

تجسم و دوگانگی:

نقش عواطف در طبالی ماه محرم در آسیای جنوبی^۱

ریچارد ک. ولف

ناتالی چوبینه

ولف: چه مدت طبل می‌زنند تا مراسم شروع شود؟

بشیر حسین مظهر (مولتان، پاکستان): طبل‌ها برای همین می‌زنند، برای نشان دادن غم و غصه... یک طبل برای شادمانی می‌زند و همچنین طبل‌ها برای این می‌زنند که غم و غصه را نشان بدهند... و در فرهنگ عربی ما این طور است که طبل‌ها را در غم و غصه مان نشان بدهند. من در این مقاله راستای کاوشی را دنبال می‌کنم که به چالش با موسیقی و عواطف می‌پردازد: موسیقی چگونه و در چه شرایطی نمایانگر یا زاینده طیف اغلب ظریف عواطفی است که برای شرکت‌کنندگان در مراسم عزاداری شاخص این مراسم به حساب می‌آیند؟ دیدگاه‌های درونی اولیه من برپایه دو سال و نیم کار میدانی با طبال‌های دسته عزاشکل گرفته، و من طی این مدت در لاهور پاکستان و لاکنوهند زندگی کردم و سفرهای گسترده‌ای به سراسر این شبه‌قاره داشتم.^۲

مایلم با استفاده از شیوه اجرای طبالی در هنگام مراسم عزاداری شیعیان، محرم، به عنوان یک مورد پژوهشی تصویری از این مسئله ارائه دهم که چگونه تفسیرهای محلی شده زمینه‌های طبالی به جاری شدن درون تفسیرهای محتوای طبالی گرایش می‌یابند، و این نظر را مطرح کنم که مطالعه و بررسی فرهنگ موسیقایی می‌تواند دورنمایی یگانه برای آن چندگانگی یا دوگانگی عاطفی فراهم سازد که تجربه شرکت‌کنندگان در مراسم محرم را به شکلی کلی‌تر تقسیم می‌کند. در قسمت اول کار را با مرور کوتاه و نظری دو مقوله آغاز می‌کنم: «تجسم» و «پیچیدگی عواطف». در قسمت دوم می‌کوشم تا پس زمینه گسترده‌تری

فصلنامه هنر - شماره شصت و شش

برای شیعیان، **محرم**، و جایگاه موسیقی فراهم آورم. بدنه این مقاله از آزمایش سه شاخص طبالی به مفهوم کلی تشکیل شده: وابستگی زمینه‌ای بادوام (قسمت سوم)؛ بارهای معنایی (قسمت چهارم)؛ و زیبایی‌شناسی طبالی (قسمت پنجم). با این حال پیش از نشان دادن ستون اصلی نظری این اکتشاف، لازم است قدری درباره مناسبتی به نام **محرم** بدانیم.

محرم گرامی داشت یاد و خاطره نبرد سخت و خونین کربلا (۶۸۰ میلادی) در عراق کنونی است. به طور خلاصه، امام حسین (ع)، نوه پیامبر اسلام (ص)، به دست عمال یزید، خلیفه اموی، شهید شده، که روش مسرفانه و زورگویانه حکومتش به چشم امام حسین (ع) و پیروانش مخالف روح برابری طلب اسلام محسوب می‌شود. شیعیان در بازگویی این داستان بر شهادت غم‌انگیز شماری از شخصیت‌ها تأکید می‌کنند، از جمله علی اصغر و علی اکبر، پسران امام حسین (ع)؛ عباس، برادر امام حسین (ع)؛ حرین ریاحی، که از لشکر امویان گریخت؛ و قاسم، پسر امام حسن (ع). بسیاری بر این باورند که امامان و شهدای کربلا هنگام مراسم **محرم** حضور دارند و به ترویج پارسایی و دینداری می‌پردازند.

با این همه **محرم** در آسیای جنوبی فقط و فقط یک پدیده شیعی نیست. **محرم** صدها سال است که به شکل دستورهای دینی فردی و جمعی وجود داشته، که معنای‌شان برای مردمانی با پس‌زمینه‌ها و نظام‌های اعتقادی گوناگون متفاوت بوده است. این حضور چندوجهی موجب درگیری‌های نفسانی اضافی می‌شود. به گزارش جیم ماسلس‌تاریخ‌نگار، در همان اوایل قرن نوزدهم در بمبئی «مقداری دوگانگی در شخصیت این واقعه» وجود داشت که به خاطر آن «همان ایام عزاداری سیمای یک آئین یا مراسم ویژه را به خود می‌گرفت» (1982, 50; Masselos). در لاهور عزاداری، جشن، و درگیری همگی از حدود ۱۶۳۵ بخشی از مراسم به حساب می‌آمدند (Cole 1988, 25@ Rizvi 1980, 191).^۳ با این حال اکنون شیعیان ساکن شهرهای جنوب آسیا میل دارند در چنین فضای آئینی سیر کنند، که تاحدی آفریده حضور طبل‌ها به عنوان نمودی سراپا خارج از **محرم** «واقعی»، یعنی شیعی، است.^۴ این مکان طبالی را در پدیده گسترده **محرم** در شبه‌قاره در نظر می‌گیرد، نه صرفاً «**محرمی**» که مقامات مذهبی دهه ۱۹۹۰ برقرار کرده‌اند،^۵ و تغییرهای تاریخی را در فرهنگ موسیقایی طبالی ارزیابی می‌کند.

یک. پس‌زمینه نظری

استدلال من در مورد پیچیدگی‌های چفت‌وبست عاطفی برپایه قابلیت طبالی از نظر تفسیری ابهام‌آمیز خواهند بود. طبالی برخلاف آوازخوانی، آواخوانی، و انتقال ملودیک ترانه‌ها بار معنایی چندانی را از متن‌های کلامی وارد کار نمی‌کند. هیچ نظام مشترکی نیست که، مثل راگ‌های هندی، ریتم‌ها را با خمیرمایه‌های عاطفی و زیبایی‌شناختی (راساها و بهاواها) پیوند دهد. از آن‌جا که عرصه طبالی فضای نسبتاً بازی برای تعبیر و تفسیر در اختیار می‌گذارد، دریچه‌ای آرمانی به سوی تولید معناها در مناسک محسوب می‌شود. کشف این که چگونه خصوصیت‌های تشریفاتی و زیبایی‌شناختی طبالی در چفت‌وبست با طرح و نقشه عاطفی **محرم** قرار می‌گیرند، کار مفیدی خواهد بود.

بسیاری سنت‌های موسیقایی آیینی، از دماغه جنوبی هند گرفته تا مرزهای نیپال و بنگلادش، و در پاکستان تا مرزهای ایران و چین، در وهله نخست از روی الگوی ریتمیک و تازه پس از آن به کمک ملودی تعریف می‌شوند. قصد من در نگریستن طبالی محرم در آسیای جنوبی فقط به چشم یک نما از ساختمان بزرگ تر شیوه‌های اجرایی آیینی ریتمیک در آسیای جنوبی، تغییر سمت و سوی توجه همگان به راستاهای «میهنی» کاوش است که از مطالعات اولیه طبالی محرم در مناطق هندی نشین، ترینیداد، سوماترا و بنگ کولو حاصل شده (Feener 1995@ 1999@ 1986@ Kartomi 1994a@ Korom).

پیدایش مباحث فرهنگ و عواطف در علوم انسانی و اجتماعی به خصوص در پانزده سال اخیر ابزارهایی انتقادی برای سنجش معناهای طبالی محرم فراهم آورده است. شرط التزامی در رهیافت من این است که پژوهش فرهنگ موسیقایی سهمی در مسئله سازی مداوم «عاطفه» در حوزه‌های انسان‌شناسی، پژوهش‌های فرهنگی و روان‌شناسی داشته باشد. در این جامیدان عمل به دو مقوله محدود شده، که من در لابه لای بحث خود خواهم گنجانم: ۱. تجسم؛ و ۲. پیچیدگی عاطفی: دوگانگی چندگانگی. اکنون پی‌گیری مختصری در مورد پس‌زمینه این مقوله‌ها و ارتباطشان با بحث حاضر خواهم داشت.

۱. تجسم

منتقدان کنونی در انسان‌شناسی فرهنگی دوپاره سازی «غربی» ذهن و جسم را که در چیدمان‌های متضاد (گونه بندی شده) ای همچون «منطق» و «عاطفه»، و «تفکر» و «احساس» کاربرد می‌یابد، از همه طرف مورد حمله قرار داده‌اند (Lutz 1988@ Myers 1988). برخی پژوهشگران توجه خود را صرف چگونگی تجسم یافتن عواطف کرده‌اند (Leavitt 1996) بدون این که از ادراک‌های محلی نسبت به خود استعاره غافل شوند (Strathem 1993).^۷ گذشته از این فرض که این تمایزگذاری‌ها بین دانش منطقی و معنایی به خودی خود گرفتار وابستگی‌های فرهنگی، اجتماعی، و تاریخی هستند، تحلیل‌ها اندازه گستره‌ای را مورد سؤال قرار داده‌اند که در آن معنا و مفهوم طبقه بندی‌های احساسی‌ای که روزگاری جهان‌شمول تصور می‌شدند در تقاطع‌های فرهنگی به درستی درک می‌شود؛ واقعیتی بالنده نشان می‌دهد که با وجود هر ترجمه احتمالی از واژه‌هایی همچون «خشم» (Lutz 1988) یا «اندوه» (1993 Grima) از یک زبان به زبان دیگر، دلالت‌ها، ارزش‌گذاری‌ها، و کاربرد اجتماعی این واژه‌ها و «عواطف» مورد اشاره آنها ثابت نیستند، بلکه محورهای تمرکزی برای کاوشگری را تشکیل می‌دهند.

این مطالب به شناخت و درک اجراهای محرم در آسیای جنوبی ربط دارند چون نمود عاطفی/بدنی هنگام گریستن، ضجه زدن، آه کشیدن، و رنج جسمی عنصر محوری پرهیزگاری شیعه در زندگی است. از نظر عاطفی کجا و چگونه پدید آمده و تعیین کننده اش کیست؟ شرکت کنندگان در مراسم تا چه حد عواطف ویژه را در متن‌های اجرایی کلامی نهادینه می‌دانند؟ اینها چگونه در قالب‌هایی تجربیدی تر در درون بعضی‌ها «محسوس» تر همچون ملودی و ریتم می‌گنجد؟ چگونه این دو نوع معنای عاطفی با آن چه (چندین نوع از) متن‌ها

درباره «موسیقی» انتقال می دهند، تداخل پیدا می کنند؟ این سه روش برای شکل گیری احساسی قالب های اجرا متمایز هستند اما مدام در کنش بینابینی قرار می گیرند. من در این مبحث می خواهم بر مقوله «تجسم» تأکید کنم چون هر سه نوع تولید معنا در جسم، برپایه جسم، و از طریق جسم همگرا می شوند. آشکارترین نمونه چنین تجسمی شیوه سینه زنی (ماتم) است، «نمادی خلاصه شده» از (Ortner 1979) نقش رستگاری دهنده رنج در فلسفه مذهبی شیعه. معناهای ماتم از راه همین سه قالبی که گفتم پدید می آیند: این عمل در پیوند با شعرخوانی اجرا می شود (بخشی از معنای آن به چیزی که متن می رساند بستگی دارد)؛ زیبایی شناسی آن عملاً تا نقطه تبدیل شدن به یک هنر تحقق می یابد (بخشی از معنای آن برآمده از خصوصیت های زیبایی شناختی است)؛ و در متن های مذهبی و انتقادی مورد بحث قرار می گیرد (معنای آن به روشنی در قالب کلام خارج از زمینه اجرا به بحث گذاشته می شود). طبالی، همانند ماتم، به گفته برخی شرکت کنندگان تجسم بخش شخصیت ریتمیک شعر سوگواری است از طریق زمان بندی الگودار به ترجمه اجرای کلامی به زبان نوعی حرکت می پردازد. فراز و فرودهای تجسم ضمن بررسی مادر مورد روابط احتمالی بین طبالی و سینه زنی در قالب های ریتمیک و اخلاقی مطرح خواهند شد.

۲. پیچیدگی عاطفی

بررسی های مربوط به عاطفه در فرهنگ توجهی فزاینده به مقوله دوم این مطلب، یعنی پیچیدگی عاطفی، نشان داده اند: مثلاً تفاوت های احساسی و انگیزه ای شرکت کنندگان در آیین های سوگواری (Cannon 1989@ Venbrux 1993@ Metcalf and Huntington 1991) رابطه عواطف گوناگونی که در یک زمینه بین فردی دیالکتیک ابراز می شوند (Myers 1988@ Lutz 1988)؛ یادوگانگی عواطف «مرتبط با حس ارزش گذاری فرد» (1997, 375) (Kupperman). به عنوان مثال انسان شناسان در ادبیات مربوط به انواع سوگواری و عزاداری نه تنها بر عناصر اندوه به خاطر مرگ کسی بلکه بر پدیده فرهنگی عزاداری تأکید می ورزند که در آن عناصر هم چشمی، تظاهر، و تجلیل هم به ساختار اجتماعی زندگان و هم به نظریه های قومی درباره آن چه بر سر مردگان می آید بستگی دارند. در راستایی مشابه، می توان پیچیدگی احساسی محرم را تاحدی به عنوان کارکرد سازمان دهی اجتماعی این واقعه (شرکت هندوها و سنی ها در کنار شیعیان) و کارکرد ادراک های محلی درباره چگونگی رفتار و چستی ایمان اعضای یک واحد اجتماعی خاص خانواده، تبار، صنف، طبقه، گروه مذهبی، حزب سیاسی با هر تعریفی درک کرد.

دو مقوله این مطلب ارتباط تنگاتنگی با هم دارند: تجسم های چندگانه و ذهنی عاطفه در عمل موجب پیدایش «بافت عاطفی» می شوند... روشی برای بیان پیکربندی های متغیر معانی احساسی که... (افراد) برعهده آیین ها (و موسیقی) می گذارند... (که) از تنش بین احساسات و تجربه های فردی و طبقه بندی «عاطفه» در زبان و آیین بروز می کند.

مطالعات کاربردی هنر

در این مورد نظام های طبقه بندی برای عاطفه پیش از هر چیز در زمینه های طبالی رمزگان گذاری می شوند. نمونه ای که مدام رخ می نماید جشن عروسی است که معمولاً نقطه

مقابل محرم تعبیر می‌شود. باین حال بین این دو نقاط جالبی از ارتباط متقابل نفوذی و متنی وجود دارد. در بررسی این نقطه‌های همگرایی (و تفسیرهای ذهنی آنها) درکی از بافت عاطفی این رویدادها به دست می‌آید.

با مشاهده قالب‌های اجرایی محرم به طرز عطفی می‌توان از عاطفه‌هایی ساده همچون غم یا شادی، یا قید و شرط‌های احساسی متمرکزتری همچون مویه، تجلیل، تکریم، دلسوزی، هراس، یا حتی بشردوستی اسلام سخن به میان آورد. این قید و شرط‌ها هم‌زمان عمل می‌کنند. خود قالب‌ها، طبالی، آواخوانی ملودی‌ها، و متن‌ها، در طول زمان و مکان دوام می‌آورند، درحالی‌که تفسیرهای زیربنایی نه تنها در گذر زمان و مکان بلکه حتی درون یک منطقه خاص بین جمعیت‌های گوناگون، دسته‌های مختلف جمعیت‌ها یا افراد دستخوش دگرگونی می‌شوند. علاوه بر این افراد گاهی تعبیرهای متفاوتی از هماهنگ‌های احساسی اجزای اصلی سازنده یک اجرا (ملودی، طبالی، سینه‌زنی، متن) برای خود پیدا می‌کنند.

عرصه تطبیقی این مقاله به لحاظ جغرافیایی فضای مرا محدودتر از آن می‌سازد که درباره روش‌شناسی و زمینه‌های محلی به آن عمقی که برخی خوانندگان آرزو دارند بحث کنم. البته برای انجام معدودی اظهارنظرهای کلی، صفت‌های عاطفی مورد وصف خود را به عمد به کمک اجراکنندگان مختلف (طبال‌ها و آواخوان‌ها) و دیگر شرکت‌کنندگان طرف مصاحبه ام جمله‌بندی کرده‌ام. گاهی که به خاطر طرف شدن با مشاوران کم‌رو یا بی‌سروزیان کار به مشکل برخورد من با یاری یک مترجم مفسر به طور مستقیم از احساسی که طبالی یا گوش دادن به نوای طبل برمی‌انگیزد می‌پرسم. ولی اغلب گفت‌وگو درباره خود پدیده طبالی افراد را به اظهار نظر در مورد بار عاطفی این کار و رابطه‌اش با این مناسبت می‌کشاند. طرز کشیده شدن خود به خودی صحبت‌ها به سمت سرفصل‌های عاطفی یکی از پدیده‌هایی است که می‌کوشم در سرلوحه کار خود قرار دهم.

برای تکمیل این مقدمه نظری و روش‌شناختی تأمین پس‌زمینه‌ای در مورد امت اسلامی و زمینه مورد کاوش من مفید خواهد بود.

دو. زمینه‌های مذهبی، تاریخی، جمعیتی، و جغرافیایی

مسلمانان شیعه در بیشتر کشورهای اسلامی به جز عراق و ایران، قطب روحانی‌شان، در اقلیت قرار دارند؛ در شبه‌قاره هند شیعیان حدود ۱۰ تا ۱۵ درصد از کل ۲۵ درصد جمعیت مسلمان را تشکیل می‌دهند. باورهای ایشان در مورد توحید، نبوت، و قرآن با همه مسلمانان مشترک است. به خصوص وزن و اعتبار ویژه‌ای برای دختر پیامبر (ص)، حضرت فاطمه (س)، و دامادشان، حضرت علی (ع)، امام اول قائلند؛ پسر آن حضرت، امام حسن (ع)، امام دوم و برادر او، امام حسین (ع)، امام سوم هستند.

شیعیان جنوب آسیا در بازگرددن داستان شهادت امام حسین (ع) به یادآوری صحنه‌هایی از نبرد نیز می‌پردازند و برای این کار از انواع و اقسام گونه‌های کلامی دراماتیک و دردناک (موتیه، سوز، سلام، نوحه) استفاده می‌کنند، و هنگام حرکت دسته علامت‌های نبرد (علم)، بازسازی‌هایی عینی از مزار (تعزیه)، و نمادهای دیگری از داستان کربلا را با خود می‌برند. در

مناطق روستایی گاهی شیعیان تمام مدت طبالی را به عنوان بخشی از احکام آیینی خود ادامه می دهند که ظاهراً این کار روزگاری رواج گسترده داشته است؛ در شهرهای بزرگ نواختن طبل ها و سازهای دیگر در این مناسبت برعهده هندوها و سنی ها است (مثلاً نگاه کنید به *سرشماری هند 76-78*, 1971).

خارج از مناطق شهری، که اغلب برحسب جمعیت قطب بندی شده، مسلمانان بیشتر وقت ها قادر نیستند بین اسلام شیعه و سنی فرق بگذارند، و در واقع برخی افراد هویتی دارند که اسلام را با آیین هندو ترکیب می کند؛ این مطلب به خصوص در برخی از بخش های جنوب هند صادق است.^۸

۱. یک تغییر شکل تلوگو

در ناحیه حیدرآباد، آندرا پرادش، یک ترانه معروف تلوگو به نام «آشنا اوشانا» داستان یک زن مسلمان به نام بی بی رابازگو می کند که به درگاه خدای هندو، شیوا، دعا می کند تا پسری به او اعطا شود.^۹ او دو فرزند احتمالاً «هندو» به نام های آشنا و اوشانا به دنیا می آورد. وقتی دو برادر به بزرگسالی می رسند با «مسلمانان» درگیری پیدا می کنند و در چاهی پنهان می شوند، ولی دشمنان را می گیرند و آنها را می کشند.^{۱۰} مادر بازمی گردد تا بر مرگ فرزندانش مویه کند. به گفته م. لاکسمایه خبرنگار، هندوها و دلیت های منطقه بزرگ تر حیدرآباد *محرم* را، که خود *پیرلو پانداگا* می نامند،^{۱۱} مناسبتی می دانند که یادآور رنج و سختی است و اعلام کننده پیروزی اخلاقی همه محرومان هندی.

به چشم آنان این مناسک پیکره ای ثابت و یگانه دارد، و به زبان تلوگو نمایانگر «ایکسی پوکوگودام» یا بده بستان متقابل است، «تکه ای فرهنگ اسلامی، تکه ای فرهنگ هندی، همگی در یک راستا».^{۱۲} در این جا طبالی معنای ویژه ای به خود می گیرد،

چون در بسیاری بخش های جنوب هند جمعیت های دلیت نواختن طبل های طوقه ای (*دپو*) به زبان تلوگو، اندکی بزرگ تر از *پارایی* و *تپتایی* که طبل های طوقه ای تامیل نادر هستند) را نشانه دلیت بودن در نظر گرفته اند. این جمعیت ها برای برگزاری *پیرلو پانداگاریم* ها و حرکت های خاص خود را به وجود آورده اند.

۲. «موزیک» در محرم

سازهایی که در ایام *محرم* نواخته می شوند در جای جای شبه قاره هند فرق می کنند، ولی در بسیاری مکان ها بهترین گروه هم نوازی *محرم* را *دل تاسا* یا *تاسا باجا* شامل طبل استوانه ای *دل*، طبل کوچک کم عمق یا *تاسا*، و *سنج* یا *جانج* می دانند.^{۱۳} از جمله سازهای مهم دیگر می توان به طبل های کوچک با عمق زیاد (*نقاره*)، طبل های طوقه ای (*دپو*)، مخصوصاً در جنوب، هواصدهای دوزبانه ای بالوله مخروطی (*شهنای*)، و گاهی انواع نی انبان یا سازهای غربی مخصوص رژه اشاره کرد.^{۱۴} برخی ملودی ها و الگوهای ریتمیک نزد گروه های هم نوازی مختلف ترجمان های گوناگونی دارند و نوع شان برحسب هر ناحیه فرق می کند.

این مطلب که طبالی کار کیست و در کدام شرایط مناسب است مسئله ای همگانی را

به وجود آورده.^{۱۵} در آسیای جنوبی موسیقی معمولاً به معنی آوای سازها است. شیعیان معمولاً انتقال آهنگین و بدون همراهی شعر روی پس زمینه موسیقی را حرام نمی‌دانند به شرطی که جنس متن بستگی تنگاتنگی با محرم داشته باشد.^{۱۶} برای اجرای گونه‌هایی از قبیل مرثیه، سوز، سلام، یا نوحه نباید «آواخوانی» (غنا) انجام داد بلکه باید «قرائت» (پوهنا) کرد.^{۱۷} ولی حتی این گونه‌ها را هم می‌توان بسیار موسیقایی منتقل کرد. مشاهده چگونگی اجرای سوز در مولتان پاکستان و کاربرد آیینی آن در این مکان، ما را به این نتیجه رهنمون می‌شود که شیعیان آن را از عناصر قابل قبول مجلس به شمار می‌آورند. با این حال در حیدرآباد در جنوب هند سوز به عنوان یک قالب آواخوانی هیچ‌رشدی نداشته و اجرای آن در مجلس مطلوب نیست. کرار کاظمی از سوزخوانان شیعه اهل آوادی (یعنی منطقه لاکنو) که خانواده‌اش به حیدرآباد مهاجرت کرده‌اند علت این امر را چنین توضیح داده که حیدرآبادی‌ها سوز را خیلی موسیقایی می‌دانند. طبالی هم مثل آواخوانی در نقطه اتصال موسیقی و غیرموسیقی قرار دارد، و بسته به شرایط می‌تواند به این یا آن یک تعبیر شود.^{۱۸}

مجالس موسیقایی یا نیمه موسیقایی در ایام محرم در دو نوع زمینه متمایز برگزار می‌شوند: گردهمایی صبحگاهی (مجلس) و دسته (جلوس). در گردهمایی صبح طبالی به ندرت صورت می‌گیرد، البته برای خبر کردن یا جمع کردن مردم به کار می‌رفته است. جماعت عزادار ممکن است گروه کوچکی مرد یا زن (همیشه به صورت جداگانه) یا یک دسته بسیار بزرگ در مکانی عمومی، معمولاً زیر یک چادر، باشند. همه فرم‌های آواخوانی همبسته با محرم را در این مجلس می‌توان اجرا کرد. اجرای نوحه ضمن حرکت دسته معمول است، چون این آواخوانی وزن دار و آهنگین در پیوند با ماتم به اجرا درمی‌آید. شرکت کنندگان گاهی به آواخوانی مرثیه هم می‌پردازند ولی من هیچ‌گاه ندیده‌ام گونه اغلب کلامی سوز اجرای حرفه‌ای داشته باشد. بیشتر طبالی‌ها یا هنگام حرکت دسته و یا وقتی مردم در فضای باز جمع می‌شوند صورت می‌گیرد. مجالس عزا با توجه به خویشاوندی حضار شکل نسبتاً محدودی پیدا می‌کنند. هرچند در برخی جاها (مثلاً حیدرآباد، سند، پاکستان) مجالس سنی جداگانه نیز یافت می‌شود، بیشتر این گردهمایی‌ها در انحصار شیعیان است.

از آن‌جا که تفسیرهای فرهنگی طبالی آیینی به تفسیرهای زمینه طبالی، در این مورد محرم، بستگی دارند، ارائه خلاصه‌ای از چگونگی ترجمه دیدگاه‌ها نسبت به محرم به زبان انواع و اقسام حالت‌های احساسی یا عاطفی و ظرفیت خدمت‌رسانی آنها به هویت دینی و فرهنگی سودمند خواهد بود. از یک دیدگاه شیعی، یادآوری وقایع کربلا و غرق کردن غم‌ها و کامیابی‌های شخصی در غم‌ها و کامیابی‌های عظیم تر اهل بیت پیامبر (ص)، موجب بازتاب یافتن حس مظلومیت شهدای کربلا در درون خود شخص می‌شود و بدین ترتیب نزدیکی بیشتری با خداوند به وجود می‌آید. این یادآوری در قالب‌های انکار نفس، فوران گریه، و گاهی رنج دادن خود تجسم می‌یابد.^{۱۹} همان‌گونه که پیش از این گفته شد، این واقعیت که بسیاری مسلمانان نبرد کربلا را پیروزی اسلام به شمار می‌آورند فضا را آکنده از احساس غرور، قدرتمندی، و بشردوستی اسلامی می‌کند.^{۲۰} غیرمسلمانان نه تنها در محرم شرکت می‌کنند، بلکه مراسم خاص خود را نیز ترتیب می‌دهند و در برخی جاها روایت کربلا را دستخوش

دگرگونی های شاخصی می سازند، مثل همان نمونه تلگوگو که بیشتر گفتیم. درست همان طور که پدیده عظیم محرم ابعادی بسیار گسترده تر از حد تصور هر عالم شیعه پیدا می کند، نشانه های رمزی طبالی آیینی محرم نیز از این زمینه خاص به زمینه های دیگر منتقل می شود. در نتیجه همان طور که گفتیم توجه خود را صرف توضیح کامل و مفصل سه روش برجسته کردن نقش طبل ها می کنیم: ۱. همبستگی طبل ها به عنوان شیء با زمینه های ویژه، ۲. روش های پیوند دادن معانی با الگوهای خاصی که با طبل ها جمله بندی می شوند، و ۳. اصول زیبایی شناسی چیزی به اسم توان درونی برخی طبل ها و سبک های طبالی در بیان مفاهیم، از طریق خصوصیت هایی مثل طنین و سرعت اجرا (تمپو).

۳. همبستگی های پایدار زمینه ای

برخی طبل ها توانی همه جانبه برای القای زمینه های خاصی به مردمان خاص در مکان های خاص دارند. یک نمونه معروف در جنوب هند طبل طوقه ای پارایی است که توسط جماعت پارایاها یا نجس ها نواخته می شود. همبستگی این طبل با مراسم عزا و پوست روی آن که از جنس پوست گاو ماده است موجب می شود پیوند گسترده ای با مرگ پیدا کند (13-112, 1979 Moffatt). نوعی طبل با دو فرورفتگی در بدنه وجود دارد که پامپای نامیده می شود و در ارتباط قوی با احضار روح قرار می گیرد، چه ارواح آشفته مردگان (پی) و چه الاهیگان وحشی و خونخوار؛ این همبستگی با صدای خرناسی غیر معمول حاصل از کشیدن یک مضراب چوبی خمیده روی یکی از پوسته های طبل بیشتر هم می شود. سایر طبل ها مناسب های خجسته را به ذهن متبادر می سازند؛ رونوشت بزرگ و شکیل و دسته دار دگ در بسیاری قسمت های هند یادآور چیره دستی نوازندگان عالی ایالت پنجاب است، به ویژه الگوی ریتیمیک بنگرا که در تمام عروسی ها و جشن های دیگر اجرا می شود.

۱. دُل تاسا

اگرچه همبستگی های بالا استثناهایی هم دارند، واقعیت مهم این است که اصولاً همبستگی هایی پر قدرت تشکیل شده اند. روندهای همبستگی مشابهی دو طبل تاسا و دگ را با مسلمانان آسیای جنوبی، و به ویژه با محرم پیوند می دهند.^{۲۱} شعرها، نقاشی ها، و گزارش هایی همانند گزارشی که شرر (1994) ارائه کرده این فرض را مطرح می کنند که طبل کم عمق کاسه ای شکل یعنی تاسا و طبل استوانه ای یعنی دگ در هند دست کم از صد و پنجاه سال پیش و شاید هم بیشتر با محرم پیوند خورده اند.^{۲۲} اکنون گروه های هم نوازی دُل تاسا در جای جای هند گسترده شده اند و جمعیت قابل توجهی را در جزایر ترینیداد تشکیل می دهند (Korom 1994a)، که یکی از چندین ناحیه در دریای کارائیب است که کارگران هندی در اواخر دهه ۱۸۳۰ بنای مهاجرت به آنها را گذاشتند.

مطالعات کاربردی هنر

ارزشمندترین شرح تاریخی از اجرای تاسا به قلم عبدال حلیم شرر (۱۸۶۰-۱۹۲۶) نوشته شده، روزنامه نگار و تاریخ نگاری که مورد تحسین و ستایش خانواده ای از ادیبان و عالمان مذهبی وابسته به دربار آخرین نواب لاکنو، واجد علی شاه، قرار داشت.^{۲۳} او شش نوع گروه موسیقی

مخصوص عروسی و دسته‌های عزا در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را توصیف کرده، که همگی امروزه اندازه کوچک‌تری پیدا کرده‌اند: «دُلُ تاشدا... روشن چوکی (دو نوازنده شهنای و یک نوازنده‌ی کوبشی با دو طبل که به کمر بسته)... نوبت... نرسی و کورنا، هورن‌ها و ترومپت‌ها؛ دَنکا و بوگال، طبل‌های کاسه‌ای و بوگل‌های بزرگ، و نی‌انبان‌های اسکاتلندی، یک ساز انگلیسی با محبوبیت فزاینده» (Sharar 1994, 150-51).^{۳۴}

گروه‌های موسیقی لاکنوی آن دوره سه چهار دُل، هریک برای سه تاسا، و یک جفت سنج، جانج، داشتند. شرر این فرض چشم‌گیر را مطرح می‌کند که گروه‌های موسیقی نظامی دُل و جانج دهلی احتمالاً نخستین بار در لاکنو با تاسا ترکیب شدند (Sharar 1994, 151). ترکیب دُل همه‌جا حاضر با تاسا در این شبه‌قاره مسئله تعیین سرحدی را پیش می‌آورد که، اگر چنین ترکیبی نخستین بار در آن سرحد پدید آمده باشد، می‌تواند ردپای گونه‌شناختی گروه‌های دُل تاسای روزگار امروز را به یک سنت لاکنویی قدیمی تر برساند.

شرر سبک موسیقایی این گروه‌های لاکنویی را، که تاساهای شان «الزامی» (لازمی) هستند و «دُل‌ها هرگز بدون آنها نواخته نمی‌شوند» (1965, 218)، چنین شرح می‌دهد:

آنها (تاسانوازاها) ریتم/تمپورا پایه‌گذاری می‌کنند (لای قایم کرتاهای) و نوازندگان دُل پیرو آنها کار را ادامه می‌دهند. در روش نوازندگی تاسا (شیفات) ضرب‌ها باید با چنان شتابی فرود آیند (ضرب پون) که هیچ کدام از ضربه‌های دست (کوران) را نتوان از دیگری تمیز داد. الگوهای ریتمیک (لای) و آهنگ‌ها (گات) از همین ضربه‌های پیوسته و بی‌وقفه که فرود می‌آیند و اوج می‌گیرند/پایین‌رونده و بالارونده هستند (نشیب و فراز)، و رژیسترهای متضاد طبل‌ها (زیر و بم) پدید می‌آیند. در لاکنو این نوازندگان گروهی (بجانه‌واله) چنان مهارتی دارند که دُل‌نوازان شهرهای دیگر نمی‌توانند (یعنی خجالت می‌کشند) جلوی آنان ساز بزنند (Sharar 1965, 218). شرر رقابت‌های موسیقایی در ایام محرم را نیز شرح می‌دهد، که در آنها متخصصان نوازندگی، که «تاسانوازان ماهرترین شان بودند»، ساعت‌ها یک نفس نوازندگی می‌کردند «و همگان را به چالش می‌خواندند». واجد علی شاه، آخرین نواب لاکنو، که تا همین اواخر به مداحی زوال‌خاندان سلطنتی آوادی شهره بود، از موسیقی دانان و آهنگسازان نامدار به‌شمار می‌رفت. توانایی او در اجرای تاسا توسط شرر گواهی شده، که شاهد رهبری یک دسته توسط او در هفتم محرم در ماتیا برج بوده است، یکی از شهرهای همسایه کلکته که بریتانیایی‌ها او را به آنجا تبعید کرده بودند.

با وجود همکاری سلطنتی طبل‌ها، به‌خصوص نقاره، و گاهی هم واجد علی شاه، طبل‌های آسیای جنوبی هم در سلسله‌مراتب موسیقایی و هم در سلسله‌مراتب اجتماعی معمولاً در رده‌های پایین قرار می‌گرفتند (البته مثل همیشه استثناهایی هم وجود داشت). دستمزد ایشان معمولاً کمتر از خوانندگان و نوازندگان سازهای ملودیک بود، و دریافتی‌شان اغلب از جانب تک‌خوان‌هایی که همراهی می‌کردند کسر می‌شد. همان‌طور که صفت‌های عاطفی به طبالی چسبیده‌اند، صفت‌های اجتماعی منفی هم از طبال‌ها جدایی‌ناپذیر اند. این افراد لزوماً نسبتی با هم نداشتند، مگر در قالب پرسروصدای «افراد فرودست» که قادر نیستند احترام خود را نگه دارند یعنی هنگام عزاداری جدی و متین باشند.

۲. دگرگونی در کاربرد طبالی: پیوند با شادمانی

تغییر عقیده همگان درباره درست و نادرست از لحاظ عاطفی، جدایی روزافزون گروه‌های اجتماعی، و بالا رفتن سطح طبقات از عواملی هستند که به نوعی انحطاط نه تنها در طبالی بلکه در دیگر جنبه‌های گرامی داشت محرم انجامیدند. این گونه تغییرها تا حدی کارکرد شرایط محلی محسوب می‌شوند. مثلاً ماسلس استدلال کرده که دگرگونی‌های پیش آمده در محرم بمبئی «هیچ‌گاه فقط حاصل تأثیر عقاید یا دیدگاه عرفی نبودند»، و هرگز جنبه جمعی نداشتند، بلکه خیلی به شرایط و سازمان‌دهی اجتماعی زیرساز محرم، و «نیروی جبری نظارت پلیس» بستگی داشتند (Masselos 1982, 62). سایر جنبه‌های دگرگونی ظاهراً پیرو گرایش‌های نظام‌مندی از آن گونه که ابری کائون مطرح کرده هستند. استدلال او این است که مراسم عزاداری، از لحاظ میان فرهنگی، بین دوره‌های تظاهر و خودداری در نوسان است: در آغاز تفصیل هم‌چشمی در اجرای مراسم در خدمت اهداف نمایش اجتماعی و اقتصادی قرار می‌گیرد؛ بعد «تفصیل بیشتر و بیشتر با طبقات فرودست‌تر جامعه پیوند می‌خورد» و آیین‌ها کم‌کم شخصیتی خوددار و عبوس پیدا می‌کنند (Cannon 1989, 437). از یک دیدگاه طبالی وسیله‌ای «سازی» برای جمع کردن مردم؛ از دیدگاه دیگر یک قالب بیانی است که در مقام «موسیقی» شایستگی نقد و بررسی را دارد. این دیدگاه‌ها یکسره از روش‌های عملی نواختن طبل جدا نیستند، یعنی اولی با الگوهای ثابت و تکرار شونده و دومی با باده‌نوازی استادانه پیوند دارد. با این همه این مبهم بودن روزه‌ای به عاملان نشان می‌دهد تا محتوای طبالی را با استفاده از اطلاعات گردآمده از زمینه اجرا تفسیر کنند.

شیعیان در هند و پاکستان بر این باورند که هرگونه شیء یا رفتار حاکی از شادی یا جشن برای مناسبت اندوه‌بار محرم نامناسب است. هرکجا نوازندگان تاسا را در مناسبت‌های شادمانه‌ای مثل عروسی بنوازند، شیعیان به‌طور مرسوم به اجرای آن در ایام محرم اعتراض می‌کنند. به باور آنان طبالی برای تفریح و جشن، برای خوشی است، و محرم زمان جدی بودن و اندوه، یا غم. خود طبل صفت‌های یک زمینه موردپسند را می‌پذیرد؛ به بیان دیگر، برای بسیاری از مردمان آسیای جنوبی غیر معمول نیست که عقیده داشته باشند سازهایی مثل تاسا را باید در زمینه‌ای خاص و محدود قرار داد. البته مردمان بسیاری از فرهنگ‌ها در برقراری این گونه رابطه‌ها دست دارند، ولی این روند در زمینه اسلام معنای ویژه‌ای به خود گرفته است، زیرا در این زمینه «منطق مقایسه‌ای» (قیاس) حالتی قاعده‌مند محسوب می‌شود.^{۲۵}

محرم وجه اشتراک چندین و چند جمعیت مختلف به حساب می‌آید که هرکدام تفسیر خاص خود را از آن دارند. از دیدگاه شناخت و درک تعامل بین عواطف و روندهای فرهنگی و موسیقایی، مشاهده روش شیعیان در استفاده از عرصه عواطف و شیوه‌ی طبالی برای متمایز کردن برداشت‌های خودشان از محرم از برداشت‌های سنی‌ها کار جالبی است.^{۲۶}

۳. تکمیل یکدیگر و بر خورد با یکدیگر: نقش‌های بین جمعیتی طبل

از نظر احکام شهری چند جمعیتی محرم، شیعیان، یا شرکت کنندگان جمعیت‌های دیگر را به مراسم خود راه می‌دهند، و اغلب در همین حال وسیله‌ای نمادین یا جسمانی برای بیان فاصله

اخلاقی از آن جمعیت‌ها پیدا می‌کنند. این روابط همواره در حال طغیان هستند، و نمونه‌های زیر هم این را نشان می‌دهند.

یکی از دسته‌های معروف دهلی از خانقاه درویشی نظام‌الدین علیا به راه می‌افتد. طبال‌های **دک** و **تاسلی** این دسته اکنون هندو هستند، اما در طول تاریخ آن به طبالان سنی و شیعه نیز برمی‌خوریم. برخی از مسلمانان شیعه و سنی که خانواده‌های‌شان پیش از جدایی هند و پاکستان با این خانقاه پیوند داشتند در حال حاضر در منطقه **جیکب** لاینز در کراچی زندگی می‌کنند، که من نیز در همین منطقه با آنان مصاحبه و کارگان‌شان را ضبط کردم.^{۲۷} **طبالی محرم** در آن حوالی موضوع بسیار حساسی به حساب می‌آید، آن قدر که یک بار حزب دانشجویان میانه‌رو مذهبی، **آی.اس.ا.** تهدید کردند اگر طبال‌ها ریتم‌های **محرم** را برای من در فضای باز اجرا کنند با پی‌آمدهای خشونت‌آمیزی مواجه خواهند شد.^{۲۸} این عقیده که شیعیان شاید خودشان هم **طبالی** کنند، از این هم حساس‌تر است. اطلاعات دریافتی من بیشتر وقت‌ها ضدونقیض از آب‌درمی‌آمد، و بازتاب‌دهنده ترکیبی از نگرش دوگانه جمعیت بر سر این موضوع و قدری سردرگمی تاریخی بود. اطلاعاتی که من گردآوری کردم از این قرار است: شیعیان و سنی‌ها در گذشته **تعزیه‌های** چندگانه را وارد دسته‌های خود می‌کردند و این دسته‌ها در دهلی از خانقاه نظام‌الدین به راه می‌افتادند. به طور کلی **طبالی تاسا** همراهی‌کننده **تعزیه(ها)**ی سنی محسوب می‌شد، ولی در یک مورد یکی از **تعزیه‌های** شیعه را نیز همراهی کرده بود که واجد خورشید علی آن را می‌گرداند، و او پیش از جدایی به پاکستان مهاجرت کرد و در دهه ۱۹۵۰ درگذشت.^{۲۹} ظاهراً فقط یک فرد شیعه به نام انصار حسین، که بی‌معطلی به من خاطر نشان کردند مرده است، به نواختن **تاسا** می‌پرداخته است.

در حال حاضر **مهاجران** شیعه و سنی (مسلمانان هندی که در زمان جدایی به سرزمین آتی پاکستان گریختند) در حومه کراچی در کنار هم زندگی می‌کنند؛ شیعیان برای اجرای موسیقی در ایام **محرم** سنی‌ها را دعوت می‌کنند. کارگان آنان شبیه همانی است که موسیقی‌دانان هندو در دهلی اجرا می‌کردند و سنت **طبالی** پساجدایی خانقاه نظام‌الدین در **محرم** اکنون به آنان رسیده است. جزوای که یکی از اعضای خانواده نظامی فراهم کرده، با نگاهی به شرکت‌کنندگان به عنوان حافظان اطلاعات محوری درباره سنت‌شان، می‌گوید دل‌های عاشقان و فداییان در این ایام بزرگ شهادت مالمال از اندوه است. این دسته که **تعزیه** از علامت‌های آن محسوب می‌شود، با در نظر داشتن هدف و مقصود این شهادت با آمیزه‌ای از غم و شادی به راه می‌افتد. در تمام طول مسیر حس احترام و تکریم بر دسته حکمفرما است (3) (Nizami 1989).

به نوشته این جزوه، حضور گروه هم‌نوازی **تاسا** در این دسته می‌تواند نشانه خوشحالی از این واقعیت باشد که امام حسین (ع) با فداکاری و از جان گذشتگی خود و حفظ و صیانت از اسلام در برابر یزیدیان و کردار غیراسلامی کشتی **امت** را نجات داد و سبب رستگاری آن شد. چه خوشی و سعادت‌ت‌بالا‌تر از این برای ما متصور است؟ (13, 1989).^{۳۰}

شیعیان در سنت احکام نظامی در مورد **محرم** (و روایت دیگرگونه آن در کراچی) شرکت می‌کنند و اشک می‌ریزند. با این همه در رابطه با اجرای **طبالی** قدری ناراحتی از سوی آنان

به چشم می خورد. هر چند اجرای ماتم شیعیان (در این مورد سینه زنی) به نوای طبل ها انجام می گیرد^{۳۱}، و همان طور که در بخش چهارم خواهیم دید، برداشت خود آنها از نواهای طبل رساندن پیام های کلامی متناسب با موقعیت است، روش مورد نظر آنان برای تجسم ریتم ها با روش سنی ها یکی نیست؛ آنها به سینه خود می کوبند، نه بر طبل، و نوحه ها و گاهی هم مرثیه ها را هنگامی که دسته متوقف شده و طبل ها خاموش هستند اجرا می کنند. سنی ها (در این مورد) به طبل ها می کوبند نه به سینه های خود، و هنگام آواخوانی شیعه ها ساکت می مانند.

۴. ماتم: الگوی ریتمیک و شیوه اجرای بدنی

در سنت های طبالی محرم، از جمله سنت نظام الدین، ریتم های طبل فقط مخصوص همین مناسبت هستند و نام های ویژه ای هم دارند. ماتم معمولاً یکی از این نام ها است، هر چند ریتمی که این نام را بر خود دارد مطابق با محل تغییر می کند. وقتی یک تاسا نواز سنی در محل دیگری، محمودآباد در ایالت اوتار پرادش، در یک دسته شیعی چهارم ریتم ماتم اجرایی کرد، از او پرسیدم آیا به عنوان یک سنی تابه حال در ماتم (سینه زنی) شرکت کرده است. پاسخ داد که اجرای ریتم ماتم خود در بردارنده اجرای ماتم (به معنای گسترده تر عزاداری)^{۳۲} است. مکمل بودن در دسته ها اغلب چنین تعبیر می شود: طبالی برای سنی ها همان نقشی را ایفا می کند که فعالیت هایی همچون ماتم، سینه زنی، یا خواندن نوحه و مرثیه نزد شیعیان دارند. این علامت تمایز است، که مشخصه پدیده محرم در شبه قاره به حساب می آید (Pinault 1992@ 213, 1988, Masselos Kumar)؛ ۱۹۸۲.

سنی ها هم در جای جای شبه قاره یکسره از برخی شکل های بدنی ماتم دوری نمی گیرند.^{۳۳} مثلاً در مولتان ده ها تعزیه، چه شیعه و چه سنی، وجود دارد و کسی نمی تواند از روی حضورشان در ماتم یا طبالی (در این جا دل باشهنای) شیعه بودن یا نبودنشان را تمیز دهد. به نظر می رسد دست کم برخی از شیعیان در مولتان تناسب آیینی این سازها در دسته را پذیرفته اند. ماتم بین جمعیتی هم مثل اجرای متقابل طبالی (یا دست کم پذیرش ضمنی آن) احتمالاً در مناطقی که در آن ها شیعیان و سنیان در ایام محرم همکاری دارند، معمول تر است. ریتم های طبل اگر کوششی آگاهانه جهت هماهنگی صرف نشود ممکن است با ریتم های آواخوانی شعرها و/یا سینه زنی ناهمخوانی پیدا کنند. بدین ترتیب شیوه حضور طبل زنی در یک مناسبت می تواند در بردارنده نوعی اجرای حدودی وحدت یا جدایی جمعیت ها به حساب آید.^{۳۴} محمد انور شهنای نواز در حیدرآباد آندرا پرادش توضیح داده که چطور شد گروهی در اواخر دهه ۱۹۸۰ ناگهان به حساب خودشان (ما را از نواختن) منع کردند چون می گفتند صدایش «دستورب» (مزاحم؛ او لفظ انگلیسی آن را به کار برد) ماتم آنها می شود. در عاشورخانه ناله مبارک هم ماتم هست؛ گروه هایی تک و توک به آن جا می روند.^{۳۵} آنها جلوی این کار را گرفتند. ولی بعد فهمیدند که ما داریم نوحه و مرثیه می زنیم، «اساس» عاشورخانه را می زنیم (یعنی روح مناسبت را حفظ می کنیم). حالا خوشحال هستند (که ما می زنیم، نه این که به این مناسبت خوشحال باشند) و برای مان پول می آورند.... (۹۸/۴/۱۸)

۵. یک آزمون موردی

مواردی همچون مورد بالا زنجیره‌ای از احتمالات منطقی را پیش می‌آورند که من در این جا به صورت فرضیه ارائه می‌کنم: ۱. وقتی یک عنصر مشترک منفرد مثل طبل در پیوند با دو مناسبت قرار گیرد که ناسازگار قلمداد می‌شوند، آن عنصر ممکن است در یک مقطع، شاید مقطعی از ناآرامی فرهنگی یا اجتماعی، مورد موشکافی و ارزیابی دوباره قرار گیرد و احتمالاً از یکی از این مناسبت‌ها یا هر دو آن‌ها حذف شود؛ ۲. به همین شکل، وقتی عنصری مثل طبل متمم یک آیین معرف هویت جمعیت الف دانسته شود، ولی توسط اعضای جمعیت ب مورد استفاده قرارگیرد یا اجرا شود، ممکن است در مواردی که جمعیت‌های الف و ب گرفتار درگیری و ناسازگاری هستند از نظر اخلاقی مورد ارزیابی دوباره واقع شود. اگرچه من این احتمالات را به زبانی مشابه بیان کردم، شاید بخواهیم این را هم بدانیم که ویژگی‌های خاص یک طبل در مقابل سایر چیزهای آیینی چیست. خاصیت‌های بیانگرانه ویژه طبل در بخش پنجم مورد مشاهده قرار خواهند گرفت.

من هنگام پیشبرد کار میدانی خود متوجه شدم که این فرضیه‌ها را می‌توان موضوع آزمون‌های قوم‌نگارانه قرار داد. شیعیان در شهر کوچک هالائور (حوزه باستی، اوتار پرادش) اکثریت محلی را تشکیل می‌دهند. با توجه به این که دگ و تاسا می‌توانند درد و رنج جبران‌ناپذیری ایجاد کنند، هیچ‌کدام از شیعیان این شهر حاضر نیست از این طبل‌ها به منظوری جز یادآوری نبرد کربلا استفاده کند. از آن جا که تاسا در این جا فقط با محرم پیوند دارد، هیچ‌گاه مانعی برای شرکت شیعیان در طبالی محرم پیش نمی‌آید (سنی‌ها، و هندوهای طبقات فرادست و فرودست نیز حضور می‌یابند، اما زیر سایه شیعه).^{۳۶} در واقع اهالی هالائور به این سنت می‌بالند، و نوارهای کاست طبالی محرم را در کنار سایر ضبط‌های گاه‌گاهی از آوازها یا شعرهای آواخوانی شده مناسب این ایام برای فروش عرضه می‌کنند. شیوه اجرای طبالی درون چهارچوب رسانه‌ای هنرهای کلامی و آیینی قرار گرفته است. به قول سیدشکی حیدر رضوی (۳۸ساله)، که از ده سالگی تاسا می‌نوازد، آوای طبل‌ها داغ کربلا را در دل‌شان تازه می‌کند؛ وقتی در آستانه گریستن صورت‌های شان در هم می‌رود (برای دیگران) معلوم می‌شود یاد چه چیز افتاده‌اند... (ما می‌نوازیم تا) پیام حسین (ع) به گوش همه برسد (Oct. ۱۹۹۸ com. pers.).

برداشت رضوی از تعبیر همگانی طبالی به اعلام و خبردهی القاءکننده این مطلب است که خود حضور طبالی حرفه‌ای نظرها را جلب می‌کند و موجب می‌شود که کودکان و ناظران پرسند: «چرا طبل می‌زنید؟» این می‌تواند فرصتی به آگاهان بدهد تا داستان کربلا را بازگویند و شنونده را به تجربه درونی این مصیبت‌نامه دعوت کنند. دیده‌ایم که در نواحی دیگر قابلیت التهاب‌انگیز طبالی در سایر زمینه‌ها به نشان دادن شادی و سرور سنی‌ها تعبیر شده نه اندوه شیعیان. حیدر رضوی در این مورد هیچ‌دوگانگی‌ای نمی‌بیند، و احساس خود را این‌طور بیان می‌کند که طبالی محرم «۱۰ درصد غم است». طبق توضیح او دو نوع جوش وجود دارد. نوع مستی (وجد و سرمستی به شیوه برخی فرقه‌های صوفی)، وقتی موج عاطفه چنان به غلیان درآید که شخص را بیهوش (مجنون/بی‌خود/مدهوش) کند، حرام است؛ نوع دیگر جوش

هنگامی رخ می‌دهد که طبل‌ها در نواختن چنان به شور می‌آیند که احساس می‌کنند خدا به یاری‌شان شتافته تا پیام امام حسین (ع) را برسانند و اشک در چشمان‌شان حلقه می‌زند. در خاتمه بحث در مورد طبل‌ها به عنوان نشانه‌های عاطفه، جمعیت، و زمینه، بی‌مورد نیست که یادی هم از افسانه‌ای‌بکنیم از شهر نزدیک اوتارائولا، که میزبان سنتی این چینی از طبالی شیعیان است. می‌گویند چند نسل پیش از این، کن‌ور، مهاراجه اوتارائولا، صاحب یک دف‌جادویی بود که مطابق با مناسبت‌های شاد یا غم‌انگیز بی‌درنگ ریتم‌های مناسب را به اجرا درمی‌آورد. روزی شخصی با خاستگاه اجتماعی فرهیخته یادآور پیوند همیشگی طبقات فرهیخته و طبل‌ها، به خصوص طبل‌های طوقه‌ای، در سراسر شبه قاره هند جرأت کرد که این ساز را به دست گیرد و با آن نوازندگی کند. ساز ناپدید شد و دیگر هرگز کسی آن را ندید. تاجایی که من می‌دانم این داستان را برای بالا بردن جایگاه آیینی یا ایجاد شکل‌های دیگری از کنش نمادین به کار می‌برند، ولی تکیه آن بر ضوابط آشکار بحث حاضر است: طبالی که پیشینه اسلامی دارد، یعنی دف، در گذشته با مناسبت‌های سرورآمیز و دردناک، هر دو، پیوند داشته. با دخالت یک غریبه فرهنگی/اجتماعی، شخصی از طبقه اجتماعی فرهیخته که ادعای پیوندی فرهنگی با این ساز را نیز دارد، طبل ناپدید می‌شود. یعنی دیگر نقش میانجی جادویی بین غم و شادی را نمی‌پذیرد؛ دیگر در نقش خود فرو نمی‌رود؛ اصلاً دیگر وجود ندارد.

چهار. چگونگی معنی‌دار شدن الگوهای طبل

اکنون مبحث همبستگی طبل با روش‌های اتصال معنا به الگوهای ریتمیک آن را بی‌می‌گیرم. به دوروش اشاره می‌کنیم: یکی قابلیت درونی یک ریتم برای معنارسانی از راه اشاره به زمینه‌های قبلی و دیگری قابلیت آن برای تفکیک و مشخص‌سازی سخن.

۱. اشاره به زمینه‌های قبلی

الگوهای ریتمیک، که اغلب ماتمی یا محرمی نامیده می‌شوند، سال‌های سال در ارتباط دائم با آیین‌های محرم اجرا شده و به صورت ضمیمه آنها درآمده‌اند. الگوهای ریتمیک ماتمی اگرچه برای برخی شنوندگان بازتاب‌دهنده شهادت امام حسین (ع) هستند، برای دیگران ممکن است همچون متن‌های نوحه که هنگام اجرای ماتم از بر خوانده می‌شوند، «برانگیزنده... گرامی داشت نیایشی این واقعه در زمان حال باشند». شاید هم هردو «حس تحسین و ستایش نسبت به ماتم رابه عالی‌ترین و گسترده‌ترین شکل بیدار کنند» (305 Pinault 1999). به قول تاسانواز محمودآباد، طبالی ماتم همان اجرای ماتم است. تداخل ضربه‌های طبل و بدن پدیده‌ای است که بر پایه حضور هم‌زمان طبالی و سینه‌زنی شکل می‌گیرد، و به لحاظ‌زبانی در روند نام‌گذاری ریتم ماتمی تقویت می‌شود.

الگوی ماتمی‌ای که اعضای گروه هم‌نوازی نوبت در محمودآباد اجرا می‌کنند الگوی کوتاهی است که به «الگوی ریتمیک ۱/۲» (آدا تال) نیز شهرت دارد.^{۳۷} نوازندگان شهناز بر این چهارچوب ریتمیک ملودی‌های نوحه را می‌نوازند که به قولی از ملودی‌هایی گرفته می‌شوند که همان موقع در دسته از بر خوانده می‌شوند؛ طبق مشاهده من نوازندگان شهناز ملودی‌ها

رابدون توجه واقعی به آنچه نوحه خوانها می خوانند انتخاب می کنند، باین حال در نقاره خانه نوازندگان شهناز گزینش ملودی ها را برحسب راگای مربوط به آن وقت روز انجام می دهند شیوه ای که همتایان ایشان در حیدرآباد آندرا پرادش نیز دنبال می کنند، و در سراسر سال مختص گروه هایی از این دست است.³⁸ بدین ترتیب هر چند ملودی های منفرد به خاطر ارتباط مستقیم خود با شعری که آهنگین خوانده می شود مناسب محرم به شمار می روند، ولی رده بندی موسیقایی آنها برحسب راگادر حقیقت هیچ ارتباطی با محرم ندارد. در عوض حاکی از چرخه روزانه اجرای موسیقی است که روی هم رفته با این نوع گروه نوازی همبستگی دارد. این کم تغییرترین حالت و شاید کمترین جنبه «موسیقایی» اجرا ضمیمه هایی نابرابر برای محرم فراهم می سازد: ماتمی تال که با طبل های چپ و راست نقاره (دوکار و جیل) بدین صورت اجرامی شود:

آوادی	گیت	تالا	گیت	جالا
ضربها	۰۰۱	۰۰۲	۰۰۳	۰۰۴
دوکار	۱۰۰	۰۰۰	۱۰۰	۱۰۰
جیل	۰۰۰	۱۰۱	۰۰۰	۱۰۱
یا روایتی تندتر				
دوکار	۱۰۰	۰۰۰	۱۰۰	۱۰۱
جیل	۰۰۰	۱۰۱	۰۰۰	۱۰۱

همبستگی تکراری بین این الگو و زمینه محرم، بیش از هر یک از دیگر مشخصه های ذاتی محتوای ریتمیک، برای بیشتر شنوندگان معنا می آفریند. ولی این نوع خاص از همبستگی ضمیمه ای تنها روش ممکن برای معنادهی الگوهای طبل نیست، چون برخی از این الگوها قابلیت معنارسانی کلامی دارند. این پدیده، که در آفریقا مورد پژوهش گسترده قرار گرفته، در جنوب آسیا از توجه چندانی برخوردار نشده است. فرضیه فرانک کُرْم مبنی بر این که ریتم های تاسادرترینیداد به تدریج کارکرد معنارسانی متن های نیایشی را در اختیار گرفتند و در همان حال جماعت پراکنده هندو مسلمان زبان این متن ها را به فراموشی سپردند (1994a) (Korom) پشتوانه قدرتمندی از شواهد شبه قاره ای ندارد، که مطابق آنها طبالی محرم می تواند معنارسانی متنی داشته باشد، حتی ضمن ادامه شکوفایی یک سنت زنده آواخوانی نیایشی.

۲. الگوهای طبل و متن های کلامی

این ریتم ها چگونه و تا چه حد «معنارسانی کلامی» می کنند؟ ظرفیت هر شنونده برای تشخیص شباهت های بین سخن یا شعر و الگوهای طبل فرق می کند. پل ارتباطی ریتم و متن ممکن است در برخی موارد پنهانی و خصوصی باشد، مثلاً هنگامی که قرار است ریتم های طبل موسوم به مرثیه بر خصوصیت های ریتمیک کلی (یا شاید گاهی وزن های شعری) مرثیه خوانی تأکید بگذارند. با این حال بیشتر مسلمانان حاضر مبنای زبانی ندا های ساده ای را که با طبل منتقل می شود درمی یابند: «یا علی» (کراچی، جیکب لاینز)، «یا علی یا حسین» (هالانور، اودایپور)، «حسن حسین» (اوتارائولا)، «سین امام حسین حیدر» (لاکنو، نگاه کنید به

(Wolf 2000, 280). این ندها را به راحتی می‌توان دریافت، نه تنها به این خاطر که از نظر عروضی ابتدایی هستند، بلکه به خاطر این که طبالی می‌تواند عملاً فریادهای شرکت‌کنندگان را همراهی کند. گنجاندن نام یک یا چند امام این ندها را مناسب موقعیت می‌سازد، ولی گاهی متن نیز یکی از جنبه‌های اجتماعی محرم را بیان می‌کند. آن‌طور که از گزارش شرر در لاکنو برمی‌آید، یکی از عناصر نمایش رقابتی روزگاری در رسم‌های عمومی محرم رواج داشته و ظاهراً قدری از روح آن تا امروز پایدار مانده است، به خصوص در ساختن تعزیه‌ها و خواندن نوحه‌ها. در کارواری محلّای اودایپور، راجستان، علاوه بر الگوی آشنای «یا علی یا حسین»، مبنای متنی یکی از ریتم‌ها «بری پلتان» است که ظاهراً باید شکل به هم ریخته «بری پلتون» یا «بیگ پلتون» (جوخه بزرگ) باشد. اکنون در روز هفتم محرم شرکت‌کنندگان در مراسم یک تعزیه بزرگ را که به جمعیت‌شان تعلق دارد به سوی مسجد حمل می‌کنند. تعزیه که روزگاری شکلی از تجلیل برای حاکم صاحب‌عنوان بود و بر تفاوت بین مسلمانان شریف و معمولی در آن روزگار تأکید می‌کرد اکنون به نماد کل یک محله مسلمان‌نشین تبدیل شده، و روند این دگرگونی به یک معنا در ریتم دُل تاسابه صورت رمزگانی بیان شده است.

اندکی پیچیده‌تر از این ندهای دوکلمه‌ای، جمله‌های پرمعنایی هستند مثل «سوار دُل دُل شد و کافران هلاک شدند» (کره دُل دُل کته کافر) (98/In1/p.47 7 Feb. 1998). به گفته پاپو سین، ملنگ (نوعی درویش) مشهور و دُل‌نواز خانقاه شاه جمال در لاهور، حدود سی سال پیش اجرای این ریتم در ایام محرم در پنجاب (پاکستان) معمول بوده. ولی اکنون طبالی در ایام محرم به کلی از لاهور غایب است، با این همه ظاهراً این ریتم امروزه در خانقاه لعل شهباز قلندر در سند اجرا می‌شود. طبق توضیح پاپو سین، طبال‌ها از بل‌های حفظی مشابه همان‌هایی که در موسیقی هندوستانی هست استفاده می‌کنند؛ فقیرها به طور فرعی به همین لایه معنایی وابسته‌اند. بنابراین اگرچه برخی ریتم‌های محرم به شکل کلامی درک می‌شوند، این بدان معنا نیست که همگی ریشه در زبان لفظی دارند.

در سنت نظام‌الدین که در دهلی و کراچی حفظ می‌شود هر یک از چهار ریتم اصلی محرم به یک متن وابسته است. برخی موسیقی‌دانان قدیمی‌تر در جیکب لاینز متن ریتمی به نام دیما (تحت اللفظ «کُند») را به سبک سوز برای من اجرا کردند. «امروز در مدینه صغرا با چشمانی اشکبار می‌گرید» (آج صوغرا یون مدینه من هین رتی بهار که نین) (97/117, 17). این به قول آنها «مرثیه» توسط یکی از اعضای خانواده نظامی ساخته شده است. این اثر در مجلس‌ها عملاً فقط با طبل‌ها «آواخوانی» می‌شود، نه مثل همیشه به شکل کلامی. آن‌ها دیما را یک تال (الگوی ریتمیک) نسبتاً مشکل می‌دانند، که از نظر ترتیبی اول یا آخر اجرا می‌شود، و مخاطبان آن جماعتی ایستاده و ساکن هستند، و مدت اجرای احتمالی آن بسیار کوتاه است.

با توجه به موضوع اشک‌انگیز این مرثیه و اظهار نظر تدافعی نظامی در «راهنمای کلی شیوه اجرا» (۱۹۸۹) مبنی بر این که هیچ متن سوگوارانه‌ای در دسته خوانده نمی‌شود ممکن است این گمان پیش بیاید که: در این مورد آیا انتقال رسانه از صدای آواز به طبل‌ها می‌توانسته مشخصه سوگوارانه متن‌ها را از دید ناظران انتقادی پنهان دارد؟ صوفیان و شیعیانی که آمیزه‌انده و سرفرازی نهفته در معنای بزرگداشت شهادت امام حسین (ع) را در می‌یافتند، شاید از روی

آوای طبل‌ها معنای درونی این مرثیه را تشخیص می‌دادند، چون احتمالاً از سر سنت آواخوانی آهنگین با آن آشنا بوده‌اند؛ ولی کسانی که نه با متن‌ها آشنایی داشتند و نه با وسیله عاطفی جبران این از جان‌گذشتگی‌ها هم دلی می‌کردند فقط به ندای طبل‌ها پاسخ می‌داده‌اند.

به گفته سید سریر احمد نظامی، این مرثیه به رویدادی تاریخی اشاره دارد که در آن «امام بزرگ» راهی نبرد کربلا می‌شود و دخترش صغرا را در مدینه می‌گذارد. دختر با شنیدن خبر شهادت پدر به سوگ می‌نشیند؛ شعرهای این مرثیه بازآفرینی تأثر همین سوگ هستند (97/17, 18). به قول محمد بخش: وقتی آن را می‌سراییم (یعنی می‌نوازیم) می‌فهمید دل و تاسا چه می‌نوازند، فلان و بهمان طرز (نغمه، ولی در این جابه‌معنی الگوی ریتمیک تحکیم‌بخش نغمه یک آواخوانی ملودیک). اگر آن را در دل بخوانید (احساس می‌کنید) که دل یک حرفی را می‌گوید...^{۳۹} اگر یادتان باشد که مرثیه را با دل تاسا می‌زنند به خاطراتان می‌رسد که این مرثیه را هم دارند با دل تاسا می‌زنند/ می‌گویند» (97/17, 36-37).

این طبالان کراچی برای ریتمی به نام ماتم نیز فقط یک متن یک‌سطری درست کرده‌اند، «فاطمه (س) از بهشت آمد و گفت «مظلوم حسین»» (جَب فاطمه فیردوس سه په کهتی آی مظلوم حسینا) (97/17/ p.76)؛ بدین ترتیب اجرای ماتم برای این طبالان برانگیزنده درد و غم دختر پیامبر (ص) برای پسرش امام حسین (ع) است که جان خود را در راه اسلام فدا کرد. در «راهنمای کلی شیوه اجرا»ی خانواده نظامی آمده است که به حکم سنت در روز نهم محرم عده زیادی در خانقاه نظام الدین در دهلی جمع می‌شدند. ابتدا آیاتی از قرآن کریم تلاوت می‌شد. سپس ذاکران خطبه‌هایی درباره‌ی شهادت امام حسین (ع) و خاندان پیامبر (ص) ایراد می‌کردند و در خاتمه فاتحه می‌خواندند. پس از آن خانقاه به مردم غذا می‌داد. بعد تاسانوازان یک سلامی اجرا می‌کردند و در این ضمن صاحبان مجلس افتخار بستن پیشانی‌بند را می‌یافتند؛ آن‌گاه تعزیه را بیرون می‌بردند (Nizami 1989, 8).

البته من جزئیات این مراسم را به شکلی که امروز اجرا می‌شود به دست نیاورده‌ام، ولی می‌دانم که استاد تاسانواز، ممرج، و گروهش (همگی هندو) بدین مناسبت در دهلی به طبالی می‌پردازند. در این مراسم افتخار بستن «اولین پگری» (یعنی پیشانی‌بند) را به او می‌دهند، و اگر منظورش را درست فهمیده باشم ریتم اول همین موقع اجرا می‌شود، که علامت برداشتن تعزیه از زمین است و سواری نام دارد.^{۴۱}

ممرج (تولد ۱۹۳۳) طبالی را از صاحب قبلی «اولین پگری» خانقاه نظام الدین آموخت که فردی به نام استاد محمد شیخ بود. طبالان سنت نظام الدین ساکن کراچی نیز از محمد شیخ و نقش او در هدایت یک تعزیه شیعی می‌گویند.^{۴۲} پیش از او پدر ممرج، کیشان لعل، به مدت سی و چهار سال در خانقاه نظام الدین طبالی می‌کرده است. سنت این خانقاه در ایام محرم در راستای خصوصیت جهان‌شمول ویژه برخی فرقه‌های صوفی حضور شرکت‌کنندگان از انواع و اقسام جمعیت‌ها با بستگی‌های احساسی گوناگون نسبت به این امر را مجاز می‌دانسته است: نظر ممرج این بود که طبالی خود اصلاً جلوه عاطفی خاصی ایجاد نمی‌کند، مردم گریه می‌کنند چون مجلس عزاداری است. بیشتر افراد خود ریتم‌ها را ذاتاً نمی‌دانند (98/De/In1). «راهنمای کلی شیوه اجرا» طبالی را از نشانه‌های شادمانی دانسته، باین حال یکی

از طبالان سنی در کراچی گفت که مثلاً ریتم ماتم حالتی از ضعف و سستی در شنوندگان ایجاد می‌کرده و باعث رقت دل‌ها و جاری شدن اشک‌ها می‌شده است (Hasham 97/115,43).^{۴۳} این چندگانگی بنیانی ممکن است در مورد یک فرد به شکل نوعی دوگانگی درآید، در رابطه با تبعیت‌های عاطفی و سیاسی باید دست به انتخاب زد، با وجود تاریخچه درگیری‌های بین جمعیتی در ایام محرم در جنوب آسیا که پیشینه آن دست‌کم به قرن هفدهم بازمی‌گردد، انعطاف و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز حتی در مناطق شهری نامحتملی مثل دهلی همچنان وجود دارد. دسته‌ای که از خانقاه نظام‌الدین به راه می‌افتد نمونه جالبی است چون آن‌طور که از گفته‌های طبالان هندو برمی‌آید بیشتر نشان‌دهنده هویت برادری صوفیان است که هندوها نیز در آن شرکت می‌کنند. به نقل از ممرج «من به هیچ مرزبندی مذهبی‌ای اعتقاد ندارم». از گفت-وگوهای مان معلوم شد که طبق تجربه او و گروهش اجرای یکی از ریتم‌های محرم که از نظر آیینی اهمیت کمتری دارد، یعنی کلمه که نام خود را از شهادتین گرفته است، از نظر معنوی هیچ نامطلوب نیست.

این مسئله که ریتم‌های طبل به طور دقیق چگونه متن‌های خود را بازتاب می‌دهند موضوع مقاله دیگری خواهد بود؛ به عنوان یک بررسی ابتدایی می‌توان گفت که ریتم‌ها در ظاهر تفسیرهای سبک‌پردازی شده تجربه‌های ذهنی متن‌ها هستند، نه کاربری‌های نظام‌مند قواعد عروضی شعر روی طبل؛ ریتم‌ها صرفاً جمله‌بندی‌های بلند و کوتاه را هم انجام نمی‌دهند. برای مقصود این مقاله کافی است به بررسی یک تال به نام کلمه پردازیم. این تال اوستیناتویی است که ریتم را تعریف می‌کند؛ نوازندگان تاسا در مقابل آن به بداهه‌نوازی رو می‌کنند، مثل یک نوازنده جاز که در مقابل یک دسته تغییرهای آکوردی به بداهه‌نوازی می‌پردازد. این اوستیناتو حکم «نغمه» را دارد و در واقع موسیقی دانانی که در دهلی با آنان مصاحبه کردم همین واژه فارسی یعنی نغمه را برای اشاره به ضرب دُل به کار می‌بردند، که اساس قطعه را مشخص می‌سازد. یک لایه واسط از اوستیناتو با تاسا اجرا می‌شود که در نت‌نویسی هم می‌آید. همه گروه‌های هم‌نوازی دُل تاسا این ساختار سه‌صدایی را رعایت نمی‌کنند، ولی جالب است که این ساختار نزد گروه‌های ترینیدادی معاصر دیده می‌شود.^{۴۴}

پنج. اصول زیبایی‌شناسی قابلیت بیانگرانه طبالی و «موسیقی»

روابط بین ریتم‌های طبل و بیان لفظی در جنوب آسیا انتزاعی هستند، در واقع انتزاعی‌تر از روابط ریتم‌های تنال با زبان‌های آفریقایی قبایل صحرا. ولی در هردو مورد زبان طبل ابهام‌انگیز است و فقط به کمک زمینه می‌توان آن را تفسیر کرد. وقتی رهیافت ما زیبایی‌شناسی است با ضوابط ساده «زیبایی» سروکار نداریم بلکه مسئله چگونگی درک و دریافت یک قالب‌خلاقیت، و معنای آن برای مردم به میان می‌آید. می‌توان گفت یکی از راه‌های تشخیص ارزش طبالی در همه نواحی و جمعیت‌های جنوب آسیا پیام‌های متنی نمایان منسوب به ریتم‌های طبل است. با این حال جنبه‌های کلامی طبالی به‌طور کلی رساننده احساسات پاک همبسته با یک مناسبت نیستند، و پیام نیز به وسیله روش اجرای چیزی دستخوش تغییر نمی‌شود. برای باز کردن مقوله‌های مربوط به احساس باید فراتر از مفهوم خام و ابتدایی

«پیام» حرکت کنیم و به سراغ سبک‌ابراز شدن آن برویم.

۱. طنین و اشل صوتی

طنین و اشل صوتی متشکل از زیرایی‌های نامعین در طبل‌ها باهم تغییر می‌کنند. اشل‌های زیرتر معمولاً با ضربه‌هایی تند و تیزتر به دست می‌آیند؛ آواهای بم‌تر معمولاً گنگ‌تر و خفه‌تر هستند. این مطلب با گرایش به نواختن طبل‌های زیرتری مثل **تاسا** با مضراب‌های باریک‌تر و نه طبل‌هایی مثل **دُل** و **نقاره** که بسته به عوامل سازنده زمینه یا سبک محلی با مضراب‌های سنگین‌تر یا دست‌نواخته می‌شوند، در ارتباط است.

هنگام مصاحبه‌ای با محمد بخش توجه من به اهمیت طنین و زیرایی جلب شد، او از **نقاره‌نوازان** و هنرمندان رادیو در مولتان پنجاب در پاکستان است.^{۴۵} بخش که خود سنی است نوعی کراهت اخلاقی از به‌کار بردن **دُل** **تاسا** در ایام **محرم** ابراز می‌کرد، باین که خودش قبلاً نوع دیگری از **دُل** را می‌زده تا روزی که پیرش او را از این کار منع کرده است. ظاهر آن به خاطر این که حس می‌کرده موسیقی به هر شکل برای **محرم** نامناسب است. موسیقی دانان مولتانی که گاهی، ولی نه همیشه، میراثی هستند، هنگام **محرم** همچنان به نواختن **دُل** و **شهنا** ادامه می‌دهند اما هرگز **تاسا** نمی‌زنند.^{۴۶}

البته این بدان معنا نیست که بخش هیچ‌گونه ارتباطی با **تاسا** ندارد. او در روزگار پیش از جدایی در عروسی‌های هندو **تاسا** می‌زده و حتی قادر بوده سازی را که می‌گفتند هشتاد سال عمر دارد غبارروبی کند تا با آن نمایش دهد. ولی روشن است که به چشم او **تاسا** ضمیمه جمعیت و زمینه‌ای است که مخالف **محرم** شمرده می‌شوند. روزگاری **تاسا** در مولتان هنگام **محرم** نواخته می‌شده ولی نه به دست خود مولتانی‌ها، بلکه به وسیله **مهاجرانی** که تادهه ۱۹۶۰ از این طبل‌ها برای همراهی نوعی نمایش رزمی با شمشیر استفاده می‌کردند. سنت **مهاجری** به دلایل پیچیده‌ای از میان رفت، شاید به خاطر تعصب محلی علیه سنت‌های وارداتی، یا اعتراض‌هایی که به نحوه چرخ دادن شمشیرها در هوا می‌شد. بخش با این که برخلاف تذکره پیر خود اجرای **دُل** را حرام نمی‌دانست، احساس می‌کرد اجرای **تاسا** در ایام **محرم** به نوعی غیراخلاقی خواهد بود. از او پرسیدم چرا **دُل** نوازی در حاشیه **محرم** پذیرفته شده اما **تاسا** نوازی نه؟ بخش صرفاً این‌طور استدلال نکرد که نامناسب بودن **تاسا** به خاطر پیوندی است که با عروسی‌ها دارد، بلکه از ویژگی‌های موسیقایی گفت: احساس می‌کرد زیرایی و طنین عمیق **دُل** هم بیشتر با اندوه این مناسبت هم‌خوانی دارد و هم موجب استمرار آن می‌شود و بدین ترتیب بیشتر به درد اعلام شروع **محرم** یا حرکت دسته می‌خورد. زیرایی بالا و طنین گوش‌خراش ضربه‌های **تاسا** به نظر او به قدر کافی گریه‌آلود نمی‌آمد. نیز به عقیده او صدای این ساز نمی‌توانست به دوری صدای **دُل** طنین‌انداز شود. همبستگی‌ای که بخش میان طنین، زیرایی، و عاطفه برقرار کرد برای من جای تعجب نداشت چون همین همبستگی بی‌قید از فرهنگ خود من نیز برمی‌آید.

مثلاً ژان ژاک ناتیه (Nattiez 1990, 122) اشاره کرده که برای یک موسیقی‌دان غربی برخی نمادهای آوایی طبیعی به نظر می‌رسد. او نمودار زیر را فراهم کرده است:

زیر جیغ جیغی روشن شاد (و به همین ترتیب)
بم عمیق تیره غمگین (و به همین ترتیب)

من شاید «تمپوی سرزنده» را نیز به زنجیره موسیقایی «شاد» و «تمپوی آهسته» را به زنجیره «غمگین» اضافه می‌کردم. شنونده غربی اغلب این نوع مفاهیم مجرد را در صورت عدم حضور یک واژه موسیقایی کاربردی خاص پیشنهاد می‌کند؛ آنها در مقام مفاهیم مجرد هم خوانی منطقی و خوبی با انواع اظهارنظرهای (شمار البته اندک) هندی‌ها و پاکستانی‌هایی دارند که من با آنها درباره تفکر موسیقایی‌شان در مورد شادی و غم صحبت کردم. توضیح بخش به طور تلویحی یا آشکار هنگام مصاحبه با چندین موسیقی‌دان و شنونده دیگر در مناطقی که سنت‌های تاسادر کنار سنت‌های طبالی سازهایی با زیرایی عمیق‌تر مثل دُل یا نقاره وجود داشت، نمود پیدا کرد؛ شماری از مصاحبه‌شوندگان نتوانستند توضیح دهند چرا صدای تاسا به نظرشان شاد یا هیجان‌انگیز می‌رسد و نه غمگین؛ عده اندکی هم حس می‌کردند زیرایی و طنین طبالی ربطی به محتوای عاطفی ندارد.

هر چند باید در برابر این وسوسه مقاومت کرد که بگذاریم توصیف‌های تعبیرگونه رنگارنگ دوره استعمار بدون توضیحی انتقادی در کنار مواد میدانی مقدماتی قرار گیرند، شایسته است در این زمینه رجوعی به توصیف خانم میر حسن‌علی از یکی از دسته‌های محرم بکنیم، که به احتمال زیاد بین سال‌های ۱۸۱۶ و ۱۸۲۸ در لاکنو بوده است (Ali 1974, xi):

تمامی مسیر حرکت هر دسته تحت حفاظت بورخانداران (تفنگ‌داران) است که با فاصله‌های مساوی کنار راه ایستاده‌اند. چندین دسته موسیقی در سواره‌رو پراکنده‌اند، تصنیف‌های غم‌بار نوحه مانند اجرا می‌کنند که به سبک‌خاص هندوستان ساخته شده است، و به خوبی با این مناسبت می‌خواند هنگام اجرای مُرتم (یعنی ماتم) **طبل‌ها و ترومپت‌ها تکرار «حسن حسین» را تقلید می‌کنند.**

تجربه دوازده‌ساله خانم علی در رابطه با محرم به عنوان یک زمینه عزاداری احتمالاً بر تعبیر او از گروه موسیقی به «نوحه‌وار» تأثیر داشته (در ۱۹۹۸ که به نظر من نوحه‌وار نمی‌رسید). او متوجه طنین‌های متضاد، «طبل‌ها و ترومپت‌ها»، شده است. جلوه خفه‌طبل‌ها که احتمالاً نه تاسا بلکه نقاره بوده‌اند^{۳۷} لابد مثل گاهی وقت‌ها نتیجه زدن سازها با دست بوده است. در حالت کلی تر، وقتی در یک دسته دُل یا نقاره می‌زنند، ارتعاش رویه این سازها (که هیچ ضربه محکم نمی‌خورد، چون معمولاً مضراب‌ها حجیم هستند) تا دور دست افتراق حاصل می‌کند و لرزه‌های خود را در انبوه بدن‌ها از دست می‌دهد. اما صدای جیغ مانند چه؟ آیا جیغ و صفیر طنین مناسبی برای محرم هست یا فقط به درد خودترومپت می‌خورد؟ آیا جیغ و صفیر آن‌طور که از توصیف خانم علی برمی‌آید تمثیلی از فریادهای واویلای آدم‌ها است؟ اگر چنین باشد شاید بتوان گفت چرا طنین‌های شفاف و جیغ‌مانند، برخلاف هم‌تایان کوبشی‌شان، هنگام تعلق گرفتن به گروه هواصداها مشکلی ایجاد نمی‌کنند.

مطالعات کاربردی هنر

با این حال ملاحظات زمینه‌ای دیگری نیز در کار است. مثلاً باید توجه داشت که موسیقی‌دانان موروثی چه در حیدرآبادسند (منگنهارها) و چه در حیدرآباد اوتار پرادش هنگام محرم نوعی هواصدای دوزبانه‌ای را به کار می‌برند که کوتاه‌تر از آنی است که در کنسرت‌ها یا

عروسی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. موسیقی دانانی که در آندرا پرادش با آن‌ها صحبت کردم به یکی از خاندان‌هایی تعلق داشتند که از روزگار نظامی‌ها به‌طور سنتی مسئول اعلام ساعت در نقارخانه در این مورد خانقاه یوسفین بوده‌اند. طبق برداشت آنان کارکرد چنین شهنایی تولید و پخش صدا تا فاصله‌های دور است، مثل کارکردی که بخش برای دُل در ایام محرم در نظر داشت. با این طرز توضیح، منطقی است که ساز مورد استفاده در نقارخانه برای محرم و همچنین اعلام ساعت‌ها هر چه جیغ مانندتر باشد.

۲. تمپو و کادانس

ضمن گفت‌وگو درباره صدای طبل‌ها با طرف مشورت‌های مختلف، گاهی به زبان لفظی «خیابانگردها» ایام جشن و گاهی موسیقی دانان، اغلب مشکل می‌شد جنبه‌های به‌خصوص صدرا را از نظر فنی جدا سازی کرد. مثلاً زیرایی تاسا، تیزی و شفافیت طنین آن را نمی‌شد به‌طور مجرد و بدون یادآوری تمپوی سریع آن پیش چشم آورد. تمام ریتم‌ها وقتی با تاسا بداهه‌پردازی می‌شوند ضربه‌هایی تند و پرشتاب پیدامی‌کنند، شتابی که تاحدی رساننده حس هیجان، یا جوش، همبسته با مراسم و تصاویر ذهنی نبرد کربلا است.

بنابراین من سعی کردم جنبه‌های تمپو و کادانس ریتمیک را به مفهومی که در سایر فرم‌های هنر صوتی محرم دریافت می‌شود بجویم. پس از آن که ایامی بارد جلسه ضبط و مصاحبه خود درباره موضوع رساله دکترایش، مرثیه اردو، رابا کرار کاظمی به پایان رساند، به سراغ او رفتم. توضیح دادم که به ریتم‌های طبلی برخوردارم که برای جمله‌بندی ساختارهای شعر شیعی ساخته شده‌اند و نمی‌دانم نمونه‌های دیگری هم از این پدیده یافت می‌شود، و عقیده شخصی او نسبت به اهمیت آن چیست. او پس از لحظه‌ای تأمل نه تنها یک ریتم طبل، بلکه یک ملودی را هم به خاطر آورد که در مراسمی توسط گروه سازها و طبل‌ها اجرا شده بود.^{۴۹} کاظمی متن همراهی کننده یک ملودی سرزنده و تقریباً بازیگوشانه را خواند که گویی چهره جدی موضوع را دیگرگون جلوه می‌داد.

قتل هوئه حضرت ایمام	حضرت امام (حسین) (ع) به قتل رسید
هه یی هو آ ویران مدینه (۲)	افسوس، مدینه ویران است!
در په سکینه	بر (آستانه) در سکینه
رُتی خری هه (۲)	ایستاده و می‌گرید
نه میلا پانی کا جام	یک جام آب به دستش ندادند
هه یی هو آ ویران مدینه	افسوس، مدینه ویران است.

از آقای کاظمی پرسیدم به نظر او تأثیر عاطفی این قطعه کدام است. با توجه به بستگی‌های متنی و زمینه‌ای با محرم، تعجبی نداشت که او قطعه را غم‌انگیز می‌داند. اما بسیاری از کسانی که آن را در یک گردهمایی عمومی می‌شنوند حس می‌کنند موسیقی آن از متن مرجع فاصله گرفته و صرفاً دخالت‌هایی از جانب سازها، ملودی، و مشخصه ریتمیک آن دیده می‌شود. به علاوه زمینه چنین اجرایی مراسم به اصطلاح مهندی (خانبندان) است. در یکی از روایت‌های معمول جنوب آسیا از داستان کربلا، امام حسین (ع) که نمی‌خواهد پسرش قاسم

بی آن که داماد شود در میدان جنگ بمیرد، پیش از آغاز نبرد یک جشن عروسی برای او ترتیب می‌دهد. در آیین‌های مفصل‌تر **محرم**، عروسی قاسم در روز هفتم ماه با ترانه‌های مخصوص و موسیقی گروهی جشن گرفته می‌شود. این نمونه‌ای است از شادمانی کنایه‌آمیز یا تلخکامانه، که در چهارچوب عزاداری محصور است. شرکت در چنین جشنی روی هم رفته کار کسانی است که یک ادراک متنی عاطفی از **محرم** را پذیرفته‌اند.

درواقع شماری از طرف‌مشورت‌های من‌ظاهراً حس می‌کردند موسیقی وقتی غم‌انگیز به نظر می‌رسد که کُند و بی‌حال باشد. من‌مایلی نیستم به خاطر یک بحث مفصل در زمینه روش‌شناسی در این رابطه از موضوع اصلی دور بیفتم، فقط می‌خواهم باز هم تأکید کنم که وقتی موسیقی در زمینه خاصی مطرح می‌شود مفاهیم مجرد زیبایی‌شناسی تقریباً یکسره رنگ می‌بازند.

نتیجه‌گیری: موسیقی اندیشه‌گر

برای نتیجه‌گیری از جهان موسیقی دانان خارج می‌شوم و به سمت جمع‌گسترده‌تری رو می‌کنم، تا ضمن اشاره‌ای دوباره به یکی دو هسته عقیدتی به ارائه چند روشی بپردازم که طبالی **محرم** در استمرار بخشیدن به زنجیره معانی از آنها بهره می‌گیرد. برخی افراد هنگام **محرم** از طبالی به عنوان نقطه عزیمت اندیشه به سوی وقایع کربلا استفاده می‌کنند. من به سراغ پروفیسور آناه‌ارازا بیلگرامی از دانشکده اقتصاد دانشگاه جامع ملی در دهلی رفتم، یک استاد شیعه که اکنون در حال فراهم کردن کتابی در مورد آیین‌های **محرم** به زبان اردو است. او سه سبک اجرای **دُل تاسا** در زادگاه خود بیگرام را یادبود سه مرحله نبرد کربلا می‌شناسد. نخست تمپوی منظم برای او پیشروی لشگرها را تداعی می‌کند، «چپ راست چپ راست»؛ سبک بعدی طبالی که شتاب گرفته، بلند، و پرتب و تاب است حمله را به یاد می‌آورد. سرانجام سبک طبالی کُند و آرام و آهسته بازتاب‌دهنده «آخرین لحظه که تکلیف همه چیز معلوم شده، بدن‌های به خاک افتاده» به شمار می‌رود.^{۴۹}

به نظر من جنبه تخصیص‌دهنده تفسیرهای بیلگرامی عجیب می‌نماید، چون خود طبال‌ها هیچ‌گاه معنایی به این دقیقی مطرح نمی‌کردند. درحقیقت به قول پروفیسور بیلگرامی آنها قادر نبودند چنین تفسیرهایی ارائه دهند، چون نه تنها فاقد پس‌زمینه تحصیلی لازم برای احاطه بر این گونه صفت‌های اندیشمندانه هستند بلکه پس‌زمینه مذهبی سنی‌شان آنها را به سوی چنین اندیشه‌ای راهبر نمی‌شود. جالب است که منظور ضمنی او از این حرف این بود که طبال‌ها از طریق توانایی هنری خود قادر به ایفای نقش‌هایی فرهنگی و مذهبی هستند که خودشان درک کاملی از ماهیت آنها ندارند. نگاه بیلگرامی در تضاد با نگرش فراگیر، هرچند ساده‌تر، نسبت به طبل به عنوان نوعی شیء دارای زمینه‌ای خاص، محبوبیت **تاسانوازی** در عروسی‌ها را مسئله‌ساز نمی‌دید. می‌گفت: «ریتیم‌هایش فرق می‌کنند»؛ مشخصه طبالی **محرم** وقفه‌های نسبتاً بزرگ بین ضربه‌های **دُل** یا طبل باس است. با این حساب توصیف او پشتوانه یک عقیده عمومی دیگر می‌شد، یعنی این که یک سازدارای زیرایی عمیق با تمپوی آهسته در زیبایی‌شناسی عزاداری سهمی ادا می‌کند.

این مقاله مجموعه‌ای از روش‌های گوناگون افراد برای تفسیر و توضیح یک زمینه خاص برای طبالی را به‌طور دقیق شرح داده که در قالب دو روش برای تفسیر محتوای خود جریان یافته‌اند. این جریان در مسیرهای ارتباطی بین طبل‌ها در مقام‌های مادی و مناسبت‌ها و هویت‌های جمعیت‌های به‌خصوص نمودی آشکار دارد؛ تجلی دیگر آن نیز در روش نسبت‌دادن معانی لفظی به ریتم‌ها است؛ و نمونه‌های آن روش‌های ادراک ضابطه‌های بیانی اجرامثل طنین و تمپو. با این‌که امروزه بیشتر شیعیان جنوب آسیا تأثیر عاطفی محرم را در کلمه غم خلاصه می‌کنند، در حقیقت تخته‌رنگی از احساس‌های گوناگون در اجرای روایت‌ها و آیین‌ها نقش دارند. فرهنگ موسیقایی سرمشق چندگانگی عاطفی، را ارائه می‌دهد، و شرکت‌کنندگان گوناگون در محرم آن را از طریق شیوه‌های آیینی خود جمله‌بندی می‌کنند. محرم نمونه‌ای است، از یک واقعه «اندوه‌بار» که شخصیت‌پردازی آن به‌وسیله گروهی از عواطف پیچیده، از جمله عواطف مربوط به گرامی‌داشت، انجام گرفته است. شکوه و جلال مراسم محرم برای شرکت‌کنندگان یک جنبه غرورآمیز، و زیبایی‌شناسانه نیز دارد، جنبه نشان دادن حس احترام و ستایش نسبت به امامان معصوم، که حضوری معنوی و روحانی دارند. عده‌ای بستگی نظامی تاسا نوازی را مناسب یادآوری حس جوش یا هیجان نبرد کربلا می‌دانند؛ ولی برخی شیعیان علیه این همبستگی جبهه می‌گیرند، و به نقل مرثیه‌های معروف انیس، دبیر و دیگران می‌پردازند که در آن‌ها دشمنان امام حسین (ع) هربار که یکی از اعضای خاندان پیامبر (ص) را به شهادت می‌رسانند بر طبل‌ها می‌کوفتند. نگرش‌های عاطفی پیچیده نسبت به محرم برآمده از باورهای مختلف شرکت‌کنندگان و تفسیرهای گوناگون است، و بی‌آمد آن پایداری در مورد هنر طبالی (یا تکلیف آیینی غیرموسیقایی وابسته به سنت). شاید بی‌تناسب نباشد که این مطلب را با بازگشت به تأویل‌های متنی یا معانی معاصر، سنت آواخوانی شفاهی را محک بزنیم که در بردارنده اشاره‌هایی به طبالی است و اشخاص می‌توانند برداشت‌های بعدی خود در مورد این پدیده را برپایه آن قرار دهند. یکی از شاعران مرثیه کلاسیک اردو، میرزا دبیر، ابیات زیر را با استخراج از اجرایی در یک مجلس زنانه در لاهور تنظیم کرده، که توسط ایمی بارد ضبط و ترجمه شده است.

مرکبش را نگه داشت، از هم‌رهاں پرسید،

روز اول محرم بود که سرورمان رسید

«ای غریبان من، به این دشت بلا آمدیم

رواست که خیمه زنیم؟» گفتند: «بزنیم.»

«ولی ای شاه ایمان، چند صباح این جا بری به سر؟»

شاه پاسخ داد: «این جا مکان ما است تا روز محشر!»

ناگاه دشمنان به خیمه‌ها رسیدند!

طبل و دایره و بوق و کرنا صفیر کشیدند!

زینب فریاد زد: «ای سید غریبان،

آیا نیامده‌اند به پیشوازان؟

این عده حتماً غریب نوازان اند!

برای تو پیام مهمان‌نوازی آورده‌اند.»

شاه گفت: «این که به پیشواز می‌آید مرگ است»

حضرت زینب(س) صدای طبل و دایره و شیپور می‌شنود و فکر می‌کند مردم محلی کربلا به پیشواز می‌آیند تا پس از آن سفر پرمارت از مدینه به ایشان خوش آمد بگویند؛ اما افسوس، دشمن است که می‌آید، و پیامش نه مهمان‌نوازی بلکه مرگ است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. روایت‌هایی از این نوشته به همایش سال ۱۹۹۹ دربارهٔ آسیای جنوبی در دانشگاه ویسکانسین در مدیسن، و نیز به کارگاه «متن، زمینه و محتوای تفاوت در پژوهش‌های خاورمیانه‌ای» در دانشگاه بن گورین در نگو (ژوئن ۲۰۰۰) فرستاده شد. مایلم از شرکت‌کنندگان در این مناسبت‌ها به خاطر نظرهای انتقادی‌شان تشکر کنم، همچنین از ایمی بارد، جیمز کیپن، فرانک کرُم، ک.م. نعیم، و رگویا قریشی به خاطر راهنمایی‌های مفیدشان.

۲. سایر عرصه‌های مهم عبارت بودند از کراچی، حیدرآباد، و ناحیه روستایی سند؛ مولتان و ناحیه روستایی پنجاب پاکستان، دهکده‌های نزدیک لاکنو، شهر آلمورا، دهکده‌های بخش باستی در ایالت اوتار پرادش؛ دهلی؛ حیدرآباد و منطقه‌های روستایی اطراف در آندرا پرادش؛ دهکده‌های بخش دارماپوری، و مدرس،

تامیل نادو؛ کلکته بزرگ؛ بمبئی؛ و او دایپور در راجستان. مایلم از اشخاص زیر به خاطر کمک میدانی و ترجمه‌ای تشکر کنم: قمر جلیل (پنجابی، اردو)، ایمی بارد (اردو)، م. لاکسمایه (تلوگو)، ناگراج (تلوگو)، چتو سینگ (مواری)، تقلین نقوی (اردو).

۳. رضوی به نقل از سفرنامه بحارالاسرار اثر یک سیاح اهل آسیای مرکزی به نام محمود ابن امیر والی می پردازد. آن ویراست از این اثر که به من توصیه شد تاریخ ۲۳ سپتامبر ۱۶۲۵ را برای دیدار والی از لاهور در روز اول ماه محرم ذکر می‌کرد (Islam 1980, 26). این گزارش در صفحه شش قسمت فارسی آغاز می‌شود.

۴. نگاه کنید به مالارنی که نشان می‌دهد چگونه در ویتنام وظیفه‌گرایی دولت می‌تواند «منجر به ایجاد دگرگونی مهم و شاخصی در معنا، ارزش، و ساختار آیینی» در مراسم سوگواری شود اما «هرگز نمی‌تواند مهار طیف (کامل) معناها و ارزش‌های آن را به دست گیرد» (Malarney 1996, 556).

۵. نگاه کنید به ماسلس که نشان می‌دهد «در محوروم بمبئی، خود مفهوم چیزی که محتوای سنت اصلی بزرگ اسلام را تشکیل داده در گذر زمان دستخوش تغییر شده است. آن چه امروزه می‌تواند عامل تعیین‌کننده چنین سنتی قلمداد شود، یعنی حکم پیامبر (ص) و کتاب، برای محوروم اهمیت یافت» (62 Masselos 1982).

۶. یافته‌های من، اگرچه به خاطر چشم‌انداز جغرافیایی کار میدانی ام محدود هستند، از پشتیبانی مشاهدات فلورابر خوردارند: «سبک و گونه نوبت» را می‌توان به کمک «الگوهای ریتمیک که با نقارات اجرا می‌شوند» شناسایی کرد و «شهنای نقش فرعی را برعهده دارد» (Flora 1995, 60). در نپال هم به همین شکل، سرفصل‌های کارگان مناسبتی برای پنکال باجا به وسیله ملودی یا الگوهای ریتمیک، کال، شناسایی می‌شوند (Tingey 1994, 120). امکانات موجود در سازهای کوبشی و الگوهای ریتمیک برای تعریف زمینه در موسیقی آیینی آسیای جنوبی شایسته توجه بیشتری هستند.

۷. در هماهنگی با اصول این منتقدان به چشم من، تمایزگذاری‌های برخی پژوهشگران بین واژه‌های عاطفه، علاقه، و احساس را وارد کار نخواهم کرد، چون این تمایزگذاری‌ها به طور کلی وابسته گمانه‌زنی‌هایی در مورد تفاوت بین حالت‌های درونی، حالت‌های تعریف‌شده، بیان نمادین و فرهنگ هستند که به خودی خود جهانشمول محسوب نمی‌شوند (Grima 1993, 7). در عوض این واژه‌ها را آزادانه به کار خواهم برد و بسته به ادراک روزمره از کاربری زبانی آنها، و خواهم کوشید تا ویژگی‌های قوم‌شناختی موضوع مورد بحث خود را از طریق توصیف هرچند محدود حاصل آورم.

۸. ماینز (Mines 1975) برای عمیق‌تر کردن ادراک ما از آمیزش فرهنگی «مردمی» اسلام و هندوگری که اغلب در جنوب هند به چشم می‌خورد، شیوه‌های اجرایی مسلمانان تامیل اسلامی شده در مدرس و مسلمانان ساکن شهرهای کوچک‌تر، شهرستان‌ها، و دهکده‌های تامیل نادو را نشان می‌دهد.

۹. بی‌بی به معنای «خواهر بزرگ‌تر» یا «زن» است، اما در سنت شیعه به حضرت فاطمه (س) اشاره دارد.

۱۰. یک سنت محلی در مشیرآباد، حیدرآباد بر محور داستانی شکل گرفته که در آن مردی در خواب از جانب روح امام حسن (ع) و امام حسین (ع) به چاهی فراخوانده می‌شود؛ در آن چاه چند علم پیدا می‌کند و اصرار می‌ورزد که سه گروه موسیقی از سه نوع مختلف راهنمای او در بیرون آمدن از چاه باشند. از آن سال به بعد (اوایل قرن بیستم) جشنی در مشیرآباد معمول شده که شامل طبالی، راه رفتن بر آتش، و تسخیر جسم به وسیله ارواح دیگر است. در عزاداری‌های شیعه بر نبرد کربلا، لحظه‌های سوزناک به یادآوری تشنگی فرزندان اردوی امام حسین (ع) اختصاص دارند که آب فرات از آنان دریغ‌شده بود، و نیز به قطع اعضای بدن حضرت عباس (ع) که سعی کرده بود با یک مشک چرمی از رودخانه آب بیاورد. شاید موضوع جستن آب روایت به روایت تغییر شکل داده باشد. همچنین نگاه کنید به گزارش پارکس از محرم همراه با گزارشی از حکایت محلی عنکبوتی که بر دهانه چاه تار تنید تا امام را از دید دشمن پنهان دارد (Parks 1850:1, 300).

۱۱. پیرلو پانداگا یعنی جشنواره «پیرها». پیرها به بیان صحیح مردان مقدس مسلمان یا رهبران روحانی صوفیان هستند، ولی در این مورد به دسته و طبقه‌ای تعلق ندارند. لاکسمایه خود را به یک کاست سلسله‌بندی شده متعلق می‌داند و در دهکده او جشن پیرلو پانداگا برگزار می‌شود. او بیش از یک دهه را صرف جمع‌آوری مدارک مستند از جشن‌های گوناگون این جشنواره در ناحیه تانگانای ایالت آندرا پرادش کرده است (مثلاً Laxmaiah 1998).

۱۲. باید توجه داشت همگرایی از جنس این نظام عقیدتی وحدت بخش محرم را خارج از یک فرقه خاص می بیند، که البته به سمت شیعه گرایش دارد، (Pinault 1999, 296). همچنین نگاه کنید به «شهادت امام حسین (ع) و اجماع عاطفی جامعه هند» در کتاب حسین و حسین (6-155, 1988).
۱۳. نوع دلی که معمولاً به همراهی تاسا می پردازد یک طبل استوانه ای است، گرچه طبل های دسته دار هم یافت می شوند. تاسا را تاشا یا حتی تراسا هم تلفظ می کنند. من در این جا تلفظ تاسا را به خاطر یک دست شدن کار پذیرفته ام، با این که در برخی موارد به خصوص منبع اصلی یک نقل قول ممکن است از تلفظ یا هجی دیگری استفاده کرده باشد. علت انتخاب این هجی این است که به احتمال زیاد تلفظ قدیمی تری را بازتاب می دهد. این کلمه ظاهراً خاستگاه عربی دارد، و از راه زبان فارسی وارد فرهنگ واژگان هندی شده است. احتمال زیادی دارد که تلفظ «تاسا» در روند هندی سازی به «تاشا» تبدیل شده باشد. روایت قدیمی تر ظاهراً وارد «تاسا»ی ترینیدادی هم شده است. «تاکا»ی تامیل می تواند یک پردازش دوباره محسوب شود («ش» هندی/آریایی در برخی گویش های تامیل به «ک» تبدیل شده و مثل «س» تلفظ می شود). شواهد پیش اسلامی از یک ساز مشابه در نقش برجسته های تاق بستان (۵۹۰۶۲۸ میلادی) در ایران یافت می شود (Farmer 1939). جنس این سازها از انواع چوب، فلز، و درمورد تاسا، گل است. مثلاً در سنت نظام الدین در دهلی ساز دُل از چوب انبه و پوست بز باب است. تاسا از گل ساخته شده و با پوست نوعی گاوماهی پوشانده می شود.
۱۴. هواصداهای دوزبانه ای در طول شبه قاره نام ها و اندازه های مختلفی پیدا می کنند. در حیدرآباد دکن و حیدرآباد سندسازای که هنگام محرم نواخته می شود نسبتاً کوتاه قد و دارای زیرایی بالا است. در منطقه لاکنو سازی با اندازه متوسط مورد استفاده قرار می گیرد. یکی از نوازندگان شهنای به نام وزیر حسین که اهل منطقه چوک (شهر قدیم) در لاکنو است از چهار نوع شهنای نام می برد که هر کدام هفت سوراخ دارند ولی درازای شان با هم فرق می کند: برساج (ساز بزرگ) ۱۵ اینچ، گل مانچلا (استوانه ای متوسط) ۸ اینچ، مانچلا (متوسط) ۶ اینچ، و نفیری (نفیر ایرانی) ۳ اینچ است.
۱۵. من در به دست آوردن منابع تاریخی برای جایگاه قانونی و مشروع طبالی در شبه قاره هند چندین موفقیتی نداشته ام. کل منابع بایگانی مفید و ظاهراً کمیابی فراهم کرده است (152 @ 113-14 Cole 1989).
۱۶. این تمایز مهم بین «موسیقی» و آواخوانی آهنگین یک متن مذهبی ریشه در برداشت هایی دارد، که در ضابطه های موسیقایی مشترک است اما به هر حال طبق تعریف موسیقی به حساب نمی آید (مثلاً نگاه کنید به Nelson 1985, 153-7).
۱۷. برای بحث کامل تری درمورد این قالب ها نگاه کنید به قریشی (1981).
۱۸. همچنین نگاه کنید به ساکاتا، که متوجه شده در واژه شناسی موسیقی افغانی آوای طبل کمتر از آوای ساز زهی موسیقایی محسوب می شود (Sakata 1983, 47).
۱۹. نگاه کنید به پینو (Pinault 1999) درمورد مبحث ماتم و مسئله شفاعت در شیعه. نگاه کنید به نظامی (7 1989) درمورد ابراز باور یک صوفی به این که اهل بیت حضرت محمد (ص) هنگام محرم حضوری روحانی دارند و دعاها و نذرها را اجابت می کنند.
۲۰. مثلاً نگاه کنید به شوبل (Schubel 1993, 135-36)؛ با این حال یکی از منابع اطلاعاتی او خاطر نشان کرده که «هنگام یادآوری شهادت امام حسین (ع) وقت جشن گرفتن این پیروزی نیست».
۲۱. مثلاً در اودایپور راجستان دُل بین مردم به عربی تاسا شهرت دارد؛ این روش نام گذاری این ساز را به زادگاه اسلامی اش در شبه جزیره عربستان پیوند می دهد. همچنین نگاه کنید به پژوهش کپ ول درمورد میوس اندونزیایی به عنوان یک نماد فرهنگی اسلامی که تأمین کننده پیوندی ضمنی با زادگاهی عربی است (Capwell 1995).
۲۲. نقاشی های میکا از نوازندگان تاسا و دُل، حدود ۱۸۵۰، در نوشته کُرم ارائه شده اند (Korum 1994a, 74-5). سید سریر احمد نظامی، یک تاسا نواز اهل کراچی که خانواده اش وابسته به خانقاه نظام الدین در دهلی هستند، این ادعای اغراق آمیز را مطرح کرده که سنت خانوادگی تاسا نوازی او ۴۵۰ سال قدمت دارد. او برای عقب تر راندن هرچه بیشتر این تاریخ به تفصیل شرح داده که شاعر صوفی قرن سیزدهم و مرید نظام الدین علیا، امیر خسرو، «راگها» (یعنی الگوها)ی امروز تاسا را ایجاد کرده است. در سراسر شبه قاره تاریخچه های

شفاهی اجراهای دل تاسا را به طرز ابهام آمیزی با انبوه احکام محرم پیوند می دهند که به قولی در پایان قرن چهاردهم توسط تیمور وارد شبه قاره شده (97/115, Karachi, Jacob Lines) هرچند این نکته جای تردید دارد (نگاه کنید به Schubel 1993, 110). به گفته علی عباس نظامی، عمل همراه بردن و به نمایش گذاشتن یادمان های مقدس را تیمور باب کرد، اما حاکم دهلی، بهادر شاه ظفر (۱۷۷۵/۱۸۶۲)، که «عاشق معصومین» بود دستور داد این عمل با «ساز و آواز» همراه باشد (باجه گاجه که سات) تا بدین وسیله یادمان ها از هجوم جماعت «نجس ها» که در دسته های محرم تجمع می کردند مصون ماند (Nizami 1989, 9-11).

۲۳. اشاره ها و نقل قول های حاضر از اثر شرر در وهله نخست از ترجمه هارکورت و حسین گرفته شده اند (Sharar 1994); در برخی موارد ابهام واژه شناختی، به خصوص از دیدگاه موسیقی شناسی، به متن اصلی به زبان اردو رو کرده ام (Sharar 1965). از پژوهشگر زبان اردو، ایمی بارد، به خاطر کمک هایش در جای دادن این فرازاها و ابهام زدایی از ترجمه سپاسگزارم.

۲۴. نمی توانستم بر گزارش هایی صحه بگذارم که خبر از ادامه کار نوعی گروه موسیقی با نام روشن چوکی در ایام محرم در شهر امرها در ایالت اوتار پرادش می دادند. آن گروه موسیقی که شرر با واژگان روشن چوکی مشخص کرده ظاهراً چیزی جز یک گروه هم نوازی نوبت قابل حمل نبوده اند. من در کار میدانی خود در محمداباد (اوتار پرادش) مشاهده کردم که نوازندگان نوبت که هر روز چندین بار در قصر مهاراجه نوازندگی می کنند به همراهی دسته های مهم محرم نیز می پردازند. در روز چهلم (اربعین) سال ۱۹۹۸، نوازنده جوان نقاره برای نواختن بر آن دو طبل به هم پیوسته، جیل و دوکار، که دور کمرش بسته بود از دست های خود استفاده کرد؛ وقتی در نوبت خانه نشست این طبل ها را با مضراب نواخت. نوازنده شهنای ملودی هایی را بر مینای مراثی آوازی اجرا کرد. دو واخوان متناوب شهنای او را همراهی می کردند؛ یکی نت پایه را نگه می داشت، دیگری زیرایی یک چهارم درست بم تر را.

۲۵. قیاس یعنی «نتیجه گیری از یک اصل معلوم است که در قالب یک پیش فرض تجسم یافته و مسئله تازه ای تحت همین اصل واقع شود یا به قوت یک ساختار اساسی مشترک به نام «منطق» مشابه آن پیش فرض محسوب شود» (Rahman 1979, 71). نگاه کنید به بحث ها و احادیث منسوب به امام ششم در معزی (14 Moezzi 1994).

۲۶. از نظر طبالان سنی ای که من در محله کاراوری در اودایپور راجستان با آنها مصاحبه کردم سنی ها هم نباید در ایام محرم شادی کنند، بلکه به خاطر حفظ «سنت» باید به طبالی ادامه دهند. شوپل تصاویر بیشتری از تفاوت های آشکار این دو جمعیت در زمینه رهیافت عاطفی نسبت به محرم ارائه می دهد: «جلوس ها (دسته های) سنی این فضای آئینی و بزرگداشت را با خود به همراه می آورند... طبل ها می کوبند. تعزیه های رنگارنگ و درخشان در خیابان های شهر حرکت می کنند... (در حالی که) دسته های شیعه... به معنای واقعی کلمه دسته های عزاداری هستند» (Schubel 1993, 135-6 @ Census of India 1961, 15-16).

۲۷. به گفته علی عباس نظامی، مؤلف جزوه ای در مورد تاریخچه خانواده و اعمال مذهبی، مردی به نام سید کاظم علی پس از جدایی به دهلی بازگشته تا طرح تعزیه ها، علم ها، و سایر لوازم محرم را از خانقاه نظام الدین جمع کند و ببرد. مهاجران کراچی از ۱۹۵۴ شروع به بازسازی عینی آیین های دهلی کردند. هنوز هم وابستگان این خانقاه در دهلی هر ماه چیزهایی وقف آن می کنند (Nizami 1989, 13).

۲۸. این مصاحبه ها و ضبط ها در ماه محرم انجام شدند، ولی بعد از دهه اول چون در این دهه طبالی به صورت مشروط مجاز شمرده می شود. من در جریان بحث و گفت و گو با این موسیقی دانان آموختم که در رابطه با چیزهای دیگری همچون سپاه صحابه، که از هر وسیله لازم از جمله طبالی کارکردی و هماهنگ کننده محرم استفاده می کنند، باز هم بین شیعه و سنی فرق بگذارم.

۲۹. ظاهراً واجد خورشید علی نوازنده طبلا بوده و در رادیو پاکستان برنامه اجرا می کرده، البته من نتوانستم دلیلی برای اثبات این مطلب پیدا کنم.

۳۰. تنش مشابه بین تفسیر محرم به مویه انگیز و سرور آمیز در جزایر ترینیداد وجود دارد، که در آن شیر علی، به قولی نواده یکی از بنیان گذاران سنت حسینی در این جزایر، در ترینیداد گاردین نوشت: «فضای سرور و سرفرازی ای که مسلمانان شرکت کننده در مراسم حسینی به وجود می آورند کاملاً موجه است... امام حسین (ع) جان خود را در راه اسلام فدا کرد. و مرگش هم نشان از اندوه و هم نشان از خوشی و سعادت

دارد» (نقل شده در Korom 1994b, 146).

۳۱. یک نمونه از سینه‌زنی و خواندن «حسین حسین» هماهنگ با باطالی ماتم در ضبط من به تاریخ هشتم ژوئن ۱۹۹۷ یافت می‌شود ([97/D11@97/10 video]).

۳۲. نوازندگان دل تاسا، برخلاف نوازندگان نوبت که از فراز قصر مهاراجه ساعت را اعلام می‌کنند و ملودی‌های نوحه را می‌نوازند، موسیقی‌دان حرفه‌ای نیستند و کارگان محدودشان فقط تعداد انگشت-شماری ریتم دارد. هرچند تاسا نوازان به هیچ عنوان در این رسم خاص محرم نقش محوری ندارند، ظاهراً «سنتی» این مراسم به‌شمار می‌روند و نسل‌های زیادی در آن حضور داشته‌اند. در حوزه محمودآباد به رابکارهای تاریخی دسترسی پیدا نکردم؛ اینها مدارکی یک صفحه‌ای هستند که رسم‌هایی را که هر سال باید از آنها پیروی کرد مشخص می‌سازند.

۳۳. حضور سنی‌ها در ماتم از گزارش نیتا کومار برمی‌آید که می‌نویسد: «تمام سنی‌های بنارس، جز وهابیون، محرم را با حمل یک تعزیه روی شانه بزرگ می‌دارند که خیل عزاداران دورش را گرفته و همگی ذکر می‌خوانند، بانگ برمی‌دارند، زاری می‌کنند، تانده‌شان را ابراز دارند» (Kumar 1988, 212).

۳۴. همچنین نگاه کنبد به نظر شویتس در مورد «هم‌نواایی» در یک رابطه اجتماعی که «بر اساس حضور مشترک در ابعاد گوناگون زمان شکل می‌گیرد و هم‌زمان به وسیله شرکت کنندگان زنده نگه داشته می‌شود» (Schutz 1964, 177). تورینو این مورد را با قوت بیشتری اظهار می‌دارد: «وقتی موسیقی نوازان و حرکت-کنندگان هم‌گام باشند، چنین نشانه‌هایی فراتر از شباهت‌های ملموس با واقعیت تجربه شده یا پیوندهای اجتماعی و وحدت حرکت می‌کنند» (Turino 1999, 241). معلوم نیست در موقعیتی که توصیف کردم، «هم‌گام» بودن تا چه حد معرف یک احساس حقیقی از وحدت است یا سطحی از همکاری متقابل را پوشش می‌دهد.

۳۵. ظاهر این قضیه به نوعی یک نمونه غیرمعمول از به‌کار بردن ساز در یک مجلس عزاداری را نشان می‌دهد. عاشورخانه نوعی خانقاه برای یکی از امامان شیعه است. از آن‌جا که گروه هم‌نوازی از سازهای نوبت و نه دل تاسا تشکیل شده، چنین اجرایی با همبستگی کلی بین گروه‌های هم‌نوازی نوبت و نهادهای مورد حمایت دربار (قصر، درگاه، و غیره) هم‌خوانی دارد. این عاشورخانه به خصوص به خاطر مجلس موسیقی سالانه خود معروف است و از این لحاظ همتایی ندارد. تاجایی که من می‌دانم در جنوب آسیا هیچ خانقاهی در زمینه اجرای سالانه دل تاسا شهرت این مکان را ندارد.

۳۶. بخش‌هایی از سند که در آن‌ها کمترین درگیری بین شیعه و سنی وجود دارد تصویر مشابهی را ارائه می‌دهند. مثلاً در حیدرآباد سند موسیقی محرم توسط استادان موروثی موسیقی یعنی منگانه‌ها اجرا می‌شود، و آهنگ‌ها را هم شیعیان و هم سنی‌ها می‌سازند. در دسته‌ها ماتم (که در این‌جا روی سر اجرا می‌شود) به خوبی با الگوهای ریتمیک یک یا چند دل و ملودی‌های نوحه که گروهی از نوازندگان سورنا اجرا می‌کنند، هماهنگ است. این سورنا خیلی کوتاه است و صدایی زیر و جیغ جیغی دارد. در مورد طنین و اشل صوتی آن نگاه کنبد به قسمت پنجم. یک.

۳۷. گروه هم‌نوازی دل تاسا از نظر اجتماعی، آیینی، و موسیقایی از گروه هم‌نوازی نوبت جدا است؛ در بیشتر مکان‌ها جایگاه اعضای اولی پایین‌تر از جایگاه اعضای گروه دوم است.

۳۸. نقارخانه یا نوبت‌خانه ساختمان یا برجی است که نوازندگان دونای و طبل کاسه‌ای از فراز آن نوازی سازهای خود را، معمولاً مطابق با ساعت، به گوش همه می‌رسانند. نگاه کنبد به عکس موجود در مجلد آسیای جنوبی دانش‌نامه موسیقی جهانی گارلند (Wolf 2000, 279).

۳۹. «هماره هان جیس کو که وو باقائیدا آپ سَمَج سَکته هین کی هان یه دل جو هه، تاشا جو بَج رها هه، دل تاشا یه اوس کی طرز من بَج رها هه، آپ اوس کو دیل مه کهن تو یه دل کِهگا وو».

۴۰. «آپ دیل من اگر وو یاد هه نا، وو آپ کو تو دل تاشا جو بَج رها هگا، نا، آپ که زهن من آجائنگا کی هان یه مرتبه پَر یه که رهن هین بَج رها هه دل تاشه پر».

۴۱. آنها دو ریتم دارند که سواری نامیده می‌شود، یکی برای محرم و دیگری برای رام لی لا. این واژه بسته به زمینه‌بردارنده مفاهیمی مربوط به دسته‌های سلطنتی و نیز سیر و سلوک روحی است. کلمه سواری معمولاً در مورد الگوهای ریتمیکی به کار می‌رود که حرکت دسته‌ها و یا آغاز سیر و سلوک را در جای جای

شبه قاره همراهی می کنند. توجه داشته باشید که، برخلاف نظر وادلی (Wadley 1976, 247)، «سواری کردن» به عنوان تسخیر روح توسط شهدای کربلا، که در این زمینه اغلب پیر نام می گیرند، به مفهوم تسخیر شدن به دست ارواح شرور نیست.

۴۲. از قراری که من فهمیدم این شیخ سنی بوده؛ این تعزیه ممکن است همان تعزیه خورشید باشد که قبلاً گفته شد، ولی این نکته با مصاحبه معلوم نشد (Hasham 97/115/ p.48). عملکرد دقیق گونه شناسی تاسا خاندان نظام الدین و کارگان ویژه ایشان از حوزه بحث این مقاله خارج است و در مقاله های بعدی به طور جداگانه مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۴۳. کلامی درباره چگونگی گرد آوردن این گونه اطلاعات؛ پس از گفتگو درباره این که ریتم های گوناگون کدامند، و چه وقت نواخته می شوند، به گفت و گو درباره معنا رسیدیم. این توضیح در پاسخ پرسش مستقیم دستیار من ارائه شد: «کیفیت مردم (وقتی طبل ها ماتم می زنند) چیست؟».

۴۴. در ترینیداد موسیقی دانان دل را «بم» و بخش اوستیناتوی تاسا را «پرکننده» و بخش باده تاسا را «قطع کننده» می نامند. به گفته فرانک کُرُم، ترینیدادی هایی که او با آنان مصاحبه کرده احساس می کنند جانج باعث می شود ریتم ها آوای غم انگیزتری پیدا کنند (Korom May 2000, pers. com.). شماری از جزئیات قوم نگارانه ای که با استفاده از اطلاعات کُرُم در این مقاله آمده در کتاب او، حسی ترینیداد: اجراهای محرم در یک زمینه کارائیبی، آمده است. جانج در همه گروه های هم نوازی دل تاسایی که من دیدم وجود نداشت؛ عدم حضور آن در برخی موارد نتیجه یک گزینش زیبایی شناختی نبود، بلکه از این واقعیت سرچشمه می گرفت که این ساز نسبتاً گران است و به خودی خود نظر دزدان را جلب می کند. به نظر می رسد حرف «س» در عبارت هایی مثل «حسن حسین» وقتی این سنج ها رزنانس آزاد دارند یا به نرمی به هم می خورند به آشکارترین شکل بیرون می زند. درباره ظرفیت انگیزش آنها اطلاعات خاصی گردآوری نکرده ام.

۴۵. عکس های بخش در مجلد آسیای جنوبی دانش نامه موسیقی جهانی گارلند آمده است (2000, 764). (Wolf 2000, 283@ Nayyar).

۴۶. موسیقی دانان میراثی که هم در عرصه موسیقی مردمی و هم در موسیقی کلاسیک فعالیت دارند، این حرفه را به طور موروثی در خانواده دارند. نوی مان اطلاعات پس زمینه ای مختصری درباره این طبقه از موسیقی دانان و موقعیت اجتماعی ایشان در فرهنگ موسیقایی دهلی فراهم آورده است (1980, 124-35). (Neuman).

۴۷. اندازه و شکل سازی که در گزارش او توصیف شده هم به نقاره و هم به تاسا می خورد، باین حال اشاره به جفتی بودن طبل ها نشان از اولی دارد. تسمه باریک تاجایی که من می دانم خاص هیچ کدام از این دو ساز نیست، و بدنه شان معمولاً از گل درست می شود. «از میان انواع و اقسام سازهای بومی که در هند دیده ام، طبل کاسه ای ساده ترین ساز و منحصر به فرد است، و من از این فرصت برای توصیف آن استفاده می کنم: این ساز از گل پخته با قالب گیری معمول ساخته می شود و از نظر شکل خیلی شبیه طبل های گارد سواره نظام سلطنتی است. کره ای با اندازه معمولی که دقیقاً به دو نیم شده، تقریباً ابعاد و شکل یک جفت کاسه دست ساز هندی را دارد؛ روی دهانه گشاد آن پوست می کشند و آن را با تسمه نازکی می بندند و محکم می کنند؛ کمترین فشار انگشتان بر این تسمه آن را به ترنم درمی آورد. سادگی این همراهی برای صدای انسان، وقتی با انگشتان نواخته می شود، شباهت زیادی به روش استفاده اروپاییان از دایره زنگی دارد و فقط کسانی متوجه آن می شوند که مدت های مدید با این صدا دمخور باشند. تنها زمانی که آن را با مضراب می زنند، وقتی است که در مقام دونکا (طبل کاسه ای که پشت شتر یا اسب می بندند) جلوی شاه و ملکه به کار می رود تا وقتی آنها در انظار عمومی ظاهر می شوند به عابران یاد رشک ها هشدار دهد که از سر راه کنار بروند.» (88-90). (Ali 1832).

۴۸. گریگوری بوث (مثلاً Booth 1990) بحث مفصلی درباره تاریخچه، سازبندی، و زمینه اجتماعی این گونه گروه ها در هند دارد.

۴۹. فرانک کُرُم (May 2000, pers. com.) به شباهت چشم گیر بین این دستوربندی و توالی ریتم های طبل حسی در ترینیداد اشاره کرده است: ۱. «دست پیشروی»، ۲. «دست جنگ»، ۳. «دست مردگان» یا «طبل اندوه».