تاریخ دریافت : ۹۴/۰۵/۲۷
تاریخ پذیرش : ۹۵/۰۱/۱۷

# هم‌بودی موسیقی و فضای شهری
# با تأکید بر عزاداری در شهر تهران (دورهٔ قاجار تا پهلوی اول)*

محمدرضا شرایلی**
پدیده عادلوند***

**چکیده**
به نظر می‌رسد موجودیت و بقای موسیقی در شهر به مثابه مصداقی از هنر شهری در گروی تعامل توأمان سه مؤلفه هنرمند، فضای عمومی و شهروندان به عنوان مخاطبان هدف است. به این معنا که بی‌توجهی و حذف یکی منجر به تغییر ماهیت کل خواهد شد و نه تنها تأثیرگذاری و کیفیت‌بخشی‌هایی همچون افزایش حس هویت و تعلق به شهر را که از حضور هنر در فضای شهری انتظار می‌رود محقق نخواهد کرد که گاه حتی به اغتشاشاتی نیز منجر می‌شود. با طرح این مسئله، هدف اصلی پژوهش حاضر پاسخگویی به پرسش‌های زیر درخصوص موسیقی عزاداری در فضای شهری تهران در دورهٔ قاجار و پهلوی اول بوده است :
بقای حیات عزاداری موسیقایی از چه نسبتی با ساختار فضای شهری برخوردار بوده است؟
موسیقی عزاداری در فضای شهری دارای چه کیفیاتی بوده است؟
تحولات فرهنگی ـ اجتماعی ناشی از ورود مدرنیته چه تأثیراتی بر حیات شهری موسیقی عزاداری داشته است؟
این پژوهش براساس مستندات نوشتاری و تصویری، موسیقی عزاداری در فضای شهری تهران در دوره‌های مذکور را در دو گروه عزاداری‌های مذهبی و غیرمذهبی شامل «تعزیه»، «نوحه‌خوانی، دسته‌گردانی و سینه‌زنی» و «تشییع جنازه صاحب‌منصبان دولت و درباریان» به مثابه هنر شهری مورد سنجش قرار می‌دهد و چنین نتیجه می‌گیرد که در دوران قاجار ارتباط دوسویه‌ای میان فضای عمومی از قبیل میادین، جلوخان ابنیه عمومی، تکایا و خیابان‌ها به عنوان بستر شکل‌گیری تعاملات شهروندان و اجراکنندگان عزاداری‌ها با شکل اجرای موسیقی عزاداری برقرار بوده است. بنابراین ضمن برخورداری از همراهی توأمان سه مؤلفه نامبرده، موسیقی عزاداری در شهر به مثابه هنر شهری تلقی می‌شود و به خوبی نقش خود را در ایجاد فضای جمعی، خلق هویت شنیداری و کیفیت‌بخشی به فضاهای عمومی ایفا می‌کند، درحالی که پس از مشروطه با ورود فرنگی‌مآبی به ویژه تحت تأثیر سیاست‌های فرهنگی پهلوی اول و بروز پیامدهایی چون تخصیص فضاهایی غیرعمومی به اجرای انواع موسیقی، عدم حضور هنرمندان آگاه و مشارکت شهروندان فعال به تدریج این هنر از ماهیت یک هنر شهری فاصله می‌گیرد و ضمن از دست‌دادن کارکرد خود دچار عارضهٔ بی‌هویتی نیز می‌شود.

**واژگان کلیدی**
موسیقی عزاداری، فضای شهری، دورهٔ قاجار، دورهٔ پهلوی اول، تهران.

**. کارشناس ارشد قوم موسیقی شناسی، دانشگاه تهران، نویسنده مسئول: mrsharayeli@yahoo.com
***. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، پژوهشکده نظر padideh_adelvand@yahoo.com

**پیشینهٔ تحقیق**

گونه‌شناسی موسیقی ایران از دیرباز تاکنون مقوله‌ای است که به‌تفصیل در منابع مختلف تاریخ موسیقی آمده است و به استناد مکتوبات قدیم و رسالات کهن موسیقی ایران گونه‌های کلانی چون موسیقی بزمی، موسیقی رزمی و موسیقی مذهبی در اغلب منابع به‌چشم می‌خورند (برای نمونه نک. مشحون، ۱۳۸۸، خالقی، ۱۳۹۰ و سپنتا، ۱۳۸۲). اما در این میان به‌طور مشخص هیچ‌یک از منابع به موقعیت‌شناسی فضای اجرای این گونه‌های موسیقایی در شهر به ویژه مقولهٔ موسیقی عزاداری نپرداخته‌اند. از طرفی در منابع موجود در رابطه با هنر شهری و سابقهٔ آن در ایران نیز تاکنون به شکلی سیستماتیک و تحلیلی به مقولهٔ انواع فضاهای شهری و رابطهٔ آن با موسیقی به‌عنوان هنری شهری بحثی به میان نیامده است. اگرچه در منابع پیش‌گفته شرح مفصلی از ساختار موسیقایی گونهٔ مورد نظر ما آمده است اما هیچ اشاره‌ای به کیفیت فضای اجرا و نسبت آن با موسیقی عزاداری به ویژه نحوه‌ی تعامل شهروندان به عنوان مشارکت‌کنندگان بالقوه با این گونه‌ی موسیقایی در شهر تهران در منابع موجود نشده است. تنها در پژوهش اخیر دکتر مجید سرسنگی (۱۳۹۴) تحت عنوان «نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری» از اهمیت فضای شهری به مثابهٔ صحنهٔ نمایش ـ گونه‌ای از هنر شهری ـ و تأکید بر نسبت میان آن دو سخن به میان آمده است. بر این اساس در تحقیق حاضر سعی شده با مطالعه‌ای تاریخی از خلال اسناد مکتوب، خاطرات و منابع تصویری نگاهی دقیق‌تر به چگونگی و کیفیت ارتباط میان گونه‌های موسیقی عزاداری و فضاهای شهری در تهران، به‌ویژه در دورهٔ تاریخی قاجار و پهلوی اول داشته باشیم.

**مقدمه**

شهر به مثابه ابرمتن تجسم روح جمعی شهر و شهروندان است که نمی‌توان کالبد آن را از وجوه معنایی‌اش منفک کرد (نک. نوروزی‌طلب، ۱۳۸۹). به همین‌ترتیب عناصر و نشانه‌های زبانی این متن باید در ارتباط با هم و وابسته به کل متن باشند تا بتوان آن را به عنوان یک متن منسجم ــشهرـ تعبیر کرد.

هنر شهری، همان‌طور که از نام آن برمی‌آید، همچون عنصری از کلیت متن شهر وجودش به سه مؤلفه «فضای عمومی» به مثابه فضایی که اجتماع شهروندان را در خود می‌پذیرد و قابلیت تبدیل به فضای جمعی به عنوان متکامل‌ترین فضای باکیفیت شهری را داراست[1]، «هنرمند آشنا به انگاره‌های مشترک جامعه» و «مخاطب فعال» بستگی تنگاتنگ دارد. چنانچه یکی از این عوامل نادیده گرفته شود اثر هنر شهری در حد شیء تقلیل یافته و کارکرد خود را از دست خواهد داد. از جمله کارکردهای آن می‌توان به ایجاد لذت دیداری و شنیداری، ایجاد فضای جمعی، بستری جهت ثبت خاطرات جمعی، ارتقای کیفیت فضای شهری، و کمک به احیای فرهنگی و هنری شهر و هویت‌بخشی به آن اشاره کرد (نک. زندی، ۱۳۸۸؛ شیبانی و استوار زیجردی، ۱۳۹۲ و دانشپور و چرخچیان، ۱۳۸۶). آنچه بیش از ابعاد کالبدی در حضور و تعامل اجتماعی افراد در فضاهای عمومی مؤثر بوده، خلق رویدادهای اجتماعی است که در عین ایجاد فرصت‌های مشارکت در فعالیت‌های اجتماعی، می‌تواند زمینه‌ساز ارتقای حس تعلق به مکان نیز باشد. موسیقی نیز در کسوت هنر شهری می‌تواند یک رویداد اجتماعی باشد که شهروندان با گزینش و اختیار خود ضمن مشارکت در خلق این رویداد به تعاملات اجتماعی با یکدیگر پرداخته و از دریافت حس هویت جمعی برخوردار می‌شوند. همچنین وجود چنین رخدادهای موسیقایی در فضاهای عمومی همچون تکایا و گذرگاه‌های عمومی و میادین می‌تواند به کالبد فضا معنا ببخشد. تبدیل فضای عمومی به فضای جمعی به عنوان یک فضای متکامل و درخور جامعه مدنی یکی از پتانسیل‌های هنر شهری به ویژه موسیقی در شهر می‌تواند باشد. به قول لفور «فضا مفهومی «درخود» نیست بلکه مفهومی است که در طول زمان و در یک فرایند اجتماعی تولید می‌شود» (صافیان و ثابت، ۱۳۹۲).

با این تعاریف اگر موسیقی بخواهد به عنوان هنر شهری قلمداد شود باید سه مؤلفه نامبرده را توأمان دارا باشد تا بتواند به حیات شهری خود ادامه دهد. در ادامه موسیقی عزاداری به عنوان گونه‌ای از موسیقی در فضای شهری تهران دوره قاجار تا پهلوی اول و نسبت آن با فضای شهر با توجه به مؤلفه‌های هنر شهری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

**موقعیت‌شناسی موسیقی در فضای شهری تهران (دوره قاجار تا پهلوی اول)**

با مروری بر اسناد موجود و یافته‌های پژوهشگران می‌توان گفت تاکنون در هیچ منبعی دسته‌بندی جامعی از موقعیت‌شناسی موسیقی در فضای شهری ارایه نشده است و این پژوهش برای اولین بار براساس مستندات نوشتاری و تصویری موجود از زمان قاجار تا دوره پهلوی اول اقسام موسیقی موقعیتی در فضای شهری که هریک به مناسبتی، و در مواقعی خاص یا به منظور کارکردی ویژه اجرا می‌شده را در دو دستهٔ عمده طبقه‌بندی می‌کند: ۱. موقعیت‌های مذهبی؛ ۲. موقعیت‌های غیرمذهبی.

اگرچه در بسیاری موارد این دو دستهٔ اصلی قدری همپوشانی داشته و تداخل موسیقایی با هم دارند، ولی برای روشن‌ساختن

گونه‌های مختلف موسیقی در فضای شهری ناگزیر به نوعی تقسیم‌بندی بوده که در نمودار یک ارایه می‌شود. با توجه به اینکه در این پژوهش بیشتر به دنبال ارتباط موقعیت اجرای موسیقی با فضای شهری هستیم، لذا تقسیم‌بندی ارایه‌شده بیش از آنکه از منظر موسیقایی صرف صورت گیرد، بادرنظرگرفتن کارکرد موقعیتی موسیقی در فضای شهریِ انجام شده است. بنابراین شاید تقسیم‌بندی حاضر که عملاً براساس گونه‌شناسی موقعیت اجرای موسیقی در فضای شهری است تا حدی بتواند به روشن‌ساختن ساحت‌های هر موسیقی و نیز موقعیت‌های کارکردی آن کمک کند. با توجه به محدودیت ساختاری، این مقاله قصد دارد با استناد به اسناد و مدارک کتابخانه‌ای به روش توصیفی ـ تحلیلی به مقوله موقعیت موسیقی عزاداری (در دو شاخهٔ مذهبی و غیر مذهبی) در فضای شهری به عنوان گونه‌ای از هنر شهری بپردازد.

**شهر و موسیقی در موقعیت مذهبی عزاداری**

**• تعزیه**[۲]

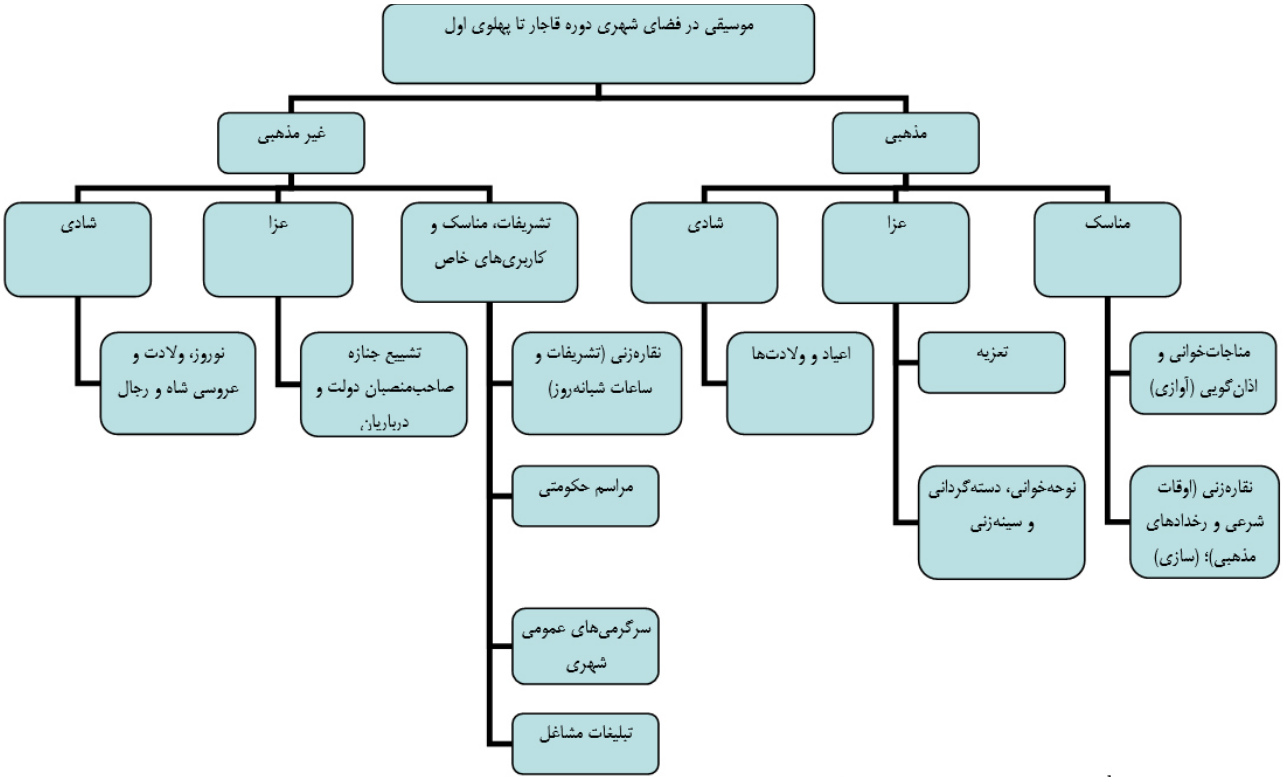
تعزیه، نمایش موسیقایی‌ـ مذهبی شهری، با پس‌زمینهٔ رسمیت‌یافتن مذهب شیعه در دورهٔ صفوی به عنوان مذهب رسمی کشور، در ابتدای سلطنت قاجاریه با حمایت، پشتیبانی و استقبال شاهان قاجار نظیر آقامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه نضج گرفت و در عصر ناصری با رونقی مضاعف همراه شد[۳]. ساخت عمارت تکیهٔ دولت در مجاورت ارگ سلطنتی رسمیتی فراتر از گذشته به تعزیه داد و تعزیه‌خوانان مشهور ایران با عزیمت به تهران و شرکت در مراسم تکیه دولت فرصتی مناسب و کم‌نظیر برای رقابت و نمایش هنر خود یافتند. با این حال همچنان در بسیاری از فضاهای عمومی شهر مانند سبزه میدان و میدان ارگ و نیز بسیاری از تکایای عمومی و خصوصی نظیر تکیه‌های بازار تجریش و بازار تهران، تکیهٔ نیاوران، تکیهٔ عزیزالسلطان، تکیهٔ مشیرالسلطنه، تکیهٔ سیدناصرالدین، تکیهٔ سلطنت‌آباد، تکیهٔ سیداسماعیل، تکیهٔ رضاقلی‌خان، تکیهٔ نوروزخان و سایر گذرگاه‌های عمومی شهر در ایام سال، به‌ویژه ماه‌های محرم و صفر، حضور دسته‌های کوچک و بزرگ تعزیه به‌همراه خوانندگان و بازیگران آن‌ها که هریک می‌بایست نقش خود را به همراه خواندن آواز، تصانیف و ضربی‌های سنگین و گاه مناظرات گفتاری ایفا می‌کردند در کنار اجرای موسیقی که بیشتر با سازهای بادی و کوبه‌ای همراه بود رونقی فراوان داشت.

از جمله مستشرقینی که در زمان محمدشاه به ایران سفر کرده و در سفرنامهٔ خود شرحی از تعزیه در فضای عمومی داده است، «اوژن فِلاندِن»، سیاح فرانسوی، است. وی که در سال‌های ۱۲۵۶ تا ۱۲۵۸ ه.ق در ایران بوده در شرح مجلس تعزیه‌ای، که در فضای باز یکی از میادین اصلی شهر تهران دیده است، می‌نویسد : «این تعزیه‌ها نوعی از همان نمایشات مذهبی قرون وسطی است که در اروپا داده می‌شد؛ به زیر چادرهایی که در معابر عمومی، حیاط مساجد یا درون قصور بزرگ برپا می‌سازند دایر می‌شد [...] این تعزیه‌ها تا روز عید [منظور وی روز عاشوراست] طول می‌کشد. آخری در هوای آزاد و بر روی محلی که تماشاچیان به اطراف و در پشت پنجره‌ها و بر روی بام‌های خانه‌ها جمع می‌شوند به معرض تماشا درمی‌آید» (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۱۷ و ۱۱۸).[۴]

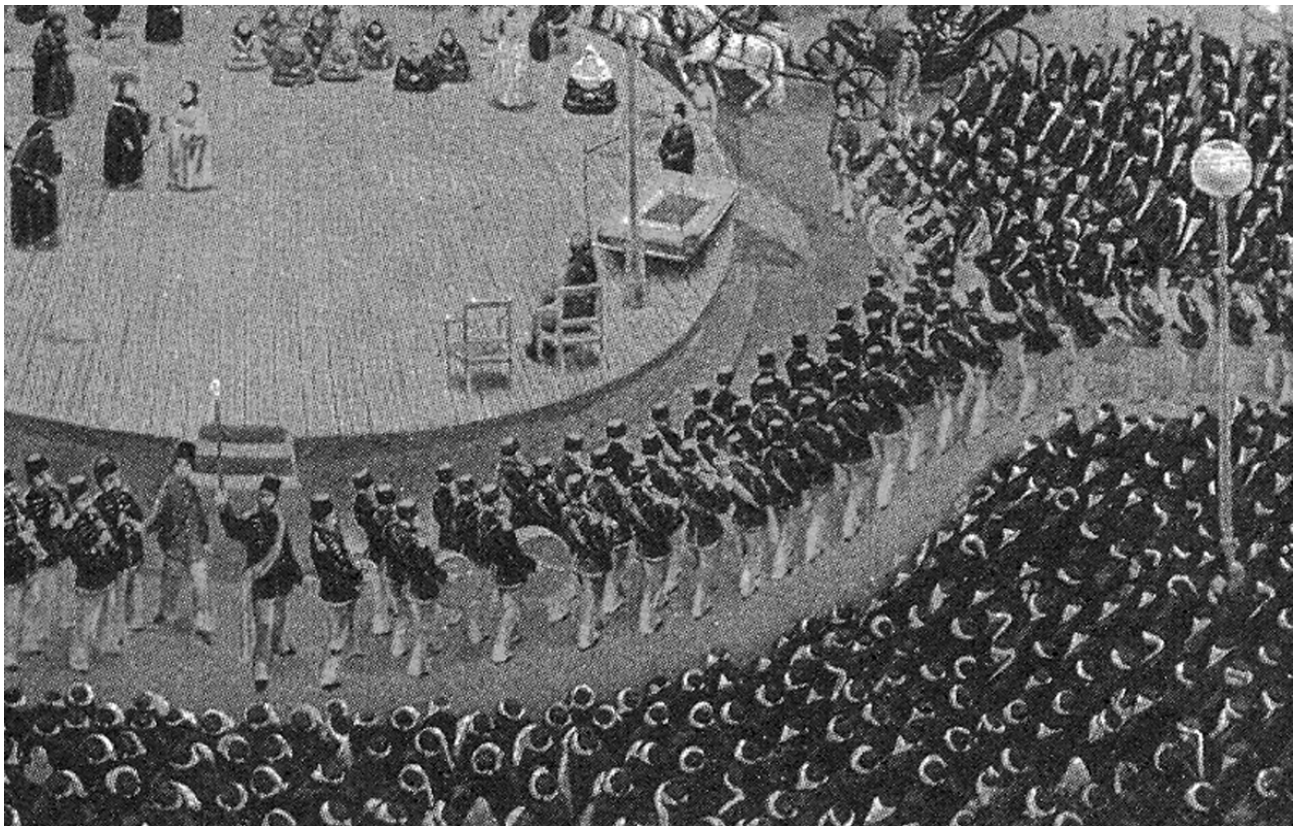
آن موسیقی که پیش از دورهٔ ناصری به عنوان مقدمه و اعلان شروع یا اختتام تعزیه یا در خلال قسمت‌های داستان و یا به همراهی خوانندگان اجرا می‌شد بیشتر با سازهای بادی و کوبه‌ای سنتی ایران همراه بود. سازهایی نظیر سُرنا، کَرنا، شیپور، نی و نیز اقسام طبل و دهل و نقاره[۵] که بیشتر برگرفته از اقسام سازهای موسیقی مردمی (فُلک یا نواحی) ایران بود، اما پس از ورود سنت موسیقی نظام از اروپا و افتتاح شعبهٔ موزیک دارالفنون برای تربیت نوازندگان موزیک نظامی در سال‌های آغازین سلطنت ناصرالدین‌شاه پس از چندی سازهای بادی برنجی و چوبی نظیر ترمپت، اُبوا، کلارینت (قره‌نی)، بوگل، ترومبُن، هُرن، توبا و انواع طبل کوچک و بزرگ نیز که توسط شاگردان ایرانی معلمان اروپایی، به‌ویژه موسیو لومر فرانسوی، در دسته‌های موزیک نظامی برای دربار و برخی رجال نواخته می‌شد، جایگزین سازهای ایرانی و گاه همراهی‌کنندهٔ آن‌ها برای اجرای آهنگ‌های تعزیه شدند (تصویر ۱).

حضور موسیقی آوازی، سازی و گاه توأمان در اجرای تعزیه، شنیدن آواز خوانندگان بنام و مشهور زمان همراه با نقش‌آفرینی‌های موافق و مخالف (ائمه، یاران امام، دشمنان، ارواح انبیاء و اولیاء، ملائکه، فرزندان و کودکان خردسال و دیگر شخصیت‌ها) به فراخور داستان تعزیه در محلی عمومی با حضور بی‌تکلف شهروندان، از زن و مرد و کودک و سالمند، امکانی فوق‌العاده بود برای شنیدن موسیقی ایرانی، آشنایی با مضامین دینی و نیز برخوردی تعاملی با مضمون واقعه و نیز مجریان آن (برای اطلاع بیشتر از سیر تاریخی این گونهٔ موسیقایی نک. خالقی ۱۳۹۰: ۲۱۹ – ۲۳۷ و مستوفی ۱۳۸۸ ج۱: ۲۴۷ - ۳۰۳). بنابراین به خوبی مشاهده می‌شود اجرای تعزیه در فضای عمومی که مختص قشر خاصی نبوده و همچنین بهره‌مندی عموم مردم از هنرمندان بنام و آشنا با موسیقی ایرانی به عنوان بخشی از هویت شنیداری این مرز و بوم در شهر، مؤلفه‌ای مهم است که در هنر شهری تجلی پیدا می‌کند.

علاوه بر این‌ها هم‌ذات‌پنداریِ توصیه‌شده در دین اسلام با مصیبت‌دیدگان واقعهٔ کربلا و سایر وقایع دینیِ اندوهناک



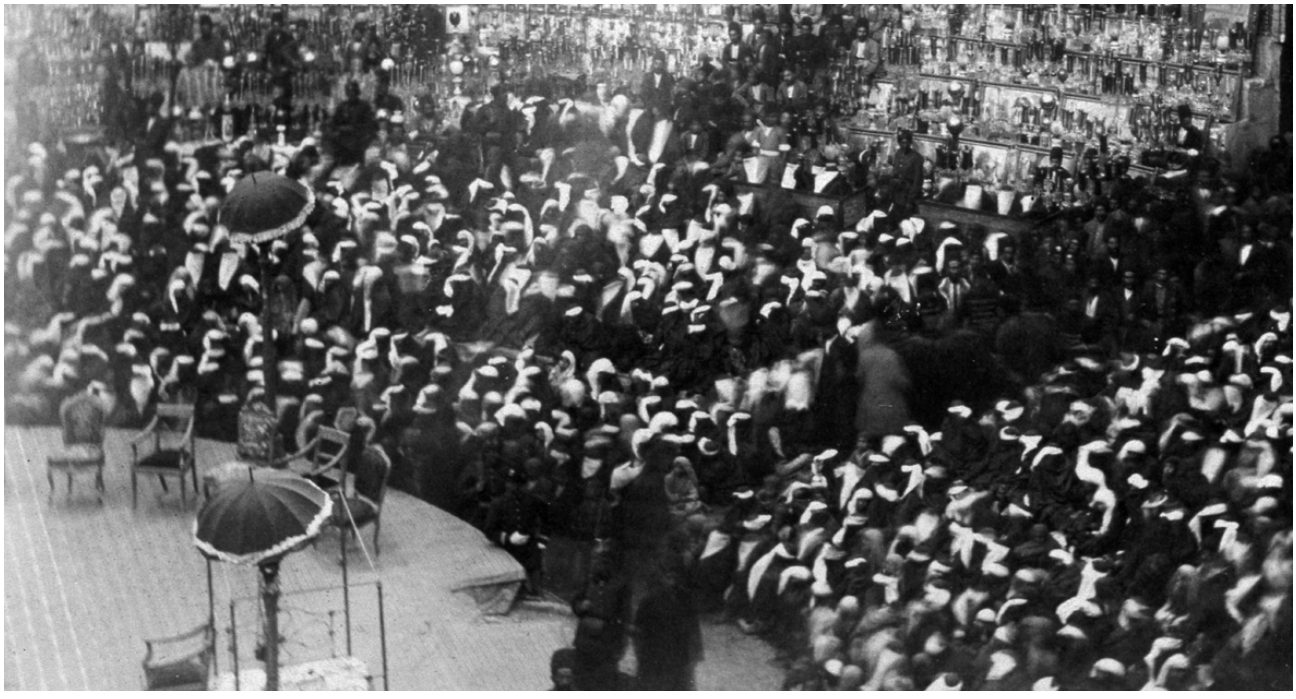

نمودار ۱. موقعیت‌شناسی موسیقی در فضای شهری تهران (دوره قاجار تا پهلوی اول). مأخذ : نگارندگان.



تصویر ۱. گروه نوازندگان در تعزیهٔ تکیهٔ دولت در دورهٔ ناصری، بخشی از نقاشی تکیه دولت اثر کمال‌الملک، ۱۳۰۳ق. مأخذ : رهنورد، ۱۳۸۸ : ۳۳۴.

در کیفیت این رخداد مشارکتی شهری نیز بسیار مؤثر و مهم بوده است. از طرفی شمار زیادی از این آهنگ‌ها تنها در شعر با برخی تصنیف‌های موسیقی دستگاهی آن دوره تفاوت داشت و گاه از بستر موسیقی دستگاهی به موسیقی مذهبی و گاه از خوانندگان مذهبی به موسیقی دستگاهی (که اغلب هم‌پوشانی قابل‌تأملی با هم داشتند) در رفت‌وآمد بود (نک. فاطمی، ۱۳۸۸). به همین دلیل در بسیاری موارد حضار با به خاطر داشتن آهنگ و ملودی تصنیفی می‌توانستند حتی به همراهی با اجرای آن در تعزیه نیز بپردازند. این هوشمندی در انتخاب آهنگ می‌توانست به هویت موسیقی ایرانی قوام بخشد که خود از کارکردهای هنر شهری به ویژه اثر موسیقایی در شهر محسوب می‌شود.

«بروگش» که در سال ۱۲۷۸ ه.ق (چهاردهمین سال سلطنت ناصرالدین‌شاه) در تهران بوده است در خاطرات سفر خود از برگزاری مراسم روز عاشورای آن سال و اجرای تعزیهٔ باشکوهی در فضای باز جلوی کاخ صاحبقرانیه با حضور شاه شرح نسبتاً مفصلی نوشته است (نک. بروگش، ۱۳۶۷: ۲۲۴-۲۲۷). همچنین وی از تعزیه‌ای در ماه صفر همان سال در میدان میانی بازارچهٔ مروی تهران که با هزینهٔ یکی از پسران فتحعلی‌شاه برگزار شده بود خبر داده است که با آذین‌بندی، آماده‌سازی نمای جدارهٔ میدان با پارچه و چراغ‌های مختلف و تزئینات گوناگون (از تیر و کمان و سپر و شمشیر و کلاه‌خود و زره و غیره) و برپایی سکوی چوبین مفروش در وسط میدان همراه بوده و حدود ساعت ۵ عصر با حضور زنان و مردان اهل محل (در دو سوی سکو) و نواختن موسیقی با شیپور آغاز شده است (همان : ۲۶۵ و ۲۶۶). ناصرالدین‌شاه نیز در وصف تعزیهٔ سال ۱۳۰۲ ه.ق در تکیه دولت می‌نویسد: «الحمدلله تعالی تکیه دولت در کمال خوبی و قشنگی به عادت همه‌ساله بسته شد، بلکه از هر سال بهتر و قشنگ‌تر. جمعیت زیاد همه روزه در تکیه به‌طوری جمع می‌شوند که راه آمدوشد مردم بسته می‌شد» (۱۳۷۸ : ۱۰۷). از این توصیفات مبنی بر افزایش جمعیت حضار چنین برمی‌آید که فضای شکل‌گیری مراسم تعزیه به خوبی انتخاب شده است؛ به طوری‌که باعث شده مردم در انتخاب فضا آزادانه رفتار کنند و با حضور گزینشی خود، فضای عمومی را به فضایی برای شکل‌گیری یک رخداد جمعی ارتقا بخشند. «امکان انتخاب فعالیت در فضای عمومی یکی از معیارهای مهم در جذب شهروندان است... «یان گهل» فعالیت‌های فضای عمومی را به سه دسته فعالیت‌های ضروری، گزینشی و اجتماعی تقسیم می‌کند. به نظر می‌رسد در این میان ارزش فعالیت‌های گزینشی یا انتخابی از همه بیشتر باشد. چراکه در صورت فراهم‌آوردن امکان انتخاب، میزان حضور شهروندان در فضا و زمینه فعالیت اجتماعی نیز فراهم می‌آید» (مطلایی و رنجبر، ۱۳۸۹: ۳۲)؛ (تصویر ۲).



تصویر ۲. مجلس تعزیهٔ تکیهٔ دولت در دورهٔ ناصری. مأخذ : آرشیو آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان.

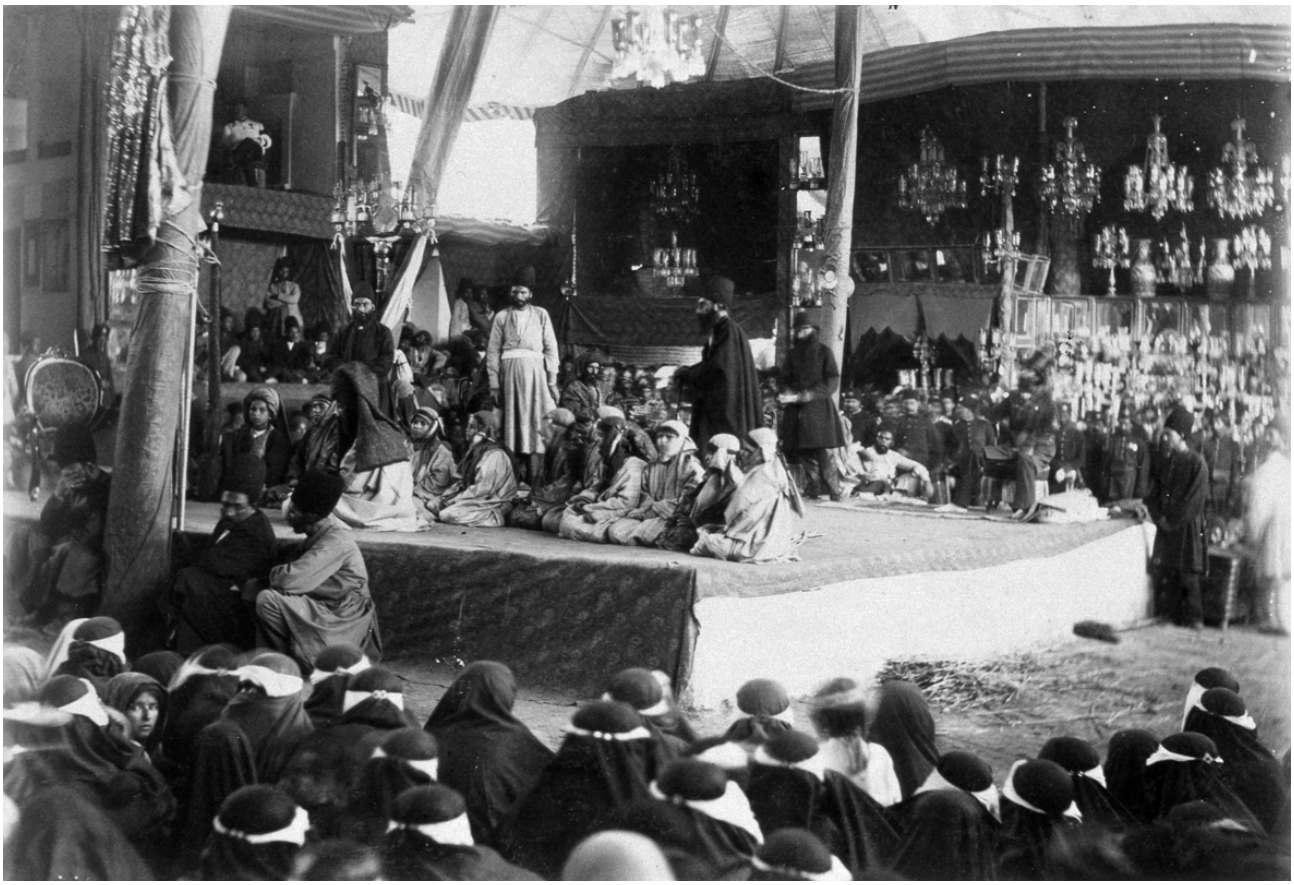
«ناظرزادهٔ کرمانی» از جمله پژوهشگرانی است که یکی از تفاوت‌های اصلی تعزیه و تئاتر را در مشارکت جستن مردم با مجریان آن و اساساً با موضوع اجرا می‌داند. «ناظرزاده به‌کاربردن اصطلاح "شرکت‌کنندگان" یا "برگزارکنندگان" را شایسته‌تر از "مخاطبان" یا "تماشاگران" می‌داند. او در توجیه این نظر می‌گوید: در تعزیه‌خوانی مخاطب به‌صورت شرکت‌کننده و شریک و همباز ظاهر می‌شود و نه به صورت تماشاگر یا خواننده. حاضران در مجلس تعزیه باید حضور قلب داشته باشند، و از سویی غم مظلومان را بخورند و بر مصایب آنان اشک فروریزند، و از سوی دیگر به دشمنانِ آنان کینه ورزند و خشم گیرند و هم‌داستان با مظلومان بر اَشقیاء بشورند و آنان را نفرین کنند و در برابرشان موضع بگیرند» (به نقل از شهیدی ۱۳۸۰: ۳۳ و ۳۴).

شاید بتوان گفت هدف از تعزیه به مثابهٔ هنر ارتباطی، ایجاد موقعیت‌ها و مواجهه‌هاست. به قول «هوارد رایلی» یک فراخوان جمعی (calls together) است که باعث می‌شود مخاطبان با نوعی از اتفاق مواجهه شوند، در آن شرکت کنند و به نوعی با آن رابطه برقرار کنند (نک. Riley, 2013).

«کنت دوگوبینوی» فرانسوی نیز که گزارشات دقیق و کاملی از زندگی اجتماعی و اوضاع ایران در اوایل دورهٔ ناصری نگاشته است به هیجانی که از دیدن تعزیه به تعزیه‌خوانان و بینندگان تعزیه دست می‌دهد، اشاره می‌کند و این شور و هیجان را انگیزشی قدسی و مینوی وصف می‌کند. او می‌نویسد : آدمی با دیدن این وقایع «اگر خونسرد بماند، دیگر انسان نیست، چون در قبال سنگ‌دلی و ستم، بی‌احساس است و نیز مسلمان نیست، چون اهل بیت پیامبر را پاس نداشته است» (همان : ۴۱ و ۴۲). این تأثیر چنان است که بیننده فارغ از موقعیت قرارگیری و کالبد فضای اجرای برنامه می‌تواند به خوبی با محتوا ارتباط برقرار کند. همچنین نکتهٔ مهمی وجود دارد که دکتر «ویشارد»، پزشک و رییس بیمارستان آمریکایی‌ها در تهران (حدفاصل سال‌های ۱۸۹۱ تا ۱۹۱۰ یعنی اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه، دورهٔ مظفرالدین‌شاه تا اواخر محمدعلی‌شاه) به آن اشاره می‌کند: «تقریباً تمام دهکده‌ها مراسم تعزیه دارند و در جایی که در ایام عادی بازارچه‌ای است، انجام می‌گیرد. بازارچه چهارهفته از سال به انجام مراسم مذهبی روزانه تعلق پیدا می‌کند. یکی از مشخصات تهران تکیه دولت است که در آن تعزیه‌خوانی از جانب دربار در حدی وسیع انجام می‌شود. در همین محل بود که شاه قبلی [ناصرالدین‌شاه] موقتاً به خاک سپرده شد. کیفیت حرمت چنین مکان‌هایی با برگزاری تعزیه‌ها و نمایش صحنه‌های مذهبی همواره محفوظ می‌ماند [...] از اینها مهم‌تر توجه و تحرکی است که در احساسات مذهبی مردم ایجاد می‌کند و روز به روز آن‌ها را برای دهم محرم که مهم‌ترین روز ماه است آماده‌تر می‌سازد» (ویشارد ۱۳۶۳: ۱۶۳و۱۶۴. تأکید از نگارندگان است). رواج تعزیه به عنوان هنر شهری که وابسته به فضای عمومی است، در کوچه و خیابان و معابر اصلی و توقف‌گاه‌هایی نظیر جلوخان برخی عمارات حکومتی یا امامزاده‌ها توانست سهم به‌سزایی در تعامل خوانندگان و مجریان موسیقی تعزیه با شهروندان به عنوان مخاطبان فعال (مشارکت‌کنندگان) خود داشته باشد. چنانکه مشارکت شهروندان در این رخداد جمعی (هنر شهری) توانست ضمن برقراری تعاملات اجتماعی با دیگر شهروندان به فضا نیز کیفیت بخشد و باعث ارتقای حس تعلق به فضا شود (تصویر ۳).

تا پایان دورهٔ ناصری تعزیه و مراسم تکیه دولت همچنان برپا بود ولی پس از کشته‌شدن ناصرالدین‌شاه به دلیل تخریب بخشی از طبقهٔ سوم تکیه دولت فعالیت آن حدود ۱۰ سال متوقف شد و تعزیه‌ها در سایر تکایا برقرار بود. پس از تعمیر مجدد تکیه در اواخر دورهٔ مظفری مجدداً مراسم ایام محرم و صفر در این تکیه برگزار شد. اوبن (۱۳۶۲: ۱۹۴-۱۸۹) نیز شرح مفصلی از تعزیهٔ محرم ۱۳۲۵ ه.ق (اولین سال سلطنت محمدعلی‌شاه) در تکیه دولت داده است. اما به‌تدریج، با تحولات اجتماعی ـ فرهنگی پس از مشروطه، کارکرد تعزیه به عنوان عنصری مهم در رویدادهای مذهبی ـ آیینیِ شهری به‌تدریج مختل شد و رو به خاموشی گرایید. تا اواخرِ حضور احمدشاه در ایران همچنان برخی تکایا و تعزیه‌خوانی‌ها فعال بودند، اما با روی کارآمدن سلسلهٔ پهلوی و دین‌ستیزی حکومتی، تعزیه‌گردانی تنها منحصر به برخی نقاط تجمع محلی در بعضی از شهرها شد و دیگر مکانی دولتی برای اجرای رسمی این مراسم موسیقایی ـ مذهبی وجود نداشت. شهیدی (۱۳۸۰: ۲۰۵) می‌نویسد : «پس از رفتن احمدشاه به فرنگ و کودتای سوم اسفند، تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت نیز تعطیل شد، لیکن تعزیه‌خوانی‌های عمومی در گوشه و کنار تهران تا سال‌های ۱۳۱۱-۱۳۱۲ شمسی و حتی پس از آن کم‌وبیش ادامه داشت. در طول این سال‌ها به سبب توسعهٔ شهر تهران و تخریب برخی از تکایا و رفتن تعزیه‌خوانان معروف تهران به قصبات و روستاها، به‌تدریج از تعداد تکایا و تعزیه‌خوانی‌ها کاسته شد. در این اوضاع و احوال گروه‌هایی از معرکه‌گیران و اشخاص بی‌هنر و بی‌کار که برای کسب درآمد به این کار مشغول شده بودند، در گوشه و کنار شهر به برپایی معرکه‌ها و مجالسی به نام تعزیه پرداختند و بر ابتذال و انحطاط تعزیه افزودند».

وی پس از ذکر دلایل دیگری که به افول تعزیه پس از دورهٔ قاجار انجامید از جمله نفوذ مظاهر هنری غرب و به‌خصوص تئاترهای غربی به ایران و از مُدافتادگی و بی‌ارزش جلوه‌کردن فرهنگ سنتی ایران نزد تحصیل‌کردگان فرنگ و غرب‌دیدگان،



تصویر ۳. مجلس شهادت طفلان مسلم در یکی از تکایای موقت شهر تهران، دورهٔ ناصری. ماخذ : آرشیو آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان.

دگرگونی اقتصادی ـ اجتماعی جامعهٔ ایران، رسانه‌ای شدن و تولید صنعتی آثار هنری، کم‌شدن استقبال روحانیت از نمایش تعزیه، ناکارآمد و کم‌اثر شدن کارکرد مذهبی ـ آیینی تعزیه در زندگی روزمرهٔ مردم (برای اطلاع بیشتر. نک. همان : ۵۰) بر این باور است که، به ویژه در دهه‌های اخیر، سعی در تغییر جایگاه و موقعیت اجتماعی و فضا و زمان خاص سنتی اجرای تعزیه یکی از مهم‌ترین این عوامل بوده است. از این‌رو شاهد هستیم از بین‌رفتن بستر شکل‌گیری هنر شهری تا چه حد می‌تواند در از بین‌رفتن آن نقش داشته باشد و حتی هنرمند و مخاطب را از فضا نیز خارج کند.

شهیدی معتقد است «[...] گروهی از هنرمندان نوگرا و کارشناسان تئاتر کوشیده‌اند تا تعزیه را از فضای قدیم و سنتی‌اش (تکیه و میدان شهر و روستا) و محدودهٔ زمانی‌اش (ایام سوگواریِ محرم و صفر) و پایگاه مردمی‌اش (تودهٔ مردم کوچه‌وبازار) بکَنند و با تغییرهایی در شیوهٔ اجرا و نمایش به صحنه و تالار نمایشی تئاتر ببرند [...] غافل از آنکه مهم‌ترین رمز پایداری و استمرار تعزیه‌خوانی در چند قرن گذشته، جدا از قدسی‌بودن این پدیدهٔ فرهنگی، اجرای آن در فضا و زمان خاص تعزیه‌خوانی و در میان تودهٔ مردم متعصب مذهبی کوچه‌وبازار بوده است» (همان : ۵۲) و از قول «پرویز ممنون» در تأیید نظر خود می‌نویسد : «[...] روزی که تعزیه‌خوانی از سکوی تکیه و از میادین ساده و عریان روستاها و گذرگاه‌های شهرها دور شود و روی صحنه‌های تماشاخانه‌ها ظاهر گردد، آن روز زمان مرگ تعزیه‌خوانی است» (همان : ۵۳).

بر این اساس با تغییراتی که در ساختار اجزای شهرها پدید آمد و دگرگونی کارکردهای هریک از این فضاها، به‌ویژه تکایا و گذرگاه‌ها، بسیاری از فضاهای عمومی و جمعی که به قول «فیلیپ روو» (۱۳۸۹) نشانه محرز شناسنامه فردی و اشتراکی در شهر هستند برای اجرای چنین مراسمی یا از بین رفت و یا کاربری خود را از دست داد و این روند به سرعتِ اضمحلال این هنر شهری افزود تا امروز که ــ دست‌کم در شهر تهران ــ کاملاً به هنری نمادین، سنتی و موزه‌ای تبدیل شده است.

**• نوحه‌خوانی، دسته‌گردانی و سینه‌زنی**

با قلمداد اجرای تعزیه به عنوان بارزترین رخداد آیینی ـ

موسیقایی شهری می‌توان به گونه‌های دیگر موسیقی مذهبی عزا اشاره کرد که بهتر است در بخشی مجزا از آنها به عنوان خرده‌آیین‌های مذهبی ـ موسیقایی نام برده شود که پیش از این در تهران رواج فراوان داشته و اکنون تنها گونهٔ ساده شدهٔ یکی از آن‌ها باقی است. درخصوص سینه‌زنی در ایام محرم و صفر، به صورت دسته‌های عزاداری، نمونه‌های تاریخی مشروحی از دورهٔ صفوی به بعد در دست است که رواج بیش از پیش آن را متذکر شده‌اند و همچون اقسام پیشین، این گونهٔ موسیقایی نیز در دوران قاجار و به‌ویژه در دورهٔ ناصری بیشتر از گذشته مورد توجه قرار گرفت و فضای عمومی و به تبع آن شکل‌گیری فضای جمعی شهرها را مورد هدف قرارداد. به‌خصوص با احداث مساجد، حسینیه‌ها، مدارس علمیه و تکایای فراوانی، که از زمان فتحعلی‌شاه به بعد رو به فزونی گذاشت، فضای بیشتری نیز در اختیار عزاداران و سینه‌زنان برای اجرای این مراسم در شهر قرار گرفت. اعتمادالسلطنه (۱۳۸۹ : ۵۱۸) در خاطرات روزانه‌اش مورخ ۱۱ محرم ۱۳۰۵ ه.ق می‌نویسد : «دستهٔ ترک‌ها که امسال در محرم تشکیل شده بود از تجار و غیره همه با طبل و نای از خیابان شمس‌العماره [ناصریه] عبور می‌کردند خانهٔ امین‌السلطان بروند. شاه به نایب‌السلطنه [فرزندش کامران‌میرزا، حاکم تهران] پیغام داده بود که دسته‌بندی دیگر موقوف باشد؛ ظاهراً وحشت فرموده بودند، چراکه هر دسته قریب دوهزار نفر می‌شد و غالباً اسباب شورش شده است». سرِگذرها، بازارها و بازارچه‌ها، چهارسوق‌ها، تکیه‌ها و میادین و حتی خیابان‌های اصلی شهر در این ایام صحنهٔ فعالیت مذهبی این گروه‌ها بود که طبیعتاً به‌خاطر آمیختگی آوازها و نوحه‌ها با موسیقی از تأثیری فراوان بر مخاطبان فعال و به قولی شرکت‌کنندگان این موج جمعیت، که همان مردم کوچه و بازار بودند، برخوردار می‌شد. حتی کودکان در دوران قاجار در اوایل ماه محرم، به پیشواز ایام تاسوعا و عاشورا، با تشکیل دسته‌های کوچک سینه‌زنی و نوحه‌خوانی در کوچه پس کوچه‌های محلات شهر به راه افتاده و خبر از نزدیک‌شدن ایام عزاداری سالار شهیدان می‌دادند (تصویر ۴).

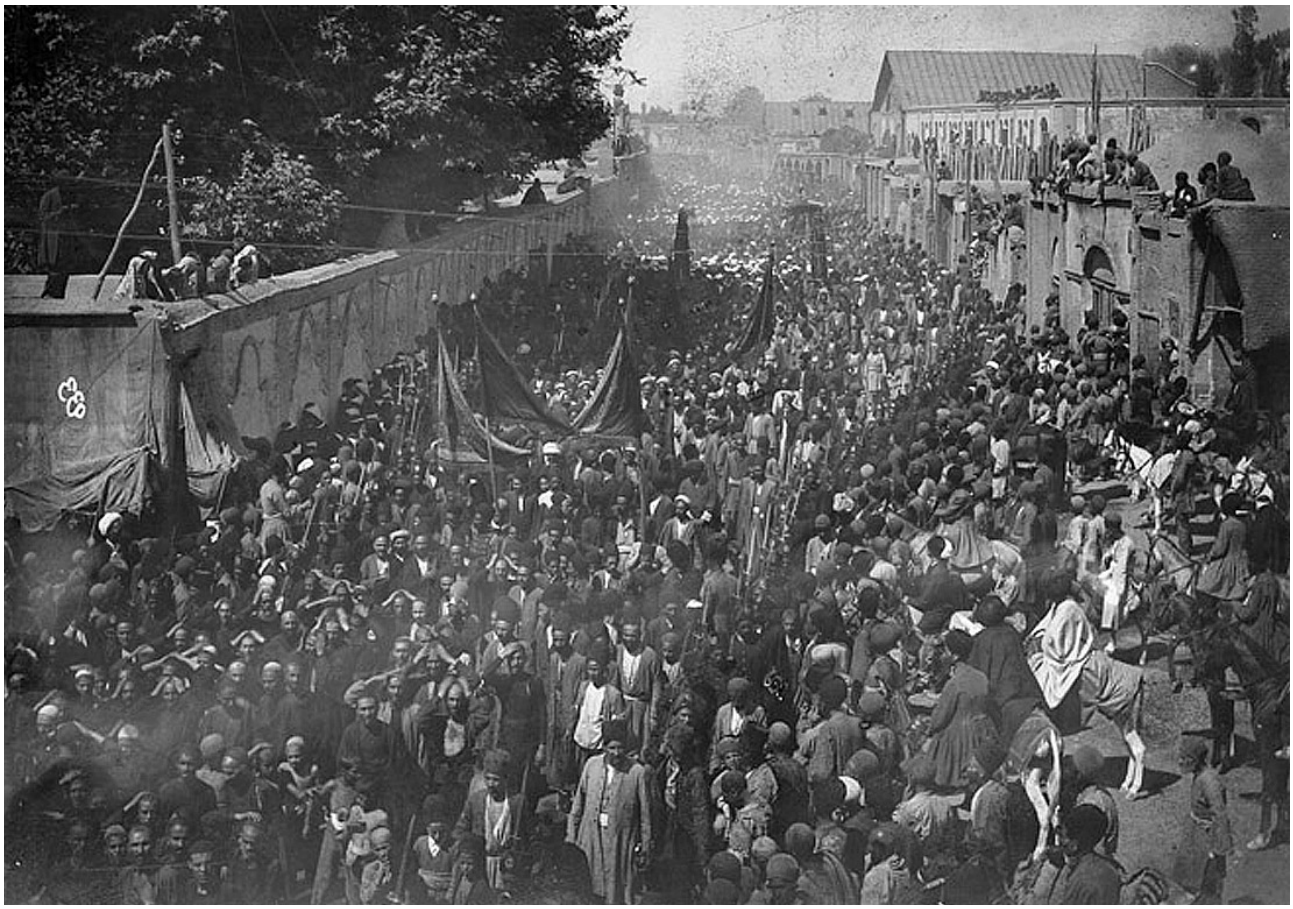
دسته‌گردانی در زمان ناصری با همراهی «موزیک جدید» یا همان دسته‌های موزیک نظام اجرا می‌شد و نقاره‌چیان بیشتر به صورت تشریفاتی در ابتدا یا انتهای برخی مراسم

تصویر ۴. دسته‌های عزاداری و سینه‌زنی در سبزه‌میدان. مأخذ : بی‌نا، ۱۳۸۰: ۷۴.

ویژهٔ مذهبی که از اهمیت بالایی برخوردار بود یا در مقابل شاه اجرا می‌شد، حضور داشتند. همچنین همانطور که پیشتر نیز ذکر شد بسیاری از این نوحه‌ها از نظر موسیقایی مشابهت زیادی با تصانیف دستگاهی آن دوره دارند و هریک از دیگری به گونه‌ای وام گرفته‌اند. بر همین اساس بسیاری از محققین تاریخ موسیقی ایران، حیات موسیقی از دوران صفوی به بعد را مدیون موسیقی مذهبی و خوانندگان اهل منبر و تعزیه‌خوانان رسمی یا مردمی می‌دانند.

«مشحون» در این خصوص می‌نویسد : «بسیاری از اشعار که در مجالس سینه‌زنی و گرداندن دسته‌های عزاداری بسیار معمول بود در حقیقت تصنیف‌هایی بود که اشعار آن‌ها جنبهٔ مذهبی داشت. این قبیل اشعار که با وزن ضربی و الحان موسیقی ساخته می‌شد در حفظ و انتقال الحان قدیم موسیقی ضربی آهنگی [آهنگین] بسیار مؤثر افتاد» (۱۳۸۸ : ۳۷۲؛ برای اطلاع بیشتر نک. مشحون، ۱۳۸۸: ۴۲۵- ۴۱۶ و فاطمی، ۱۳۸۸).

اعتمادالسلطنه در خاطراتش مورخ ۹ محرم ۱۳۰۰ ه.ق در ذکر برگزاری رسم همیشگی‌اش در شب عاشورا مبنی بر شرکت در چهل‌ویک منبر روضه، نام تمامی محافل و تکایای سطح شهر که به آنها سر زده را آورده است (نک. ۱۳۸۹ : ۲۰۳). وی پس از چند سال وقفه وقتی در محرم ۱۳۱۲ ه.ق مجدداً در شب دهم برای به جا آوردن همین مراسم به شهر می‌رود از تغییرات و رکودی که در این مجالس دیده سخن می‌گوید : «نیم ساعت به غروب مانده وضو گرفته با مشکات‌الدوله به قصد چهل‌ویک منبر از خانه بیرون رفتیم. هفت‌هشت سال بود به واسطهٔ تشریف‌نداشتن موکب همایون در موقع عاشورا در تهران چهل و یک منبر نرفته بودم. اولاً مجالس روضه را خیلی کم دیدم. از نقیب‌السادات جهت پرسیدم. گفت از روی بی‌عقیدگی نیست، از بابت گرسنگی مردم است. ثانیاً تکایایی هم که بسته بودند بی‌رونق و بی‌اسباب [مانده است و] جمعیت در کوچه‌ها بسیار کم [شده است]. روی هم‌رفته فرنگی‌بازی عقاید را سست کرده و نمی‌دانم من، این از برای ملت و دولت ایران خوب است یا نه» (همان : ۹۷۱)؛ (تصویر ۵). علی‌رغم تحولات نوگرایانهٔ اجتماعی و فرهنگی پس از مشروطه در ایران تا اوایل دورهٔ پهلوی که همچنان ارج و قرب



تصویر ۵. دستهٔ عزاداری ایام محرم در یکی از معابر تهران، دورهٔ مظفری. ماخذ : آرشیو آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان.

و رونق دسته‌های سینه‌زنی و نوحه‌خوانی و آوازهای مذهبی محفوظ بود؛ بسیاری بر این عقیده‌اند که این گونهٔ موسیقایی به‌تدریج از اواخر دورهٔ ناصری از اصل هنری خود دور شده و به ظاهرسازی و ابتذال کشیده شده است. با روی کارآمدن رضاخان اگرچه سیاست مخالفت وی با مذهب بر همگان معلوم است اما از ابتدا تا اواسط دوران سلطنتش همچنان تکایا و عزاداری‌ها برقرار و پر رونق ماند. حتی خود او نیز در برخی مراسم مذهبی که در زمان وزارت جنگ در میدان مشق یا برخی معابر اصلی شهر برگزار می‌شد شرکت می‌کرد. از حدود سال‌های ۱۳۱۲ ش. به بعد، که با مسافرت ترکیه شاه همزمان شد، تا حد زیادی غرب‌گرایی چشم‌وگوش بسته و تجددطلبی عجولانهٔ وی منجر به رکود رخدادهای مذهبی در شهر و محدودماندن به برخی فعالیت‌های اصلی و سادهٔ دینی در مساجد شد. بر همین اساس در دورهٔ پهلوی دوم نیز همچنان سیاست کلی تجددطلبی ادامه داشت اگرچه برخی رخدادهای مردمی مانند برگزاری مراسم عزاداری سیدالشهداء یا فرایض مربوط به ماه مبارک رمضان در میان اقشار مختلف جامعه و مردم کوچه و بازار همچنان رونق خود را حفظ کرده بود. امروزه تنها دسته‌های سینه‌زنی و برخی تکایای محلی به شکل هیئت مذهبی در ماه‌های محرم، صفر و رمضان به فعالیت می‌پردازند که تنها نمود شهری از میان رویدادهای عزاداری مذهبی به شمار می‌رود. این گونه هم به اقتضای تغییرات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و نیز دگرگونی ساختاری شهر تهران دچار اختلالات فراوانی است که گاه از هدف اصلی خود بسیار دور افتاده و زمانی حتی نتایجی منفی به همراه دارد.

**عزاداری‌های غیرمذهبی**

اگرچه تنوع موضوعات این مورد به گستردگی مورد پیشین نیست ولی با توجه به حضور در شهر به عنوان عنصری موسیقایی نمی‌توان از آن چشم پوشید. از موارد کاربرد این گونهٔ موسیقایی در فضای شهری تشییع جنازه صاحب‌منصبان دولت و درباریان مشهور بوده است. به عنوان نمونه ناصرالدین‌شاه در شرح فوت میرزایوسف مستوفی‌الممالک صدراعظم و تشییع جنازه‌اش مورخ جمعه ۴ رجب ۱۳۰۳ ه.ق می‌نویسد: «نعش صدراعظم را امروز خیلی مجلل حرکت داده بودند، تمام اهل شهر از وزراء و ... و ...، سرباز، موزیکان‌چی، تماشاچی، همه بودند» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۸: ۳۴۴).

وقتی در ماه ذی‌القعدهٔ ۱۳۱۳ ه.ق ناصرالدین‌شاه در حرم حضرت عبدالعظیم (ع) کشته شد، جنازهٔ او را بر سکویی تزیین شده و مرتفع در تکیه دولت به امانت گذاشتند تا هم وداع‌کنندگان بتوانند بر جنازهٔ شخص اول مملکت فاتحه بخوانند و هم فرصتی باشد تا آرامگاهی درخور برای شاه در محل کشته‌شدن ساخته شود. پس از حدود یک‌سال «در روز مقرر ارابهٔ مجلل بسیار بزرگی با هشت اسب سفید دم‌قرمز در تکیه دولت ایستاد، جمعی از شاه‌زاده‌ها جنازه را به دوش گرفته به ارابه نقل کردند. سواران کشیک‌خانه و افواج پادگان مرکز با موزیک جلو افتادند» (مستوفی، ۱۳۸۸ ج۲ : ۱۵). این رویداد در زمان تشییع جنازهٔ رضاشاه نیز در اردیبهشت ۱۳۲۹شمسی ــ قریب ۶ سال پس از فوت او در ژوهانسبورگ ــ در تهران بار دیگر تکرار شد که با اجرای موزیک نظام و نیز نوحه‌خوانی و مرثیه‌سرایی سیدجواد ذبیحی در خیابان‌های شهر تا رساندن جنازهٔ از سفر آمده[۶] به شهرری همراه بود.

به طور کلی می‌توان گفت به دلیل تکرار سالانه و برخورداری از پشتوانهٔ اعتقادی- فرهنگی قوی، عزاداری‌های مذهبی در مقایسهٔ با نمونه‌های معدود غیر مذهبی تأثیر ویژه‌ای در کیفیت‌بخشی به فضاهای شهری و شکل‌گیری رخدادهای جمعی داشته و در هویت‌بخشی به خاطرهٔ جمعی شهروندان نقش بسزایی ایفا کرده است. لازم به ذکر است گونهٔ عزاداری غیرمذهبی تا امروز در فضای شهری تهران همچنان به حیات خود ادامه داده است با این تفاوت که بهره‌مندی از موسیقی نظامی تنها در سوگواری شخصیت‌ها و رجال نظامی متداول است و در سایر مراسم مشابه از شکل‌ساده شدهٔ نوحه‌خوانی و مرثیه‌سرایی استفاده می‌شود.

**نتیجه‌گیری**

همان‌طور که ذکر آن رفت تعزیه، نوحه‌خوانی، دسته‌گردانی و سینه‌زنی (به عنوان گونهٔ کلی موسیقی عزاداری مذهبی) در دورهٔ قاجار یکی از مهم‌ترین رخدادهای جمعی در فضاهای شهری بود که موسیقی و آواز ایرانی از اجزای اصلی تشکیل‌دهندهٔ آن به‌شمار می‌رفت. این مراسم پرشکوه مذهبی در فضاهای عمومی همچون میادین، کاروانسراها، فضاها و گذرگاه‌های وسیع روباز و نیز تکایا، در ماه‌های محرم و صفر، و با شرکت مردم کوچه و بازار، اعیان و رجال شهر و، در موارد ویژه، شخص اول مملکت به اجرا در می‌آمده است و از سه مؤلفه هنر شهری شامل «فضای عمومی»، «هنرمند آگاه به هویت موسیقایی خود» و «مشارکت فعال مخاطبان» برخوردار بوده است.

اما در سال‌های پس از مشروطه به ویژه دورهٔ پهلوی اول با رونق‌گرفتن بسیاری از مظاهر تمدن غرب و روی کارآمدن رضاشاه به‌تدریج این‌گونه از هنر شهری از فضاهای عمومی رخت بربست. این جریان توأم با سیاست‌های فرهنگی غیر دینی رضاشاه و

عدم ترغیب اقشار مختلف جامعه به تداوم اجرای چنین مراسمی در فضاهای عمومی منجر به مهاجرت یا گوشه‌گیری بسیاری از خوانندگان مذهبی شد. همچنین گسترش شهر تهران و تغییرات زیرساختی و کالبدی آن در دوره‌ی پهلوی اول از جمله تخریب بسیاری از معابر و گذرگاه‌های قدیمی و تبدیل آن به خیابان‌های جدید که عملاً موجب تسلط بیشتر سواره بر پیاده شد از دیگر عوامل مهم از بین‌رفتن فضاهای مناسب برای برگزاری چنین مراسمی (مانند تکایا و حسینیه‌ها) بود. تمامی تحولات اشاره شده نهایتاً منجر به بهم‌ریختگی تناظر میان سه مؤلفه هنرمند، فضای اجرا (شکل ارایه) و نیز مخاطب شد تا آنجا که حتی تا مرز نابودی برخی گونه‌ها نیز پیش رفت. بنابراین توجه و دقت در انتخاب بستر شکل‌گیری هنر شهری از اهمیت بالایی برخوردار است تاحدی که می‌تواند در موجودیت، بقا و یا حتی فنای آن نقش داشته باشد.

## پی‌نوشت‌ها

*. این مقاله بخشی از تحقیق جامع‌تری است که در آن انواع موقعیت‌های حضور موسیقی در فضای شهری تهران (دورهٔ قاجار تا اوایل پهلوی) مورد بحث قرار گرفته است.

۱. فضای عمومی (public space)، فضای شهری (urban space)، و فضای جمعی (communal space) سه گونه متفاوت استفاده مخاطب از فضاست که متأسفانه در ایران مفاهیم آن با تعاریف غیر علمی مغشوش شده است (نک. منصوری و آتشین‌بار، ۱۳۹۳).

۲. اگرچه مضامین شاد، طنز و گاه خنده‌آوری هم در بعضی تعزیه‌ها وجود داشته است، اما همانگونه که از وجه تسمیهٔ تعزیه پیداست بیشتر باید آن را وابسته به موقعیت‌های عزا دانست تا شادی.

۳. مشحون (۱۳۸۸: ۲۹۶ – ۳۰۰) در این‌باره اشاره می‌کند که اولین عزاداری‌های رسمی در ایام عاشورا به دورهٔ آل‌بویه و حکمرانی معزالدولهٔ اول باز می‌گردد؛ با این حال «هرزمان که شیعیان ایران قدرت می‌یافتند نوحه‌خوانی و سینه‌زنی و دسته‌گردانی رواج می‌گرفت، چنانکه در دورهٔ صفویان که مذهب شیعه در ایران رسمی شد و عمومیت یافت، سینه‌زنی و دسته‌گردانی در ایام محرم و صفر و روزهای سوگواری ماه مبارک رمضان بسیار رایج شد و پادشاهان صفوی، به‌ویژه شاه‌عباس، علاقهٔ بسیاری به این نوع عزاداری داشت و خود در این مراسم شرکت می‌کرد و با یکی از دسته‌ها به راه می‌افتاد. وی در ادامه به نقل از سفرنامهٔ پیترو دِلاواله به عزاداری ۲۱ رمضان سال ۱۰۲۶ ه.ق در اصفهان اشاره می‌کند که دو دسته در دو محور مهم شهر به حرکت در آمده و شاه‌عباس نیز یکی از دسته‌ها را شخصاً همراهی می‌کرده است. این دسته‌ها به پیشوازی تعدادی اسب جواهرپوش و مجهز به ابزار و ادوات جنگی و زیورآلات به راه می‌افتادند، سپس حاملین عَلَم‌های فلزی بلند و بعد جمعیت سینه‌زن و دوش‌کشانِ تابوت‌هایی با پوشش سیاه آراسته با زیورآلات، ابزار جنگی گرانبها و پرهای رنگین قرار داشتند. به دنبال آنها تعدادی نوحه‌خوان مشغول خواندن آواز عزا بودند که به همراهی چند ساز کوبه‌ای و بادی نظیر طبل و سنج و نی (احتمالاً کرنا) نوحه‌گران و عزاداران سینه‌زن را همراهی می‌کردند. در نهایت دسته‌ها که جمعیت‌شان رفته‌رفته زیاد شده بود به میدان نقش‌جهان رسیده با دورزدن در میدان مقابل عالی‌قاپو و مسجد شیخ لطف‌الله ایستاده پس از عزاداری و اندکی توقف متفرق شدند. همان سیاح در خاطرات خود از محرم ۱۰۲۷ ه.ق پس از ذکر وقایع عزاداری در سطح شهر اصفهان در روزهای پایانی دههٔ اول که بسیار شبیه مورد پیش‌گفته است می‌نویسد: «شب‌هنگام هم در کوی‌های بزرگ و چهارسوق‌ها که با چراغ‌های بسیار روشن گشته و با پارچه‌های سیاه به صورتی غم‌انگیز درآمده است روضه می‌خوانند».

۴. از دورهٔ ناصری به بعد جدای از تعزیه ماه‌های محرم و صفر، که بیشتر مرتبط با موضوعات و وقایع قیام عاشورا و شهادت امام حسین(ع) و یارانش بود، در بسیاری از ایام سال تعزیه‌هایی با موضوعات غیر عزاداری در کوی و برزن و گاه در تکایای مهم دولتی نیز اجرا می‌شد که خود جای بحث در نوشتاری دیگر دارد.

۵. «نقاره در کشور ما پیشینه‌ای کهن و تاریخی دارد و به گروهی از سازهای گوناگون چون نقاره، طبل، شیپور، کوس، کرنا، سرنا، تنبک، نای، دهل، جام، جُلجُل، تبیره، خرمهره، دمامه، خُم، گاودم و جز این، و صداها و لحن‌هایی که از آن‌ها برمی‌خاست گفته می‌شده است [...] نقاره را نوبت و نوازندگان نقاره را نوبتی، نوبت‌زن، نوبت‌نواز و نقاره‌چی می‌نامند و محل نواختن آن را در شهرها نقاره‌خانه، نوبت‌خانه، و کوس‌خانه می‌گفتند» (مشحون، ۱۳۸۸ : ۳۰۳).

۶. به دلایل سیاسی ـ اجتماعی متعدد، پس از گذشت چند سال از فوت رضاشاه در خارج از ایران، جنازهٔ وی به صورت هوایی به ایران منتقل و در جوار حرم حضرت عبدالعظیم (ع) دفن شد.

## فهرست منابع


• اعتمادالسلطنه، محمدحسن. ۱۳۸۹. *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه*، تهران : انتشارات امیرکبیر.
• اوبن، اوژن. ۱۳۶۲. *ایران امروز: ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷*، ترجمه، حواشی و توضیحات : علی‌اصغر سعیدی، تهران : زوار.
• بروگش، هینریش. ۱۳۶۷. *سفری به دربار سلطان صاحب‌قران*، ت : محمدحسین کردبچه. تهران : مؤسسهٔ اطلاعات.
• بی‌نا. ۱۳۸۰. *برگزیدهٔ عکس‌های آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان : عکس‌های تاریخی دورهٔ قاجار*، تهران : کاخ گلستان.
• خالقی، روح‌الله. ۱۳۹۰. *سرگذشت موسیقی ایران*، *تهران* : مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور.
• دانشپور، سید عبدالهادی و چرخچیان، مریم. ۱۳۸۶. فضاهای عمومی و عوامل مؤثر بر حیات جمعی. *مجله باغ نظر*، ۴ (۷) : ۲۹-۱۹.
• رهنورد، زهرا. ۱۳۸۸. نگارگری. تهران : سمت.
• روو، فیلیپ. ۱۳۸۹. توسعه فضاهای جمعی، راهبرد منظرین شهر، ت : مریم‌السادات منصوری. *مجله منظر*، ۲ (۱۱) : ۱۱-۸.
• زندی، مرجانه. ۱۳۸۸. دیوارنگاری شهری در جستجوی هویت جمعی. *مجله منظر*، ۱ (۴) : ۵۷-۵۴.
• سپنتا، ساسان. ۱۳۸۲. *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور.
• شهیدی، عنایت‌الله. ۱۳۸۰. *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی* : از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران، با همکاری، ویرایش و نظارت علمی علی بلوکباشی، *تهران* : دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

• شیبانی، مهدی و استوار زیجردی، آزاده. ۱۳۹۱. منظر ادراکی شهر، عرصه نمایش هنر، مجموعه *مقالات همایش ملی منظر شهری*، ۳ج.، تهران : دریافت.
• صافیان، محمد جواد و ثابت، سارا. ۱۳۹۲. *بررسی و تحلیل کارکرد هنر انتقادی در فضای پیاده شهری در چارچوب نظریه زندگی روزمره هانری لفور*، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی زندگی پیاده در شهر، ۳ج.، تهران : هنر معماری قرن.
• فاطمی، ساسان. ۱۳۸۸. «آیا تصنیف قاجاری نسخهٔ ناشیانهٔ نوحه است؟». *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، (۴۵) : ۳۲-۱۹.
• فلاندن، اوژن. ۱۳۵۶. *سفرنامه*، ت : حسین نورصادقی. تهران : اشراقی.
• مستوفی، عبدالله. ۱۳۸۸. *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه*، ۳جلد، تهران : زوار.
• مشحون، حسن. ۱۳۸۸. *تاریخ موسیقی ایران*. تهران : فرهنگ نشر نو.
• مطلایی، نجمه و رنجبر، احسان. ۱۳۸۹. میدان ترافالگار لندن، الگوی مدیریت کیفیت فضای جمعی. *مجله منظر*، (۷): ۳۳-۳۱.
•منصوری، مریم‌السادات و آتشین‌بار، محمد. ۱۳۹۳. ارتقای کیفی منظر شهر تهران در تلاقی خیابان و فضای عمومی. *مجلهٔ منظر*، (۲۸): ۱۷-۱۲.
• ناصرالدین‌شاه قاجار. ۱۳۷۸. *یادداشت‌های روزانهٔ ناصرالدین‌شاه:* ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۳ ه.ق، به‌کوشش پرویز بدیعی. تهران : سازمان اسناد ملی ایران.
• نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۸۹. قرائت منظر شهر به مثابه متن. *مجله منظر*، ۲ (۱۱) : ۲۱-۱۸.
• ویشارد، جان. ۱۳۶۳. *بیست سال در ایران*، ت : علی پیرنیا، تهران : انتشارات نوین.

• Riley, H. (2013). Visual art and social structure: the social semiotics of relational art. *Visual Communication*, 12 (2): 207–216.