز این نوحه به جز شروع و خاتمه گوشه‌ها، در باقی موارد، تحریر در خدمت بافت شعر نوحه قرار می‌گیرد و با تلفیق مناسب شعر و ادوات تحریر، محتوای موسیقی را شکل می‌دهد؛ اما از لحاظ علم عروض چند تا وزن در هم آمیخته شده است. ذات شعر نوحه با توجه به زبان مردمی آن می‌تواند خارج از قاعده و قانون عروض عمل کند و به اصطلاح وزن عروضی شعر را بشکند.

آهنگ‌های اشعار عاشورایی یزد اگر در دستگاه مخصوص خودش اجرا شود، حادثه کربلا را به زیبایی تمام به تصویر می‌کشد. «این یک ارمغانی روحانی است که تجربه و زمان، بر ملاحظت و لطف آن افزوده و مظهر هنر حقیقی است؛ به همین دلیل است که وقتی نوحه خوان یا مداح این اشعار را با آواز و دستگاه موسیقی خاص و با ضرب‌های مخصوص می‌خوانند، لذت تفرقه خاطر به «جمع» مبدل می‌شود» (اشمیت‌پترز، ۱۳۷۱: ۳۸). این مهم در اشعار زیر که در دستگاه شور با درآمد شور و ابوعطا ساخته شده، به خوبی نمایان است:

(این زمین با من خسته چرا یار نیست؟)
هر طرف بنگرم جز غم و آزار نیست
کربلا نام آن دشت بلای من است
حاصلش جز غم و دیده خونبار نیست
فَاعلاتن فَعَل مَفْعَلتعلن فاعلن

عمه اینجا کجاست	این همه ماتم ز چیست؟
عمه اینجا کجاست	این تن بی سر ز کیست؟
فاعلاتن فعل مفتعلن فاعلن	فاعلاتن فعل مفتعلن فاعلن
عمه اینجا قتل‌گاست	دشت آزار و بلاست
فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلن
جسم گلگون حسین	پاره از تیغ جفاست
فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلن

(سعادت‌مند، ۱۳۷۶: ۳۰)

بیان شعر در شکل نوحه با اجرای موسیقی بدین صورت است که ساختار جملات موسیقایی و نحوه قرار گرفتن آنها در کنار هم بسیار اصیل است و چنین به نظر می‌رسد که هم شاعر و هم نوحه‌خوان، کاملاً با موسیقی آشنایی دارند. مضامینی که شاعر عاشورایی برای آهنگ انتخاب می‌کند، همچون روحی است در تن آهنگ، که هر شنونده‌ای را با هر سلیقه، مسحور و شیدا می‌کند. تاریخ نشان می‌دهد «تا قبل از رواج خط موسیقی «نت» در ایران، اگر اشعار عاشورایی در قالب‌های روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی و شبیه‌خوانی معمول و مرسوم نبود، قسمت اعظم نغمات و الحان موسیقی ما از بین رفته بود» (زاهدی، ۱۳۸۸: ۲۸). گاهی شاعر عاشورایی برای رساندن معنی شعر خود باید تحریری لطیف و دلکش به آن بیفزاید؛ گویی با این کار کلمات جان تازه‌ای می‌گیرند. همین لطایف باریک است که با گذشت زمان زیادی از سرودن یک شعر عاشورایی - حسینی باز هم این اشعار تازه و ماندگار هستند. در اشعار عاشورایی یزدی، تعیین نسبت بین نغمه‌ها و طرز ترکیب، تشخیص امتیازات و نحوه تألیف آنها بسیار مهم است؛ در هریک از موضوعاتی که شاعر برای نوحه‌سرایی انتخاب می‌کند باید سبک و روش ویژه‌بندی آن را نیز در نظر بگیرد؛ چراکه هر فراز آهنگ، مضمون خود را با زبان بی‌زبانی بیان می‌کند:

(کی شود باورم عمه در این دشت خون) ۲
 بیکرش غرق خون گردد و دستش جدا
 گرچه لب تشنه نام آب و نخواهم از او
 فاعلاتن فَعَلْ مَفْعَلْ تَعْلَن فاعلان
 شد زین ساقی نگون، در میان خاک و خون
 شود از اوج زین ساقی طفلان نگون
 فاعلاتن فَعَلْ مَفْعَلْ تَعْلَن فاعلان
 عکس دیمن و قرآن بشود واژگون
 فاعلاتن فَعَلْ مَفْعَلْ تَعْلَن فاعلان
 تشنه نام تشنه لحظه دیدار او
 فاعلاتن فَعَلْ مَفْعَلْ تَعْلَن فاعلان
 (تشنه لب دستش جدا، پرچمش شد واژگون) ۲
 فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلان
 (همان: ۳۱)

ابیات این نوحه دارای وزن یکنواخت نیست، در آغاز وزنی سنگین دارند، سپس اندکی سریع تر می شوند و سرانجام وزنی تند (فاعلاتن فاعلان) پیدا می کنند. «علت برگزیدن بحرهای غریب و نامأنوس ناشی از خوانده شدن بعضی از اشعار با نوای موسیقی است یا تنوع طلبی» (محبوب، ۱۳۵۰: ۲۲۴). شاعرانی که می خواهند در مسیر عاشورایی گام بردارند، اول باید روح آهنگ و اسرار نهفته در آن را درک کنند؛ چراکه هر شعری برای هر آهنگ مناسب نیست. رمز ماندگاری نوحه و شعر عاشورایی یزد در اصالت و شیوایی آهنگ، تازگی مضمون، تلفیق و پیوند شعر با ملودی های آهنگ است که دربرگیرنده حوادث کربلا و بازگوکننده حالات و نیازهای عاطفی، اخلاقی و فرهنگی مردم زمان خود است؛ اما پیش از سرودن شعر، آهنگساز باید وسعت صدای خواننده، امکانات اجرایی و نحوه بیان او را در نظر بگیرد، زیرا هر خواننده ویژگی هایی در محدوده صدای خود دارد که اگر آهنگساز، آن مقدرات را در نظر نگیرد، آهنگ او چندان دلچسب و تأثیرگذار نخواهد شد. آهنگ شعر و کلام نوحه زیر در مایه دشتی و دستگاه شور ساخته و پرداخته شده و ملودی اصلی این نوحه با استفاده از گوشه های درآمد، عشاق و فرود به دستگاه شور تنظیم شده است:

رسم کددام ملت است؟
 خواهر داغ دیده را
 جوروس تم کشیده را
 زینب غم رسم دیده را
 (اسیر و مبتلا کنند) ۲
 رسم کددام ملت است؟
 اضغر زار و خسسته را
 مرغ ک پرشکسته را
 بیه روی دست شاه دیمن
 (شهادت و از جفا کنند) ۲
 (محبی، ۱۳۹۲: ۲۸)

۲-۲- زیبایی موسیقی اشعار عاشورایی در قالب نوحه

نوحه در حقیقت تصنیفی است که اشعار آن مضمونی مذهبی و دینی دارد و برای سینه‌زنی در مراسم سوگواری ساخته می‌شود. نوحه دارای سه عنصر شعر، ملودی و ریتم است و هماهنگی میان این سه عنصر از اهمیت شایانی برخوردار است که در گذشته به دلیل آشنایی سازندگان نوحه با موسیقی و قواعد آن به این امر توجه فراوانی می‌شد. اگر برای آهنگی زیبا، شعری بسرایند که ارتباط حرکات، پستی و بلندی و دیگر ویژگی‌های یک نوحه خوب در آن رعایت نشده باشد، زیبایی ملودی به درستی نشان داده نمی‌شود. همچنین اگر وزن مناسبی برای نوحه در نظر گرفته نشود، باز ارزش شعر و ملودی مخدوش شده و از اثرگذاری آن کاسته خواهد شد. در گذشته اشعار نوحه را معمولاً استادان شعر و ادیبان می‌ساختند و گاه وزن و ملودی آن را از آوازاها و گوشه‌های ضربی موسیقی می‌گرفتند. اشعار نوحه یزد دارای بهترین آوازاها و بالاترین اطلاعات علمی به ردیف موسیقی است و حتی از حیث فصاحت و بلاغت نیز مسحورکننده است. مؤلفه‌های اصلی زیبایی نوحه شهر دارالعباده، شعر، موسیقی کلامی یعنی آواز و نحوه اجرای آن «تلفیق شعر و آواز و نحوه ارائه» است. به همین دلیل «اشعار عاشورایی در قالب نوحه‌ها، از شاهکارهای موسیقی ایرانی به حساب می‌آید. نوحه‌خوانی همیشه هنر پیشتازی بوده و موسیقی ایران همواره از محتوای موسیقایی نوحه‌های عاشورایی بهره‌مند شده‌است» (هروی، ۱۳۷۲: ۵۶). اما امروزه بعضی از نوحه‌ها بازاری شده است و کمتر نغمه دلفریبی دارد. در گذشته کسانی که نوحه می‌ساختند، یا خود موسیقی‌دان بودند یا اشعار نوحه را به استادان موسیقی می‌دادند و آنها روی اشعار، آهنگ مناسب می‌گذاشتند و خواندن نوحه کاری فنی و تخصصی به شمار می‌آمد. اشعار نوحه‌های یزد از نظر وزن، قابل تطبیق با آهنگ‌های ضربی است. نوحه اصولاً موسیقی آوازی بدون همراهی ساز است و معمولاً ابیاتی به صورت «واخوان» دسته‌جمعی تکرار می‌شود. شاعر در نوحه زیر، نخست شعر را در وزن «مفاعلهن فاعلهن مفاعلهن فاعلهن» سروده و سپس با دو تغییر در وزن (فاعلاتن فعل مفتعلن فاعلهن) و (فاعلاتن فاعلاتن) و تغییر ملودی دستگاه و مدولاسیون تنوعی شگرف به نوحه می‌دهد:

(نهاد پا در فرات خواست لبی تر کند	برای اهل حرم، آب میسر کند) ۲
مفاعلهن فاعلهن مفاعلهن فاعلهن	مفاعلهن فاعلهن مفاعلهن فاعلهن
داغ عطش بر لبش، هر طرفش دشمنی	باز در این مهلکه، یاد برادر کند
مفاعلهن فاعلهن مفاعلهن فاعلهن	مفاعلهن فاعلهن مفاعلهن فاعلهن
تشنه لب داده جان، بر لب دریای آب	خجل از روی او گشته دل آب آب
فاعلاتن فعل مفتعلن فاعلهن	فاعلاتن فعل مفتعلن فاعلهن
دست عباس، چون جدا شد	(محشوری در خیمه‌ها شد) ۲
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

(محبی، ۱۳۸۲: ۳۵)

برای ارائه مطلوب، شعر در امر نوحه‌خوانی و برای عرضه بهتر و تأثیرگذاری بیشتر در ذهن مخاطب، نیازمند ابزار و ملزوماتی است که از مهم‌ترین آنها، بهره‌گیری از عنصر فصاحت و بلاغت، شاخصه چندجوابه بودن و به‌کارگیری موسیقی آوازی مناسب براساس ظرفیت‌های فوق‌العاده و زیبایی‌های دستگاه‌ها و نغمات سحرانگیز آواز در کنار بهره‌مندی از فنون و رموز مداحی است که به شعر روح می‌دهد و مداحت را ملاحظت می‌بخشد:

آمده زینب در این دشت بلا می جویسد
 قامت گل‌هایش را میان خون می‌بویسد
 دختر زهرا تنها، مویسه‌کنان در میدان
 زخم عزیزانش را به اشک غم می‌شوید
 (گم شده یار رب در خون، جسم عزیز زهرا
 میان صحرای زینب، به سرزنان می‌گوید
 کرب! دشت بلا، حسین من کو؟
 عزیز لب تشنه پاره پاره تن کو) ۲
 (محبی، ۱۳۹۲: ۳۹)

عمه نظر می‌کنی به دشت سوزان	گمشده داری مگر در این بیابان
گمشدهات پیرهن به تن ندارد	نشانه او بود جدا ز یاران
عمه نگاهت چرا؟	مانده به دشت بلا
گریه کنی بی‌صدا	چو شمع سوزان
این گل بستان کیست؟ جان عمه	سرو خرامان کیست؟ جان عمه
چرا چنین سر جدا؟ فتاده در خون	بهار او رفت و شد خزان عمه
رنگ خزانی گرفت، از او جوانی گرفت	زمانه بی‌وفا، (ز جان عمه) ۲

(حلبی‌کار، ۱۳۹۲: ۲۷)

زنده نگه داشتن عاشورای حسینی به‌مدد همین اشعار و همراهی آن با موسیقی و دم‌گرفتن مردم با آن در قالب نوحه‌هاست. آنچه در نوحه جلوه بیشتری دارد، آهنگ نوحه‌ها و موسیقی و فرم اجرای آنهاست که با روح و قلب مردم سیاه‌پوش نقش بازی می‌کند. آهنگ اشعار عاشورایی در قالب نوحه‌های فنی و تخصصی، به‌طرز زیبایی در دستگاه‌های موسیقی و گوشه‌های مختلف آن به گردش درمی‌آید؛ به‌طوری‌که از «درآمد» دستگاه شروع می‌شود و در گوشه خاصی اوج می‌گیرد و در نهایت در «درآمد» فرود می‌آید و با این شگردهای مختلف در ردیف‌های آوازی و دستگاه‌های موسیقی، مخاطب را سخت متأثر می‌سازد:

چشمم از اشک پر و مشک من از آب تهی‌ست
 جگرم غرقه به خون و تنم از تاب تهی‌ست
 (شاهرخی، ۱۳۷۲: ۱۲۸)

در نوحه‌خوانی اشعار عاشورایی، واکنش مخاطب و میزان ادراک او از تأثیرپذیری این اشعار را به‌راحتی می‌توان فهمید. در نوحه‌خوانی باید میزان ضرب‌ها رعایت شود و وزن آهنگ از بین نرود و به اصطلاح «از ضرب خارج نشود» و در این کار محتوا نباید فدای زیبایی لفظ آهنگ شود. هر بند نوحه دارای سه بخش است:

۱- سرپند: بیت آغازین نوحه را که سینه‌زن پاسخ داده می‌دهد، «سرپند» گویند که یک یا دو بیت شعر کامل است مانند:

عَلَم افتاده و نیست دگر یار حسین	عَلَم افتاده و نیست دگر یار حسین
فَاعِلَاتِن مَفْتَعَلِن فَاعِلِن	(صفری‌شاهی، ملجاء، ۱۳۹۲: ۳۵)

۲- گوشواره: قسمت دوم از هر بند نوحه، «گوشواره» است که هم وزن شعر اصلی نیست و در واقع چند کلمه هم قافیه (مثل دست- مشک- اشک) است که معمولاً با ریتم سینه زنی هماهنگی بهتری دارد و محل نواختن سینه، از وزن این کلمات به خوبی هویدا است. نقش گوشواره برای تزیین نوحه است. نمونه گوشواره در ادامه سربند بیان شده در بالا:

یک طرف دست یک طرف مشک دل پر از خون دیده پر اشک
فــــــــــــــــاعلاتن فــــــــــــــــاعلاتن فــــــــــــــــاعلاتن فــــــــــــــــاعلاتن
(همان: ۳۵)

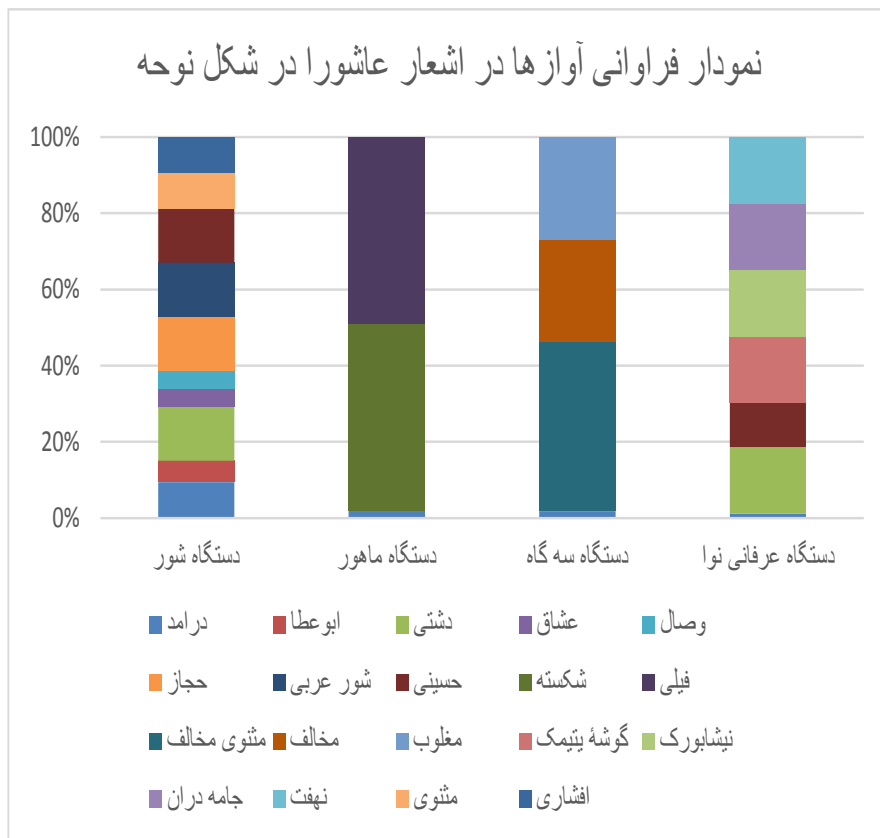
۳- جواب: در صورتی که با سربند متفاوت باشد، کلمه ای است که آخر هر بند نوحه، در صورت نیاز چندبار با یک سبک تکرار می شود و معمولاً نام همان معصومی است که نوحه درباره او خوانده می شود و می تواند حالت پرسش و پاسخ هم به خود بگیرد یا واسطه پیوند بندهای نوحه و سربند قرار گیرد. برخی از نوحه ها دارای پاره هایی هستند که سینه زن باید تکرار کند که این تکرار باعث اضافه شدن پاره به طول هر جمله در برخی نوحه ها می شود. با در نظر گرفتن اینکه طول جملات در دستگاه متغیر است، به پیچیدگی قالب از نظر عروضی و ملودی آن از نظر موسیقایی می افزاید. بخش دستگاه در نوحه می تواند تنوع بسیاری داشته باشد. در اشعار زیر که با استفاده از درآمد اول و دوم دستگاه شور و اشاره ای به آواز ابوعطا و شور عربی دارد، تمام اجزای ظاهری و معنوی با هم ارتباط دارند و وحدت بین ساخت و معنا حفظ شده است:

صبر و قرار من، بازآ بردار جان (بازآ که می میرم، می سوزم از هجران) ۲
مستفعلن فعلن-مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
(می دانم می روی و داغ عزیزان داری) ۲ داغ عباس جوان، ساقی عطشان داری
می دانم می روی و شور خدایی بر سر رسم آزادگی و (منطق قرآن داری) ۲
روی چو این سفر حسین ز خون کنی گذر حسین
مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن
(بــــــــــــــــرای آخــــــــــــــــرین وداع به من نما نظر حسین) ۲
مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن مفــــــــــــــــاعلن
(محبی، ۱۳۸۱: ۵۱)

برخی نکات فنی موسیقی برای اجرا کردن اشعار عاشورایی در قالب نوحه:

- ❖ انتخاب ابیات مناسب برای گوشه های مدنظر دستگاه؛
- ❖ رعایت زیر و بمی هجا با انحای ملودی؛
- ❖ رعایت مکث شعری و تاکید کلام و درک ریتم و زمان بندی اشعار؛
- ❖ استفاده صحیح و بجا از هجاهای صوتی و کشش تحریرها؛
- ❖ رعایت وزن شعر با متر ملودی و به کارگیری صحیح ادوات تحریر.

دستگاه های موسیقی در قالب نوحه فن حریت و آزادزیستن خود را به نمایش می کشد؛ زیرا واضع آن، آزاد بوده است (نصیری فر، ۱۳۸۰: ۱۶۳). نوحه های یزد در هفت دستگاه موسیقی و در آوازهای مختلف پیاده شده اند. نمودار فراوانی آوازهای متنوع دستگاه های موسیقی در اشعار و نوحه های یزد بیان کننده آزادبودن واضع شعر و موسیقی و تنوع نوحه ها در دیار یزد است:



۳-۲- تلفیق شعر نوحه با موسیقی و میزان هماهنگی این دو عنصر

در بررسی مقوله شعر «پنج عنصر عاطفه، تخیل، آهنگ، زبان و شکل در آن دخیل هستند که دو عنصر اول در پهنه اندیشه و ادراک قرار می‌گیرد و عناصر بعدی بر اساس تجربیات دیداری، شنیداری و کسبی است» (خانلری، ۱۳۶۱: ۲۶). پیاده‌شدن نوحه زیر در گوشه‌های مثنوی مخالف، مخالف و مغلوب از دستگاه سه‌گاه و همچنین موسیقی میانی، هم‌آوایی حروف «ش»، سبب تداعی شور و غوغای صحرای کربلا شده و با عناصری همچون وزن، قافیه، لغت و صنعت توانسته یک بیت شاهکار عاشورایی شده است. البته مفهوم و مضمون شعر با آهنگ و مقامی که با آن ترکیب شده، متناسب و موافق است. «در مورد حالت غم یا شادبودن دستگاه موسیقی باید این مهم را در نظر داشت که در این موضوع بیش از هرچیز، وزن و به‌خصوص کندی و تندی آن دخالت دارد» (داونز، ۱۳۴۹: ۱۰۲). شاعر عاشورایی نخست شعر خود را می‌آفریند و سپس می‌سراید و کار او هنگامی به پایان می‌رسد که آفریده او برای اذهان دیگر، محسوس باشد. این اشعار که در دستگاه شور ساخته شده است، این نکات را بیان می‌کند:

خواست در این معرکه یاد برادر کند	داغ عطش بر لبش هر طرفش دشمنی
خجیل از روی او گشته دل آب آب	تشنه لب داده جان بر لب دریای آب
محشوری در خیمه‌ها شد	دست عباس چون جدا شد
یا حسین	علم افتاده و نیست دگر یار حسین
یا حسین	علم افتاده و نیست دگر یار حسین
دل پر از خون دیده پر اشک	یک طرف دست یک طرف مشک
(ملجاء و صفری‌شاهی، ۱۳۹۲: ۳۵)	

نیزه شکسته‌ها را، میان خاکی صحرای کنار کرد زینب
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 به دشت کربلا گفت: به خاک نینوا گفت:
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 صبر قرار زینب، چرا به خون فتاده؟
 کرب و بلا علم و یار کربو؟
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 اهل حرم به حرم تشنه لب
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 فضای نینوا را، به دود آه و ناله (غبار کرد زینب) ۲
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 (کجاست یار زینب؟) ۲ کجاست یار زینب؟
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 چنین کنار زینب، چنین کنار زینب
 همدم این دل بیم‌دار کربو؟
 ساقی و سردار، علم‌دار کربو؟
 مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
 (حلبی کار، ۱۳۷۸: ۵۳)

در اجرای اشعار و نوحه‌های عاشورایی و حسینی شهر یزد، دقت در ادای گوشه‌ها، حالت‌ها، توجه به ادای کلمات شعر، انتخاب دقیق، مناسب‌خوانی، تکرار در بعضی بیت‌ها، بستگی و الفت اشعار با ضرب‌های موسیقی و از همه بالاتر تحریر ریز و درشت، زیر و بم، طُرُق اوج گرفتن، تغییر گام یا تغییر مقام و بازگشت به صورتی که به گوش شنونده غیرمأنوس جلوه نکند، از ویژگی‌های بارز این اشعار است و نوعی تلفیق شعر و موسیقی است که با آوازهای جانکاه و دلنواز، در سوگ سالار شهیدان می‌نشیند. «در این زمینه شعر و موسیقی دوش‌به‌دوش یکدیگر داده و هیچ‌گاه از هم جدا نشده است» (کریستن سن، ۱۳۶۶: ۱۴۵). شاید از جمله موجبات علاقه مردم به نوحه‌های یزد این باشد که سازی در این اشعار و موسیقی به کار نرفته است و اصولاً بر یک ریتم خاصی اجرا می‌شود و دارای ضرب‌آهنگ چندریتمی است. برای بیان تمام احساسات معنوی و عمیق این حادثه، اشعاری با سبک آوازی در دستگاه موسیقی سنتی، سروده و خوانده می‌شود (دهلوی، ۱۳۷۹: ۷۸):

آتَش زدنْد بَر خیمه‌های شاه خوبان
 آواره گشته آل طاهرا در بیابان
 شاه عالی‌نسب کشته شد تشنه لب
 جان‌ها فدایش جان‌ها فدایش
 ترسم بسوزد در حرم بیم‌دار تبار
 آخر ندارد غیر زینب او پرستار
 شاه عالی‌نسب کشته شد تشنه لب
 جان‌ها فدایش جان‌ها فدایش

یارب چه سازد زینب محزون در این حال
 یک دشت پر از دشمن و یک خیمه اطفال
 (صدیقی، ۱۳۷۹: ۱۱۴)

خواننده یا مداح در زمینه مقام‌های موجود، شعر را در لحن می‌خواند و این عمل را در عربی «تلحین» می‌گویند، البته تلحین یک عمل ارتجالی است، یعنی خواننده در واقع بدیهه‌سرایی می‌کند. آنچه مسلم است در اجرای اشعار عاشورایی به وسیله مداح، شعر بر موسیقی و آواز مقدم بوده است و اولویت اول محسوب می‌شود و دانستن ردیف‌های آوازی و نقش بی‌بدیل آن در تسلط بر اجرا گرچه شرط لازم است، ولی کافی نیست. آهنگ نوحه زیر در دستگاه عرفانی نوا با گوشه‌های یتیمک، نیشابورک و حسینی ساخته شده است:

افتاده گر در این بیایان پیکرت بود	منزل به منزل همره زینب سرت بود
گر تو نبودی با یتیمان، خواهرت بود	همره زینب غنچه‌های پرپرت بود
ای محرم من	ای محرم من
(برخیز و حال من ببین) ۲	(قدری کنار من نشین) ۲
ای محرم من	ای محرم من
ای خفته در خون زینب سرگشته‌ام من	از کوفه از شام بلا برگشته‌ام من
چون مرغکی بی‌بال و پر گشته‌ام من	از ظلم کین بی‌یاور گشته‌ام من
ای محرم من	ای محرم من

(ملجأ و صفری‌شاهی، ۱۳۹۲: ۳۷)

۳- نتیجه

در زمینه نقد و تفسیر شعر عاشورایی یزد در قالب نوحه، قبل از بررسی جزئیات لازم است که به فضای کلی شعر پرداخته شود و سپس مقامات و مایه‌های موسیقی ردیفی و دستگاهی در آن به زیبایی اجرا شود؛ یعنی باید دانست که یک شعر عاشورایی در چه دستگاهی بهتر و زیباتر جلوه می‌کند. شاعر عاشورایی بهتر از هر کسی می‌تواند ترکیب هندسی کلام را با تألیف موسیقی الفاظ پیوند دهد و تار هر نوایی را با پود هر کلامی در ایجاد یک شعر عاشورایی - حسینی آشنایی دهد. همین خصوصیت منجر به پدید آمدن موسیقی محلی با درون مایه‌های مذهبی با عنوان «بیات یزد» شده است؛ به طوری که وقتی این اشعار با آهنگ چندریتمی ویژه به گوش شنونده می‌رسد، آدمی احساس می‌کند شعر و آهنگ در نوحه در یک زمان باهم متولد شده‌اند و این نشانه تسلط و سلیقه شاعر و آهنگساز در پیوند شعر و موسیقی است. در اشعار عاشورایی ملودی‌ها یا جمله‌های موسیقی و وزن‌های منتخب، علاوه بر زیبایی، مبین مضمون سخن و بیان حادثه غم‌انگیز عاشورا و صحرای کربلاست. نقش موسیقی و صوت در اشعار نوحه با تکیه اصلی آن بر شعر و کلام بوده و موسیقی در کلام خواننده این اشعار به منظور اکمال و ارتقای هنر تبلیغ و زنده نگه داشتن فرهنگ عاشورا است. آهنگساز اشعار عاشورایی نوحه با توجه به قواعد علمی شناخته شده، یک تم مرکزی و محوری را مبنا قرار می‌دهد و براساس آن، تم‌های مشابهی می‌سازد و شعر را به اندازه لازم گسترش می‌دهد و نغمه‌های دیگر این اشعار همچون موزاییک‌های یک سالن سنگ‌فرش شده در کنار تم‌ها چیده می‌شوند. شاعر عاشورایی یزد تجربه حضور و اتحاد را در شکل یک موسیقی مهیج و در عین حال رمزی و تعلیمی، مجال استمرار می‌دهد. جلوه‌گری اصالت و شیوایی آهنگ، تازگی مضمون، در اشعار نوحه‌های یزد دربرگیرنده چند و چون حوادث کربلا و به نوعی بازگوکننده حالات و نیازهای عاطفی، اخلاقی و فرهنگی مردم زمان خود است.

منابع

الف: کتاب‌ها

۱. ارسطو (۱۳۳۷). فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
۲. اشمیت پترز، ژاکلین (۱۳۷۱). مقدمه‌ای بر موسیقی درمانی، ترجمه علی زاده‌محمدی، تهران: مترجم.
۳. امین فروغی، مهدی (۱۳۹۲). شعر و موسیقی در نوحه‌های تهران، تهران: فرهنگ اسلامی.
۴. براون، ادوارد (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات ایران از صفویه تا عصر حاضر، ترجمه بهرام مقدادی، تهران: مروارید.
۵. حجاریان، محسن (۱۳۷۹)، موسیقی‌شناسی ایران، تهران: فرهنگی.
۶. خالقی، روح‌الله (۱۳۷۶). سرگذشت موسیقی ایران، تهران: صفی‌علیشاه.
۷. خانلری، پرویز. (۱۳۶۱) وزن شعر فارسی، تهران: طوس.
۸. داونز، ادوارد (۱۳۴۶). موسیقی سنفونیک، ترجمه علی اصغر بهرام‌بیگی. تهران: اندیشه.
۹. دهلوی، حسین (۱۳۷۹). بیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران: ماهور.
۱۰. راهگانی، روح‌انگیز (۱۳۷۷). تاریخ موسیقی ایران، ویرایش حسن شکاری، چاپ اول، تهران: پیشرو.
۱۱. رجبی، بهمن (۱۳۵۴). تنبک (نگرشی به ریتم از زوایای مختلف)، تهران: ارژنگ.
۱۲. رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد (۱۳۸۵). دیوان، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
۱۳. زاهدی، تورج (۱۳۸۸). موسیقی عاشورا، تهران: سوره مهر.
۱۴. شاه‌رخ، محمود و کاشانی، مشفق (۱۳۷۲). آیینۀ ایثار، قم: اسوه.
۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). آشنایی با عروض و قافیه، چاپ ۱۶، تهران: فردوس.
۱۶. صدیقی، سیدرضا (۱۳۷۹). دیوان اشعار و نوحه‌های شاکر یزدی، یزد: گوناگون.
۱۷. طوسی، نصرالدین (۱۳۶۹). معیارالاشعار، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: جامی.
۱۸. فارابی، محمدبن محمد. (۱۳۷۵). موسیقی‌الکبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و فرهنگی.
۱۹. کریستن‌سن، آرتور (۱۳۶۶). شعر و موسیقی در ایران، ترجمه حسین خدیو‌جم و عباس اقبال، تهران: هیرمند.
۲۰. گل‌محمدی، حسن. (۱۳۶۶). عاشورا و شعر فارسی، تهران: اطلس.
۲۱. مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۷۹). شکوه شعر عاشورا در زبان فارسی، قم: مرکز تحقیقاتی سپاه.
۲۲. محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰). سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: قطره.
۲۳. ملکیان، شیما (۱۳۸۶). نی در ادبیات صوفیانه، چاپ دوم، تهران: تیرگان.
۲۴. نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۰). نقش شعر و غزل در موسیقی آوازی ایران، تهران: نگاه.
۲۵. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰). بررسی منشأ وزن شعر فارسی، چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۶. الهام‌بخش، سید محمود و حوزه هنری (۱۳۸۴). باغ ارغوان، عاشورا در شعر امروز یزد، تهران: سوره مهر.
۲۷. هروی، نجیب مایل (۱۳۷۲)، سماع‌نامه‌های فارسی، تهران: نی.

ب: پایان نامه‌ها

۲۸. بیکی، عباس (۱۳۹۵). بررسی و تحلیل شعر آیینی شاعران میبد، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز اردکان، به راهنمایی سید محمد باقر کمال‌الدینی.
۲۹. میرجلیلی، حمید (۱۳۹۲). «جلوه‌های ادبی اشعار عاشورایی هشت شاعر معاصر»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی یزد، به راهنمایی هادی حیدری‌نیا.
۳۰. میرزایی، سعید (۱۳۹۷). شرح و تحلیل اشعار معلم خوری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی یزد، به راهنمایی سیدحسین شهاب‌رضوی.

ج: مقالات

۳۱. رضایی، منصوره و دماوندی، مجتبی (۱۳۹۴). «بررسی ساختار و بلاغت نوحه‌های عاشورایی یغما جندقی»، فصلنامه مؤسسه شیعه‌شناسی، دوره ۱۳، شماره ۵۱، صص ۱۱۹-۱۳۵.
۳۲. زمانی نعمت‌سرا، مظاهر و زمان‌احمدی، محمدرضا (۱۳۹۶). «نقد زیبایی‌شناسی شعر آیینی عاشورایی قیصر امین‌پور»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی دانشگاه آزاد اسلامی اراک. دوره ۱۴، شماره ۳۲، صص ۱-۱۸.
۳۳. صفری‌شاهی، مهتاب و ملجاء، فاطمه‌السادات (۱۳۹۲). «نغمه‌های گمشده در فرهنگ مردم یزد»، دبیرخانه جشنواره جوان خوارزمی. صص ۱-۱۰۱.
۳۴. فیاض‌منش، پرند (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با تخیل و احساسات شاعرانه»، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، شماره ۴، صص ۱۶۳-۱۸۶.
۳۵. نجفی، مهدی، طغیانی، اسحاق و خراسانی، محبوبه (۱۳۹۹). «هماهنگی وزن و محتوا در نوحه‌ها و مرثیه‌های یغمای جندقی»، فصلنامه شعر پژوهشی بوستان ادب، دانشگاه شیراز، دوره ۱۲، شماره ۴۳ (پیاپی): ۲۳۴-۲۶۱.
۳۶. نجفی، مهدی، طغیانی، اسحاق و خراسانی، محبوبه (۱۳۹۸). «تحلیل آوا و القا در اشعار عاشورایی صفایی جندقی»، فصلنامه ادبیات غنایی، دانشگاه آزاد واحد نجف‌آباد، دوره ۹، شماره ۳۱، صص ۹۷-۸۱.

