سعید ابراهیمی

کارشناس نوازندگی موسیقی ایرانی، کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه تهران

مطالعه‌ای در بابِ پیشینه‌ی تاریخی، سِیر تحولِ حیات‌اجتماعی و هُویت ساز سه‌تار[1]

چکیده

این مقاله سعی دارد در ابتدا به بررسی موضوعِ پیشینه‌ی تاریخی و شکل‌گیری ساز سه‌تار به شکلِ امروزینِ آن تحت تأثیر فضایِ سیاسی‌ـفرهنگی و اجتماعیِ دوره‌های مختلف در تاریخ موسیقی کلاسیکِ ایرانی بپردازد. سپس موضوعِ سیرِ حیات اجتماعی و هُویت این ساز را از دو منظرِ الف) زیستِ خصوصی و تعلق آن به فضایِ اندرونی ب) زیستِ عمومی و تعلق آن به فضای همگانی مورد بررسی قرار دهد. سپس روند تغییراتِ هُویت این ساز در فرآیندهای تاریخی‌ـاجتماعی، همچنین تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آن را با توجه به این زیستِ دوگانه از ابتدا تا دوران معاصر نشان دهد.

کلید واژه‌ها: سه‌تارنوازی، حیات اجتماعی سه‌تار، موسیقی کلاسیک ایرانی، هُویت موسیقایی.

[1] نگارنده بر خود لازم می‌داند مراتب قدردانی و تشکر خود را از دکتر هومان اسعدی برای جهت‌دهیِ بهتر به سیرِ شکل‌گیری و تکمیلِ این مقاله ابراز دارد.

مقدمه

نگاه انسان به اُبژه‌ها و اشیا تا دهه‌های گذشته عمدتاً نگاهی ابزارمحور و توصیفی بوده است. اما در چند دهه‌ی گذشته نگاه دیگری در بررسیِ اشیا شکل گرفته است که رابطه‌ای دیالکتیکی در مواجهه‌ی انسان با اشیا را شکل می‌دهد. در این نوع بررسی از حیات اجتماعیِ اشیا، می‌توان از آنها به عنوانِ ابژه‌هایی تأثیرگذار و معنادار نام بُرد که دارای کُنش و فعلیتِ خاص خود در تعامل با زندگی انسانِ امروز هستند. با این دیدگاه اشیا و ابژه‌ها دارای هُویت مستقل و تأثیرگذار می‌شوند که در سیری تاریخی این هُویت، دستخوشِ تغییر و تحول می‌شود و گاه شکلِ جدیدی به خود می‌گیرد و این شکل تازه جریان‌های تاریخی جدیدی را شکل می‌دهد.

این نوع بررسی و مطالعه‌ی زندگیِ اشیا به شکل مرسوم و امروزین آن از دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی با آرجون آپادورای (Appadurai 1998) شکل انسجام یافته‌ای به خود گرفت. او در کتابِ خود با عنوان *زندگی اجتماعی اشیا*[۲] ضمنِ پرداختن به موضوع مذکور، انسان را به تفکر در باب فعلیتِ آنها در زندگی انسانی و تغییرِ هُویتشان در روندِ تاریخی دعوت می‌کند. در این سیرِ تاریخی هُویت اشیا دستخوشِ تغییراتی جدی می‌شود. گاه هُویت یک شیء/اُبژه در این روند مُدام تحتِ شرایط اجتماعی دستخوشِ تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای مانند درونگرایی، برونگرایی، کالایی‌شدن، تزیینی‌شدن، خاطره‌ساز بودن، عتیقه‌شدن قرار می‌گیرد. در این فراز و نشیب تاریخی به نوعی حیات قبلی اشیا می‌میرد و شکلی جدید از حیات آنها آغاز می‌شود و گاهی مجدداً به شکل اولیه رجعت می‌کند.

از دیگر پژوهشگرانی که به موضوع زندگیِ اجتماعی اشیا با محوریتِ توجه به سازها پرداخته می‌توان به الیوت بِیتس اشاره کرد. به شکلی کلی می‌توان گفت بِیتس (Bates 2012) در مقاله‌ی خود تحت عنوانِ «حیات اجتماعیِ سازهای موسیقایی»[۳] سازهای موسیقی را صرفاً به مثابه‌ی ابزاری که انسانها برای تولیدِ صدا ساخته و مبادله می‌کنند در نظر نمی‌گیرد. از نظر بِیتس مسئله‌ی مهم در بررسی هُویت سازها موضوع عاملیت و کُنشِ آنها در بسترهایِ تاریخی‌ـفرهنگی و اجتماعی است (Bates 2012, 364). او سازها را در شبکه‌ی پیچیده‌ای وابسته به موقعیت‌هایی که این سازها در آنها قرار می‌گیرند در نظر می‌گیرد. از نظر بِیتس این شبکه‌ی پیچیده از روابط می‌تواند از سه چشم‌انداز مورد بررسی قرار گیرد. (الف) از منظر میان انسان و اشیا (ب) انسان و انسان (ج) اشیا با سایر اشیای دیگر. به گمان بِیتس یک ساز واحد می‌تواند در شرایط و بسترهای متفاوتِ تاریخی‌ـاجتماعی به شکلی سیال و انعطاف‌پذیر دردسته‌بندی‌های متفاوتی که ذکر شد نیز قرار گیرد (Bates 2012, ibid).

عباس کاظمی نیز از جمله نخستین افرادی است که تحت تأثیر و چشم‌اندازِ آپادورای در ایران به موضوع حیات سیاسی‌ـاجتماعی اشیا پرداخته است و در ارتباط با این تغییرات بیان می‌دارد:

[2] The Social Life of Things
[3] The Social Life of Musical Instruments

در هر جامعه‌ای توجه به زندگی اجتماعی کالاها وقتی مهم می‌شود که منطق و مسیر انحرافی‌شان را در رابطه با مسیرهای اصلی مورد توجه قرار دهیم تا به فهم بهتر حیات اجتماعی‌شان نایل آییم. این رابطه هم تاریخی و هم دیالکتیکی است. (کاظمی ۱۳۹۵، ۳۱)

به شکلِ کلی موضوع حیات اجتماعی اشیا موضوعی گسترده است که در بحث این نوشتار نمی‌گنجد. ما در این نوشتار قصد داریم به موضوع حیات اجتماعیِ سازها با تمرکز بر ساز سه‌تار بپردازیم. حیات اجتماعیِ سازها در ایران موضوعی است که تا به امروز به آن پرداخته نشده است. در مقاله‌ای از حامد جلیلوند (جلیلوند، ۱۳۹۷) با موضوعی متفاوت، اما در موازاتِ موضوع این نوشتار به موضوعِ سازشناسیِ فرهنگی پرداخته شده است. در مقاله‌ی مذکور جلیلوند به فهرست و طبقه‌بندیِ سازهای مورد استفاده در یک فرهنگ با رویکردی نسبی می‌پردازد و سعی دارد با طبقه‌بندیِ سازها در لایه‌های مختلف، میزانِ تعلق سازها به فرهنگِ موجود را موردِ واکاوی قرار دهد (جلیلوند ۱۳۹۷، ۲۹). جلیلوند با استفاده از رویکردِ نظری پیر بوردیو سعی در اتخاذِ یک رویکردِ نظری منسجم دارد که رابطه‌ی کُنشگرانِ اجتماعی و سازها را بهتر و دقیق‌تر توضیح دهد (جلیلوند ۱۳۹۷، ۳٤).

حیات اجتماعی ساز سه‌تار از گذشته تا اکنون دستخوش تغییرات متعدد و فراز و نشیب‌های جدی‌ای شده است. این روندِ تغییرات از دو منظر (الف) فرهنگی‌ـاجتماعی و (ب) اقتصادی حائز اهمیت است.

(الف) از جنبه‌ی فرهنگی‌ـاجتماعی، ساز سه‌تار دارای دو زیست درونی و بیرونی است که او را طی دهه‌های متفاوت به دو عرصه‌ی خصوصی و عمومی متصل می‌کند. شکل حیاتِ این ساز بینِ دو عرصه‌ی مذکور مدام در حال دگرگونی و تغییر است. این موضوع سبب می‌شود ساز سه‌تار از طرفِ عرصه‌ی خصوصی و عمومیِ جامعه، و همچنین از طرفِ جامعه‌ی هنری به شکل‌هایی متفاوت فهم شود و مورد استفاده قرار گیرد. در این روندِ تاریخی ساز سه‌تار، در تعاملی دو سویه بر هنرمند و جامعه تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد.

(ب) از منظر اقتصادی ساز سه‌تار که عنصری فرهنگی‌ـهنری است جنبه‌ی کالاشدگی می‌یابد و دارای هُویتی عتیقه، تزیینی و به طور کلی کالایی مادی با ارزش اقتصادیِ کلان و قابل مبادله می‌شود. با تأثیرپذیریِ این ساز از موضوعِ بازار اقتصادی، این ابزارِ موسیقایی مانند بسیاری از سازهایِ دیگر به کالایی لوکس مبدل می‌شود که از دستِ نوازندگان به کُنجِ مجموعه‌ی مجموعه‌داران رانده می‌شود. در نهایت ترویجِ این نگاه در بدنه‌ی هنریِ جامعه سبب می‌شود نوازندگان نیز به این سازها نگاهی موزه‌ای پیدا کنند و دیگر جز در موارد خاص از آنها استفاده نکنند. در این فرآیند، زیستِ این شِئ از حالتی موسیقایی و پویا به شکلی کاملاً ایستا و موزه‌ای تغییر ماهیت می‌یابد.

بررسیِ پیشینه‌ی تاریخی

شکل‌گیری و حیات اجتماعی ساز سه‌تار از ابتدا به شکلِ زیستی درونی، مخفی و پرابهام بوده است. مبدأ دقیق شکل‌گیری این ساز مشخص نیست و این موضوع عمدتاً تحت تأثیر مسائل پیچیده‌ی سیاسی‌ـاجتماعی و فرهنگیِ دورانی است که می‌توان حدس زد این ساز به وجود آمده است. اگر بخواهیم پیشینه‌ی تاریخی ساز سه‌تار را بررسی کنیم، ردپای آن را در بینِ خانواده‌ی سازهای زهی مقید باید جستجو کرد. این جستجو شامل سه بخش کلی است: (الف) جستجو در تصاویر و مینیاتورهای تاریخی؛ (ب) جستجو در متن نوشتار رسالاتی که به سازشناسی تاریخی پرداخته‌اند؛ (ج) جستجو در اشعار شعرای فارسی. لازم به ذکر است پرداختن به موضوع مورد نظر در بخش‌های مطرح‌شده به دلیلِ جامعیت و گستردگی آن در حوصله‌ی این نوشتار نمی‌گنجد و خود نیاز به تحقیقی مبسوط و جدا دارد. ما در اینجا تنها به طرح موضوع و ارجاع به منابع تحقیقاتیِ مرتبط با بحث بسنده می‌کنیم.

(الف) جستجو در تصاویر و مینیاتورهای تاریخی

مشخصات ظاهری ساز سه‌تار با کاسه‌ای کوچک و گلابی‌شکل و دسته‌ای بلند که دارای پرده‌بندی است، او را در تصاویر و مینیاتورهای تاریخی جزء خانواده‌ی تنبورها قرار می‌دهد. از آنجا که طبق روایات تاریخی سیم چهارم سه‌تار در حدود دو قرن پیش به آن افزوده می‌شود پس، برای یافتن ردپای این ساز در تصاویر تاریخیِ موجود باید به دنبال سازی با سه وتر یا سه گوشی گشت. این موضوع نیز او را به خانواده‌ی تنبورهای نگاشته شده در تصاویر نزدیک می‌سازد. وجه متمایزکننده‌ی ساز سه‌تار از سازهای هم‌خانواده‌ی خود شکلِ دست نوازنده و تکنیک اجرایی دست راست آن است که با انگشت سبابه‌ی دست راست نواخته می‌شود؛ در حالی‌که تنبورها با حرکت پنجه‌ی دست نواخته می‌شوند. جستجوی این موضوع در نگاره‌های تاریخی ـ به دلیل وضوح کم تصاویر و عدمِ اطمینان از دقت نگارگر در بیان جزئیات ـ عملاً ممکن نیست و طبعاً نتیجه‌ای مستدل و قطعی به‌دست نمی‌دهد. در پژوهش‌هایِ هومان اسعدی (۱۳۸۳)؛ ایلناز رهبر (۱۳۸۹)؛ امیرحسین پورجوادی (۱۳۸۵) و نرگس ذاکرجعفری (۱۳۹۶) که در دوران معاصر نگاشته شده است و به بررسی سازشناسی در رسالات و نگاره‌های دوران تیموری، صفوی و افشاری می‌پردازد سازی که کاملاً با مشخصات ظاهری و نحوه‌ی مضراب‌زدن سه‌تارِ معاصر تطابق داشته باشد، و او را از خانواده‌ی تنبورها متمایز کند دیده نمی‌شود.

(ب) جستجو در متن نوشتار رسالاتی که به سازشناسی تاریخی پرداخته‌اند

در مقالاتی که پیشتر از آنها نام برده شد و در ارتباط با حیات موسیقایی و سازشناسی رسالات دوران تیموری، صفوی و افشاری نگاشته شده است هیچ جا به سازی با عنوان سه‌تار، شکلِ ظاهری آن و مشخصات اجرایی خاصِ این ساز اشاره نشده است. به نظر می‌رسد سازی با عنوان سه‌تار با مشخصاتی که ما امروزه از آن سراغ داریم و شکلِ اجرایی خاص آن به صورت برجسته و متمایز در دوران‌های مذکور وجود نداشته و یا در فضای عمومی موسیقی، حضور پُررنگی نداشته است.

(ج) جستجو در اشعار شعرای فارسی

نوشته‌ای از مهربانو توفیق (۱۳٦۹، ٤۰) تحت عنوان «به یک تایی او سه‌تایی بزن» به جستجو درباره‌ی ساز سه‌تار در شعر برخی شعرای فارسی می‌پردازد. او در این نوشتار به بررسی واژه‌های «سه‌تا[٤]»، «سه‌تار»، «سه‌تاره» می‌پردازد و معتقد است همه‌ی واژه‌های مذکور در فرهنگ‌های فارسی به معنای ساز سه‌تار آورده شده است. توفیق بیان می‌کند که نامِ سه‌تار بیشتر در شعر شعرای قرون ششم، هفتم و هشتم هجری دیده می‌شود. او برای اثبات ادعای خود به بیان ابیاتی به عنوان نمونه از شعرایی چون خاقانی، نظامی و مولوی می‌پردازد. با آنکه علاوه بر معنایی که توفیق برای واژه‌های مذکورِ هم‌خانواده‌ی سه‌تار عنوان می‌کند در برخی ابیات می‌توان معانی دیگری ـ چون اشاره به «مَثلث» ـ را نیز در نظر گرفت ولی در برخی اشعار ـ و حاشیه‌نویسی برخی نُسخ ـ می‌توان اطمینان داشت که اشاره‌ی نگارنده مستقیماً به سازی با عنوانِ سه‌تار است. اما باز هم این موضوع سبب نمی‌شود که ما بتوانیم این نتیجه را حاصل کنیم که این واژه‌ی سه‌تار، بر سازی که ما امروزه با این عنوان می‌شناسیم دلالت دارد زیرا این احتمال وجود دارد که مفهومِ واژه، صرفاً به تعداد سیم‌ها اشاره داشته باشد. همچنین ممکن است ساز مذکور در واقعیت تاریخی به خانواده‌ی تنبورها متعلق بوده باشد. همانطور که در بیت مغنی ملولم دوتایی بزن / به یکتایی او که تایی بزن از شعر حافظ نیز به «دوتایی» اشاره شده است در حالیکه سازی با این عنوان وجود ندارد و بیشتر این احتمال وجود دارد که به ساز دوتار ـ یا سازی دو سیمه ـ از خانواده‌ی تنبورها اشاره داشته باشد.

همان‌طور که از بررسی‌های بالا به نظر می‌رسد نمی‌توان پیشینه‌ی مستدل و قابل اطمینانی از ساز سه‌تار امروزی را، در منابع تاریخی موجود، دنبال کرد. اما در سده‌ی معاصر اسناد مستدل‌تری می‌توان یافت. مشتاق‌علیشاه که افزودن سیم چهارمِ ساز سه‌تار منتسب به اوست، جزء اولین نوازندگانِ شناخته‌شده‌ی سه‌تار است. او که در سال ۱۲۰٦ق. فوت می‌کند اولین نشانه‌های تاریخی پدیدآمدن ساز سه‌تار با مشخصاتِ امروزی را در اختیار ما قرار می‌دهد.

آقا علی‌اکبر فراهانی نوازنده‌ی برجسته‌ی تار حدود سالهای ۱۲۳٦ تا ۱۲٤۲ ق. حدود سی سال پس از مشتاق متولد می‌شود. این تاریخ برابر با ۱۱۹۹ش. و سلطنت فتحعلی شاه است. میرزا عبدالله فرزند او در سال ۱۲۲۲ش. متولد می‌شود. او از نوازندگان بنامِ سازی است که از زمان او تا کنون ما آن را با عنوان سه‌تار می‌شناسیم. آنچه مشخص است ما می‌توانیم مطمئن باشیم که ساز سه‌تار با ساختار امروزی از دوران قاجار وجود داشته است. از آنجا که سیر شکل‌گیریِ یک ساز به یکباره صورت نمی‌گیرد ـو در طول دهه‌های تاریخی به شکلی که در دوران میرزا عبدالله وجود داشته تبدیل شده است‌ـ می‌توان این احتمال را مطرح کرد که این ساز در اوایل دوره‌ی صفوی و حکومت‌های کوتاه پس از آن یعنی افشاری و زندیه شکل گرفته و بتدریج طیِ دهه‌های بعد تحول یافته است.

[٤] گر چه که در برخی فرهنگ‌نامه‌ها واژه‌ی «ستا» با معانی دیگری از جمله سه پیالهٔ شراب که هر ناهار خورند تا غسل معده دهد (ثلاثه غساله) نیز استفاده می‌شود.

با توجه به این موضوع که موسیقی در اوایل دوران صفوی و خصوصاً در دوران شاه طهماسب از طرف حکومت به امری مطرود و در پی آن به مسئله‌ای پنهانی تبدیل می‌شود و تا دهه‌های بعد تأثیر خود را بر روند فرهنگی‌ـاجتماعی می‌گذارد؛ همچنین توجه به ساختار آکوستیکی و حجم صدایی و فیزیکیِ ساز سه‌تار و تناسب آن با فضای مذکور می‌توان حدس زد که پدیدآمدن یا تغییر شکلِ این ساز با ساختاری که ما امروز می‌شناسیم محصولِ این دوره‌ی تاریخی باشد. این ساختار کم‌حجم و کم‌صدا تا سال‌های متمادی پس از دورانِ صفوی در شکل ظاهری آن به صورت سه‌تارهایی با کاسه‌ی کوچک ـکه به آنها «جُرّه» نیز می‌گفتند‌ـ و یا سه‌تارهای کتابی (زیرعبایی) تقریباً تا دوران پهلوی اول باقی می‌ماند. می‌توان در سه‌تارهای باقی‌مانده از دوره‌ی قاجار ـو به عنوان نمونه سه‌تاری که به ناصرالدین شاه هدیه می‌شود و پس از سالها افت و خیز به دست احمد عبادی می‌رسد‌ـ تجسم عینی این موضوع را دید. شاید بتوان گفت تغییر شیوه‌ی نواختنِ ساز و نوع مضراب‌زدنِ این ساز از حالت پنجه ـکه در سازهای خانواده‌ی تنبور رایج است‌ـ به شیوه‌ی امروزی نیز متناسب با اوضاعِ سیاسی‌ـاجتماعی دوران صفوی باشد. این امر می‌تواند در راستای کاستنِ حداکثری از حجم صوتی تولیدی در ساز برای ماندن در فضایِ خصوصی و دوری جستن از شناخته‌شدن در فضایِ عمومیِ جامعه شکل گرفته باشد.

هُویتِ ساز سه‌تار

بخشی از هُویت موسیقایی این ساز و تعلقِ آن به فضای اندرونی و یا به بیان دیگر تعلق آن به فضای خلوت یا عارفانه‌ی نوازنده‌ها تا دوران معاصر نیز می‌تواند برگرفته از همین شخصیتی باشد که به دلایل سیاسی‌ـاجتماعی از بدو شکل‌گیری این ساز تا کنون با آن همراه شده است. این در پیِ سلوک عارفانه بودن و اعتقاد به تعلق این ساز به فضای خلوتِ نوازنده در صحبت‌ها و اندیشه‌های نوازنده‌های این ساز از زمان میرزاعبدالله تا دوران معاصر حضور پُررنگ و برجسته‌ای دارد. از نوازندگانِ برجسته‌ی ساز سه‌تار، که در طولِ حیات خود در پیِ دست یافتن به این اندیشه‌ی عارفانه بودن ـو ساز سه‌تار را رابطی برای نزدیک‌شدن به این موضوع می‌دیدن‌ـ می‌توان افرادی چون مشتاق علیشاه، میرزاعبدالله، درویش‌خان، سعیدهرمزی، محمد ایرانی، داریوش صفوت، محمدرضا لطفی و برخی دیگر از نوازندگان این ساز را نام برد. این افراد مستقیماً به طریقت و مسلک درویشان متصل بوده‌اند و ردپای این منش را می‌توان در زندگیِ موسیقایی آنها دنبال کرد.

بر خلاف سایر سازهای موسیقی ایرانی که عمدتاً به فضایی عمومی، بیرونی و مجلسی تعلق دارند و این امر سبب می‌شود که در بعضی موارد از وجهه‌ی جدی خود فاصله بگیرند و هُویتی چندگانه داشته باشند؛ ساز سه‌تار ـ و به تبع آن نوازندگان این ساز‌ـ طی قرون گذشته همواره شخصیتی جدی، درونگرا و محفل‌گریز را از خود بروز می‌دهند و به موازات موسیقی جدی کلاسیک ایرانی، اما در فضایی اندرونی و شخصی پیش می‌روند. جهت‌گیریِ برخی نوازندگان سایر سازهای موسیقی ایرانی و غربی، و روی آوردن از فضای بیرونی به فضای اندرونی و در راستای این موضوع تمایل آنها برای انتخاب ساز سه‌تار نیز عمدتاً دلیلی برای اثبات این شخصیتِ درون‌گرا و در عین حال جدیِ این ساز است. همچنین نقل قول‌هایی مانند «زیاد بودن ساز سه‌تار برای یک نفر و کم بودن

آن برای دو نفر» از میرزاعبدالله و اشاعه‌ی آن در بین سایرِ هنرمندان و نوازندگانِ این ساز نیز، برگرفته از همین تفکر غالب درونگرایی در شخصیتی است که برای این ساز طی سده‌های متمادی شکل گرفته است.

از میان نوازندگانی که نوازندگی دیگر سازها را رها کردند و به ساز سه‌تار روی آوردند می‌توان از سعید هرمزی، ارسلان درگاهی، یوسف فروتن، ابوالحسن افشار (مشیر معظم)، داریوش صفوت و حسینعلی دفتری نام برد. دلایل اکثر این نوازندگان برای روی آوردنِ آنها به ساز سه‌تار، دوری از فضای عمومی دیگر سازها، خلوت‌گزینی و لذت شخصی از موسیقی عنوان شده است. به عنوان نمونه حسینعلی دفتری که در نوازندگیِ ویُلن شاگرد باقرخان رامشگر، رکن‌الدین مختاری، حسین یاحقی و ابوالحسن صبا بوده است، دلیل خود برای انتخابِ ساز سه‌تار را این‌گونه بیان می‌کند:

> روزی در محلی چند جوان به نوازندگی ویُلن مشغول بودند و وضع آنها مرا از نوازندگی ویُلن بیزار کرد و آزرده خاطر شدم. در صدد برآمدم سازی را انتخاب کنم که در مجالس عمومی به کار نرفته و هر جائی نباشد. این بود که سه‌تار را برگزیدم زیرا ساز را برای دل خود می‌نواختم. (مشحون ۱۳۸٤، ۱۳٤)

نمونه‌ی دیگر مشیر معظم است. او که از نوازندگان، اُرگ، پیانو، ویُلن و خصوصاً تار بود درباره‌ی دست کشیدن از تار و روی آوردن به ساز سه‌تار می‌گوید:

> شبی در منزل یکی از دوستان دعوت داشتم و جمعی دیگر نیز مدعو بودند. میزبان از مجلس بیرون رفت و در مراجعت تاری را به دست داشت. همه‌ی میهمانان متوجه او شدند. او تار را در بغل من جای داد و من از عمل او بسیار ناراحت شدم و حرکت او به نظرم موهن آمد. از نواختن خودداری کردم و از آن پس دیگر دست به تار نزدم و برای نوازندگی خود سه‌تار را برگزیدم و از آن تاریخ تا کنون سه‌تار همدم و مونس تنهایی من است. (مشحون ۱۳۸٤، ۱۳۰)

هرمزی هم دلیل دوری جستن خود از تار و ویُلن را این‌گونه بیان می‌کند که شبی به دعوت دوستی در خانه‌ای میهمان بوده و به خواهش جمع تاری می‌نوازد که مورد استقبال میزبان قرار می‌گیرد و از او تقاضا می‌شود که شب را در آنجا بماند تا فردا را هم در کنار هم بگذرانند. فردای آن روز مورد بی‌مهری و بی‌توجهی میزبان قرار می‌گیرد و دوستش به همراه میزبان او را رها می‌کنند و به میهمانی دیگری می‌روند. هرمزی می‌گوید:

> حرکت این مرد خودخواه بسیار بر من ناگوار آمد. تصمیم گرفتم دیگر در مجلسی ساز نزنم. تصادفاً در همین ایام دست راست من شکست و این دو پیش‌آمد وسیله‌ای شد که تار را کنار بگذارم و برای ارضای خاطر و سرگرمی خود به نوازندگی سه‌تار مشغول شوم و از ۱۳۱٤ شمسی که این اتفاق افتاد دیگر تار نزدم و خود را به سه‌تار مشغول داشتم. (مشحون ۱۳۸٤، ۱۲۸)

هرمزی در مصاحبه‌ای که در ماه‌های پایانی عمر خود با مهدی کمالیان داشته دلیل دیگری را نیز برای اجتناب از نوازندگی تار و روی آوردن به سه‌تار بیان می‌دارد او می‌گوید: «نواختن سه‌تار راحت است. من بیمار بودم. نمی‌توانستم بنشینم. ناچار بودم سه‌تار بزنم. الان هرطوری باشد می‌توانم سه‌تار بزنم. ساز کوچکی است» (کمالیان ۱۳۸۱، ۱۳۸). اما این در حالی است که هرمزی از حدود سال ۱۳٤۰ به بیماری سرطان مبتلا می‌شود ولی طبقِ گفته‌ی این هنرمند، او از سال ۱۳۱٤ دیگر نواختن تار را کنار گذاشت.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد سازها روابط پیچیده‌ی حیاتی با نوازندگانِ خود دارند. سازها در این حیات پیچیده دارایِ عاملیت، کُنش و هُویت ویژه هستند و می‌توانند در روند فرهنگی‌ـاجتماعی تأثیرگذار باشند. در بررسیِ حیات اجتماعی ساز سه‌تار در سده‌ی گذشته همواره می‌توان علاقه‌ی طبقه‌ی تحصیل‌کرده، اعیان، افراد فرهیخته، متصلین به دربار و اشراف را به این ساز دید[۵]. استفاده‌ی این طبقه‌ی فرادستِ اجتماعی ـکه شأن و منزلتی قابل توجه در بین هنرمندان و عامه‌ی جامعه داشته‌اندـ از ساز سه‌تار؛ همچنین نوع استفاده‌ی این هنرمندان از این ساز ـ با شاخصه‌ای غیر مجلسی و تعلقِ آن به فضایِ اندرونی و خصوصیـ به‌تدریج سبب شده نوعی تشخُصِ فرهنگی به هُویت این ساز افزوده شود. این هُویت فرهنگی ـکه حاملِ نوعی فرهیختگیِ فرهنگی نیز هستـ در واقع از طرفِ این طبقه از هنرمندان به این ساز که از لحاظ تاریخی‌ـاجتماعی پتانسیلِ کافی برای دریافت آن را داراست اختصاص می‌یابد. پشتوانه‌ی اتصال ساز سه‌تار به فضایِ اندرونی و کمتر شناخته‌شدن آن بینِ عامه‌ی جامعه؛ هم‌چنین اتصال هُویت فرهنگی آن به ماهیتی عرفانی، به تثبیتِ این شخصیت فرهنگی در بینِ هنرمندان و بخشی از بدنه‌ی جامعه که این ساز را می‌شناسند کمک می‌کند.

یکی از دلایل محبوبیت این ساز در بینِ اهالی موسیقی در گذشته به همین موضوع مربوط می‌شود. به بیان دیگر این ساز با تشخُصِ فرهنگیِ اختصاص یافته به آن ـکه این هُویت را از طبقه‌ی نخبه‌ی جامعه دریافت کرده استـ این امکان را در اختیار طبقه‌ی فرادستِ جامعه می‌گذارد که بدونِ واردشدن خدشه به وجهه‌ی اجتماعی‌شان ـدر تفکر عامه‌ی جامعهـ به نوازندگی و یادگیریِ موسیقی مبادرت ورزند. همچنین به موازاتِ آموختن هنرِ نوازندگی و کسب دانشِ موسیقی، به محافل و مجامعِ خاص موسیقاییِ زمان خویش نیز مرتبط باشند. این موضوع نه تنها سببِ کاستن از وجهه‌ی اجتماعی این افراد در دورانِ حیاتشان نمی‌شود، بلکه بر عکس به این افراد تشخُصی فرهنگ‌دوست نیز می‌بخشد و به برخی از آنها این امکان را می‌دهد که حامیانِ خصوصی موسیقیدانهای حرفه‌ای و مجامع خصوصیِ موسیقی کلاسیک ایرانی باشند.

تأثیر صنعت ضبط بر حیات‌اجتماعیِ سه‌تار

ساز سه‌تار با آن‌که همواره حضوری جدی در موسیقی کلاسیک ایرانی داشته است، اما تا دهه‌های متمادی از حضور در فضای بیرونی دوری می‌گزیند و در کنسرت‌ها و ضبط صفحات دیده و شنیده نمی‌شود. طبقِ روایت برخی راویان (نک. طلایی ۱۳۷۸) به

[۵] به عنوانِ نمونه می‌توان به افرادی مانند منتظم‌الحکما، مهدی‌قلی هدایت، حسین هنگ‌آفرین، حسینقلی غفاری، عبدالله دادور، حسینعلی دفتری، ابوالحسن صبا، داریوش صفوت، و نورعلی برومند اشاره کرد که عموماً علاوه بر تعلق به طبقه‌ی فرادستِ جامعه، در دوران خود دارایِ تحصیلات عالی نیز بودند.

نظر می‌رسد در حدود سال‌های ۱۲۸۰–۱۲۹۶، ضبط‌هایی به صورت خصوصی بر روی لوله‌های فنوگراف از ساز سه‌تارِ میرزاعبدالله انجام شده است؛ ولی نگارنده تا کنون موفق به یافتن اثری از این دسته آثار نشده است. یقیناً این آثار بر روی لوله‌های فنوگراف ضبط شده‌اند، زیرا در فهرست ضبطِ صفحات این دوران اثری که با سه‌تار ضبط شده باشد دیده نمی‌شود. همچنین صنعت ضبط خصوصی صفحاتِ ٤٥ دور، از حدود سالهای ۱۳۲۰ به بعد وارد ایران می‌شود. در این راستا طلایی در نوشته‌ای تحت عنوان «تار، سه‌تار، استادان، رپرتوار و تکنیک‌های اجرایی» می‌نویسد:

> از خاندان هنر نمونه‌های نوازندگی سه‌تار به صورت تکنوازی در دست نیست و چند نمونه از تکنوازی میرزاعبدالله موجود است که اغلب با خواننده ضبط شده و ویژگی‌های تکنوازی سه‌تار را ندارد. (طلایی ۱۳۷۸، ۳۰)

ساسان سپنتا نیز در نوشته‌ای در ارتباط با این موضوع می‌نویسد:

> حدود سی سال پیش روزی که به اتفاق دکتر صفوت نزد استاد عبادی بودیم، تصمیم گرفته بودم یکی از آثار اجرا شده توسط میرزا عبدالله را که از ضبط‌های اولیه‌ی دوره‌ی قاجار بازیافت صوتی کرده بودم به گوش او برسانم تا پس از سالها صدای ساز پدر خود را بشنود. پس از آماده کردن دستگاه هنوز چند ثانیه‌ای نگذشته بود که عبادی با شور و حال فوق‌العاده‌ای گفت: این صدای ساز پدرم هست... و پس از استماع ساز پدر از ویژگی‌های او سخن به میان آورد. (سپنتا ۱۳۷۲، ۳۱)

هر چند سپنتا در این چند خط اشاره‌ی دقیقی به ساز سه‌تار نمی‌کند اما با توجه به سطرهای پیشین در این نوشته و تمرکز نویسنده بر سه‌تارِ میرزاعبدالله به نظر می‌رسد منظور نویسنده از صدای ساز میرزاعبدالله، صدای سه‌تار او است. همچنین نمونه‌ی صوتی تار میرزاعبدالله در آن دوران چیز نادر و دور از دسترسی نبوده است که عبادی پیش از این نشنیده باشد و احتمالاً منظور سپنتا از جمله‌ی «پس از سالها صدای ساز پدر را بشنود» صدای سه‌تار میرزاعبدالله است که از رویِ لوله‌های فنوگراف در ضبط‌های اولیه‌ی دوران ناصری در ایران موردِ پالایش صوتی قرار گرفته است.

اما نظراتی هم در تقابل با مندرجات بالا و در خصوصِ ضبط صفحه از نوازندگان دوران مذکور یعنی افرادی چون میرزاعبدالله و درویش‌خان وجود دارد که از آن جمله می‌توان به حرف‌های مهدی کمالیان در این رابطه اشاره کرد:

> صفحه‌ی تار درویش‌خان موجود است. اما سه‌تارش موجود نیست. درویش‌خان کارش تارزدن بوده و میرزاعبدالله تار می‌نواخته است. [...] سه‌تار، سازی برای تک‌نوازی است. اگر هم صفحه‌ای بوده، من نشنیدم. مرحوم فروتن هم می‌گفت: صفحه‌ای از سه‌تار درویش‌خان نیست و نبوده است. (کمالیان ۱۳۸۱، ٦١)

اولین ضبط رسمی در صفحات از ساز سه‌تار، ضبطی از سه‌تارنوازی به همراهِ آواز خانم مُچول پروانه (۱۳۰۷) است که در سال ۱۳۰۷ش. توسط کمپانی «هیز مستر وُیس» صورت می‌پذیرد. صنعت ضبط در این سال دچار تغییر و تحولاتی می‌شود و اولین ضبط

صفحاتی که توسط برق انجام گرفته روانه‌ی بازار می‌شود. برخی نیز معتقدند که سه‌تاری که در این صفحه نواخته شده است، نوازندگیِ خانم پروانه نیست. کمالیان در ارتباط با این موضوع بیان می‌دارد:

> شاید خود مرحوم عبادی در این صفحات قدیمی سه‌تار زده باشد چون عبادی در صفحه‌های آن دوران، با رضاقلی میرزاظلی هم زده است، مضراب‌هایش شبیه مضراب‌های عبادی است. در آن موقع هم کسی در سه‌تارزدن در آن حد و اندازه نبود. شاید عبدالله دادور باشد. گفته‌ی آن راوی که گفته سه‌تارش را خانم پروانه زده است نمی‌تواند صحت داشته باشد. قدری مشکل است قبول کنیم که خانم پروانه با این مضراب این‌طوری می‌نواخته است. شاید خانم پروانه سه‌تار می‌نواخته، اما نه با این قدرت و مضراب. (کمالیان ۱۳۸۱، ۵۹)

برخی دلیل نبودنِ ساز سه‌تار در ضبط‌های ۱۲۸٤–۱۳۰۷ را، حجمِ صوتیِ کم و در نتیجه عدم امکان ضبط با کیفیت مطلوب می‌دانند. اما این دلیل نمی‌تواند کاملاً درست باشد زیرا با توجه به امکانات ضبط در آن سال‌ها و کیفیت صفحات موجود، همچنین حضور سازی بادی و نسبتاً کم‌صدا مانند نی ـبا نوازندگی نائب‌اسدالله و صفدرخان در ضبط‌های ۱۲۸٤ـ می‌توان اطمینان داشت که این امکان وجود داشته که حداقل ضبطی به صورت تک‌نوازی از اساتید آن زمان انجام شود. دلیل مثال زدنِ ساز نی حساسیت‌های ساختاری این ساز برای ضبط در آن دوران است. زیرا افزایشِ دمش برایِ افزایش حجم و شدتِ صوت، می‌تواند بر نغمه‌ی تولیدی اثر نامطلوب بگذارد و نغمه‌ی حاصل از لحاظ فرکانس دقیق نباشد.

گر چه ضبط صفحات توسط برق در سالهای ۱۳۰۷ ـیعنی زمانی که سه‌تار منسوب به پروانه ضبط می‌شودـ امکان ارائه‌ی اثری با کیفیت صوتی بهتر را فراهم می‌کند، اما این موضوع به معنای دگرگونی جدی‌ای در صنعت ضبط نیست؛ به بیان دیگر پیش از ضبطِ صفحات با برق نیز امکان ضبط اثری با ساز سه‌تار با کیفیتی قابل قبول وجود داشته است. اما به نظر می‌رسد عدم تحققِ این موضوع به احتمال قوی بیشتر مربوط به تفکرِ درونگراییِ غالب در موردِ شخصیت این ساز و در پیِ آن عدمِ تمایل از جانب اساتیدی مانند میرزاعبدالله و درویش‌خان برای ضبط صفحه با ساز سه‌تار بوده است.

از آنجا که اساتیدی چون میرزاعبدالله در سه‌تارنوازی شهرت بیشتری داشتند، امتناع آنان برای ضبط با این ساز می‌تواند دلیل دیگری هم داشته باشد و آن مسئله‌ی بازار است. به هر حال این مسئله را نمی‌توان نادیده گرفت که بخش مهمی از فرآیند ضبط صفحات و سرمایه‌گذاری بر روی آنها از طرف بانیان کمپانی‌ها، مسئله‌ی بازار و فروش است. پس می‌توان این احتمال را در نظر گرفت که در آن دوران به دلیل عدمِ شناخت عامه‌ی مردم از ساز سه‌تار و به تبعِ آن امکانِ فروش نرفتن صفحات، از ضبط صفحه با این ساز اجتناب شده است.

این خودداری از ضبط با ساز سه‌تار را می‌توان در دیگر نوازندگان برجسته و تأثیرگذار این ساز در دوره‌ی بعد و افرادی مانند صبا نیز دید. صبا با آنکه دو بار برای ضبط صفحات به دمشق و لبنان سفر می‌کند و صنعت ضبط نیز تغییر یافته و امکان ضبط با ساز

سه‌تار به راحتی فراهم گردیده است، باز هم هیچ‌گاه با ساز سه‌تار صفحه‌ای ضبط نمی‌کند. در بین سال‌های ۱۳۲۰–۱۳۳٦ نیز که امکان ضبط صفحه در تهران فراهم می‌گردد باز هم این اتفاق تکرار می‌شود و صفحه‌ای با ساز سه‌تار از این هنرمند ضبط نمی‌شود.

تأثیر تأسیسِ رادیو بر حیات‌اجتماعی سه‌تار

در راستایِ سطور پیشین و امتناعِ صبا از ضبط و انتشارِ صفحات با ساز سه‌تار در طول حیات خود، این هنرمند تا آن‌جا که می‌دانیم حتی در رادیو هم به اجرای تک‌نوازی با ساز سه‌تار نمی‌پردازد. برخی بیان می‌کنند که دلیلِ این موضوع درخواست عبادی از صبا در خصوصِ عدم اجرایِ برنامه در رادیو و احترام متقابل از جانبِ صبا به عبادی و خاندان هنر بوده است. کمالیان این ماجرا را این‌گونه بیان می‌کند که: در دورانی که او نزد حسین هنگ‌آفرین مشقِ سه‌تار می‌کرده، عبادی پیش هنگ‌آفرین می‌آید و در خلوت از او می‌خواهد که از صبا تقاضا کند که در رادیو ساز نزند. چرا که این موضوع سبب می‌شود که نوازندگیِ عبادی جلوه نکند و مطرح نشود. هنگ‌آفرین هم به احترام عبادی، که فرزند استادش بوده از کمالیان می‌خواهد به منزل صبا برود و این پیغام را از طرف او به صبا برساند. کمالیان این کار را انجام می‌دهد و صبا می‌پذیرد. (کمالیان ۱۳۸۱، ۵۸)

گر چه این موضوع بر ضبط نشدنِ سه‌تار صبا تأثیر داشته، اما از بررسی مستندات تاریخی مشخص است که عبادی از سال ۱۳۲۷ به اجرای برنامه در رادیو می‌پردازد. منوچهر مهندس در نوشته‌ای به نقل از محمد میرنقیبی می‌نویسد، عبادی «در سال‌های ۱۳۲٦–۱۳۲۷ به اصرار دوستان هنرپرورش بخصوص زنده یاد لطف‌اله مجد به رادیو راه یافت» (مهندس ۱۳۷۳، ۲٦۰). این در حالی است که صبا از تأسیس رادیو یعنی حدود سال‌های ۱۳۲۰ و هفت سال پیش از عبادی در رادیو به اجرای برنامه می‌پرداخته و اگر تمایلی جدی برای اجرا با ساز سه‌تار داشت، می‌توانست در این هفت سال برنامه‌های متعددی با این ساز در رادیو اجرا کند.

در واقع نخستین حضورِ ساز سه‌تار در فضای عمومیِ جامعه را می‌توان با اولین کنسرت عبادی در سال ۱۳۰۳ دانست. بهمن بوستان در رابطه با این کنسرت می‌نویسد: «[عبادی] در سال ۱۳۰۳ با شرکت در کنسرتی که در گراند هتل تهران برگزار شد، چنان درخشید که نامش همه جا نقل محافل هنری شد.» (بوستان ۱۳۷۲، ۷۸). روند حضور سه‌تار در عرصه‌ی عمومی باز هم با عبادی دنبال می‌شود و اولین ضبط رسمی از یک نوازنده‌ی برجسته‌ی ساز سه‌تار در خرداد سال ۱۳۱۲ از عبادی (۱۳۱۲) توسط کمپانی کلمبیا در تهران با آواز رضاقلی‌میرزا ظلی(۱۲۸۵–۱۳۲٤) صورت می‌گیرد و روانه‌ی بازار می‌شود. با ضبط و انتشار این اثر به نوعی اولین جرقه‌ی جدیِ حضور ساز سه‌تار در فضای عمومی در سطحی همگانی آغاز می‌شود و سالها بعد یعنی در سال ۱۳۲۷ با حضور عبادی در رادیو با گستردگی بیشتر مخاطبان ادامه می‌یابد.

حضور عبادی در رادیو و اجرای برنامه‌های متنوع، سبب شناخته‌شدنِ بیشتر این ساز در بینِ عموم مردم می‌شود و علاقه‌مندانِ بیشتری به نوازندگی این ساز روی می‌آورند. این مسئله تا بدانجا پیش می‌رود که برخی سازندگان مانند محمد عشقی‌نوایی از ساخت دیگر سازها مانند تار، ویُلن و کمانچه دست می‌کشند و به ساخت سه‌تار روی می‌آورند. عبادی در طیِ سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ اجراهایی به صورت تک‌نوازی یا به همراه سایر سازها و ارکستر در رادیو انجام می‌دهد. ولی با این‌حال در این اجراها همچنان شخصیت

منفردِ سه‌تار حفظ می‌شود. علی‌رغم حضور ساز سه‌تار در فضای عمومی‌ای مانند رادیو و شناخته‌شدن در بین عامه‌ی مردم این ساز همچنان وجهه، تعلق و وابستگی خود را به طبقه‌ی فرهیخته‌ی جامعه از دست نمی‌دهد و هیچ‌گاه وارد فضای موسیقی مجلسی و عامه‌پسند نمی‌شود. حسین علیزاده در رابطه با این موضوع بیان می‌کند: «سه‌تار از سازهایی است که در هیچ دوره‌ای، حتی دوره‌ی برزخ، بازاری نشد» (علیزاده ۱۳۷۲الف، ۱۰۸).

ساز سه‌تار پس از حضور در رادیو باز هم از ورود فراگیر به عرصه‌ی عمومی بازداشته می‌شود. به طوری‌که تا سال ۵۰ در جشنواره‌ها و کنسرت‌ها به ندرت حضور می‌یابد. فراخوانِ جشنواره‌ها در این دوران فاقدِ دعوت از نوازندگانِ ساز سه‌تار است. همچنین این ساز هیچ‌گاه به صورت رسمی در هنرستان‌ها تدریس نمی‌شود. ساز رسمیِ هنرستان در بین سال‌های ۱۳۰۲ تا چند دهه بعد تار، سنتور، ویُلن ویُلن‌سل، فلوت، کلارینت و پیانو است. داریوش طلایی در مصاحبه‌ای در این رابطه بیان می‌دارد: «از سازهای ایرانی فقط این دو ساز ـتار و سنتورـ به عنوان ساز تخصصی به رسمیت شناخته می‌شد. بقیه‌ی سازها یا فراموش شده بودند یا در شُرف فراموشی بودند» (طلایی ۱۳۹۷، ۱٤۱).

لطفی نیز در توضیحی مشابه در ارتباط با این موضوع بیان می‌دارد: «البته در هنرستان تنها تار که امکان اجرای ارکستری داشت تدریس می‌شد و از... سه‌تار خبری نبود.» (لطفی ۱۳۷۱، ۲۲).

تأثیر تأسیسِ کلاس‌های موسیقی بر حیات‌اجتماعی سه‌تار

قطع حمایتِ حامی متنفذ و قدرتمندی چون دربارِ ناصرالدین شاه قاجار ـخصوصاً در دو دهه‌ی پایانی عمرِ اوـ از موسیقیدانان و ادامه‌ی این روند در عصرِ مظفری (۱۲۷۵–۱۲۸٦ش.) و برچیده‌شدن محافل شاهزادگان منجر به تغییر در نحوه‌ی حضور هنرمندان در عرصه‌های اجتماعی می‌شود. از طرف دیگر نوازنده‌ها در این دوران کوشش می‌کنند که استقلال هر چه تمام‌تر خویش به عنوان شخصیت‌هایی هنری را به دست بیاورند. هنرمندانی که دیگر تمایلی برای آنکه تحتِ سلطه‌ی افراد متنفذ باشند ندارند، اجرایِ موسیقی را به تدریج به محافل و مجامع عمومی و خصوصی با حمایت از طرفِ افراد فرهیخته می‌کشانند. شاید بتوان گفت این تمایلِ به استقلال در بینِ نوازندگان ابتدا در عصر مظفری و با شوریدن درویش‌خان و پناه بردنِ او به سفارت انگلستان و مطالبه‌ی او برایِ رهایی از تملکِ حسام‌السلطنه آغاز می‌شود. پیش ازین نوازندگان به نوعی در تملک شاه و شازدگان درباری بودند و حتی برخی از آنها به جای نام فامیلِ شخصی، دارای پسوندهایی در انتهایِ اسامیِ خود بودند که وابستگی آنها به شخصی صاحب منصب را نشان می‌داد.

این ادعای استقلال با تشکیلِ انجمن اخوت از سال‌های ۱۲۸۰ش. و رونق‌گرفتنِ کنسرت‌ها و در راستایِ آن امکانِ تشکیل کلاس‌های مستقلِ موسیقی، شکلِ منسجم‌تری به خود می‌گیرد. درویش‌خان یکی از تأثیرگذارترین شخصیت‌ها در این دوران است که علاوه بر آنکه اولین استقلال‌طلبی در بین موسیقیدانان آن عصر را مطالبه می‌کند، کلاس رسمیِ درس موسیقی برای زنان را نیز تأسیس می‌نماید. در این کلاس وظیفه‌ی تدریس به هنرجوهای مبتدی را خواهر درویش بر عهده می‌گیرد و هنرجوها پس از طی این دوران

به محضر درس درویش وارد می‌شوند. در این دوران علاوه بر درویش اشخاص دیگری چون حسین‌خان اسماعیل‌زاده و رضا محجوبی نیز به طورِ کاملاً رسمی شروع به تدریس موسیقی با شکل کلاسِ درس به صورت نظام‌یافته می‌کنند.

علاوه بر کلاس‌های رسمیِ مذکور افراد دیگری چون حسین‌خان هنگ‌آفرین و مهدی صُلحی(منتظم‌الحکما) و برخی دیگر از موسیقیدانان این عصر نیز در این دوران کلاس‌های غیررسمی‌ای برای تدریسِ موسیقی ایرانی داشته‌اند؛ ولی از آنها اعلان یا آگهیِ خاصی برای پذیرشِ هنرجو در روزنامه‌ها به چشم نمی‌خورد.

مدرسه‌ی عالی موسیقی با سرپرستی علینقی وزیری نیز در سال ۱۳۰۲ش. به صورتِ خصوصی و مستقل از دولت تأسیس می‌شود که به نهادینه‌شدنِ امر آموزشِ رسمی و خصوصی کمک شایانِ توجهی می‌کند. وزیری در راستایِ نهادینه کردنِ علمی موضوع آموزش در سال ۱۲۹۱ش. شروع به نگارش کتاب دستور تار می‌کند و این کتاب را با اصلاحاتی در حدودِ سال ۱۳۰۱ش[۶]. در برلین چاپ می‌کند. این کتاب اگر چه برای تار تدوین می‌شود اما در چاپ‌های بعدی و در سال‌های پس از ۱۳۱۵ش. ـبه دلیل مشابهت‌های ظاهریِ تکنیک‌های اجرایی درساز تار و سه‌تارـ عنوان آن نیز به دستور جدید تار و سه‌تار تغییر می‌یابد. این کتاب تا سال‌ها بعد به عنوانِ منبع آموزشی هنرجویانِ ساز سه‌تار مورد استفاده قرار می‌گیرد. یک سال پس از مرگ صبا در سال ۱۳۳۷ش. مجموعه‌ای مشتمل بر ردیف ماهور و همایون به روایت صبا برای ساز سه‌تار و تار (نک. صبا ۱۳۳۷) به کوشش شاگرد او محمد بهارلو منتشر می‌گردد. اما در این کتاب نیز مانند کتاب وزیری تأکید ویژه‌ای بر محوریت تکنیک‌های ساز سه‌تار صورت نمی‌گیرد.

در ادامه‌ی این روند با از بین رفتنِ حمایت دربار از موسیقیدانان در عصر پهلوی از ۱۳۰٤ و مرگِ اساتید برجسته‌ی عصر ناصری در دهه‌های بعد، حامیانِ هنردوست خصوصیِ موسیقی نیز به تدریج کمتر می‌شوند و محافل موسیقی مانند محفلِ حاجآقامحمد ایرانی– مجرد نیز از دهه‌ی چهل از بین می‌رود[۷]. در پی این موضوع رفته‌رفته اجرایِ زنده‌ی نوازندگانِ موسیقی کلاسیک در عرصه‌ی عمومی کمرنگ می‌شود و اجرایِ رادیویی جای اجرایِ زنده‌ی موسیقی و مجامع موسیقایی را می‌گیرد. با ظهورِ این پدیده، موسیقی کلاسیک ایرانی و بیش از همه سازِ سه‌تار به سمت فردگرایی مفرط پیش می‌رود.

این روند با تأسیس مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی در سال ۱۳٤۷ دستخوشِ تغییرات جدی می‌شود. با تأسیس این مرکز و حضور سه‌تارنوازانی از طبقه‌ی فرهیخته‌ی جامعه مانند صفوت و نورعلی برومند در صدر آن، و حمایت همه جانبه‌ی نهادهای فرهنگیِ وابسته به دولتِ وقت، آموزشِ ساز سه‌تار به صورت فراگیر و مشخص قوّت می‌گیرد. این آموزش تحت نظر اساتید برجسته‌ی آن دوران و افرادی مانند نورعلی برومند، هرمزی، یفروتن به شکلی کاملاً متمرکز و هدفمند بر ساز سه‌تار دنبال می‌شود. این امر

---

[۶] برای اطلاعات جامع‌تر در ارتباط با این موضوع نک. صفرزاده (۱۳۸۰، ۱۱۲ـ۱۱٤).

[۷] برگزاری این‌گونه محافل در این دوران در تهران از بین می‌رود، اما در شهری مانند اصفهان با حمایت شخصیتی مانند حسن کسایی (۱۳۹۱–۱۳۰۷) که سابقه‌ی این محافل در خانواده‌ی او موروثی بود تا سال‌ها بعد ادامه می‌یابد.

نوازندگانِ برجسته‌ی مرکز حفظ و اشاعه ـافرادی چون طلایی، جلال ذوالفنون، علیزاده و لطفیـ را تحتِ تأثیر خود قرار می‌دهد. در این دوران سعی می‌شود ساز سه‌تار به شکلی تمایز یافته از ساز تار مورد بررسی و آموزش قرار گیرد.

آموزش موسیقی توسط این افراد که عمدتاً از شاگردان و متّصلین به نسل اول و دوم سه‌تارنوازی در ایران و از شاگردان اساتیدی مانند درویش‌خان و میرزاعبدالله بودند با تأکید بر اصالت و بازسازی موسیقی ایرانی و دوری‌گزینی از موسیقی بازاری و عامه‌پسند دنبال می‌شود. سیاست فرهنگی رایج در مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی به نوعی تدوین می‌شود که به دعوت از اساتیدی از نسلِ گذشته بپردازد که سال‌هاست در انزوایِ موسیقایی و به دور از تغییرات عمده به حیاتِ موسیقایی خود ادامه داده‌اند.

در مرکز حفظ و اشاعه از عبادی با آنکه فرزند میرزاعبدالله و به بیانی شناخته‌شده‌ترین نوازنده و مدرس سه‌تار در این دوران است، به دلیل آنکه به نوعی نماینده‌ی رادیوییِ سه‌تار در فضای عمومی است، دعوت به عمل نمی‌آید. صفوت در ارتباط با این موضوع بیان می‌دارد:

> استاد عبادی هم چون مرتب در رادیو ساز می‌زدند و در رادیو هم نمی‌شد که تکرار کرد ناگزیر مقداری تمایل پیدا کرده بودند به اینکه رعایت مقتضیات مجلسی را بکنند. مجلس را هم که برومند مخالف بود. بچه‌هایی هم که آنجا بودند همه برومندزده[۸] شده بودند و با استاد عبادی مخالف بودند. (صفوت ۱۳۹۶، ۱۷۹)

اما این تنها علتِ این موضوع نیست. شاید بتوان گفت یکی دیگر از دلایل این امر روایت خاصِ عبادی از ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی است که با مکتبِ پدرش متفاوت است و تمامی گوشه‌های آن ردیف را در بر نمی‌گیرد. پایبندیِ دقیق به روایت ردیف در تفکر غالب بانیان حفظ و اشاعه و دیگر اساتید برجسته‌ی آن دوران مانند صبا از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. نمونه‌ی مرتبط با این موضوع هنگامی است که کمالیان برای یادگیری سه‌تار به نزد صبا می‌رود و صبا از آموزش سه‌تار امتناع می‌کند و او را نزد حسین هنگ‌آفرین می‌فرستد. این در حالی است که طبقِ گفته‌ی خود کمالیان، او به صدایِ ساز عبادی که در آن دوران از رادیو پخش می‌شده علاقه‌ی ویژه‌ای داشته است. کمالیان در ارتباط با این موضوع می‌نویسد:

> آنجا صبا مرا تشویق کرد که هم سه‌تار بزنم و هم سه‌تار بسازم. بعد هم با کمالِ صراحت گفت: من نمی‌توانم سه‌تار یاد بدهم، حوصله ندارم و شاگرد سه‌تار ندارم. فقط ویُلن درس می‌دهم. اما یک نفر است به نام حسین‌خان رِ. اگر پیدایش کنی بهترین استاد سه‌تار است و از شاگردان میرزاعبدالله [بوده است] و خیلی خوب ردیف می‌داند. او می‌تواند به شما درس بدهد. (کمالیان ۱۳۹٤، ۸)

[۸] منظور تحت تأثیرِ دیدگاه‌های برومند قرار گرفتن هنرمندانِ حفظ و اشاعه است.

همچنین اطلاعات و محفوظات عبادی از ردیفِ موسیقی ایرانی کامل نبود و تمام گوشه‌های ردیف را در خاطر نداشت. کمالیان در این ارتباط بیان می‌دارد: «البته [اطلاعات موسیقی آقای] عبادی محدود بوده است. به قول خودش می‌گفت به من می‌گویند [گوشه] ابوالچپ بلد نیستی. خوب بلد نیستم. ولی شیرین کاری‌هایش خیلی زیبا بود و واقعاً شنونده لذت می‌برد.» (کمالیان ۱۳۸۱، ۵۱)

با تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی در واقع طبقه‌بندیِ خاصی از موزیسین‌ها و موسیقی‌ها با عناوین ما و آنها، یا به نوعی کلاسیک و غیر کلاسیک، فرهیخته و مجلسی شکل می‌گیرد. در این مجموعه با آن که فضایی اختصاصی با امکانات بسیار برای فعالیتِ فردی در اختیار افراد قرار می‌گیرد، اما تأکید بر روحیه‌ی کار جمعی تبلیغ و اشاعه می‌یابد. همزمانی این امر با شکل‌گیریِ روند انقلاب در دهه‌های بعد، بر ادامه‌ی فعالیت‌های گروهی در نسل تحت تربیت این مرکز می‌افزاید. این موضوع در شکلِ آثار، انتخاب اشعار و مواردی از این دست در ساخته‌های دهه‌ی شصت، که هم‌گام با تفکر غالبِ اجتماعی در آن دوران شکل گرفته کاملاً مشهود است.

در بین سال‌های ۵۰ تا ۵۵ اساتید برجسته‌ی سه‌تارنوازیِ ایران ـافرادی مانند هرمزی و فروتن، که سال‌ها از عرصه‌ی عمومی موسیقی دوری جسته‌اندـ از طرف نهاد فرهنگیِ دولتِ وقت، برای شرکت در جشنواره‌هایی مانند جشنِ هنر شیراز دعوت می‌شوند و به اجرای تک‌نوازی می‌پردازند. ساز سه‌تار که پس از ورود عبادی به رادیو از فضایِ اندرونی و خصوصی به عرصه‌ی عمومی گرویده بود، در این دوران بیش از گذشته در فضایِ عمومی مطرح می‌شود. تناقضِ جالب این امر آنجا پدیدار می‌گردد که این مسئله توسطِ هنرمندانی اتفاق می‌اُفتد که سال‌های متمادی از حضور در مجامع عمومیِ موسیقی خودداری کرده‌اند. از طرفِ دیگر این اجراها از جانبِ افرادی ـمانند برومندـ تأیید و برنامه‌ریزی می‌شود که خود از حامیانِ طبقه‌ی فرهیخته‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی، خصوصاً ساز سه‌تار محسوب می‌شوند.

علاوه بر استادان شناخته‌شده‌ی مرکز حفظ و اشاعه، هنرجویان این مرکز نیز عمدتاً افرادی بودند که سالها تحت نظر اساتید برجسته‌ی موسیقی، به صورت خصوصی و یا در هنرستان با سایر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی آموزش دیده بودند. برخی از این هنرجویان در دهه‌های بعد با نگاهی متفاوت از گذشته در راستایِ تفکیکِ تکنیک‌هایِ اجراییِ ساز سه‌تار از سازهای مشابهِ خود مانند تار، دست به نگارش مِتُدهایی آموزشی، منحصر به ساز سه‌تار زدند. این موضوع به تدریج سببِ تثبیتِ تفکر جدایی تار از سه‌تار در کارگانِ آموزشی در بین نسل معاصر شد. از جمله‌ی این کتاب‌ها می‌توان به *آموزش سه‌تار* نوشته‌ی ذوالفنون در چهار جلد که در بین سال‌های ۱۳۶۹–۱۳۷۸ منتشر گردیدند؛ و همچنین به کتاب *دستور مقدماتی سه‌تار* نوشته‌ی علیزاده که در سال ۱۳۷۷ انتشار یافت اشاره کرد.

تأثیر برون‌گرایی بر شکلِ ظاهری سه‌تار

به تدریج تمایل به قرارگیری در فضایِ عمومی نه تنها در نوازندگان ساز سه‌تار دیده می‌شود، بلکه در شخصیتِ ساز سه‌تار نیز بازتابی برجسته می‌یابد. در این دوران نه تنها دیگر از سه‌تارهای زیرعبایی و کاسه‌کتابی که نماد حیات زیرزمینی و پنهانیِ این ساز

در دهه‌های گذشته است خبری نیست بلکه سازها بیش از گذشته تمایل به خودنمایی و دیده‌شدن دارند. کاسه‌ی سازها به مراتب بسیار بزرگتر از گذشته می‌شود. سازندگان و نوازندگان بیش از گذشته به موضوع تولیدِ حجم صوتی بیشتر در این ساز توجه می‌کنند. دقت در ساخت و توجه به زیباییِ ظاهری ساز به شکلی بارز مورد توجه قرار می‌گیرد. عناصر تزیینی به بخش‌های مختلف ساز افزوده می‌شود تا به چشم‌نوازی و بیشتر دیده‌شدنِ ساز کمک کند. سایر هنرها مانند خوشنویسی، معرق‌کاری، منبت‌کاری و جواهرسازی نیز به کمکِ سازندگانِ سه‌تار می‌شتابند تا هر چه بیشتر ساز در دستانِ نوازنده بدرخشد و دیده شود[۹].

شاید بتوان گفت اگر چه ز این عناصر تزئینی به بدنه‌ی ساز به دیده‌شدنِ بیشتر آن به طرزِ فزاینده‌ای کمک می‌کند، اما بعضی سازندگانِ این ساز با نگاشتنِ اشعاری با محتوایِ عارفانه بر صورتِ ساز، قصد دارند به هنرمندان مُدام ماهیتِ درونگرایِ این ساز را یادآوری کنند که مبادا صورت بر سیرت سایه بیفکند. این تمایل به برونگراییِ ساز سه‌تار در این دوره شاید ثمره‌ی سرکوبِ شخصیتِ این ساز طیِ سالیان متمادی و به تَبعِ آن شکل گرفتنِ حیاتی مخفیانه و منزوی است که با مساعدشدن فضا یکباره بروز می‌یابد.

با افزوده‌شدنِ تزیینات ظاهری و شعر به سازها و در نظر گرفتنِ اسمی خاص برای هر ساز ـاز طرفِ سازنده‌ی آن‌ـ[۱۰] به بیانی، ساز دیگر از دنیای صرفاً بی جانِ خود به عنوان ابزاری برای نواختن خارج می‌شود و هُویتی زنده می‌یابد. در این تفکر ساز دارای شخصیتی می‌شود که قصد دارد با نوازنده‌ی خود ارتباط درونی و روانی برقرار کند. سازها دیگر با داشتن اسم و عنوانی خاص به دنبال ابراز ماهیت و هُویت درونی خود هستند. این‌گونه است که ساز هم به اندازه‌ی نوازنده برای دیده‌شدن اهمیت می‌یابد. حتی سرنوشت و سرپرستی او که به دست چه کسی قرار است بیفتد، برای سازنده که به ساز به عنوانِ موجودی زنده و دارایِ حیات می‌نگرد حائز اهمیت می‌شود[۱۱].

نوشتن شعر بر بدنه‌ی ساز به نوعی متوجه ساختن هنرمندِ صاحب ساز به هُویتی ساختاری و درونی است که سازنده برای ساز متصور بوده است و از نوازنده می‌خواهد این هُویت را حفظ کند و بروز دهد. در واقع شاید هدف سازنده این بوده که با توجه به این ظاهرسازی و آراستنِ ساز، اهمیت توجه و نگاه به درون و محتوا از بین نرود. کمالیان در ارتباط با این موضوع می‌گوید:

---

[۹] سازهای کمالیان در این دوران نمونه‌ای از این سازهاست که نوارهایی سفید رنگ در لابلای ترکه‌ها، هنرخوشنویسی بر کاسه و صفحه‌ی ساز و برخی عناصر تزئینی مذکور را در خود جای داده است.

[۱۰] ظاهراً نامگذاری سازها از دورانِ حاج‌آقا ایرانی مجرد در بین هنرمندان رواجِ بیشتری می‌یابد. کمالیان در رابطه با قرار دادنِ اسم برای سازها می‌نویسد: «اسم‌گذاری روی سه‌تارهایم را از حاج آقا ایرانی مجرد [یاد] گرفتم. اسم گذاشتن روی سازها، از زمان ایشان شروع شد.» (کمالیان ۱۳۸۱، ۱۱۵).

[۱۱] برای نمونه‌ی اسم‌گذاری و اشعار نوشته شده بر ساز و اسامی صاحبان ساز نک. کمالیان (۱۳۸۱، ۱۱۵ـ۱۳۳).

شعر باید جنبه‌ی عرفانی داشته باشد، که نوازنده درد دلش و حالش را به سه‌تار بگوید، یا وقتی شعر روی سه‌تار را می‌خواند باعث شود که درونیاتش را بهتر به ساز منتقل کند، و یک اثر خاصی در وجودش پیدا شود. (کمالیان ۱۳۸۱، ۱۱۰)

تأثیر دهه‌ی آغازین انقلاب بر حیات‌اجتماعی سه‌تار

روند برونگرایی تازه شکل‌گرفته برای ساز سه‌تار و نوازندگانِ آن که پیشتر از آن صحبت شد با شکل‌گیری تفکر و حرکت‌های تحت تأثیر انقلاب، یکباره راکد، متوقف و بار دیگر به اجبار به فضایِ اندرونی رانده می‌شود. موسیقیِ این دوران تحتِ شرایط سیاسی–اجتماعی حاکم موسیقی‌ای مهیج، حماسی و شورآفرین است که ساز سه‌تار با شخصیت پیشینِ خود با آن قرابت چندانی ندارد.

سه‌تار که در سال‌های آخر دورانِ پهلوی مورد توجه قرار گرفته بود در بحبوحه‌ی انقلاب و موسیقی انقلابی به حاشیه رانده می‌شود و در مجموعه‌هایی مانند چاووش که پدیدآورندگان آن از اعضای اصلی مرکز حفظ و اشاعه بودند، مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. برخی از چهره‌های برجسته‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی در این دوران یا فوت می‌کنند، یا به دوران کهولت و بازنشَستگی می‌رسند. برخی هنرجویانِ تأثیرگذار مرکز حفظ و اشاعه مانند لطفی و علیزاده نیز به کشورهای دیگر مهاجرت می‌کنند.

امر انقلابی عمدتاً ماهیت استفاده از پدیده‌ها را دگرگون می‌سازد. این اتفاق در سال‌های اولیه‌ی انقلاب برای ساز سه‌تار نیز رخ می‌دهد و این ساز را درگیر مناسبات تازه‌ی سیطره‌یافته بر تفکر آن دوران می‌کند. پس از یک دوره‌ی کوتاه انزوایِ اجباری و حصرِ ناخواسته در این دوران، سازِ سه‌تار شخصیتِ تکرو و انحصارطلب خود را تحت تأثیر شرایط جدید رها می‌کند و با پدیده‌ی انقلاب و امر انقلابی که ماهیتی جمعی دارد ـو در این دوران دیگر در بینِ تفکرِ غالبِ جامعه و موسیقیدان‌ها نهادینه شده استـ همسو می‌شود و تحتِ تأثیر این تفکر خود را با شرایط اجتماعی پدیدآمده تطبیق می‌دهد و هُویتی گروه‌گرایانه می‌یابد.

شخصیت سابقِ این ساز که با ویژگی‌هایی مانند فرهیختگی، عارفانه‌بودن و درون‌گرایی همراه است، از حساسیتِ حکومت نسبت به محصولِ موسیقایی این ساز می‌کاهد و از طرف قدرتِ حاکم پذیرفته می‌شود و با هُویت جدید در هم می‌آمیزد. این موضوع سبب می‌شود در سال‌های اولیه‌ی انقلاب و دورانِ جنگ امتداد حیات اجتماعی ساز سه‌تار با شکلی متفاوت از پیش و به صورت اجتماعی‌شده‌ی جدیدی حفظ شود.

هُویت تازه شکل‌گرفته‌ی ساز سه‌تار در دوران جنگ به شکل گروه‌نوازی در آثاری که سه‌تار در آن نقش اصلی و پُررنگ را دارد به شکلی کاملاً مشهود نمایان می‌شود. در دوران جنگ توجه به شعرهایی با مضمونِ عرفانی خصوصاً اشعار شاعرانی مانند مولانا، خیام، عطار و مجذوب‌علیشاه که پیش از این سابقه نداشته است رواج می‌یابد. ساخت این آثار با موضوعیتِ توجه بیشتر به روح و عالم

غیرمادی در قالبِ آثاری با اجرای گروهی[۱۲] همگام‌شدن با فضای اجتماعی جنگ و فرهنگ غالبِ تحت سیطره‌ی قدرت یعنی فرهنگ شهادت‌طلبی، نگاه و توجه به درون را بازنمایی می‌کند و هم راستا با این دیدگاهِ غالب آن را اشاعه می‌دهد.

این آثار به دفعات از طریقِ رسانه‌های وابسته به حکومت حتی در مناطق و میادینِ جنگی پخش می‌شود و از آنها برای اشاعه‌ی تفکرِ موردِ تأیید حکومت استفاده می‌شود. این نوع استفاده از موسیقی تنها به آثار سه‌تاری محدود نمی‌شود و آثاری مانند «نینوا[۱۳]» ـکه اثری ارکستری و بی‌کلام است و سازنده‌ی اثر برایِ آن ماهیتی مذهبی قائل نیستـ نیز دستخوشِ چنین استفاده‌ی ابزاری‌ای می‌شود.

به این ترتیب ساز سه‌تار در دوران جنگ در حوزه‌ی نشر با انتشار آلبوم‌هایی پرمخاطب مانند «گل صدبرگ» و «آتش در نیستان» از ساخته‌های ذوالفنون و رضا قاسمی و آلبومِ «راز و نیاز» از آثار علیزاده به حیاتِ موسیقایی خود ادامه می‌دهد. استفاده از ساز سه‌تار در این دوران و در این آثار به نوعی دستخوش تغییری جدی می‌شود و از سازی با شخصیت منفرد دور شده و برای نخستین بار به صورت هم‌نوازی و گروه‌نوازی، در کنار سایر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. به این ترتیب باب جدیدی در ارائه و اجرا با این ساز گشوده می‌شود.

تا حدود یک دهه پس از انقلاب اثری از اجرایِ زنده‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی به شکلی وسیع در عرصه‌ی عمومی پدیدار نمی‌شود. در این دوران تنها اجراهایی با ماهیتِ نیمه‌خصوصی در فضاهایی مانند سفارت‌خانه‌ها، در خصوصِ حفظ فعالیت‌های فرهنگی صورت می‌گیرد. این اجراها سال‌ها بعد در قالب آثاری شنیداری منتشر می‌گردد. در این نوع کنسرت‌ها اثری شنیداری که با ساز سه‌تار اجرا شده باشد دیده نمی‌شود.

در سال ۱۳٦۷ که هنوز ممانعت‌ها برای حضور موسیقی به صورت اجرای زنده و عمومی در جامعه پررنگ است، و این ممنوعیت از جانبِ حکومت به بدنه‌ی موسیقی تحمیل می‌شود، اولین بازگشتِ جدی موسیقی کلاسیک به صحنه با اجرای علیزاده و با ساز سه‌تار به شکلی کاملاً متفاوت با آثار دهه‌ی گذشته صورت می‌گیرد. آلبوم «ترکمن» که به صورتِ تک‌نوازی اجرا شده است محصول موسیقایی این اجرا است. این اجرا به نوعی نقطه‌ی عطفی بین گذشته و دورانِ معاصر ساز سه‌تار ایجاد می‌کند. تأثیراتِ سیاسی–فرهنگی و اجتماعیِ یک دهه‌ی پرفراز و نشیب، تجربه‌ی زیسته‌ی علیزاده در غرب و مواجهه با موسیقی غرب در بستر فرهنگیِ آن و تأثیرپذیری از شرایطِ حاکم سبب تغییرات عمده‌ای در استفاده از ساز سه‌تار می‌گردد که گرچه ریشه‌های موسیقیِ کلاسیک ایرانی و خطی از گذشته را در آن می‌توان دید اما استفاده از تکنیک‌های اجرایی آن دستخوشِ تغییراتی بسیار مشهود گردیده است. در آثار تک‌نوازیِ سه‌تارِ علیزاده، به ساز سه‌تار به عنوانِ سازی در خاستگاه خانوادگیِ خود نگاه می‌شود. به بیانِ دیگر نگاهی به ساز سه‌تار به عنوانِ عنصری توانمند شکل می‌گیرد که می‌تواند علاوه بر بیانِ شاخصه‌هایِ موسیقیِ کلاسیک ایرانی بازتاب دهنده‌ی حالات صداییِ بخشی از خانواده‌ی بزرگ خود یعنی تنبورها، دوتارها وسایر اعضای این خانواده از بخش‌های مختلف موسیقیِ مردمی ایران

---

[۱۲] از این دسته آثار می‌توان به «گل صد برگ» و «آتش در نیستان» اشاره کرد.

[۱۳] نینوا اثری از علیزاده که در سالِ ۱۳٦۲ منتشر شده است.

نیز باشد. اتصال این ساز به خانواده‌ی بزرگ خود سببِ افزایش و تنوعِ تکنیک‌های اجرایی این ساز می‌شود. از دیگر مشخصه‌هایِ بارزِ آثار تک‌نوازیِ علیزاده با ساز سه‌تار خصوصاً در آلبوم ترکمن می‌توان به وارد شدنِ حرکت‌های هیجانی به نغمه‌پردازی‌های ساز سه‌تار و تغییرِ جدی در مواردی مانند افزایش قابلِ توجه زمانِ یک اجرا، ساختارِ اجرا، سونوریته، تُندایِ بخش‌های وزن‌آزاد اجرا، افزایش تمپویِ اجرای قطعات، مُدگردی‌های طولانی به دستگاه/آوازی دیگر، نگاهِ فُرمال به شکل‌دهی به آوازها و قطعات، تلفیقِ درهم‌تنیده‌ی موسیقیِ مردمی و موسیقی کلاسیک، پیچیده‌شدن قطعات و افزایش ویرتئوزیته‌ی نوازنده و مواردی از این دست اشاره کرد.

حیات اجتماعی سه‌تار در دو دهه‌ی اخیر

از این پس ساز سه‌تار دارایِ حیاتی دوگانه می‌شود. یک بخش از حیات آن مربوط به زیستِ جدی در دنیای موسیقی کلاسیکِ ایرانی است که وابسته به شخصیت و هُویت گذشته‌ی این ساز است که تابعِ زمان دستخوش تغییراتی شده است. حیات جدی این ساز با رجعتِ دوباره به شخصیتِ درونی و انفرادی آن ولی با حضور در عرصه‌ی عمومی با آثاری چون «پایکوبی» (۱۳۷۲) و «کنسرت همایون» (۱۳۷٤) از علیزاده، «یادی از درویش» (۱۳۷۱) و «گریه‌ی بید» (۱۳۷۳) از لطفی، «شباهنگ» (۱۳٦۷–۱۳٦۸) و «کاروان صبا» (۱۳۷٤) از شعاری، «چکاوک»ـ عبادی (۱۳٦۸)، «پرند»ـ (۱۳٦۷) ذوالفنون و آثاری دیگر دنبال می‌شود.

بخشِ دوم از حیات اجتماعیِ ساز سه‌تار در دهه‌ی هفتاد مربوط به فضایِ همگانی و غیرجدیِ این ساز است که در دوران معاصر شکل می‌گیرد. جرقه‌های همه‌گیرشدنِ ساز سه‌تار که با آثارِ متعلق به دوران جنگ اتفاق افتاده بود و نوجوانان و جوانان آن دوران را مجذوب خود کرده بود در سال‌های پس از جنگ و دو دهه‌ی معاصر شکلی همگانی به خود می‌گیرد. شاید بتوان گفت این نوع از علاقه‌ی همگانی به ساز در بین خانواده‌هایی که وابستگی حداقلی به موسیقی دارند، به نوعی از تفکرِ اتصال به بدنه‌ی فرهنگی جامعه و رفعِ نیاز و علائقِ غیرجدیِ افراد نشأت می‌گیرد. شاید بتوان گفت در زیستِ غیرجدیِ ساز سه‌تار نوع استفاده از سازها به نوعی نگاهی کالامحور است، به موضوعی فرهنگی که تَشخُصی دوگانه با ماهیتی (الف) فرهنگی و (ب) لوکس را در طبقه‌بندیِ خود شکل می‌دهد. در این نگاهِ کالایی به سازها نوع و طبقه‌بندیِ ساز چندان حائز اهمیت نیست. به بیان دیگر این نگاهِ فرعی در بینِ عامه‌ی جامعه و تعلقِ این هُویت دوگانه در دوران معاصر به سازها می‌تواند شاملِ همه‌ی سازهای موسیقی ایرانی و غیرایرانی باشد. گر چه بررسیِ این موضوع نیاز به واکاوی مُفصل و جامع‌تری دارد که در مجالِ این نوشتار نمی‌گنجند؛ اما از آن‌جا که بخشی از حیات اجتماعیِ ساز سه‌تار در دوران معاصر را نیز در بر می‌گیرد نگارنده تنها به تشریح کلیِ این طبقه‌بندی می‌پردازد.

(الف) دیدگاه فرهنگی در زیستِ غیرجدیِ ساز سه‌تار: به شکلی کلی شاید بتوان گفت در دیدگاه فرهنگی اهمیتِ موضوع از نظر افرادی با این نگاه به ساز، به نوعی اتصال به طبقه‌ی فرهنگی جامعه، یا برطرف کردنِ نیاز شخصیِ افراد به موسیقی و خلوتِ با ساز به عنوانِ عنصری فرهنگی است. در این دیدگاه ساز مانند کالایی تزئینی به خانه و حتی ویترینِ مغازه‌ها افزوده می‌شود. ماحصل کلیِ گفتگو با این دیدگاهِ فرهنگی این است که سازِ بر دیوار طبقِ اذعان این دسته از افراد عموماً یادآور دورانی از حیاتِ شخصی است

که علاقه‌ای فردی برای دنبال‌کردنِ موسیقی وجود داشته و عموماً به صورت نیمه‌کاره و نافرجام رها شده است. پس در واقع شاید بتوان گفت سازِ آویخته بر دیوار نمادی نوستالژیک از دوره و آرزوهایی است که گذشته و دیگر به دست نمی‌آید. در اینجا دیگر این شخص نیست که به سازِ سه‌تار معنا می‌بخشد، در واقع تعامل میان شخص و ساز تعاملی است که سبب خلق احساساتی از دورانی خاص می‌شود و در واقع ساز نمادِ دورانی پرشور از عمرِ رفته است. تحت این شرایط در واقع سازِ آویخته بر دیوار سعی دارد خود را از قید کالاشدگی برهانَد و به موجودی جاندار و معنابخش به بخشی از تاریخِ زندگیِ یک شخص تبدیل شود. در این دیدگاه ساز از حالتی پویا و زنده که قرار است نغمه‌پرداز باشد به شکلی نیمه‌ایستا با ماهیتی خاطره‌انگیز تغییر می‌یابد.

(ب) دیدگاه لوکس در زیستِ غیرجدیِ ساز سه‌تار: در دیدگاه دوم و نگاه لوکس به ساز گرچه مشابهت‌هایی با دیدگاه فرهنگی وجود دارد، اما با پدیده‌ی متفاوتی مواجه می‌شویم. در توجه به ساز از منظرِ کالایی لوکس، ارزشِ مادی، قدمت تاریخی و اتصالِ آن به اشخاصی صاحب‌نام نیز به شدت حائز اهمیت می‌شود. این‌گونه است که افرادِ دارای این دیدگاه به دنبالِ سازهایی دارای قدمتِ تاریخی ـساز به عنوانِ کالایی عتیقهـ و یا ساخته‌ی سازنده یا متعلق به نوازنده‌ای صاحب‌نام می‌روند. با در اختیار گرفتنِ این سازها توسط این دسته افراد ـکه عمدتاً نوازندگان حرفه‌ای هم نیستند و گردآوریِ آنها به شکلی کلکسیونیـ امکانِ قیمت‌گذاری‌های گزاف بر رویِ این سازها را در اختیار این طبقه قرار می‌دهد. تحتِ این شرایط و تبدیلِ ساز به کالایی لوکس و قرارگرفتن در چرخه‌ی اقتصاد و بازار ارزشِ مادیِ این سازها در سیری تصاعدی بینِ دارندگانِ آنها افزایش می‌یابد و تثبیت می‌شود. متأثر از این دیدگاه کالایی به ساز است که ساخته‌های سازندگانِ صاحب‌نامِ گذشته و گاهی معاصر تبدیل به کالایی بسیار گران‌بها و موزه‌ای می‌شود و جنبه‌هایی مانند شرحِ حال ساز و ماهیتِ عتیقه بودنِ آن و تعلقِ آن به هنرمندی صاحب نام نیز بیش از کیفیتِ مطلوبِ صدادهیِ ساز اهمیت می‌یابد. در این دیدگاه لوکس، دیگر به ساز به مثابه‌ی ابزاری پویا برای نواختن نگاه نمی‌شود. صنعتِ کم‌کیفیت‌ترِ ساخت سازهای قدیمی نسبت به دوران معاصر، دستخوشِ گذر زمان شدنِ اجزایِ آنها و آسیب به بخش‌هایی از ساز مانند صفحه، دسته و سایر بخش‌ها در اثر استفاده از آن و در نهایت کاهشِ کیفیتِ صدایی آنها بر اثر گذر زمان و موارد مذکور، دیگر در محوریت توجهِ دارندگان این قسم سازها نیست. این کالاهای لوکس صرفاً از آن جهت که کالاهایی غیرقابل تولید، یا فاقدِ مشابه در دوران معاصر هستند مورد توجه صاحبانِ آنها قرار می‌گیرند.

این مسئله در بین این قسم از دوستداران موسیقی در حالی شکل می‌گیرد که سازندگان[۱۴] این سازها عمدتاً در دورانِ حیات خود، با قراردادنِ قیمت‌های مادی زیاد و به نوعی نگاه به ساز به عنوانِ کالایی لوکس برای ساخته‌های خود مخالف بوده‌اند. حتی برخی از این سازندگان علی‌رغمِ آن که از لحاظ رفاه اقتصادی در تنگنا قرار داشتند، به دلیلِ رعایتِ چارچوب‌های اخلاقی خاص خود حاضر به فروش ساز با قیمت‌های گزاف به نوازندگان نبودند.

[۱۴] از جمله‌ی این سازندگان می‌توان به عشقی، کمالیان، هاشمی و قنبری‌مهر اشاره کرد.

در پی نگاه کالایی به ساز رفته‌رفته این سازها از دست نوازندگان حرفه‌ای به بدنه‌ی اجتماعِ غیرحرفه‌ای و مجموعه‌داران که توانِ خرید این سازها را دارند وارد می‌شوند. این نگاهِ لوکس حتی نوازندگانِ حرفه‌ای را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و این تفکر را در آنها ترویج می‌کند که دیگر از سازهایی این‌چنین گران‌بها برای کنسرت و اجرا استفاده نکنند؛ که مبادا این‌گونه سازها دستخوشِ اتفاق یا حادثه‌ای شود. تحتِ هجمه‌ی این تفکر به بدنه‌ی حرفه‌ای و غیرحرفه‌ایِ موسیقی، این سازها به شکلِ کالایی با ماهیتِ موزه‌ای تبدیل می‌شوند. در پیِ این روند هُویتِ ساز از ابزاری ویژه با صدایی خاص برای نواختن یعنی حیاتی پویا، به کالایی لوکس موزه‌ای و مهجور با حیاتی کاملاً ایستا ـدر کنجِ خانه و حتی دور از نظرِ عموم‌ـ تغییر می‌یابد. این‌گونه است که حتی داشتن برخی از این سازهای صاحب‌نام برای صاحبان‌شان، به نوعی شأن و منزلت اجتماعی و فرهنگی به همراه می‌آورد. شاید بتوان گفت بر خلافِ دیدگاهِ نخست ـیعنی دیدگاه فرهنگی در بینِ عامه‌ی جامعه‌ـ در دیدگاهِ لوکس‌نگر دیگر از هُویت موسیقاییِ ساز هیچ اثری باقی نمی‌ماند و ساز با یک تابلو، ظرف یا فرشِ گران‌بها از منظرِ صاحب آن تفاوتی ندارد.

در این میان سازهایِ اندکی نیز وجود دارند که از بدو پیدایش هُویتی ایستا، مهجور، عتیقه‌گونه و موزه‌ای داشته‌اند. یک نمونه از این سازها، سازی است که با عنوان سه‌تار ناصرالدین شاه قاجار شناخته می‌شود. داستان حیات این ساز و دست به دست‌شدنِ آن در طیِ دهه‌های متمادی درخور توجه است.

عبادی (بی‌تا.) داستان این ساز را این‌گونه روایت می‌کند که: شخصی علاقه‌مند به موسیقی و ساز سه‌تار در پیِ اقامت در خارج از کشور ساز سه‌تاری را نیز همراه خود می‌برد، در سفری که ناصرالدین شاه به پاریس داشته شخصِ مذکور تقاضایِ ملاقات با شاه را بیان می‌کند. پس از تلاش‌های بسیار که این امر محقق می‌شود فرد مذکور که از علاقه‌ی ناصرالدین شاه به موسیقی خبر داشته، به عنوان پیش‌کش سه‌تار خویش را به ناصرالدین شاه تقدیم می‌کند. شاه پس از مراجعت از پاریس ساز را به یکی از زنان اندرونی با نام حاجیه زهرا خانم که مورد توجهِ شاه بوده است هدیه می‌دهد. پس از سال‌ها دخترِ یکی از ندیمه‌های اندرونی، از کودکی به این ساز علاقه نشان می‌دهد و از آنجا که زهرا خانم به دختر علاقه داشته از شاه تقاضا می‌کند که اجازه دهد دختر نواختن این ساز را یاد بگیرد. شاه هم اجازه‌ی این موضوع را می‌دهد و دختر را به کلاسِ ساز میرزاعبدالله می‌فرستد. از آنجا که در آن دوران چنین موضوعی بی‌سابقه یا کم‌سابقه بوده است برای آن که از لحاظ شرعی، مشکلی پیش نیاید صیغه‌ی محرمیتی بین میرزاعبدالله و دختر خوانده می‌شود که مراحل آموزش بدون مشکل با توجه به محدودیت‌های آن زمان برگزار شود. دوران مشق ساز نزد میرزاعبدالله مدتی به طول می‌انجامد. پس از مرگِ ناصرالدین شاه اندرونی دچار تغییر می‌شود و دختر از محیط دربار خارج می‌شود. سال‌ها بعد همان دختر که دیگر پیر شده است از رادیو صدایِ سه‌تار عبادی را می‌شنود و پس از پرس و جو متوجه می‌شود که عبادی فرزند میرزاعبدالله است. این خانم پس از صحبت با عبادی سازِ مذکور را که سال‌ها در صندوقی دور از دسترس نگهداری می‌شده است به احترام استادش میرزاعبدالله به عبادی هدیه می‌کند. عبادی نیز تا پایان حیات خویش به شکلی موزه‌ای در خانه از این ساز نگهداری می‌کند عبادی (بی‌تا.) در مصاحبه‌ای نیز خود به این موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید از ترس آن که مبادا اتفاقی برای این ساز بیفتد

با آن ساز نمی‌زند و تنها جنبه‌ی قدمت ساز برای او اهمیت دارد (عبادی، بی‌تا.،۱۳:٤۰–۱۳:٤۷) پس از درگذشت عبادی این ساز به موزه‌ی موسیقی اهدا می‌شود و اکنون در موزه وجود دارد و در معرض دید عموم قرار گرفته است.

در بررسی حیاتِ این ساز با اتفاقات تاریخی‌ای مواجه می‌شویم که شاید برخی از آنها برای نخستین بار، یا تنها یک‌بار در تاریخ اتفاق افتاده باشد. از جمله‌ی این اتفاقات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. هدیه‌شدنِ یک ساز به شاه؛ ۲. هدیه‌شدنِ دوباره‌ی این ساز به سوگُلیِ شاه که عملاً کاربردی برای او که نوازنده و علاقه‌مند به یادگیریِ موسیقی نبوده، نداشته است و تنها نشانِ ابرازِ محبتِ ملوکانه به این زن بوده است؛ ۳. سپرده‌شدنِ هدیه‌ی لوکس و اعیانیِ شاهِ مملکت به طفلِ ندیمه‌ای از طبقه‌ی پایین و فرودستِ جامعه؛ ٤. اجازه‌ی شاه برای آموزش‌دیدنِ موسیقی توسطِ این ساز برای این دختر در دورانی که عموماً حضور زنان در موسیقی امری نامتداول بوده است؛ ۵. راه‌یافتنِ این کودک به محضرِ برجسته‌ترین استادِ سه‌تارنواز دوران؛ ٦. خوانده‌شدنِ صیغه‌ی محرمیت بین یک دختر و استادش برای رفعِ مشکلاتِ شرعی و عرفی و به نوعی دور زدنِ قوانین محدودکننده‌ای که در زمان خود بسیار برجسته و گریبان‌گیر بوده است؛ ۷. رسیدنِ دوباره‌ی ساز به دستِ فرزند استاد به نشانه‌ی ادب و احترام بین استاد و شاگرد و آسودگیِ خیال از ادای این دِین اخلاقی.

حیات این ساز که سازنده‌ی آن نامشخص است، تنها به دلیلِ اتصال به اشخاص مهمی در تاریخ است که حائز اهمیت می‌شود و مدام نزد اشخاصی دست به دست می‌گردد که عمدتاً از لحاظ موسیقایی هیچ تخصصی نداشته‌اند تا به دست عبادی می‌رسد. این سازِ مهجور با آنکه از صدایی مطلوب برخوردار است، اما از بدو پیدایش تا سالیان طولانی در کنجِ اتاق و یا در گوشه‌ای پنهان، دور از حضورِ جمعی موسیقایی، زیست می‌کند. ماهیت ساز در این حیات کاملاً از شخصیتی که برای آن تولید شده فاصله می‌گیرد و با آنکه از صنعتِ ساختی ابتدایی و اندازه‌ای کوچک و نامتعارف برخوردار است به کالایی لوکس با ارزش تاریخی تبدیل می‌شود که پیوسته از شخصی به شخصی دیگر هدیه داده می‌شود و توسط صاحبِ جدید در گوشه‌ای پنهانی حفظ می‌شود و در انتها در موزه که به نوعی زیستگاهِ همیشگی‌اش بوده و با شکل‌های مختلف به آن تعلق داشته سپرده می‌شود.

با بازگشتِ دوباره به بحث مورد نظرِ این بخش، در بررسی کلیِ حیات اجتماعیِ ساز سه‌تار در دوران معاصر ـخصوصاً طیِ دو دهه‌ی گذشته‌ـ می‌توان گفت نوعِ استفاده از این ساز مشمولِ تغییرات قابل ملاحظه‌ای شده است. دیگر از آن شخصیت منفرد و درون‌گرای گذشته نمودِ آشکار و بارزی باقی نمانده و این ساز نیز مانند دیگر سازهای موسیقی ایرانی دستخوش استفاده‌ی مُدرن و ابزارمحور شده است. این ساز که در گذشته ساز خلوت و متعلق به فضای درونیِ نوازنده‌ها بود و با اتصال به عناوینی مانند عارفانه‌بودن، فرهیخته‌بودن، خاص‌بودن از افتادن در عرصه‌ی عامه‌پسندشدن می‌گریخت امروزه به وفور در عرصه‌ی عمومی، و در

انواع ژانرهای موسیقی، از جمله موسیقی کلاسیک ایرانی، مردم‌پسند[۱۵] و تلفیقی[۱۶] نمایان می‌شود. شاید بتوان گفت وسوسه‌ی نوآوری و خلقِ آثار متفاوت در برخی نوازندگان و آهنگسازان معاصر به این موضوع دامن زده باشد.

شخصیت و هُویت تاریخی غالب بر ساز سه‌تار در دوران معاصر تحت هجمه‌ی خواسته‌ها و توقعات موسیقاییِ متعدد رنگ می‌بازد و از عاملی کُنش‌گر به ابزاری صرفاً کُنش‌پذیر تبدیل می‌شود که در محصولات موسیقاییِ آن دیگر نشانی از استقلال شخصیتی وجود ندارد. در این حیات اجتماعیِ جدید این ساز به هیچ طبقه‌ی اجتماعی و طبقه‌بندی موسیقایی مشخصی وابسته نیست و بر خلاف گذشته که شخصیتی بازدارنده داشت و به حضور در انواع متنوع از فعالیت‌های موسیقایی علاقه نشان نمی‌داد، امروزه شاید به ناچار و تحت علاقه‌مندی متفاوت هر کُنش‌گرِ موسیقایی، به هر تغییر شکل جدیدی تن در می‌دهد. به نظر می‌رسد در باور عموم تعلقِ این ساز به طبقه‌ی فرهیخته کمرنگ شده است، ولی علی‌رغمِ تمام تغییرات در دو دهه‌ی گذشته تمایلِ طبقه‌ی فرهیخته به ساز سه‌تار هنوز از بین نرفته است.

[15] Popular
[16] Fusion

اسعدی، هومان

۱۳۸۳ «مطالعه‌ی ساز شناختی در رسالات و نگاره های موسیقایی تیموری.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ٦(٢٤): ٦١ـ٩٨.

بوستان، بهمن

۱۳۷۲ «مویه‌ای در سوگ استاد احمد عبادی.» *دنیای سخن* ٥٤: ٧٤ـ٧٩.

پورجوادی، امیرحسین

۱۳۸۵ «نگاهی به حیات موسیقایی دوره‌ی افشاری.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ٨(٣١): ٢٩ـ٦٠.

توفیق، مهربانو

۱۳٦۹ «سه‌تار در شعر بعضی شعرای فارسی.» *ادبستان* ٦: ٤٠ـ٤١.

جلیلوند، حامد

۱۳۹۷ «سازشناسی فرهنگی و رده‌بندیِ فرهنگیِ سازها با نگاهی به تحولاتِ معاصرِ سازهای موسیقی دستگاهی.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ٢١(٨١): ٢٧ـ٥٤.

ذاکرجعفری، نرگس.

۱۳۹٦. *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران.* تهران: ماهور.

رهبر، ایلناز

۱۳۸۹ «سازهای زهی در نگارگری‌های دوران صفوی.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ١٣(٤٩): ٩٧ـ١٢٩.

سپنتا، ساسان

۱۳۷۲ «همه خود را استاد می‌دانند.» *ادبستان* ٤٠: ٣٠ـ٣٢.

صفرزاده، فرهود

۱۳۸۰ «مروری بر منابع آموزش تار و سه‌تار.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ٣(١٢): ١٠٩ـ١٢٠.

صفوت، داریوش

۱۳۹٦ *آرام و بیقرار: یادی از دکتر داریوش صفوت.* گردآوری و مصاحبه‌کننده: ستاره صفوت. تهران: ماهور.

طلایی، داریوش

۱۳۷۸ «تار، سه‌تار، استادان، رپرتوار و تکنیک‌های اجرایی.» *انتخاب*، ۱۳۷۸/۱۲/۲۶.

۱۳۹۷ «گفتگو با داریوش طلایی». *نگاه نو*، ۱۱۹: ۱۳۷ـ۱۷۰.

عبادی، احمد

بی‌تا. «احمد عبادی در مصاحبه با نعمت‌الله ستوده»، *داستان سه‌تار*. مجموعه‌ی آرشیو موزه‌ی موسیقی ایران.

علیزاده، حسین

۱۳۷۲ «گفتگو با حسین علیزاده.» مصاحبه با حسین علیزاده. *آدینه* ۱: ۱۰۵ـ۱۱۸.

کاظمی، عباس

۱۳۹۵ *امر روزمره در جامعه‌ی پسا انقلابی*. تهران: فرهنگ‌جاوید.

کمالیان، مهدی

۱۳۸۱ *گفته‌ها و ناگفته‌ها: خاطرات محمد مهدی کمالیان*. مصاحبه‌کننده: بهروز مبصری. تهران: نی.

لطفی، محمدرضا

۱۳۷۱ *کتاب سال شیدا*، شماره‌ی اول. مقاله‌ی «موسیقی کنونی در ایران». چاپ اول، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری شیدا.

مشحون، حسن

۱۳۸٤ «نوازندگان قدیم تار و سه‌تار.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۸(۳۰): ۷۹ـ۱۳۷.

مهندس، منوچهر

۱۳۷۳ «یادی از احمد عبادی استادی از اقلیم هنر.» *ره‌آورد* ۳۳: ۲۵۸ـ۲٦۱.

Appadurai, Arjun

1998 *The Social Life Of Things*: Commodities in Cultural perspective, Cambridge: University press.

Bates, Eliot

2012 "The Social Life Of Musical Instruments", *Ethnomusicology,* 53(3): 363-395.