Print ISSN: 2251-9254
Online ISSN:2676-3370

JHSS, 14(2): 110-135, 2022

https://jhss.ut.ac.ir/

University Of Tehran
faculty Of Literature
and Humanities

Journal of Historical Sciences Studies

(JHSS)

Research Paper

10.22059/jhss.2022.346361.473586

Currentology and Analysis of Evolution of Iranian Music During The Qajar Era

Majid Akhshabi[1]

1. Assistance Professor in Art, Payam Noor University, Tehran, Iran. E-mail: majidakhshabi@pnu.ac.ir

Article Info.

Received:2022/07/26

Acceped: 2022/11/10

Keywords:
Currentology, Qajar Era Music, Iranian Music History, Music Revolutions, Music Events

Abstract

Several revolutions and events have converted the Qajar era into a milestone and a golden landmark in Iranian music, which has led to the formation of essential and effective currents based on which Iranian music has been preserved, developed, transferred, and finally transcended. This article, with the aim of analyzing as much as possible the role, place and importance of the Qajar period in Iranian music, seeks to find, by descriptive-analytical method and by referring to first-hand historical sources and books, the factors and examples that form the background and form the important and effective currents in To identify, introduce and analyze the progress of Iranian music in this period. This research has resulted in the presentation of an analytical model in which the relationship between 10 important events (such as the entry of military music groups, the establishment of a music school, etc.) with 4 main currents formed in the music of the Qajar period (such as the promotion of music science and technology, Preventing the decay of music and...) has been drawn, explained and shown. Undoubtedly, the remaining musical works from the Qajar era will always be a significant and undeniable reference for returning to the originality, traditions and quality and value standards of authentic Iranian music, paving the way for the current and future generations.

*Corresponding Author: E-mail: majidakhshabi@pnu.ac.ir

How To Cite: Akhshabi, M. (2022). Currentology and Analysis of Evolution of Iranian Music During The Qajar Era. *Journal of Historical Sciences,* 14(2): 110-135.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش های علوم تاریخی
سال ۱۴، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱. شماره پیاپی ۳۰
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
مقالهٔ علمی-پژوهشی

جریان‌شناسی و تحلیل تحولات موسیقی ایران در دوره قاجار

مجید اخشابی[۱]

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: majidakhshabi@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۹

واژه‌های کلیدی:
جریان‌شناسی، موسیقی دورهٔ قاجار، تاریخ موسیقی ایران، تحولات موسیقی، رخدادهای تاریخ موسیقی.

چکیده

رخدادهای متعددی، دوران قاجار را به نقطه عطف و چرخشگاهی طلایی در موسیقی ایران بدل نموده است. این اتفاقات سبب‌ساز شکل‌گیری جریانات و تحولات مهمی شده‌است که بر پایه آن‌ها حفظ، رشد، انتقال و درنهایت تعالی موسیقی ایران رقم خورده‌است. این مقاله با هدف واکاوی هرچه بیشتر نقش، جایگاه و اهمیت دورهٔ قاجار در موسیقی ایران، درپی آن است که به روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع و کتب دست اول تاریخی، عوامل و مصادیق زمینه‌ساز و شکل‌دهندهٔ جریانات مهم و موثر در پیشرفت موسیقی ایران را در این دوره مورد شناسایی، معرفی و تحلیل قراردهد. این پژوهش منتج به ارائه مدلی تحلیلی شده‌است که در آن ارتباط میان ۱۰ رخداد مهم (مانند ورود دسته‌های موزیک نظامی، تأسیس مدرسه موزیک و...) با ۴ جریان اصلی شکل گرفته در موسیقی دوره قاجار (مانند ارتقاء علم و فناوری موسیقی، جلوگیری از اضمحلال موسیقی و...) ترسیم، تبیین و نمایان شده‌است. بی‌شک آثار موسیقایی برجای‌مانده از دورهٔ قاجار، همواره به عنوان مرجعی قابل توجه و انکارناپذیر، برای رجعت به اصالت‌ها، سنت‌ها و معیارهای کیفی و ارزشی موسیقی اصیل ایران، راهگشای نسل فعلی و آیندگان خواهدبود.

*رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: majidakhshabi@pnu.ac.ir

استناد به این مقاله: اخشابی، مجید (۱۴۰۱)، جریان شناسی و تحلیل تحولات موسیقی ایران در دوره قاجار. فصلنامه پژوهش های علوم تاریخی، ۱۴(۲):۱۱۰-۱۳۵.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

دوره قاجار و مستنداتش نه آنقدر دور و دست‌نیافتنی است که مثل دوره‌های تاریخی قبل‌تر صرفاً بتوان به روایت‌ها و گفته‌ها و شنیده‌های نویسندگان و مورخین و حافظهٔ روایت‌گران بسنده کرد و نه آنقدر نزدیک که مثل عصر حاضر، هرگونه سند شنیداری و تصویری و مکتوب دردسترس و مهیا باشد.

مهمترین منابعی که ما را در شناخت موسیقی دورهٔ قاجار یاری می‌دهد، علاوه برآثار موسیقایی ضبط شده برای اولین‌بار در تاریخ موسیقی ایران، عمدتاً سفرنامه‌های سفرا و مستشرقان و دفترچه‌های خاطراتی چون *خاطرات اعتمادالسلطنه* و *تاریخ عضدی* است که از سفرا و درباریان آن دوره برجای مانده‌است. همچنین تئوری موسیقی و بیان شرح حال نوازندگان و هنرمندان در کتب و رسالاتی چون *بحورالالحان* اثر فرصت الدوله شیرازی (۱۳۲۲ه.ق) از دیگر آثار باقی‌مانده آن دوره است.

شایان ذکر است که برخی از پژوهشگران متأخر نیز، همچون حسن مشحون (۱۳۷۳) و روح الله خالقی (۱۳۵۳) اشارات نسبتا مفصلی به موسیقی دوره قاجار داشته‌اند و با معرفی استادان و نوازندگان دورهٔ قاجار به شرح زندگانی و آثار آنان پرداخته‌اند. درخصوص پیشینهٔ موضوع مقاله حاضر، نگارنده با رویکرد شناخت، بررسی و معرفی جریانات و تحولات مهم موسیقی در دورهٔ قاجار تحقیق دیگری مشاهده نکرده‌است، هرچند به‌صورت موردی و مجزا در زمینهٔ شکل‌گیری کنسرت‌ها در دوره قاجار (میثمی، ۱۳۹۳) و نفوذ موسیقی غربی به ایران در دوره قاجار (فاطمی، ۱۳۹۲) تحقیقاتی انجام شده‌است. مقاله حاضر با هدف واکاوی هرچه بیشتر نقش، جایگاه و اهمیت دوره قاجار در موسیقی ایران، درپی آن است که به روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع و کتب دست اول تاریخی، عوامل و مصادیق زمینه‌ساز و شکل‌دهندهٔ جریانات مهم و مؤثر در حفظ و تعالی موسیقی ایران را در دورهٔ قاجار مورد شناسایی، معرفی و تحلیل قرار دهد.

۲. ورود دسته‌های موزیک نظامی

به‌دنبال ورود ژنرال گاردن فرانسوی برای تربیت قشون نظامی ایران بر اساس توافق فتحعلی‌شاه با ناپلئون اندک‌اندک موزیک نظام، وظیفه نقاره‌خانه را نیز به‌عهده‌گرفت (حسن مشحون،۱۳۷۳: ۴۳۳). ازطرفی در فاصله میان جنگ‌های اول و دوم، سفیرکبیری از طرف

دولت روسیه با هیأتی از راه تبریز عازم تهران شد؛ همراه این هیأت یک دستهٔ موزیک سی نفری بود که در تبریز برای عباس‌میرزای ولیعهد و در سلطانیهٔ زنجان برای فتحعلی‌شاه نوازندگی می‌کردند. عباس‌میرزا پس از بررسی ادوات و افزار آنان و شنیدن توضیحات کافی، درصدد تشکیل دستهٔ موزیک نظامی به شیوهٔ جدید برآمد؛ ولی با مرگ نابهنگام عباس‌میرزا و عزل امیر از صدارت، اقدامات اصلاح‌طلبانه آن دو متوقف شد تا اینکه در زمان ناصرالدین‌شاه هیأت نوازندگان نظامی، یعنی دسته‌های موزیک جدید به سبک اروپایی، در ایران تشکیل شد و رسماً جای نقاره‌خانه را گرفت (همان: ۴۳۴). این رخداد مهم اولین درگاه ارتباطی موسیقی ایران را با موسیقی ممالک دیگر پدید آورد.

۳. تأسیس مدرسه موزیک

بعد از تأسیس مدرسهٔ دارالفنون، شعبه دیگری در آن مدرسه برای تعلیم و تربیت متخصص برای موسیقی نظامی تأسیس شد و یک معلم موزیک فرانسوی به‌نام لومر استخدام شده و به تهران آمد و در اتاق‌های حیاط بیرونی دارالفنون به تعلیم این رشته و خط موسیقی جدید (نت) مشغول شد و شاگردانی برجسته تربیت کرد (همان: ۴۳۴). در سال ۱۲۹۷ هجری شمسی که وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش) سازمانی جدید پیدا کرد، به پیشنهاد سرتیپ غلامرضا مین‌باشیان، مدرسه موزیک با هدف تربیت نوازندهٔ آلات بادی موسیقی نظام و تربیت مربی برای اداره‌کردن دستجات موسیقی نظامی تأسیس شد. درحقیقت، شعبهٔ موزیک دارالفنون تبدیل به مدرسهٔ موزیک و جزو تشکیلات وزارت معارف گردید. ریاست آن نیز به سرتیپ غلامرضاخان مین‌باشیان که از فارغ‌التحصیلان موزیک دارالفنون بود و در فرانسه و روسیه تحصیلات موسیقی کرده بود، سپرده شد و این نخستین مؤسسه‌ای است که برای آموزش موسیقی نظامی به روش علمی جدید در ایران و در دورهٔ قاجار دایر شده‌است (همان: ۴۳۵).

۴. آموزش و ترویج خط نُت

پس از مدت کوتاهی دسته موزیک دولتی و گارد سلطنتی به شیوهٔ کشورهای اروپایی تشکیل شد، کامران‌میرزای نایب‌السلطنه هم دسته موزیکی به سبک اروپایی ترتیب داد که مربی آنان گوار اتریشی بود. از این زمان، خط بین‌المللی موسیقی (نت) و کاربرد کلمه

رانسوی «موزیک» و «موزیکانچی» معمول گردید و به نوازندگان موسیقی نظامی «موزیکچی» و «موزیکانچی» می‌گفتند (همان، ۴۳۵). مین‌باشیان اولین کتاب تئوری موسیقی را به سبک جدید با جمله‌های فرانسه و ترجمه فارسی آن‌ها نوشت و در چاپخانه دارالفنون به چاپ رسانیده، در دسترس شاگردان مدرسه قرارداد (۱۳۰۱ ق) (همان، ۴۳۵). شروع بهره‌گیری ازخط نت به عنوان رابط و واسطی فرهنگی در جهت انتقال اطلاعات و به‌مثابه زبانی مشترک و ابزاری دقیق و مستندساز، گام مهمی در جهت آموزش، تبادل مفاهیم، وام‌گیری از پیشرفت‌های علمی وفناوری و اجرایی سایر ممالک و ایجاد آمیختگی محتوایی–اجرایی و تکنیکی موسیقی غرب با موسیقی ایرانی و درنهایت استحاله موسیقی سنتی محض ایرانی (ضمن تأثیرگذاری و تأثیر پذیری) به‌شمار می‌آید.

۵. ضبط موسیقی

اگرچه اختراع اولین دستگاه ضبط صوت، موسوم به فنوگراف، در سال ۱۸۷۷ توسط توماس ادیسون نیز نتوانست پاسخ و راهکار مستقیمی برای میل به جاودانگی بشر و بقای او باشد، ولی بی‌شک یکی از مهمترین رخدادهایی بود که دنیای گذرا، میرا و عمر لحظه‌ای و مقطعی اصوات موسیقی را برای همیشه و ابد به ماندگاری و جاودانگی پیوند زد.

در خصوص ورود این اختراع مهم به ایران چنین نقل شده‌است که مقارن با سفر سوم ناصرالدین‌شاه به اروپا (۱۸۸۹ م)، طی روایت خود ناصرالدین‌شاه، در مهمانی «لرد برون لو» به او فنوگرافی معرفی می‌شود که بنا به گفتهٔ خودش از آنچه که در ایران داشته بهتر است. از این شرح برمی‌آید که او قبلا در تهران فنوگراف داشته و از آن برای ضبط و پخش صدا استفاده می‌کرده‌است؛ که به‌نظر می‌رسد تاریخ استفاده ناصرالدین‌شاه از دستگاه فنوگراف نباید بیش از حدود دو سال قبل از مسافرتش به لندن باشد و احتمالاً فنوگراف او از اولین انواع فنوگراف بوده که با استوانه‌های مومی کار می‌کرده‌است (همان، ۵۳).

استفاده از دستگاه فنوگراف در اواخر عهد ناصرالدین‌شاه جنبه‌ای کاملا اختصاصی داشت. در اوایل دورهٔ مظفرالدین‌شاه از همان نوع تعداد معدودی دستگاه فنوگراف وارد ایران شد که وجود و استفاده از این دستگاه‌ها منجر به ضبط آثار مندرج در جدول ذیل گردید:

جدول ۱. ضبط صفحه‌های غیررسمی و خصوصی هنرمندان دوره ناصری با فنوگراف (همان ۸۴ و ۸۵) و (معیرالممالک، ۱۳۵۱)

هنرمند	محتوای ضبط شده
محمدصادق‌خان سرورالملک نوازنده و رئیس گروه نوازندگان ناصرالدین‌شاه	نوازندگی سنتور
میرزاحبیب سماع‌حضور پدر حبیب سماعی نوازنده سنتور	سنتور و آواز
آقاحسینقلی نوازنده تار	تار و آواز
نایب اسدالله نوازنده اصفهانی	تکنوازی نی
حسن‌خان و دسته‌اش	همنوازی و هم خوانی
استادان عصر ناصری مانند تار آقاحسینقلی و سنتور محمدصادق‌خان سرورالملک و نی نایب اسدالله با آواز صادق‌خان (همان، ۸۴، ۸۵).	همنوازی، ساز و آواز

درنهایت به‌واسطهٔ پیشرفت تکنولوژیِ دستگاه‌های ضبط صوت، برای اولین‌بار موزیسین‌های ایرانی نائل به ضبط و تکثیرآثارشان به‌صورت رسمی و فراگیر می‌شوند که خوشبختانه برخی از این آثار هنوز در دسترس قرار دارند. اولین آثار هنرمندان ایرانی برروی صفحات گرامافون حدود سال ۱۳۲۳ ق توسط کمپانی گرامافون انگلیسی (کنی‌یر، مایکل، ۱۳۸۶) ضبط و تکثیر و در اختیار مردم قرارگرفت (سپنتا، ۱۳۶۶: ۱۳۵).

ضبط در پنج دوره صورت گرفته و بر اساس مستندات موجود در موزه موسیقی ایران، سال و مکان ضبطِ دوره‌های مزبور از قرار ذیل است:

جدول ۲. سال و مکان پنج دوره ضبط دوران قاجار(نگارنده)

سال ضبط	محل ضبط	کمپانی عامل
۱۲۸۴	ایران	گرامافون
۱۲۸۶	فرانسه (پاریس)	سان‌رکورد
۱۲۸۸	انگلستان و لندن	گرامافون

۱۲۹۱	تهران	گرامافون
۱۲۹۳	تفلیس	مونارک رکورد آلمان

نتیجه اینکه ورود دستگاه‌ها و حامل‌های صوتی در دورهٔ قاجار، فرهنگ شنیداری موسیقی بدون حضور هنرمند و بی‌نیازی از اجرای زنده را برای مخاطب به ارمغان آورد و توانست تحول شگرفی را در امکان تکرارپذیری و بازشنوایی آثار اولیه موسیقایی پدید آورد. از آن به بعد بود که هم هنرمند و هم مخاطب قادر به شنیدن اثر اجرا شده، آن‌هم به دفعات، در غیر از لحظه اجرای زنده می شدند. این امکان علاوه بر ایجاد سهولت در انتشار و اشاعه موسیقی، موجب حفظ پذیری آثار و درنتیجه تثبیتِ شکل نهایی اثر، در وهله اول برای خودِ هنرمند و سپس برای مخاطب شده و در اجراهای بعدی تمایل به ارائه بی‌کم‌وکاست آن را در طرفین پدیدآورد. هنرمند به‌واسطه به‌کارگیری ابزارهای ضبط صدا و خط نت به شکلی معجزه آسا از تحمل مصائبی چون ضعف حافظه و فراموشی، لزوم تمرین‌های زیاد روزانه و همچنین دغدغه جذب مخاطبین دور و نزدیک بدون مواجهه در صحنه‌های اجرا و طی مسیر طولانی کسب شهرت، رهایی یافت.

لازم به ذکر است ازآنجاکه ورود دستگاه‌های ضبط و ثبت صوت را می‌توان با ورود علم و دانش خط نت، تقریباً هم‌زمان دانست، تفکیک و تمایز اثرگذاری هر یک از این دو عامل بر موسیقی ایران به‌صورت جداگانه غیرممکن است.

۶. سازماندهی و رواج تعزیه‌ها و تکیه‌ها

تشکیل مجالس روضه که پیش از صفویه در ایران معمول شده بود در عصر قاجاریه در شکلی نو و سازمان‌یافته گسترش و عمومیت یافت. به‌خصوص در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه که با تجمل و تشریفات بسیار حتی در غیر ایام سوگواری نیز معمول گردید (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۷۱).

درنتیجهٔ علاقهٔ ناصرالدین‌شاه به مجالس تعزیه و شبیه‌خوانی، محلی در کنار اندرون شاهی ساختند که به تکیهٔ دولت معروف شد، شاهزادگان و بزرگان و اشراف دولت هم به پیروی از شاه، هر یک مجالس تعزیه‌خوانی به راه انداختند. رفته‌رفته در هر محله و گذر بزرگ تهران تکیه‌هایی ساخته‌شد که مخارج آن را ساکنان هر محله فراهم می‌کردند. در

روزهای ماه محرم و صفر، در فاصله میان تعزیه‌ها در تکیه‌های بزرگ، موزیکچی‌ها و نقاره‌چی‌ها نیز ساز می‌زدند (همان: ۴۰۳).

کارگردان و مدیر تعزیه را «معین‌البکاء» می‌گفتند. معین‌البکاء نقش هر یک از شبیه‌خوان‌ها را تعیین می‌کرد و اشعاری را که در هر مجلس یا نمایش باید بخوانند، در ورقه‌ای که به آن «فرد» یا «نسخه» می‌گفتند به آن‌ها می‌داد. شبیه‌خوان‌ها نقش خود را از روی نسخه خود به آواز می‌خواندند. هر نقشی آواز و آهنگی مخصوصِ به خود داشت؛ مثلا کسی که شبیه‌خوانی حضرت عباس(ع) را اجرا می‌کرد، «چهارگاه»؛ حُرّ، «عراق» و زینب کبری و عبدالله‌بن‌حسن گوشه‌ای از «راک» را می‌خواند. مخالفین مانند شمر و ابن‌سعد مطالب خود را به نثر و با آهنگی خشن ادا می‌کردند و دنباله کلمات را می‌کشیدند (همان، ۴۰۳).

معین‌البکایی که تعزیه‌گردان تکیهٔ دولت بود، موسیقی‌دانی مطلع وماهربود. در هر گوشه از ایران که خواننده یا تعزیه‌خوان خوش‌صدایی می‌دید، او را به مرکز می‌آورد و وارد دستگاه خویش می‌کرد. به حکام ولایت‌ها و مامورین دولت نیز دستور داده شده بود، هرکجا که جوان خوش‌صدایی یافتند او را به مرکز بفرستند. این خوانندگان زیر نظر معین‌البکاء، از موسیقی‌دانان و خوانندگان ماهر و با تجربه تعلیم می‌گرفتند و پس از آنکه کاملا با دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های موسیقی آشنا می شدند، آن‌ها را در نقش حضرت علی‌اکبر، حضرت قاسم یا هر نقش دیگری که مناسب می‌دیدند در تکیه دولت به خواندن تعزیه می‌گماردند (همان: ۴۰۳).

ناصرالدین‌شاه، میرزانصرالله اصفهانی (تاج‌الشعرا) را که شاعری توانا و فاضل بود و ظاهراً از موسیقی بی‌بهره نبود، مامور کرد آنچه از اشعار تعزیهٔ قدیمی باقی مانده بود گردآوری و تکمیل کند و برای نمایشنامه‌های مذهبی جدید که معین‌البکاء و یا دیگر اهل فن نوشته بودند، شعرهایی متناسب با نوای موسیقی بسراید؛ درنتیجه، شعرهای تعزیه که مطابق الحان، وزن‌ها و مقام‌های موسیقی ساخته شده‌بود به‌وسیله تاج‌الشعرا تکمیل و با نظر استادان موسیقی ساخته و پرداخته شد (همان: ۴۰۴).

نقش و کارکرد تعزیه در موسیقی ایران تا آنجاست که استاد ابوالحسن صبا و استاد خالقی، دوام و اشاعهٔ موسیقی ایران را وابسته به تعزیه دانسته‌اند. در اثبات نظریه این اساتید، نگارنده در مقاله «سازشناسی و سازبندی در تعزیهٔ ایران» دو دلیل برشمرده است.

اول اینکه با توجه به محدودیت‌های به‌کارگیری موسیقی در آیین اسلام بروز و تجلیات موسیقی در تعزیه همیشه به حفظ، اشاعه و ناخواسته به ترویج موسیقی انجامیده است و دوم، این تعزیه بوده‌است که اندک‌اندک موسیقی و سازهای آن را به نوعی، از دایرهٔ حرمت به حلیت کشاند چراکه از نظر فقهای آن دوره استفاده از موسیقی در هیچ جمع و صحنه‌ای غیر از تعزیه مجاز نبوده‌است (اخشابی، ۱۴۰۰).

۷. رسمیت‌بخشی به اجراهای صحنه‌ای

همانطور که پیشتر نیز اشاره گردید، درپی به‌کارگیری و استفاده از موسیقی در دربار دوره قاجار، اجراهای صحنه‌ای موسیقی اندک اندک توسعه و رسمیت یافت. اجرای موسیقی در این دوره به چهار شکل صورت می‌گرفته‌است:

۱. مجالس خصوصی
۲. مجالس عروسی
۳. کنسرت‌ها
۴. اجراهای درباری

۷-۱. مجالس خصوصی

ابوالحسن صبا اجرای موسیقی در مجالس خصوصی را چنین شرح می‌دهد (همان، ۱۱۸-۱۱۹):

«در مجالس خصوصی که درک موسیقی افراد زیاد بود، از استادان درجه‌یک که عدهٔ آن‌ها در هر مجلس بیش از سه نفر نبود دعوت می‌کردند و صاحبخانه با چند نفر هم‌مشرب و هم‌ذوق خود، از محضر استادان که گاهی توأم با یک خواننده و ضرب‌گیر بود بهره می برد؛ بدین معنی که استاد در سکوت کامل شروع به نواختن پیش‌درآمد (که اواخر متداول شده بود) می‌نمود و ضرب ملایمی با او همراهی می‌کرد؛ سپس آواز مربوط به همان دستگاه که پیش‌درآمدش را اجرا کرده بود می نواخت. خواننده هم در موقع مناسب شروع به خواندن می‌کرد؛ درحقیقت، یک مغازله‌ای بین خواننده و نوازنده جریان داشت و هر یک از افراد مجلس را به تفکری عمیق فرومی‌برد تا اینکه توسط تصنیف که موزون بود سکوت و آرامش شکسته می‌شد و حالت وجد و سروری به اهل مجلس با خواندن تصنیف دست می‌داد که گاه‌گاهی افراد با خواننده تصنیف هم‌آهنگ می‌شدند و شور و ولوله‌ای شکل می‌گرفت و در خاتمه با رنگ مخصوص دستگاه خاتمه می‌یافت. البته هنرمندان درجه‌دو هم در مجالس کوچک‌تر به‌همین منوال رفتار می‌نمودند».

این گونه از اجراها، در موسیقی قدیم ایران نقش نوعی کنسرت غیررسمی را برای هنرمند و مخاطب ایفا می‌کرده؛ و با توجه به درک و توقع بالای دعوت‌کنندگان و مستمعین و همچنین طراز اول بودن استادان مدعو، یقیناً بستر مناسبی برای اثرگذاری‌های معمول صحنه‌ای میان مخاطب و اجراگر و جاری شدن سطحی از بداهه و خلاقیت در شکل‌گیری الحان و اشعار، متناسب با لحظات اجرا محسوب شده و درنهایت موجبات رشد و ارتقاء موسیقی را فراهم می‌کرده‌است.

۷-۲. مجالس عروسی

بر اساس روایت ابوالحسن صبا (همان: ۱۱۹) :

«در مجالسِ عروسی از عده‌ای به‌نام مطرب استفاده می‌شد که شخصیت و موسیقی آن‌ها با استادان فن، تفاوت فاحش داشت. اطلاعات آن‌ها از تصانیفی بود که مربوط به خود آن‌ها و تا حدی سبک و جلف و احیاناً توأم با لودگی بود و رنگ‌هایی هم می‌نواختند که توأم با رقص رقاصه‌ها بود و صندوق‌هایی به‌نام صندوق کابلی داشتند که اقسام لباس‌های گوناگون از قبیل کردی، لری، شیرازی، کابلی، عربی و ترکی در آن یافت می‌شد و هر دفعه رقاصه‌ها با لباس رنگی مخصوصی وارد صحنه عروسی می شدند».

یقیناً این اجراها در این مجالس را نمی‌توان با مجالس خصوصی از باب تعمق و تأمل در اثر و کارکردهای آن در اجراگر و شنونده مقایسه کرد، لیکن نمیتوان اثر استفاده از موسیقی در متن کنش‌های روزمره و اجتماعی مردم را در جهت رسمیت‌بخشی و ترویج این هنر ،به عنوان گامی مهم، نادیده‌گرفت. از باب محتواسازی موسیقی نیز می‌توان وجود و شکل‌گیری برخی از گونه‌های ضربی‌خوانی‌ها، تصانیف روحوضی، بحر طویل‌ها و یا عناوینی چون قول، غزل، ترانه و سرود را به نقل از مشحون به این مجالس نسبت داد (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۲۲).

۷-۳. کنسرت‌ها

از ویژگی‌ها و تأثیرگذاری‌های بارز دوره قاجار در موسیقی سنتی ایران را می‌توان شکل‌گیری و رواج کنسرت‌ها دانست. پیرو صدور فرمان مظفرالدین‌شاه مبنی بر ترویج و فروش گرامافون (سپنتا، ۱۳۶۶: ۱۱۴) و تأسیس شرکت گرامافون و ماشین تحریر در ایران (۱۳۲۳ ق)، اولین سفر استادان موسیقی ایران به پاریس توسط شرکت «پاته» تدارک‌دیده‌می‌شود (خالقی، ۱۳۵۳: ۱۳۳). «هامبارسوم» از تاجران غربی مسئول این کار شد و ریاست گروه را به آقاحسینقلی، نوازنده برجسته تار، سپرد (ملاح، ۱۳۶۹، ۳۵-۳۶). میرزااسدالله‌خان

اتابکیِ نوازندۀ تار و سنتور، سیداحمدخان سارنگِ خواننده، باقرخان رامشگرِ کمانچه‌کش و باقرِ ضرب‌گیر نیز وی را همراهی می‌کردند (خالقی، ۱۳۵۳: ۱۳۳؛ ملاح، ۱۳۶۹: ۳۶؛ مشحون، ۱۳۷۳: ۶۶).

در این سفر چند تن از موسیقی‌دانان پاریس خواستار اجرای کنسرتی از گروه شدند و در پاسخ به این درخواست، گروه برنامه‌ای را در دستگاه ماهور (چند آهنگ غربی بدون حضور خواننده) اجرا نمود (خالقی، ۱۳۵۳، ۱۳۴). گروه مذکور در مسیر بازگشت، در استانبول نیز به دعوت وزیر مختار وقت ایران، ارفع‌الدوله (میرزارضا خان)، کنسرتی را در سفارت اجرا کردند (همان: ۱۳۴). در سال ۱۹۰۹ میلادی بنگاه هامبارتزوم، هایرا پتیان و شرکا، شرکت گارامافون را ترغیب کرد که صفحه‌های بیشتری از موسیقی ایرانی ضبط کند (کنی‌یر، ۱۳۸۶: ۵۶).

برای تحقق این هدف، شرکت مذکور، درویش‌خان را به همراه طاهرزاده، قلی‌خان و آقاحسین به‌عنوان خواننده و اکبرخان نی‌نواز، باقرخان کمانچه‌کش و حبیب‌الله‌خان (مشیر همایون) نوازنده پیانو، برای اجرای کنسرت و ضبط موسیقی به لندن دعوت کرد (همان، ۵۶). اوج کنسرت‌های این گروه در نمایشگاه وایت‌سیتی لندن بود (همان: ۵۶).

شاید این کنسرت‌ها را بتوان به‌عنوان اولین کنسرت‌های رسمی که در تاریخ موسیقی ایران ازآنها به شکل دقیق و مستقیم یاد شده‌است قلمداد کرد؛ خوشبختانه صفحات ضبط شده از این هنرمندان موجود است.

در زمینه اولین کنسرت‌های داخلی نیز می‌توان به کنسرت‌های انجمن اخوت اشاره کرد. یکی از نخستین بانیان کنسرت در ایران، علی‌خان قاجار ملقب به ظهیرالدوله (۱۳۰۳-۱۲۴۳ ش) بود (خالقی، ۱۳۵۳، ۸۳). وی انجمن اخوت را در سال ۱۲۱۷ هجری قمری تأسیس کرد (مجدالسلام کرمانی بی تا، ۱۳۴۷: ۱۷۳).

در حوادث مشروطه، محمدعلی‌شاه مخلوع که برای بازپس‌گیری قدرت با حمایت روس‌ها وارد گموش‌تپه شده‌بود، سرانجام از مشروطه‌خواهان شکست خورد. حزب دموکرات تصمیم گرفت به مناسبت پیروزی مشروطه‌خواهان، در پارک امین‌الدوله جشنی برگزار کند. پارک امین‌الدوله، حدود ۱۲۹۰هجری شمسی، در سوی دیگر دروازه شمیران قرارداشت. در زمان به توپ بسته‌شدن مجلس، گروهی از سران مشروطه‌طلب به آنجا گریختند و دستگیر شدند. قرار بر آن شد که در این جشن کنسرتی برگزار شود و از عارف درخواست شد که در

آن کنسرت به اجرای برنامه بپردازد (میثمی، ۱۳۹۴: ۹۵). عارف قزوینی (همان، ۱۳۸۱: ۲۰۶) می‌نویسد: «یک چنین گاردن پارتی به این عظمت و ابهت در ایران داده نشده‌است».

به‌نظر می‌رسد به سبب آنکه در ابتدا سالن مخصوصی برای اجرای کنسرت وجود نداشت، نخستین اجراهای موسیقی در کافه‌ها بوده‌است (میثمی، ۱۳۹۴: ۱۰۱). خالقی (۱۳۵۳: ۲۵۰) می‌نویسد: "پدر مرتضی محجوبی اولین کافه را در خیابان لاله‌زار دایر نمود و پسرانش رضا و مرتضی در آنجا ارکستری داشتند. رضا ویولن می‌زد و مرتضی پیانو...". ظاهرا نخستین کنسرت در خیابان لاله‌زار و در سینما فاروس برگزار شده‌است. سینما فاروس یکی از مهم‌ترین سینماهای لاله‌زار بود که توسط روسی‌خان در بالای چایخانه (مطبعه) فاروس دایر شده بود (عین‌السلطنه، ۱۳۷۴، جلد۳، ۲۴۶۹؛ همان، جلد۴، ۲۸۰۴). این کنسرت در سال ۱۲۸۸ هجری شمسی برگزار شد (نورمحمدی، ۱۳۸۶: ۱۵۵).

ظاهراً نخستین کنسرت تک‌نوازی پیانو در سینما پالاس گراندهتل در ۲۶محرم۱۳۳۸ هجری قمری توسط لوپیشنوف برگزار شده‌است (کوهستانی نژاد، ۱۳۸۴: ۱۳۵) که می‌توان آن را رویداد مهمی قلمداد کرد. ظاهراً این کنسرت با استقبال خوبی همراه بوده‌است.

همچنین در ۲۷ ربیع‌الاول همان سال، نخستین نمایش بین‌المللی در سالن گراندهتل برگزار شد. نمایشی از طرف باشگاه هنرمندان موسیقی که در آن ۲۵ نفر از آرتیست‌های معروف و آرتیست‌های اپرا شرکت داشتند (همان: ۱۳۶). در برنامه این کنسرت به اجرای ویولن، سلو و آوازهای دو نفری و سه نفری و آوازهای چند نفری به زبان‌های فارسی، انگلیسی، روسی، ایتالیایی و ارمنی اشاره شده‌است (همان).

نخستین کنسرتی که با آواز یک خواننده زن موسیقی کلاسیک ایرانی در ایران برگزار شد، کنسرتی بود با صدای قمر و همراهی مرتضی‌خان نی‌داود که در سال ۱۳۰۳ هجری شمسی در سالن گراندهتل برگزار شد (خالقی، ۱۳۵۳: ۸۳-۸۵). برای محافظت از این کنسرت ماموران انتظامی حضور داشتند (همان: ۸۳). ادیب‌السلطنه عواید این کنسرت را میان نوازندگان تقسیم کرد (همان: ۸۵).

در روزهای ۱۷، ۲۰، ۲۲ و ۲۴ تیر ۱۳۰۴ هجری شمسی، ارکستر بزرگ مدرسه عالی موسیقی در عمارت مدرسه واقع در خیابان ادیب، معروف به ارباب جمشید، به سرپرستی علی‌نقی وزیری، کنسرت‌هایی برای عموم برگزار کرد (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۰۲-۱۰۳). در این کنسرت، وزیری و مادام پری آقابایف اجراهایی داشته‌اند (همان: ۱۰۴-۱۰۶). یکی از

دقیق‌ترین برنامه‌ها مربوط به این کنسرت است (همان، ۱۰۴-۱۰۶). در رپرتوار این کنسرت اغلب آثار وزیری و چند اثر غربی مشاهده می‌شود. ظاهرا کنسرت مذکور آخرین کنسرتی بود که در دوره قاجار برگزار شد؛ زیرا مجلس پنجم شورای ملی در ۹آبان۱۳۰۴ احمدشاه را خلع کرد و حکومت موقت را به رضاخان سپرد (یاوری و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۲۶).

۷-۴. اجراهای درباری

در تاریخ موسیقی ایران، از اواخر حکومت صفویان تا قبل از دورهٔ مدرن، قاجاریه تنها سلسله‌ای است که به موسیقی کلاسیکِ ایرانی توجه درخوری می‌کند. در این دوره موسیقی نه تنها قبحی ندارد، بلکه به درجه‌ای مورد توجه است که طبقهٔ ممتاز و نخبه، از اشراف و صاحب منصبان گرفته تا فرهیختگان جامعه، عملاً به آن می‌پردازند و در بسیاری از موارد، با وجود خطرِ طعنه و تحقیر عملِ خود را به موسیقی کتمان نمی‌کنند (فاطمی، ۱۳۸۹: ۱۳۹).

به نوازندگان و خوانندگانی که در دربار شاه و هم دربارهای اشراف و صاحب‌منصبان به اجرای موسیقی می‌پرداختند، «اهل طرب خاصه» یا «عمله‌جات خاصه» گفته می‌شده‌است (همان: ۱۱۲). از دوره فتحعلی‌شاه چند اسمِ بزرگ، مثل مهرابِ ارمنی اصفهانی و رستم یهودیِ شیرازی و چالانچی‌خان باقی‌مانده‌است (عضدالدوله، ۲۵۳۵: ۳۸) خاطرات عضدالدوله به شکوفایی موسیقی در دربار گواهی می‌دهد.

دربار ناصرالدین‌شاه نیز پذیرای تعداد کثیری از موسیقی‌دانان برجسته می‌شود و زمینه‌های تدوین یک نظام موسیقایی منسجم را فراهم می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که موسیقی امروز را تماماً می‌توان وارث موسیقی دربار ناصری دانست (فاطمی، ۱۳۸۹: ۱۱۴).

تردد هنرمندان آن دوره به دربار و معاشرت آنان با درباریان علاوه بر اجرای موسیقی، دو زمینه دیگر را نیز فراهم می‌کرده‌است؛ اول اینکه خود از ارج و قرب و منزلت و موقعیتی خاص در اجتماع برخوردار می‌شدند و دوم اینکه اجراهای آنان شور و اشتیاق خاصی میان درباریان ایجاد می‌کرده که منجر به علاقه‌مندی آنان جهت فراگیری موسیقی می‌شده‌است. روح‌الله خالقی در کتاب سرگذشت موسیقی خود چند تن از این شاگردانِ به اصطلاح درباری را معرفی کرده‌است:

جدول ۳. اسامی شاگردان درباری

نام	سمت یا نسبت	استاد	رشته	منبع
منتظم الحکما	میرزا مهدی خان صلحی	شاگرد میرزا عبدالله	سه‌تار	(همان، ۱۰۶)
سیدعلی محمدخان مستوفی	پسر میرزا محمود وزیر و برادرزاده‌ی عبدالله مستوفی	شاگرد میرزا عبدالله	تار	(همان ۱۰۸)
معتمدالملک یحیاییان	پسر یحیی خانِ مشیرالدوله وزیر خارجه و تجارت و عدلیه ناصرالدین شاه	سالار معزز	پیانو	(همان، ۱۹۷)
تقی دانشور (اعلم السلطان)	که در جوانی از هم‌بازی‌های ملیجک بوده	ژنرال لومر فرانسوی موسیو دوال	علم موسیقی غربی ویولن	(مشحون، ۱۳۷۳، ج ۲، ۵۸۲)
مشیر همایون شهردار	پسر نصرالله خانِ سپه‌سالاری «رئیس خزانه‌ی نظام و پیشکار حاجی میرزا حسین خانِ سپه‌سالار در زمان ناصرالدین شاه»	آقا حسینقلی و میرزا عبدالله نایب اسدالله سالار معزز محمدصادق خان	تار نی پیانو سنتور	(خالقی، ۱۳۵۳، ج ۱، ۱۹۹)

منزلتِ موسیقی‌دانان درباری به لحاظ نوع موسیقی‌شان و از این حیث که از میان بهترین موسیقی‌دان‌های کشور انتخاب می‌شدند (مثل رئیس نقاره‌خانهٔ شاهی که بر همهٔ موسیقی‌دانان پایتخت ریاست و نظارت داشت) همواره درخورِ توجه بوده‌است (فاطمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

اجراهای درباری درشرایط و موقعیت‌های ذیل انجام می‌شده‌است:

۱. هنگام خواب ملوکانه: مثل اجراهای سنتورخان در زمان محمد شاه و سرورالملک، آقا غلامحسین، اسماعیل‌خان و جوادخان در زمان ناصرالدین‌شاه (معیر الممالک، ۱۳۵۱: ۶۳-۶۴).

۲. در مجالس خصوصیِ فرهیختگان، مثل مجلسِ میرزا عبدالجوادِ خطاط، میرزا محمودِ وزیر و آقا علی‌اکبر فراهانی.

۳. در خلوت‌های شخصی: به عنوان نمونه به نقل از (هدایت، ۱۳۴۴: ۹۴) که خاطره جالبیست: «شبی شاه، میرزا عبدالله را تنها می‌خواهد. کنار بخاری جلوس می‌کند. به میرزا می‌گویند بنشین ساز بزن، ما میل داریم ضرب بگیریم و با لبهٔ پیش بخاری ضرب می‌گیرند. تصور می‌کنم موجبات آشفتگی‌ای فراهم بوده‌است، خواسته‌اند از اهمیت آن بکاهند».

۴. در مهمانی‌های اشراف که گاه باده‌نوشی در آن غایب نبوده، اما به ندرت به بدمستی کشیده می‌شده‌است. شواهد در این خصوص بسیار است (فاطمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

صرف‌نظر از اینکه در تاریخ موسیقی، روایت‌هایی نیز دال بر عدم ارجمندی و عدم حفظ احترامِ لازم هنرمندان، از سوی اهالی دربار وجود دارد که به‌دلیل عدم موضوعیت و پرهیز از اطاله کلام به آن پرداخته نمی‌شود، لیکن باید پذیرفت حمایت دربار از موسیقی و موسیقی‌دان‌ها عاملی برای حفظ و استمرار حیات حرفهٔ موسیقی به‌شمار می‌رفته است. این حمایت به اشکال ذیل صورت می‌گرفته :

۱. توجه و علاقه شاهان و درباریان به هنر وهنرمندان موسیقی که موجب به خدمت گرفتن بهترین امکانات و ابزارهای لازم و موجود برای حفظ و اشاعه موسیقی چه مستقیم و چه غیرمستقیم می‌شده‌است (مثل ورود دستگاه‌های ضبط)؛

۲. حمایت‌های مالی مناسب از هنرمندان به‌گونه‌ای که خوشبختانه در زندگی آن‌ها فقر گزارش نشده‌است؛

۳. تمکن و تمول نسبی هنرمندان خصوصاً در رشته‌های نوازندگی که به نوعی حرفهٔ سازسازی را نیز تحت‌شعاع و حمایت قرار می داده و موجب پیشرفت آن می‌شده‌است، نقل‌قول‌هایی که از جایزه تبرزین طلای یحیی تارساز شده گواهیست بر رونق نسبی این حرفه در آن دوره؛

۴. اجرای برنامه در دربار رسمی‌ترین، باکیفیت‌ترین و جدی‌تری شکل آن‌را را طلب می‌کرده‌است که این خود به‌واسطه همیت و حساسیتی که در هنرمندان برمی‌انگیخته باعث جلب توجه بیشتر آنان به دقائق، ظرائف، تلاش برای خلاقیت‌های چشمگیرتر، ربودن گوی سبقت از یکدیگر برای شاه شناس شدن و یا جلب نظر و رضایت مخاطبین درباری و نهایتاً احراز توفیق در ارائه اثری ارزنده‌تر، توجه‌برانگیزتر و متعالی‌تر می‌شده‌است.

درمجموع این عوامل و این ویژگی‌ها را با توجه به عدم وجود امکانات تثبیت موسیقی می‌توان زمینه‌ساز پیشرفت موسیقی آن دوران دانست.

۸. شکل‌گیری، تثبیت و نگارش ردیف موسیقی سنتی ایران

ردیف میرزاعبدالله (۱۲۲۲-۱۲۹۷ ش) قدیمی‌ترین و معتبرترین روایت از ردیف موسیقی ایران است که از او به شاگرد بلافصلش، اسماعیل قهرمانی و از اسماعیل قهرمانی به نورعلی برومند منتقل شده‌است. نخستین تجربه‌های یادداشت ردیف به شرح ذیل است:

شکل اولیه این آثار مشخصاً شامل کتاب‌هایی می شوند که توسط «موسیو لومر» رهبر و مدیر فرانسوی شعبه موزیک نظام دارالفنون و سپس شاگرد او، سالار معزز، به طبع رسیده است. لومر یک جزوه از دستگاه ماهور به چاپ رسانید (۱۲۷۹ش) که برای پیانو تنظیم شده‌بود (درویشی، ۱۳۷۳: ۳۳ و ۶۰). این مجموعه دارای مقدمه‌ای است پیرامون سابقه تاریخی آوازهای ایرانی، عبدالقادر مراغی، گام موسیقی ایران و فواصل موسیقی ایرانی. لومر در این اثر چند تصنیف را در بین آوازها جای داده و آن را «سویت آوازی» نامیده است. آوازها در دستگاه‌های چهارگاه، همایون و ماهور است و قسمت‌های آوازی در چهارضربی آهسته نوشته شده‌است (توکلی، ۱۳۸۱: ۹۱).

دومین اثری که درحقیقت بیشتر به ثبت نمونه موسیقی ردیف همت گماشته، متعلق به سالار معزز است. او جزوه «دستگاه ماهور» را حدود ۲۰ سال پس از اثر لومر به چاپ رسانید (۱۳۰۰ش)(همان: ۹۲).

اولین تلاش برای ثبت و یادداشت یک روایت مشخص از ردیف موسیقی ایران را در مجمع‌الادوار مهدی‌قلی هدایت (۱۳۳۴ ش) می‌توان مشاهده کرد. او چنان که خود می‌نویسد (هدایت، ۱۳۷۵: ۲۸۹-۲۹۰) با مطالعه رسالات ادوار صفی‌الدین ارموی، شرح ادوار و مقاصدالالحان عبدالقادر مراغی و نیز نسخه‌ای از دُرّةالتاج محمود شیرازی به فکر تالیف مجمع‌الادوار افتاد. به همین منظور، از سال ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۹ هجری قمری، منتظم‌الحکما (مهدی صلحی) - بهترین شاگردان میرزاعبدالله— بنا به خواهش هدایت هفته‌ای دو شب برای آموزش هفت دستگاه به منزل او می‌رود و چنان‌که مدعی است از این طریق ردیف هفت دستگاه را با استفاده از خط موسیقی اروپا به نگارش درمی‌آورد (توکلی، ۱۳۸۱: ۹۲).

در زمینه تاریخچه ثبت ردیف رایج و مقبول میرزا عبدالله، بررسی منابع موجود تا سطح تحقیقات کنونی نشان‌دهنده شش نگارش از آن است (همان: ۹۴):

۱. نگارش مهدی‌قلی هدایت به روایت منتظم‌الحکما.

۲. نگارش علی‌نقی وزیری که تنها چند دستخط آن بیشتر باقی نیست.

۳. نگارش ژان دورینگِ فرانسوی الاصل به روایت نورعلی برومند (دورینگ، ۱۳۷۰).

۴. نگارش مجید کیانی از دستگاه شور، آواز کرد بیات و ضربی‌های شور به روایت نورعلی برومند (کیانی، ۱۳۶۹).

۵. نگارش داریوش طلایی براساس اجرای خودنگارنده از ردیف (طلایی، ۱۳۷۴).

۶. نگارش احد بهجت براساس اجرای نورعلی برومند برای سنتور (بهجت، ۱۳۷۹).

ارزش و اهمیت ثبت و نگارش ردیف وقتی کاملا هویدا می‌شود که می‌دانیم هیچ اطلاعی از محتوای موسیقایی آنچه که عملا به عنوان ردیف موسیقی ایران تا قبل از دوره قاجار به اجرا درمی‌آمده است، دردست نداریم.

۹. تلاقی عرفان و موسیقی

بر اساس شواهد و مستندات می‌توان گفت در دوره قاجار است که موسیقی و عرفان نسبت به یکدیگر در مقایسه با دوره‌های قبل و حداقل به گونه‌ای رسمی و نمایان، قرابت بیشتری حاصل می‌کنند. تأثیر این موضوع را می‌توان دراعتلای منزلت اجتماعی موسیقیدانان یافت.

ظهیرالدوله را باید اولین کسی دانست که به علت برگزاری کنسرت‌ها و روحیه تجددطلب و در عین حال مساواتطلبش، توانست تغییری درجایگاه موسیقیدانان به‌وجودآورد یا حداقل زمینه‌ها را برای این تغییر مهیا سازد. درویش بودنِ ظهیرالدوله را احتمالاً باید منشاء و مشوق درویش شدن خیلی از موسیقیدانان دانست. تمایلات درویشی درویش‌خان، جدای از سابقهٔ خانوادگی او که لقبش را برای او به ارمغان آورد، محتملاً بیشتر متأثر از جایگاهِش درانجمن اخوت بوده‌است تا متأثر از همان سابقهٔ خانوادگی‌اش (همان). نایب اسدالله، که یک بار نامش در یادداشت‌های ظهیرالدوله ظاهر می‌شود (ظهیرالدوله، ۳۳۵: ۱۳۵۱) نیز احتمال می‌رود خلق درویشی‌اش را مدیون نزدیکی با انجمن اخوت بوده‌است. حتی شاید گرایش کسی مثل حبیب سماع‌حضور، به سلسله درویشیِ نعمت اللهی (خالقی، ۱۳۵۳: ۱۱۸)، هرچند نامش در فهرست نوازندگان انجمن نیست و در سرتاسر دورهٔ ناصری

نشانی از درویش مسلکی او نمی‌یابیم، متأثر از گسترش نفوذ و شهرت ظهیرالدوله بوده باشد. با اینکه خودِ ظهیرالدوله هرگز «عرفان‌بافی» نکرد و هیچ گفتمان عرفانی‌ای دربارهٔ موسیقی ایرانی نداشت، به نظر می‌رسد ظهور چنین گفتمانی در محافل حاج آقا محمد ایرانی مجرد، در دهه‌های بعدی، ناشی از همین تأثیراتی بوده باشد که او بر محیط موسیقیِ ایران، به طورمستقیم یا غیرمستقیم، نهاده بود. این گفتمان عرفانی بعدها یکی از قویترین گفتمان‌های مخالِف تجددگرایی و یا غربگرایی در موسیقی، و در دورهٔ پهلوی منشاء اثرهای بسیار چشمگیری شد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۱۴).

ظهور عرفان در موسیقی قاجار از دو منظر حائز اهمیت بسیار است. اول اینکه قرابت موسیقی با عرفان منجر به مقبولیت بیشترآن نزد جامعه سنتی و دینی آن زمان شده‌است. دوم اینکه تأثیر تفکرات عرفانی موجب تربیت و تهذیب نفس بسیاری از موسیقیدان‌های طراز اول آن دوره شده‌است که به قطع یقین زمینه‌ساز حفظ و صیانت بیشتر شخصیت و منش آنها از مفاسد معمول و مرسوم بوده، بدیهیست چنین امری حتی در تراوشات ذهنی و آثارهنری آنها نیز موثر بوده‌است .این ارتقای مرتبه و منزلت موسیقی در دورهٔ قاجار از اهمیت بسیاری برخوردار است.

۱۰. ورود واژه بداهه به ادبیات رسمی موسیقی ایران

در لیبل (برچسب) صفحات موسیقی برجای مانده از دورهٔ قاجار و لابه‌لای مکتوبات نگاشته شده در دوره‌های ماقبل توسط مورخین و موسیقی‌دان‌ها متاسفانه به واژه «بداهه» برنمی‌خوریم و به‌نظر می‌رسد از این کلمه بیشتر در گفتگوهای شفاهی استفاده می‌شده‌است.

اینکه نام‌گذاری عمل بداهه از کی، کجا و چگونه صورت گرفته است جای بحث دارد؛ ولی در رد مدعای ژان دورینگ مبنی بر اینکه گفته است ؛به‌نظر می‌رسد فقط از قرن بیستم و احتمالا تحت‌تأثیر غرب است که از بداهه در موسیقی ایران صحبت می‌شود (دورینگ، ۱۳۸۶: ۱۷۱) به دو دلیل می‌توان استناد ورزید؛ اول اینکه اساسا هر اجرایی، آن هم در دوره قاجار و همچنین دوره‌های ماقبل، نمی‌توانسته در عمل از بداهه عاری بوده باشد چراکه در بسیاری از اجراهای فعلی نیز، با وجود عوامل تثبیت موسیقی مثل نت و ضبط صدا، باز هم بداهه سهمی غیرقابل‌انکار دارد، چه‌رسد به زمانی که هیچ‌یک از این روش‌ها وجود نداشته و

یقینا هنرمند در اجراهای خود بیشتر مجبور به بهره‌گیری از ظرفیت‌های بداهه پردازانه خود بوده‌است. دلیل دوم اینکه وقتی که مطلع باشیم واژه بداهه از حدود قرن چهارم در ادبیات و سنت شعری ایران شایع بوده پس نمیتوان این رویکرد و پردازش را در هنر ایران نوظهور و متأثر از غرب دانست. چند نمونه از قدیمی‌ترین اشعاری که در آن‌ها واژه بداهه یا بدیهه به‌کار رفته است، در سطور ذیل نقل می‌شود:

ابوالقاسم حسن‌بن‌احمد عنصری بلخی (۳۵۰-۴۳۱ ق):

بدیهه همـــی بارم از خاطر این دُر کزو سمع‌ها بحرِ عمّـــان نماید
ازاین سحر خجلت رسد عنصری را وگر عنصرِ جانِ حسّـــان نماید

ابوالمجد مجدودبن‌آدم سنایی غزنوی یا حکیم سنایی (۴۷۳-۵۴۵ ق):

که شناسا خرد به دیده عقل بشناســـد بدیـــهه را از نقـــل
پیش آسیب گرز شـــاهنشاه خاصه با گرز چون شود همراه

اوحدالدّین محمّدبن‌محمّد انوری معروف به انوری ابیوردی (۵۱۲-۵۷۵ ق):

بود در همه فن همچو مردم یـک فن صحیفه نقش همـی کرد بی دوات و قلم
بدیهه شعر همی گفت بی‌زبان و دهن خدنگ‌های شهاب اندر آن شب شبه‌گون

از سویی دیگر در متون بدایع‌الوقایع واصفی هروی (۹۶۰-۸۹۰ ق) نیز به چند مورد واژۀ بدیهه‌خوانی برمی‌خوریم که اختصاصاً به موسیقی مرتبط است (بدایع الوقایع، ۱۳۴۹و ۱۳۵۰) سرانجام در فاصله کوتاهی از انقراض سلسله قاجار اولین مستند صوتی موسوم به بداهه رسما شکل می‌گیرد. نگارنده این مستند را با کاوش میان صفحات موجود در موزه موسیقی ایران یافت نموده است؛ صفحه‌ای با عنوان «بداهه‌نوازی در ماهور» حاوی تکنوازی «تار» کلنل علی‌نقی وزیری که در سال ۱۳۰۹ هجری شمسی ضبط شده‌است . جالب است بدانید غیر از این صفحه، در لیبل هیچ‌یک از صفحاتی که از سال ۱۲۴۸ به بعد منتشر شده‌اند، کلمه بداهه درج‌نشده‌است. نکته جالب در این بداهه‌پردازی، ریتم‌دار شدن گاه‌وبیگاه جملات آوازی بی‌وزن است که در برخی لحظات، گونه‌ای حماسی پیدا کرده و ردپای آهنگ معروف و ماندگار «ایران ای سرای امید» ساخته محمدرضا لطفی به وضوح در آن محسوس است و به گونه‌ای، تداعی‌گر این است که لطفی در فرازهایی عینا این تک‌نوازی را مرجع و مورداقتباس قرار داده است.

شکل ۱. صفحه حاوی بداهه‌نوازی کلنل علی‌نقی وزیری (تار تنها) (عکس نگارنده از صفحه موجود در موزه موسیقی ایران)

این اثر از این منظر قابل توجه است که نوازنده آن بدون تردید دانش‌آموخته دوره قاجار است و هرآنچه فراگرفته، از سبک و سیاق رایج دوره قاجار مبرا نبوده‌است؛ دیگر اینکه علنی‌نقی وزیری به ناگاه و ناگهان نمی‌توانسته از این واژه بدون آشنایی قبلی استفاده و آن را با گذشت کمتر از پنج سال از دوره قاجار یکباره ابداع و معرفی نماید ؛ درنتیجه، بداهه یا فعل آن در دوره قاجار و در دوره‌های قبل‌تر رایج و شناخته‌شده بوده‌است اما واژه بداهه با درج بر لیبل این صفحه، به صورت مستند و مکتوب در ادبیات رسمی موسیقی ایران وارد شده و مورد استفاده قرارگرفته‌است که با توجه به ادله فوق دوره قاجار را باید زمینه‌ساز به‌کارگیری گفتمان بداهه در موسیقی ایران دانست (اخشابی، میثمی، ۱۳۹۶).

۱۱. احیا و بهره‌گیری مجدد از فرم «کار و عمل»در موسیقی

«کارعمل» یا «کار و عمل» یکی از فرم‌های آوازی متداول در دوره قاجار بوده که سنت اجرای آن خوشبختانه تا به امروز توسط عده‌ای از خوانندگان و نوازندگان حفظ شده‌است. از آنجا که اجرای این فرم آوازی برپایه بداهه‌پردازی است -برخلاف سایر فرم‌های موسیقی ایرانی- موسیقی‌دانان به ندرت به ثبت آن پرداخته‌اند. بااین‌وجود نمونه‌هایی از آن، هم بر

روی صفحه گرامافون و هم به‌صورت نت موسیقایی از اوایل قرن حاضر باقی‌مانده‌است (امیرحسین پورجوادی، ۱۳۸۲: ۱۱).

فرم کارعمل بعد از دوره قاجار بیشتر تحت عناوینی چون «تصنیف بداهه» و یا «آواز ضربی» معروف بوده و فقط در محافل و مجالس کوچک اجرا می‌شده‌است و از آنجا که ساختار از پیش تنظیم‌شده‌ای نداشته، نواختن آن در کنسرت‌ها معمول نبوده‌است. البته خواندن آواز ضربی به شکل‌های متنوع در مراسم روضه‌خوانی و همچنین در خانقاه‌ها نیز مرسوم بوده؛ اما در این دو حوزه عنوان کارعمل به این نوع آوازها اطلاق نمی‌شده‌است (همان).

قدمت کاربرد واژه عمل به دوره‌های تیموری و صفوی برمی‌گردد که توسط عبدالقادر مراغی (ف. ۸۴۰/۱۴۳۵) روایت یا معرفی می‌گردد (پورجوادی، ۱۳۸۲، ۱۲). نیم قرن پس از مراغی، علی‌بن‌محمد معمار مشهور به بنایی (ف. ۱۵۱۳۰/ ۹۱۹) که در زمان شاه سلطان‌حسین بایقرا (ح. ۱۴۶۹۰/ ۸۷۴- ۱۵۰۶/ ۹۱۱) یا به عبارت دیگر، در اواخر دوره تیموری در هرات می‌زیسته و از موسیقی‌دانان معروف درباری به‌حساب می‌آمده ضمن توصیف عمل از کار هم نام برده و آن را شرح می‌دهد (بنایی، ۱۳۶۸، ۱۲۷-۱۲۸).

البته با اندک تفحصی در میان منابع موسیقایی قدیم مشخص می‌شود که مفهوم کارعمل در عرصه‌های مختلف تاریخ و در مکان‌های گوناگون، سیر تحول خاصی را طی کرده و همیشه و در همه‌جا به معنی «تصنیف بداهه» نبوده‌است (پورجوادی، ۱۳۸۲: ۱۲). از محمدرضا لطفی نیز روایتی مبنی براینکه کاروعمل حتی به برخی رنگ‌ها نیز گفته می‌شده، وجود دارد.

از دورهٔ قاجار، سه اثر مکتوب که در آن‌ها از کارعمل نام‌برده شده با عناوین ذیل باقی مانده است: *مجمع‌الادوار* نوشته مهدی‌قلی هدایت معروف به حاج مخبرالسلطنه (ف. ۱۳۳۴ ش) که ۳ نمونه از کاروعمل‌های رایج آن دوره را آوانویسی کرده‌است؛ *شرح زندگانی من* تالیف عبدالله مستوفی که در آن گزارشی از کاروعمل به چشم می‌خورد (مشحون، ۱۳۷۳، ۴۰۹)؛ *بحورالالحان* اثر فرصت‌الدوله شیرازی (ف. ۱۲۹۹ ش) که در آن مستقیما به شرح کاروعمل پرداخته نشده و مؤلف تنها در چندجا صرفاً به این واژه اشاره کرده‌است.

در نهایت درباره فرم کارعمل در دوره قاجار باید گفت که تعریف دقیقی که مورد توافق همهٔ منابع باشد وجود ندارد. موسیقی‌دان‌هایی که در این دوره فقط به جنبه‌های عملی

می‌پرداختند از بیان تعریف کارعمل ظاهراً اجتناب کرده‌اند و آن‌هایی هم که به توصیف جنبه‌های نظری این فرم پرداخته‌اند تعاریف گوناگونی از آن ارائه داده‌اند. واژه کارعمل در بین همه موسیقی‌دان‌ها هم مصطلح نبوده و ظاهراً توسط عده معدودی استفاده می‌شده‌است؛ به‌عنوان‌مثال، یکی از کارعمل‌های معروف بر روی شعری از سعدی با مطلع زیر خوانده می‌شده:

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی

در مجموع هفت اثر کاروعمل در قالب صفحه از دوره قاجار به یادگار مانده است که بنا به گفته سپنتا (۱۳۶۶: ۱۳۴) مابین سال‌های ۱۳۲۴ لغایت ۱۳۳۳ هجری قمری، مصادف با صدور فرمان مشروطه در زمان مظفرالدین‌شاه ، یعنی اندکی پس از جنگ جهانی اول، ضبط شده‌اند. لیست این صفحات به شرح زیر است:

جدول ۴. قطعات کاروعملِ ضبط شده در دوره قاجار

ردیف	شماره صفحه	نام اثر	خواننده و نوازندگان
۱	۳-۱۲۶۷۴	تصنیف کارعمل با رنگ	آقاحسین تعزیه‌خان شاهی و سنتور میرزا علی‌اکبر شاهی
۲	۳-۱۲۶۹۴	تصنیف کارعمل	آواز میرزاقربان‌خان و کمانچه باقرخان
۳	۴-۱۲۰۴۶	آواز سه‌گاه قفقازی تصنیف کارعمل	علی‌خان نایب‌السلطنه و صفدرخان
۴	۴-۱۲۰۴۷	آواز غم‌انگیز کوچه اصفهان کارعمل	علی‌خان نایب‌السلطنه و صفدرخان
۵	۴-۱۲۰۸۵	ماهور، تصنیف کاروعمل	آواز میرزا سیداحمدخان و تار درویش‌خان
۶	۷-۱۲۰۶۲	تصنیف کارعمل افشاری	آواز رضاقلی‌خان و ویولن حسین‌خان
۷	GC ۱۹۳۷۹	آواز راست دوگاه، تصنیف کارعمل	حسن‌خان با سنتور

۱۲. نتیجه‌گیری

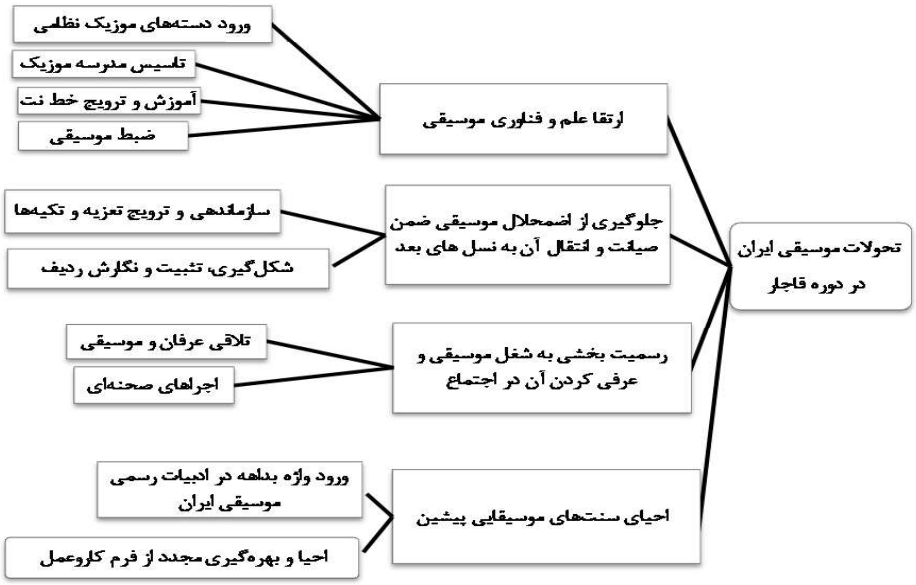
در این مقاله با واکاوی مستندات مکتوب و تطبیق آن‌ها با اولین نمونه‌های ضبط شده موسیقی، ۱۰ رخداد مهم و تحول آفرین در موسیقی دوره قاجار به شرح ذیل مورد معرفی و تحلیل قرارگرفت:

۱) ورود دسته‌های موزیک نظامی؛
۲) تأسیس مدرسه موزیک؛
۳) آموزش و ترویج خط نت؛
۴) ضبط موسیقی؛
۵) سازماندهی و رواج تعزیه‌ها و تکیه‌ها؛
۶) رسمیت بخشی به اجراهای صحنه‌ای؛
۷) شکل‌گیری، تثبیت و نگارش ردیف موسیقی سنتی ایران؛
۸) تلاقی عرفان و موسیقی؛
۹) ورود واژه بداهه به ادبیات رسمی موسیقی ایران؛
۱۰) احیا و بهره‌گیری مجدد از فرم کاروعمل در موسیقی.

اثرات بلندمدت رخدادهای فوق در موسیقی دوره قاجار را باید زمینه ساز بروز چهار جریان اصلی، مهم و تأثیر گذار در حفظ و تعالی موسیقی ایران دانست که هم در آن دوره و هم در دوره‌های بعد برای موسیقی ایران بسیار نقش‌آفرین و سرنوشت‌ساز بوده‌اند که عناوین آن ها به‌شرح زیر است:

۱) ارتقاء علم و فناوری موسیقی
۲) جلوگیری از اضمحلال موسیقی ضمن صیانت و انتقال آن به نسل‌های بعدی
۳) رسمیت‌بخشی به شغل موسیقی و عرفی کردن آن در اجتماع
۴) احیای سنت‌های موسیقایی پیشین

در مدل تحلیلی زیر، ارتباط میان ۱۰ رخداد زمینه‌ساز و ۴ جریان حاصله ترسیم و جانمایی شده‌است:



شکل ۲. مدل تحلیلی جریان‌شناسی تحولات موسیقی ایران در دوره قاجار

درنهایت لازم‌است به نتایج فوق چند نکته اضافه شود؛ اول اینکه نباید از وجود علاقه، شناخت و یاحداقل عدم مخالفت‌ورزی شاهان قاجار نسبت‌به موسیقی غافل شد که در اکثر تحولات یاد شده شرط لازم و کلیدی بوده‌است؛ نکته دوم اینکه رخدادها و جریانات متعاقب حاصله، آثار ثانویه زیادی دربرداشته است؛ مثل تأثیرپذیری در زمینه‌های مختلفی چون تکنیک و زیبایی‌شناسی از موسیقی غرب، همچنین رونق‌بخشی و اعتلای هنر سازسازی و ظهور چهره‌های درخشانی چون یحیی، مارکار اصفهانی، زادور ارمنی و... که پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های دیگر به آن پرداخته شود.

و نکته آخر اینکه موفقیت‌های بسیاری از نوازندگان، خوانندگان و آهنگسازان در موسیقی هنری دوره پهلوی و حتی عصر حاضر مرهون وام‌گیری، گرته‌برداری، اقتباس و بهره‌برداری‌های عمیق و جدی از موسیقی دوره قاجار است. به گونه‌ای که ردپای بسیاری از آثار دوره قاجار و حتی سبک و سیاق نوازندگی‌ها و خوانندگی‌های آن دوره، در آثار و اجراهای جدیدِ امروزی، قابل تشخیص است.

در پایان تأکید می‌شود فارغ از هرگونه نتیجه‌گیری تاریخی در زمینه‌های مختلفی چون سیاست، اقتصاد، روابط بین الملل، فرهنگ، صنعت و غیره، دوران قاجار را باید عصر طلایی

شکوفایی و تحکیم موسیقی ایران دانست که امید است با تفحص و تدبر و تحلیل آثار برجای‌مانده از این دوره تاریخی مهم، هنرمندان عصر حاضر بتوانند با رویکردی دوباره، به اصالت‌ها، سنت‌ها و معیارهای کیفی و ارزشی موسیقی اصیل ایران رجعت نمایند.

منابع

اخشابی، مجید. سازبندی و سازشناسی در تعزیه ایرانی. فصلنامه علمی-پژوهشی تئاتر. تهران. ۱۴۰۰.

اخشابی، مجید و میثمی. حسین. ارکان بداهه پردازی در موسیقی سنتی ایران. تهران: نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. ۱۳۹۶.

بنایی، علی بن محمد معمار. رساله در موسیقی. چاپ عکس از روی نسخهٔ خطی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۱۳۶۸.

بهجت، احد. ردیف میرزا عبدالله. تهران: موسسه فرهنگی-هنری ماهور. ۱۳۷۹.

پورجوادی، امیر حسین. کار عمل و سیر تحول آن از دوره تیموری تا امروز. فصلنامه موسیقی ماهور. سال پنجم. شماره ۱۹. تهران. ۱۳۸۲.

توکلی، فرشاد. نقد و بررسینگارش ژان دورینگ از ردیف میرزاعبدالله. فصلنامه موسیقی ماهور. شماره ۱۵. تهران. ۱۳۸۱.

خالقی، روح الله. سرگذشت موسیقی ایران. تهران: ماهور. ۱۳۵۳.

خالقی، زهره. آوای مهربانی یادواره قمرالملوک وزیری. تهران: ناشر دنیای مادر. ۱۳۷۳.

درویشی، محمد رضا. نگاه به غرب. تهران: موسسه فرهنگی-هنری ماهور. ۱۳۷۳.

دورینگ، ژان. ردیف سازی موسیقی سنتی ایران. ردیف تار و سه‌تار میرزا عبدالله. تهران: سروش. ۱۳۷۰.

دورینگ، ژان. بداهه در موسیقی هنری ایران. ترجمه ساسان فاطمی. فصلنامه موسیقی ماهور. سال دهم. شماره ۳۷. تهران. ۱۳۸۶.

سپنتا، ساسان. تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران. تهران: ماهور. ۱۳۶۶.

شیرازی، فرصت الدوله. بحورالالحان: در علم موسیقی و نسبت آن با عروض. تهران: فروغی. ۱۳۴۵.

طلایی، داریوش. ردیف میرزا عبدالله. نت نویسی آموزشی و تخلیلی. مؤلف. تهران. ۱۳۷۴.

ظهیرالدوله، علی. خاطرات و اسناد ظهیرالدوله. زیر نظر ایرج افشار. تهران: زرین. ۱۳۵۱.

عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم. دیوان عارف قزوینی. به کوشش مهدی نورمحمدی. تهران: انتشارات سنایی. ۱۳۸۱.

عضدالدوله، سلطان احمدمیرزا. تاریخ عضدی. با توضیحات و اضافاتِ دکتر عبدالحسین نوایی. تهران: بابک. ۲۵۳۵.

عین‌السلطنه، قهرمان میرزا سالور. روزنامه خاطرات عین‌السلطنه در ۱۰ جلد. مصححان مسعود سالور و ایرج افشار. انتشارات اساطیر. تهران. ۱۳۷۴.

فاطمی، ساسان. جایگاه موسیقی‌دانان درباری در دورهٔ قاجار. فصلنامه موسیقی ماهور. سال سیزدهم. شماره ۵۰. تهران. ۱۳۸۹.

فاطمی، ساسان. سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار. فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۱۹. شماره ۲. تهران. ۱۳۹۳.

کنی‌یر، مایکل. صفحه‌های فارسی شرکت گرامافون ۱۸۹۹ تا ۱۹۳۴. مترجم محسن محمدی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. ۱۳۸۶.

کوهستانی‌نژاد، مسعود. موسیقی در عصر مشروطیت. پژوهشی در هنر عصر مشروطیت (کتاب دوم). تهران: نشر مهرنامگ. ۱۳۸۴.

کیانی، مجید. دستگاه شور. ردیف میرزا عبدالله (بر اساس روایت نورعلی برومند). تهران: نشر نی. ۱۳۶۹.

کیانی، مجید. هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران. ۱۳۷۱.

مجدالسلام کرمانی، احمد (بی‌تا). سفرنامه کلات (در دو جلد). مصحح محمد خلیل‌پور. اصفهان: ناشر دانشگاه اصفهان. ۱۳۴۷.

مشحون، حسن. تاریخ موسیقی ایران. دو جلد. تهران: فاخته-سیمرغ. ۱۳۷۳.

معیرالممالک، دوست‌علی‌خان. یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه. تهران: کتاب‌فروشی علی‌اکبر علمی. ۱۳۵۱.

ملاح، حسینعلی. شرح زندگی غلامحسین درویش. تهران: انتشارات فرهنگ و هنر. ۱۳۶۹.

میثمی، سیدحسین. شکل‌گیری کنسرت دردوران قاجار. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره ۱۰. تهران. ۱۳۹۴.

نورمحمدی، مهدی. سرگذشت موسیقی دانان قزوین در دوره قاجار و اوایل پهلوی. قزوین: حدیث امروز. ۱۳۸۶.

واصفی هروی، زین‌الدین محمود (۱۳۴۹و ۱۳۵۰). بدایع‌الوقایع. جلد ۱و ۲. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

هدایت طبرستانی، مهدی‌قلی مخبرالسلطنه. خاطرات و خطرات. تهران: زوار. ۱۳۴۴.

هدایت طبرستانی، مهدی‌قلی مخبرالسلطنه. خاطرات و خطرات. تهران: زوار. ۱۳۷۵.

یاوری، حسین و دیگران. آشنایی با تاریخ فرهنگ ایران. تهران: انتشارات توتیا. ۱۳۹۰.