صفحات ۱۰۷-۱۱۷
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۴، شماره ۱۰، بهار ۱۴۰۲

خلق موسیقی ایرانی در عصر بخار و چاپ؛ حدود ۱۲۶۰ تا ۱۲۹۴ شمسی*

آن لوکاس**

مترجم: حسین کاشف*** [۱]

۱. کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

مقدمه

در اکتبر سال ۲۰۰۹ میلادی، سازمان آموزشی- علمی- فرهنگی آمریکا فرم موسیقایی موسوم به ردیف را در فهرست میراث ناملموس بشری به ثبت رساند. ردیف مجموعه‌ای از دویست یا سیصد ملودی را شامل می‌شود که پایهٔ اجرای بداههٔ آنچه را ایرانیان دائماً «موسیقی سنتی» یا «اصیل» خود می‌نامند، شکل می‌دهد[۱]. آن دسته از موسیقی‌دانان معاصر ایرانی، که با ردیف کار می‌کنند، ادعا دارند که این مجموعه، نتیجهٔ نهایی آهنگ‌سازی صدهاساله و بلکه هزاران‌ساله در بستری است که به واسطهٔ معیارهای فرهنگی ایرانی مشخص و متمایز می‌شود. در واقع ردیف با عضویت در فهرستِ یونسکو و به واسطهٔ تأییدِ نیازش به حفظ و نگهداری‌شدن در بسترِ مدرن-مدرنیته‌ای که وجودش را تهدید می‌کند- سنتی پیشامدرن تصور شده است. به این‌ترتیب انتخاب ردیف توسط یونسکو این تصور را تأیید می‌کند که ردیف بخشی از میراثی فرهنگی است که پیوستگی تاریخ طولانی و باشکوه ایران را نشان می‌دهد؛ تصوری که به‌مدتی طولانی توسط موسیقی‌دانان ایرانی ابراز شده و هیچ‌گاه از سوی پژوهش‌گران موسیقی انکار نشده است.

اما واقعیت این است که ردیف همواره یک تناقض ویژه را نمود بخشیده است. موسیقی‌دانان ادعا می‌کنند که ردیف نمونه‌ای از پیوستگی و یکپارچگی فرهنگی جاری در ایران است. با این حال ردیف، به‌صورتی نسبتاً ناگهانی در میانهٔ قرن نوزدهم میلادی تا پایان آن و به‌عنوان فرم ویژهٔ مورد استفادهٔ موسیقی‌دانان شاغل در مجالس سرگرمی دربار قاجار ظهور کرد[۲]. به‌علاوه تمام شواهد تاریخی به‌روشنی نشان می‌دهند که آهنگ‌سازیِ فارسی‌زبانان پیش از پیدایش ردیف، عمدتاً از آهنگ‌سازی عرب‌زبانان و ترک‌زبانان جدایی‌ناپذیر بوده است. با چنین شرایطی هیچ مدرکی وجود ندارد که نشان دهد ملودی‌های ردیف قدمتی بیش از قرن نوزدهم میلادی دارند. به‌این‌ترتیب و درحالی‌که ایران مدعی یک سیر فرهنگی با پیشینه‌ای هزارساله است، هستهٔ میراث موسیقایی آن در اولین مرحلهٔ جهانی‌سازی عصر مدرن بنیان گذاشته شده است. این وضعیت سؤالاتی در این باب پیش می‌آورد که چگونه فعل و انفعالات جدید یک سنت موسیقایی درباری به جایی رسیدند که موجودیت فرهنگی کل یک ملت را بازنمایی کنند؟ قطعاً موقعیت زمانی یک موسیقی تصادفی نیست؛ موسیقی هم به‌عنوان

* Lucas, A. (2013). The Creation of Iranian Music in the Age of Steam and Print, circa 1880–1914. Global Muslims in the Age of Steam and Print. Ed. James Gelvin and Nile Green, 143-157. Berkeley and Los Angeles, California: University of California
** Ann E. Lucas
*** kashefhosein@gmail.com

یک پدیدهٔ بومی‌شده و هم به‌عنوان یک تجربهٔ انسانی جهان‌گیر به انتظارات درحال ظهور جهانی معطوف به فرهنگ ملی در آغاز قرن بیستم پاسخ داد. هم‌زمان این انتظارات بر تغییر در موسیقی اثر گذاشتند؛ موسیقی‌ای که اکنون نیاز داشت تا امر بومی را در زمینه‌ای جهانی نمایندگی کند. همچنین تشکیل‌شدن ایرانِ مدرن از مردم بومی متنوع با زیبایی‌شناسی‌های متفاوت این سؤال را مطرح می‌کند که چرا سنت ردیف همواره و انحصاراً نمایندهٔ تمامی ایرانیان عصر مدرن و همهٔ فارسی‌زبانان در نظر گرفته شد که عَقَبه‌ای تا دورهٔ پیشاتاریخ دارد؟[۳] همچنین، موقعیتِ ردیفْ به‌عنوان میراث فرهنگی ایران به‌صورتی تنگاتنگ به جایگاه خاص آن در جامعهٔ قاجارِ مرحلهٔ اول جهانی‌شدن گره خورده است؛ وضعیتی که موسیقی در آن جایگاهِ مناسبی داشت تا از تغییرات ساختاری مشخص در ساخت اجتماعی موسیقی و از موسیقی‌دانان تعلیم‌دیده تحت تغییرات اقتصادی و تکنولوژیک، تأثیر سریع و عمده‌ای بگیرد. این تغییرات به موسیقی قاجار اجازه دادند تا دارایی جمعی سوژه‌های قاجار تصور شود. من استدلال خواهم کرد که پدیدهٔ ساختاری‌ای به نام ردیف، به عنوان یکی از کارکردهای دولت ملت در حال ظهور ایران ایجاد شد؛ دولت ملتی که به یک موجودیت موسیقایی تاریخی و یک کارگان موسیقایی جمعی نیاز داشت تا به ادعاهایش مبنی بر وجود یک هویت فرهنگی یکپارچه و ازلی مشروعیت بخشد. مقالهٔ حاضر ذیل این نگرش، به مجموعه‌هایی متداخل از فعل‌وانفعالات نَظر می‌افکند که تغییراتی را شرح می‌دهند که به‌منظور درک، توجیه و اجرای ردیف به شیوهٔ یک‌صدسال اخیر آن می‌بایست رخ می‌دادند. بخش اول پیش‌زمینه‌ای در باب این سنت موسیقایی و سنت موسیقی درباری در جهان فارسی‌زبان فراهم می‌کند. بخش بعدی به بررسی این نکته می‌پردازد که پیدایش و گسترش یک طبقهٔ بالای شهری در ایران در اواسط تا پایان قرن نوزدهم چگونه موقعیت‌های اجرای مستقل بیرون از دربار را برای موسیقی‌دانان قاجاری فراهم کرد؛ از جمله اجراهای عمومی‌ای که بنا به اظهارات موسیقی‌دانان به نفع عامه اجرا می‌شد و همچنین موقعیت‌هایی به‌منظور آموزش و اجرا در محافل خصوصی برای کسانی که توانایی مالی آن را داشتند. فضاهای اجرای جدید بنیان اقتصادی تازه‌ای برای امرار معاش در اختیار موسیقی‌دانان دربار قاجار قرار دادند؛ به‌همان‌صورت که ایده‌های ملی‌گرایانه و توانایی عمل بر اساس این ایده‌ها را به آن‌ها اعطا کردند. مقالهٔ حاضر با بحثی در باب پدیده‌های جدیدی چون برگزاری سفرها و ضبط موسیقی برای کمپانی‌های خارجی ادامه می‌یابد، که موسیقی درباری قاجار را به اروپا برد و تکیه‌گاهی فراهم کرد تا این موسیقی بتواند به‌وسیلهٔ تکنولوژی گرامافون توسط هر کسی شنیده شود. خرید، فروش و بازاریابی صفحات گرامافون برای ایرانیان، درست در آغاز قرن [میلادی] شروع شد و این امکان را برای افراد بسیاری با شیوه‌های زندگی متفاوت به وجود آورد تا به موسیقی یکسانی گوش فرا دهند و به‌این‌ترتیب هم‌زمان به موسیقی یکسانی منسوب شوند. بر این اساس ردیف موسیقی‌دانان دربار قاجار توانست توسط سوژه‌های قاجاری بخش‌های مختلف قلمرو قاجار، به‌مثابهٔ امری مشترک درک شود؛ قلمرویی که - حتی پیش از گسترش رادیو در دههٔ ۱۹۳۰ ایدهٔ «ملت ایران» در آن تکثیر شده بود. سپس مقاله به این موضوع می‌پردازد که تکنولوژی جدید و پویایی اجتماعی چگونه در کنار یکدیگر ظهور مؤسسات آموزشی غیررَسمی و روش‌های آموزشی ردیف‌دانان را تحت تأثیر قرار دادند و تضمین کردند که کارگان بزرگی از ملودی‌ها بتوانند به شیوه‌هایی فرا گرفته شود و انتقال یابد؛ شیوه‌هایی که یک قرن زودتر - اگر نگوییم ناممکن- غیرقابل‌تصور بودند. تحولات آموزش ردیف پیش از جنگ جهانی اول بعدها در قرن بیستم به آموزش رسمی در هنرستان منجر شدند و امروزه [در] وجوه مرکزی این سنت باقی مانده‌اند. در نهایت جمع‌بندی این مقاله این مسئله را می‌سنجد که چگونه مفهوم ردیف به اتحاد «ملت ایران» و نیاز فرهنگی مدرن به موسیقی‌ای که اتحاد ملی را بازتاب دهد، وابسته است؛ ایده‌هایی که هیچ ارتباطی به موسیقی پیشامدرن در منطقه نداشتند اما در مقابل ارتباط زیادی با بسط [ایدهٔ] «ملت ایران» در دورهٔ مشروطهٔ قاجاری (۱۲۸۵ تا ۱۲۹۰ شمسی) داشتند. تکنولوژی مدرن بعدها به‌اشتراک‌گذاشتن این موسیقی ذیل نام «موسیقی ایرانی» را با مناطق دیگر جهان تسهیل کرد؛ امری که به سنت ردیف اجازه داد تا در بسترِ جهانی و به لحاظ فرهنگی، محور ایران تعریف شود. مجموعاً خواهیم دید که ردیف به طرق مختلف به ایجاد حیات فرهنگی برای ملت ایران یاری رساند؛ طرقی که به تغییرات ایجاد شده در عصر چاپ و بخار مشروط و وابسته بودند.

ردیف، موسیقی درباری و پیدایش مدرنیته در خاورمیانه

استفاده از فرم موسیقایی‌ای که اکنون ردیف نامیده می‌شود، دهه‌ها از [پیدایش] این نام قدیمی‌تر است. اولین سند آن که به دههٔ ۱۸۸۰ میلادی بازمی‌گردد، هفت مجموعه‌ملودی را فهرست می‌کند که هرکدام از آن‌ها یک «دستگاه» نام گرفته و پایه و اساسی برای اجرا است. در اجرا موسیقی‌دانان یکی از این دستگاه‌ها را انتخاب کرده و بر اساس نظمی نسبتاً مشخص بر روی ملودی‌های آن بداهه‌نوازی می‌کنند؛ این در حالی‌ست که تعدادی از ملودی‌ها را بدون بداهه‌پردازی قابل‌توجهی می‌نوازند[۴]. ملودی‌های ردیف از نظر اندازه و فرم از جملات کوتاه تا قطعات چندبخشیِ

بلندتر متغیرند. از نظر تاریخی در اجرا فقط بخشی از این ملودی‌ها به‌طور گسترده بداهه‌پردازی می‌شدند؛ درحالی‌که ملودی‌های دیگر صرفاً مقداری آراسته شده و گروهی از ملودی‌ها نیز بدون بداهه‌پردازی نواخته می‌شدند. بسیاری از این ملودی‌ها فاقد ضرب ریتمیک قوی‌اند؛ ملودی‌هایی که پژوهشگران آن‌ها را مترآزاد می‌نامند. با این حال این ملودی‌ها ممکن است براساس ساختار شعری‌شان وزن‌بندی شوند[۵]. ملودی‌هایی با ضربِ قوی به‌نحوی که ساز کوبه‌ای بتواند با آن همراهی کند، عمدتاً قطعات ساختارمندی در نظر گرفته می‌شدند که موسیقی‌دانان براساس ساختارِ آن‌ها دست به آهنگ‌سازی می‌زدند[۶]. آهنگ‌سازانی که سنت ردیف را تا اواخر قرن بیستم به دوش کشیدند، ابراز کرده‌اند که این سنت به موسیقی‌دان درباری میرزاعَبدالله (۱۲۲۲-۱۲۹۷) بازمی‌گردد. هرچند نوشته‌های تاریخی همچنین از برادرِ میرزاعبدالله یعنی حسین‌قلی (۱۲۳۰-۱۲۹۴) و سردستهٔ موسیقی‌دانان دربار ناصری یعنی محمدصادق‌خان (اوج فعالیت: ۱۲۲۸) به‌عنوان اولین چهره‌های این سنت یاد می‌کنند، مقامات قاجاری که قبلاً [به این سنت] وارد شده بودند شامل مهدی‌قلی هدایت وزیر و مخبرالسلطنهٔ پزشک می‌شود. بسیار پیش از آنکه میرزا تنها منبع معتبر ردیف در نظر گرفته شود، این موسیقی‌دانان حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای، شخصیت‌هایی مهم در سنت ردیف بودند. به‌علاوه برخی از تصانیف ابتدایی فرمی از آهنگ که از ساختارهای ملودیک ردیف ساخته شده است- توسط زنان دربار قاجاری ساخته شده بودند؛ از جمله توسط موسیقی‌دان دربار سلطان‌خانم (اوج فعالیت: ۱۲۲۸) و شاه‌دخت تاج‌السلطنه (۱۲۶۲-۱۳۱۵).[۷] از نظر تاریخی موسیقی در جهان فارسی‌زبان تا حد زیادی به حمایت سلسله‌های سلطنتی وابسته بود؛ حتی پیش از ظهور اسلام. اما پس از ظهور اسلام، حمایت‌گری درباری به سلسله‌های ترک و عرب گسترش یافت و شواهد فراوانی موجود است که موسیقی‌دانان حرفه‌ای تحت حکومت اسلامی در خاورمیانه و شمال آفریقا تا قرن نوزدهم به میزان زیادی به حمایت سلطنتی وابسته بودند[۸]. سلسلهٔ قاجار نیز مانند دیگر سلسله‌ها موسیقی‌دانان را به‌هدف سرگرمی خود استخدام می‌کرد و برخی از درباریان موسیقی را به‌مثابهٔ یک سرگرمی درباری انتخاب کردند که به‌عنوان سرگرمی شخصی در اختیارشان بود. با این حال موسیقی‌ای که این نوازندگان خواه حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای- می‌نواختند، با موسیقی گذشته متفاوت بود. منابع قاجاری به‌منظور ایجاد موازنه میان تازگی و نیاز به اثبات تداوم این موسیقی تا سنت پیشین، ردیف را چیزی جدید و متفاوت از فعالیت‌های موسیقایی پیشین تعریف کردند و در عین حال تلاش کردند تا آن را بخشی از موسیقی درباری پیشین صورت‌بندی کنند. اما موسیقی جدیدی که در دربار قاجار ساخته شد، جهان جدیدی را به رخ می‌کشد که این موسیقی در قامت یک سنت از دل آن زاده شد؛ جهانی که در آن هم‌زمان با تولد فضاهای اجرا و آموزشی جدید، حمایت درباری در حال جان‌دادن بود. در این دنیای تازهٔ جهانی‌شدن و ملی‌شدن بود که ردیف متولد شد و رشد کرد.

سازمان‌دهی اجتماعی مجدد موسیقی‌دانان قاجاری به‌مثابهٔ موسیقی‌دانان ایرانی

ردیف‌دانان در ابتدای قرن بیستم میلادی گزارش کرده‌اند که در اواخر قرن نوزدهم موسیقی‌دان درباری مستعدی که درویش‌خان (غلام‌حسینِ درویش: ۱۲۵۱ - ۱۳۰۵) نامیده می‌شد، از خدمت‌گزاری به اربابش شاهزاده ملک منصور میرزا شعاع‌السلطنه (۱۲۵۹ - ۱۲۹۹)- سر باز زد و گریخت[۹]. طبق روایت شفاهی رایج او گریخت چون شاه‌زاده تهدید کرده بود که دست‌های او را به تقاص اجرای او برای مردم بیرون از محفل سلطنتیِ او قطع خواهد کرد. روح‌الله خالقی در دههٔ ۳۰ شمسی اظهار می‌کند که درویش‌خان از زندگی خود در دربار راضی نبود و دریافته بود که با اجرا برای مردم نقاط مختلف تهران می‌تواند پول بیشتری به دست بیاورد[۱۰]. در پایان او در سفارت انگلیس از حامی درباری خود نجات یافت؛ امری که نهایتاً موجب خروج امن او از خدمت‌گزاری قاجاریه شد.

اگرچه این داستان در جزئیات بر روایت شفاهی تکیه می‌کند، بینشی کلی نسبت به جایگاه موسیقی‌دانان دربار قاجار به‌هنگام ظهور ردیف به‌عنوان چهارچوب موسیقایی غالب آنان در آغاز قرن [میلادی] فراهم می‌آورَد. این موسیقی‌دانان درمی‌یافتند که به‌شایستگی با آنان رفتار نمی‌شود، درمی‌یافتند که شایستهٔ چیزی بهتر از آن هستند که در دربارِ قاجار به آن‌ها داده می‌شود. در کمترین حالت، آنان بهَ اندازهٔ اشتیاقشان برای دنبال‌کردن موسیقی - هم به‌عنوان موسیقی‌دانان درباری و هم کارآفرینانی مستقل- شایستهٔ حمایت مالی بودند. رویدادهای گذشته مبتنی بر قتل موسیقی‌دانان توسط خاندان سلطنتی این ایده را به ذهن متبادر می‌کند که واکنش شاه‌زاده به کار درویش‌خان در زمان‌های دیگر تاریخ غیرمعمول نمی‌بود[۱۱]. از نظر تاریخی تنها زمانی که یک موسیقی‌دانْ دربار را ترک کرد، به قصدِ پیداکردن دربار دیگری بود؛ آن هم پس از آنکه یک حامی درباری از قدرت خلع شده بود. با این حال اکنون موسیقی‌دانان، اهرمی علیه سیستم حمایتی سلطنتی داشتند. از میانه تا اواخر قرن نوزدهم موسیقی‌دانان به‌تدریج موقعیت‌های بیشتری برای اجرا در ازای مزد در بیرون از دربار و با پایه‌ای ثابت به دست آوردند؛ به‌این‌ترتیب آنان برای

بقا لزوماً به حمایت قاجاریه نیاز نداشتند. به علاوه تأثیر قدرت‌های خارجیِ درون ایران مانند بریتانیای کبیر باعث شد تا سیستمِ حمایتی تاریخی کار سخت‌تری داشته باشد. از آنجا که موسیقی‌دانان در اروپا از آغاز قرن نوزدهم [میلادی] غالباً کنش‌گرانی آزاد بودند، قدرت‌های اروپایی استدلال‌های زیادی برای جلوه‌دادن سیستم حمایتی قاجار به‌عنوان امری کهنه و غیرضروری در اختیار داشتند[۱۲].

همزمان با خروج موسیقی‌دانان از دربار، نخبگان و مقامات قاجار به درون محافل اجتماعی جدیدی کشیده شدند که از دربار قاجار فراتر می‌رفت. با اتمام قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، عده‌ای از این مقامات نوپا شدیداً ایده‌های تازهٔ مشروطه و حکومت قانون را موعظه می‌کردند؛ با اینکه موسیقی‌دانانِ آنان تلاش می‌کردند تا احترام بیشتری از سوی حامیان قاجاری خود به دست آورند و حتی با آنان برابر شوند. و در واقع اجرای موسیقی به شیوهٔ درباری، سرگرمی محبوبی برای برخی مقامات قاجار شد؛ مقاماتی که رفتار با موسیقی‌دانان دورهٔ قاجار را به‌عنوان هم‌رتبه‌ها و همکارانی در جستجوی معرفت موسیقایی پیش گرفته بودند[۱۳]. اثرات این خروج و متعاقباً برابری موسیقی‌دانان دورهٔ قاجار با نخبگان قوی‌ترین نمودِ خود را در دورهٔ انجمن اخوت نمایان کرد که به سالِ ۱۲۷۸ در تهران و به هدایت ظهیرالدوله تاسیس شد. به نظر می‌رسد که بسیاری از باارزش‌ترین موسیقی‌دانان دربار قاجار در آغاز این قرن در این انجمن مشارکت کرده و در برخی مجالس اجرا داشتند[۱۴]. اما حضور انجمن اخوت در تهران از مجالس پنجشنبه‌شبِ طریقتِ نعمت‌اللهی که توسط صفی‌علی‌شاه (درگذشت: ۱۲۷۸) برگزار می‌شد، فراتر رفت؛ مجالسی که مقامات پرشمار و حتی برخی شاه‌زاده‌ها در آن‌ها حضور داشتند.

در گذشته محققین موسیقی به طور عمده انجمن اخوت را از جنبهٔ ریشه‌های کهن صوفی‌گری مشاهده کرده‌اند. درواقع صفی‌علی‌شاه چهره‌ای مذهبی بود با جمعیت پیروانی که در قلمرو قاجار و هند گسترده شده بودند. با این حال من استدلال می‌کنم که ظهیرالدوله انجمن اخوت در تهران را به انجمنی مدنی تبدیل کرد که نمایندهٔ یک ایدئولوژی سیاسی بود؛ مسئله‌ای که به انجمن‌های سرّی آن دوره بی‌شباهت نبود[۱۵]. ظهیرالدوله صاحب‌منصبی قاجاری بود که ابتدا تصمیم گرفت عارف شود و سپس تصمیم گرفت سازوکاری برای برابری و وحدت اجتماعی راه‌اندازی کند. شرح فعالیت‌های انجمن اخوت در دورهٔ پس از مشروطه به‌خوبی ثبت شده است[۱۶]. حتی در جلسات خصوصی و رویدادهای غیرسیاسی باز هم ایدئولوژی دموکراتیک بود که انجمن را تعریف می‌کرد. تحت هدایت ظهیرالدوله، انجمن اخوت صاحب‌منصبان و اشرافیت قاجاری را در کنار موسیقی‌دانان آن‌ها و در قالب محافل برابری و احترام متقابل گرد هم آورد. موسیقی‌دانان از طریق انجمن اخوت شأن و منزلتی برای برابربودن با اربابان قاجارشان و برای سهیم‌شدن دانششان با مردم به دست آوردند؛ مردم و اربابانی که تا یک قرن پیش صرفاً به [موسیقی] آن‌ها گوش می‌سپردند.

انجمن پیام برابری را با برگزاری اجراهای عمومی از مرزهای خود فراتر برد؛ اجراهایی که موسیقی اختصاصی دربار قاجار را با دیگران تقسیم و در راستای خیری بزرگ‌تر استفاده می‌کرد. اعضای انجمنِ اخوت اولین کنسرت عمومی سازمان‌یافتهٔ اختصاصی را که شامل موسیقی‌دانان ردیف‌نواز قاجار می‌شد، اجرا کرد[۱۷]. این کنسرت در باغی در شمال تهران و در قالب بخشی از مراسم جشن تولد امام اول شیعیان برگزار شد. انجمن برای کسانی که توانایی پرداخت داشتند، به‌ازای هر بلیت سی تومان دریافت می‌کرد و به کسانی که این توانایی را نداشتند، اجازه می‌داد تا به‌رایگان در مراسم حضور یابند[۱۸]. اگرچه این کنسرت به‌عنوان رویدادی غیرسیاسی برگزار می‌شد، پیامدهای سیاسی قوی‌ای برای موسیقی قاجار به ارمغان آورد. موسیقی‌ای که سلطنت آن را با سخت‌گیری کنترل و به دربار منحصر کرده بود، اکنون آزادانه در اختیار مردم قرار داده می‌شد. این موسیقی و این موسیقی‌دانان دیگر به دربار منحصر نمی‌شدند و تعلق آنان به دربار حتی اولویتی نیز نداشت: آن‌ها اکنون ثروت جامعه در تمامیت آن بودند.

تصنیفی که شیدا (۱۲۲۲-۱۲۸۵) برای این مراسم افتتاحیه ساخته بود، تعلق انجمن اخوت و ردیف‌نوازان آن را به وحدت و برابری اجتماعی تکریم می‌کرد. این تصنیف ساخته شده بود تا بر اجرای بداههٔ نشئت‌گرفته از ردیف تأکید کند و به‌این‌ترتیب کاربست ردیف را در اجرای کنسرت محک بزند:

مولودِ نبیِ محبوبِ خداست / زین حُسنِ ظهور عیدِ فقراست

نازم به چنین بزمی که به پاست / با هم به صفا سلطان و گداست

به‌به چه شهی به‌به چه وفا / به‌به چه شهی به‌به چه گدا[۱۹]

انجمن اخوت کار خود را با اجرای دو کنسرت عمومی دیگر به جز مراسم بزرگ‌داشت تولد امام اول شیعیان- ادامه داد. یکی از آن‌ها اجرایی خیریه بود که در تالار مجلس تهران و برای قربانی‌های آتش‌سوزی در این شهر برگزار شد. انجمن اخوت همچنین یک کنسرت خیریهٔ دیگر نیز برای قربانیان آتش‌سوزی در بازار تهران برگزار کرد. این اجراها نیز - مانند کنسرت سالانهٔ انجمن برای امام اول شیعیان- از موسیقی و موسیقی‌دانان دربار قاجاری در راستای بهبود کل جامعه استفاده کردند. اجرا در محل مجلس تازه‌تأسیس مشروطه یقیناً بیانگر احساسات پسامشروطه‌ای قوی در میان موسیقی‌دانان انجمن است. اما گشایش اجراهای خیریه همچنین علاقه‌ای قوی به

استفاده از موسیقی به نفع [بهبود] محرومیت‌های جامعه و نه به‌عنوان امری صرفاً دیکته‌شده توسط سلطنت- را بازتاب می‌دهد. با پیش‌ترفتن قرن بیستم [میلادی] رویدادهای مدنی و خیریه به نمودهایی مهم از اجرای ردیف بدل شدند. اجراهای جانبی اوایل قرن بیستم همچنین کنسرتی در تهران در ۱۳۰۴ به‌مناسبت بازسازی مقبرهٔ شاعر «ملی» فردوسی [مرگ: ۳۹۸] و کنسرتی در ۱۳۰۶/۱۳۰۵ به مناسبت افتتاح سالن شهر رشت را شامل می‌شوند. این اجراهای بزرگ عمومی که برای شنیده‌شدن توسط همگان طراحی شده بودند، بخشی از رشد و توسعهٔ ابتدایی فضاهای جدید موسیقی در قلمرو قاجار را تشکیل می‌دادند.

پدیدهٔ دیگری که در اواخر قرن نوزدهم [میلادی] ظهور کرد، اجرای موسیقی در اقامت‌گاه‌های شخصی بود؛ در محافلی که تحت نام گاردن‌پارتی به آن‌ها اشاره می‌شد. تاریخ‌های شفاهی و مکتوب بیان می‌کنند که موسیقی‌دانان دربار قاجاری در گردهمایی‌های خصوصی در خانه‌ها و بیرون از دربار می‌نواخته‌اند[۲۰]. انجمن اخوت همچنین سالن‌هایی اختصاصی داشت که در آن‌ها موسیقی اجرا می‌شد؛ موسیقی‌دانان در آغاز قرن [میلادی] سالن‌های این‌چنینی را که در اقامت‌گاه‌های شخصی تهران و اصفهان وجود داشتند- امری رایج می‌دانستند. اگرچه دانستن جزئیات این محافل دشوار است، شاهدان عینی گزارش می‌کنند که موسیقی‌دانان دربار قاجار در اجراهای محافل خصوصی، احترام زیادی را تجربه می‌کردند: جمعیت در سکوت به آن‌ها گوش فرا می‌داد و با دقت به اجرای آن‌ها نگاه می‌کرد. همچنین شواهدی هست دال بر اینکه این اجراهای اختصاصی در معرض محکومیت سیاسی بودند. در چنین گردهمایی‌هایی بود که شاعر پسامشروطه، عارف قزوینی (۱۲۵۹ تا ۱۳۱۲) تصنیف‌هایی را می‌خواند که برای اجرای ردیفی ساخته بود. اشعار او به لحن ملی‌گرایانه و همه‌پسندشان معروف بودند و محتوای تصنیف‌های او غالباً شدیداً سیاسی، ملی‌گرایانه و ضدقاجار بود. به‌عنوان نمونه یک بند از شعر او تاریخ برساخت‌شدهٔ ایران را ستایش می‌کند؛ با وجود این که رهبران مملکتی را نقد می‌کند:

حکومتِ موقتی چه کرد؟ به که نشنوی
گشوده شد درِ سرای جم به روی اجنبی
به باد رفت خاک و کاخ و بارگاهِ خسروی
سکون زِ بیستون شد، چون قصر کن‌فیکون شد
صدای شیونِ شیرین به چرخِ بوقلمون شد
شهِ زنان به‌سرزَنان و موکَنان
به گریه گفت: کو سرانِ ایران، دلاورانِ ایران؟
چه شد که یک نفر مَرد نمانْد از بهادارانِ ایران؟[۲۱]

گذشته از تصانیف عارف نشانه‌های دیگری وجود دارند مبنی بر اینکه گفتمان سیاسی در این گردهمایی‌های اختصاصی، امری معمول بود. رستاخیز شهریارانِ ایران اثر ملی‌گرایانهٔ شاعر و روزنامه‌نگار میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۳ تا ۱۳۰۳) اولین‌بار در یک گاردن‌پارتی در اصفهان و در اوج جنگ جهانی اول اجرا شد. متن این اثر با موسیقی ایرانی و غربی همراهی می‌شد[۲۲]. اثر عشقی- که به تصویرسازی‌های عارف قزوینی بی‌شباهت نیست - ایران را ملتی سابقاً باشکوه تصویر می‌کند که اکنون به خرابی و نابه‌سامانی سقوط کرده است. درواقع این گاردن‌پارتی‌ها موسیقی‌دانان را با بسیاری از نیروهای سیاسی دوران مشروطه در تماس قرار داد. همچنین شواهدی وجود دارد که اولین و بزرگ‌ترین معلم ردیف و موسیقی‌دان دربار قاجار یعنی میرزاعبدالله از خلال این اجراهای صمیمانه با جنبش بابیه در ارتباط بوده است[۲۳].

به‌این‌طریق موسیقی‌دانان دربار قاجاری از دربار خارج و به محافل مهم سیاسی و اجتماعی وارد شدند؛ جایی که از احترام و عزت نخبگان قاجار و نیروهای انقلابی بهره‌مند می‌شدند. همچنین به نظر می‌رسد این مسئله [خروج از دربار و ورود به محافل] تقاضای بیشتری برای موسیقی‌دانان حرفه‌ای در میان جمعیت شهری به همراه آورد. در اوایل قرن بیستم استفاده از موسیقی‌دانان حرفه‌ای در اعیاد و عروسی‌ها روزبه‌روز برای مردم معمول‌تر شد. میزبانان این جشن‌ها در گذشته از عهدهٔ برقراری چنین تجملی برنمی‌آمدند. درواقع آن‌ها کماکان استطاعت برخورداری از موسیقی‌دانان دربار قاجاری را نیز نداشتند؛ بنابراین تقاضا برای موسیقی‌دانانی که می‌توانستند همگان را در ازای قیمتی معقول سرگرم کنند، افزایش یافت. در چنین شرایطی میان موسیقی‌دانان قاجار و شاگردان آن‌ها که با عنوان استاد از آن‌ها یاد می‌شد- و موسیقی‌دانان حرفه‌ای که هیچ وابستگی‌ای به دربار نداشتند و مطرب نامیده می‌شدند، طبقه‌بندی سفت‌وسختی برقرار بود.

پیش از قرن بیستم، کلمهٔ مطرب در زبان فارسی به‌معنای موسیقی‌دان یا اجراکننده بود و معنای آن از [بارِ معنایی] خنثی تا مثبت در نوسان بود. هر موسیقی‌دانی در دربار، بدون هیچ توهینی یک مطرب در نظر گرفته می‌شد. اما اکنون این کلمه یک معنای جدید داشت: موسیقی‌دانی عامی که در درجهٔ اول برای رقصیدن در مجالس و عروسی‌ها می‌نواخت، بدون آنکه تمرین‌های پیچیدهٔ ردیف یا محفل رده‌بالای تجربه‌شده توسط گروه موسوم به اساتید را داشته باشد. این موسیقی‌دانانِ قاجار اشخاصی محترم شده بودند که مخاطبینشان در سکوت به آن‌ها گوش فرامی‌دادند؛ مانند آنکه اشخاص بزرگی در حال ارائهٔ سخنرانی‌ای باشند که هر کلمهٔ آن مهم است. اما به مطرب در سکوت گوش فرا داده نمی‌شد؛ و این نشانه‌ای بود از اینکه آن‌ها چندان مورد احترام نبودند. بااین‌حال آن‌ها از تقاضای موسیقایی

که توسط اساتید در جامعه فراهم شده بود، سود بردند.

موسیقی‌ای که ایران آن را به اشتراک می‌گذاشت: پیدایش ضبط تجاری.

تا اینجا آنچه در رابطه با شرایط موسیقی‌دانان دیدیم، این بود که در اولین دورهٔ جهانی‌سازی، اَشکال جدیدی از فضاهای خصوصی یا عمومی ظهور کردند که موقعیت اجتماعی-اقتصادیِ موسیقی‌دانان و نتیجتاً جایگاه موسیقی در جامعه را بازتعریف کردند. در چنین بستری، موسیقی‌دانان دربار قاجار می‌توانستند موسیقی خود را با جمعیتی بیشتر با پس‌زمینه‌هایی متنوع‌تر به اشتراک بگذارند؛ مسئله‌ای که آن‌ها را با احساساتِ ملی‌گرایانه و انقلابی جمعیت بیشتری مرتبط می‌کرد. این پدیده همچنین موجب [ایجاد] تقاضای بیشتری از سمت گروه‌های جدید اجتماع برای موسیقی شد و به‌نوبهٔ خود منجر شد تا افراد بیشتری برای تبدیل‌شدن به موسیقی‌دانان حرفه‌ای تمرین و تلاش کنند. با این حال، به نظر می‌رسد که این افزایش در تعداد موسیقی‌دانان برای آن دسته از موسیقی‌دانان، انحصار و منزلت به ارمغان آورد که ردیف می‌دانستند و آن را در ادامهٔ نسل موسیقایی دربار قاجار که اکنون معتبر شده بود - می‌نواختند. اما این فقط آغازی بود بر ارائهٔ موسیقی درباری به جهان بیرون و حرکت موسیقی به سوی کالایی‌سازی در بازارهای محلی و جهانی. کمپانی‌های ضبطِ اروپایی از نیمهٔ قرن نوزدهم تا پایان آن، سفرهایی به سراسر آسیای غربی، آسیای مرکزی و هند را کلید زدند. هدف آن‌ها ضبط موسیقی‌هایی بود که قابلیت تولید انبوه بر روی صفحه و برای گرامافون داشتند و همچنین این قابلیت را دارا بودند که همراه با گرامافون به جمعیت‌های بومی فروخته شوند.

[موسیقی] موسیقی‌دانان درباری و نخبگان قاجاری که از نواختن موسیقی لذت می‌بردند، پیش از جنگ جهانی اول و در موقعیت‌های گوناگون بر روی صفحه‌هایی ضبط و به مردم قاجار عرضه شد. اولین [ضبط] در سال ۱۲۸۵ بود؛ هنگامی که گرامافون به تهران آمد و به‌منظور ضبطِ [موسیقی] موسیقی‌دانانِ مظفرالدین‌شاه، مجوز ویژه‌ای از او درخواست شد. ضبط‌های ابتدایی عمدتاً [موسیقی] موسیقی‌دانانِ درباری و چند تن از شاگردان آن‌ها را ارائه می‌دادند؛ جمعی که اعضایی از طبقهٔ در حال ظهورِ روشنفکری ایران و همچنین افراد مختلفی از وابستگانِ به دربار را نیز شامل می‌شد[۲۴]. به این ترتیب علی‌خان نایب‌السلطنه‌ی درباری در ضبطِ ۱۲۸۵ در کنار موسیقی‌دانانی ظاهر شد که تا چند سال پیش‌تر امکان شنیدن [موسیقی] آن‌ها تنها در دربار وجود داشت. این ضبط همچنین برای اولین‌بار [صدای] حسینِ طاهرزاده (۱۲۶۱ تا ۱۳۳۴) را ارائه داد؛ خواننده‌ای که به دربار وابسته نبود اما به تهران آمد و به‌عنوانِ یک شهروندِ خاص، به‌همراه موسیقی‌دانان دربار به فراگیری موسیقی پرداخت. او در سنتِ ردیف، خواننده‌ای صاحب‌سبک بود و این ضبط‌ها صرفاً به افزایش منزلت او در جامعه منجر شدند. ضبطِ ۱۲۸۵ هم‌پوشانی‌ای را نیز نمایان می‌کند؛ میان ردیف‌نوازانی که به‌هدف سرگرمی شخصی و خصوصی دربار اجرا می‌کردند و کسانی که موسیقی‌ای به‌منظور ارائهٔ [تصویر] رسمی قاجاریه در بیرون از دربار اجرا می‌کردند؛ از جملهٔ حسین تعزیه‌خوان شاهی و قلی‌خان یاور که در گروه موسیقی نظامی تازه تأسیس و اروپامآب قاجار، کلارینت و ترومپت می‌نواخت. نوبت اصلیِ بعدیِ ضبطِ ردیف‌نوازان حوالی ۱۲۸۸ رخ داد؛ هنگامی که گروه کوچکی از موسیقی‌دانان درباری و شاگردان آن‌ها انجام سفری به بیرون از قلمرو قاجار را عهده‌دار شدند که شهرهای باکو، استانبول، وین، پاریس و لندن را شامل می‌شد. در پاریس و لندن اجراهای آن‌ها تحت نام «جشن‌های کنسرت ایرانی» تبلیغ شد و هدف این اجراها تأمین مالی سفر زمینیِ این موسیقی‌دانان به لندن و از لندن بود؛ جایی که کمپانی گرامافون و ماشینِ تحریر [۲۵][موسیقی] آن‌ها را به‌منظور انتشارِ تجاری ضبطَ کرد[۲۶]. ضبط‌های انجام‌شده در این سفر [موسیقی] برخی موسیقی‌دانانِ نوبتِ قبلیِ ضبط در تهران و چند نام جدید را شامل می‌شد؛ از جمله حبیب‌الله‌خان (۱۲۶۴ تا ۱۳۴۷) شاگرد آقاحسین‌قلی که به‌خاطر ردیف‌نوازی بر روی پیانو شهرت یافته بود و [...] اصفهانی[۲۷] (درگذشت : ۱۳۲۸) موسیقی‌دانی اهل اصفهان که نی می‌نواخت و همچنین جهت فراگیری سنت ردیف از موسیقی‌دانانِ دربار به تهران آمده بود.

این سفر به دلیل ناآرامی سیاسی در تهران انجام شد؛ ناآرامی‌ای که اجرایی‌شدن روند ضبط گرامافون را به خطر می‌انداخت. در واکنش به این شرایط، کمپانی دفاترِ خود را مدت‌زمان کوتاهی بعد از ضبط‌های ۱۲۸۵ به تفلیس منتقل کرد و پخش و توزیع [صفحه‌ها] را در به کارگزاران محلی واگذار کرد. توزیع‌کنندگان محلی به کمپانی گرامافون فشار آوردند تا در خارج از کشور ضبط‌های بیشتری از موسیقی درباری قاجار انجام دهد. پس از آنکه سفر به پایان رسید، جلسات ضبط در تفلیس برگزار شد؛ ابتدا در ۱۲۹۰ و دست‌کم یک مورد دیگر در حوالی ۱۲۹۳. علاوه بر تاریخ ضبط‌ها نام شخصی که در تفلیس ضبط را انجام داده نیز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. این مسئله تا حدی به دلیل وقفه در نشر و بازاریابی بود که جنگ جهانی اول آن را موجب شده بود؛ همچنین تا حدی به تبعِ این واقعیت که بسیاری از ردیف‌نوازان به دمشق رفتندَ تا در مراسمات اجرا کنند و عملاً امکان ضبط [موسیقی] آنان در هر زمانی بین سال‌های ۱۲۹۰ و ۱۲۹۳ وجود داشت. به‌هرحال این ضبط‌ها خوانندگیِ نخبگانِ قاجار یعنی اقبال‌السلطنه و عبدالله‌خانِ دوامی (۱۲۷۰ تا ۱۳۵۹) را نمایان کردند؛ که دومی خوانندهٔ دیگری بود که برای فراگیری ردیف از موسیقی‌دانان قاجاری به تهران آمده

بود. درحالی‌که [...] اصفهانی[۲۸] به‌واسطهٔ گسترش[دادنِ] سنتِ ردیف به سازِ نی دارای اعتبار است، دوامی به‌خاطرِ مناسب‌سازی ردیف برای صدای انسانی دارای اعتبار شده است.

ضبط‌های موسیقی‌دانان قاجار در ۱۲۸۵، ۱۲۸۸، ۱۲۹۰ و ۱۲۹۳ همگی روی صفحه‌های یک‌رو منتشر شدند. البته ضبط‌های ۱۲۹۳ هیچ‌گاه به بازار راه پیدا نکردند؛ چراکه در آلمان پرس شده بودند و بروز جنگ جهانی اول از ارسال آن‌ها توسط کشتی به تهران و توزیعشان در ایران جلوگیری کرد. اگرچه کمپانی گرامافون تلاش کرد تا ضبط‌های ردیف را در ویترین‌های پرزرق‌وبرق به فروش برساند، توزیع‌کنندگان محلی این کمپانی موفقیت بیشتری در بازار به دست آوردند[۲۹]. این ضبط‌ها به‌خاطر عدم وجود موقعیت ضبط جدید که با شروع جنگ جهانی اول آغاز شد- برای مدتی در گردش ماندند. تنها در ۱۳۰۵ یعنی بیش از یک دهه بعد از آخرین ضبط بود که ضبط جدیدی از ردیف‌نوازان ممکن شد.

ظهور ضبط موسیقی در ایران قاجاری پویاییِ[۳۰] میان موسیقی‌دانان قاجار و مخاطبین آن‌ها را کاملاً تغییر داد. موسیقیِ موسیقی‌دانان اکنون می‌توانست در مکان‌هایی حاضر باشد که تا به حال حاضر نبود. یگانگی و انسجام موسیقی و موسیقی‌دانان قاجار دیگر به اجرای زنده یا فضای مشترک وابستگی نداشت: اکنون ساخت ویژگی‌های یک واقعیتِ موسیقاییِ معیّن، که با افراد بسیاری ورای دربار و فراتر از تهران به اشتراک گذاشته شده بود، در ناکجاآباد[۳۱] رقم می‌خورد.

سیاحتی که با ضبط همراه بود، بعدها سنتِ ردیف را در سطحی جهانی ارائه داد. هیچ موسیقی درباریِ فارسی‌زبانی تا این حد دور از مکان سلطنتی‌اش شنیده نشده بود، اما اکنون موسیقی‌دانان این توانایی اقتصادی و اجتماعی را داشتند که سفر کنند و موسیقی‌شان را به مخاطب خارجی ارائه دهند. جشن کنسرتِ ایرانی، موسیقی‌دانان دربار قاجار و شاگردان آن‌ها را به اروپا برد و آن‌ها را در قامت انتقال‌دهندگان سنت یک ملت به ملل دیگر قرار داد. با این حال این موسیقی‌دانان به مردم فارسی‌زبانی فرای حاکمیت قاجاریه دسترسی پیدا کردند. آن‌ها در تفلیس، باکو و استانبول برای جمعیتی فارسی‌زبان اجرا کردند؛ جمعیتی که به‌این‌ترتیب در تجربهٔ موسیقاییِ سایر فارسی‌زبانان سهیم شدند. این‌ها تماماً وحدتِ یک هستیِ فرهنگیِ ایرانی را تأیید کرد؛ به همان اندازه که ادعای ردیف‌دانان را مبتنی بر تعلقِ عمل موسیقایی‌شان به تمام ایران تأیید کرد.

تضمینِ کارآمدیِ ردیف در قامت موسیقی ایرانی از طریق آموزش مدرن

درحالی‌که پیش از جنگ جهانی اول صنعتِ ردیف تازه در حال شکل‌گیری بود، ضبط صوتی و توسعهٔ فضاهای اجتماعی جدید، ایجاد یک رویکرد آموزشی مدرن به تعلیم ردیف را تسهیل می‌کردند. این تأکید مدرن بر آموزش، به‌صورتی سیستماتیک وسایلی برای میزان زیادی از مواد ملودیکِ ردیف فراهم آورد تا به مرور زمان به دیگران منتقل شود. این مسئله همچین دقتی کُلی را در تکرارِ ردیف توسط موسیقی‌دانان نسل جدید تضمین کرد. شاگردان موسیقی‌دانان دربار که کماکان تا اواسط و اواخر قرن بیستم زنده بودند، مداوماً از ایدهٔ یادگیریِ ردیف از خلال حضور در مکتب صحبت می‌کردند. به‌این‌منوال بود که مکتب درویش‌خان، مکتب میرزاعبدالله، مکتب میرزاحسین‌قلی و نمونه‌های دیگری وجود داشتند. علی‌رغم اینکه این مکاتب، در معنای فیزیکی وجود نداشتند، نهادهای اجتماعی کاملاً تعریف‌شده با سلسله‌مراتبی از یادگیری و آموزش بودند که به نام موسیقی‌دانان دربار قاجار بر پا شده بودند[۳۲]. احتمالاً روشن‌ترین گواه سلسله‌مراتب نهادینه‌شده در این مکتب‌ها تبرزینِ طلا بود؛ جایزه‌ای که به بهترین شاگردان درویش‌خان تعلق می‌گرفت. تبرزینِ طلا سنجاقی بود که موسیقی‌دانان [شاگردان] با ورود به پیشرفته‌ترین سطح یادگیری‌شان دریافت می‌کردند[۳۳]. این نوع از جوایز و رسمیت‌بخشی به مقام و منزلت، بیان‌گر ساختار نسبتاً رسمی‌ای بود که در این مکاتبِ غیررسمی یافت می‌شد؛ ساختاری که ثبات و استحکام [ردیف] را از خلال یادگیری و تعلیم و بر اساس درکی مشخص از رتبه‌بندی در سنت حفظ می‌کرد.

قابلیتِ ضبط، همچنین چگونگی یادگیریِ موسیقی توسط موسیقی‌دانان [شاگردان] را نیز تحت تأثیر قرار داد. جایگاه اجتماعی نسبتاً بالای ردیف‌نوازان، دسترسی به تکنولوژیِ ضبط روی استوانهٔ مومی[۳۴] را برای آن‌ها به ارمغان آورد؛ تکنولوژی‌ای که ضبط خانگی را - حتی وقتی که صفحه‌ها در بازار جایگزینِ آن شدند- تسهیل می‌کرد. اگرچه چندی از ردیف‌نوازان به این تکنولوژی دسترسی داشتند، این طاهرزاده بود که به‌خاطر استفادهٔ دقیقش از گرامافون و استوانهٔ مومی برای ضبط مشهور شد و صدای خود را برای ارتقای خوانندگی‌اش ضبط کرد[۳۵]. به‌این‌طریق ضبط روی استوانهٔ مومی امکان‌های آموزشیِ تازه‌ای را بر ردیف‌نوازان گشود؛ از جمله اینکه به آن‌ها اجازه داد تا [صدای] خودشان را به‌صورت عینی بشنوند و پی‌درپی از چنین تجربه‌ای بیاموزند.

ظهورِ تکنولوژی‌های جدید نشر نیز آموزش ردیف‌دانان را تحتِ تأثیر قرار داد. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم [میلادی] چند مقام قاجاری از جمله یک وزیر، یک افسر ارتشی و یک معلم فرانسوی در مدرسهٔ دارالفنون که کارکنانی اروپایی داشت- از شیوه‌های مختلف نُت‌نگاری برای ثبت آنچه موسیقی‌دانانِ قاجار می‌نواختند، استفاده کردند. به‌این‌ترتیب مهدی‌قلیِ هدایت (۱۲۴۳ تا ۱۳۳۴)، علی‌نقی وزیری (۱۲۶۵ تا ۱۳۵۸) و ژان باتیست لومر (۱۸۴۲

تا ۱۹۰۷ میلادی) اولین کسانی بودند که ردیف را نگاشتند؛ اگرچه تنها نسخهٔ به‌جامانده، پاره‌هایی از اجرای لومر است. در ۱۲۹۲ اولین کتاب در مورد این موسیقی [موسیقیِ ردیفی] یعنی بحورالالحان در بمبئی منتشر شد. نویسندهٔ این کتاب در دههٔ ۱۲۶۰ مهمان دربار قاجار در تهران بود؛ شاعری از شیراز که به فرصت‌الدوله شناخته می‌شد. او از علاقه‌ای که نسبت به موسیقی در دربار وجود داشت، به وجد آمد و به‌همین‌خاطر توصیفی از این موسیقی به کتاب در حال نگارش خود در مورد موسیقی و وزن شعر اضافه کرد.

بحورالاحان نخستین کتابی بود که همهٔ ملودی‌های ردیف را - به‌همان‌ترتیبی که موسیقی‌دانان امروزه آن‌ها را در ذهن دارند- در قالب هفت مجموعه [یا دستگاه] مختلف فهرست کرده بود. در این کتاب، فرصت‌الدولهٔ شیرازی - با استفاده از مجموعه‌ملودی‌هایی که با فهم اواخر قرن بیستم [میلادی] از سنت هم‌خوانی دارد- توصیفی از وجوه مختلفِ اجرا به دست می‌دهد. او به‌طور مداوم سنت دربار قاجار را به‌عنوان چیزی «تازه» و «جدید» تصویر می‌کند که از سنت پیشین متمایز است. کتاب فرصت‌الدولهٔ شیرازی همچنین بیان می‌کند که ثبت و نگارشِ موسیقی، یادگیری موسیقی در آینده توسط موسیقی‌دانان را متحول می‌کند و این دقیقاً چیزی‌ست که رخ داد. وقوع جنگ جهانی اول برای مدتی بسیاری از نوشته‌ها و ثبت و ضبط‌ها را متوقف کرد، اما بعداً در دههٔ دوم قرن ۱۴ شمسی این مکتوبات و ضبط‌ها گسترش یافته و به وجوه اساسی آموزش ردیف بدل شدند.

آنچه در تمام این نوشته‌ها و ثبت و ضبط‌های آموزشی می‌بینیم، آن است که هر دو شکل صوتی و مکتوب، پایه‌ای برای موسیقی فراهم کردند تا بر اساس آن به خاطر سپرده و فرا گرفته شود؛ این در حالی بود که گسترش ذهنیت آموزشی در ردیف بعدها شیوه‌ای مطمئن از انتقال باکیفیت [ملودی‌ها] را تضمین کرد. بر خلاف زمان‌های پیشین، ملودی‌های ردیف این امکان را [در دوره‌ی مد نظر] پیدا کردند که در مدیوم‌های گوناگونی ثبت و ضبط شوند و به‌این‌ترتیب توسط افراد بسیار و به‌شیوه‌ای کامل به خاطر آورده شوند. از آنجا که هر دو مدیوم [صوتی و مکتوب] برای تولید و توزیع انبوه طراحی شده بودند، افرادی صدها کیلومتر دور از موسیقی‌دانان قاجار نیز می‌توانستند ملودی‌های ردیف را یاد بگیرند و به‌دقت ارائه دهند. چنین کار بزرگی به صورت تاریخی غیرقابل‌تصور بود؛ در عین حال ردیف با پیش‌رفتن قرن بیستم به این ساختارها و تکنولوژی‌ها وابستگی پیدا کرد. درواقع مکتب‌های غیررسمیِ ردیف، ذهنیتی مشترک را ترویج دادند که به‌سوی ضدیت با فرهنگ موسیقی دربار رفت؛ فرهنگی که تا میانهٔ قرن نوزدهم پیشه‌ای مشکوک و حتی مخفیانه بود[۳۶]. به‌این‌ترتیب تنها در دههٔ اول قرن بیستم بود که موسیقی دربار قاجار در جامعه منزلت و نمود کافی به دست آورد و به چیزی تبدیل شد که می‌بایست به‌عنوان دارایی جمعی ایرانیان به اشتراک گذاشته شود.

نتیجه‌گیری

تغییرات اجتماعی و اقتصادی ایران عصر قاجار در آغاز قرن بیستم [میلادی]، موسیقی‌دانانِ درباری را به جمعیتی گسترده‌تر متصل کرد و آنان را در موقعیتی قرار داد تا موسیقی‌ای تولید کنند که می‌توانست به گونه‌ای در میان مردم رواج پیدا کند که یک سنت ملی را برسازد. هم‌زمان با رخ‌دادن این وقایع، موسیقی‌دانان قاجار از اولین کسانی بودند که در معرض مفهوم حاکمیت ملّی و تکنولوژی‌های گسترش آن قرار گرفتند. درواقع موسیقی‌دانان دربار قاجار، ردیف را در راستای ساختن یک کارگان موسیقایی نمادین برای «ملت» و تأیید حیات فرهنگی آن در حال و گذشته به کار گرفتند. گشایش فضای عمومی برای اجرای موسیقی، اقتصاد درحال‌ظهور اجراهای اختصاصی یا ضبط‌شده و آموزشِ سیستماتیک و ثبت‌شده، همه و همه موسیقی درباریِ قاجار را به موسیقی ملی تبدیل کردند و به‌این‌ترتیب برای یک سنت ملی روبه‌ظهور تقاضا ایجاد کردند. درواقع ردیف نمی‌توانست بدون این تغییرات کلیدی اقتصادی و اجتماعی وجود داشته باشد؛ همچنان که بدون [وقوع] تحولات فرهنگی و تکنولوژیکی از اثرگذاری فرهنگی گسترده برخوردار نمی‌بود. همهٔ این پیش‌نیازها خصیصهٔ عصر چاپ و بخار بودند.

دیدیم که موسیقی اصیل ایرانی بیش از آنکه باقی‌ماندهٔ تکامل‌یافته‌ای از ایران باستان باشد، تابعی از عصر مدرن است. با تأکید بر تحلیل ساختار اجتماعی و اقتصادی و ارتباط آن با کلان‌ساختار موسیقایی، موجودیت مدرن این سنت آشکار می‌شود. به‌علاوه قدرت اجتماعی موسیقی [به این نحو] فاش می‌شود. موسیقی‌دانان آسیای غربی و میانه به‌هنگام ورودِ جهانی‌سازی به منطقه بیکار ننشسته بودند؛ بلکه کاملاً برعکس، آن‌ها از اولین کسانی بودند که به تغییرات واکنش نشان دادند و آن را تسریع کردند؛ تغییراتی که باید برای مردم بومی اتفاق می‌افتاد تا مدعی جایگاهی مرکزی در موجودیت اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی‌شان در عصر مدرن باشند. با چنین نگاهی بهتر است که مدرن‌بودن ردیف[۳۷] توسط موسیقی‌دانان و موسیقی‌پژوهان به عنوان یک مصداق مثبت از قدرت موسیقی و عاملیت موسیقی‌دانان حتی در آشفته‌ترین زمان‌ها پذیرفته شود.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعهٔ ردیف رجوع کنید به:

برومند، نورعلی و دورینگ، ژان (۱۳۷۴). ردیف تار و سه‌تار میرزاعبدالله. تهران: سروش.

نتل، برونو (۱۳۸۶). ردیف موسیقی دستگاهیِ ایران. تهران:

شرکت انتشارات سوره مهر.
زونیس، الا (۱۳۷۷). موسیقی کلاسیک ایرانی. ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.

۲. نظام موسیقایی آذری که به موغام شناخته می‌شود، ویژگی‌های ساختاری مشترک زیادی با ردیف دارد و همچنین به دربار قاجار گره خورده است. درحالی‌که ردیف از دربار قاجار در پایتخت ظهور کرد، موغام از شهر ولیعهدنشین تبریز ظاهر شد.

۳. آثاری که ادعاهایی مانند این را مطرح می‌کنند شامل چنین منابعی می‌شوند:
اسعدی، هومان (۱۳۸۰). از دستگاه تا مقام. فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شمارهٔ ۱۱: ۵۹-۷۵.
بنائی، کمال‌الدین‌بن محمد و بینش، تقی و صفوت، داریوش (۱۳۶۸). رساله در موسیقی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، صص ۰-۱۵.
کاتِن، مارگارت (۱۹۸۳). تصنیف کلاسیک: ژانری در موسیقی آوازی ایرانی. پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس، صص ۳۵.
دورینگ، ژان و میرعبدالباقی، ضیا و صفوت، داریوش (۱۳۷۰). هنر موسیقی ایرانی. واشنگتن: Mage ، صص ۳۱ و ۳۵ و ۲۳۱.
مشحون، حسن (۱۳۸۰). تاریخ موسیقی ایران. تهران: فرهنگ نشر نو. ص ۵۷۱.

۴. بعدها زیرمجموعه‌های مشخصی از هفت دستگاه اصلی به‌عنوان مجموعه‌هایی مستقل تعیین شد؛ هرچند موسیقی‌دانان بر سر تعداد این ساختارهای کوچک‌تر مستقل از هفت‌دستگاه توافق نداشتند. این ساختارهای کوچک‌تر به نام نغمه یا آواز شناخته می‌شوند. عمدهٔ عدم توافق بر سر این‌ها متوجه دستگاه شور است که اکثریت [ملودی‌های مورد اختلاف] از آن نشئت می‌گیرند. برخی موسیقی‌دانان به نسبت دیگران آوازهای بیشتری از شور استخراج کرده‌اند، با این وجود شواهدی وجود دارد که بیشتر موسیقی‌دانان از دههٔ ۱۹۳۰ سه [آواز] را در شور بازشناخته‌اند، که بعدها آواز پنجم و چهارمی نیز به‌صورت انتخابی به آن اضافه شد. برای اطلاع از تاریخ آواز رجوع کنید به:
وزیری، علی‌نقی (۱۹۲۳). تعلیمات موسیقی. برلین: کاویانی.
---------- (۱۳۱۳). موسیقی نظری. تهران: طلوع علاالدوله.
دانایی برومند، مریم (۱۳۷۴). ارزیابی آثار و آراء صادق هدایت. تهران: آروین.
دورینگ، ژان (۱۹۹۵). ردیف؛ بررسی کامل موسیقی ایرانی علمی. دفترهای موسیقی سنتی ۸ (۱۹۹۵)، صص ۲۶۵-۶۹.
طلایی، داریوش (۲۰۰۰). موسیقی سنتی هنری ایرانی: ردیف میرزاعبدالله. کالیفرنیا: مزدا.

۵. جِنیچی تْسوگه (۱۹۷۰). ابعاد ریتمیک آواز در موسیقی ایرانی. نشریهٔ اتنوموزیکولوژی ۱۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۰۵- ۲۷.

۶. این قطعات سازی پیش‌ساخته شامل پیش‌درآمد نیز می‌شوند که معمولاً توسط گروهی از نوازندگان در میزان‌نمایی نزدیک به ۲/۴ معتدل اجرا می‌شود. در حالی که هیچ پیش‌درآمدی در ردیف وجود ندارد، ملودی‌های مختلف در یک دستگاه مشخص می‌توانند برای ساختن پیش‌درآمد استفاده شود. فرم ترکیبی دیگری که با دستگاه‌ها مرتبط است، چهارمضراب است: قطعه‌ای سازی برای ساز تنها در ۲/۴ سریع. برخی چهارمضراب‌ها در ردیف هستند، این در حالی‌ست که سایر چهارمضراب‌ها قطعاتی پیش‌ساخته هستند که بر شکل اصلی ملودی‌ها [ردیف] استوار شده‌اند. به لحاظِ تاریخی یک اجرای مبتنی بر دستگاه با یک رنگ خاتمه می‌یابد: قطعه‌ای سازی برای رقص در میزان‌نمایی که به ۶/۸ نزدیک است. رنگ نیز مانند چهارمضراب می‌تواند ملودی‌ای از ردیف یا قطعه‌ای پیش‌ساخته بر اساس چنین فرم موسیقایی باشد. اجراهای موسیقی سنتی ایرانی همچنین دست‌کم یک تصنیف ارائه می‌دهند: آهنگی پیش‌ساخته که مستقل از ردیف ساخته شده و توسط تمامی گروه اجرا می‌شود؛ آهنگی با همراهی سازهای کوبه‌ای که معمولاً ملودی‌های ردیف را همراهی نمی‌کنند.

۷. سلطان‌خانم در ابتدا موسیقی‌دان شخصی ملک‌جهان‌خانم مادر ناصرالدین‌شاه بود. طبق خاطرات مهدی‌قلی هدایت، سلطان‌خانم سرانجام با دودمان قاجار وصلت کرد و به‌این‌ترتیب به خدمت‌گزاری‌اش در دربار به‌عنوان موسیقی‌دان پایان داد. رجوع کنید به: هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۲۹). خاطرات و خطرات. تهران: رنگین، ص ۲.

۸. برخی از بهترین شواهد این واقعیت در عوض‌کردن یک حامی اشرافی با حامی اشرافی دیگر به دست می‌آید. یکی از این موارد که به خوبی ثبت شده، در زندگی عبدالقادر مراغی قابل‌مشاهده است (۱۴۳۵)؛ موسیقی‌دانی که تحت حمایت حکام جلایری – ابتدا سلطان‌حسین اول [پادشاهی: ۷۵۷ - ۷۸۴] و سپس سلطان‌احمد [پادشاهی: ۷۸۴ تا ۸۱۳] - بود و بعد از نقل مکان به دربار تیموری ابتدا مدت کوتاهی از حمایت خلیل‌سلطان (پادشاهی: ۷۸۳ تا ۷۸۸) برخوردار شد و سپس [از حمایت] شاهرخ (پادشاهی: ۷۸۷ تا ۸۲۵). همچنین رساله‌نویس حوزهٔ موسیقی که به نام بنائی (اوج فعالیت: ۸۶۰) شناخته می‌شود، مسیر یکسانی را پیمود. او هنگامی که به نظر می‌رسید تمام متصرفات تیموریان به دست ترکمن‌ها سقوط می‌کند، به سوی قلمرو آق‌قویونلوها فراری شد؛ تا پیش از آن اما در دربار تیموریان خدمت می‌کرد. او به‌هنگام تضعیف امپراطوری آق‌قویونلوها به علت مرگ سلطان‌یعقوب (پادشاهی: ۸۵۶ تا ۸۶۸) که حامی او بود، جهت پناهندگی خود را معکوس کرد. به نظر می‌رسد که این شکل از تحرّک در قرون شانزدهم و هفدهم ادامه پیدا کرد. فردی از نسل عبدالقادر مراغی کار خود را به‌عنوان موسیقی‌دان در دربار عثمانی ادامه داد. درحالی‌که به نظر می‌رسد برخی از

موسیقی‌دانان دربار تیموریان به دربار صفویان پیوستند، برخی موسیقی‌دانان صفویه نیز به دربار عثمانی رهسپار شدند. رجوع کنید به:
مراغی، عبدالقادر (۱۳۶۶). جامع‌الالحان. ویرایش تقی بینش. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
معمار، علی بن محمد (۱۳۶۸). رساله در موسیقی. با مقدمه داریوش صفوت و ویرایش تقی بینش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۹. شعاع‌السلطنته پسر دوم مظفرالدین‌شاه قاجار (۱۲۵۹ - ۱۲۹۹) بود. محمدعلی پسر اول مظفرالدین‌شاه دورهٔ کوتاهی پس از پدر حکمرانی کرد (۱۲۸۵ - ۱۲۸۸).
۱۰. خالقی، روح‌الله (۱۳۳۲). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی‌علی‌شاه. صص ۳۰۲ - ۳۰۵.
۱۱. دریافتن اینکه حامیان سلطنتی چه زمان‌هایی موسیقی‌دانان خویش را عمداً معلول می‌کردند، سخت است؛ با این حال نشانه‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد این شکل از خشونت اغلب یک امکان واقعی بود. قطب‌الدین شیرازی (۶۱۴ - ۶۸۹) در بخش موسیقیِ درهٔ التاج لغرهٔ الدباج گزارش می‌کند که میران‌شاه موسیقی‌دانان خود را به یکباره کُشت. امیرحسین پورجوادی در پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان رسالهٔ موسیقایی امیرخان گرجی با موضوع موسیقی در دربار صفوی، موارد متعددی از قتلِ موسیقی‌دانان دیگر [قدرتمندان و درباریان] توسط وارثین صفوی به ظن فتنه و دسیسه گزارش می‌کند.
۱۲. مسیر حرفه‌ای موتزارت (۱۷۵۶ – ۱۷۹۱.م) نمونه‌ای مستند از این است که چگونه موسیقی‌دانان به‌تدریج از تکیه به حمایت سلطنت یا کلیسا به‌سوی کنش در مقام عاملی خودمختار حرکت کردند.
۱۳. نخبگان قاجار که در کنار موسیقی‌دانانِ درباری [موسیقی] اجرا می‌کردند عبارت بودند از: منتظم‌الحکما، حسام‌السلطنته، فخام‌السلطنه، یحیی‌خان قوام‌الدوله و عالم‌السلطنته.
۱۴. خالقی، روح‌الله (۱۳۳۲). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی‌علی‌شاه، صص ۸۲ - ۹۰.
۱۵. برخی موسیقی‌پژوهان همچنین نفوذ و تأثیر فراماسونری در این سازمان‌دهی‌ها را مطرح می‌کنند. برای نمونه رجوع کنید به:
کتیرایی، محمود (۱۳۴۷). فراماسونری در ایران از آغاز تا تشکیل لُژِ بیداری ایران. تهران: اقبال.
۱۶. در رابطه با نقش انجمن اخوت در انقلابِ مشروطهٔ ایران رجوع کنید به:
- ظهیرالدوله و افشار، ایرج (۱۹۷۲). خاطرات و اسناد ظهیرالدوله. تهران: کتاب‌های جیبی.
- ʿA. Anwar, "Anjoman-e Okowwat," in Encyclopaedia Iranica, online edition, www.iranicaonline.org/articles/anjomane-okowwat, accessed 14 March 2010; Ibrahim Safaʾi, Rahbaran-i Mashruteh, vol. 1 (Tehran, 1962).

۱۷. سابقاً حکومت قاجار اجراهای عمومیِ مختلفی از موسیقی نظامی و تعزیه را از نظرِ مالی تأمین کرده بود؛ جایی که احتمال دارد ردیف اجرا شده باشد. اگرچه این نمود موسیقی قاجار مستقیماً توسط حکومت کنترل می‌شد و سوژه‌ها تنها با صلاحدید دربار بود که این موسیقی را می‌شنیدند.
۱۸. این مراسم به‌صورت سالانه و به‌عنوان نمودی از ارادت انجمن اخوت به امام اول شیعیان تکرار می‌شد. علاوه بر این اجرای موسیقی، اولین مراسمْ همچنین [پخش] یک فیلم و یک وعدهٔ غذایی برای همهٔ حاضرین را شامل می‌شد.
۱۹. سپانلو، محمدعلی و اخوت، مهدی (۱۳۹۰). دیوان عارف قزوینی.
۲۰. خالقی، روح‌الله (۱۳۳۲). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی‌علی‌شاه، صص ۷۸-۸۰ و۱۵۱-۱۵۵ و ۸۱-۸۳ و ۲۸۰-۲۸۶.
مشحون، حسن (۱۳۸۰). تاریخ موسیقی ایران. تهران: فرهنگ نشر نو، صص ۵۶۲-۵۶۵ و ۷۴-۷۵.
۲۱. دیوان عارف قزوینی.
۲۲. روح‌الله خالقی می‌نویسد که به‌هنگام کودکی به همراه پدر و مادر خود در این گاردن‌پارتی حضور داشته است (خالقی، ۱۳۳۲: ۷۸-۸۰).
۲۳. ژنرال شاه‌الله [؟] علایی در مصاحبه‌ای با مارگارت کاتن قوم‌موسیقی‌شناس در سال ۱۹۷۶ گزارش می‌دهد که میرزاعبدالله به هنگام ظهور بهایی‌گری، در گردهمایی بابیان دیده شده است. عبدالبهاء نامه‌های متعددی به میرزاعبدالله نوشت؛ او احتمالاً از سواد کافی برای خواندن آن نامه‌ها برخوردار نبود. رجوع کنید به:
مارگارت، کاتن (۱۹۸۴). اثرات بهاء بر میرزاعبدالله؛ موسیقی‌دان دربار قاجار و استاد ردیف.
۲۴. سپنتا، ساسان (۱۳۷۷). تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران. تهران: ماهور، ص ۱۲۲-۱۳۰.
25. Gramaphone and Typewriter Ltd
26. Michael S. Kinnear, The Gramophone Company's Persian Recordings, 1899 to 1934: A Complete Numerical Catalogue, by Matrix Serials, of Persian Recordings Made from 1899 to 1934 by the Gramophone Company, Ltd., Together with a Supplement of Recordings Made by Columbia Gramophone Company, Ltd., from 1928 to 1934 (Heidelberg, Australia: Bajakhana, 2000), 9–11.
طبق نظر خالقی، کنسرت در استانبول برای موسیقی‌دانان رویدادی سودآور نبود؛ بلکه کنسرتی خیریه به‌قصد جمع‌آوری پول برای مدرسهٔ ایرانی شهر بود (خالقی؛ ۱۳۳۲: ۱۳۴).
۲۷. ساسان سپنتا در کتاب مرجع خود چشم‌انداز موسیقیِ ایرانی و ذیل بخش «نوازندگانِ نی» از سه نوازنده‌ی منسوب به شهر اصفهان نام می‌برد: سلیمان اصفهانی، نایب‌اسدالله و حسین‌قلی. لوکاس در متن انگلیسی نام شخص مورد نظر خود را به شکل Asrollah Isfahani ذکر کرده

که نامی نامشخص است و تاریخ مرگ او را ۱۹۵۰ میلادی نگاشته که با تاریخ‌های مرگ ذکرشده توسط سپنتا مطابقت ندارد. م.فا.

۲۸. به پاورقی ۲۷ مراجعه شود.

29. Kinnear, Gramophone Company's Persian Recordings, 6–7.

30. dynamic

31. Ether

۳۲. در واقع، نسخه‌هایی گوناگون از ردیف وجود دارند؛ چراکه این موسیقی‌دانان درباری ردیف را متفاوت [از یکدیگر] اجرا کردند و بنابراین آن را در مکاتب خود به‌نحوی متفاوت نیز انتقال دادند.

۳۳. بهروزی، شاپور (۱۳۶۷). چهره‌های موسیقی ایران. تهران: شرکتِ کتاب‌سرا، صص ۱۰۵ - ۱۱۳.

34. wax cylinder recording

۳۵. سپنتا، ساسان (۱۳۷۷). تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران. تهران: ماهور، صص ۸۱ -۸۲

۳۶. خالقی، روح‌الله (۱۳۳۲). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی‌علی‌شاه، صص ۱۱۴ مشحون، حسن (۱۳۸۰). تاریخ موسیقی ایران. تهران: فرهنگ نشر نو، صص ۵۶۷.

37. the modernity of radif