کمانچهٔ دورهٔ قاجار: کارگان و ارتباط آن با حوزه‌های کلاسیک و مردم‌پسند[1]

عارف شاهدنواز[2]

دانشجوی کارشناسی ارشد آهنگسازی دانشگاه هنر ایران

چکیده

در این پژوهش، کارگان ساز کمانچه، از منظر ارتباط با حوزه‌های کلاسیک و مردم‌پسند، مورد بررسی قرار گرفته‌است. به همین منظور، ابتدا مسئلهٔ تفکیک حوزه‌های مردم‌پسند و کلاسیک در دورهٔ قاجار، به‌صورت خلاصه مرور شده و سپس عامل کارگان به‌عنوان اصلی‌ترین مشخصهٔ تفکیک‌کنندهٔ کاربرد کمانچه در این دو حوزه، تعیین شده‌است. بدین ترتیب، حوزهٔ کلاسیک کمانچه، با آموزش و اجرای ردیف، به‌عنوان کارگان اجرایی–آموزشی این دوره، از حوزهٔ مردم‌پسند تفکیک می‌شود. در کنار این مسئله، بسترهای فعالیت و اجرای نوازندگان نیز به‌عنوان عامل ممیزهٔ دیگر بررسی شده‌است. در ادامه، زندگی و فعالیت‌های نوازندگان کمانچهٔ دورهٔ قاجار مورد بررسی و از همین مسیر، کارگان، آموخته‌ها و ارتباط ایشان با سنت‌های شهری مختلف موسیقی دستگاهی، تجزیه‌وتحلیل شده‌است. برطبق همین بررسی، این فرضیه در پایان مطرح شده‌است که کمانچه، در ابتدای قاجار، حضور پررنگ‌تری در حوزهٔ مردم‌پسند داشته و تدریجاً، با تشکیل کارگان اجرایی–آموزشی (ردیف) ویژهٔ خود، جایگاه خود در حوزهٔ کلاسیک را تثبیت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: کمانچه، دورهٔ قاجار، مردم‌پسند، کلاسیک، ردیف، کارگان.

[2] . aref.arefshahed@gmail.com

مقدمه[۷]

کمانچه، در جغرافیای ایران در هرسه حوزهٔ مردم‌پسند، مردمی و کلاسیک حضور داشته و این حضور را، نه فقط امروزه که در طول تاریخ قرون ماضی نیز می‌توان پی گرفت. از دورهٔ قاجار، یافته‌ها و اسناد بیشتری از حیات این ساز و نوازندگان آن می‌توان یافت و ضمناً اولین نمونه‌های ضبط‌شده از صدای کمانچه نیز مربوط به همین دوره است. به همین سبب، با بررسی کارگان اجرایی و بسترهایی که این ساز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است، با دقت بیشتری می‌توان به مطالعهٔ کاربرد و جایگاه این ساز در حوزه‌های مختلف پرداخت. از سوی دیگر، ماهیت مفاهیم مردم‌پسند، کلاسیک و مردمی، در دوره‌های تاریخی مختلف؛ از جمله دورهٔ قاجار دچار تفاوت‌هایی با پنداشت‌های امروزی از ماهیت این مفاهیم بوده و مرزهای تفکیک‌کنندهٔ این حوزه‌ها، گاه روشن و گاه مبهم بوده‌است. حوزه‌های مردم‌پسند و کلاسیک به‌دلیل وجوه مشترک فراوان‌تر و مشخص‌تر، تأثیرات متقابل قابل بررسی و تغییرات قابل توجه در طول دورهٔ قاجار (برای مطالعهٔ بیشتر موضوع ر.ک به فاطمی، ۱۳۹۲) حوزه‌های مورد بحث‌تری بوده و در این پژوهش نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند. به‌همین دلیل، جایگاه و کاربرد کمانچه در این حوزه‌ها، نیازمند نوعی بازشناسی و مطالعهٔ دوباره است و این بازشناسی، نیازمند مرور دقیق‌تر حیات این ساز و نوازندگان آن در دورهٔ قاجار است.

بدین ترتیب، پرسش اصلی این پژوهش این است که ارتباط کارگان ساز کمانچه با حوزه‌های مردم‌پسند و کلاسیک چیست؟ از نظر کارگان چگونه می‌توان موقعیت ساز کمانچه در حوزه‌های مردم‌پسند و کلاسیک را بررسی کرد؟ و پرسش‌های فرعی این پژوهش عبارتند از: بسترهای فعالیت نوازندگان کمانچهٔ دورهٔ قاجار چه تأثیری در تفکیک موقعیت کمانچه در این دو حوزه داشته؟ سنت‌های شهری مختلف موسیقی دستگاهی چه نقشی در موقعیت کمانچه در این دو حوزه داشته است؟ اساساً کارگان اجرایی کمانچهٔ قاجاری شامل چه بوده است؟

روش انجام این مطالعه، با جمع‌آوری و مطالعهٔ داده‌های کتابخانه‌ای بوده‌است. نکاتی نیز از خلال گفت‌وگوهای شخصی با دو داده‌رسانی که به‌صورت مستقیم با اصغر بهاری در ارتباط بوده‌اند (و اطلاعات ایشان ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم با موضوع پژوهش داشت)؛ یعنی احمدرضا میرهاشمی و مازیار کربلایی، استخراج و در این پژوهش مورد بررسی قرارگرفته‌است. پژوهشی که مستقیما با موضوع این پژوهش در ارتباط باشد، یافت نشد. با این حال، دو منبع مهم، اطلاعات تاریخی مهمی دربارهٔ کمانچه‌نوازان قاجار ذکر می‌کنند: *سرگذشت موسیقی ایران* اثر روح‌الله خالقی (۱۳۹۵) و *تاریخ موسیقی ایران* حسن مشحون (۱۳۸۰) است. پایان‌نامهٔ حسین سالک، با موضوع *دیسکوگرافی و تجزیه‌وتحلیل شیوهٔ کمانچه‌نوازی باقرخان رامشگر* (۱۴۰۰) نیز ضمن گردآوری اطلاعاتی مهم دربارهٔ زندگی باقرخان، نسخه‌ای خاص از ردیف روایت‌شدهٔ او را در اختیار ما قرار می‌دهد.

۱. تفکیک حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند و کلاسیک در دورهٔ قاجار

بررسی مفصل‌تر این موضوع، خود می‌تواند موضوع پژوهشی مستقل باشد؛ با این حال، مسئلهٔ شناخت قلمرو حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند و موسیقی کلاسیک دوران قاجار، پیش‌نیاز مهم این پژوهش خواهد بود که در ادامه به‌صورت خلاصه به آن پرداخته خواهد شد.

با اطمینان بالایی می‌توان گفت، تمایزگذاری میان حوزهٔ مردم‌پسند و کلاسیک، به‌هیچ رو، به‌اندازهٔ امروز پررنگ و واضح نبوده است. با این‌حال، این مرز ناروشن این دو حوزه، به معنای نبود مرز بین این دو نیست. اساساً صحبت فقط از حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند دورهٔ قاجار، موضوع مفصلی‌ست که پژوهشگران مختلفی به آن پرداخته‌اند و پرداختن به تمام وجوه آن در حوصله و هدف این مقاله نیست. محتملاً این موسیقی انواع و شاخه‌های مختلفی داشته‌است. حدس اینکه مثلاً بین موسیقی دسته تقلید اسماعیل بزاز و مطرب‌ها و دسته‌های دوره‌گرد (و یا مطرب‌ها و دسته‌های دیگر در مناطق دیگر ایران) تفاوت‌هایی بوده است، چندان دور از واقعیت نخواهد بود. به‌صورت مشخص، منظور نگارنده از حوزهٔ مردم‌پسند کمانچهٔ قاجاری، گرایشی از این موسیقی‌ست که در ارتباط مستقیم و غیرمستقیم با موسیقی کلاسیک است. گرایشی که فاطمی آن را *موسیقی مردمی شهری حاصل ساده‌سازی موسیقی کلاسیک* می‌داند (۱۳۹۲ :۱۰۱). گرایشی که از صورت ساده‌تری از نظام دستگاهی استفاده می‌کند، گونه‌های موسیقی کلاسیک (از جمله رنگ و تصنیف) در آن نیز حضور دارند؛ اما بداهه‌نوازی کمتر در آن استفاده می‌شود و سازهای مورد استفاده نیز تا حد زیادی مشترکند (همان). شباهت این نسخهٔ ساده‌شده گاه آن‌چنان می‌شود که مرز بین این دو حوزه و مرز بین این گرایش با موسیقی کلاسیک، آن‌چنان مبهم است که تمایزگذاری بین آن‌ها دشوار به‌نظر می‌رسد.

با وجود چنین شباهت‌هایی، به‌نظر می‌رسد یکی از وجوه مشخص متمایزکنندهٔ حوزهٔ مردم‌پسند، تفوق دو گونه تصنیف و رنگ و اساساً گونه‌های متر مشخص، نسبت به حوزهٔ کلاسیک است. موقعیت خاص دوگونه مذکور، خود نیز یکی از مهم‌ترین جلوه‌های این تمایزگذاری ناروشن بین این دو حوزه است؛ تصنیف قاجاری، به‌عنوان تنها گونهٔ آوازی موزون دورهٔ قاجار (همان، ۱۵) موقعیتی دورگه داشته‌است. به همان اندازه که سبک قابل حمل و مردم‌پسند بود و آوازخوان‌های حرفه‌ای، چندان به خواندن آن میل نداشتند (همان،۱۷) به همان نسبت هم، رفته‌رفته موقعیت خود را در نوبت موسیقی قاجاری تثبیت می‌کرد و جزء غیرقابل حذفی از نوبت موسیقی کلاسیک می‌شد. رنگ، دیگر گونه دورگهٔ قاجاری نیز کمابیش وضعیت مشابهی دارد. گونه‌ای که اساساً با پیوندش به رقص، یک سر آن، به حوزهٔ مردم‌پسند متصل است

و با حضور جسته‌گریخته در ردیف و حضور پیوسته‌ترش در نوبت اجرایی نوازندگان قاجاری، جایگاه مهمی در موسیقی کلاسیک دارد.

در چنین شرایطی، به‌نظر می‌رسد کارگان آموزشی– اجرایی مدون موسیقی کلاسیک ایرانی؛ یعنی ردیف، مهم‌ترین عامل تمییز این دو حوزه است. ردیف گرچه تدریجاً بدل به مهم‌ترین جلوهٔ نظام مدال جدید (دستگاهی) شده؛ اما هنوز آن‌چنان که خواهیم دید (مثلاً در مورد مشخص موسی‌خان کاشی) ردیف و دانش آن برای بسیاری بیگانه است و سنت‌ها و نوازندگان محدودی از این کارگان اطلاعات کافی دارند. ردیف، حضور مشخص و معینی در بدنهٔ حوزهٔ مردم‌پسند نداشته است و حوزهٔ مردم‌پسند، به‌همین سبب، بیشتر تمایل به اجرای تصنیف و رنگ و چهارمضراب داشته و اساساً قلمرو تفوق بخش‌های موزون (ضربی) بر بخش‌های متر آزاد (آوازی) است.

هرچه، به انتهای دورهٔ قاجار نزدیک می‌شویم، رسمیت یافتن بیشتر گونه‌های تصنیف و رنگ، تفکیک این دو دشوارتر می‌شود و همگام با این رسمیت‌یافتن و تثبیت جایگاه تصنیف و رنگ در نوبت موسیقی کلاسیک ایرانی، تصانیف رفته‌رفته پیچیده‌تر و طولانی‌تر می‌شوند. ملودی تصانیف پیچیده‌تر می‌شود، سیر مدال تصانیف مفصل‌تر می‌شود و در عین حال، تصنیف‌هایی از سوی نمایندگان عالی‌رتبهٔ موسیقی کلاسیک؛ مانند عارف قزوینی و علی‌اکبر شیدا ساخته می‌شود که با انتشار و شهرت سریع بین مردم عادی عملاً کارکردی مانند موسیقی مردم‌پسند پیدا می‌کند. چنانکه در اواخر دورهٔ قاجار، با وجود حضور فراوان و شهرت تصانیف عارف و نی‌داوود و درویش با اجرای خوانندگانی مثل قمرالملوک وزیری، تعیین تکلیف اینکه این آثار به کدام حوزه تعلق دارند، دشوار است. به‌عبارتی، تصنیف که تا یکی دو دهه قبل، هنوز جایگاه محکمی در موسیقی کلاسیک نداشت و مرز کمرنگی با گونهٔ خیابانی‌تر آن داشت، رفته‌رفته جایگاه خود را تثبیت می‌کند و از نظر ساختاری، پیچیده‌تر می‌شود و همزمان کارکرد مردم‌پسند بودن را از ریشهٔ خود در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند، به‌عاریت می‌گیرد.

مسئلهٔ مهم دیگر، شناسایی و تمییز مخاطبان این دو گرایش است. گمان عجیبی نیست، احتمالاً بین گروه مخاطبان تصنیف‌های مردمی مانند «لیلا رُ بردن چال سیلابی» (همان، ۲۳ به نقل از ژوکوفسکی، ۱۳۸۲، ۷۲–۷۰) با تصنیفی مثل «در عشق تو صدگونه ملامت بکشم من» (پایور، ۱۳۷۵، ۳۷۵) – که بعید نیست باتوجه به عدم روایت آهنگساز آن توسط دوامی در همان زمان‌ها ساخته شده باشد، تفاوت‌هایی بوده‌است. فاطمی با تفکیک دوگونه *تصنیف خیابانی* و *تصنیف تغزلی* و تأکید بر اینکه اولی عمدتاً در میان عامهٔ مردم و دومی بیشتر در میان درباریان و اشراف رواج داشته خود نیز مرز تفکیک‌کنندهٔ مشخصی بین این دو می‌کشد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۳۳). پس بدین ترتیب، تصنیف‌های خیابانی با استفاده در بطن جامعه و باصطلاح *خیابان* مخاطب وسیع‌تری داشته‌اند. ضمن اینکه، به‌زودی با پیوند دوبارهٔ رقص و نمایش با موسیقی در نمایش‌های روحوضی، این نوع خیابانی به‌نوعی حیات خود را به شکلی دیگر در این نمایش ادامه می‌دهد و طبیعتاً این پیوند، مخاطبان بیشتری به خود جذب می‌کند (برای اطلاعات بیشتر، نک، فاطمی، ۱۳۹۳). به‌طوری‌که با احتمالی قریب به یقین می‌توانیم بگوییم که هیچ‌گاه تار تنهای نوازنده‌ای مانند میرزاعبدالله و یا ساز و آواز سیداحمدخان و آقاحسینقلی، به این اندازه مخاطب نداشته‌است.

رپرتوار حوزهٔ مردم‌پسند، جایی میان خیابان و دربار، در کشاکش این دو حوزه قرار داشته‌است. دسته‌جات طرب که نوازندگان کمانچه حضور قابل توجهی در آن‌ها داشته‌اند، با وجود حضور فعال در دربار، نزد مردم نیز محبوب بوده‌اند. گاه همکار و همنشین نمایندگان عالی‌رتبهٔ موسیقی کلاسیک مانند آقاحسینقلی و میرزاعبدالله و گاه همنشین خوانندگان غیرحرفه‌ای که بیشتر در حوزهٔ تقلید و نمایش اشتغال داشتند؛ در واقع، از سویی با تثبیت جایگاه تصنیف و رنگ در حوزهٔ کلاسیک، مرز بین دو حوزهٔ کلاسیک و مردم‌پسند در ابتدا به‌نوعی ناروشن می‌شود و همزمان از سوی دیگر، با پیچیده‌شدن ساختار این‌گونه‌ها، تفکیک بدنهٔ مخاطبان این دو حوزه و تثبیت جایگاه ردیف در حوزهٔ کلاسیک، به‌عنوان عامل ممیزه با حوزهٔ مردم‌پسند، این مرز دوباره شکل پررنگی به‌خود می‌گیرد. تغییرات درونی مفاهیم تصنیف، رنگ، ردیف و جامعهٔ مخاطبان به این تفکیک، شکلی پیچیده و چند وجهی می‌بخشد که نیازمند مطالعهٔ مفصل‌تری‌ست.

۲. کمانچه‌نوازان دورهٔ قاجار

۱.خوش‌نوازخان، اسماعیل خان و چندتن دیگر

اگر از نام و نشان پراکندهٔ کمانچه و نوازندگانش در دوران آغامحمدخان و فتحعلی‌شاه قاجار، در میان منابع تاریخی گوناگون بگذریم. اولین چهرهٔ شاخص کمانچه‌نوازی قاجار که اطلاعات کمابیش قابل بررسی و تأثیرگذاری دربارهٔ او باقی‌مانده، خوش‌نوازخان خواهد بود. خالقی (۱۳۹۵، ۶۰) و (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۳۶). داده‌های کمابیش یکسانی از او می‌دهند. اینکه در دوران محمدشاه و سپس ناصرالدین شاه در دربار فعالیت می‌کرده‌است، همکار علی‌اکبرخان فراهانی و حسن سنتورخان بوده و کمانچه‌ای موسوم به خورشید داشته که ناصرالدین شاه پس از فوت او آن را به موزه اهدا کرده و مردی کمابیش خوش مشرب بوده‌است. در ادامه مشحون اما اطلاعات دیگری نیز دربارهٔ شاگردان او ذکر می‌کند که قابل توجه است. بنا بر گزارش او، خوش‌نوازخان، «در سنتور هم استاد بوده و استاد سنتورخان نیز بوده که او [نیز] استاد محمدصادق خان سرورالملک بوده» و آقامطلب، دیگر نوازندهٔ کمانچه هم‌عصر او و پدر محمدصادق خان نیز از شاگردان او بوده‌است (همان). اسماعیل‌خان کمانچه‌کش، پدر حسین‌خان اسماعیل‌زاده نیز شاگرد او بوده‌است (همان). با این‌حال هم مشحون و هم خالقی، دربارهٔ قلی‌خان، برادر اسماعیل‌خان و اینکه او نیز شاگرد خوش‌نوازخان بوده یا نه سکوت می‌کنند. هرچند، هردو اذعان دارند که او کمتر از برادرش مهارت داشته‌است (همان، ۵۳۷) و (خالقی، ۱۳۹۵، ۶۰).

تأثیر و آقامطلب که ناقل و حافظ سنت شیراز در دربار ناصری بوده، از خوش‌نوازخان، مسئلهٔ قابل توجهی‌ست. منابع موجود به اینکه

خوشنوازخان خود نیز اهل شیراز بوده یا خیر اشاره‌ای نکردند. با این حساب، تأثیر سنت تهران بر شیراز، در طی آموزش‌های این دو، چندان بعید به‌نظر نمی‌رسد. با استناد به قول مشحون، مبنی بر اینکه خوشنوازخان استاد سنتور نیز بوده و سنتورخان نزد او تعلیم یافته، شاید بتوان تأثیرگذاری او بر سنتورنوازی دورهٔ قاجار و خاصه محمدصادق‌خان سرورالملک و شاگردانش نیز مورد بررسی قرارداد. هرچند، عدم وجود اطلاعات بیشتر از زندگی و آثار، صحبت دربارهٔ تأثیرات او، هم در کمانچهٔ قاجاری و هم سنتور قاجاری، مشکل است.

دربارهٔ نوازندگان دیگری که مشحون و خالقی از آن‌ها نام می‌برند نیز اطلاعات چندانی در دست نیست. خالقی از حسن خان (۱۳۹۵ ، ۶۰) نام می‌برد و خود نیز اذعان دارد که اطلاعات بیشتری از او در دست نیست. میرزاغلامحسین و ساز ابداعی او، مجلس آرا[۸]، توسط هردو منبع معرفی شده‌اند و خالقی، مضاف بر مشحون ادعا کرده که او، پدر سماع حضور، نوازندهٔ سنتور و تنبک و از شاگردان محمدصادقخان، است (همان). خالقی از جوادخان قزوینی هم نام می‌برد و ذکر می‌کند که او تعزیه‌خوان نیز بوده (همان)، توضیحات و توصیفات مفصل‌تر مشحون از او نیز اطلاعات بیشتری دربارهٔ زندگی و آثار او به‌دست نمی‌دهد، جز اینکه او به جز قزوین، در تهران و تبریز هم به نوازندگی برای شاه و ولیعهد پرداخته و شاگردی نیز به نام علیرضاخان چنگی داشته است (۵۴۰، ۱۳۸۰).

۲-۲. میرزا علی‌خان بهاری

مشحون ضمن اشاره‌ای مهم، به تعلیم کمانچهٔ میرزاعلی‌خان نزد اسماعیل خان، دربارهٔ او می‌نویسد:

«فرزند آقا محمدعلی، اهل قصبهٔ بهار همدان بود. پدرش که بارزگانی می‌کرد، با خانواده به تهران مهاجرت و در پایتخت ساکن شد. پس از مدتی آقامحمدعلی در تهران فوت کرد. همسرش، مادر علی‌خان، به زوجیت ابراهیم‌خان (پهلوان ابراهیم) که در دستگاه عمله طرب شغل معتبری داشت و مردی موسیقیدان و اهل ذوق بود، درآمد. پهلوان ابراهیم علی‌خان را برای تعلیم کمانچه به اسماعیل‌خان استاد کمانچه و پدر حسین‌خان اسماعیل‌زاده سپرد. علی‌خان تحت توجه و تعلیم اسماعیل‌خان در نوازندگی کمانچه مهارت پیدا کرد و به استادی رسید. از این زمان نواختن کمانچه در خاندان بهاری معمول شد» (۱۳۸۰، ۵۴۲)

خالقی مختصری از میرزا علی‌خان صحبت می‌کند و دربارهٔ لقب او و فرزندانش می‌نویسد: «... کمانچه‌کش‌های دیگری نیز کم‌وبیش شهرت داشتند، مانند میرزا علی جان گنده و سه پسرش: رضا و حسن و اکبر. رضا بعدها به شیراز رفته و نزد قوام الملک مقیم آن شهر شده. اکبر هم از حسن بهتر می‌نواخته...» (۱۳۹۵ ،۶۱)؛ اما غیر از این دو منبع، یادداشت کوتاه مازیار کربلایی دربارهٔ علی‌اصغر بهاری اطلاعات بیشتری دربارهٔ میرزا علی‌خان که بنا بر اطلاعات موجود و تصریح او جد مادری علی‌اصغر بهاری است، می‌دهد. کربلایی نام پدر علی‌خان را «آقا محمدعلی» و نام مادرش را «خانم» می‌داند (کربلایی، ۱۳۸۴، ۶) و می‌نویسد که علی‌خان در هفت–هشت سالگی پدر خود را از دست داده و پس از آن– و نه به همراه پدر خود– و با کمک تمکن مالی پدر به پایتخت مهاجرت می‌کنند (همان). کربلایی از ابراهیم‌خان یا پهلوان ابراهیم نیز به‌عنوان همسر دوم مادر علی‌خان نام می‌برد و اشاره می‌کند که او رییس موسیقیدانان دربار بوده‌است (همان).

اطلاعات مهم دیگری که کربلایی می‌دهد، ماجرای کشمکش دربار اصفهان و تهران دربارهٔ حضور علی‌خان است. طبق اطلاعات کربلایی، دربار ظل السلطان، خواهان حضور او بوده؛ اما دربار ناصری اجازهٔ خروج او را نمی‌داده است. ظل‌السلطان طی سفرش به تهران مخفیانه اسباب حضور علی‌خان در اصفهان را فراهم می‌سازد و علی‌خان پس از این با وجود داشتن همسر و فرزند، سه سال به اصفهان رفته و در دربار او حضور داشته‌است. پس از مدتی با بروز مشکلاتی و همچنین دلتنگی علی‌خان نسبت به خانواده‌اش، او اجازهٔ حضور در تهران می‌خواهد که با این‌بار با مخالفت دربار اصفهان مواجه می‌شود. در این مقطع، او با حمایت مخفیانهٔ بانو عظما (خواهر ظل السلطان)، به تهران بازمی‌گردد؛ اما از این تاریخ به بعد مغضوب هردو دربار می‌شود و نام او از دستگاه موسیقی آن زمان تدریجاً حذف می‌شود (همان). دیگر یافته‌های مهم دربارهٔ میرزا علی‌خان را باید از میان آرشیو عکس‌های کاخ‌موزهٔ گلستان جست‌وجو کرد. میرزا علی‌خان بهاری در عکس‌های مراسم آشخوران شهرستانک در سال‌های ۱۲۶۶ و ۱۲۶۷ در میان دستهٔ اسماعیل بزاز دیده می‌شود (فاطمی در خالقی، ۱۳۹۵، ۷۳۸–۷۲۶).

تصویر۱– میرزا علی‌خان بهاری در میان دستهٔ اسماعیل بزاز، نفر اول نشسته از سمت چپ، مراسم آشخوران شهرستانک، ۱۲۶۵(همان،۷۴۲)

تصویر۲- میرزا علی‌خان بهاری در میان دسته اسماعیل بزاز، نفر اول نشسته از سمت چپ، مراسم آشخوران شهرستانک، ۱۲۶۵(همان، ۷۵۲)

تصویر۳- میرزا علی‌خان بهاری در میان دستهٔ اسماعیل بزاز، نفر اول نشسته از سمت راست، مراسم آشخوران شهرستانک، ۱۲۶۵(همان،۷۴۸)

تصویر۴- میرزا علی‌خان بهاری در میان دستهٔ اسماعیل بزاز، نفر اول نشسته از سمت چپ، مراسم آشخوران شهرستانک، ۱۲۶۵(همان، ۷۴۱)

تصویر۵- میرزا علی‌خان بهاری در میان دستهٔ اسماعیل بزاز، نفر اول نشسته از سمت راست، مراسم آشخوران شهرستانک،۱۲۶۶(همان، ۷۵۱).

چنانکه دیده می‌شود، میرزا علی‌خان تقریباً تنها عضو همواره ثابت دستهٔ اسماعیل بزاز است (همان، ۷۳۵). اسماعیل بزاز مقلد و سیاه‌پوش مشهور عصر ناصری بوده‌است که حضور فعالی در دربار داشته و برخی او را مبدع سیاه‌بازی نیز می‌دانند (فاطمی، ۱۳۸۱، ۱۱۸). حضور ناپدری میرزا علی‌خان؛ یعنی ابراهیم‌خان، در دسته‌جات طرب دربار، احتمالاً پل ارتباطی اتصال او به دسته‌جات مطربی و به‌خصوص دستهٔ اسماعیل بزاز بوده‌است.

در میان دیسکوگرافی صفحات ضبط‌شده در سال ۱۲۸۴ در تهران، صفحاتی به چشم می‌خورد با عنوان «حسین‌جان رقاص با ساز نایب علی رییس» (سپنتا، ۱۳۷۷، ۱۴۲-۱۴۱، ۱۳۹).

همچنین صفحاتی از حسن‌خان کماجی با ساز کمانچه ضبط شده‌است که در عنوان صفحات نامی از نوازندهٔ کمانچه برده نشده (همان، ۱۳۸)؛ اما مشحون نوازندهٔ کمانچه این صفحات را رضاخان نیکفر، پسر میرزا علی‌خان، دانسته‌است (مشحون، ۱۳۸۰، ۶۴۶). حسن خان کماجی خود از مقلدان و لودگان دستهٔ حاجی لره بوده است (همان، ۳۹۴). حسین‌جان رقاص نیز گرچه از او اطلاعات بیشتری در دست نیست؛ اما می‌توان باتوجه به اسمش مطمئن بود که در زمرهٔ اهالی دسته‌جات طرب بوده‌است. آیا می‌توان گفت نوازندهٔ این صفحات، نایب علی رئیس، همان میرزا علی‌خان بهاری‌ست؟ تحقق این گمان به‌نظر بسیار محتمل است. اولاً بنا بر قول مشحون مبنی بر ضبط صفحه توسط رضاخان نیکفر، پسر میرزا علی، بعید است که او که کمتر از پدر نامی‌تر بوده صفحاتی ضبط بکند و پدر هیچ اثری ضبط نکند. دوما، بسیار بعید است علی‌خان کمانچه‌کش دیگری هم در این دوره داشته باشیم که از قضا رابطه تنگاتنگی با دسته‌جات طرب و تقلید آن دوره داشته باشد و با حسین‌جان رقاص که مطمئناً یکی از اهالی این دسته‌جات بوده، آثاری ضبط کرده‌باشد.[۹]

با بررسی اطلاعات تاریخی، شمای دقیق‌تری از زندگی میرزا علی خان می‌توان یافت. ظل السلطان از ۱۲۶۲ تا ۱۲۸۵، زمامدار حکومت اصفهان بوده‌است. ناصرالدین شاه قاجار، ۱۲۷۵ توسط میرزا رضا کرمانی ترور شده و حداقل به گواه تصاویر تا ۱۲۶۶ در دربار ناصری حضور داشته‌است. تاریخ مهم دیگر، تاریخ احتمالی توبهٔ اسماعیل بزاز است. بنا بر یادداشت‌های روزانه اعتمادالسلطنه، او در حدود سال‌های ۱۲۷۰ یا ۱۲۷۱ توبه می‌کند و دیگر به سراغ کار نمایش و موسیقی نمی‌رود (فاطمی به نقل از اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹، ۸۳۶). با این حساب ماجرایی که کربلایی می‌نویسد، احتمالاً بین سال‌های ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۴ رخ داده است. می‌توان این فرضیه را داشت که احتمالاً تا قبل از ۱۲۷۰ علی‌خان به اصفهان رفته و هنگامی که بعد از سه سال بازگشته، دستهٔ اسماعیل بزاز به انحلال رسیده و درنتیجه او دیگر نمی‌توانسته در دربار حضور داشته باشد (سوای ماجرای غضب او از سمت دربار تهران به‌دلیل رفتن به اصفهان). ممکن است او اساساً با انحلال دستهٔ اسماعیل بزاز و بعد از ۱۲۷۰ به اصفهان رفته باشد و این رفتن با غضب دربار نیز همراه شده باشد و بازگشتش، پس از ترور ناصرالدین شاه (۱۲۷۵) و کاهش حساسیت نسبت به او در دربار مظفری مقارن باشد. به هر روی، او در سال ۱۲۸۴ در تهران و احتمالاً محلهٔ چهارراه سیروس[۱۰](کربلایی، گفت‌وگوی شخصی با آریا طبیب‌زاده) ساکن بوده‌است و هنوز با دسته‌جات مطربی ارتباط خود را حفظ کرده‌است.

میرزا علی‌خان، از نظر موسیقایی، تبار خود را از اسماعیل‌خان کمانچه‌کش می‌گیرد و اساساً به سنت تهران متصل است. با این‌حال، بدون شک و با اطمینان بیشتری نسبت به خود اسماعیل‌خان یا دیگران، او اساساً بیشتر به حوزهٔ مردم‌پسند (یا به‌عبارتی طیف مردم‌پسند کمانچهٔ قاجاری) و دسته‌جات مطربی تعلق داشته‌است.[۱۱] از او ردیفی برجای نمانده یا دست کم روایت نشده‌است. کربلایی اشاره می‌کند که او روایتی خاص از ردیف داشته و این روایت را در سه سال در دوران نوجوانی علی اصغر بهاری، به او آموزش داده‌است و پس از آن نیز ادامهٔ روند آموزش علی‌اصغر بهاری نوجوان را به رضاخان نیکفر سپرده است (۱۳۸۴، ۷). از علی‌اصغر بهاری، مجموعهٔ آلبوم‌هایی تحت عنوان «ردیف‌نوازی و بداهه‌نوازی» از سوی مؤسسهٔ چهارباغ بانگ منتشر شده‌است (ر. ک بهاری، ۱۳۸۴). با این‌حال، ساختار این آلبوم‌ها مخلوطی از اجرای تصانیف قدیمی، ضربی‌های قدیمی و برخی گوشه‌های هر دستگاه است و چندان نمی‌توان از «روایتی از ردیف» بودن یا انتساب آن به میرزا علی‌خان بهاری مطمئن بود.[۱۲] مجموعهٔ خصوصی دیگری با نام «درس‌های کمانچه» در فضای مجازی منتشرشده‌است (بهاری، بی‌تا) که شامل ضبط‌هایی پراکنده از کلاس‌های اصغر بهاری‌ست. این مجموعه گرچه صرفاً به ردیف‌نوازی اختصاص ندارد و بسیاری از قطعات و تصانیف قدیمی در آن اجرا می‌شود؛ اما شامل اجرای پراکندهٔ برخی گوشه‌ها یا به قول خود بهاری «تیکه‌ها» است که باتوجه به محتوای نسبتاً ثابتشان گویی نزد بهاری، مفهومی مانند یک گوشه از ردیف هستند. در این‌صورت، این «تیکه‌ها» شاید بخشی از آموخته‌های وی از میرزا علی‌خان باشد. هرچند، باتوجه به اینکه بهاری، بسیاری از دانسته‌های ردیفی‌اش را با هم‌نشینی دیگرانی چون برومند، حسین یاحقی، حاج آقا محمد ایرانی مجرد و... کامل کرده‌است (لطفی، ۱۳۸۵)، از این انتساب نیز چندان مطمئن نمی‌توانیم باشیم. بهرحال، حتی با وجود قول کربلایی، چنانکه از اسناد و نمونه‌های ضبط‌شده برمی‌آید، محتملاً علی‌خان کمتر دغدغهٔ ردیف‌نوازی داشته‌است و مهارتش را در اجرای رنگ‌ها و تصنیف‌ها نشان می‌داده‌است.

۳-۲. باقرخان رامشگر

خالقی اصالت وی را اصفهانی می‌داند (۱۳۹۵، ۶۳). با این حال، سالک در تحقیقات و مصاحبه‌های مفصل خود با بازماندگان باقرخان، دریافته است که او اصالتاً بختیاری و اهل منطقه‌ای به نام جالق [جاپلق] در شرق دشت سیلاخور لرستان است و تاریخ تولدش را هم ۱۲۵۰ می‌داند (۱۴۰۰، ۱۰). سالک همچنین ذکر می‌کند که خانوادهٔ او هم از خانواده‌های سرشناس ایلات بختیاری آن منطقه بوده‌اند و سیاسیون و افراد سرشناس آن منطقه به منزل ایشان رفت‌وآمد داشتند و هم خانواده‌ای اهل هنر بوده‌اند و دایی‌های باقرخان نوازندهٔ کمانچه بوده‌اند (همان).

باقرخان از ده سالگی علاقهٔ خود را به یادگیری کمانچه نشان می‌دهد و از همان زمان نزد دایی‌های خود شروع به فراگیری کمانچه می‌کند. پدر باقرخان، در یکی از سفرهای خود به اصفهان و دربار ظل السلطان از نوازندگی او نزد ظل السلطان و بانو عظما و همچنین موسی خان کاشی سخن به میان می‌آورد و ظل السطان و موسی‌خان، مشتاق به دیدار باقر می‌شود. پس از بازگشت پدر باقرخان و اطلاع دعوت، یک سال بعد، در سن ۱۸ سالگی، باقرخان به دربار اصفهان می‌رود و در مدت پنج سال حضور در دربار اصفهان، نزد موسی‌خان کاشی به مشق ساز کمانچه مشغول می‌شود (همان، ۱۱). اگر تاریخی که سالک برای تولد باقرخان ذکر کرده را دقیق در نظر بگیریم، باقرخان در ۱۲۶۸ به دربار ظل السلطان رفته و تا ۱۲۷۳ هم در این دربار حضور داشته است و سپس به تهران می‌رود. این تاریخ، با تاریخ احتمالی حضور میرزا علی خان بهاری در دربار ظل السلطان همپوشانی دارد. می‌توان گمان برد این دو به احتمال زیاد، در این دربار هم را دیده‌اند و شاید ارتباطی هم بین ایشان شکل گرفته‌است.

مشحون دربارهٔ مشق باقرخان نزد موسی‌خان از خود او نقل می‌کند که موسی‌خان نوازندهٔ ماهری بوده؛ اما اطلاعات چندانی از موسیقی نداشته و ردیف‌ها را کامل نمی‌دانسته» (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۴۱) و (دورینگ، ۱۳۸۳، ۱۱۵). با این‌حال، سالک تشریح می‌کند که این دو رابطه‌ای بسیار صمیمانه با هم داشته‌اند، چنانکه موسی‌خان کمانچه

شش‌سیم خود را به باقرخان می‌سپرد (۱۴۰۰، ۱۲). سالک همچنین دلیل مهاجرت باقرخان از اصفهان به تهران را در نظر گرفتن دختر یکی از رجال برای ازدواج با او توسط بانو عظما می‌داند و باقرخان که از ازدواج با چنین دختری سر باز می‌زند، مخفیانه در ماه رمضان ۱۲۷۳ به تهران فرار می‌کند (همان).[۱۳]در تهران، اسباب آشنایی او با خاندان فراهانی توسط سید احمدخان ساوه‌ای فراهم می‌شود و این آشنایی، نهایتاً باعث ازدواج باقرخان با زهره خانم، دختر دوم زن اول آقاحسینقلی می‌شود (همان، ۱۳). خالقی متذکر می‌شود که آشنایی او با آقاحسینقلی و میرزاعبدالله است که باعث کامل‌شدن دانش ردیفی باقرخان می‌شود و بدین سبب ردیف‌ها را به‌صورت کامل یاد می‌گیرد (۱۳۹۵، ۶۳).

سالک، به نسخه‌ای دست‌نویس از دستگاه همایون ردیف باقرخان رامشگر نیز دست یافته و آن را بازنویسی کرده‌است. این ردیف مشتمل بر ۵۲ گوشه و اندکی مفصل‌تر از ردیف آقاحسینقلی و میرزاعبدالله است (۱۴۰۰، ۲۱). ردیف روایت شدهٔ باقرخان، شباهت زیادی به نواخته‌ها و ردیف آقاحسینقلی دارد (همان). این تشابه را اساساً نه فقط در ردیف همایون که در بسیاری از صفحات ضبط‌شدهٔ باقرخان می‌توان مشاهده کرد (برای بررسی مفصل‌تر ر.ک به مداح، ۱۳۹۶). باقرخان در دوران ضبط صفحه از فعال‌ترین موسیقیدانان بوده‌است. از او در ۱۲۸۴ در تهران، در ۱۲۸۶ در پاریس، در ۱۲۸۸ در لندن و در ۱۲۹۱ در تفلیس صفحات بسیاری ضبط شده‌است. سالک تاریخ درگذشت باقرخان را ۱۳۳۳ می‌داند و اشاره می‌کند که مزار او در امامزاده عبدالله شهرری است (۱۴۰۰، ۱۳). با این‌حال، سیاوش ظهیرالدینی، از بازماندگان باقرخان تاریخ درگذشت باقرخان را ۲۸ مرداد ۱۳۳۶ ذکر می‌کند (ظهیرالدینی، بی‌تا) و نوشتهٔ سنگ مزار باقرخان هم این تاریخ را تأیید می‌کند.

باقرخان رامشگر از جهت زیست و آموزش موسیقی، در بستر سنت‌های گوناگون نمونه‌ای ویژه است. او به‌عنوان یک بختیاری، از خرده‌سنت‌های مناطق مرکزی سربرمی‌آورد و پس از چندی، با حضورش در دربار اصفهان، زمینهٔ تأثیر او از سنت موسیقایی اصفهان فراهم می‌شود و درنهایت با حضور در تهران و پیوستن به خاندان فراهانی، عملاً تحت‌تأثیر سنت پایتخت هم قرار می‌گیرد. البته که بررسی تأثیرات هرکدام از این سنت‌ها و تأثیراتشان بر موسیقی او، باتوجه به مدارک باقی‌مانده، هم دشوار است و اساساً در هدف این نوشتار نیست.

موضوع کمتر توجه‌شده این است که باقرخان هم احتمالاً تا قبل از حضور در تهران و یادگیری ردیف‌ها، به سمت موسیقی مطربی یا به‌عبارتی حوزهٔ مردم‌پسند نوازندگان کمانچهٔ قاجار گرایش داشته‌است. مشحون اشاره می‌کند که موسی‌خان کاشی (و با احتمال قریب به یقین دایی‌های باقرخان) چندان اطلاعاتی از ردیف نداشتند (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۴۱). مشحون همچنین به توانایی بالای او در اجرای رنگ‌ها (همان، ۵۴۵) و همچنین روایت تصنیف‌هایی خاص توسط باقرخان از موسی خان کاشی (همان، ۴۵۱) اذعان دارد. پس می‌توان حدس زد که باقرخان از موسی‌خان بیشتر کارگانی از رنگ‌ها و تصنیف‌ها آموخته و آموزش ردیف‌ها توسط خاندان فراهانی و تفوق تدریجی بخش‌های متر آزاد در ساز اوست که او و کارگانش را به‌صورت مشخص از حوزهٔ مردم‌پسند وارد حوزهٔ کلاسیک می‌کند.

٤-۲.حسین‌خان اسماعیل‌زاده

دربارهٔ سال تولد حسین‌خان اسماعیل‌زاده کمتر سخن به میان نیامده‌است. مبصری سال درگذشت او را ۱۳۱۴ و در سن ۸۰ سالگی نوشته‌است که با این‌حساب باید او را متولد ۱۲۳۴ محتملاً در تهران دانست (مبصری، ۱۳۹۵). حسین‌خان فرزند اسماعیل‌خان و برادرزادهٔ قلی‌خان کمانچه‌کش بوده‌است (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۴۳). او مشق کمانچه را ابتدا نزد پدر آغاز و سپس نزد عموی خود، قلی‌خان، ادامه می‌دهد و جزو نوازندگان مشغول در دسته‌جات مطربی محلهٔ سرپولک (از محلات بازار تهران پشت مسجد شاه) می‌گردد (همان، ۵۴۳) و (خالقی، ۱۳۹۵، ۶۲). علی اصغر بهاری خود در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که حسین خان اسماعیل‌زاده شاگرد علی خان بهاری بوده و با دایی‌های وی نیز رفت‌وآمد داشته است (بهاری، ۱۳۴۹، ۷۵). در این صورت، فعالیت او در دسته‌جات مطربی در ابتدای امر، شاید بی‌ارتباط با این مسئله نیز نبوده‌باشد.[۱۴]پیشرفت او در نوازندگی، باعث راهیابی او به مجالس بزرگان و رجال می‌شود (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۴۳) و احتمالاً از همین طریق است که اسباب آشنایی وی با ظهیرالدوله فراهم می‌شود. به تشویق ظهیرالدوله داخل سلک اخوان صفا می‌شود و از همین رو، حسین‌خان به عضو فعال و تکنواز کنسرت‌های ارکستر انجمن اخوت تبدیل می‌شود (همان).

همان‌گونه که گفته‌شد، اسماعیل‌زاده نیز مانند باقرخان همانند استادش علی‌خان، تجربهٔ فعالیت در بستر موسیقی مردم‌پسند، در دورهٔ اشتغال در دسته‌جات مطربی سرپولک را داشته‌است. دورینگ به اینکه او پس از مدتی «سبک مطربی» را کنار می‌گذارد، تأکید دارد (۱۳۸۳، ۱۱۵) و خالقی تأکید می‌کند ورود او به انجمن اخوت، باعث جدایی او از صف مطربان می‌شود و البته از همین زمان، او کلاس کمانچه نیز دایر می‌کند (۱۳۹۵، ۶۲). سؤال مهم این است که آیا صرفاً همکاری با او انجمن اخوت باعث جدایی او از صف مطربان شده‌است؟ او به‌عنوان نوازنده‌ای که به‌طور مشخص جزو دسته‌جات مطربی بوده کارگان مخصوص به این دسته‌جات (با حضور قابل توجه گونهٔ رنگ و تصنیف) را نیز می‌نواخته و احتمالاً مانند میرزا علی‌خان، موسی‌خان کاشی و دوران جوانی باقرخان کمتر با ردیف آشنایی داشته‌است. در چنین شرایطی، تفاوت آشکار رویکرد او با نوازندگانی چون میرزاعبدالله و درویش‌خان کمتر جای تردید دارد. با این‌حال، در همکاری‌های فراوان او با درویش (مشحون، ۱۳۸۰، ۵۴۴) و نظر مساعد میرزاعبدالله بر نوازندگی او، چنانکه مشحون نقل کرده که میرزاعبدالله گفته‌است «باقرخان وصلهٔ تن ماست؛ ولی حسین‌خان بهتر است» (همان)، شکی نیست. پس احتمالاً علت این تناقض را باید در بخش نانوشته‌ای از

زندگی حسین‌خان دانست و آن مسئلهٔ تغییر تدریجی سبک نوازندگی و رویکرد او در طول دوران فعالیتش، به‌ویژه بعد از پیوستن به انجمن اخوت است. شاخص‌ترین چهره‌ای که به‌عنوان نوازنده‌ای عالی‌رتبه و دانا به ردیف‌ها در انجمن اخوت حضور داشته، قطعاً درویش‌خان است. فرضیه‌ای که می‌توان در نظر گرفت، احتمال تعلیم یا حداقل تأثیر درویش‌خان به حسین‌خان اسماعیل‌زاده در خلال جلسات انجمن اخوت است.

ورود ویولن به موسیقی ایران، قسمت مهم دیگری از زندگی اسماعیل‌زاده را رقم می‌زند و او هم به‌زودی به سمت نواختن موسیقی ایرانی با ویولن یا همان چیزی که بعدها به ویولن ایرانی معروف می‌شود، گرایش پیدا می‌کند (همان).[۱۵] نقل‌وقول‌های مشحون به‌خوبی نشان می‌دهد که اسماعیل‌زاده حداقل از مقطعی به بعد در زمرهٔ بلندمرتبه‌ترین موسیقی‌دانان اواخر قاجار قرار می‌گیرد (همان). یکی از مهم‌ترین جنبه‌های این تأثیر را می‌توان در انتساب روایت یکی از گوشه‌های ردیف و رامکلی به حسین‌خان اسماعیل‌زاده دانست (طلایی، ۱۳۷۴، ۱۲۵). باید توجه کرد که اساساً انتساب روایت یا تنظیم گوشه‌هایی به موسیقی‌دانان مشخص و شناخته‌شده در ردیف میرزاعبدالله، محدود به چند نفر بیشتر نمی‌شود و اسماعیل‌زاده یکی از معدود موسیقی‌دانانی‌ست که چنین انتسابی را داراست.[۱۶]

بنابراین، تصور اینکه حسین‌خان اسماعیل‌زاده هم روایتی از ردیف برای ساز کمانچه داشته، به هیچ عنوان دور از ذهن نیست. لطفی ضمن صحه بر این اعتقاد و البته اشاره به نامفصل بودن این ردیف، اذعان دارد که این ردیف هیچ‌گاه توسط شاگردان وی نقل و روایت نشده‌است (۱۳۹۲، ۱۷). دورینگ نیز اذعان دارد که حسین‌خان، «ردیف حسینقلی را روی کمانچه پیاده‌کرده» (۱۳۸۳، ۱۱۵) و بدین ترتیب، حداقل یک منبع، به تأثیرگذاری آقاحسینقلی برروی حسین اسماعیل‌زاده تأکید دارد. لطفی، ردیف دورهٔ ابتدایی، متوسطه و نهایی، حسین یاحقی، از برجسته‌ترین شاگردان حسین‌خان اسماعیل‌زاده را «متأثر» از ردیف خود اسماعیل‌زاده می‌داند (همان، ۵۲). با این‌حال، اشاره می‌کند که یاحقی هیچ‌گاه از اینکه این تأثیر یا نقل‌وقول از استادش بدون تغییر یا دخل و تصرفی بوده یا نه، سخنی به میان نیاورده‌است. هرچند لطفی خود به دخل و تصرف یاحقی در این ردیف معتقد است (همان، ۵۱). احمدرضا میرهاشمی، معتقد به وجود نشانه‌هایی از آموخته‌های اسماعیل‌زاده در ردیف‌های ویولن ابوالحسن صبا است و همچنین به‌وجود روایتی از ابراهیم خان منصوری از ردیف اسماعیل‌زاده نیز اذعان دارد (گفت‌وگوی شخصی). گرچه این روایت نیز هم‌اکنون در دسترس نیست.

اسماعیل‌زاده در دورهٔ ضبط صفحه حضور داشته‌است: بار اول در ۱۲۹۱ در تهران و بار دوم، پس از ۱۶ سال در سال ۱۳۰۷ و دوباره در تهران، حسین خان اسماعیل‌زاده در سال ۱۲۹۱ ش ۱۶ اثر را به ضبط می‌رساند که ۱۱ اثر جواب آواز است؛ شامل ۳ اثر با حاجی محمدخان، ۷ اثر با جناب دماوندی و ۱ اثر با مشهدی روح اله است و ۵ اثر دیگر تک‌نوازی در ابوعطا پیش درآمد سه‌گاه، چهارگاه و بیات ترک و سه‌گاه است (مبصری، ۱۳۹۵). اسماعیل‌زاده، در هنگام این دوره از ضبط آثارش ۵۷ ساله بوده‌است. بار دوم، پس از ۱۶ سال، در ۷۳ سالگی و در سال ۱۳۰۷ اسماعیل‌زاده دوباره آثاری را روی صفحات گرامافون ضبط می‌کند. آثار وی به روی صفحات کمپانی پته (فرانسوی) است که ضبط می‌گردد. در این سری ۲۶ اثر از وی به ضبط می‌رسد که ۱۸ اثر آن با آواز است و ۱۸ اثر تک‌نوازی است. ۸ اثر با صدای عبداله حجازی و ۸ اثر هم با آواز هلن ایران الدوله است. نکته آنکه در ضبط اول و دوم، وی با خوانندگانی کارکرده است که برای اولین بار به ضبط آثار می‌پردازند (همان). به‌عبارت دیگر، نمونه‌های باقی‌مانده از نواخته‌های اسماعیل‌زاده همه مربوط به سنین میانسالی به بعد او و پس از تغییرات احتمالی شیوهٔ نوازندگی اوست.

قرابت احتمالی سبک نوازندگی پدر و عموی اسماعیل‌زاده به خوش‌نوازخان و آقامطلب و درنتیجته، سنت شیراز و رشد و نمو موسیقایی او در بستر سنت تهران و تأثیر از چهره‌هایی چون درویش‌خان و آقاحسینقلی و البته علی خان بهاری، حسین‌خان را نیز مانند باقرخان در موقعیتی خاص قرار می‌دهد. لطفی، ساز اسماعیل‌زاده را «تا حدودی» متأثر از سنت (یا باصطلاح مکتب) اصفهان نیز می‌داند (لطفی، ۱۳۹۲، ۵۱). با این‌حال، ادلهٔ بیشتری از همکاری حسین‌خان اسماعیل‌زاده و طاهرزاده و وجود عناصر موسیقی آوازی در ساز او (که البته در ساز دیگرانی چون باقرخان هم قابل ردیابی‌ست) ارائه نمی‌دهد (همان، ۱۸). بهرحال، تغییر شیوهٔ اسماعیل‌زاده از گرایش‌های مطربی (و مردم‌پسند) به سمت ردیف‌نوازی و گرایش‌های کلاسیک‌تر، مسئله‌ای بسیار قابل‌توجه و البته مشابه باقرخان، در کارنامه هنری اوست.

۵-۲دیگران

در دورهٔ قاجار، از دو نوازندهٔ دیگر نیز آثاری ضبط شده‌است: میرزا محمدخان و صفدرخان (سپنتا، ۱۳۷۷، ۱۴۳-۱۳۹). اولی، صفحاتی با قربان‌خان شاهی دارد (همان). نام او در برخی صفحات با قربان خان میرزا احمدخان ذکرشده که محتملاً یک ضبط اشتباه بوده‌است (میثمی، ۱۳۹۳، ۷۹). عنوان برخی صفحات مانند «میرزا محمدخان تصنیف قربان‌خان با تار اسماعیل‌خان» این ابهام را ایجاد می‌کند که آیا او خواننده یا تصنیف‌خوان برخی از صفحات مشترکش با قربان‌خان نیز بوده‌است؟ (همان) از همین رو ممکن است میرزا محمدخان همان محمدخان ساوه‌ای، شهادت‌خوان و خوانندهٔ آن دوره باشد (همان به نقل از بوذری، ۱۳۸۵، ۷۲). اطلاعات بیشتری از او در دست نیست.[۱۷] از صفدرخان نیز اطلاعات زیادی در دست نیست جز اینکه نوازندهٔ نی بوده و آثاری از نی‌نوازی وی نیز ضبط شده‌است (سپنتا،۱۳۷۷، ۴۰). با این

حال، می‌توان با اطمینان بالایی گفت، این دو نفر احتمالاً نوازندگان کمتر تأثیرگذاری بوده‌اند و آثار باقی‌مانده نیز کمابیش مهارت کمتر آنان را نشان می‌دهد (میرهاشمی، گفت‌وگوی شخصی). از لیست سی‌ودو نفرهٔ مشحون (۱۳۸۰، ۵۷۹) از نوازندگان کمانچهٔ دورهٔ قاجار (و پهلوی اول)، تنها از نوازندگان نامبرده آثاری ضبط شده‌است که همان‌طورکه گفته‌شد، دربارهٔ بسیاری هنوز اطلاعات کافی موجود نیست و صحبت از رپرتوار اجرایی و مخاطبان ایشان بسیار دشوار است.

نتیجه‌گیری

میرزا علی‌خان بهاری، باقرخان رامشگر و حسین‌خان اسماعیل‌زاده، هرسه حداقل در ابتدای امر، در دسته‌جات مطربی و در حوزهٔ مردم‌پسند کمانچه‌نوازی قاجار فعالیت داشته‌اند و اولی تا پایان هم بیشتر در همان حوزه به فعالیت پرداخته‌است. در واقع، احتمالاً با حرکت اسماعیل‌زاده و باقرخان، به سمت سویهٔ کلاسیک‌تر و فراگیری و اجرای ردیف‌ها توسط ایشان است که ساز کمانچه از بستر مردم‌پسند وارد حیطهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی می‌شود و یا حداقل، موقعیت خود را در موسیقی کلاسیک ایرانی دورهٔ قاجار بیشتر از قبل تثبیت می‌کند. این مسئله را دورینگ نیز ذکر می‌کند که «کمانچه که در اصل برای موسیقی سبُک‌تری مقدر شده بود» به‌واسطهٔ فعالیت‌های باقرخان و اسماعیل‌زاده به سمت موسیقی کلاسیک کشیده می‌شود (۱۳۸۳، ۱۱۵). این تغییر در هردو، مستقیم یا غیرمستقیم تحت‌تأثیر خاندان فراهانی انجام می‌پذیرد (همان). باقرخان، با ورود به تهران و پیوند فامیلی با خانوادهٔ آقاحسینقلی فراهانی‌ست که آموزه‌های ناقص موسی کاشی را کامل می‌کند و ردیف‌ها را می‌آموزد و اسماعیل‌زاده احتمالاً تحت‌تأثیر درویش‌خان و میرزاعبدالله. از باقرخان، بعدها ردیفی روایت می‌شود که تاکنون دستگاه همایون از این ردیف آوانگاری و منتشر شده‌است و پیوند عمیق این ردیف با ردیف و نواخته‌های آقاحسینقلی را گواه است و از همین روست که لحن ساز باقرخان را نیز مضرابی‌تر از حسین‌خان دانسته‌اند (لطفی، ۱۳۹۰، ۱۶). از وجود احتمالی ردیف اسماعیل‌زاده گرچه سخن به میان رفته‌است (همان، ۱۷)؛ اما روایتی از این ردیف در دست نیست و تنها نشانه‌های آن را احتمالاً باید در گوشهٔ رامکلی و ردیف‌های شاگردان او جست‌وجو کرد. شاید لحن آوازی و اساساً روایت این گوشه در ردیف‌های آوازی (نک: دوامی، ۱۳۸۱) را در پیوند با سبک اصطلاحاً آوازی و آرشه‌های پیوسته (لطفی، ۱۳۹۰، ۱۷) او دانست. در سویهٔ دیگر، از ردیف میرزا علی‌خان بهاری هم سخن به میان رفته (کربلایی، ۱۳۸۴، ۷)؛ اما روایتی از این ردیف در دست نیست. گردآوری اطلاعات مختلف دربارهٔ میرزا علی و پسرش رضاخان نیکفر، نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق او و فرزندش با دسته‌جات طرب و به‌طور مشخص دستهٔ اسماعیل بزاز و همکاری با خوانندگان کمتر حرفه‌ای چون حسن خان کماجی و حسین جان رقاص و در یک کلام حوزهٔ مردم‌پسند است. در همین راستا، اذعان شاگردان نوهٔ میرزاعلی خان؛ یعنی علی اصغر بهاری به اینکه او ردیف به‌خصوصی را آموزش نمی‌داده و اساساً خود را «ردیف‌دان» نمی‌دانسته (میرهاشمی، گفت‌وگوی شخصی) و همچنین عدم ضبط روایت مشخص و منسجمی از ردیف توسط او، احتمال وجود روایت خاصی از ردیف‌ساز کمانچه نزد خاندان بهاری را کمرنگ می‌کند.[۱۸]

تغییر کارگان و اساساً کاربرد کمانچه در کشاکش دو حوزهٔ مردم‌پسند و کلاسیک را باید به‌نوعی جزوی از مراحل تفکیک این دو حوزه در دورهٔ قاجار دانست. کمانچه با حضور در هردو حوزهٔ مردم‌پسند و کلاسیک، مرز مبهمی برای موقعیت خود در این دو حوزه داشته به‌طور تدریجی با گسترده‌شدن دانش ردیفی نوازندگانش (و پیچیده‌تر شدن تکنیک‌های اجرایی‌اش که بررسی‌اش خود مجالی جدا می‌طلبد) جایگاه خود را در حوزهٔ کلاسیک تثبیت می‌کند و کارگان خود در این حوزه را بیش‌ازپیش با حوزهٔ مردم‌پسند تفکیک می‌کند. در همین راستا، سنت‌های شهری مختلف موسیقی دستگاهی خود نیز تأثیرات مختلفی روی این کارگان می‌گذارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این پژوهش از عبارات «موسیقی مردمی»، «موسیقی کلاسیک» و «موسیقی مردم‌پسند» برای توصیف حوزه‌های مختلف موسیقی استفاده شده‌است. برای توضیحات بیشتر در زمینهٔ چرایی و چگونگی استفاده از این اصطلاحات و نقد و بررسی دیگر اصطلاح‌های استفاده شده ر.ک به (فاطمی، ۱۳۹۰) و (فاطمی، ۱۳۹۸) مراجعه کنید.

۲. پژوهش بر روی این موضوع ابتدا با مطالعهٔ یافته‌هایی در مورد میرزا علی‌خان بهاری، توسط دوست عزیزم آریا طبیب‌زاده آغاز شد و سپس نگارنده به ادامهٔ این پژوهش پیوست و به‌طور مستقل این مسیر را ادامه داد. با این حال، بسیاری از یافته‌ها و استنتاج‌های این مقاله، از خلال گفت‌وگو و هم‌صحبتی با آریا طبیب‌زاده استخراج شد. از او به‌خاطر همراهی‌اش، بی‌نهایت سپاسگزارم. همچنین از نکته نظرات ارزشمند استادانم، سیدحسین میثمی و حمید عسکری رابری نیز، نهایت تشکر را دارم.

۳. خالقی ساز رموز خسروی را نیز ساخته. وی می‌داند (۱۳۹۵، ۶۰)، با این حال شرایلی در پژوهش خود با یافتن اسناد دیگری ضمن رد این ادعا، آقا خسرو همدانی را مخترع و سازندهٔ این ساز می‌داند (۱۳۹۳، ۱۲۲).

۴. کربلایی در گفت‌وگوی شخصی با طبیب‌زاده، نایب و رئیس را از القاب میرزا علی‌خان عنوان کرده‌است (کربلایی، گفت‌وگوی شخصی با طبیب‌زاده). طبیب‌زاده خود نیز شباهت سبکی بسیار زیادی بین اجرای رضاخان نیکفر که با احتمال بیشتری از انتساب صفحات حسن‌خان کماجی اطمینان داریم، قائل است (طبیب‌زاده، گفت‌وگوی شخصی).

۵. فراموش نکنیم که چهارراه سیروس، حتی تا امروز هم محلهٔ مهمی برای موسیقی مطربی‌ست و مرکز این موسیقی در شهر است.

۶. نمونه‌های باقی‌مانده از ساز نایب‌علی‌خان شامل اجرای تصانیفی از علی‌اکبر شیداست. این مسئله هم بخوبی نشان می‌دهد اجرای تصانیف به موسیقیدانان حوزهٔ مردم‌پسند تعلق داشته و هم نشان می‌دهد که حوزهٔ مردم‌پسند، حداقل با متر و معیارهای امروزی، آن‌قدر هم از حوزهٔ کلاسیک فاصله نداشته است که میرزا علی‌خان را عنصری جدا یا کم اهمیت در کمانچهٔ قاجاری بدانیم.

۷. احمدرضا میرهاشمی که خود از شاگردان مستقیم بهاری بوده، اشاره می‌کند که بهاری اساساً خود را ردیف‌دان نمی‌دانسته و در کلاس‌ها هم ردیف آموزش نمی‌داده؛ بلکه «تکه‌های آوازی» و ضربی‌ها و تصانیف قدیمی و بداهه‌هایی که برای آموزش گوشه‌های مهم هر دستگاه اجرا می‌کرده است، محتوای اصلی این کلاس‌ها را شامل می‌شده (میرهاشمی، گفت‌وگوی شخصی).

۸. جالب آنکه کربلایی گرچه در یادداشت خود دلیل ترک اصفهان توسط علی‌خان را دلتنگی او نسبت به خانواده دانسته‌است؛ اما در جایی دیگر دلیل ترک اصفهان توسط او را درخواست ازدواج توسط عظما خانم از وی و رد این پیشنهاد توسط علی‌خان می‌داند (گفت‌وگوی شخصی با آریا طبیب‌زاده). این ماجرا، شباهت زیادی به ماجرای روایت‌شده از باقرخان توسط سالک دارد و از نظر تاریخی هم تقریباً همزمان است.

۹. به این مسئلهٔ کربلایی نیز در گفت‌وگویی اشاره کرده بود (کربلایی، گفت‌وگوی شخصی با آریا طبیب‌زاده).

۱۰. به اعتقاد نگارنده دو دوره برای دورهٔ رونق ویولن ایرانی؛ یعنی از حدود سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ می‌توان قائل شد. دورهٔ اول؛ یعنی از سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰ دوره‌ای‌ست که ویولن ایرانی به‌شدت تحت تأثیر دو چهرهٔ شاخص است: حسین‌خان اسماعیل‌زاده و رکن‌الدین مختاری. دورهٔ دوم را از ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ را دورهٔ ابوالحسن صبا و شاگردان او دانست. طبیعتاً بحث در این باره مجالی فراخ‌تر می‌طلبد و پژوهشی مستقل.

۱۱. لطفی گوشه یا تحریر موسوم به جوادخانی در ردیف عبدالله دوامی را منتسب به جوادخان قزوینی می‌داند (۱۳۹۲، ۱۴). تحریر محمد صادقخانی را نیز گرچه با همین نام در ردیف میرزاعبدالله نیامده، منتسب به محمدصادق خان سرورالملک است (پایور، ۱۳۷۵، ۷۶).

۱۲. آریا طبیب‌زاده (گفت‌وگوی شخصی) و احمدرضا میرهاشمی (گفت‌وگوی شخصی) هردو، بر طبق قرائن سبکی، میرزا محمدخان را همان حسین‌خان اسماعیل‌زاده می‌دانند. با این‌حال، سندی مبنی بر این ادعا، موجود نیست.

۱۳. مرتضی ورزی در دانشنامهٔ ایرانیکا نقل کرده که اصغر بهاری تا پیش از نواختن کمانچه، با ویولن ایرانی قطعات مطربی می‌نواخته است (Varzi, 2002). ممکن است بهاری این قطعات را نیز از پدربزرگ خود در دوران کودکی آموخته باشد. این مسئله را دورینگ نیز ذکر می‌کند (دورینگ، ۱۳۸۳، ۱۱۵).

منابع

بهاری، علی اصغر. (۱۳۴۸)، مجله تلاش، شماره ۲۱، اسفند ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹.

خالقی، روح الله. (۱۳۹۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*، ویرایش۲، چاپ سوم، ضمیمه نوشتهٔ ساسان فاطمی تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

دورینگ، ژان. (۱۳۸۳)، *سنت و تحول در موسیقی ایران؛* ترجمهٔ سودابه فضائلی و داریوش صفوت، تهران: توس.

سالک، حسین. (۱۴۰۰)، *باقرخان رامشگر، دیسکوگرافی و تجزیه و تحلیل شیوه کمانچه نوازی*، تهران: آوای مهربانی.

سپنتا، ساسان. (۱۳۷۷)، *تاریخ تحول در موسیقی ایران*، ویرایش۲، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

---------. (۱۳۹۰)، به‌سوی نظریه‌ای تازه دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند، نامهٔ موسیقی و هنرهای نمایشی هنرهای زیبا، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۳.

---------. (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

---------. (۱۳۹۳)، *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایران*، تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

---------. (۱۳۹۸)، «تاملاتی دیگر بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم پسند و فرهیختگی چندپاره»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۸۴.

شرایلی، محمدرضا. (۱۳۹۳)، «دو ساز ابداعی دورهٔ قاجار»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شمارهٔ ۶۲.

طلایی، داریوش. (۱۳۷۴)، *ردیف میرزاعبدالله، نت نویسی آموزشی-تحلیلی*، تهران: نی.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۱)، «شکل‌گیری روحوضی و تحول سنت مطربی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۱۸.

کربلایی، مازیار. (۱۳۸۴)، نشریه هنر موسیقی، شماره ۶۷.

لطفی، محمدرضا. (۱۳۸۵)، *دفترچه آلبوم خموشانه*، تهران: مؤسسه آوای شیدا.

---------. (۱۳۹۲)، *یادواره استاد حسین یاحقی*، سیزدهمین کتاب سال شیدا، تهران: بیدگل.

مداح، علی. (۱۳۹۶)، *مقایسهٔ شیوهٔ کمانچه‌نوازی باقرخان رامشگر با ردیف آقا حسینقلی*، پایان‌نامهٔ تحصیلی جهت أخذ کارشناسی ارشد رشتهٔ نوازندگی موسیقی ایران، دانشکدهٔ پردیس بین‌المللی فارابی دانشگاه هنر تهران.

مشحون، حسن. (۱۳۸۰)، *تاریخ موسیقی ایران*؛ ویراستار شکوفه شهیدی، تهران: نو.

میثمی، سیدحسین. (۱۳۹۲)، «مروری بر زندگی قربان خان شاهی»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۶۲.

مصاحبه

طبیب‌زاده، آریا. (۱۴۰۳)، گفت‌وگوی شخصی با نگارنده.

گفت‌وگوی شخصی با آریا طبیب‌زاده. (۱۴۰۲).

میرهاشمی، احمدرضا. (۱۴۰۳)، گفت‌وگوی شخصی با نگارنده.

منابع اینترنتی

مبصری، بهروز. (۱۳۹۵)، دربارهٔ حسین خان اسماعیل‌زاده، وبسایت گفت‌وگوی هارمونیک.

https://www.harmonytalk.com/id/18073/%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87-%D8%AD%D8%B3%DB%8C%D9%86-%D8%AE%D8%A7%D9%86-/%D8%A7%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%B9%DB%8C%D9%84-%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%87-ii

(دسترسی در ۱۳۹۵/۱۱/۰۷)

ظهیرالدینی، سیاوش. بی تا مصاحبه با وبسایت آرته باکس

https://artebox.ir/Artist/Intro/208/%D8%B3%DB%8C%D8%A7%D9%88%D8%B4-/%D8%B8%D9%87%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%AF%DB%8C%D9%86%DB%8C

Varzi, Morteza

Bahari,enclopeadiya iranica

https://iranicaonline.org/articles/bahari

Originally Published 20/07/2002

منابع صوتی

بهاری، علی اصغر. (۱۳۸۴)، ردیف‌نوازی و بداهه‌نوازی، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری چهار باغ بانگ.

بی‌تا. درس‌هایی از بهاری، منتشرشده در سایت خصوصی khosousi.com

دوامی، عبدالله. (۱۳۸۱)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت عبدالله دوامی، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

The Qajar-Era Kmancheh: Repertoire and its Repertoire and its Relation to Classical and Popular Musical Domains

Abstract

In this study, the repertoire of the kamancheh, has been examined from the perspective of its relationship with the classical and popular Iranian music. For this purpose, first, the issue of the separation of the popular and classical Music in the Qajar period has been briefly reviewed, and then, the repertoire factor has been determined as the main distinguishing characteristic of the use of the kamancheh in these two music. Thus, the kamancheh in classical music is distinguished from popular music by the teaching and performance of the Radif, as the executive-educational repertoire of this period. Along with this issue, the contexts of the musicians' activities and performances have also been examined as another distinguishing factor. Next, the lives and activities of the kamancheh players of the Qajar period have been examined, and from this perspective, their repertoire, learning, and relationship with various urban traditions of Classical music have been analyzed. According to this study, the hypothesis is put forward at the end that the kamancheh, at the beginning of the Qajar period, had a more prominent presence in the popular Music and gradually, by forming its own special executive-educational repertoire(Radif), it established its position in the classical Music.

Keywords: Kmancheh, Qajar Period, Popular Music, Classical Music, Radif, Repertoire.