

عنوان ملازم در فقه و جایگاه آن در مجالس مطربی ایران

مهدی نیکجو* داریوش پیرنیاکان**

چکیده

۱۳۵

ادوار موسیقی پر است از سوءاستفاده‌های بیش از اندازه از آن برای لذترانی حاکمان و زورگویان تاریخ، به طوری که این امر باعث ایجاد نگرش منفی جامعه نسبت به موسیقی شده است. به نظر می‌رسد همراهی و ملازمت رقص زنان بی‌پروا و پسرچگان زیبا و همراهی شراب با موسیقی در دوران صفویه و قاجار که دوران رشد و قوام مجالس مطربی بود، باعث ایجاد یک ذهنیت منفی در جامعه نسبت به موسیقی شده باشد. لذا همان‌گونه که در موضوعات فقهی گاهی حکم، به روی ملازمات یک موضوع می‌رود و این عناوین ملازم چنان در نگرش یک فقیه در بررسی یک موضوع مؤثر است که می‌تواند یک موضوع حرام را به حلال تبدیل کند، ملازمت و قرین شدن برخی از عناوین، باعث ایجاد یک نوع موسیقی (به طور خاص) مطربی شده است که همین امر نیز موجبات ایجاد یک ذهنیت منفی نسبت به موسیقی در میان متشرعین را فراهم کرده است. در این پژوهش مبتنی بر یک مبحث فقهی به بررسی وضعیت مطربی در ایران، در دوران رشد و قوام آن یعنی صفویه و قاجار پرداخته شده است. به بیان دیگر روش فقهای شیعه در ارزیابی برخی از مسائل فقهی، به موضوع موردبحث تسری داده شده و از آن استفاده جامعه‌شناختی شده است. نکته حائز اهمیت پژوهش این است که در اینجا بحث در مورد دلایل و ضوابط حرمت و حلیت موسیقی نبوده و مباحث به گونه مورد اشاره از نظر گذشته و نقطه‌نظر این پژوهش، پاسخ به علت و چرایی نگرش بعضاً منفی و تنفرگونه جامعه ایرانی به خصوص قشر متشرع به موسیقی است.

کلیدواژه‌ها: عنوان ملازم، مطربی، شاهان صفویه، شاهان قاجار، موسیقی ایرانی

مقدمه

آفرینش و گرایش به موسیقی یکی از فعالیت‌ها و خصوصیات فطری بشر است. آشنایی انسان به این هنر را شاید بتوان به جرأت به ماقبل تاریخ مربوط دانست؛ زیرا بشر از همان ابتدا، آن را به صورت وسیله‌ای برای بیان حالات درونی خود از قبیل شادی و اندوه، خوشی و ناراحتی و غیره به کار می‌برده است. پیشینه موسیقی، ما را به این مطلب رهنمون می‌شود که این هنر می‌تواند به عنوان شکلی از ارتباط در میان انسان‌ها در نظر گرفته شود. موسیقی همیشه به عنوان گرمی مجالس استفاده شده است و هم‌اکنون نیز در مجالس عروسی و حتی عزا از آن استفاده می‌شود.

حقیقت آن است که در طول قرون متمادی، چهره واقعی این هنر، در کنکاشی برای بقا و استمرار، در میان چهره منفی آن دست‌وپا می‌زده است. هنگامی که حکومت‌ها به وجود آمدند و تمدن‌ها شهرنشین شدند، پادشاهان و فرمانروایان غرق در جلوه‌ها و سرگرمی‌های دنیا، از این هنر نیز برای لذت‌رانی غافل نگشته و به تبع ایشان، مردم نیز از این سیره فرمانروایان خود غافل نشدند. مسلم است که هر هنری اگر در طول سالیان متمادی اسباب دست‌نااهلان و فاسقان برای خوشگذرانی و هوسرانی قرار بگیرد، باعث ایجاد ذهنیتی منفی در جامعه می‌شود که نه تنها در همان زمان تأثیرگذار بوده بلکه در زمان‌های دیگر نیز مشکلاتی را به بار آورده و هنر را از جنبه‌های مثبت آن دور خواهد ساخت.

شاید این موضوع نیاز به ارائه دلیل نداشته باشد که هنر موسیقی در طول تاریخ پرفراز و نشیب خود علی‌الخصوص در دوران کنونی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، در معرض دید منفی جامعه به خصوص متشرعین بوده است و به نوعی این بدیهی تلقی می‌گشته که اهالی موسیقی و هر آن کس که به این هنر مشغول است، نسبت به دین با دید تسامح و تساهل می‌نگرد. این در حالی است که در بسیاری از هنرها (به صورت خاص مجسمه‌سازی) با اینکه از سوی بسیاری از فقها، فتوا بر حرمت مطلق (مجسمه‌جانداران دارای روح) آن وجود دارد، ولی نگرش منفی نسبت به آن وجود نداشته و یا حداقل در برابر موسیقی قابل‌مقایسه نیست. البته باید اذعان داشت که این نگاه پس از انقلاب اسلامی به تدریج تغییر کرده و به سمت مثبت حرکت داشته است.

به هر جهت، بررسی این مسئله در مورد چرایی نگاه منفی جامعه متشرع نسبت به هنر موسیقی و موسیقی‌دانان، با اینکه چه در گذشته و چه در حال حاضر، فتواهایی مبنی بر عدم حرمت مطلق موسیقی وجود دارد، از اهمیت زیادی برخوردار

است و به جهت عجین بودن موسیقی با فضای فرهنگی کشور، بررسی جامعه‌شناختی این مسئله ضروری به نظر می‌رسد. این موضوع و بررسی این مسائل، در آثار گذشته و پژوهش‌های دیگر محققین، به چشم نمی‌خورد لذا از این جهت، تحقیق در این باره ضروری به نظر می‌رسد.

ذکر این نکته بسیار حائز اهمیت است که در این مقاله بحث بر سر حرمت یا حلیت موسیقی و ادله مربوط به آن نیست. بلکه آنچه در اینجا موردنظر بوده و نقطه عطف برشمرده می‌شود بررسی چگونگی و چرایی نگرش کراهت‌گونه جامعه متدین ایرانی به موضوع موسیقی است و لذا برای این منظور، از یک مبحث فقهی استفاده شده تا از این طریق به این مسائل پاسخ داده شود. بر این اساس، مسئله موردنظر، پیرامون تحلیل تاریخی و جامعه‌شناختی نگرش منفی جامعه متشرع ایرانی نسبت به موسیقی است. لذا بحث در مورد فضای صدور روایات غنا و موسیقی و امثالهم که در مباحث فقهی به میان می‌آید، نبوده و تنها جو حاکم بر فضای موسیقی ایرانی در دوران رشد و شکوفایی مجالس شادی (صفویه و قاجار) موردبررسی قرار گرفته که به نظر می‌رسد از دلایل اصلی نگاه منفی و آکنده از کراهت متدینین به موسیقی است. از سوی دیگر نیز باید گفت که در این پژوهش بنا نیست تاریخچه مجالس شادمانی در ایران بررسی شود؛ بلکه توجه بیشتر در این نوشتار، به همان نقطه عطف مجالس به اصطلاح مطربی، یعنی دوران صفویه و قاجار است. به نظر می‌رسد که ایجاد اولین ذهنیت منفی نسبت به موسیقی و موسیقی‌دانان در دوران صفویه و در ادامه آن در دوران قاجار بوده است که البته با وجود کمبود منابع در این زمینه برای بررسی و شناخت جامعه آن دوره، هیچ منبعی بهتر از گفته‌ها و نوشته‌های سفرنامه نویسان نیست. ولی این مطلب، به معنای عدم استفاده از منابع دیگر، جهت تبیین بیشتر موضوع نخواهد بود.

ذکر این نکته نیز در اینجا لازم به نظر می‌رسد که یکی از دلایلی که باعث شد به صورت متعدد از عبارات مستقیم سفرنامه نویسان استفاده گردد این است که مخاطب به صورت جدی در فضای حاکم بر مجالس مطربی قرار گرفته و از این طریق بیش از پیش به ارتباط بین این دو موضوع (مبحث فقهی و مجالس مطربی) دست یابد و بعضاً به صورت مستقیم از نگاه منفی ایرانیان و حتی جهانگردان اروپایی به این موضوع آگاهی یافته تا نتیجه‌گیری در این باره سهل‌الوصول تر باشد. همان گونه که اشاره شد در این پژوهش برای بررسی چگونگی ایجاد نگاه منفی به موسیقی از یک مبحث فقهی به نام "عنوان ملازم" استفاده گردیده است. با این توضیح اجمالی که برخی از احکام خمسه فقه (حرمت، حلیت، کراهت،

نداده‌اند. لذا از این حیث، موضوع مورد پژوهش واجد نوآوری خاص خود است.

روش پژوهش

این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای انجام شده و روش تحلیل آن به صورت توصیفی - تحلیلی است.

عنوان ملازم

اصولاً هر حکم فقهی نیاز به موضوعی دارد که آن در تکوین موضوع هیچ نقشی ندارد (صدر، ۱۴۰۶: ج ۱: ۱۰۷). با توجه به این مطلب باید گفت احکام و قوانین الهی بر محور موضوعات خود استوار هستند و با دگرگونی موضوعات، احکام نیز دگرگون می‌شوند (همان). نکته‌ای که در این میان حائز اهمیت است این است که گاهی حکم یک موضوع بر خود آن موضوع حمل نمی‌گردد بلکه به عناوین ملازم آن موضوع بار می‌شود؛ فقیه با مراجعه به منابع صادر از حکم مثلاً روایات که بخش عظیم منابع ما را به خود اختصاص داده است، متوجه این امر می‌شود که حکم مورد نظر ائمه (ع) در روایت، ناظر به اوصاف و اعراض حاکم بر آن موضوع می‌باشد و خود آن موضوع در حالت بنفسه، محکوم به آن حکم نیست. این مسئله، در حال حاضر و با رویکردی به جایگاه زمان و مکان در استنباط احکام الهی و با تغییرات روزافزون بسیاری از موضوعات احکام، نیاز به تأمل بسیار جدی دارد. برای روشن شدن مطلب، موضوع غنا که بسیار محل مناقشه فقها در این زمینه بوده مورد بررسی قرار می‌گیرد.^۱

غنا^۲

در مورد غنا و حرمت آن دو دیدگاه کلی وجود دارد؛ حرمت بذاته و حرمت به عنوان ملازم. دیدگاه مشهور همان حرمت غنا بذاته است.^۲ ولی در برابر این دیدگاه مشهور، فقهایی چون فیض کاشانی، حرمت در روایات غنا را ناظر به جایگاه خاص غنا در زمان امویان و عباسیان و عناوین ملازم با آن می‌دانند (فیض کاشانی، ۱۴۰۶: ج ۱۷: ۲۲۰).

گفتنی است، چنانکه اشاره شده است این مسئله در مورد نقاشی و مجسمه‌سازی نیز صادق است. چه در رابطه با این مقوله نیز نظرات فقها به چند دسته تقسیم می‌شود. آنچه در این بین اهمیت دارد این است که برخی از ایشان مطلقاً فتوا به حرمت مجسمه و نقاشی داده‌اند (ابن براج، ۱۴۰۶: ۲۸۱) و برخی بر حرمت مجسمه و نقاشی به عنوان ملازم معتقد هستند (خمینی، ۱۴۱۸: ۳۷۴). ولی نکته حائز اهمیت این است که با اینکه فقهای بسیاری چه در حال حاضر و دوران معاصر و چه در گذشته، به حرمت مطلق مجسمه‌سازی فتوا

استحباب و اباحه) که مهم‌ترین آن‌ها حلیت و حرمت است بر روی عناوین ملازم یک موضوع و نه خود موضوع حکم، جاری می‌شود. به عبارت دیگر گاهی حکم یک مسئله به دلیل ملازمت آن موضوع فقهی با عناوین دیگر صادر می‌گردد که با زوال آن عناوین، حکم نیز تغییر می‌کند. در این پژوهش تلاش شده است از این مبحث فقهی، یک استفاده جامعه‌شناختی برده شود؛ چه، همان‌گونه که ملازمت یک موضوع با عناوین دیگر چنان اهمیت دارد که موجب تغییر نگرش یک فقیه به حکم آن مسئله خواهد شد، همین امر می‌تواند در نوع نگاه جامعه به موسیقی نیز جریان داشته باشد. با اینکه این هنر در آراء بسیاری از فقها محکوم به حرمت نیست ولی باز نگاه جامعه نسبت به آن منفی است و از این جهت، فرضیه این پژوهش بر آن تعلق گرفته که ملازمت موسیقی با سوءاستفاده‌های بی‌شمار و خجالت‌آور پادشاهان صفویه و قاجار (نقطه عطف و شروع مجالس مطربی) باعث ایجاد ذهنیت منفی جامعه متدین ایرانی نسبت به این هنر شده است.

در ابتدای این پژوهش، مبحث فقهی عنوان ملازم و دو موضوع رایج این مسئله یعنی مجسمه‌سازی و غنا مورد بررسی قرار می‌گیرند. در ادامه، درباره واژه مطرب بحث کرده و عناوینی که جایگاه ویژه‌ای در سنت مطربی ایران داشته، یعنی رقص زنان و پسرچگان و شراب، بر اساس گفته‌های سفرنامه نویسان مورد بررسی قرار گرفته و از لایه‌لای مطالب ایشان، دلایل نفرت جامعه ایرانی نسبت به موسیقی بیان شده است. مطلب دیگری که در ادامه این پژوهش به آن پرداخته‌ایم، سازهایی است که در دسته مطربان استفاده گردیده است. با مراجعه به نوشته‌های سفرنامه نویسان و کتب تاریخی دیگر، به این نتیجه رسیده‌ایم که به جز "نی" همه سازهای مرسوم آن زمان در دسته مطربان مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این مدعا بدان جهت است که با بررسی عبارات سفرنامه نویسان، آنان تمام سازهای آن دوره را نام برده ولی به هیچ عنوان نامی از ساز "نی" به میان نیاورده‌اند. پرداختن به این موضوع و بررسی سازهایی دسته مطربان دلایل عمده‌ای داشته که به اختصار مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه، از همه مباحث نتیجه‌گیری شده است.

پیشینه تحقیق

ذکر این مطلب در این قسمت لازم است که این پژوهش با چنین موضوع و عنوانی در میان پژوهش‌های هنری و فقهی و حتی میان‌رشته‌ای فاقد پیشینه است و آن‌گونه که نگارنده مسئله را مورد تتبع قرار داده است، پژوهشگران، پیش از این چنین موضوعی را به صورت میان‌رشته‌ای مدنظر قرار

داده‌اند ولی حقیقتاً نگرش جامعه متدین نسبت به این هنر در مقایسه با موسیقی، به هیچ‌وجه منفی و کراهت‌گونه و نفرت‌انگیز نیست؛ به عبارت دیگر دید متشرعین نسبت به مجسمه‌سازی (با اینکه به لحاظ شرعی، در آرای بسیاری از فقها واجد وجه حرمت است) منفی نبوده و با نگرش غیر صحیح به آن نمی‌نگرند. این مسئله را می‌توان در حساست متدینین نسبت به جشنواره‌ها و فستیوال‌های مجسمه‌سازی و مراکزی که برای آموزش آن (اعم از دانشگاه و غیره) اختصاص داده‌شده، ملاحظه کرد. حقیقتاً توجه و دید و نگرشی که نسبت به این هنر وجود دارد در مقایسه با موسیقی قابل قیاس نیست.

شاید سؤالی که در این قسمت به ذهن خواننده متبادر شود این باشد که این بخش از پژوهش، یعنی عناوین ملازم، چه ارتباطی به موضوع قسمت بعد دارد؟

پرداختن اجمالی در مورد عنوان ملازم به این جهت بود که گفته شد حکم یک مسئله فقهی، در برخی موارد دائر مدار عناوین ملازم موضوع یک حکم است، به طوری که حکم یک مسئله را از حرمت به حلیت و جواز تغییر می‌دهد و به صورت بسیار جدی این مسئله در تغییر نگرش فقیه حائز اهمیت است. این مسئله به حدی است که حتی در نگرش جامعه نسبت به یک موضوع نیز تأثیرگذار است. در ادامه پژوهش این موضوع به صورت مبسوط مورد نظر قرار گرفته که فضای حاکم بر موسیقی دوران صفویه و قاجار به چه نحو بوده و این فضای به وجود آمده (به عبارت دیگر این ملازمت موسیقی با فضاهای شادمانی) چه تأثیری می‌توانسته بر ذهن مردم به خصوص متشرعین داشته باشد. چه، با اینکه موسیقی در آراء بسیاری از فقها محکوم به حرمت مطلق نبوده، ولی عناوین ملازم با آن، تأثیر به‌سزایی در نگرش جامعه متدین ایرانی نسبت به موسیقی داشته است.

مطرب

برخی از نویسندگان معتقدند: "از چندین دهه پیش به این طرف، این اصطلاح نه‌چندان احترام‌انگیز، به دسته‌ای از موسیقی‌دانان و حتی بازیگرانی اطلاق می‌شود که در محیط‌های هنری از جایگاه پایینی برخوردار بوده و هستند. از همان دوره ناصری این موسیقی‌دانان، به وضوح از همتایان معتبرتر خود که تحت عنوان عمله طرب خاصه^۵ طبقه‌بندی می‌شده‌اند و هرگز به صورت گروهی به هنرنمایی نمی‌پرداختند، متمایز می‌شوند. غیر از شکل گروهی فعالیت، آمیختگی این موسیقی‌دانان با تقلیدچی‌ها و دلفک‌ها نیز وجه تمایز مهم آنها با عمله طرب خاصه بوده است؛ هرچند این ویژگی بدون تردید به دوره ناصری و بعد از آن محدود نمی‌شود و سابقه‌ای

طولانی دارد. مسلماً همین امر سبب شده است که حداقل از زمانی که دسته‌های منظم و سازماندهی شده مرکب از ساززن ضرب‌گیر و خواننده و آکتور ظهور کردند، واژه مطرب عموماً بدون تفاوت به بازیگرها و موسیقی‌دانانی که در این دسته‌ها با هم همکاری می‌کرده‌اند اطلاق می‌شود" (فاطمی، ۱۳۸۰: ۲۸).

اگرچه در گذشته واژه مطرب اساساً بدون هیچ‌گونه تفاوتی به نمایندگان دو نوع موسیقی فاخر و عالمانه و موسیقی عامیانه مخصوص مجالس شادمانی گفته می‌شد، ولی اساساً ریشه موسیقی مطربی معاصر همان موسیقی عامیانه مخصوص مجالس شادمانی است (همان).

به نظر می‌رسد رشد و قوام آن نوع از موسیقی عامیانه (موسیقی مطربی) که گسستگی قابل‌ملاحظه‌ای با فرهنگ موسیقیایی عالمانه و فاخر دارد را باید در دوران صفویه جستجو کرد. "از پادشاه صفوی، جز شاه طهماسب که در جوانی از منهیات توبه کرد و شاه سلطان حسین که شراب نمی‌نوشید و عیاشی نمی‌کرد، بقیه در شراب‌خواری و عیاشی افراط می‌کردند و توجه آنان به رامشگران تنها به خاطر عیاشی و شنیدن ساز و آواز همراه با باده بوده است" (جوادی، ۱۳۸۰: ج ۲: ۳۵۱).

نباید در این تردیدی داشت، از اولین کسانی که مسئولیت ذهنیت منفی نسبت به موسیقی و موسیقی‌دانان متوجه ایشان است و موجبات جدایی میان مطربان خاصه و موسیقی عالمانه ایشان را از نوازندگان و یا حتی موسیقی‌دانان کوچک - بازاری و موسیقی عامیانه‌شان فراهم کردند، پادشاهان صفویه و در ادامه فرمانروایان قاجار هستند.

رقص زنان و شراب، ملازمان مجالس مطربی

در زمان شاه‌عباس جهانگردان و بازرگانان و سفیران بسیاری به ایران آمدند که مورد استقبال و پذیرایی قرار می‌گرفتند. "او در لشکرکشی‌هایش به ارمنستان و گرجستان، به خانه بزرگان ارمنه و بازرگانان آنان می‌رفت و ساعت‌ها به خوردن شراب و تماشای رقص دختران و شنیدن ساز و آواز آنان می‌گذراند. در زمان شاه‌عباس کمتر تشریفات بدون ساز و آواز و رقص برگزار می‌شد" (همان: ۳۵۳).

شاه‌عباس به شنیدن ساز و آواز و تماشای رقص علاقه فراوان داشت. در پذیرایی‌ها، به محض جلوس شاه در جایگاه، رامشگران به اشاره او شروع به نواختن می‌کردند و رقصان که بیشتر آنان زنان و گاه پسر بچگان زیبا بودند، به پای کوبی برمی‌خاستند و تصنیف می‌خواندند و چنانکه گفته‌شده گاهی تصنیف‌های ایشان در وصف شاه‌عباس بود (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ج ۲: ۳۵۴).

که هنر خود را با رقص زنان روسپی همراه می‌کردند متمایز می‌نمودند تا شاید چهره واقعی موسیقی، به سبب جدایی این دسته از موسیقی دانان فاخر از این جرگه، به جامعه متشرع نشان داده شود.

طبیعتاً حرم‌سرای پادشاه، نیاز به تربیت زنان هنرمندی دارد که اوقات پادشاه را با هنر خود پر کنند و حتی ممکن است تربیت زن هنرمند (هنرهای مورد توجه شاه و البته به گونه‌ای که خاطر او را شاد کند) در دستور کار شاه قرار بگیرد. چنانکه ناصرالدین شاه دستور می‌دهد ۱۲ دختر زیبا، حاضر کنند و به عمله طرب بسپارند تا انواع ساز و آواز و رقص‌ها بیاموزند و پس از تکمیل به اندرون فرستاده شوند (معیرالممالک، ۱۳۶۲: ۶۲).

نکته اساسی این است که وقتی پای رقص زنان روسپی به اینگونه مجالس بازگردد و بی‌حیایی به حد اعلای خود برسد، مکمل اینگونه خوشی‌ها و شب‌نشینی‌های بی‌حد و حصر، شراب خواهد بود (دل‌واله، ۱۳۷۰: ۲۶). موضوع مورد اهمیت آن است که این مراسم با آن اوصاف ملازم، از اندرونی شاه، به محیط جامعه کشانده می‌شود و به نحو ناگزیری این موضوع از چشم و گوش علمای آن زمان و متشرعین وقت دور نخواهد ماند. برادران شرلی، مراسم استقبال پادشاه را که با رقص زنان همراه بوده است، در کوچه و بازار و خیابان، به نحو بسیار تأسف باری، توصیف می‌کنند (شرلی، ۱۳۶۲: ۸۴). در دوران پادشاهان قاجار نیز وضع از این بهتر نبوده است. درست است که در این دوران وضعیت به گونه‌ای سازماندهی شده‌تر پیگیری شده و زنان روسپی و مجالس شراب‌خواری دیگر چنان که در زمان صفویه دیده شد، در محیط جامعه عرض‌اندام نمی‌کردند لیکن باز هم اوضاع به گونه‌ای نبود که چشم متشرعین را به واقعیت اصلی موسیقی باز کند. پولاک که در سال‌های اول حکومت ناصرالدین شاه به ایران سفر می‌کند چنین می‌نویسد: "رقص در حرم توسط زنان اجیر و کنیزها اجرا می‌شود؛ خواننده‌ها و نوازنده‌ها از زمره مردمی محسوب‌اند که احکام دینی و رسم و رسوم مملکتی را خیلی به جد نمی‌گیرند و مثلاً منع نوشیدن شراب و سایر مسکرات را به هیچ می‌شمرند و به همین جهت مردم آن‌ها را با لوطیان در یک ردیف قرار می‌دهند" (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۱). در این عبارت نیز به صراحت اشاره شده است که اهالی موسیقی چنان وضعیت اسفباری داشته‌اند که در چشم مردم در زمره افراد بسیار پست و بی‌مقدار قرار گرفته بودند.

به هر جهت، اینکه گفته شد اهالی موسیقی از افرادی بودند که برای احکام دینی وقعی نمی‌نهادند را می‌توان در دوران صفویه نیز مشاهده کرد و این‌گونه انحصار (البته با

در سفرنامه کمپفر آمده است: "... با چند ساعت فاصله از اردوی دربار جمعی از رقصان در حرکت‌اند یعنی ۱۲ رقصه‌ای که از زیبایی استثنایی برخوردارند و هیچ‌گاه نمی‌شود در مسافرت‌ها همراه شاه نباشند؛ زیرا وظیفه آنها این است که در حین صرف غذا، شاه را با رقص‌های سه‌ضربی^۶ و نشان دادن نرمی بدن خود خوشحال کنند. هر یک از این رقصه‌های درباری حقوقی دریافت می‌دارد که برای تأمین مخارج البسه باشکوه و حتی نگهداری دو غلام زرخرد کاملاً کفایت می‌کند. بدین ترتیب رقصه‌ها می‌توانند بدون هیچ ناراحتی با خیمه و خرگاه و سایر لوازم خود در این سفر همراه باشند" (کمپفر، ۱۳۶۰: ۲۴۰). چنانکه کمپفر می‌نویسد، برای هم‌خواه شدن با این‌ها در طول یک شب باید دوتا سه تومان پرداخت کرد. (همان؛ دل‌واله، ۱۳۷۰: ۳۰)

بهرتر است به این نکته نیز اشاره کنیم که رقصه‌ها اساساً روسپانی بودند که از ثروت قابل ملاحظه‌ای برخوردار بوده و البته که تعداد آنها نیز بسیار قابل توجه بوده است. چنانکه در سفرنامه شاردن آمده است تعداد ایشان فقط در اصفهان از ۱۱ هزار نفر می‌گذشته است (شاردن، ۱۳۷۴: ۱۲۲۷)؛ و صدالبته که این سخن بسیار پراهمیتی است که "اگر گفته دن خوان ایرانی^۷ مبنی بر اینکه در ایران برخلاف ممالک دیگر هرگز زنان روسپی پرشمار نبودند را، اگر به سفرنامه نویس‌ها اعتماد کنیم، یا باید نوعی آبروداری به حساب آوریم یا گواهی بر وضعیت رقت‌انگیز ممالک دیگر". (فاطمی، ۱۳۸۰: ۲۸).

نوازندگان زن دربار گشاده‌روی بودند و در گوشه‌ای از مجلس دایره‌وار می‌نشستند و به کار خود مشغول می‌شدند و بخت و اقبال وقتی به آنان روی می‌کرد که نزد شاه عزیز می‌شدند. اگر چه مانند "فلفل"^۸ زنی زشت روی و سالخورده باشند (جوادی، ۱۳۸۰: ج ۲: ۳۵۶).

دل‌واله می‌گوید: "... خانم‌ها نیز عیناً به همان ترتیبی که از ما پذیرایی شده بود و همزمان با ما، در قسمت دیگری پذیرایی شدند بدین معنی که رامشگران چندین بار نزد آنان رفتند و با همان رقص‌ها و نواهای موسیقی آنان را مشغول کردند و این زنان با آنکه وضع شرافتمندانه‌ای ندارند به خود اجازه می‌دهند در یک چنین موقعیت‌هایی به عنوان مسخره و دلکچ در محفل زنان محترم و نجیب حضور داشته باشند و آنان را سرگرم کنند" (دل‌واله، ۱۳۷۰: ۳۰).

همان‌طور که از این جمله پیدا است این زنان از جایگاه اجتماعی پایینی برخوردار بوده و جای هیچ تردیدی نیست زانی که به روسپی‌گری شهرت دارند، موقعیت مناسبی در نگاه جامعه پیدا نخواهند کرد و موسیقی‌دانانی که به صورت عالمانه به هنر خود می‌پرداختند خود را از این طایفه نوازنده

کمی مسامحه) موسیقی در دست افراد بی‌قید و بند تا اواخر قاجار نیز ادامه داشت و این هنر در دست افرادی بود که با ساز و آواز و اشعار ضربی عوام‌پسند و راه‌های سبک، مردم را سرگرم می‌کردند. (جوادی، ۱۳۸۰: ج ۲: ۴۰۱)

مرحوم روح‌الله خالقی از قول یکی از سفرنامه نویسان در مورد یک مجلس مهمانی که در شیراز برپا شد و او در آن شرکت کرد، رقص پسرچه‌ای که با او نوازنده‌ای یهودی همکاری داشت را بسیار حیرت‌انگیز برمی‌شمارد (خالقی، ۱۳۸۷: ج ۱: ۲۸). همچنین او از قول «وژن فلاندن» که در زمان قاجار به ایران مسافرت کرده بود، دلیل عقب‌ماندگی موسیقی ایرانی را این می‌داند که لوطیان و اشخاص بی‌سر و پا که کار دیگری از دستشان بر نمی‌آید موسیقی ایرانی را به دست گرفتند. (همان: ۲۰) مرحوم خالقی اضافه می‌کند به این جهت قدر و قیمت موسیقی به کلی در ایران از بین رفته است که به ندرت اشخاص اسم و رسم داری یافت می‌شوند که با موسیقی آشنایی داشته باشند (همان).

وقتی هنری این‌چنین با عنوانی ملایم باشد که نفرت همگان، حتی مسافری اروپایی را برمی‌انگیزد، طبیعی است بیشتر کسانی که به این هنر مشغول می‌شوند افرادی باشند که قیدوبندی نسبت به دین و امور شرعیه نداشته باشند تا به راحتی هر چه تمام‌تر بتوانند موسیقی را با ردایل اخلاقی، چون رقص‌های شهوانی و باده‌گساری همراه کنند.

برای این‌که این وضعیت را به اوضاع و احوال دوران صفویه منطبق کنیم به دوران شاه طهماسب اشاره می‌کنیم. وی در سن ۲۰ سالگی از شراب‌خواری و منهیات و دیگر امور خلاف شرع توبه کرد و چنان سختگیری می‌کرده است که وقتی می‌فهمد یکی از موسیقی‌دانان زمان خود با فرزندش سلطان حیدر میرزا هم‌نشینی کرده است او را به دار می‌آویزد. همچنین او در فرمان خود به حکام ولایات در سال ۹۶۳ ق. می‌آورد: "... در غیر نقاره‌خانه‌های همایونی در ممالک محروسه دیگر، در جایی سرنا و ساز ننوازند و اگر معلوم شود که احدی سازی ساخته و هرچند دف (دایره) باشد، مجرم است." (جوادی، ۱۳۸۰: ج ۲: ۳۵۰)

با این تفاسیر هم موسیقی‌دانان و هم مردم خود را برابر امری مذموم و ناپسند مواجه می‌دیدند که این، ثمره سوء‌استفاده‌های بیش از حد از موسیقی بوده است و البته که در این میان، نگاه این‌چنینی شاه و ظاهر بینی او نیز بی‌تأثیر نبوده است و این تفکر روزبه‌روز غلبه پیدا می‌کرده که هر کس به موسیقی مشغول باشد، فردی بی‌دین و بی‌بند و بار است. (همان)

مرحوم خالقی در کتاب خود از قول یکی از اروپاییان که در زمان محمدعلی شاه قاجار در ایران بوده چنین می‌نویسد:

"صنعت و حرفه موسیقی و رقص و آواز هم در این مملکت به طور انحصار در دست یهودی‌ها واقع گردیده، مشهور است که ملل شرقی اشتغال بدین قبیل حرف و صنایع را برای خود پست و حقیر دانسته و به طور انحصار آن را به ملل سائره واگذار کرده‌اند. ایرانی‌ها هم دارای همین نظریه هستند و از اشتغال به صنایع موسیقی و آواز و رقص عار دارند." (خالقی، ۱۳۸۷: ۱/۲۲) نکته قابل توجه اینکه موسیقی با همان وضعیت توصیف شده در قبل، به صورت قابل توجهی در زندگی مردم نفوذ پیدا کرده بود. چنانکه پیتر و دلواله قبل از اینکه به اصفهان برسد چند بار در همدان و اطراف آن با موسیقی، با آن اوصاف ملازم، پذیرایی می‌شود (دلواله، ۱۳۷۰: ۳۰).

رقص پسرچه‌ها در مجالس موسیقیایی

در مطالب فوق به این موضوع پرداخته شد که رقص (آن هم به صورتی که بیان شد) و شراب از ارکان اصلی مجالس به اصطلاح مطربی به شمار می‌رفت. یکی دیگر از عناوین ملازم که می‌بایست به صورت جدی به آن پرداخت و آن را به عنوان یکی از شرم‌آورترین حالت‌های ممکن در همراهی آن با موسیقی در دوران صفویه و قاجار نام برد، رقص پسرچگان در مجالس شادمانی است.

قهوه‌خانه‌های دوران صفوی و مجالس شادمانی آن دوران، محل‌های مناسبی برای اجرای رقص‌های شهوانی و غیراخلاقی پسرچه‌هایی است که حتی نفرت و انزجار مسافری خارجی را نیز برمی‌انگیخته است.

فیگوترا بعد از اینکه درباره قهوه‌خانه زمان شاه‌عباس توضیحاتی می‌دهد چنین می‌نویسد: "در این قهوه‌خانه پسرانی از ملیت‌های مختلف را که برخی چرکس^۱ و گرجی^۲ و بعضی ارمنی، مسیحی تبار و تازه مسلمان‌اند تعلیم می‌دهند. در حقیقت اینجا آموزشگاه یا فرهنگسرای عمومی است که این پسران در آن همه نوع رقص‌های شهوت‌انگیز و شرم‌آور و حتی رذیلت‌های نفرت‌آور دیگری را که پیش‌تر در توصیف شهر اصفهان از آن‌ها سخن گفته‌ام فرامی‌گیرند ... این رقص‌ها لباس‌های فاخر بر تن داشتند. یکی از آن‌ها چرکسی تازه مسلمان بود و دیگری ایرانی و متولد اصفهان. همه حرکاتشان شهوت‌ناک و شیوه رفتارشان از زنان نیز زنانه‌تر بود. مدتی دراز چابکی و مهارت خود را در انواع رقص نشان دادند؛ اما بیشتر حرکاتشان شهوت‌انگیز و نفرت‌آور بود. چنانکه برخی از حضار از حرکات و سکانات آنها ابراز انزجار می‌کردند" (فیگوترا، ۱۳۶۳: ۳۴۱).

پیتر و دلواله در یکی از شب‌نشینی‌های همدان در این باره چنین می‌نویسد: "... نمایشات جالبی نیز از طرف چند

نمایندگان موسیقی عامیانه به آن می‌پرداختند، در بنگاه‌های شادمانی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در پاسخ باید گفت که ما در این پژوهش به دنبال چرایی ایجاد ذهنیت منفی جامعه نسبت به موسیقی هستیم و همان‌طور که در ادامه خواهیم دید برخی از سازها به دلایلی که ذکر شده است، قابلیت کمتری برای استفاده در مجالس به اصطلاح مطربی داشته‌اند و همین امر نیز ذهنیت مردم را نسبت به این‌گونه سازها (که عملاً فقط یک ساز است) به صورت کاملاً منفی تغییر نداده است و لذا بهتر است از همان گزارش سفرنامه نویسان و یا اسناد دیگر در این باره استفاده کنیم و به این مطلب بپردازیم که جایگاه سازها در مجالس شادمانی به چه صورت بوده است؟

آدام التاریوس در مورد سازهای مورد استفاده در صحنه استقبال از او و همراهانش در زمان حکومت شاه صفی نقل می‌کند: "... سپس چند نفر که به طور کامل سفید پوشیده بودند، به سوی ما آمدند و به طرزی ماهرانه آواز پرندگان از جمله هزارستان را تقلید کردند. طبالان و کرناچی‌ها نیز از کنار ما رد شدند" (التاریوس، ۱۳۶۳: ۱۰۲).

فیگوتروا در مورد ابزار موسیقی مورد استفاده مطربان چنین می‌گوید: "الات موسیقی آنها عبارت بود از دایره‌های بزرگی که پیش از این وصفی از آنها آورده‌ایم و چند فلوت شبیه قره‌نی. بیشتر حضار این موسیقی را مطبوع و پسندیده و همچون موسیقی مجالس رقص فرنگ می‌دانستند" (فیگوتروا، ۱۳۶۳: ۱۳۸). در جای دیگر می‌نویسد: "سه زن خواننده و نوازنده نیز با سازهای خود در اطلاق بودند، یکی از سازها زهی بود که به آنچه ما داریم شباهتی ندارد و دیگر ادوات موسیقی، مانند طبل‌های کوچکی بودند که در ایتالیا دخترکان هنگام تابستان آن را به صدا درمی‌آوردند" (همان: ۱۵۶).

همان‌طور که در این عبارات آمده بود و در ادامه نیز بیشتر ملاحظه خواهید کرد، سازهای کوبه‌ای همچون تنبک و طبل در کنار سازهای دیگر (چه سازهای زهی همچون تار و چه سازهای بادی مثل شیپور) به طور قابل توجهی دیده می‌شد و این امر به خاطر این مسئله بود که مطرب‌ها در مجالس خود، طبیعتاً ملودی‌هایی می‌نواختند که بتوان با آن رقصید و در این بین، سازهای کوبه‌ای به خصوص تنبک، به خاطر ریتمیک بودن آن، جایگاه ویژه‌ای داشته است.

در سفرنامه برادران شرلی در وصف یکی از مهمانی‌های شاه‌عباس صفوی چنین آمده است: "آن روز را در آنجا گذراندیم و در وقت مراجعت به خانه خود، همه مردمان متشخص از ما مشایعت نموده تشریفات ملوکانه بجا آوردند و شیپور و طبل می‌زدند" (شرلی، ۱۳۶۲: ۲۲۳).

پسر انجام گرفت و به خصوص یکی از آنان که آواز می‌خواند و می‌رقصید و تقلید زن حامله را درمی‌آورد بی‌نهایت در کار خود مهارت داشت و خواب از سر من ربوده و واقعاً می‌توانم بگویم که تابه‌حال رقص به این خوبی و دل‌پذیری ندیده بودم" (دلواله، ۱۳۷۰: ۳۰).

همان‌طور که بیان شد حرکات نمایشی پسر بچه‌های رقص مورد توجه مهمانان خارجی بود؛ لیکن شهوت‌انگیزی این‌گونه رقص‌ها، همواره مورد انزجار ایشان قرار می‌گرفت.

کوتزبونه در مورد رقص پسر بچه‌ها در زمان فتحعلی‌شاه قاجار چنین می‌نویسد: "دو نفر از رقص‌ها که در طرفین می‌رقصیدند گمان رل زن را بازی می‌کردند و آنکه در وسط جست و خیزهایی فوق‌العاده به جانب این و آن رل مرد را." (کوتزبونه، ۱۳۶۵: ۱۲۲؛ فریزر، ۱۳۶۴: ۱۹۳)

پولاک نیز رقص پسر بچه‌ها در مهمانی‌ها، در اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه که برای خوشحالی مردم خود را پیچ و تاب می‌دادند را قبیح می‌شمرد (پولاک، ۱۳۶۱: ۲۰۱). با این اوضاع، بسیار طبیعی است پولاک اذعان دارد ایرانی‌ها با این‌که بسیار به موسیقی علاقه‌مند هستند لیکن چون خود را انسان‌های جوان‌مردی می‌دانند از پرداختن به این‌گونه هنرها ابا دارند. (همان).

نکته قابل توجه در اینجا این است که پولاک دقیقاً به علت نفرت ایرانیان به مسئله موسیقی اشاره کرده و دلیل آن را اوصاف ملازمی دانسته که با موسیقی عجین بوده است. مادام کارلاسرا دربار صحنه‌هایی از جشن و سرور عمومی در نوروز چنین می‌نویسد: "پسرهای نوجوان هم در نقش رقصه‌ها ظاهر می‌شوند و در آن لباس‌های زنانه جلفی که به تن می‌کنند، نمی‌شود درست تشخیص داد که آنها دختر هستند یا پسر" (سرا، ۱۳۶۲: ۲۱۹).

مطلبی که در این عبارات حائز اهمیت است، حرکات نمایشی و اکروباتیک و همراه کردن ساز و آواز با لودگی‌های بی‌شمار پسر بچه‌های رقص است؛ نکته‌ای که بسیار مورد توجه مسافری اروپایی واقع شده بود و این مطلبی است که شاید در رقص زنان به خاطر طنز ایشان مغفول مانده بود (اوین، ۱۳۶۲: ۲۴۸).

سازهای مورد استفاده در مجالس مطربی

ممکن است در این بخش پرسشی در بدو امر به ذهن متبادر شود و آن اینکه چرا ما بخشی را به طور خاص به سازهای مورد استفاده در سنت مطربی اختصاص داده‌ایم؟ چرا که به هر حال هر سازی که در دوران صفویه و قاجار در بین مردم وجود داشته و چه اساتید بزرگ این فن و چه

در عبارت سفرنامه نویسان گاهی به عباراتی برمی خوریم که ایشان به خاطر معرفی سازهای مجالس مطربی، اشاره‌ای به سازهای خود نیز دارند. چنانکه فیگوئرا به طبل‌های دخترکان ایتالیایی اشاره کرد (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۱).

در زمان فتحعلی شاه، موریس دوکتزیرنه مجلس مهمانی یک سردار ایرانی در ایروان را توصیف می‌کند که طی آن سه پسر بچه به آهنگ تار و کمانچه و تمبک می‌رقصیده‌اند (کوتزبونه، ۱۳۶۵: ۱۲۲).

مرحوم روح‌الله خالقی درباره گروه مطربان چنین توضیح می‌دهد: "در آن موقع مطربان دو نوع بودند. دسته‌های مردانه که مخصوص مجالس مردانه بودند و تشکیل می‌شد از چند نوازنده تار، کمانچه، سنتور و یک خواننده و یکی دو رقص و عده‌ای بازیگر که نمایش هم می‌دادند؛ و رقصان، پسران زیبا صورتی بودند که گاهی هم لباس دختران را می‌پوشیدند. در دوره مظفرالدین شاه دسته‌های مطرب زنانه منور و گلین بسیار شهرت داشتند که علاوه بر نوازندگان و رقصان خوش‌صورت، انواع لباس‌ها ... می‌پوشیدند. دسته دیگر معروف به دسته خانم ارگی بود که رئیس آن‌ها ارگ دستی می‌نواخت و دسته دیگر عزیز عطا که سرپرست آن خواننده و رقص بود. چنانکه می‌گویند: گلین که دسته مطرب زنانه داشت خودش ضرب می‌گرفت و بسیار خوب می‌رقصید. دسته ماشاءالله نیز خواهان زیادی داشت. می‌گویند وی در حال رقص کمانچه هم می‌زد و در حال حرکت، ساز را روی شکم خود می‌گذازد." (خالقی، ۱۳۷۸: ۱: ۴۷۰)

حسن مشحون از دسته کوچک مطربی دیگری سخن گفته و از «سنتورزن لاتی» سخن به میان آورده است (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۹۴). به نظر می‌رسد از دوره قاجار گروه رامشگرانی را که با هم کار می‌کردند، "دسته" می‌نامیدند و در این میان اگر دسته‌ای به دربار وابستگی داشت نامدارتر بود. به عنوان مثال دو دسته استاد مینا و استاد زهره از آن جهت که از دسته‌های دربار فتحعلی شاه محسوب می‌شدند از شهرت قابل ملاحظه‌ای برخوردار بودند.

پیترو دولاوله ابزار موسیقی دربار شاه‌عباس صفوی را، تار و کمانچه و نی‌لبک و قره‌نی و دایره و تنبک می‌داند (دلاواله، ۱۳۷۰: ۵۶).

او در مورد استقبال خود پیش از رسیدن به اصفهان از رقص و آواز سخن رانده و بیان داشته است: «یکی از سازها چند رشته داشت^{۱۱} اما مثل عود و گیتار ما نبود» (همان). از نوازندگان معروف مجالس شاه‌عباس، یکی میرفضل‌الله پسر میرمقصود، از سادات مشهد بود که طنبور می‌نواخت و چون آواز خوش داشت نزد شاه عزیز شد. دیگری احمد

کمانچه‌ای، معروف به میرقاضی که در نواختن کمانچه زبردست بود (جوادی، ۱۳۸۰: ج ۱: ۳۵۷).

در تصاویری که از دسته مطربان در کتب تاریخی مانند کتاب مرحوم خالقی مشاهده می‌شود، علاوه بر سازهای مذکور (تار، کمانچه، تمبک، دف، قره‌نی، سنتور، شیپور و طبل) ویلون نیز مشاهده می‌شود که قابلیت بسیار زیادی به نسبت سازهای دیگر برای اجرای رقص و نوازندگی به شیوه مطربی داشته است.

بر اساس مطالبی که بیان شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که اساساً سازهای مورد استفاده در دسته‌های مطربی، سازهای زهی بوده و سازهای بادی منحصر به همان شیپور و قره‌نی می‌شده است. ولی سؤالی که می‌شود در اینجا به عنوان یکی از مطالب مهم این پژوهش مطرح کرد این است که چرا از «نی» که یکی از سازهای قدیمی ایرانی محسوب می‌شود، در دسته مطربان استفاده‌ای نشده است؟ یا به عبارت بهتر، چرا نی که یکی از سازهای با پیشینه زیاد بوده، عمومیت زیادی نداشته است؟

جایگاه نی در دسته مطربان

چنانکه گفته شد، نی یکی از قدیمی‌ترین سازهای موسیقی ایران است که از قرن‌ها قبل، در ممالک مختلف به اشکال گوناگون ساخته می‌شده است (خالقی، ۱۳۷۸: ۲۹۳).

بر اساس قرائن و شواهدی می‌توان پی برد که «نی» تا قبل از نایب اسدالله اصفهانی، در دربار شاهان صفوی و قاجار مورد استفاده ایشان نبوده است (خالقی، ۱۳۷۳: ج ۱: ۲۹۰). اگر بخواهیم دلایل خود را مبنی بر عدم استفاده از نی در دسته مطربان بررسی نماییم. ابتدا باید از صدای منبعث از نی شروع کنیم. صدای این ساز در مقایسه با سازهای دیگر، از شدت صوتی کمتری برخوردار است و طبیعتاً به خاطر نبود سیستم‌های صوتی در آن زمان، صدا جوابگوی جمعیت تماشاچی نبوده است. مخصوصاً با شکل‌گیری روحوضی که بساط مطربی به محوطه‌های باز وسط خانه‌ها کشیده شد، می‌بایست از سازی استفاده می‌شد که در محوطه باز از شدت صدای زیادی برخوردار باشد.

دلیل دیگر اینکه فرم صدای نی در مقایسه با سازهای دیگر از صدای محزونی برخوردار است. مخصوصاً در میان صداهای نی (بم، اوج، غیث، پس غیث و بم نرم) صدای بم از این ویژگی (صدای محزون) بیشتر برخوردار است و همین امر نی را از جایگاه ویژه‌ای در جامعه برخوردار کرده است که آن را بیشتر در مجالس عزاداری استفاده می‌کنند و لذا مردم این ساز را به عنوان یک ساز عرفانی و الهی تلقی کرده‌اند.

گسترده موجود همراه با موسیقی بوده است. قرین و عجین بودن این هنر با خوشگذرانی‌ها و عیاشی‌های دوران صفویه و قاجار (که بیان داشتیم دوران رشد و قوام مجالس شادمانی در ایران بود) چنان ذهنیت منفی‌ای در جامعه ایرانی ایجاد کرده است که گویی اصلاً این هنر وجه مثبتی ندارد و حتی این نگاه به فتاوی‌های فقهی برخی از فقهای بزرگوار نیز سرایت کرده است؛ به عبارت دیگر تاریخچه موسیقی، موجب چنان ذهنیتی شده است که در ادبیات فقهی برخی از فقهای بزرگوار، ساز را از آلات مشترکه خارج کرده‌اند. به این بیان که انگار هیچ وجه مثبتی برای سازها قائل نبوده و بی‌قید و شرط ساز را لهوی می‌دانسته‌اند.^{۱۳}

حتی می‌توان در فتاوا، مطلب را به گونه‌ای دیگر نیز ملاحظه کرد. به این بیان که گاه ایشان سازهای موسیقی را دو نوع می‌دانند؛ ۱. سازی که در مجالس عیاشی می‌زنند. ۲. سازی که در مجالس غیر عیاشی و در ادبیات فقهی، غیر لهوی زده می‌شود. توضیح بیشتر اینکه بسیاری از فقهای بزرگوار ابزار موسیقی را آلات مشترکه می‌دانند یعنی آلاتی که وجهی برای استفاده صحیح دارد و وجهی برای استفاده ناصحیح (مکارم شیرازی، ۱۳۸۴: ۱۵۳). حال اگر کسی سازی را با قصد و غرض منفی تهیه کند محکوم به حرمت است؛ همان‌گونه که اگر شخصی به قصد قتل دیگری چاقویی تهیه کند، این فعل او محکوم به حرمت است و اگر سازی را با اهداف و با ادبیات فقهی غیر لهوی تهیه کند محکوم به اباحه است. ولی این نگرش به سازها (آلات مشترکه) در ادبیات برخی از فقها تغییر کرده و ایشان سازی را که وجه مثبتی در آن باشد، متصور نبوده‌اند؛ به عبارت دیگر ایشان آلات موسیقی را به طور خاص لهوی می‌پنداشتند چنانکه گویی وجه غیر لهوی را در آن نمی‌دیدند.^{۱۴}

ذکر این نکته حائز اهمیت است که این مطلب واری قدرت برخی از سازها برای استفاده مطربی است. مثلاً همان‌طور که گفته شد صدای بم در نی به خاطر فرم صدای محزون، قدرت مانور کمتری در مجالس شادمانی دارد ولی به عنوان مثال سازی مانند ویلون به خاطر اینکه نت "گلیساندو"^{۱۵} در آن به راحتی اجرا می‌شود، برای اجرای موسیقی عامه‌پسند بسیار قدرتمندتر عمل می‌کند. البته این نگاه غیر صحیح برخی از جامعه متشرع و دین‌مدار، نتیجه طبیعی تاریخ شرم‌آور موسیقی است؛ که هم عرق شرم بر پیشانی بینندگان اروپایی می‌نشانده است و هم بزرگان و اساتید موسیقی تمام تلاش خود را می‌کردند که خود را از این طائفه جدا کنند.

یکی از دلایل دیگری که شاید بتوان از آن به عنوان مؤیدی برای عدم استفاده از این ساز توسط مطربان اشاره کرد این است که نی آن هم به شیوه نوازندگی نایب اسدالله، از نوازندگان کمی برخوردار بوده است. به عبارت دیگر نی از عمومیت زیادی برخوردار نبوده است و همین امر باعث شد که این ساز نوازندگان کمی را به خود اختصاص دهد. مطلب دیگری که ذکر آن خالی از فایده نیست اینکه، نی همیشه به عنوان سازی عرفانی در ادبیات عرفانی ما موردنظر بوده است. نمونه بارز آن اشعار مولوی و شعر معروف او است که به "نی‌نامه" نیز شهرت یافته است. همین امر نگرش مردم را به نی به عنوان یک ساز الهی و عرفانی تغییر داده است.

ارتباط موضوع فقهی (عنوان ملازم) با مجالس مطربی

همان‌طور که اشاره شد مجالس شادمانی دوران صفویه و قاجار، به خاطر خصوصیات و ملازمت موسیقی با عناوینی چون رقص زنان و پسرپچگان و شراب و اجرای موسیقی عامه‌پسند و سطحی، به مجالس مطربی معروف شد و طبیعتاً واژه مطرب از آن دوران به یک واژه، با معنی منفی تغییر کرد. در این باره باید بیان نماییم همان‌طور که در فقه، ملازمت و همراهی برخی عناوین با یک موضوع فقهی موجب حکمی می‌شود که در صورت زوال آن، حکم نیز تغییر پیدا می‌کند، ملازمت و همراهی موسیقی با مسائل به زعم سفرنامه نویسان اروپایی مشتمل‌کننده، چنان نگرش منفی و نفرت‌انگیز در ذهن مردم و حتی موسیقی‌دانان ممتاز و به قول معروف "عمله طرب خاصه" ایجاد کرد که ایشان خود را از کسانی که به طور دسته‌ای کار می‌کردند و کارشان حضور در مجالس شادمانی بود، جدا کردند. ملازمت و عجین بودن موسیقی با فسادهای بی‌شمار پادشاهان و به تبع، مردم، موجب تغییر دید و نظر جامعه و به طور خاص متشرعین نسبت به این هنر گردیده است^{۱۶} و طبیعتاً وقتی ملازمتی در کار نباشد این نگرش چنانکه در مسائل فقهی باعث دگرگونی حکم می‌گردد در تغییر نگرش جامعه به صورت بسیار جدی اهمیت پیدا می‌کند. نمونه بارز آن را در ساز نی مشاهده کردیم. کسانی که با موسیقی و جامعه در معرض موسیقی آشنا هستند، می‌دانند که نگرش منفی به نی در مقایسه با سازهای دیگر بسیار پایین است و دلیل آن همان عدم ملازمت آن با عناوین مطربی بوده است. چنانکه ملاحظه شد این مسئله حتی به صراحت در مطالب سفرنامه نویسان و دیگر منابع وارد شده بود که هر کس با موسیقی سروکار دارد رابطه تنگاتنگی با دین نداشته و بعضاً صریحاً گفته شده بود که دلیل آن فساد

نتیجه‌گیری

ذکر مجدد این نکته در ابتدای امر ضروری به نظر می‌رسد که ما در این پژوهش با استفاده از یک مبحث فقهی به بررسی وضعیت مطربی در ایران، در دوران رشد و قوام آن یعنی صفویه و قاجار پرداختیم؛ به عبارت دیگر این نگاه فقهی فقهای شیعه که در ارزیابی برخی از مسائل فقهی، مدنظر ایشان قرار می‌گیرد را به موضوع مورد بحث تسری داده و از آن یک استفاده جامعه‌شناختی کرده‌ایم. لذا بحث در مورد دلایل و ضوابط حرمت و حلیت موسیقی نبوده و مباحث به گونه دیگری که مورد اشاره قرار گرفت دنبال شده و نقطه‌نظر این پژوهش، پاسخ به علت و چرایی نگرش بعضاً منفی و تنفرگونه جامعه ایرانی و به خصوص قشر متشرع به موسیقی است. آنچه در اینجا می‌تواند به عنوان نتیجه بحث بیان شود این است که تغییر نگرش جامعه متشرع در ایران نسبت به موسیقی، نتیجه طبیعی تاریخ شرم‌آور موسیقی و ملازمت این هنر با عیاشی‌های پادشاهان صفوی و قاجار بوده که به نوعی دوران رشد و شکوفایی مجالس مطربی در ایران است.

این در حالی است که نگرش جامعه متدین، نسبت به هنرهای دیگر، با اینکه در آرا فقها، به لحاظ شرعی، واجد وجه حرمت است، منفی نبوده و با نگرش غیر صحیح به آن نمی‌نگرند. به عنوان مثال (چنانکه ملاحظه شد) در هنر مجسمه‌سازی، با اینکه بسیاری از فقهای عظیم‌الشأن شیعه بر حرمت مطلق آن فتوا داده‌اند، جایگاه منفی و نفرت‌انگیزی در میان مردم ندارد؛ به عبارت دیگر نگرش و دید جامعه متشرع، نسبت به شخصی که به هنر مجسمه‌سازی مشغول است، نگاه تنفرگونه نبوده و همواره به چنین شخصی به عنوان اینکه او نسبت به مسائل شرعی بی‌تفاوت است، نگریسته نمی‌شده است. به بیان صریح‌تر، حساسیت جامعه متشرع نسبت به هنر مجسمه‌سازی و مجسمه‌ساز، به مراتب کمتر از موسیقی و موسیقی‌دان است، با اینکه (همان‌گونه که اشاره شد) در این هنر فتواهای صریح بر حرمت مطلق مجسمه‌سازی از سوی فقهای متقدم و متأخر وجود دارد. به هر جهت به نظر می‌رسد عکس‌العمل جامعه متشرع نسبت به موسیقی صرفاً به خاطر فتاوی فقها مبنی بر حرمت موسیقی نبوده و نگرش منفی به وجود آمده در جامعه ایرانی نسبت به این هنر، به خاطر تاریخ شرم‌آور موسیقی در دوران صفویه و قاجاریه بوده است. چه، اگر بنا بود صرفاً به خاطر حرمت یک هنر، این چنین در ذهن و زبان مردم عکس‌العمل منفی وجود داشته باشد بایستی در هنرهای دیگر (به عنوان مثال مجسمه‌سازی) نیز این حساسیت وجود می‌داشت.

بنابراین با این تفاسیر، لزوم تجدیدنظر در مورد نگاه به موسیقی از سوی جامعه دینی بسیار ضروری به نظر می‌رسد. به این دلیل که به هر حال استفاده ناصحیح از موسیقی حتی به صورت تاریخی نباید مانعی برای قضاوت عادلانه ما در مورد این هنر گردد. همچنین می‌توان اضافه کرد همان‌طور که برخی فقها برای رسیدن به یک حکم، فضای صدور روایات را مورد نظر قرار داده و اصطلاحاً به عناوین ملازم یک موضوع دقت بسیار موشکافانه‌ای دارند، در مورد بررسی وضعیت موسیقی، تعمیم این چنین نگاه‌هایی بسیار حائز اهمیت به نظر می‌رسد. همچنین شایان ذکر است که با یک قضاوت عادلانه در مورد موسیقی، می‌توان از قدرت بی‌حد و حصر آن برای انتقال مفاهیم خود چشم‌پوشی نکرد، چنانکه در دنیای کنونی دولت‌ها از این توانایی غافل نشده‌اند.

پی‌نوشت

۱. در این زمینه می‌توان به مسئله مجسمه‌سازی نیز در مباحث فقهی اشاره کرد. در نگاه بسیاری از فقهای (قدیم و جدید) ساخت مجسمه و تصویرگری مورد حرمت بوده است. (ابن ادریس حلی، بی‌تا: ج ۲: ۲۱۵؛ بهجت، ۱۳۹۳؛ مکارم شیرازی، ۱۳۹۳) البته این حرمت در نگاه برخی از فقها به وصف ملازم بوده لذا با تغییر نگرش در این باره، فتوا به حلیت داده‌اند. (خمینی، ۱۴۱۸: ۳۷۴)
۲. مشهور فقها، غنا را صوت مرجع مطرب تعریف کرده‌اند. (شهید ثانی، ۱۳۸۴: ج ۲: ۱۰)
۳. برای تفصیل مطلب ر.ک: مقاله نویسنده مسئول با عنوان موضوع‌شناسی غنا در موسیقی ردیف دستگاه ایرانی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۹.

۴. به عنوان مثال ر.ک: مکارم شیرازی، ۱۳۹۳: استفتائات بخش موسیقی از وبسایت رسمی www.makarem.ir /همچنین ر.ک: نوری همدانی، بی تا: ۱۵۷/۲
 ۵. به نوازندگان درباری که در حضور شاه حق نشستند داشته عمل طرب خاصه می گفتند. رامشگران می توانستند در مجلس شاه بنشینند، ولی عمل طرب خاصه اساتیدی مورد احترام بودند و از دربار مقرر در یافت می کردند (وجدانی، ۱۳۸۶: ج ۲: ۷۶۹).
 ۶. احتمالاً منظور ^۶ است که در موسیقی ایرانی به صورت سه ضربی شنیده می شود.
 ۷. شخصی به نام الغ بیگ که مسیحی شده بود.
 ۸. یکی از زنان رامشگر دربار شاه عباس صفوی که در سران دولت نیز صاحب نفوذ بوده است.
 ۹. چیرکس نام قومی قفقازی که در جمهوری آدیغه روسیه و ترکیه ساکن هستند.
 ۱۰. مردم کشور گرجستان.
 ۱۱. به نظر می رسد منظور او تار بوده است.
 ۱۲. این چنین نگاه های منفی را می توان با کنکاشی در عرف متشرع ارزیابی کرد. به عنوان نمونه حضرت آیت الله صافی گلپایگانی، امتی که در آن موسیقی باشد را رستگار نمی داند (صافی گلپایگانی، ۱۳۸۵: ۱۵). این در حالی است که وی بنا به فتوای شماره ۲۸۲۸ رساله توضیح المسائل، مطلق موسیقی را محکوم به حرمت ندانسته اند ولی در فتوای شماره ۲۰۷۷ مجسمه سازی را مطلقاً حرام می دانند، لیکن به هیچ وجه حساسیتی که نسبت به موسیقی داشته اند، در مورد مجسمه سازی به کار نبسته اند.
 ۱۳. به عنوان مثال رجوع کنید به کتاب مکاسب محرمة مرحوم شیخ انصاری (ره). ایشان در ذیل عبارتی، چنین بیان می دارند: فان اللهو كما يكون باله من غير صوت كضرب الوتار و نحوه و بالصوت في الاله كالمزمار و القصب و نحوهما فقد يكون بالصوت المجرد. (شیخ انصاری، ۱۴۲۷: ۲۹۶)
- توضیح عبارت اینکه مرحوم شیخ برای تحقق لهو چند صورت را متصور می داند:
- قسم اول این است که لهو به وسیله آلتی متحقق گردد و صوت انسان به هیچ عنوان در آن دخالتی نداشته باشد؛ مانند نوازندگی با سازهای زهی مثل "تار".
- قسم دوم آن است که عنوان لهو به وسیله جریان صدای انسان در آلتی خاص تحقق می یابد؛ مانند نوازندگی توسط سازهای بادی مثل "شپپور".
- و بالاخره قسم سوم لهو این است که صوت لهوی خالی از هر گونه آلت و وسیله ای باشد. (فخار طوسی، ۱۳۷۴: ۶۳)
- به عبارت دیگر ایشان لهوی بودن ابزار موسیقی را بدیهی دانسته و تحقق لهو را به وسیله این ابزار مسلم می دانند.
۱۴. مرحوم شهید ثانی (ره) در مبحث ارث از شرح لمعه بیان می دارد که اگر موصی به "طبل" وصیت کرد، در حالی که او هم طبل لهو دارد و هم طبل جنگی، در اینجا باید طبلی را که در جنگ به کار می رود در نظر گرفت. (همان)
- نکته حائز اهمیت اینکه بین طبل جنگ و طبل مجالس بزم خصوصاً در دوران گذشته تفاوت وجود داشته است. ولی اگر بخواهیم این نظر را به سازهای دیگر تعمیم دهیم صحیح به نظر نمی رسد. مثل اینکه گفته شود "کمانچه ای" که در مجالس لهو می زدند و "کمانچه ای" که این قابلیت را نداشته است؛ به عبارت دیگر اگر بگوییم سازی که در مجالس بزم نواخته می شده است قابلیت اینکه در مجلس دیگری نواخته شود را نداشته است غیر صحیح به نظر می رسد. لذا اگر شهید ثانی و دیگر فقهای بزرگوار این مثال را برای روشن کردن مطلب زده باشند صحیح است و الا اگر ایشان تفاوت ماهوی میان ابزار موسیقی قائل شده باشند به این بیان که سازهایی که به زعم ایشان لهوی محسوب شده دیگر استفاده ای جز آن ندارد، صحیح نمی باشد.
۱۵. "Glissando"؛ لغزش، لغزاندن، سراندن، لیزش، لیزاندن انگشت و صدا. واژه ای ایتالیایی برگرفته شده از واژه glisser فرانسوی به معنی سردادن. در موسیقی لغزش از یک صدا به صدای دیگر را گلیساندو گویند (صارمی، ۱۳۷۴: ۶۹۵).

منابع و مأخذ

- ابن ادریس، حلی. محمد. (بی تا). سرائر. قم: موسسه نشر اسلامی
- ابن براج طرابلسی، عبد العزیز. (۱۴۰۶). المهذب. قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- الجبعی العاملی، زین الدین. (۱۳۸۴). الروضة البهیة فی شرح اللمعة الدمشقیة. تهران: ارغوان دانش.
- الیاریوس، آدام. (۱۳۶۳). سفرنامه الیاریوس. احمد بهپور (مترجم)، تهران: ابتکار.
- انصاری، شیخ مرتضی. (۱۴۲۷). المكاسب. چاپ سوم، قم: مجمع الفکر الاسلامی.

- اوین، اوژن. (۱۳۶۲). *ایران امروز (۱۹۰۷-۱۹۰۶)*. علی اصغر سعیدی (مترجم)، تهران: زوار.
- بهجت، محمد تقی. (۱۳۹۳). استفتائات. سایت رسمی www.bahjat.ir. بازیابی شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۹۵
- پولاک، پاپ ادوارد. (۱۳۶۸). *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*. کیکاووس جهانداری (مترجم)، تهران: خوارزمی.
- جوادی، غلامرضا. (۱۳۸۰). *موسیقی ایرانی از آغاز تا امروز*. تهران: همشهری.
- خالقی، روح الله. (۱۳۷۸). *سرگذشت موسیقی ایرانی*. تهران: صفی علیشاه.
- خمینی، سید مصطفی. (۱۴۱۸). *مستند تحریر الوسیله*. چاپ اول، تهران: موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
- دلاواله، پیتر. (۱۳۴۸). *سفرنامه پیتر دلاواله*. شجاع الدین شفا (مترجم)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سرنا، کارلا. (۱۳۶۲). *آدم‌ها و آئین‌ها در ایران*. علی اصغر سعیدی (مترجم)، تهران: زوار.
- شاردن، ژان. (۱۳۷۴). *سفرنامه شاردن*. اقبال یغمایی (مترجم)، تهران: توس.
- شرلی، آنتوان و شرلی، رابرت. (۱۳۶۲). *سفرنامه برادران شرلی*. آوانس (مترجم)، به کوشش علی دهباشی، تهران: نگاه.
- صارمی، کتایون. (۱۳۷۴). *دایره‌المعارف موسیقی جهان*. چاپ سوم، تهران: پیشرو.
- صافی گلیپایگانی، لطف الله. (۱۳۸۵). گزارشی از سخنرانی، خراسان، (۱۵).
- صدر، سید محمد باقر. (۱۴۰۶). *دروس فی علم اصول*. بیروت: دار الکتب اللبنانی.
- طوسی، ابی جعفر محمد. (۱۴۰۹). *التبیین*. بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۰). *مطرب‌ها از صفویه تا مشروطیت* ۱ و ۲. ماهور، (۱۲)، ۴۱-۲۸.
- فخار طوسی، جواد. (۱۳۸۵). *در محضر شیخ انصاری (تقریرات درس آیت الله پایانی)*. قم: دار الحکمه.
- فریزز، جیمز بیلی. (۱۳۶۴). *سفرنامه فریزز معروف به سفر زمستانی*. منوچهر امیری (مترجم)، تهران: توس.
- فیض کاشانی، محمد حسن. (۱۴۱۵). *تفسیر صافی*. تهران: الصور.
- فیگوئروا، دن گارسیا. (۱۳۶۳). *سفرنامه فیگوئروا*. غلامرضا سمیعی (مترجم)، تهران: نو.
- کمپفر، انگبرت. (۱۳۶۰). *سفرنامه کمپفر به ایران*. کیکاووس جهانداری (مترجم)، تهران: خوارزمی.
- کوتزبوئه، موریس. (۱۳۶۵). *مسافرت به ایران دوران فتحعلی شاه قاجار*. محمود هدایت (مترجم)، تهران: جاویدان.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۶۲). *تعلیم و تربیت در اسلام*. چاپ چهارم، تهران: الزهراء.
- معیری، دوستعلی معیر الممالک. (۱۳۶۲). *یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه*. چاپ اول، تهران: تاریخ ایران.
- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۹۳). استفتائات. سایت رسمی www.makarem.ir. بازیابی شده در تاریخ ۱۰ بهمن ۹۵
- _____ (۱۳۸۴). استفتائات جدید. چاپ اول، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب.
- نوری همدانی، حسین. (بی تا). *هزار و یک مسئله*. چاپ دوم، قم: مهدی موعود.
- نیکجو، مهدی. (۱۳۹۰). *موضوع شناسی غنا در موسیقی ردیف دستگاه ایرانی*. *هنرهای زیبا*، (۳۹)، ۸۷-۹۵.
- وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*. چاپ اول، تهران: گندمان.
- ولایی، عیسی. (۱۳۷۴). *فرهنگ تشریحی اصطلاحات اصول فقه*. چاپ دوم، تهران: نی.

Received: 2017/02/28

Accepted: 2017/12/19



The title concomitant in Jurisprudence and its place in Bacchanalian sessions of Iran

Mehdi Nikjou* Dariush Pirnikanian**

Abstract

The music courses are full of countless misuses of music to enjoy kings and history Dictators, which result in a negative attitude of society toward music. It sounds that concomitance of dance by reckless women, handsome young boys and concomitance of wine with music in courses of Safavid and Ghajar that was courses of development of sessions of Bacchanalian have resulted in a negative mentality to music in Iranian society. Then as sometimes in Juridical issues the sentence verdicts because of concomitances of a topic and those are effective in attitude of Juris consult in investigating of a topic so that can change an unlawful subject to its lawful, concomitance of some issues result to creation of kind of music, Bacchanalian, that has provided grounds of creation of a negative mentality to music between promisors to sharia.

10

Key words: Concomitant, Jurisprudence, Bacchanalian sessions

* MA, faculty of Islamic jurisprudence and law, Imam Sadegh University, Tehran m.nikjoo62@gmail.com (correspondent author)

** Assistant professor, Faculty of Aesthetic arts, Tehran University, Tehran.