مجلهٔ پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبیات و هنر دانشگاه جهرم

سال اول، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص۱-۲۵

تصنیف‌سازی در دورهٔ قاجار

عظیم جباره*

بهرام شعبانی**

چکیده

تصنیف‌سازی از اواخر دورهٔ قاجار و در آستانهٔ جنبش مشروطه‌خواهی، در ایران رونق گرفت و بیشتر تصنیف‌های این دوره، بازتاب آرمان‌های مشروطه‌خواهان و اوضاع سیاسی و اجتماعی آن دوران است. این تصنیف‌ها را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد: - تصنیف‌هایی که شاعران گمنام سروده‌اند و در بیشترشان پیوند چندانی میان شعر و موسیقی یافت نمی‌شود. - تصنیف‌هایی که شاعران و موسیقی‌دانان نامداری همچون علی‌اکبر شیدا و عارف قزوینی سروده‌اند و پیوندی عمیق میان شعر و موسیقی در آن‌ها وجود دارد که این خود برآمده از دو عامل است: - آشنایی علمی و دقیق تصنیف‌سازان به تکنیک‌ها و مفاهیم دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی. - آشنایی آنان با آهنگ‌سازی که پیوند عمیق میان شعر و موسیقی را به بهترین وجه صورت داده است. مضامین این تصنیف‌ها نیز روی‌هم‌رفته دو گونه است: - مضامین عاشقانه که ادامهٔ طبیعی تصنیف‌سرایی در دوران گذشته است و سرآمد خلق آنْ علی‌اکبر شیداست. - مضامینی که در برگیرندهٔ تجلیل از آزادی و مقاصد ملی و وطنی است و پیشرو این‌گونه مضمون‌سازی، عارف قزوینی است که در تصنیف‌سرایی جنبشی شکل داده و بعدها کسانی مانند امیر جاهد از سبک و شیوهٔ او پیروی کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تصنیف‌سازی، دورهٔ قاجار.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم (نویسندهٔ مسئول)azim_jabbareh@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم-shaabani@jahromu.ac.ir

۱. مقدمه

تصنیف، کلامی است موزون که همراه با آهنگ خوانده می‌شود و برای آنْ تعریف‌های گوناگونی بیان شده که از آن جمله به نمونه‌های زیر می‌توان اشاره کرد: «۱- تلفیق شعر و موسیقی به روش استقرار موسیقی به روی شعر و یا شعر بر آهنگ ۲- نوعی غزل غنایی از اوایل ترویج شعر دری تا اواخر سدهٔ پنجم هجری متداول بوده به نام سرود و تصنیف و همین اصطلاحات تا امروز باقی مانده و در بین شعرا و اهل ادب رایج است ۳- تصنیف، اشعار ملحونی بوده که به حسب ظاهر با سایر اشعار معمولی فرق نداشته؛ اما وزن و ترکیب الفاظ آن را خصوصیاتی بوده که با لحن‌ها و مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آواز جفت شده و قابلیت هم‌آهنگی می‌یافته است» (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۵۸-۲۵۷). در *فرهنگ‌نامهٔ موسیقی ایران* ذیل کلمهٔ تصنیف آمده: «آهنگ ضربی است که پس از مقدمه‌ای کوتاه، خواننده کلام را می‌خواند و ارکستر و خواننده به صورت سؤال و جواب، تصنیف را اجرا می‌کنند ویا فرمی در موسیقی قدیم اروپا در حدود قرون وسطی در شعر یا در موسیقی که می‌توان آن را به زبان فارسی قصیده یا ترانه یا تصنیف نامید» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۲۶- ۱۲۵). مشحون در کتاب *تاریخ موسیقی ایران* در تعریف تصنیف نوشته: «در قدیم به شعرهای آهنگین و موزون و ضربی که در مجالس شادی با ساز و آواز خوانده می‌شد، «قول، غزل، ترانه و سرود» می‌گفتند و این اسامی که از حدود سدهٔ هفت هجری به بعد بیش‌تر به صورت «تصنیف قول، تصنیف صوت و تصنیف عمل» به کار می‌رفت، رفته‌رفته با حذف مضاف‌الیه به صورت تصنیف تنها درآمد؛ و تصنیف به اشعاری گفته می‌شد که با مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آواز جفت می‌شده و این اشعار مانند غزل‌های قدیم پیش از سدهٔ ششم هجری هم وزن عروضی داشته است و هم وزن ایقاعی؛ مانند غزل‌های رودکی» (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۴۲- ۴۴۱).

این تعریف‌ها بیانگر آن است که تصنیفْ همراه با موسیقی خوانده می‌شده و پیوند موسیقی با شعر، ویژگی بارز آن است. «موسیقی و شعر دو فرزند برگزیدهٔ دودمان هنرند که از سرچشمهٔ فیاض عواطف برخاسته و تا جهان بشریت را فروغی است مزرع دل‌ها را سیراب و عالم هستی را هیجان‌آمیز و نشاط‌آور می‌سازد. موسیقی و شعر بیان خوش‌آهنگ تجلیات حیات است. شعر به پیروی از قوانین اخلاقی پرده‌دری نمی‌کند و موسیقی نیز به جای ایجاد تنفر و دلتنگی، لذت می‌بخشد» (رازانی: ۸۱-۸۰).

دورهٔ قاجار از دوره‌های بسیار مهم و اثرگذار در تحولات موسیقی اصیل ایرانی است که باید آن را چرخشگاهی در تاریخ موسیقی ایران به حساب آورد؛ زیرا در این دوره، موسیقی مانند هنرهای دیگر پس از دو قرن رو نهان کردن، دوباره جلوه می‌کند و در دربار پادشاهانی چون فتحعلی‌شاه و به‌ویژه ناصرالدین‌شاه جایگاهی می‌یابد.

در این نوشتار، پیوند شعر و موسیقی در تصنیف‌های دورهٔ قاجار در چهار بخشِ سنت تصنیف‌سازی، تصنیف‌سرایی در دورهٔ قاجار، تصنیف‌سازان دورهٔ قاجار و مضامین تصنیف‌های این دوره، بررسی می‌شود.

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تصنیف و تصنیف‌سازی، افزون بر منابع خاص و پژوهش‌های با موضوع ترانه و تصنیف، در آثار مرتبط با موسیقی نیز مطالب بسیاری آمده که بیان آن از حوصلهٔ این نوشتار خارج است. در موضوع خاص این تحقیق تاکنون پژوهشی صورت نگرفته؛ اما محتوای مقالات زیر با آن همانندی‌هایی دارد و می‌تواند پیشینه‌ای برای آن به شمار آید:

حسن‌زادهٔ میرعلی و محمدامین محمدپور (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی» ترانه را معادل تصنیفِ امروزی دانسته، به بررسی ویژگی‌های آن همچون وزن، زبان و درون‌مایه پرداخته‌اند. جوزی، مصطفی و دیگران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «سبک و شگرد بهار در تصنیف‌سرایی» با بررسی و تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار و فرم بیرونی آن به این نتیجه دست یافته‌اند که ملودی و ریتمْ نقشی تعیین‌کننده در این تصنیف‌ها داشته و با غلبه و احاطهٔ کامل بر ساختار آن، ساختار بیرونی تصنیف را از شکل سنتی شعر و قوالب پذیرفته شده خارج ساخته و همسو با نظام موسیقایی قرار داده‌است. دولتی‌فرد، مریم و دیگران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان تصانیف عارف قزوینی در دوران مشروطیت بر اساس روش‌شناسی فوکو»، با طرح این پرسش که تحوّلات دورهٔ مشروطه کدام صورت‌بندی را در گفتمان تصانیف عارف پدید آورده، به این نتیجه دست یافته‌اند که این تصنیف‌ها به‌ترتیب فراوانی، مقوّم گفتمان ناسیونالیسم، لیبرالیسم، پارلمانتیسم، دموکراتیسم، سوسیالیسم، و سکولاریسم هستند و گفتمان ناسیونالیسم محور همهٔ تصانیف را سامان بخشیده است. مهاجری‌زاده، غزل (۱۳۹۸) در مقالهٔ کوتاه «ویژگی‌های سبکی تصنیف» ۱۸ ویژگی سبکی را با نمونه‌های تصنیفی آن ذکر و تأکید کرده که اصلی‌ترین خصوصیات دوره‌ای را یک برش زمانی-

مشروطه- در بر می‌گیرد؛ ویژگی‌هایی که شامل وضعیت موسیقی کلام، زبان شعری، موضوع و سایر موارد جانبی است.

۱. ۳. روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته و سعی شده با تأکید بر آثار تصنیف‌سازان برجستهٔ دورهٔ قاجار که خود شاعر و آهنگ‌ساز بوده‌اند، اطلاعاتی تازه از موضوع بیان شود.

۲. سنت تصنیف‌سازی

سنت تصنیف‌سازی، این‌که شخصی هم شعر بسراید و هم برای آن آهنگ بسازد، از دیرباز در ایران وجود داشته است. واژهٔ «گوسان» پارتی که به زبان پهلوی معادل واژهٔ «خنیاگر» است، آغاز این سنت را نشان می‌دهد. مجموعهٔ شواهد، نشان‌دهندهٔ این است که گوسان در زندگی پارت‌ها و همسایگان ایشان، نقش مؤثری داشته است. این هنرمند به عنوان سرگرم‌کنندهٔ پادشاهان و مردمان عادی، در دربار از امتیازات و نزد مردمان از محبوبیت برخوردار بوده؛ او در گورستان و در بزم‌ها حضور می‌یافت و نوحه‌سرا، طنزپرداز، داستان‌گو، نوازنده، ضابط دست‌آوردهای عهد باستان و مفسر زمانهٔ خویش بود. درواقع گسترهٔ پهناور فعالیت او باعث می‌شود که در نظر اول، موقع دقیق اجتماعی و نیز طبیعی او سرگیجه‌آور جلوه کند. گاه دیگران حسرت مقام او را می‌خوردند و مورد رشک واقع شده، و گاه مشتریِ مزاحم و ناخواستهٔ می‌فروشی‌ها و میهمانِ ناخواندهٔ خانه‌های بدنام بوده است. گاه نیز خواننده و نوازندهٔ تنها و یک نفری و گاه عضوی از یک گروه از نوازندگان بوده که آواز می‌خوانده یا سازهای متنوعی را می‌نواخته است. به فرض، همین درجه از تنوع می‌تواند این نکته را توجیه کند که چرا موسیقی و شعر دوران پارت‌ها آن چنان تنگاتنگ در هم بافته شده بوده است. آن‌قدر که یک شاعر حرفه‌ای نمی‌توانست در عین حال، نوازنده و متخصص در نواختن سازهای مختلف و آواز خوان نباشد» (هنری جورج فامر، مری بویس ۱۳۶۸: ۴۴و ۳۱). گوسان‌ها به عنوان شاعر نوازنده، در جامعهٔ پارتی به نسبت استعدادها و توانایی‌های خویش از شهرت و احترام برخوردار بودند. برخی از آن‌ها در زمان خویش بسیار سرشناس بودند و می‌توانستند در برابر شاهان هنرنمایی کنند و

دیگران دسته‌های ارکستر و گروه‌سرایی تشکیل می‌دادند و در برابر ثروتمندان و افراد بزرگ هنرنمایی می‌کردند؛ البته سوای این دو گروه، افراد دیگری هم بودند که زندگی محقرانه‌ای داشتند و تنها در میان روستاییان و در اماکن عمومی شهرتی داشتند (همان: ۴۵). «گوسان به‌عنوان نقل‌کنندهٔ بسیاری از مصالح سنتی و نیز به‌عنوان بدیهه‌سرا، ناگزیر بوده مایه‌های بسیاری را به حافظه بسپرد و نیز ضرورتاً می‌بایستی بر فنون تصنیف (آهنگ‌سازی) و ریستال تسلط می‌داشت» (همان: ۴۵).

همان‌طورکه پیش‌تر هم گفته شد، واژهٔ «گوسان» معادل واژهٔ «خنیاگر» ساسانی است. از دورهٔ ساسانی، سوای ادامهٔ سنت گوسان‌ها در شمال، از درخشش خنیاگری در ایران بزرگ، شواهد و مدارک فراوانی در دست است. اصطلاح فارسی میانه برای این هنرمند ظاهراً هنیاگر و هنیواز (huniyagar, hunivāz) بوده است. واژهٔ هنیاگر در فارسی کهن به صورت (xunyagar) باقی مانده است؛ اما در متونی که به خنیاگران عصر ساسانی اشاره دارند، عموماً واژهٔ نواگر (navāgar) جای آن را گرفته است. با این همه آن‌چه معمول‌تر است اصطلاح رامشگر (ramisgar) می‌باشد. واژهٔ چامه‌گو (Čāmegū) نیز دیده شده است» (همان: ۵۲-۵۱).

ایرانیان در زمان ساسانیان بی‌تردید شعر داشته‌اند و از هر حیث در زبان پهلوی، نظم‌ها یا تصنیف‌هایی بوده که آن‌ها را با ساز موسیقی می‌خوانده‌اند (کریستین سن، آشتیانی، ۱۳۶۳: ۷). در زمان خسرو پرویز ساسانی، موسیقی به حد اعلای خود رسید. در این زمان موسیقی‌دانان ارزنده‌ای ظاهر شدند که باربد یکی از آن‌هاست. او به تعداد روزهای سال، ۳۶۰ نغمه، به تعداد روزهای ماه، ۳۰ لحن و برای اجرا در ایام هفته،۷ آهنگ ساخته بود که هریک در روزهای خاصی از سال، ماه و هفته اجرا می‌شد (شعبانی،۱۳۵۶: ۵). بنابر پژوهش ملک‌الشعرای بهار در ایران دورهٔ ساسانی سه نوع شعر رواج داشته است: ۱- سرود، ۲- داستان ۳- ترانه.

سرودها که سرود خسروانی یکی از آن‌هاست، اشعاری هجایی، مقفّا و قدری طولانی بودند که در حضور پادشاهان خوانده می‌شدند و به همراه آن‌ها، موسیقی هم نواخته می‌شده است.

داستان‌ها عبارت از حماسه‌ها و ذکر مناقب و فضایل پهلوانان و رؤسا، یا مناظره‌ها، یا افسانه‌ها بودند که در حضور رجال و در مجامع عمومی و جشن‌های ملی و میدان‌های بازی

با ساز و آواز خوانده می‌شدند.

ترانه‌ها مخصوص عبارات عاشقانه و غزل و «تصنیف» بوده و به طبقات عامه اختصاص داشتند و علاوه بر این، ترانه‌ها به اشعار تصانیف امروزی شباهت داشتند (بهار، ۱۳۵۱: ۷۰). بعد از اسلام، سرودها و آوازها به دلیل تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی از میان رفتند؛ اما در میان روستاییان به‌ویژه کردها و بلوچ‌ها هنوز رسم داستان‌گویی به شعر و آواز و ساز برقرار است (همان: ۷۱-۷۰). در این دوران همچنین دو جنس از شعر که یکی سرود و دیگری داستان است، به دلیل انتقال پادشاهی و ریاست از ایرانیان به اعرابْ از میان رفت؛ زیرا در ایران، بزرگ و پیشوا و محفل عمده‌ای نبود که در آنجا کسی سرود بخواند یا داستان بسراید. اعراب نیز به‌سبب سادگی و خوش‌طرزی و زودفهمی جنس سوم (ترانه)، آن را قبول کردند. ابتدا موسیقی و شعر را اسرای ایرانی در مکه و مدینه بردند و خواندند و به عرب یاد دادند، سپس خود اعراب آن را کامل کردند و از موسیقی رومی و شامی بر آن افزودند و شعر عروضی را پدید آوردند. این نوع شعر پس از اعراب به ایرانیان رسید؛ مثلاً شعر ابن مفرغ:

آ آ آبست و نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیه روی سپیذ است

یا شعری که کودکان بلخ گفته‌اند:

از ختلان آمذیه تر و تباه آمذیه
آوار باز آمذیه
(همان: ۷۱-۷۰)

از وقتی‌که حکومت‌های امرای فارسی‌زبان در خراسان ایجاد شد، با آنکه سرود و داستان یک‌باره از میان رفت، خیلی زود اقسام شعر غنایی جای سرود و داستان را گرفت و قصیده جانشین سرود، مثنوی جانشین داستان و دوبیتی جانشین ترانه شد و نام سرود را «چکامه»، نام شعر داستانی را «چامه» و نام ترانه را «غزل» نهادند و لغت ترانه و دوبیتی و رباعی هم باقی ماند و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگی؛ یعنی «تصنیف» پدید آمد و تا مدتی نزدیک به ما تصنیف‌های ملی همان غزل‌ها و رباعی‌ها بوده است (همان: ۷۲). همایی معتقد است که غرض از لفظ سرود و تصنیف، جانشین قول و غزل عهد اول تصانیف سیلابی

آهنگ‌سازان جدید نیست؛ بلکه تصانیف قدیم مانند تصانیف عهد صفوی که نمونه‌های آن‌ها در تذکرهٔ نصرآبادی و گلستان هنر قاضی احمدبن میرمنشی مذکور است، منظور است (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۵۷).

«تصنیف‌سازی در معنای مطلق ساختن سرود و ترانه، ریشهٔ بسیار کهن دارد؛ در تاریخ ادب و هنر این ملک، تأثیر سرودها و ترانه‌ها به وجوه مختلف جلوه می‌کنند. از تصنیف رودکی جهت امیر نصر سامانی که وقتی چنگ رودکی شعر «بوی جوی مولیان آید همی» را همراهی نمود، امیر، موزه در پای ناکرده، بر اسب نوبتی نشست و به سوی بخارا تاخت؛ ویا فرخی که «با کاروان حله برفتم ز سیستان» را بر امیر ابوالمظفر چغانی به آواز حزین بازخواند که این شیوه هنوز در سماع صوفیان، در هند و ترکیه فراموش نشده است» (همان: ۲۶۱- ۲۶۰). این دو نمونه شعر که در بالا ذکر شد، نمونه‌ای از اشعار ملحون بوده‌اند؛ یعنی اشعاری که با ضرب و ساز و آواز خوانده می‌شده است. این نوع از اشعار را قول (غزل) نیز می‌گفته‌اند و واژهٔ قوّال به معنای غزل‌خوان و سرودخوان را از این واژه ساخته‌اند و اصطلاح تصنیف بعدها جانشین همین قول و غزل شده است (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۹).

متداول شدن اصطلاح تصنیف را از قرن ۱۰ هجری دانسته‌اند. شاید آغاز ظهورش متعلق به قرن هشتم- نهم، زمان مراغی یا پیش از او؛ یعنی مربوط به دورهٔ صفی‌الدین ارموی بوده باشد «و ظاهر این است که چون کلمهٔ تألیف در تألیف نغم و نسبت تلخیص و نسبت مؤلفه از دیرباز در فن موسیقی مصطلح و شایع بوده، لفظ تصنیف را هم به قیاس تألیف وضع نموده‌اند و ترجمهٔ این لفظ به آهنگ‌سازی و شعر آهنگی بسیار مناسب است» (ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۵۸- ۲۵۷).

عبدالقادر مراغی در کتاب *شرح ادوار* انواع تصنیف را چنین آورده: تصانیف: نوابت (نوبت‌ها) شامل: قول (شعر عربی) غزل (شعر فارسی)، ترانه (رباعی)، فروداشت (شبیه قول). بسیط: (قطعهٔ مفرد عربی): که شامل طریقه، صورت و تشیعیه می‌شود؛ کل الضروب: طریقه و تشیعیه؛ ضربین: (با هر دست یک دور)؛ کل النغم: (شامل نغمات هفده‌گانه)؛ نشید عرب (دارای دو بیت نثر و دو بیت به نظم). عمل (با اشعار فارسی)؛ صوت: (فاقد میان‌خانه و تشیعیه)؛ پیش‌رو: (بدون شعر)؛ میان‌خانه: (گه با شعر) (مراغی، ۱۳۷۰ :۳۳۷-۳۳۶).

«اصطلاح تصنیف در زمان صفویه معمول و رایج بوده و در کتاب‌های این دوره زیاد نام آن برده شده است و شباهتی به تصنیف‌های سیلابی آهنگ‌سازان کنونی نداشته است؛ بلکه

بیش‌تر به اشعار و غزلیاتی گفته می‌شده که به حسب ظاهر با سایر اشعار معمولی فرقی نداشته؛ ولی از جهت انتخاب وزن و ترکیب الفاظ دارای این خاصیت بوده که با لحن‌ها و مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آوازْ جفت و دمساز می‌شده و علاوه بر وزن عروضی، دارای وزن ایقاعی (ضربی) هم بوده است؛ مانند غزلیات رودکی و دیگر شاعران سده‌های چهار و پنج و گاهی شش و بعضی اشعار در «بحرهای ناخوشایند پیشینیان» که ضربی و آهنگی و به اصطلاح ملحون بوده است» (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۷).

شاعران تصنیف‌ساز در دوران صفویه زیاد بوده‌اند و نام آنان و پاره‌ای از اشعارشان در تذکره‌های آن دوره از جمله *تذکرهٔ نصرآبادی* آمده است؛ «مانند تصنیفی از شاه‌مراد خوانساری که به قول نصرآبادی در فن موسیقی و ترکیب تصنیف و قول و عمل بی‌مثل و مانند بوده، شاه عباس ماضی توجه بسیار به او داشت؛ چنان‌که بر سر این تصنیف که در مقام دوگاه و نوروز صبا بسته با شعر:

صد داغ به دل دارم، زان دلبر شیدایی آزرده دلی دارم من دانم و رسوایی

به انعام و خلعت سرافراز شد و اکثر تصانیفش شعر است» (ستایشگر،۱۳۷۴ : ۲۵۷).

اما از اواخر دورهٔ قاجار و در آستانهٔ جنبش مشروطه‌خواهی، تصنیف‌سازی در ایران رونق گرفت. بیش‌تر تصنیف‌های این دوره، بازتاب آرمان‌های جنبش مشروطه‌خواهی و اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوران است. در این دوره «به سبب رونق موسیقی در دربار و خارج از دربار، دامنهٔ تصنیف وسعت گرفت و اشخاصی از طبقات مختلف با اطلاع از موسیقی و با داشتن ذوق شعری، یا هر دو، تصنیف و آهنگ می‌ساختند؛ از آن جمله بودند صدراعظم محمدشاه و دیگر رجال درباری، سلطان خانم رقاصهٔ جهان خانم مهد علیا، مادر ناصرالدین شاه، (که دست‌پروردهٔ آقا علی‌اکبر بود و به همسری علی‌قلی‌میرزای اعتضادالسلطنه، پیشکار مهدعلیا درآمد)، جهانگیر مراد، تاج‌السلطنه، دختر ناصرالدین شاه و غیر این‌ها» (مشحون،۱۳۷۳ : ۴۶۱).

۲. ۱. تصنیف‌سازی در دورهٔ قاجار

تصنیف‌سرایی در دورهٔ قاجار به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱- تصنیف‌هایی که شاعران گمنام سروده‌اند؛ در این تصنیف‌ها، پیوند چندانی بین شعر و موسیقی دیده نمی‌شود. ۲- تصنیف‌هایی که شاعران و موسیقی‌دانان نامداری همچون علی‌اکبر شیدا و عارف قزوینی

سروده‌اند که پیوندی عمیق میان شعر و موسیقی در آن‌ها دیده می‌شود؛ این پیوند معلول دو علت است. ۱- آشنایی علمی و دقیق آن‌ها به تکنیک‌ها و مفاهیم و دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی ۲- در بیش‌تر این تصنیف‌ها، سرایندهٔ شعر، خود آهنگ‌ساز بوده و پیوند میان شعر و موسیقی را به بهترین شکل رعایت کرده است. این تصنیف‌ها که شعر و آهنگِ آن را یک نفر؛ یعنی موسیقی‌دانِ شاعر ساخته بود، معمولاً بهتر از کار در می‌آمد.

مشحون دربارهٔ این‌که چرا سرایندهٔ برخی از این تصنیف‌ها گمنام هستند، می‌نویسد: «تصنیف‌سازی در هر دوره‌ای رواج داشت؛ اما ازآن‌جاکه به ثبت و ضبط آن توجهی نداشتند، بیش‌تر این تصنیف‌ها پس از مدتی از بین می‌رفت؛ حتی نویسندگان تذکره نیز تصنیف‌ها را به سبب آن که وزن عروضی معمول را نداشت، شعر به حساب نمی‌آوردند. از این رو در کتاب‌های خود نامی از گویندگان تصنیف نمی‌بردند و تصنیف‌ها را نیز ثبت نمی‌کردند. شاعران معروف نیز ساختن تصنیف را دونِ شأن خود می‌دانستند و اگر از روی تفنن تصنیف می‌سرودند، بیشتر نام خود را مخفی می‌داشتند. تا اواخر دورهٔ قاجاریه هم کم و بیش این عقیده پا برجا بود که تصنیف‌ساز را شاعر نمی‌دانستند، چنان‌که ایرج میرزا نیز به عارف می‌گوید: تو شاعر نیستی، تصنیف‌سازی. نظیر این عقیده را خوانندگان معروف نسبت به خواندن تصنیف داشتند و تصنیف‌خوانی را کاری سبک می‌شمردند» (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۶۳).

براون می‌نویسد: «ایرانی‌ها فقط اشعار سعدی و حافظ و قاآنی را با سه تار و زیر سایهٔ درخت‌ها نمی‌خوانند؛ بلکه هنگامی‌که در باغ‌ها به تفریح مشغول می‌باشند اشعار دیگری را هم می‌خوانند... غیر از اشعار بزرگ و بلند و فصیح و محکم، ایرانی‌ها اشعاری سبک دارند که وزن آن نیز غیر از اوزان شعری معمولی است که در کتاب‌ها دیده می‌شود و این اشعار همانا تصنیف است که در جاده‌ها و باغ‌ها و گاهی با آهنگ سه تار می‌خوانند و تا آن‌جاکه من تحقیق کرده‌ام، سرایندگان آن‌ها هم معلوم نیست و کسانی که تصنیف می‌سرایند ترجیح می‌دهند که گمنام باشند» (خالقی، ۱۳۵۳ : ۳۸۷).

۲. ۱. ۱. تصنیف‌سازان دورهٔ قاجار

برجسته‌ترین و نام‌آورترین هنرمندانی که در دورهٔ قاجار آهنگ می‌ساختند و بر آهنگ‌های خود شعر می‌سرودند، ۳ تن بودند که به ترتیب قدمت عبارتند از: علی‌اکبر شیدا، ابوالقاسم

عارف قزوینی و محمدعلی امیرجاهد.

۲. ۱. ۱. ۱. علی‌اکبر شیدا

در معرفی شیدا، استاد ترانه‌پردازان ایران، به این منابع می‌توان استناد کرد: حسن مشحون در کتاب *تاریخ موسیقی ایران* می‌نویسد: «او میرزا علی‌اکبر شیرازی نام داشته و متخلص به شیدا بوده است. وی ملقب به مسرورعلی‌شاه، مردی شاعر، خوشنویس و موسیقی‌دان بود و در ساختن تصنیف مهارت داشت. شیدا در شیراز مورد توجه فتحعلی‌شاه صاحب‌دیوان قرار گرفت و پس از عزل او با وی به تهران آمد و در تهران ساکن شد. شیدا در تهران به خدمت صفی‌علیشاه رسید و دست ارادت به او داد» (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۶۴). «شیدا هنرمندی عاشق و مردی وارسته بود. غزل نیکو می‌ساخت و خط نستعلیق را زیبا می‌نوشت و با ذوق سرشاری که داشت در ساختن تصنیف تحولی پدید آورد. تصنیف‌هایش استادانه، جذاب، ساده و طبیعی و مطابق با موازین موسیقی و دارای وزن و آهنگی دلنشین است. تصنیف‌های خود را بیشتر در نیمه‌های شب و در تنهایی می‌ساخت و در آن عالم صفا و محبت، ناله‌های خود را به صورت آهنگ‌های جان‌گداز با جملاتی ساده و روان از سینه بیرون می‌داد. سرانجام در زیّ درویشانْ در خانقاه مرحوم صفی‌علی‌شاهْ معتکف شد و در حدود سال ۱۳۲۷ هجری قمری همان‌جا درگذشت و در ابن بابویه به خاک سپرده شد» (همان: ۴۶۹- ۴۶۸).

ترانه‌ها هنر اصلی شیدا بود و در آن ابتکار نشان داده است. او اولین کسی است که ترانه‌ها را بر اساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی ساخت و با این کار خود، شعر و موسیقی را به هم نزدیک کرد و این دو جفتِ همراه و همزاد با هم (شعر و موسیقی) را که گرم‌سازندهٔ محفل خواص بودند به کوچه‌ها روانه کرد و در دسترس بیش‌ترین افراد مردم قرار داد (بهروزی، ۱۳۷۲: ۳۹۳-۳۹۲).

۲. ۱. ۱. ۲. عارف قزوینی

عارف در سال ۱۳۰۰ هجری قمری در قزوین چشم به جهان گشود. پدرش ملاهادی وکیل دعاوی بود. وی چون علاقه‌مند بود فرزندش خوشنویس و چون مایهٔ صدایش خوش بود، روضه‌خوان شود، او را در سن سیزده سالگی به فراگرفتن موسیقی به مرحوم حاجی صادق خرازی و برای خوش‌نویسی به استاد دیگری سپرد. عارف بعدها به مقام بلندی در موسیقی

نائل شد و در سن ۱۶ سالگی به سرودن شعر پرداخت. او آن‌گاه که ندای مشروطه‌خواهی از هر طرف بلند شد، به صف آزادی‌خواهان پیوست (بهروزی، ۱۳۷۲: ۴۰۱). «و با ساختن غزل‌های سیاسی و سرود و تصنیف‌های میهنی و اجرای چند کنسرت مهیّج، شهرت فراوانی پیدا کرد. اشعار او دست به دست می‌گشت و تصنیف‌های او بر سر زبان ها بود» (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۷۱). «عارف شاعری متوسط و تصنیف‌سازی استاد بود. بیشتر تصانیفش دارای آهنگی مطبوع و دلچسب و کلماتی مناسب و اوزانی مطلوب است و وقوف کامل او را به موسیقی می‌رساند. عارف در طول نهضت مشروطه همه‌جا همگام آزادی‌خواهان شد و اشعار و سرودها و تصنیف‌های خود را در خدمت تهییج و بیداری ملت ایران درآورد» (همان: ۴۷۱).

خالقی دربارهٔ تصنیف‌های عارف می‌نویسد: «عارف در حدود بیست تصنیف ساخته است که اشعارش شامل یک دورهٔ تاریخ گویای چهارده سالهٔ اول مشروطیت ایران است. با تصنیف شور که به مناسبت ورود فاتحین ملت به تهران، گفته است، آغاز می‌گردد:

ای امـــان از فراغـــت مـــردم از اشـــتیاقت

از کـه گـیـرم ســراغـت

مـژده ای دل کـه جانـان آمـد یوســف از چــه بــه کنعــان آمــد

دوره مشروطه‌خواهان آمد

و با تصنیف دیگری که بدرقهٔ کابینهٔ سیاه شده است، انجام می‌پذیرد:

ای دست حق پشت و پناهت بازآ چشـم آرزومنـد نگاهـت بـازآ

ای تـودهٔ ملـت سـپاهت بـازآ قربـان کابینـهٔ سیاهت بـازآ »

(خالقی،۱۳۵۳ : ۴۱۹)

پس از آغاز جنگ جهانی اول، عارف نیز مانند بعضی هم‌مسلکان خود مهاجرت کرد؛ ولی در خارج از میهن نیز بی‌کار ننشست و چند تصنیف به یادگار فرستاد، مانند تصنیف زیر:

چه شورها که من به یاد شاهناز می‌کنم در شکایت از جهان به شاه باز می‌کنم

بالاخره پس از چند سال دوری از وطن به ایران برگشت و دنبالهٔ کار خود را گرفت؛ ولی روز به روز ناامیدتر شد؛ چنان‌که در موقع رفتن به اصفهان در تصنیف بیات ترک برای ابنای بشر از خداوند طلب مرگ کرد [با وزن $\frac{6}{8}$ در ابوعطا]:

رحم ای خدای دادگر، کردی نکردی ابقا به فرزند بشر، کردی نکردی

(مشحون، ۱۳۷۳: ۴۷۳)

عارف وقتی گفتگوی جمهوری به میان آمد، آخرین سرود خود را که سرود جمهوری بود ساخت و سپس خاموشی گزید و باقی عمر خود را در درهٔ مرا بیک همدان به انزوا و نامرادی گذراند (همان: ۴۷۴).

«از مهم‌ترین اختصاصات سبک شعری عارف این بود که مضامین اشعارش را از زندگی مردم انتخاب می‌کرد. آوردن معانی بکر و تشبیهات جدید از اختصاصات دیگر شعر عارف است. در اشعار عارف هماهنگی و پیوستگی کاملی را می‌توان دید که از آشناییش به موسیقی سرچشمه می‌گیرد. وی از نخستین شاعرانی بود که مسائل سیاسی و اجتماعی را در شعر گنجاند. به این ترتیب تصانیف عارف را باید واقع‌بینانه‌ترین تصنیف‌هایی دانست که نخستین بار در سرزمین ما به وجود آمده است»(بهروزی، ۱۳۷۲: ۴۰۲).

وی سه هنر ظریف و حساسِ آهنگ‌سازی، تصنیف‌سازی و خوانندگی را یک‌جا داشت. و این سه هنر همراه با شور و هیجان فوق‌العاده و سادگی و صداقت کم‌نظیرش، او را محبوب مردم ایران کرد (همان: ۴۰۳).

۲. ۱. ۱. ۳. محمدعلی جاهد

جاهد از شاعران و موسیقی‌دان‌هایی است که شعر و آهنگ را خود ساخته است. او در سال ۱۳۱۳ هجری قمری در تهران به دنیا آمد و تحصیلات خود را در دارالفنون شروع کرد و پس از آن به کار خبرنگاری و خدمت مطبوعاتی پرداخت. در جنگ جهانی اول به صف آزادی‌خواهان پیوست و در نهایتِ شهامتْ با سیاست متجاوزان و تاخت و تاز آنان مخالفت کرد و سرودها و تصنیف‌هایش را که شور میهن‌پرستی او را نشان می‌داد، در روزنامه‌ها انتشار داد. «زمانی که حکومت موقتی مهاجرین به سرپرستی نظام‌السلطنهٔ مافی در کرمانشاهان تشکیل شد، به عزم پیوستن به مهاجرین راه آن شهر پیش گرفت. در قزوین به وسیلهٔ مأمورین کنسولگری روسیهٔ تزاری که از نیش قلم و اشعار مهیّج میهنی او رنجیده‌خاطر بودند، دستگیر شد. سرانجام با انقلاب روسیه و قیام مردم قزوین بر علیه متجاسرین نجات پیدا کرد و عازم کرمانشاهان گردید. وی پس از متلاشی شدن حکومت موقتی به تهران بازگشت و تنظیم اخبار و تصحیح نوشته‌های روزنامهٔ (زبان آزاد) را به عهده

گرفت و مقاله‌ها و اشعار و سرودهای مهیّج خود را در مجلس شورای ملی شروع کرد» (مشحون، ۱۳۷۷: ۴۷۷).

جاهد در تلفیق شعر و موسیقی (آهنگ) خلاقیت نشان داده است. او بیش از یک‌صد سرود و تصنیف ساخته است. جلد اول تصانیف او به نام دیوان امیرجاهد با نُت مخصوص آهنگ‌ها در مهرماه ۱۳۳۳ شمسی انتشار یافت و جلد دوم نیز در مرداد ماه ۱۳۴۹ چاپ و انتشار یافت (بهروزی، ۱۳۷۲: ۴۰۸).

۳. مضامین تصنیف‌های دورهٔ قاجار

تصنیف‌ها در ابتدا دارای مضامین عاشقانه بوده است. این‌گونه تصانیف بیش از سایر گونه‌های تصنیف مورد توجه و علاقهٔ مردم و طبقهٔ عامه قرار گرفته است. به همین دلیل از لحاظ کثرت تعداد برگونه‌های دیگر برتری دارد. «کلام پاره‌ای از این ترانه‌ها در عین تغزل، از ایهامی دلنشین برخوردارست. تعداد کثیری هم، به گونه‌ای عریان، گویای هوس‌بازی‌ها و نیازهای نفسانی شاعران و یا صاحبان قدرت بوده است. در برخی از ترانه‌ها نیز، به‌ظاهر از عشق و دلدادگی سخن به میان آمده؛ اما سرانجام به مسائل سیاسی و میهنی کشیده شده است. نوع اخیر بیش‌تر در دوران مشروطیت و بعد از آن رواج پیدا کرده است» (ملاح، ۱۳۶۷: ۱۷۲).

در دورهٔ قاجار، علی‌اکبر شیدا از کسانی است که ترانه‌ها و تصنیف‌های عاشقانهٔ دلکش دارد:

زلف مشکینت بس که پرچین است هر خم و چینش رشک صد چین است
کشتهٔ عشقت لیلی و مجنون است کشتهٔ عشقت ویس و رامین است
ویس و رامین است
ای نگار من گلعذار من تیره چون زلفت روزگار من
شب تار من
(ملاح، ۱۳۶۷: ۱۷۷-۱۷۶)

«برخی از تصنیف‌های شیدا در وصف معشوقی ساخته شده؛ چنانکه این تصنیف را برای مرضیه زیبای خوش‌آواز سروده است که وزن شاد، نشاط‌آور و شوخ و شنگی دارد و گویی آهنگ آن از رنگ شهرآشوب شور اقتباس شده است:

بدو بدو بدو بدو بدو بدو ای بت رعنا به قلب شیدا بده تسلا
دلم را بردی مرضیه غمم نخوردی مرضیه
ز مهوشان ملک ری دل من از تو راضیه
مرضیه قشنگه چه شوخ و شنگه مست و ملنگه دست‌هاش قشنگه
بدو بدو بدو بدو بدو بدو نازت کنم من ای شوخ ارمن دلم تو مشکن

با من بجنگی مرضیه، چقدر قشنگی مرضیه، مست ملنگی مرضیه.»

(خالقی،۱۳۵۳ : ۳۹۵)

عشق به مرضیهٔ یهودی‌زاده، سرنوشت شیدا را عوض کرد و او را از غلاف خرقه بیرون کشید و از اوج تعالی‌طلبی عارفانه در آتش عشق خاکی انداخت (بهروزی، ۱۳۷۲: ۳۹۱).

شیدا زمینه را برای به وجود آمدن و قد برافراشتن عارف و دیگران که پس از او آمدند، آماده ساخت. «شیدا برخلاف عارف به مضامین اجتماعی و سیاسی اعتنایی نداشت و تنها به عشق خانمان‌سوز خویش می‌اندیشید و باز هرچند که تلفیق شعر و موسیقی در ترانه‌های او همچون که در ترانه‌های عارف این‌جا و آن‌جا از لنگی و سستی رنج می‌برد ولی در ارزش شیدا و ترانه‌هایش همین بس که صادقانه و پرشور می‌سرود و موسیقی ساده و پاک سنتی را به کار می‌گرفت» (بهروزی، ۱۳۷۲: ۳۹۷). «اما همهٔ تصانیف شیدا در وصف پری‌رویان نیست و در این روال می‌توان از تصنیفی در سه‌گاه با نام مولود نبی نام برد که اصولا به خاطر اعتقادش به خانقاه و طریقت درویشی ساخته است» (همان:۳۹۷).

از بیان مطالب بالا می‌توان نتیجه گرفت که تصانیف شیدا دارای مضامین عارفانه و عاشقانه بوده است؛ اما از آغاز دورهٔ مشروطه و با تبدیل ترانه‌های عاشقانه به فریادهای اعتراض‌آمیز و حق‌خواهی یک ملت، زبان و مضامین تصنیف‌سازان تغییر یافت و با وزش نسیم جان‌بخش آزادی و طلوع خورشید مشروطیت در ایران، این فکر در اغلب گویندگان ایران تقویت شد که اشعار و ترانه‌های وطنی بسرایند. منظور از ترانه‌ها و تصنیف‌های وطنی (میهنی) آثاری است که شعر آن‌ها برای میهن و به خاطر ابنای وطن سروده شده است. از مشهورترین

کسانی که سروده‌های میهنی و تصنیف‌های سیاسی آفریده‌اند، عارف قزوینی است. تصانیف عارف قزوینی مستقیماً دربارهٔ انقلاب مشروطه است. او اولین بار، تصانیفی با مضامین ملی سرود. روح الله خالقی در این باره می‌نویسد: «عارف اولین تصنیف‌سازی است که مضامین اجتماعی و افکار سیاسی و انتقاد از اوضاع زمان خود را در لباس شعر و آهنگ مجسم کرده و موسیقی را وسیلهٔ نشر و تبلیغ عقاید انقلابی و افکار آزادی‌خواهی خود نموده است. او در این مقام صاحب سلیقه و ابتکار مخصوصی است و در حقیقت می‌توان وی را در ایران مخترع این سبک دانست» (خالقی، ۱۳۵۳ : ۴۲۱).

«عارف، زادهٔ انقلاب مشروطیت است و دورهٔ او برای نشر این مرام کاملاً مناسب بود؛ ولی همین که اوضاع سیاسی تغییر کرد و دوران کوتاه مشروطهٔ ما تنها ظاهرش ماند و معنایش از دست رفت و مقدمات دیکتاتوری فراهم شد، او چون مرد این میدان نبود، دفتر شعر و شاعری را پیچید و کنار گذارد» (همان: ۴۲۳- ۴۲۲). از تصانیف میهنی عارف، تصنیف «دل هوس سبزه و صحرا ندارد» است که در بند دوم آن می‌خوانیم:

خانه ز همسایهٔ بد در امان نیست
حب وطن در دل بدفطرتان نیست
سگ به کسی بی‌سببی مهربان نیست
رم کن از آن دام که آن دانه ندارد

تصنیف «شهناز» را نیز به خاطر آذربایجان سروده است:

جانْ برخیِ آذربایجان باد — این مهد زرتشت، مهد امان باد
هر ناکست کو عضو فلج گفت — عضوش فلج گو، لالش زبان باد

کلید ایران تو
شهید ایران تو
امید ایران تو
درود بر روانت از روان ایران باد
ای فدای خاکت جان جهان باد
(ملاح، ۱۳۶۷: ۱۹۶- ۱۹۵).

عارف دو قطعهٔ میهنی دیگر نیز دارد که نامش را «مارش»گذاشته است؛ ولی هر دو به

همان شیوه ساخته شده است» (همان: ۱۹۶- ۱۹۵). «عارف روی سوز دل خود آهنگ می‌ساخت، لذا تصنیف‌هایش هم به دل می‌نشست، در تمام تصنیف‌هایش بینش سیاسی، یعنی مسائل روز را مطرح می‌کرد. اگر یک بند تصنیف راجع به عشق خانمی بود، یک بند دیگرش راجع به وطن از دست رفت، مملکت خراب شد، و چه و چه و غیره بود، در حقیقت شعر ترانه‌هایش ملهم از مسائل روز بود» (بهروزی، ۱۳۷۲: ۴۰۵).

پس از عارف کسی که شعر و آهنگ را به خوبی با هم تلفیق کرد، محمدعلی امیرجاهد بود. او صدای کمی داشت، سازی هم می‌زد و شعر هم می‌گفت. او تنها شاعری بود که پس از عارف در سرودن تصنیف، شعر و آهنگ آن را خود گفت. «تصانیف امیر جاهد، وطنی، اجتماعی، فلسفی، سیاسی و عشقی است. بالاخص شور و ذوق و تجلیات بدیع طبیعی و مسحورکننده در اشعار و آهنگ‌هایش هویداست و کلیهٔ گوشه‌های دستگاه‌های موسیقی ملی را به طور حساس به گوش می‌رسانید؛ به‌علاوه هر یک از تصانیف *امیرجاهد* در مورد خاص ساخته شده که مناسب وضع زمان بود و منحصر به فرد. قطعات زیادی از این تصانیف توسط خوانندهٔ مشهور، قمرالملوک وزیری خوانده شد و در صفحات پولیفون ضبط شده است» (بهروزی، ۱۳۷۲: ۴۰۹- ۴۰۸).

بررسی آهنگ‌ها و اشعار این سه شاعر و آهنگ‌ساز نشان می‌دهد که پیوندی ژرف و ناگسستنی میان آهنگ و شعر در آثارشان وجود دارد. از دیرباز ایرانیان برای این پیوند اهمیتی خاص قائل بوده‌اند؛ اهمیت این پیوند تا آن‌جاست که حتی برای اوقات مختلف روز دستگاهی خاص پیشنهاد می‌شده است. گاه حتی رنگ پوست افراد نیز در گزینش دستگاه مناسب مؤثر بوده است. فرصت شیرازی در کتاب *بحورالالحان* در این باره می‌نویسد: «بدان که در نفوس باختلاف هر آوازی را تأثیری هست که چون به مقام خود تلحین کنند، اثر کلی از آن ظاهر شود؛ مثلاً عشاق و بوسلیک و نوا را تأثیر قوه و شجاعت است. راست و اصفهان و عراق و نوروز را تأثیری باشد که فرح و نشاط فزاید» (شیرازی، ۱۳۴۱: ۲۵).

بررسی پیوند میان شعر و آهنگ در آثار این سه نشان می‌دهد که بیش از ۹۵ درصد آهنگ‌ها در مقام سه‌گاه و شور و یا متعلقات این دو دستگاه است. در میان دستگاه‌های هفت‌گانهٔ موسیقی، شور و سه‌گاه بهترین انتخاب برای بیان حالات درونی و غم‌ها و غصه‌هاست. خالقی دربارهٔ مقام شور می‌نویسد: «این آواز برای ابراز احساسات درونی از قبیل عشق و محبت و عاطفه و ترحم و امثال آن بسیار مناسب است... آواز شور نمونهٔ کاملی

است از احساسات و اخلاق ملی اسلاف ما؛ گویی روح عارفانه و متصوف ایرانی را کاملاً مجسم می‌کند» (خالقی، ۱۳۶۲: ۱۴۷). او دربارهٔ مقام سه‌گاه نیز می‌نویسد: «سه‌گاه آوازی است بی‌نهایت غم‌انگیز و حزن‌آور. ناله‌های جان‌سوز آن ریشه و بنیان آدمی را از جا می‌کند و شراره‌های پرسوز آن مردم حساس را در آتش هجران می‌سوزاند و شعله‌های آن خرمن هستی آدمی را بر باد می‌دهد. سه‌گاه مجموعه‌ای است از آه‌های ممتد سوزان و ناله‌های غم‌انگیز و حزین. از راز و نیاز عاشقان هجران کشیده و از بدبختی و بیچارگی بی‌نوایان و ضعیفان گفتگو می‌کند (خالقی، ۱۳۶۲: ۲۲۹).

شیدا عاشق هجران‌کشیده‌ای است که در بیان درد هجران، شور و متعلقات آن را برای بیان درد جدایی برمی‌گزیند و چون زبان شعرش ساده و بی‌پیرایه است، مقامی ساده و بی‌غل و غش، آشنا با روح و جان آدمی برمی‌گزیند تا با آمیزش این دو، معجونی جاودان بیافریند. آثاری ماندگار که زمزمهٔ تنهایی همهٔ عاشقان جدا افتاده از معشوق باشد. از سوی دیگر عارف قزوینی نیز که درد وطن همهٔ وجودش را به تسخیر خود درآورده است، خودآگاه دردها و ناله‌هایش را در تصنیف‌هایش می‌ریزد و او نیز همچون استاد خود، شیدا، از حد این دو مقام فراتر نمی‌رود؛ زیرا بهترین مقامی که می‌تواند در جان شنونده رخنه کند و او را با خواننده و نوازنده همراه و همنوا کند، شور است و گاه سه‌گاه. امیرجاهد نیز که پیرو عارف است، به راه استاد می‌رود و دانسته در شور نغمه‌سرایی می‌کند. در یک کلام، درنگ عمیق در تصنیف‌های این سه تصنیف‌ساز برجسته نشان می‌دهد که هم‌نوایی و هم‌رنگی شعر و مقام به بهترین شکل در آن‌ها رعایت شده است.

در جدول‌های زیر آثار این سه تصنیف‌ساز معرفی می‌شوند تا خواننده آنچه گفته شد را بهتر دریابد.

۱.علی‌اکبر شیدا

نام قطعه	دستگاه	خواننده	شعر و آهنگ
مولود نبی	سه گاه	خاطره پروانه	منسوب به شیدا
غم عشقت مرا از پای افکند	همایون(اصفهان، شوشتری).	نادر گلچین	شیدا

چشم نرگس	دشتی	شجریان	آهنگ از شیدا
وعده کردی	عراق ماهور	گروه خوانندگان	شیدا
دیری است که دلدار پیامی نفرستاد	ماهور	گروه خوانندگان	آهنگ از شیدا
یا رب کن آسان	ماهور	شجریان، افتخاری	شیدا
الا ساقیا	ابو عطا	شجریان	شیدا
سرو خجل	ابو عطا	شجریان	شیدا
باغ تفرج	همایون	شجریان	آهنگ منسوب به شیدا
دل شیدا	مخالف سه گاه	شجریان	آهنگ از شیدا
ای مه من	ماهور، راست پنجگاه، اصفهان	شجریان، ناظری	شیدا
دل شیدا	سه گاه	شجریان	آهنگ از شیدا
تار زلف	سه گاه	شجریان	شیدا
از غم عشق تو	سه گاه	شجریان	شیدا
صورتگر نقاش چین	ماهور	گروه خوانندگان	آهنگ از شیدا
مکن ای دوست مکن	سه گاه	گروه خوانندگان	شیدا
سلسله موی دوست	شور	رضوی سروستانی	آهنگ از شیدا
من ندانستم از اول	اصفهان	ناظری، سیما مافیها	آهنگ از شیدا
ای بت چین	اصفهان	سیما مافیها	آهنگ از شیدا
چین زلف مشکین	همایون	پروین	شیدا

نرگس مستی	ماهور	زند وکیل	شیدا
اگر مستم	ماهور	گروه خوانندگان	شیدا
در فکر تو بودم	ماهور	زند وکیل	شیدا
دوش دوش دوش	افشاری	شجریان	شیدا
امشب شب مهتابه	بیات اصفهان	زند وکیل، طاهرزاده	شیدا
ماه غلام رخ زیبای توست	همایون	پریسا	شیدا
آن زلف سر کجت	ماهور	ابراهیم‌خان	شیدا
شیوهٔ نوشین	اصفهان	سیما مافیها	شیدا

۲. عارف قزوینی

نام قطعه	دستگاه	خواننده	شعر و آهنگ
آمان آی آمان	شور	شجریان	عارف قزوینی
آمان آمان	شور	افتخاری	عارف
نه قدرت که با وی نشینم	افشاری	شجریان	عارف
از کفم رها	افشاری	شجریان	عارف
از کفم رها	شور	سیما مافیها	عارف
گریه را به مستی	شور	شجریان و..	عارف
چه میشه	سه گاه	شجریان و...	عارف
از خون جوانان وطن	شور	شجریان و...	عارف

دیدم صنمی سرو قدی	شور	شجریان و...	عارف
خواهم کنم جانم نثارت	شور- افشاری	گروه خوانندگان	عارف
نبود ز رخت قسمت ما	نوا	شجریان	عارف
دیده میوشان ز تماشای گل	ماهور		آهنگ از عارف

۳. محمدعلی امیر جاهد

نام قطعه	دستگاه	خواننده	شعر و آهنگ
نرگس مست	شور	صدیق تعریف	آهنگ از جاهد
هزار دستان به چمن	چهارگاه	شجریان	جاهد
امان از این دل	سه گاه	سروش ایزدی	جاهد

یادداشت‌ها

برای پی بردن به وضع موسیقی و موسیقی‌دانان دورهٔ قاجار منابعی که موضوع‌شان تنها موسیقی باشد و بس، در دست نداریم. تنها کتابی که در این دوران نوشته شده است، *بحورالالحان* فرصت شیرازی است که در این اثر نیز اشاره‌ای به وضعیت موسیقی در این دوره نشده است؛ برای شناخت موسیقی این دوره، ناگزیریم از منابع تاریخی دیگر استفاده کنیم؛ به ویژه از سفرنامه‌های اروپاییان و از خاطرات و یادداشت‌هایی که مؤلفان آن دوره دربارهٔ دیده‌ها و نظریات خود نوشته‌اند. برای فهم وضعیت موسیقی دورهٔ قاجار، ر. ک: معیرالممالک، دوستعلی خان(۱۳۶۱)؛ سپنتا، ساسان(۱۳۶۶). تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران؛ شاهزاده عضد الدوله (سلطان احمد میرزا)(۲۵۳۵). تاریخ عضدی؛

La peinture Qajar:Un catalogue de peintures Qajar de l۸e et du l۹e siecles.Tehran,۱۹۷۳.

H.G.Farmer,"The Music of lslam,"in the New Qxford History of Music,Vil.l,London,Oxford Univesity Press,۱۹۹۹,p.۴۲۷.

J.During,Musigue et extasemLáaudition mystigue dans la tradition soufie,Paeis.Albin Michel,۱۹۸۸, pp.۴-۲۲۳

L.D.Loeb,"The Jewish Musician and the Music of Fars",in Asian Musli,lV,l,۱۹۷۲,P.۵.

A.G.Gobineau:"TroisAsie,Ocuvres;ll,Pleiade,EditionGallimard,۱۹۸۳,P .۳۵۷.

۴. نتیجه‌گیری

تصنیف‌سازی؛ یعنی این‌که شخصی شعر بسراید و برای آن آهنگ بسازد، از دیرباز در ایران وجود داشته؛ اما در اثر تحولات سیاسی و اجتماعی بعد از اسلام، بسیاری از آوازها و سرودها از میان رفت. بخشی از این آثار به‌ویژه در میان روستاییان به شعر و آواز و ساز برقرار ماند و بخشی (ترانه) به‌سبب سادگی، خوش‌طرزی و زودفهمی مورد قبول اعراب واقع و پدیدآورندهٔ شعر عروضی شد. با استقرار حکومت‌های امیران فارسی‌زبان در خراسان، اقسام شعر غنائی جای سرود و داستان را گرفت و البته لغت ترانه و دوبیتی و رباعی نیز باقی ماند و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگی؛ یعنی «تصنیف» پدید آمد. اصطلاح تصنیف از قرن دهم هجری متداول و در زمان صفویه معمول و رایج شد. از اواخر دورهٔ قاجار و در آستانهٔ جنبش مشروطه، تصنیف‌سازی در ایران رونق یافت و اشخاصی از طبقات مختلف با اطلاع از موسیقی و با داشتن ذوق شعری، یا هر دو، تصنیف و آهنگ می‌ساختند. تصنیف‌سرایان دورهٔ قاجار یا شاعران گمنامی بودند که در تصنیف‌هایشان پیوند چندانی بین شعر و موسیقی نیست یا شاعران و موسیقی‌دانان نامداری بودند که پیوندی عمیق میان شعر و موسیقی در آن‌ها دیده می‌شود. این پیوند عمیق، حاصل آشنایی علمی و دقیق تصنیف‌سازان به تکنیک‌ها، مفاهیم، دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی بوده است. برجسته‌ترین و نام‌آورترین هنرمندانی که در دورهٔ قاجار آهنگ می‌ساختند و بر آهنگ‌های خود شعر می‌سرودند، به‌ترتیب قدمت عبارتند از: علی‌اکبر شیدا، ابوالقاسم عارف قزوینی و محمدعلی امیرجاهد.

علی‌اکبر شیدا اولین کسی بود که ترانه را بر اساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی ساخت و با این کار، شعر و موسیقی را به هم نزدیک و این دو جفتِ همزاد با هم را که گرم‌سازندهٔ محفل خواص بودند، به کوچه‌ها روانه کرد. او ترانه‌ها و تصنیف‌های عاشقانهٔ دلکش دارد و به مضامین سیاسی و اجتماعی اعتنایی نداشته است.

عارف، شاعری متوسط، تصنیف‌سازی استاد و از نخستین شاعرانی بود که مسائل سیاسی و اجتماعی را در شعر گنجاند. او سه هنر ظریف و حساسِ آهنگ‌سازی، تصنیف‌سازی و خوانندگی را یک‌جا داشت و این سه هنرْ همراه با شور و هیجان فوق‌العاده و سادگی و صداقت کم نظیرش، او را محبوب مردم ایران کرد.

امیرجاهد از شاعران و موسیقی‌دانانی است که شعر و آهنگ را خود ساخته و در تلفیق شعر و موسیقی (آهنگ) خلاقیت نشان داده است. تصانیف جاهد، وطنی، اجتماعی، فلسفی، سیاسی و عشقی است. نیز شور و ذوق و تجلیات بدیع طبیعی و مسحورکننده در اشعار و آهنگ‌هایش هویداست؛ چنانکه کلیهٔ گوشه‌های دستگاه‌های موسیقی ملی را به طور حساس به گوش می‌رسانید؛ به‌علاوه هر یک از تصانیف امیرجاهد در مورد خاص ساخته شده که مناسب وضع زمان و منحصر به فرد بوده است.

منابع

بهار، محمد تقی (۱۳۵۱). *بهار و ادب فارسی*: مجموعهٔ یکصد مقاله از ملک الشعرا. به کوشش محمد گلبن. ج۱. تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی با همکاری انتشارات فرانکلین.

بهروزی، شاپور (۱۳۷۲). *چهره‌های موسیقی ایران*. ج ۱. چاپ دوم تهران: نشر کتاب‌سرا.

جعفرزاده، خسرو (۱۳۷۲). *بررسی و نقد تئوری گام‌های موسیقی ایرانی در کتاب «نظری به موسیقی» روح الله خالقی*. تهران: ماهور.

جوزی، مصطفی و دیگران. (۱۳۹۶). «سبک و شگرد بهار در تصنیف‌سرایی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ چهل و پنجم. صص ۱۲۷- ۱۵۵.

حدادی، نصرت الله (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامهٔ موسیقی ایران*. چاپ اول. تهران: انتشارات توتیا.

حسن‌زادهٔ میرعلی، و محمدامین محمدپور. (۱۳۹۳). «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*. سال ششم. شمارهٔ اول (پیاپی ۱۹). صص ۹۳- ۱۱۴.

خالقی، روح الله (۱۳۵۳). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه.

خالقی، روح الله (۱۳۶۲). *نظری به موسیقی*. تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.

دولتی‌فرد، مریم و دیگران. (۱۳۹۶). «تحلیل گفتمان تصانیف عارف قزوینی در دوران مشروطیت، بر اساس روش‌شناسی فوکو». *جامعه‌پژوهی فرهنگی*. سال هشتم. شمارهٔ چهارم. ۲۵- ۵۲.

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۸۳). *بررسی روند تحولات موسیقی دستگاهی ایران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر.

ـــــــــــ (۱۳۸۴). «بررسی مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران در برخی از متون اواخر قاجار». فصلنامه ماهور. شماره ۲۷. صص ۱۱۷-۱۲۸.

رازانی، ابوتراب (۱۳۴۰). *شعر وموسیقی و ساز وآواز در ادبیات فارسی*. تهران: انتشارات کل وزرات فرهنگ.

سپنتا، ساسان (۱۳۶۶). *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*. تهران: نیما.

ستایشگر، مهدی (۱۳۷۴). *واژه نامهٔ موسیقی ایران*. تهران: اطلاعات.

شاهزاده عضدالدوله (سلطان احمدمیرزا) (۲۵۳۵). *تاریخ عضدی*. به کوشش عبدالحسین نوائی. تهران: بابک.

شعبانی، عزیز (۱۳۵۲). *شناسایی موسیقی ایران*. ج ۱.شیراز [بی‌نا].

شیرازی، فرصت. (۱۳۴۱). *بحورالالحان*. با مقدمه، شرح و تصحیح علی زرین‌قلم. تهران: فروغی.

طلایی، داریوش (۱۳۷۸). «ردیف و سیستم مقام‌ها». فصلنامهٔ هنر. دورهٔ جدید. شماره ۴۲. صص ۱۲۲-۱۴۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۲). *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* (ردیف و سیستم مدال). تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

فرهت، هرمز (۱۳۸۰). *دستگاه در موسیقی ایرانی*.ترجمهٔ مهدی پورمحمد. تهران: پارت.

کریستین سن و آشتیانی (۱۳۶۳). *شعر و موسیقی در ایران*. چاپ اول. تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

کیانی، مجید (۱۳۷۱). *هفت دستگاه موسیقی ایران*. تهران: مؤلف با همکاری ساز نوروز.

لطفی، محمدرضا (۱۳۷۹). «چند باب در شناخت موسیقی رسمی». *کتاب سال شیدا*. ش ۴. صص۵۴-۳۱.

ـــــــــــ (۱۳۸۱). «شناخت موسیقی دستگاهی ایران». *کتاب سال شیدا*. ش پنجم. صص ۸۳-۷۱.

مری بویس و هنری جورج فارمر (۱۳۶۸). *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: انتشارات آگاه.

مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۶). *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی*. کتاب اول: آوانویسی و تجزیه و تحلیل. تهران: انجمن موسیقی ایران با همکاری مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. ج ۲. چاپ اول. تهران: نشر فاخته.

مراغی، عبدالقادر (۱۳۷۰). *شرح ادوار*. تهران: مرکزنشردانشگاهی.

معیرالممالک، دوست‌علی خان (۱۳۶۱). *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*. تهران: نشر تاریخ ایران.

ملاح، حسین‌علی (۱۳۶۷). *پیوند شعر و موسیقی*. چاپ اول. تهران: نشر فضا.

مهاجری‌زاده، غزل. (۱۳۹۸). «ویژگی‌های سبکی تصنیف». *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ۴۵ (پیاپی ۱۵۹). صص ۵۵- ۵۷.

وزیری، علی‌نقی (۱۳۷۶). *آوازشناسی موسیقی ایرانی*. تهران: نشر فرهنگ‌سرا.

La peinture Qajar:Un catalogue de peintures Qajar de l۸e et du l۹e siecles.Tehran,۱۹۷۳ .

H.G.Farmer,"The Music of lslam,"in the New Qxford History of Music,Vil.l,London,Oxford Univesity Press,۱۹۹۹,p.۴۲۷

J.During,Musigue et extasemLáaudition mystigue dans la tradition soufie,Paeis.Albin Michel,۱۹۸۸, pp.۲۲۳.-۴

L.D.Loeb,"The Jewish Musician and the Music of Fars",in Asian Musli,lV,l,۱۹۷۲,P.۵.

A.G.Gobineau:"TroisAsie,Ocuvres;ll,Pleiade,EditionGallimard, ۱۹۸۳,P.۳۵۷.

Balladry in the Qajar Period

Azim Jabbareh*
Bahram Shaabani**

Abstract

Balladry flourished in Iran since the end of the Qajar period and at the threshold of the constitutionalism movement, and most of the ballads of this period reflect the ideals of the constitutionalists and the political and social conditions of that era. These ballads can be divided into two parts: - Ballads written by unknown poets and in most of them there is not much connection between poetry and music. - The ballads written by well-known poets and musicians such as Ali Akbar Sheida and Arif Qazvini, and there is a deep connection between poetry and music in them, which is the result of two factors: - the scientific and precise familiarity of the ballad makers with the techniques and concepts of Dastgāh (musical systems) [divisions!] and gušeh of Iranian music. – Their Familiarity with composition that has made the deep connection between poetry and music in the best possible way. The themes of these ballads are also of two types: - Romantic themes which are the natural continuation of balladry in the past era and the pre-eminent creator of such themes is Ali Akbar Sheida. - Themes that include the celebration of freedom and national goals, and the pioneer of this kind of thematization is Arif Qazvini, who created a movement in balladry, and later, people like Amir Jahid followed his style.

Keywords: Balladry, Qajar period

*Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Jahrom University.
**Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jahrom University.