دریافت مقاله: ۹۴/۱۱/۱۰
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۹

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال ششم، شماره دوازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

تأثیر سفرهای اروپایی ناصرالدین‌شاه بر روند غرب‌گراییِ موسیقی و نمایش در عصر ناصری

مصطفی لعل‌شاطری* هادی وکیلی*

چکیده

ناصرالدین‌شاه قاجار در طول سلطنت خود سه بار به اروپا سفر کرد (۱۲۹۰ه.ق./ ۱۸۷۲م. - ۱۲۹۵ه.ق./ ۱۸۷۸م. - ۱۳۰۶ ه.ق./ ۱۸۸۸م.)؛ و تا حد بسیاری تحت تأثیر اروپا قرار گرفت و دچار نوعی از خودباختگی فرهنگی گردید. پرسش مطرح این است که مشاهدات او از غرب چه تأثیری بر هنر این دوره نهاد؟ ناصرالدین‌شاه پس از بازگشت، تقلید از سبک‌های هنری غرب را به‌ویژه در دو حوزه: موسیقی و نمایش در دستور کار خود قرار داد. این درحالی بود که دربار دارای گونه‌های مختلف هنری بود. در اندک زمانی اکثر این گروه‌ها از سویی بنابر خواست شاه به تقلید از الگوهای غربی روی آوردند و یا از دربار رانده و صرفاً به اجرا در میان مردم عوام پرداختند و جانشین آنان دسته موزیک دارالفنون به سرپرستی مسیو *لومر* و گروه نمایشی دارالفنون به رهبری *مزین‌الدوله* گردید؛ هرچند فعالیت گروه اخیر نیز با قبض و بسط‌هایی همراه بود. پژوهش حاضر با روش توصیفی_ تحلیلی به بررسی روند سفرهای ناصرالدین‌شاه به غرب و تأثیر آن بر هنر ایران به‌ویژه در دو عرصه موسیقی و نمایش پرداخته و سیر انتقالی و تأثیرات آن را در این دو هنر موردمداقه و تحلیل قرار می‌دهد. یافته‌ها بر این نکته دلالت دارند، بااینکه در دو عرصه هنری یادشده نوآوری‌هایی به‌وجود آمد، اما بسیاری از سبک‌های کهن ایران همچون نقاره‌خانه و گروه‌های نمایشی، به فراموشی سپرده شدند. از سویی دیگر، الگوهای غربی در موسیقی (با به‌کارگیری مواردی همچون سلفژ، هارمونی و ارکستراسیون) و نمایش (همچون نمایش‌نامه، سالن اجرا و محتوای اجتماعی) پیش از پیش مورداستقبال و توجه قرار گرفت. دلیل این امر را می‌توان در غرب‌گرایی دوسویه از جانب ناصرالدین‌شاه و هنرمندان این عصر دانست.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان: ناصرالدین‌شاه، مسیو لومر، مزین‌الدوله، موسیقی، نمایش، غرب‌گرایی.

* دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه فردوسی مشهد. mostafa.shateri@yahoo.com
** دانشیار، گروه تاریخ، دانشگاه فردوسی مشهد.

مقدمه

دوران حکمرانی قاجاریه و به ویژه عصر ناصری بی‌شک از جمله ادوار مهم در تاریخ هنر ایران محسوب می‌گردد، به‌نحوی که تحولاتی چشمگیر و بیش از پیش در آن به وقوع پیوست. کشورهای اروپایی به‌دنبال رنسانس و احیای مجدد فرهنگ خویش و پس از آن ورود به عصر انقلابات صنعتی، پیشرفت گسترده‌ای در اکثر زمینه های علمی، فرهنگی به‌ویژه شاخه‌های هنری به‌دست آوردند، چنانکه نحوه عمل آنان مبدل به الگویی برای سایر کشورها گردید. در دوره قاجار به دلیل ورود نمایندگان کشورهای غربی در زمینه مذاکره، آموزش و انعقاد قراردادهای سیاسی، تجاری و نظامی با ایران، متقابلاً هیأت‌های ایرانی نیز برای ادامه مذاکرات و سپری‌نمودن دوره‌های آموزشی در رشته‌های گوناگون راهی اروپا شدند. علاوه‌بر این، گاه حس ماجراجویی و کسب تجربیات در سرزمین‌های دیگر زمینه‌ای برای سفرهای غربی سایر افراد همچون ناصرالدین‌شاه بود، چنانکه مسیر مسافرت اغلب ایرانیان، روسیه، لهستان، اتریش، فرانسه و انگلیس را شامل می‌شد. از اموری که ناصرالدین‌شاه در طی دوران سفر به آن مبادرت نمود، تصویرسازی از غرب و تشریح تفاوت‌های آن با ایران بود، به‌نحوی که گاه در برخورد با غرب، دچار نوعی حیرت و ستایش از دستاوردهای آنان می‌گشت. از جمله مسایلی که در یادداشت‌های روزانه ناصرالدین‌شاه از سفر به کشورهای اروپایی موردتشریح قرار گرفت، فعالیت‌های هنری مغرب زمین بود؛ چنانکه توصیف نحوه اجرای موسیقی و تئاترهای غربی در لابلای یادداشت‌های وی مشهود است. او اجراهای گوناگون مراسم موسیقی و تماشاخانه‌های غرب را مشاهده و شرح و برداشت‌های خود را از طریق سفرنامه و سپس نقل آن در مجامع، دراختیار درباریان و هنرمندان قرار داد که می‌توان حاصل آن را ایجاد موسیقی به سبک غربی و تماشاخانه‌هایی به سبک و سیاق اروپایی در ایران بیان داشت.

پیشینه پژوهش

در دهه‌های اخیر، برخی از محققین از جمله *روح‌الله خالقی* (۱۳۸۹) در "سرگذشت موسیقی ایران"، *حسن مشحون* (۱۳۸۸) در "تاریخ موسیقی ایران"، *ژان دورینگ* (۱۳۸۲) در "سنت و تحول در موسیقی ایرانی" و *حبیب‌الله نصیری‌فر* (۱۳۸۲) در "سرگذشت مدارس موسیقی ایران" تنها به روند سیر موسیقی و تاریخچه این هنر به‌ویژه سازشناسی از دوره باستان تا معاصر اشاراتی کلی و گاه سطحی داشته‌اند؛ و *آدولف تالاسو* (۱۳۹۱) در "تآتر پارسی؛ نمایش ایرانی"، *مسعود کوهستانی‌نژاد* (۱۳۸۱) در "گزیده اسناد نمایش در ایران"، *مصطفی اسکویی* (۱۳۷۸) در "تاریخ تئاتر ایران"، *شیرین بزرگمهر* (۱۳۷۹) در "تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران"، صرفاً به مهم‌ترین جریان‌های نمایشی رخ‌داده در ایران بدون توجهی تخصصی، مسائلی را ذکر کرده‌اند. براین اساس، در زمینهٔ ورود الگوهای هنری غرب در عصر ناصری به ایران تنها اشاراتی مبهم صورت پذیرفته و به‌صورت موردی کمتر با نگاهی تاریخی_ هنری به نقش سفرهای ناصرالدین‌شاه به فرنگ در این زمینه پرداخته شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی_ تحلیلی و بهره‌گیری از منابع متقنِ کتابخانه‌ای و پژوهشی، درپی پاسخ به این پرسش است: نقش و تأثیر سفرهای ناصرالدین‌شاه به غرب در نفوذ و اشاعه سبک‌های هنری غرب در دو حوزه موسیقی و نمایش در ایران عصر ناصری تا چه حد و ثمره آن چه بوده است؟ بی‌شک، مشاهده گروه‌های موسیقی اروپایی و شرکت در تئاترهای این سرزمین‌ها نقشی چشمگیر در میزان تغییر نگرش ناصرالدین‌شاه به سبک اجرایی این دو هنر داشت. وی پس از بازگشت به ایران رو به تقلیدی فزاینده از آنان آورد. در این راستا، مسیو لومر فرانسوی و مزین‌الدوله مهم‌ترین نقش را در کسب و عملی‌نمودن الگوهای غربی برعهده داشتند. چنانکه نگارش نت‌نویسی، ورود سازهای غربی به ایران و کاربرد آنها، تشکیل ارکسترهای مجلسی، سمفونیک، اپرا و باله، ترکیبات سازها و ارکستراسیون، ترکیبات صوتی و هارمونی ابداع فرم‌های مختلف و ...، همه حاصل تأثیراتی است که موسیقی ایران از موسیقی غربی کسب نموده است. ابعاد این تأثیرگذاری چنان وسیع و گسترده گردید که حتی در سنتی‌ترین شکل‌های موسیقی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. علاوه‌بر این در حوزه دیگر، گونه‌های نمایشی کهن ایران به تأثیر از فرهنگ تئاترهای اروپایی و اپرا از شکل ساده و ابتدایی خود خارج و به ساختاری نسبتاً منجسم و نظام‌مند دست یافت. این پیامدها را می‌توان تا حد زیادی نشأت‌گرفته از شرایط تاریخی عصر ناصری دانست که تحت تأثیر از تحولات اجتماعی، امری اجتناب‌ناپذیر محسوب می‌گردید. بدین منظور، نخست سعی خواهد شد تا به زمینه سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا پرداخته شده و سپس به بیان مشاهدات او در طی این سه سفر اشاره و متعاقباً تأثیر آن بر موسیقی و نمایش این عصر بررسی گردد.

زمینه‌های فکری سفر به فرنگ

ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ه.ق. / ۱۸۴۷-۱۸۹۶م.) اولین پادشاه ایرانی بود که به اروپا سفر و از نزدیک فعالیت‌های هنری

تمدن مغرب زمین را مشاهده کرد. هرچند سابقه آشنایی، برخورد و ایجاد رابطه با غرب از زمان آق‌قویونلوها و پس از آن در دوره صفویه به‌صورت گسترده‌ای آغاز شده بود و در عصر فتحعلی‌شاه و محمدشاه نیز به دلیل مسایل سیاسی_ نظامی این روابط ادامه یافت؛ اما به احتمال فراوان، سفرهای ناصرالدین‌شاه تأثیر کاملاً چشمگیری در ایجاد روابط عمیق‌تر و اثرگذارتر میان ایران و اروپا به‌ویژه در حوزه مسایل هنری برجای نهاد. نظر به مقام برجسته ناصرالدین‌شاه به‌عنوان قدرت مطلق اجرایی و وجود عواملی که سبب انگیزه جهت ایجاد اصلاحات در شخص او می‌شد، می‌توان گفت هر سه سفر شاه به فرنگ (۱۲۹۰ه.ق./ ۱۸۷۲م. – ۱۲۹۵ه.ق./ ۱۸۷۸م. – ۱۳۰۶ه.ق./ ۱۸۸۸م.)، عاملی مهم و مؤثر برای نفوذ دستاوردهای فرهنگی_ هنری غرب در ایران به‌ویژه در زمینه گرایش‌های هنری در دو حوزه موسیقی و نمایش بود.

سفرهای مکرر به نقاط گوناگون ایران، ازسویی یکی از سرگرمی‌های ناصرالدین‌شاه و از سویی گرفتاری‌های مردم محسوب می‌شد. مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: سفر اول به خراسان شش ماه (۱۲۸۳ه.ق./ ۱۸۶۶م.)، گیلان؛ دو ماه (۱۲۸۶ه.ق./ ۱۸۶۹م.)، عراق؛ زیارت مشاهد متبرکه (کربلا، نجف و کاظمین) پنج ماه (۱۲۸۷ه.ق./ ۱۸۷۰م.)، سفر دوم به خراسان؛ چهار ماه (۱۳۰۰ه.ق./ ۱۸۸۲م.)، (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۲: ۱۲۲؛ و نیز ر.ک: شمیم، ۱۳۸۹: ۱۷۲).

اما با گذشت زمان ، عواملی چند موجبات تشویق ناصرالدین‌شاه را برای سفر به اروپا فراهم آورد. *امانت* بر این باور است که سفرنامه ایرانیانی که به غرب سفر داشتند، تصویری شخصی‌تر و ملموس‌تر از دنیای خارج از ایران در دسترس شاه قرار داد. همچون: "مرآت‌الارض" به قلم *میرزامحمد لواسانی* (با یک هیأت ایرانی در ۱۲۶۴ه.ق./ ۱۸۴۷م. به روسیه رفت) که به محمدشاه و ناصرالدین میرزا مشترکاً تقدیم شده بود، شرح سفر میرزامصطفی افشار به پترزبورگ (۱۲۴۵ه.ق./ ۱۸۲۹م.) و همچنین گزارش‌های بسیار جالب مسافرت اروپایی سه شاهزاده قاجار (۱۲۵۱-۱۲۵۰ه.ق./ ۱۸۳۶-۱۸۳۵م.) به انگلستان، احتمالاً تصویری محسوس از زندگی مردم اروپا را دراختیار شاه قرار داد (امانت، ۱۳۸۳: ۱۲۸ و ۱۲۹).

علاوه‌بر این، گویا ناصرالدین‌شاه، پاره‌ای از منابع مصور را دراختیار داشت. چه‌بسا آلبوم تاریخی ناپلئون بناپارت را که دربردارنده حدود نود تصویر چاپی با شرح و تفصیل به فارسی و فرانسه (که در سال ۱۲۶۰ه.ق./ ۱۸۴۳م برای محمدشاه تهیه شده) بود، مشاهده و از این رهگذر با مناظر، معماری، لباس‌ها، زیورآلات و ادوات غربی آشنایی پیدا کرده بود. همچنین شاید شرح و توصیفات مقامات درجه دو و سه هیأت حاکمه ازجمله محمدرضاخان قزوینی و عسکرخان که به فرانسه و میرزاابوالحسن‌خان ایلچی که به انگلیس جهت سیاحت و شناخت سرزمین‌های اروپایی رفته بودند؛ و همچنین درک پیشرفت‌های دول غربی و علاقه به مشاهده آنها را بتوان از دلایل اشتیاق ناصرالدین‌شاه برای سفر به غرب بیان داشت (راسخ، ۱۳۸۲: ۱۶۴؛ امانت، ۱۳۸۳: ۱۲۹ و ۱۳۰).

هرچند اولین سفر ناصرالدین‌شاه به کشورهای اروپایی در ۱۲۵۳ه.ق./ ۱۸۳۷م در زمان ولایتعهدی، سفری به ایروان بود و طی آن با امپراطور روسیه، نیکلا، دیدار داشت (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۹: ۷۰)؛ اما به نظر محققین موفقیت مسافرت او به عراق عثمانی (عتبات عالیات)، شاه را ترغیب کرد که می‌تواند با امنیت داخلی و عدم ایجادِ آشوب در دربار و سطح جامعه، به مسافرت‌های اروپایی برود. در این بین، تشویق‌های مکرر میرزاحسین‌خان سپهسالار نیز عاملی مؤثر محسوب می‌گردید (Scarce, 2007: 463؛ Bakhash, 1971: 157؛ Kia, 1994: 755).

مشاهدات ناصرالدین‌شاه

سفر اول و دوم ناصرالدین‌شاه به اروپا به احتمال فراوان با هدف آشنایی و مشاهده پیشرفت و توسعه گسترده غرب و ترغیب شاه به انجام اصلاحات بود، اما سفر سوم که با تلاش‌های امین‌السلطان و هماهنگی‌های او با انگلیس صورت گرفت فارغ از چنین انگیزه‌های بود. انگلیس در این سفر امتیازات سودجویانه‌ای از ناصرالدین‌شاه دریافت کردند و او نیز که غرق در مظاهر غرب ازجمله گروه‌های موسیقی و سالن‌های نمایش بود، برای رونق امور اقتصادی و تجاری از نظرات انگلیسی‌ها استقبال نمود. براین اساس، سفرهای شاه به اروپا تنها در راه مصالح شخصی و التذاذ صورت گرفت و نتیجه‌ای جز هزینه‌های فراوان درپی نداشت. طبیعت راحت‌طلب و تجمل‌گرای شاه ایجاب می‌کرد که وسایل سفر او از هر جهت کامل باشد، که این خود مستلزم هزینه‌های بسیاری بود. تمامی این مخارج برعهده مردم بود و یا پول آن با در گرو قرارگرفتن منابع درآمد ملی دولت همچون گمرک تأمین می‌شد:(Scarce, 2007: 457؛ Motadel, 2011: 570؛ Marashi, 2008: 22 - 23؛ Rabi, 2012: 349).

بااین‌وجود، شاه اکثر اوقات حضور خود در کشورهای اروپایی را صرف مراکز هنری می‌کرد. از خاطرات ناصرالدین‌شاه که در طی این سه سفر به نگارش درآمده، مشهود است که او در این سفرها بیش از هرچیز اوقات خود را در مراسم پذیرایی و نیز شرکت در نمایشگاه‌های نقاشی و سالن‌های نمایش و موسیقی گذرانده است. ازاین‌رو، پس از بازگشت به ایران درپی شبیه‌سازی و دستیابی به مشاهدات خود از این

سرزمین‌ها بود. بااین‌حال، در بررسی عوامل مؤثر در شکل‌گیری سفرنامه‌های فرنگ که نشانگر نگرش و تلقی ناصرالدین‌شاه از غرب است، توجه به دو عنصر کلیدیِ بافت متن و بافت موقعیتی و به‌عبارتی دیگر، عناصر زبانی و عوامل اجتماعی، فرهنگی و هنری ضروری است. معانی گزاره‌های موجود در این سفرنامه‌ها همان قدر که از متن نشأت می‌گیرد، از زمینه‌های فرهنگی نیز تأثیر پذیرفته است. باوجود این، عامل مؤثر در نگارش این سفرنامه‌ها، جهان‌بینی و نوع نگرش خالق آن بود. گزارش‌های ناصرالدین‌شاه از غرب بیش از آنکه بیانگر اوضاع منحصر به فرد آن سرزمین‌ها باشد، بیانگر نگرش فرهنگی شاه بود؛ چنانکه برداشت‌های ناصرالدین‌شاه از واقعیت غرب، تا حد بسیار زیادی تحت تأثیر جهان بینی، ارزش‌ها، هنجارها و علایق شخصی او بیان گردیده است. نگرش خاص ناصرالدین‌شاه نسبت به دستاوردهای هنری غرب به شیوه‌های گوناگون و در خاطرات او مطرح شده است؛ گاهی همراه با شگفتی و تحسین و گاه با افسوس و حسرت و در مواردی با تحقیر خودی همراه است. ازاین‌رو، گزارش‌های او را می‌توان به دو دسته: روایت‌های فرنگ‌ستایانه و فرنگ‌ستیزانه و با دیدی نقادانه در حوزه هنر تقسیم‌بندی کرد.

با این همه، با مداقه و موشکافی در گزارش‌های ناصرالدین‌شاه از فرنگ، می‌توان دریافت که هرچند او مجال مشاهده عمیق مظاهر هنری غرب را نیافت؛ اما به ضرورت نوآوری پی برده و حسی از خودآگاهی انتقادی در او برنگیخته شد. سه سفرنامه برجای مانده از وی واسطه آشنایی بین هنر ایرانی و غربی گردید، به‌نحوی که روایت تجربه‌های هنری حاصل از این سفرها از سویی برای راوی و از سوی دیگر برای مخاطب، زمینه‌های خودآگاهی هنر انتقادی را فراهم آورد؛ این امر در حوزه موسیقی و نمایش تا حد بسیار زیادی عملی گردید (علیزاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۲۸۴-۲۸۲).

الگوبرداری از موسیقی غربی

یکی از مهم‌ترین ادوار موسیقی ایران، عصر ناصری محسوب می‌گردد، چراکه دچار تحولاتی گسترده و بسیار متمایز از گذشته و نیز با توجه اهل هنر و حامیان نسبت به آن، در میان تمامی اقشار جامعه و خصوصاً در دربار جایگاهی منحصر به فرد یافت (Daniel, 2006: 198). ناصرالدین‌شاه در دوره طولانی سلطنت خود، استفاده از موسیقی را یکی از وسایل التذاذ درنظر گرفته بود، چنانکه در این راستا حتی دستور به فراگیری گروهی از زنان درباری به این فن داد (معیرالممالک (الف)، ۱۳۹۰: ۲۴). یکی دیگر از برنامه‌های شاه طی دوران سلطنتش، حضور نوازندگان در اوقات گوناگون به‌ویژه در ساعات قبل از خواب بود؛ نقیب‌الممالک که فردی توانا در داستان‌سرایی بود، شروع به بیان ماجرایی می‌کرد و جوادخان قزوینی که در نوازندگی کمانچه بی‌مثال بود، با ساز خود به همراهی می‌پرداخت. سایر نوازندگان خوابگاه ناصری عبارت بودند از: سرورالملک؛ نوازنده سنتور، اسماعیل‌خان؛ کمانچه‌نواز، آقا علی‌اکبر، سماع حضور و آقا غلامحسین که از نوازندگان تار بودند (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۸: ۳۸۸، ۴۸۳، ۱۱۰؛ ساسانی، بی‌تا: ۳۹؛ ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۹: ۱/ ۴۱).

علاوه‌بر این، دربار دسته‌های مخصوصی در اجرای برنامه‌های موسیقی داشت که معروف‌ترین آنها مومن کور و کریم کور بودند (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۸: ۲۶۱، ۱۷۰؛ معیرالممالک (ب)، ۱۳۹۰: ۲۹۶- ۲۹۵). بنابر گزارش‌های تاریخی برجای‌مانده علاوه‌بر این دو دسته مطرح، گروه‌های دیگری با نام‌های گل‌رشتی، عبدی‌جان، طاوس، ماشاءالله، حاجی لره، گلین و همچنین اقلیت‌های یهودی وجود داشتند که به اجرای برنامه و سرگرم‌سازی شاه، اهل حرم و درباریان می‌پرداختند (تاج‌السلطنه، ۱۳۶۱: ۳۵؛ معیرالممالک (الف)، ۱۳۹۰: ۸۲، ۹۹، ۱۷) و به احتمال فراوان، ازنظر اهمیت و جایگاه در درجه‌ای پایین‌تر و بیشتر اجرای برنامه برای اندرون را برعهده داشتند.

اکثر گروه‌های مذکور موردتفقد و مرحمت شاه قرار داشتند و این، خود گویای علاقه فراوان ناصرالدین‌شاه به موسیقی بود (Loeb, 1973: 6؛Davidson, 1994: 156-157؛ براون، ۱۳۸۱: ۳۱۶). براین‌اساس، می‌توان بیان داشت تا پیش از آغاز نخستین سفر شاه به اروپا، گروه‌های موسیقی با آزادی عمل به اجرای موسیقی اصیل ایرانی پرداخته و نیز به خلق آثاری منحصر به فرد مشغول بودند، که احتمالاً به دلیل عدم حفظ این آثار به‌صورت مکتوب و بهره‌گیری از سنت شاگرد- استادی و تغییر رویکرد دربار مبنی‌بر تقلید نسبی از الگوهای غربی، این‌گونه آثار که مبتنی‌بر موسیقی اصیل و گاه فولکلور بود، از بین رفته است.

فارغ از علایق شخصی ناصرالدین‌شاه و جایگاه این گروه از هنرمندان، نکته مهمی که در موسیقی این دوره حائز اهمیت است، ورود تدریجی سبک و شیوه هنری غرب بود. بنابر گواهی متون تاریخی، مهم‌ترین دلیل آن سفرهای ناصرالدین‌شاه و دیدن مراکز اجرای موسیقی کشورهای اروپایی است. چنانکه علاقه او به این موضوع در گزارش‌های روزانه شاه مشهود است. شاه در ذیل خاطرات ۲۸ ربیع‌الثانی ۱۲۹۰ در ذکر کنسرتی که در انگلیس شرکت داشته آن را چنین توصیف می‌کند: «اهل کنسرت در محوطه‌ایست بسیار بزرگ که سقفش به‌طور گنبد بسیار وسیع بلند است. دور این گنبد هفت مرتبه [طبقه] دارد که همه جای نشستن مردم است

[...] جلو ما اَرغَنون[1] بسیار بزرگ به قدر یک عمارت است و ستون‌های آهنی و لوله‌ها دارد که صدای ساز از آن درمی‌آید بقدر چنار متصل به یک ضلع دیوار عمارت بود. در چپ و راست ارغنون هشتصد نفر دختر و زن بسیار خوشگل چهارصد نفر این طرف چهارصد نفر آن طرف بمراتب [مرتب] نشسته بودند [...] همه اینها با آهنگ بسیار خوش بنوای موزیکان و ارغنون می‌خواندند. ارغنون را یک نفر می‌زد [...] موزیکانچی زیادی هم در مراتب پایین بود. همچه مجلس از اول دنیا الی حال کسی ندیده است» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۲: ۱۰۰).

ناصرالدین شاه در سفر دوم خود نیز به شرح و توصیف موسیقی کشورهایی که در آن اقامت داشته می‌پردازد. در خاطرات اقامت در پاریس در توصیف دسته موزیک نظام می‌نویسد: «...کالسکه‌چیان خوش‌لباس و جلو اینها دسته‌ای از سواره نظام و موزیک [بود]، در خود کالسکه اول یک دسته موزیکانچی نشانده بودند که موزیک می‌زدند. کالسکه دوم یک دسته جوان‌های آوازه‌خوان که آواز و تصنیف می‌خواندند عقبشان هم سواره نظام...» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۹: ۱۹۸ و ۱۹۹). افزون‌بر اینها، در یادداشت‌های مورخ ۲۳ جمادی‌الاول هنگام حضور در تماشاخانه پطر می‌نویسد: «در سازهای تماشاخانه یک کمانچه بسیار بزرگ است، یک کمانچه از آن کوچک‌تر، یک هارپ که چنگ می‌گویند. چند شیپور موزیکان، یک طبل، سنج، باقی همه کمانچه کوچک است، اما کمانچه‌ها شبیه به تار ایران است، پهن‌تر» (همان: ۱۰۴).

این‌گونه به نظر می‌رسد که ناصرالدین‌شاه اندک تبحری نیز در سازشناسی و موسیقی غربی داشته است، چراکه گاه درباره اجراهایی که ناظر آنها بود، ابراز نظر می‌کرد. دراین‌راستا در ذکر رویدادهای هفتم شوال ۱۳۰۶ در ضمن سفر سوم خود، می‌نگارد: «آن دختر خواننده‌ای که حکیم‌باشی طولوزان عکس او را آورده بود دیدم، حاضر شد با یک نفر کمانچه‌زن [ویولن] و یک مرد که پیانو می‌زد مجلس دادند [...] پیانوزن سیبیلویی بود که بسیار هم بد می‌زد، دختره بَدگِل نبود ولی عوض خواندن زوزه می‌کشید اما کمانچه‌زن خوب می‌زد و استاد بود» (همان، ۱۳۶۹: ۱/ ۲۰۳). علاوه‌براین در سفر سوم، در کتابچه اشیایی که در این سفر از فرنگ به دستور ناصرالدین‌شاه خریداری شد، نام کتاب‌های موسیقی به چشم می‌خورد (همان: ۲۹۹/۱، ۲۹۵).

یادداشت‌های ناصرالدین‌شاه گویای علاقه فراوان او به مشاهده و توصیف سبک، سازشناسی و سازبندی موسیقی مجالس بزمی به‌ویژه نظامی غرب بود. به‌نحوی که گاه مستقیم و گاه ضمن توصیف صحنه‌ای دیگر، در خاطرات خود بدان اشاره می‌نماید. مبتنی‌بر این مهم، می‌توان نفوذ و رشد موسیقی به سبک غربی ـ به‌ویژه در حوزه موسیقی نظامی ـ را به ناصرالدین شاه نسبت داد. چراکه این امر تا حد زیادی متأثر از سفرهای اروپایی او و مشاهده اجراهای گوناگون موسیقی و گروه‌های نظامی و دستجات موزیک آنان بود که در مراسم و ضیافت‌های ویژه در حضور شاه ایران، به اجرای برنامه می‌پرداختند.

درپی این امر باوجود گروه‌های گوناگون موسیقی ایرانی در دربار و سطح جامعه عصر ناصری، نخستین جرقه‌های حضور موسیقی غربی و نقطه آغاز آن در عرصه موسیقی نظامی با استخدام *آلفرد ژان باتیست لومر*[2] به منصه ظهور رسید. البته پیش از مسیو لومر، افراد دیگری نیز حضور داشتند که وظیفه تربیت نوازندگان دسته‌های نظامی را برعهده داشتند. گویا زمانی که لومر به تهران رسید، تعلیمات موسیقی در ایران در حد تعلیمات مقدماتی بود و پیش از ورود او، یک آموزش‌دهنده طبل به نام *ژیبیوونی* و دو کارشناس فرانسوی دیگر، *بوسکه* و *رویون*، در تهران اقامت داشتند. این دو از سال ۱۲۷۳ه.ق./ ۱۸۵۶م به ایران آمده و یک دسته موزیک نظامی به نام دسته موزیک سلطنتی را به شیوه فرانسوی تشکیل داده بودند. اما این مربیان پس از اندک مدتی ایران را ترک و کاری از پیش نبردند (Fatemi, 2005: 402؛Barjasteh, 2007: 452 ؛ Mohammadi, 2013: 49؛ بروگش، ۱۳۶۷: ۲۵۷؛ زوینس، ۱۳۷۷: ۱۹۱). بااین‌حال، بعید به نظر می‌رسد در اوایل حکومت ناصری از سوی نخستین معلمان موزیک نظام، اقدامی در جهتِ تنظیم و اجرای خصوصی و یا عمومیِ آهنگ‌هایی متناسب با سلایق و باورهای کهن موسیقایی تمامی اقشار ایرانی صورت پذیرفته باشد. به این ترتیب، می‌توان بیان داشت که ایرانیان تا حد زیادی به صورت تقلید، اما جدی و رسمی، یادگیریِ سازهای بادی و کوبه‌ای غربی و نواختن قطعاتی را براساس شیوه‌های اروپایی فارغ از درکی صحیح از ابعاد هنری آن آغاز کردند. از سویی چنین به نظر می‌رسد که موسیقی نظامی در این زمان بیشتر به‌عنوان یکی از ملزوماتِ فرعیِ آموزش‌های نظامی جدید مدنظر قرار داشته و موسیقی حاصل، بیش از آن که مطلوب هنجارهای جامعه باشد، مبتنی‌بر نیازهای مدرسینِ نظامی بود. (فاطمی، ۱۳۹۳: ۷)

با این همه، اصلی‌ترین و کارآمدترین فرد برای تغییر در موسیقی نظامی ایران، لومر فرانسوی بود. او در سال ۱۸۴۲م در پادوکاله متولد و در نوامبر ۱۸۵۷م گواهی‌نامه موسیقی خود را دریافت و در سال ۱۸۶۱م موفق به دریافت گواهی‌نامه درجه دوم علم هم‌آهنگی (هارمومنی) از دولت فرانسه گردید. لومر در ۱۸۶۳م داوطلبانه برای خدمت در دسته موزیک نخستین هنگ سربازان زبده گارد فرانسه نام‌نویسی و به عنوان نائب دسته موزیک برگزیده شد و در ۱۲۸۵ه.ق./ ۱۸۶۸م از سوی

امیرنظام درراستای آموزش موسیقی نظامی به سبک غربی، مبنی‌بر درخواست‌های مکرر ناصرالدین‌شاه، به استخدام دولت ایران درآمد (Martin, 2005: 24؛ Leon, 2012: 348؛ ملاح، ۱۳۵۴: ۱۰۲-۱۰۱؛ هاشمیان، ۱۳۷۹: ۲۱۹- ۲۱۷).

این درحالی بود که در این دوره نقاره‌خانه به سبک پیشین پابرجا بود، چنانکه *اوبن* می‌نویسد: «در نقاره‌خانه پایتخت یکصد ساززن عضویت دارند [...] افراد نقاره‌خانه به چهار جوخه تقسیم می‌شوند و هر جوخه به ترتیب شیپور، نی‌لبک و طبل‌های بزرگ می‌زنند. جمع آنان دسته موزیک دربار را تشکیل می‌دهند و در رفتن شاه به جایی جز ملتزمین به رکاب به‌شمار می‌روند. در عده آنان جمعاً سی شیپورزن و تیبره‌زن، بیست و شش طبل‌زن و چهارده فلوت‌زن وجود دارد» (اوبن، ۱۳۶۲: ۲۴۸). نقاره‌نوازی در دوره قاجار گویا بیشتر جنبه نظامی داشته است، به‌نحوی که کلمباری سرهنگ مهندسین قورخانه مبارکه و همچنین سالتیکوف نقاش سیاحتگر روسی، به‌وضوح گروه نقاره‌خانه سلطنتی را که در قشون نظامی فعال بوده، توصیف کرده‌اند (تورنتن، ۱۳۷۴: ۵۰؛ سالتیکوف، ۱۳۸۱: ۷۴).

با ورود لومر شعبه موزیک دارالفنون در ۱۲۸۵ه.ق./ ۱۸۶۸م تأسیس و ریاست آن را عهده‌دار گردید. لومر با کوشش و فعالیت وصف‌ناپذیر و در پرتو حمایت‌های ناصرالدین‌شاه که خواستار گروهِ موزیکی _به سبک و سیاق آنچه در سفرهای خود مشاهده کرده بود_ آموزش دسته موزیک نظامی را باتوجه‌به علایق شاه برقرار و برای رونق و پیشرفتِ آن براساس برنامه‌های موزیک نظام پاریس و تربیت دسته‌ها و تکنوازی‌های موزیک، برخلاف معلمین پیشین به‌نحوی جدی شیوه تدریس خود را درپیش گرفت (دورینگ، ۱۳۸۲: ۳۹؛ نصیری‌فر، ۱۳۸۲: ۲۷ و ۲۸).

دوره شعبه موزیک شش سال و به روایتی دیگر، پنج سال بود (درویشی، ۱۳۷۳: ۳۰؛ مشحون، ۱۳۸۸: ۴۳۵). لومر به تنهایی تدریس موسیقی علمی و شاخه‌هایی چون سلفژ[۳] (نت‌خوانی به سبک غربی)، هارمونی (هماهنگی اصوات) و ارکستراسیون[۴] (سازبندی) را باتوجه‌به ویژگی‌های تئوری موسیقی غربی و آموزش تمامی سازهای نظامی اروپایی ازجمله فلوت، ساکسیفون، انواع طبل و سنج را برعهده داشت. وی با واردکردن کلیه سازها از فرانسه، هر آنچه موردنیاز یک دسته موزیک حرفه‌ای بود، فراهم آورد. برنامه درسی لومر عبارت بود از آموزش نُت موسیقی با قواعد و اصول علمی موسیقی، نواختن سازهای بادی و کوبه‌ای و زهی متداول در موسیقی نظام اروپا، آموزش مصطلحات موسیقی نظام معمول در غرب، شناخت شیوه آهنگ‌سازی و هماهنگی موسیقی نظام با موزیک مغرب زمین، شناسایی پارتیسیون[۵]های موزیک نظام «نوشتن نت برای هر گروه و نیز تربیت رهبر ارکستر، ازجمله دروس خاص او بود.» بدین‌ترتیب، برای نخستین‌بار در ایران موسیقی نظامی به روش علمی و به سبک غربی تدریس شد (Ardalan, 2012: 3؛ Wiggins, 2012: 116؛ درویشی، ۱۳۷۷: ۳۰).

در این بین میرزا علی‌اکبرخان نقاش‌باشی (مزین‌الدوله) که خود از محصلین اعزامی به اروپا بود، ترجمه دروس نظری لومر را برعهده گرفت. لومر در اندک زمانی به تألیف کتاب "تعریف علم موسیقی" پرداخت و مزین‌الدوله آن را ترجمه نمود. این کتاب در سال ۱۳۰۰ه.ق./ ۱۸۸۲م در تهران انتشار و دربردانده توضیحات ساده مبانی آموزش موسیقی اروپایی در قرن نوزدهم بود (Ardalan, 2012: 3؛ Doniel, 2006: 199؛ سپهر، ۱۳۸۶: ۱۵۸/۱). علاوه‌بر این، لومر خط موسیقی اروپایی (نُت) را که کاملاً غربی بود به هنرجویان خود آموزش داد و پس از آن ناصرالدین‌شاه ساختن سرود ملی و مارش تاج‌گذاری (مارش سلطانی) را به او واگذار کرد و در سال ۱۲۹۱ه.ق./ ۱۸۷۳م سرود ملی ایران ساخته شد. در میان صفحات برجامانده از این سرود، صفحه ۱۰۳۶۱ باعنوان "سلام شاه با سلامتی ارکس شاهی به فرمان مسیولومر ژنرال" یادگاری از دوران فعالیت او در مدرسه دارالفنون است (Krone, 1952: 25؛ سپنتا، ۱۳۶۶: ۱۳۸؛ خالقی، ۱۳۸۹: ۲۱۵/۱).

از اواخر عصر ناصری، دسته‌های موزیک نظام که زیرنظر افسران فرانسوی تحصیل کرده بودند، به امر شاه، در میادین مشهور شهر ازقبیل میدان و سردر نقارخانه و اَرگ تهران، در نوبت‌های معینی نوازندگی می‌کردند. متعاقباً حوزه‌های گوناگونی از موسیقی ایران تحت تأثیر آنان قرار گرفت همچون: مجالس شاهانه،[۶] تعزیه تکیه دولت،[۷] مجالس عروسی و جشن‌های عمومی (افضل الملک، ۱۳۶۱: ۶۸؛ ویلس، ۱۳۶۳: ۲۶۹؛ سرنا، ۱۳۶۲: ۲۱۶؛ مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۹۴/۱؛ شهری، ۱۳۶۷: ۱/ ۳۵۳). از نظر نوع سازبندی، در گروه موسیقی نظامی جهت شرکت در مراسمات گوناگون، گویا از اوخر دوره ناصری درکنار سازهای سنتی در دو دسته بادی (شیپور، نی، کرنا، سرنا) و کوبه‌ای (دهل و سنج)، سازهای نظامی غربی به‌ویژه در قالب بادی رواج یافت. چنانکه کاربرد سازهایی همچون ترومپت پیستون‌دار، بوگل (سازی فلزی و دوزبانه مانند ترومپت اما فاقد پیستون) و قره‌نی گواه این امر است (Garofalo, 1993: 30؛ Malekpour, 2005: 109؛ Chehabi, 1999: 144). شاید بتوان ثمره این حضور همه‌جانبه موزیک نظام را چنین بیان داشت که پس از ورود جدی آن چه در میان قشر مرفه و چه در میان عوام، مردم به‌تدریج با سبک و سیاق موسیقی غربی آشنا شده و متعاقباً متصدیان موزیک نظام، آهنگ‌هایی از موسیقی اروپایی را که از نظر ایرانیان مطلوب‌تر بود، برای

اجرا انتخاب می‌کردند تا از این رهگذر نظر آنها را جلب کنند و پیوند هرچه بیشتر مخاطبین را با این گونهٔ موسیقی پدید آورند. هرچند اقدامات لومر در زمینه گسترش الگوهای غربی، تاثیرات مثبتی از جمله ایجاد خط موسیقی (نُت) در جهت حفظ قطعات را فراهم آورد -چراکه گاه در سنت شفاهی مواردی خواسته یا ناخواسته دچار تغییر و گاه اصالت خود را از دست می داد- اما از آثار منفی و بسیار مهم آن می‌توان به ازبین‌رفتن گروه‌های سنتی مشغول در دربار اشاره کرد. نمود بارز آن در کمرنگ‌شدن نقش نوازندگان توانای درباری و مسلط به موسیقی اصیل ایرانی و نیز نقاره‌خانه به عنوان عنصری فعال در عرصه نظامی بود. به‌نحوی که اکثر این نوازندگان از دربار مطرود و دیگر از آنها ذکری به میان نیامد. به احتمال فراوان، رویکرد افراط‌گرایانه ناصرالدین‌شاه متأثر از سفرهای غربی و متعاقباً حمایت درباریان از این موضوع درجهت کسب رضایت شاه، موجبات مغفول‌ماندن از هویت خودی را تا حد بسیار زیادی فراهم آورد. در این میان، رویکرد توجه به موسیقی اروپایی در ارجحیتِ حمایت درباریان قرار گرفت.

نتیجه این شیوه از آموزش و پیرو آن پشتیبانی حکومت از این امر منجر گردید که سنت نقاره‌نوازی که قدمتی چند هزارساله داشت، به دست فراموشی سپرده شود. همچنین بر اثر به‌کارگیری روش‌های غربیِ آموزش همراه با سازهای اروپایی به هنرجویان، بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات فرهنگ موسیقی غرب، از نام سازهایی همچون ساکسیفون، ترومپت و بوگل گرفته تا نام آهنگ‌های گوناگون همچون مارش، والس (آهنگ‌های دارای وزن سه ضربی) و پولکا (آهنگ‌های دارای وزن دو ضربی)، به حوزه موسیقی نظامی ایران و در دوره پس از ناصری در کلیه سطوح موسیقی راه یافت (لعل شاطری، ۱۳۹۳: ۱۱۴).

با همه این تلاش‌ها، نفوذ موسیقی غربی در ایران و در ذوقیاتِ اقشار گوناگون بسیار تدریجی صورت گرفت. قبل از هرچیز باید گفت که این نفوذ تا مدت‌ها ازنظر کارگان (رپرتوار)[۸] بسیار محدود بود و نه موسیقی‌های بزرگ غربی، مثل آثار سمفُنیک یا مجلسی (کوارتت[۹] و سُنات)[۱۰] یا اپراهای کامل، بلکه قطعاتِ کوتاهِ همه‌پسند، به‌ویژه آریاهای بسیار مشهورِ اپراهای تجاری و اپرت‌ها و نیز موسیقی های رقص را که کارگان‌های نوع اولیه ارکسترهای نظامی به حساب می‌آیند، شامل می‌شد. برنامهٔ کنسرتِ سالِ ۱۲۹۹ه.ق. مدرسهٔ موزیک این مسئله را تأیید می‌کند: کاواتینِ فاوست اثر گونو، قطعه‌ای از ریگُلِتوی وِردی، پُلکای سلطان اثر دالبر، قطعه‌ای از سُنامبولایِ بِلینی، قطعه‌ای از نرمای بلینی و باز چند قطعهٔ دیگر از اپراهای دُنیتزتِی، هالوُی و وردی. آثاری هم که ارکسترهای نظامی اجرا می‌کردند، طبیعتاً از همین نوع بود (فاطمی، ۱۳۹۳: ۱۰).

از سویی، چنین به نظر می‌رسد که نفوذِ موسیقیِ غربی علت‌های زیباشناختی نیز داشته است. مشکل بتوان گفت که برای نمونه، *علی‌اکبر فراهانی*، استاد بزرگِ موسیقیِ ناصری، که آهنگ‌های روسی را که احتمالاً باید از نوعِ همانِ کارگانِ دسته‌های نظامی بوده باشند، با تار می نواخت؛ برای این کار خود انگیزه‌های فراموسیقایی، همچون تظاهر به تجدد، داشته است. بااین‌حال، گرایش مردم عصر ناصری به موسیقیِ غربی بسیار محدود بوده و آنها به‌وضوح موسیقی ایرانی را ترجیح می‌داده‌اند[۱۱] (همان). درعین‌حال غربی‌سازیِ موسیقیِ نظامی را باید موضوعی قابل‌تأمل در هنر عصر ناصری دانست که با تردید و احتیاطی دوجانبه، گاه از سوی حامیان و گاه هنرمندان همراه بود. به بیانِ این فرضیه که تمامی اقشار جامعه به دلیل غلبه احساساتی همچون خودباختگی و خودکم‌بینی، مجذوب فرهنگ غرب شده باشند، چندان دارای صحت نداشته؛ بلکه در این بین موضوعاتی متعددی از جمله عدم خوانش هنری صحیح را می‌بایست مورد توجه قرار داد. به هر صورت موسیقی غربی به جایگاهی ممتاز در میان آحاد جامعه عصر ناصری دست یافت که به احتمال فراوان نشانه‌ای از تجدد و پیشرفت محسوب می‌شده است. از سویی فراگیری این موضوع علاوه بر تأثیرگذاری بر هنجارهای اجتماعی، در عرصه هنر نیز مؤثر بود، چنانکه یکی از نتایج آن را می‌توان آغازِ گفتمان موسیقی علمی در ایران دانست.

غرب گرایی در نمایش

از اوائل قرن نوزدهم، به‌دنبال گسترش نمادهای تمدن کشورهای اروپایی، تئاتر به سبک غربی در ایران موردتوجه قرار گرفت، چراکه جریانات فرهنگی در عرصه بین‌المللی، به‌گونه‌ای در جریان بود که الگوبرداری در عرصه‌های گوناگون از جمله فعالیت‌های هنری به عنوان یکی از راهکارهای کشورهای خواهانِ پیشرفت، همچون ایرانِ عصر ناصری محسوب می‌گردید. در این بین عواملی چون سفرهای هیأت‌های سیاسی، فرهنگی و مذهبی ایرانی و غربی به سرزمین یکدیگر، تأسیس دارالفنون به‌عنوان پایگاهی که باب ترجمه آثار نمایش‌نامه‌نویسان غربی و سپس اجرای آنان را در ایران به‌صورت آکادمیک گشود، موجبات گسترش این‌گونه از هنر را فراهم آورد. باوجوداین، سفرهای سه‌گانه ناصرالدین شاه مهم‌ترین عامل محسوب می شد، چرا که به روند ورود و گسترش آن شتاب چشمگیری بخشید. در نمایش‌های سنتی عصر ناصری، آمیزه‌ای از عادات، آداب، کلام و گفتار موجود بود که خود عاملی محسوب می‌گردید

که همواره از سوی دربار و عامه مردم، خواست فزاینده‌ای بر این گونه نمایش وجود داشته باشد.

این گونه از نمایش‌ها در عصر ناصری، در یک دسته‌بندی کلی: تعزیه، معرکه، نقالی، تقلید، تخت روحوضی و خیمه‌شب‌بازی بود. مبتنی‌بر آنها ایران عصر ناصری از منظر حضور گونه‌های نمایشی در حد قابل‌توجهی قرار داشت؛ که این امر بنا به دلایل گوناگونی ازجمله طبع هنردوست ناصرالدین‌شاه و علاقه او به‌ویژه به عرصه تعزیه، معرکه و تقلید بود (De Groot, 2007: 27؛ Martin, 2007: 480؛ Gaffari, 1984: 365؛ و نیز ر.ک: دیولافوا، ۱۳۹۰: ۵۴؛ دوسرسی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). باوجود این، ناصرالدین‌شاه درپی سه سفر خود بیش از هرچیز درپی گذراندن اوقات خود در مراسم پذیرایی و شرکت در نمایشگاه‌های هنری همچون شرکت در سالن‌های تئاتر و اپرای اروپا بود، بخش عمده‌ای از اوقات او اختصاص به شرکت در این تماشاخانه‌ها داشت (Scarce, 2007: 457؛ Marashi, 2008: 23-25؛ تالاسو، ۱۳۹۱: ۲۳ و ۲۴).

این علاقه به حدی بود که پیوسته توصیفاتی از این مراکز هنری در یادداشت‌های خود بیان می‌کرد. ذیل خاطرات ۱۸ ربیع الاول ۱۲۹۰، در مدت اقامت خود در مسکو می‌نویسد: «... در لوژ جلو سِن یعنی جلو جایی که بازی درمی‌آوردند نشستیم. شش مرتبه دارد [...] پرده بالا رفت عالم غریبی پیدا شد زن‌ها رقاص زیاد برقص افتادند این رقص و بازی را باله می‌گویند یعنی بازی و رقص بی‌تکلم در این بین هم می‌رقصیدند هم بازی درمی‌آوردند به انواع اقسام که نمی‌توان شرح داد [...] رقاصان که خوب می‌رقصند اهل تماشاخانه دست می‌زدند و می‌گفتند بیس[۱۲] خلاصه بعد از اتمام یک مجلس پرده تماشاخانه می‌افتد و بعد از یک ربع که مردم قدری راحت می‌شوند دوباره پرده بالا رفته مجلس دیگر منعقد می‌شود، ما بعد از هر بازی که هر بازی را یک آکت می‌گویند رفتیم به لژ دیگری که نزدیک و مشرف به محل رقص بود. شاهزادگان و سایرین در لژ اولی ما نشستند. پنج مرتبه پرده بالا رفت و پنج قسم بازی درآوردند. تا نصف شب طول کشید» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۲: ۲۳ و ۲۴). نیز در خاطرات شانزدهم ربیع‌الاول در شرحی کوتاه می‌نگارد: «[در حاجی طرخان] بعد از شام به تماشاخانه رفتیم [...] همین که وارد شدیم پرده را بلند کرده انواع بازی‌ها درآوردند. اول چنین تصور شد که بازیگرها را از مقوا ساخته‌اند تا کم‌کم معلوم شد که آدم هستند. خلاصه سه مرتبه پرده بلند شد و سه بازی مختلف درآوردند و هر دفعه که پرده می‌افتاد چند دقیقه طول می‌کشید تا دوباره بلند می‌کردند» (همان: ۱۷ و ۱۸).

بنابر یادداشت‌هایی که ناصرالدین‌شاه در نخستین سفر خود به فرنگ برجای نهاده است، به احتمال فراوان نخستین نمایشی که شاهد آن بود، نمایش باله محسوب می‌گردیده که گویا برای او تازگی داشته است. علاوه‌بر این، در گزارش‌های شاه برای اولین‌بار واژه‌هایی صحیح درباره توضیح تماشاخانه‌های اروپایی از قبیل لوژ (Loge)، سِن (Sene) و آکت (Acte) قید شده است که تا قبل از آن هرگز در فرهنگ نمایشی ایران وجود نداشت. ازاین‌رو، شاید بتوان او را مروج این اصطلاحات در عرصه هنر نمایش ایرانی دانست، چنانکه همچنان مصطلح‌اند.

سفر دوم ناصرالدین‌شاه به فرنگ در ۱۲۹۵ه.ق./ ۱۸۷۷م صورت پذیرفت. گزارش‌های برجای‌مانده از این سفر، کوتاه و تا حد زیادی فاقد اطلاع‌رسانی دقیق است. درمجموع، نسبت به یادداشت‌های سفر اول کم‌بارتر به حساب می‌آیند. بااین‌حال، شاه در خاطرات هجدهم جمادی الاول ۱۲۹۵ه.ق./ ۱۸۷۷م درباره تماشاخانه مسکو و نمایش اجراشده در آن این‌گونه شرح می‌دهد: «... شب را رفتم تماشاخانه، باله دادند، یعنی مجلس رقص و تقلید بدون حرف‌زدن مثل لال‌بازی. یک نفر زن که رقاص خوبی است که پنج سال پیش از این هم اینجا آمدیم می‌رقصید باز بود، رقاصی کرد» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۷۹: ۹۳). در چند روز پس از دیدن این تماشاخانه و نمایش آن در یادداشت‌های ۲۱ جمادی الاول درباره نمایش اجراشده در یکی از تماشاخانه‌های روسیه می‌نویسد: «... جادوگرها بازی درآوردند، پسر پادشاهی در صحرا بود، به جای جادوگرها رسید، روی تخت آن جادوگر که نشست دیوانه شد. بعد خوابید، بعد دخترهای جادو و پری آمدند، برای شاهزاده قلیان و آفتابه لگن و غیره آوردند و زن‌های خوشگل زیاد با لباس‌های خوب دور شاهزاده را گرفته رقصیدند، زدند، خواندن، با شاهزاده عشق‌بازی کردند باز مفقود شدند. خلاصه به همین طورها الی آخر بازی‌های خوب و رقص و آواز خوب دادند، خیلی طول کشید» (همان: ۹۹ و ۱۰۰).

ناصرالدین‌شاه در مدت اقامت خود در پاریس نیز به تماشاخانه‌های این شهر مراجعت داشت، اما آنچه بیشتر نظر او را جلب کرد تا حد بسیار زیادی، معماری و سبک بنای سالن‌های نمایش بود (همان: ۱۶۲ و ۱۶۳). فارغ از این‌گونه توصیفات، گاهی ناصرالدین‌شاه به نقدِ نحوه، شیوه و مکان آثار اجراشده پرداخته و آن را به سخره گرفته است. درباره یکی از نمایش‌های اجراشده در تماشاخانه‌های پاریس می‌نگارد: «... شب به تماشاخانه رفتیم، چه تماشاخانه‌ای، به قدر سر حمام کوچک تهران، بسیار گرم و بد، تنگ، کثیف، بازی نی نیش درآوردند، بی‌مزه نبود، مثل بازی‌های کریم شیره‌ای، زود برگشتیم» (همان: ۱۸۳ و ۱۸۴). از یادداشت‌های سفر دوم ناصرالدین‌شاه، جز اشاراتی گذرا درباره چند نمایش و

تماشاخانه اطلاعات دیگری حاصل نمی‌گردد. می‌توان بیان کرد که این گزارش‌ها نسبت به سفر اول ارزش کمتری دارند. چراکه نکاتی کاربردی در آن وجود ندارد و بی‌شک میزان تأثیرگذاری آن بر جامعه هنری عصر ناصری به‌مراتب کمتر از یادداشت‌های سفر اول بود.

سفر سوم شاه در ۱۳۰۶ه.ق./ ۱۸۸۸م. آخرین سفر شاه به فرنگ محسوب می‌شود. او با تجاربی از دو سفر قبلی و همچنین با آشنایی نسبی به زبان فرانسه، سفرنامه‌ای پربارتر را به نگارش درآورد و در آن اشاراتی سنجیده درباره تماشاخانه‌های غرب داشت. ناصرالدین‌شاه در خاطرات ۲۰ رمضان ۱۳۰۶ هنگام توقف در مسکو از سوی پرنس دالغروکی برای دیدن نمایشی دعوت می‌گردد، آن را چنین توصیف می‌کند: «... پرده بالا رفت، به اقسام مختلف رخت‌ها پوشیده ایستاده بودند، اصل بازی پسر پادشاه عروسی می‌کند و از طوایف مختلف با لباس‌های غریب و عجیب برای آنها می‌رقصند که بهتر از این رقص نمی‌شود، چه پرده‌های دورنما که در عقب آنها تشکیل داده بودند، مثل عالم خیال یا بهشت به نظر می‌آمد. گویا اپرای پاریس را هم از روی این تقلید کرده باشند، فقط رقص می‌کردند دیگر حرف نمی‌زدند، خیلی آدم‌های خوشگل داشتند، من به این خوبی خاطرم نبود» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۹: ۱۳۷/۱). همچنین، ذیل خاطرات ۲۴ رمضان در مدت اقامت در روسیه به‌منظور توصیف محتوای نمایشی می‌نویسد: «تا نشستیم پرده بالا رفت [...] یک مردی آمد آنجا خوابید، دخترها جادو شدند، یک سرخری آوردند و کله مرد که گذارند وقتی که از خواب برخاست دید خر شده است. حرکات غریب عجیب کرد، آن وقت دخترها با این خر رقص کرده بازی درآوردند. خیلی بامزه بود و خنده داشت. بالاخره پرده دیگر بالا رفت و حالت غروب آفتاب به همان رنگ‌های سرخ و زرد و وصفی که آفتاب غروب می‌کند با کوه‌ها و جنگل‌های زیاد و جمعیت بسیار و پروانه‌های متعدد به وصف‌های خوش و مقبول دیده شد که خیلی تعریف داشت» (همان: ۱۵۳/۱ و۱۵۴).

باتوجه‌به سه سفرنامه ناصرالدین‌شاه و مداقه در گزارش‌هایی که از تماشاخانه‌ها و شیوه اجرایی آنها بیان شده است، می‌توان دریافت که این موضوع تا حد فراوانی نشانگر علاقه شاه به این گونه از هنر و حتی نحوه معماری سالن‌های تئاتر کشورهایی چون روسیه و فرانسه است، چراکه پس از بازگشت از هر سفر، ناصرالدین‌شاه در جستجو و احداث بناهایی و اجرای نمایش‌هایی به سبک و سیاق تماشاخانه‌های غربی بود. چنانکه احداث تکیه دولت[۱۳] و پس از آن سالن نمایش مدرسه دارالفنون را می‌توان درراستای ایجاد و حمایت تماشاخانه به سبک اروپایی از سوی او برشمرد.[۱۴] درپی دیدار ناصرالدین‌شاه از تماشاخانه‌های اروپا و از سویی با راهیابی معارف و هنر مغرب زمین به ایران، لزوم تئاتر مدرن و اقتباس هنرهای درامی با حمایت‌های گسترده شاه و درباریان به‌تدریج قوت گرفت.

ازاین‌رو، متفکران و نویسندگانی که نسبت به فرهنگ و ادب غرب بصیرت داشته و به تأثیر تربیتی و آموزشی هنر نمایش و اهمیت آن در پیشرفت اجتماع و ترقی فکر و ذوق مردم پی برده بودند، از فرصت پیش‌آمده سود جسته و به ترجمه آثاری از نمایش‌نامه‌نویسان بزرگ و معروف اروپایی اقدام کردند؛ دارالترجمه ناصری عهده‌دار این مسئولیت گردید (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۹: ۲۶۰؛ علیزاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۱۲۸). در نتیجه ترجمه متون نمایشی غرب و فزونی روابط سیاسی_ فرهنگی بین ایران و کشورهای اروپایی در عصر ناصری، راه نفوذ نمایش یا همان تئاتر به سبک و سیاق اروپایی به ایران نیز هموار گردید. در این بین، حس تفاخر و تظاهر در ناصرالدین‌شاه عاملی بود که سبب موافقت او با احداث تالار نمایشی در دارالفنون شد. بی‌شک دارالفنون پیوندی ناگسستنی با نمایش به شیوه غربی داشت (بهار، ۱۳۴۹: ۳۷۰/۳؛ کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۱۱؛ اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۶۰)، چراکه افتتاح سالن تئاتر کوچکی درکنار این مدرسه و در پرتو حمایت فرهنگی آن و نیاز به متون نمایشی جهت داشتن متنی برای اجرا و از سویی حضور تعدادی از معلمان و مترجمان جهت عملی‌نمودن و روی صحنه آوردن این نمایش‌ها، جز با حمایت‌های فرهنگی دارالفنون امکان‌پذیر نبود.[۱۵]

با موافقت ناصرالدین‌شاه مبنی‌بر احداث سالن تئاتری جنب دارالفنون، میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله که از محصلین اعزامی به فرانسه بود (۱۲۷۵ه.ق./ ۱۸۵۸م.) و سال‌های متمادی معلم زبان فرانسه و نقاشی در دارالفنون بود، این مسئولیت را برعهده گرفت و «در گوشه‌ای از [دارالفنون] تالار بزرگی به گنجایش قریب به سیصد نفر به سبک تئاترهای اروپا بنا گردید ولی به علت مخالفت ملایان مدت‌ها نتوانستند از آن استفاده کنند و بعدها به‌طور خصوصی در آنجا نمایش‌هایی به وسیله لومر، معلم موزیک دارالفنون و میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله، نقاش‌باشی شاه و چند تن دیگر داده می‌شد که تنها شاه و خانواده سلطنتی حضور می‌یافتند» (آرین‌پور، ۱۳۵۰: ۳۳۶/۱).

پس از پایان عملیات ساختمانی این سالن، مزین‌الدوله نخستین نمایش را به اجرا درآورد. درباره این موضوع که نخستین نمایش اجراشده کدام اثر ترجمه‌ای بود، میان پژوهشگران اختلاف نظر است. چنانکه *فروغ*، *نصیریان* و بزرگمهر براین باورند که گزارش مردم‌گریز (میزانتروپ) نخستین نمایش اجرا شده است (فروغ، ۱۳۸۲: ۱۵۲؛ نصیریان، ۱۳۴۲: ۴۱۳؛

بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۵۲). در نقلی دیگر بیان شده: «مزین‌الدوله روزی به عرض شاه می‌رساند که نمایش‌نامه «طبیب اجباری» مولیر را ترجمه کرده و آن را برای نمایش آماده نموده است و تقاضا می‌کند شاه نمایش را ببینند. درواقع این اولین نمایشی است که به‌صورت صحیح در حضور ناصرالدین‌شاه به معرض نمایش گذارده شده است» (شیروانی، ۱۳۵۵: ۲۷). متاسفانه *شیروانی* مأخذ گفتار خود را ذکر نکرده و به‌طور صحیح مشخص نیست که براساس چه سندی این گزارش را آورده است.

فارغ از نخستین نمایشی که اجرا گردید، این‌گونه به نظر می‌رسد که در اواخر عصر ناصری پس از ترجمه متون نمایشی گوناگون، آثار *مولیر*[۱۶] در اولویت اجرایی قرار داشت. چراکه هم میزانتروپ و هم طبیب اجباری، هر دو از آثار مولیر بودند که به فارسی برگردانده شده و درون‌مایه طنز نقادانه اجتماعی داشتند (Haery, 1982: 509؛ Talajooy, 2011: 498). در این میان، فقدان شناخت و دید هنری و بی‌اطلاعی نسبی و بی‌تجربگی بازیگران نوپای تئاتر دارالفنون طبیعتاً نمی‌توانست پاسخگوی انتظارهای نمایشی تماشاگران محدود و تمنیات تفریحی و تفننی ناصرالدین‌شاه و درباریان باشد. از همین رو، استمداد از مقلدین درباری و مطربان روحوضی برای مزین‌الدوله اجتناب‌ناپذیر بود، چنانکه بازیگران این گروه‌ها، در اجرای تئاترهای دارالفنون سهم عمده‌ای را برعهده داشتند (بکتاش، ۱۳۷۴: ۱۰۱). براین‌اساس، نمایش به سبک غربیِ خود در نخستین مرحله انتقالی به ایران تا حد زیادی برعهده بازیگران تقلید قرار گرفت که تا حد زیادی از مشکلات عامه جامعه و از بی‌کفایتی دربار آگاهی داشتند؛ متقابلاً آنان خصوصیات خود را وارد این‌گونه از نمایش کرده و از تئاتر اروپایی عناصری را اقتباس کرده تا بتوانند بیانگر دغدغه‌های مردم در قالب نمایش به سبک غربی، مبتنی‌بر نمایش‌نامه‌های ترجمه‌ای با درون‌مایه طنز و انتقادی در حضور شاه باشند.

در این زمان، *اسماعیل بزاز* و *کریم شیره‌ای*، یکی از ارکان اصلی تئاترهای سالن دارالفنون گردیدند. علی‌اکبرخان مزین‌الدوله با کمک مقلدین درباری نمایش‌های ترش علی‌بیگ، هانس پینه‌دوز و عروس اجباری مولیر را به نمایش درآورد. این نمایش‌ها از روی نمایش‌نامه بازی نمی‌شد، بلکه بازیگران فی‌البداهه ایفای نقش می‌کردند (شیروانی، ۱۳۵۵: ۲۷). مبتنی‌بر این امر، گروه‌های مقلدین درباری در این دوره پیشتاز نمایش به سبک غربی در دارالفنون بودند؛ ناصرالدین‌شاه در خاطرات ۱۴ رجب ۱۳۰۶ یکی از آنها را چنین شرح می‌دهد: «امشب باید برویم تماشاخانه [...] امشب بازی را حاجی اسمعیل بیرون می‌آورد، چندی است که مشق این کار می‌کند که از روی قاعده و قانون بیرون آمده و بازی درآورد، سه پرده بالا رفت، چون درست مشق را نیاموخته‌اند و تازه اول کارش است نه چندان بی‌مزه بود نه چندان خوش‌مزه، وسط بود، اما بهتر از بازی‌های ارامنه بود» (ناصرالدین قاجار، ۱۳۶۹: ۱۹و ۲۰). به نظر می‌رسد ناصرالدین‌شاه و اطرافیان او علاقه ویژه‌ای به هنر نمایش به سبک غربی داشتند و بی‌شک نخستین نمایش‌های تئاتر دارالفنون خصوصی و صرفاً برای شاه و همراهان او اجرا می‌گردید؛ و باوجود درون‌مایه انتقادی نمایش‌های ترجمه‌ای، بنابر طبع شاه این آثار در قالب طنز تلخ به معرض نمایش درمی‌آمد و یا ناچاراً آثاری که مطابق ذوق و سلیقه شاه بود، روی صحنه اجرا می‌شد.

باتوجه‌به این که طی چند سال تئاتر دارالفنون توانست اقداماتی نسبتاً جدی را از خود نشان دهد و تبدیل به یک موضع قدرت برای برگزارکنندگان نمایش و بازیگران آن زمانِ ایران به سبک و سیاق غربی گردد و «در چند ماه اول تأسیس دارالفنون علاقمندان اروپایی و ایرانی چند نمایش‌نامه فرانسوی و حتی ایرانی را در این سالن روی صحنه آورند، ولی متأسفانه این بدعت جدید و زیر پا گذاشتن آداب و سنن قدیمی به روحانیون سخت گران آمد و بر اثر اقدامات آنان اجرای نمایش موقوف و آینده این هنر با خطر جدی مواجه گردید» (اورسل، ۱۳۸۲: ۲۶۴). باید توجه داشت که فارغ از فشارهای روحانیون، گویا از آن رو که اقدامات مزین‌الدوله چندان مطلوب سیاست عصر نبوده و متعاقباً تئاترهایی که در زیر پرده تبسم‌آور، بعضاً مطالب جدی را که خصیصه تربیتی اخلاقی داشت و متأثر از آثار مولیر فرانسوی بود، به اجرا درمی‌آمد، مطلوب فهم و توجه اذهان و افکار حاضران آن دوره قرار نگرفت. به عبارتی، تماشاخانه دارالفنون به سبب آماده‌نبودن بسترها و شرایط لازم اجتماعی_ فرهنگی و نیز مخالفت قشریون و از همه مهم‌تر عدم برقراری ارتباط نسبی با مردم، موردسوءظن واقع شد و سرانجامی نیافت، چنانکه منابع تاریخی نیز درباره آن مسکوت مانده‌اند.[۱۷]

باتوجه‌به اوضاع حاکم بر عصر ناصری می‌توان بیان داشت، درپی نفوذ و گسترش نسبی ویژگی‌های هنری غرب، گروهی به ترویج این باور پرداختند که پیروی از چنین الگوهایی رشد هنری ایرانی را درپی دارد. بنابراین، در دو حوزه موسیقی و نمایش اقتباس‌های فراوانی از غرب صورت پذیرفت (غرب‌گرایی). دسته‌ای دیگر تقلید علمی و عملی از سبک‌های هنری اروپایی را در دستور کار خود قرار داده و در شکل و محتوا به تقلید محض از الگوهای غربی پرداختند (غرب‌زدگی). این دو گروه که شامل طیف گسترده‌ای از درباریان و هنرمندان بودند، به احتمال فراوان دچار نوعی ازخودبیگانگی و بحران هویت

هنری شده بودند. هرچند گروهی همچنان با تکیه بر اصول هنری سنتی ایران به خلق آثار می‌پرداختند، اما به‌واسطه غلبه بنیادهای تقلید از سبک‌های اروپائی در میان حامیان و هنرمندان، آنان به گوشه‌نشینی روی آوردند و یا ناخواسته با این رویکرد ممزوج گردیدند. البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که ورود آموزش‌های غربی در حوزه موسیقی و نقاشی، تاحدودی موجب فراهم‌آوردن بسترهایی نوین برای هنرمندان ایرانی گردید که درپی آن تحولات گسترده‌ای را در ساختار و محتوا و نیز مبانی نظری و عملی هنر عصر ناصری به همراه داشت.

نتیجه‌گیری

یکی از دستاوردهای ناصرالدین‌شاه از سفرهای فرنگ، تغییر و تحولی گسترده در نظام هنری ایران بود. او در طول این سه سفر پیوسته با آثار و فعالیت‌های هنری اروپایی درتماس و این امر تا حد زیادی بستر مورد نیاز برای ترویج سبک و سیاق فعالیت‌های هنری کشورهای اروپایی در ایران را فراهم آورد. بدین‌سان، سفرهای سه گانه شاه واسطهٔ آشنایی و ارتباط بین هنر ایران و غرب را بیش از پیش فراهم آورد و در این فرآیند مشاهده شرایط ایران و متعاقباً غرب و خودآگاهی حاصل از آن، هنر این دوره و پس از آن را در مسیر تغییر و تحول قرار داد. علاوه‌بر این، در عصر ناصری از سویی به دنبال علایق بی‌پایان شاه به تقلید از گونه‌های هنری غرب و از سوی دیگر تحت تأثیر پیشرفت‌های روزافزون اروپا در امور مختلف به‌ویژه هنر، ثمره غرب‌گرایی، ترقی و پیشرفت محسوب می‌گردید. بنابراین، طبیعی بود که در این عرصه هنرمندان، آثار خود را دربرابر هنر غربی عقب‌مانده دانسته و سعی کنند تا با استفاده از اسلوب غربی و تغییر در نگرش خود به هنر، به شیوه‌های هنرمندان اروپایی نزدیک و همچون آنان به پیرامون خویش بنگرند و دست به آفرینش هنری بزنند تا درپی خلق آثاری هنری منطبق با الگوهای غربی، از سویی در پرتو حمایت‌های گسترده ناصرالدین‌شاه قرار گرفته و از سویی، از سلک هنرمندان فعال عصر خویش خارج و مطرود نگردند. چنانکه این پدیده، ثمره‌ای جز غالب‌شدن دیدگاه غرب‌گرایی در دو حوزه موسیقی به‌ویژه موسیقی نظامی، گسترش شیوه‌های آموزشی و اجرایی و سازبندی اروپایی مبتنی‌بر آموزشِ نظام‌مندِ مبانیِ آن_ و نمایش _بر محور تغییر در مکان، شیوه و محتوای اجرایی- در عصر ناصری و نیز به فراموشی‌سپردن هویت جمعی کهن را به همراه نداشت. بااین‌حال، ترویج و گسترش هنرهای جدید مبتنی‌بر الگوهای غربی را می‌توان تا حد زیادی بیانگر نوعی از غرب‌گرایی و غرب‌زدگی از سوی هنرمندان و حامیان آنان دانست که در بطن خود تلفیق دو نوع نگرش ایرانی و اروپایی را مبتنی‌بر غلبه جریان دوم داشت که به ایجاد گونه خاصِ هنری در عصر ناصری منتهی گردید.

پی‌نوشت

۱. ارغنون، سازی است از خانواده سازهای بادی که یونانیان به آن اُرگانون (Organon) می‌گویند. این ساز از تعدادی لوله تشکیل شده و هوا را با واسطه داخل آن می‌دمند (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۹).

2. Alfred Jean Batist Lemaire.

3. Solfege.

4. Orchestration.

5. Partysiyon.

۶. از جمله اوقاتی که دسته موزیک به نواختن قطعات خود می‌پرداختند، بار عام‌ها و اعیاد به‌ویژه عید نوروز بود (هدایت، ۱۳۸۵: ۹۰؛ ناصرالدین قاجار، ۱۳۹۰: ۹۶ و ۷۱)، چنانکه کرزن به این امر اشاره داشته است که دسته موزیک در گوشه‌ای ایستاده و بی‌هدف آهنگ‌هایی را اجرا می‌کردند و یکی از قطعات آنان «آهنگ سلطانی» بود (کرزن، ۱۳۸۰: ۱/ ۴۳۰).

۷. تا پیش از انسجام دسته موزیک نظام در مجالس رسمی تعزیه، نواختن موسیقی آن برعهده دسته‌های نقاره‌خانه بود، اما پس از تشکیل موزیک نظام در دارالفنون این دسته مسئول آن گردید (غفاری، ۱۳۷۰: ۱/ ۴۳۳؛ شهری‌باف، ۱۳۸۳: ۲/ ۳۹۰).

۸. Repertory: مجموعه قطعه‌های موسیقی است که برای اجرای آماده می‌شود.

۹. Quartet: اجرای سازی برای چهار ساز.

۱۰. Sonat: قطعه‌ای که معمولاً برای تک‌نوازی و یا گروه کوچکی از سازها نوشته شده باشد.

۱۱. موسیقی غربی، همتا و همپای فرهنگی که به آن تعلق دارد، یک موسیقی به شدت تعقلی، منطقی و برون‌گرا است. در حالی که موسیقی ایرانی دقیقاً مغایر چنین شاکله‌هایی شکل می‌گیرد و پدید می‌آید. برای تبیین ابعاد تعقلی و منطقی موسیقی غربی، ابتدا باید به این تفاوت توجه داشت که موسیقی غربی دارای «وسعت عمودی» است؛ درحالی که موسیقی ایرانی از یک «وسعت افقی» برخوردار است. نیز موسیقی غربی هموفونیک (هم‌صدایی)، ولی موسیقی ایرانی مونوفونیک (تک صدایی) است. اما این خود متوقف است بر این نکته که موسیقی غربی براساس «گروه‌نوازی» است، اما موسیقی ایرانی براساس ساختار «تک‌نوازی» شکل گرفته است (زاهدی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

12. Bis.

۱۳. تعزیه در زمان ناصرالدین‌شاه، به‌خصوص در تکیهٔ دولت، رواج کاملی داشت و این امر تا هنگام مرگ او کماکان با شکوه فراوان در جریان بود (شهیدی، ۱۳۸۰: ۱۹۶). بااین‌حال، درپی نخستین سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا و دیدارهای پیاپی وی از تئاترهای اروپایی موجب شد که به تقلید از سبک معماری تماشاخانه «آلبرت هال» لندن، پس از بازگشت به ایران دستورِ بنای مکانی مشابه آن را صادر نماید (بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۸؛ بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۸۶؛ فوروکاوا، ۱۳۸۴: ۹۰).

۱۴. یکی از ثمرات سفرهای ناصرالدین شاه به غرب بازنگری در فضاهای زنانه و مردانه بود. مطابق رسم رایج در فرهنگ ایرانی، زن و مرد اغلب به دو فضای جداگانه اندرون و بیرون تعلق داشتند. زنان پرده نشین و حضورشان در مکان مردانه ناپسند بود. با این حال حضور زنان و مردان در تکیه دولت اولین شالوده شکنی در زمینه تفکیک فضاهای زنانه و مردانه بود که به دستور ناصرالدین شاه صورت پذیرفت (علیزاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۲۹۱).

۱۵. البته در این میان نباید از نقش ارزنده هنرمندان ارمنی در اشاعه هنر تئاتر در ایران چشم پوشی نمود، چنانکه به عنوان نمونه ارامنه ارومیه برای نخستین بار در ۱۲۹۱ ق/ ۱۸۷۳ م. یکی از آثار مولیر را ترجمه و اجرا نمودند (Naby, 2007: 508).

۱۶. مولیر با قلمی شیوا، جسارتی بی همتا و طنزی تلخ و گزنده، اما در قالب کمدی هایی شاد و جذاب که آیینه زندگی آن دوران بود، تحولات، کاستی ها و تبعیض های جامعه و زمانه خود را ترسیم نموده و در این راستا به سنت های پوسیده آن می تاخت و از آنجایی که او قادر به انتقاد از سازمان های سیاسی و خرده گیری از آنها به صورت علنی نبود، به همین لحاظ به مسائل خانوادگی و اخلاقی در غالب طرح تنش ها و معضلات اجتماعی پرداخت (Semple, 1975: 71؛ Davies, 1992: 283؛Ekstein, 1989: 9-10؛ Potter, 1973: 89).

۱۷. سرانجام پس از کارشکنی ها و انتقادات بسیار چه در باب محتوای نمایش ها و چه در باب بازیگران آن، در سال ۱۳۰۸ ق/ ۱۸۹۰ م. این سالن تعطیل و یک ناکامی اجتماعی برای شروع کار تئاتر را در ایران بوقوع پیوست (Gaffari; 1984: 376؛ اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۶۰).

منابع و مآخذ

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۰). **از صبا تا نیما**. ج۱، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸). **سیری در تاریخ تئاتر ایران**. تهران: آناهیتا.
- افضل‌الملک، غلامحسین (۱۳۶۱). **افضل التواریخ**. به‌کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، تهران: تاریخ ایران.
- اعتمادالسلطنه، محمد حسن‌بن‌علی (۱۳۷۹). **روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه (مربوط به سال‌های ۱۳۱۳-۱۲۹۲)**. مقدمه ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- امانت، عباس (۱۳۸۳). **قبله عالم؛ ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران**. ترجمه حسن کامشاد، تهران: مهرگان.
- اوبن، اوژن (۱۳۶۲). **ایران امروز**. ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: زوار.
- اورسل، ارنست (۱۳۸۲). **سفرنامه قفقاز و ایران**. تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- براون، ادوارد گرانویل (۱۳۸۱). **یک سال در میان ایرانیان**. ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: ماه‌ریز.
- بروگش، هینریش (۱۳۶۸). **سفری به دربار سلطان صاحبقران**. ترجمه حسین کردبچه، تهران: اطلاعات.
- بزرگمهر، شیرین (۱۳۷۹). **تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران**. تهران: تبیان.
- بکتاش، مایل (۱۳۷۴). تاریخ نمایش در ایران، **سینما تئاتر**. (۹)، ۱۰۱-۹۶.
- بنجامین، س.ج.و (۱۳۶۹). **سفرنامه بنجامین**. ترجمه محمدحسین کردبچه، تهران: جاویدان.
- بهار، محمدتقی (۱۳۴۹). **سبک‌شناسی**. ج۳، تهران: امیرکبیر.
- تاج السلطنه (۱۳۶۱). **خاطرات تاج‌السلطنه**. به‌کوشش منصوره اتحادیه، تهران: تاریخ ایران.

- تالاسو، آدولف (۱۳۹۱). **تآتر پارسی؛ نمایش ایرانی**. ترجمه فائزه عبدی، تهران: بیگدل.
- تورنتن، لین (۱۳۷۴). **تصاویری از ایران (سفر کلنل کلمباری به دربار شاه ایران)**. ترجمه مینا نوایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶). **فرهنگ‌نامه موسیقی ایران**. تهران: توتیا.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۹). **سرگذشت موسیقی ایران**. ج ۱. تهران: صفی‌علیشاه.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳). **نگاه به غرب**. تهران: ماهور.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۲). **سنت و تحول در موسیقی ایرانی**. ترجمه سودابه فضایلی، تهران: توس.
- دوسرسی (۱۳۹۰). **ایران در ۱۸۴۰-۱۸۳۹**. ترجمه احسان اشراقی، تهران: سخن.
- دیولافوا، ژان (۱۳۹۰). **سفرنامه مادام دیولافوا**. ترجمه همایون فره‌وشی، تهران: دنیای کتاب.
- راسخ، کرامت‌الله (۱۳۸۲). دو نگرش درباره اصلاحات در عصر قاجار، **اطلاعات سیاسی_اقتصادی**. (۱۹۵ و ۱۹۶)، ۱۶۵-۱۶۲.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۲). موسیقی غربی، موسیقی ایرانی، **شناخت**. (۳)، ۱۸۳-۱۶۸.
- زوینس، الا (۱۳۷۷). **موسیقی کلاسیک ایران**. ترجمه محمد مهدی‌پور، تهران: پارت.
- ساسانی، خان‌ملک (بی تا). **دست پنهان؛ سیاست انگلیس در ایران**. تهران: اسپندار.
- سالتیکوف، آلکسی (۱۳۸۱). **مسافرت به ایران**. ترجمه محسن صبا، تهران: علمی و فرهنگی.
- سپنتا، ساسان (۱۳۶۶). **تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران**. تهران: نیما.
- سپهر، عبدالحسین‌خان (۱۳۸۶). **مرآت الوقایع مظفری**. ج اول، به‌کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: میراث مکتوب.
- سرنا، کارلا (۱۳۶۲). **آدم‌ها و آئین‌ها**. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
- شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۹). **ایران در دوره سلطنت قاجار**. تهران: بهزاد.
- شهری، جعفر (۱۳۶۷). **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم**. ج اول، تهران: رسا.
- شهری‌باف، جعفر (۱۳۸۳). **طهران قدیم**. ج سوم، تهران: معین.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- شیروانی، حسن (۱۳۵۵). **هنر نمایش**. تهران: فرهنگ و هنر.
- علیزاده بیرجندی، زهرا (۱۳۹۱). **حکومت ناصری و گفتمان‌های نو**. تهران: هیرمند.
- غفاری، میرزاابوالحسن‌خان (۱۳۷۰). **روزنامه دولت علیه ایران**. ج اول، تهران: کتابخانه جمهوری اسلامی ایران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار، **هنرهای زیبا**. (۲)، ۱۶-۵.
- فروغ، مهدی (۱۳۸۲). نمایش در ایران، **نامه فرهنگ**. (۵۰)، ۱۵۹-۱۳۶.
- فوروکاوا، نوبویوشی (۱۳۸۴). **سفرنامه‌های فوروکاوا**. ترجمه هاشم رجب‌زاده. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). **ایران و قضیه ایران**. ج اول، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۱). **گزیده اسناد نمایش در ایران**. تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۳). **نفوذ هنر غرب در هنر دوره ناصری (با تأکید بر موسیقی، نمایش، نقاشی)**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۴). **شرح زندگانی من**. ج اول، تهران: زوار.
- مشحون، حسن (۱۳۸۸). **تاریخ موسیقی ایران**. تهران: فرهنگ نشرنو.
- معیرالممالک، دوستعلی‌خان (الف) (۱۳۹۰). **یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه**. تهران: تاریخ ایران.
- معیرالممالک، دوستعلی‌خان (ب) (۱۳۹۰). **رجال عصر ناصری**. تهران: تاریخ ایران.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۵۴). **تاریخ موسیقی نظامی ایران**. تهران: هنر و مردم.
- ناصرالدین قاجار، شاه ایران (۱۳۶۲). **سفرنامه ناصرالدین‌شاه به فرنگ**. با مقدمه عبدالله مستوفی، تهران: بهارستان.
- _____ (۱۳۶۹). **روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه در سفر سوم فرنگستان**. ج اول، به‌کوشش محمد اسماعیل رضوانی، تهران: رسا.
- _____ (۱۳۷۲). **شهریار جاده‌ها؛ سفرنامه ناصرالدین‌شاه به عتبات**. به‌کوشش محمدرضا عباسی و پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.

- _____ (۱۳۷۸). **یادداشت‌های روزانه ناصرالدین‌شاه (۱۳۰۳-۱۳۰۰ قمری)**. به‌کوشش پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- _____ (۱۳۷۹). **روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه در سفر دوم به فرنگستان**. به‌کوشش فاطمه قاضیها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- _____ (۱۳۹۰). **روزنامه خاطرات ناصرالدین‌شاه از محرم تا شعبان ۱۳۰۶ هجری قمری**. تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی.
- نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۲). **سرگذشت مدارس موسیقی ایران**. تهران: ثالث.
- نصیریان، علی (۱۳۴۲). نظری به هنر نمایش در ایران، **کاوه**. (۵)، ۴۱۶-۴۱۲.
- ویلس، چارلز جیمز (۱۳۶۳). **تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه**. ترجمه سید عبدالله، به‌کوشش جمشید دودانگه، تهران: زرین.
- هاشمیان، احمد (۱۳۷۹). **تحولات فرهنگی ایران در دوره قاجاریه و مدرسه دارالفنون**. تهران: سحاب.
- هدایت، مهدی قلی (۱۳۸۵). **خاطرات و خطرات**. تهران: زوار.

- Ardalan, A. (2012). **Persian Music Meets West**. (Bachelor's Thesis). Available from theseus. fi. Lahti University of Applied Sciences.
- Bakhash, S. (1971). The Evolution of Qajar Bureaucracy: 1779–1879. **Middle Eastern Studies**, 7(2), 139168-.
- Barjesteh, F. (2007). Introduction to Entertainment in Qajar Persia. **Iranian Studies**, 40(4), 447454-.
- Chehabi, H. E (1999). From Revolutionary Tasnif to Patriotic Surd: Music and Nation-Building in Pre-World War II Iran. **British Institute of Persian Studies**, 37, 143154-.
- Daniel, E. & Mahdi, A. A. (2006). **Culture and Customs of Iran**. London: Greenwood Press.
- Davidson, O. M. (1994). **Poet and Hero in the Persian Book of Kings**, Cornell University Press.
- Davies, H. (1992). Moliere, Panegyriste du Roi. **Romance Quarterly**, 39, 283298-.
- De Groot, J. (2007). **Religion, Culture and Politics in Iran: From the Qajars to Khomeini**. I.B.Tauris.
- Ekstein, N. (1989). The Portrait on Stage in Moliere's Theater. **Romance Quarterly**, 36, 314-.
- Fatemi, S. (2005). Music, Festivity and Gender in Iran form the Qajar to the Early Pahlavi period. **Iranian studies**, 38(3), 399- 416.
- Gaffary, F. (1984). Evolution of Rituals and Theater in Iran. **Iranian Studies**, 17(4), 361.389-
- Graofalo, R. J. & Elrod, M. (1985). **A Pictorial History of Civil War Era Musical Instruments & Military Bands**. Pictorial Histories Publishing Company.
- Haeri, M. M. (1982). **Ru-howzi: The Iranian Traditional Improvisatory Theater**. New York University.
- Kia, M. (1994). Constitutionalism, Economic Modernization and Islam in the Writings of Mirza Yusef Khan Mostashar od-Dowle. **Middle Eastern Studies**, 30(4), 751777-.
- Krone, M. (1952). Music in Iran. **Music Educators Journal**, 39, 2425-.
- Leone, M. (2012). My Schoolmate: Protest Music in Present-day Iran. **Critical Discourse Studies**, 9(4), 347–362.
- Loeb, L. D. (1972). The Jewish Musician and the Music of Fars. **Asian Music**, 4(1), 314-.

- Marashi, A. (2008). **Nationalizing Iran: Culture, Power, and the State, 1870–1940**. University of Washington Press.
- Martin, V. (2005). **The Qajar Pact: Bargaining, Protest and the State in Nineteenth-Century Persia.** London: I.B. Tauris.
- Martin, V. (2007). The Jester and the Shadow of God: Nasir al-Din Shah and His Fools. **Iranian Studies**, 40(4), 467481-.
- Malekpour, J. (2004). **The Islamic Drama**. Psychology Press.
- Motadel, D. (2011). The German Other: Nasir al-Din Shah's Perceptions of Difference and Gender during his Visits to Germany, 1873–89. **Iranian Studies**, 44(4), 563579-.
- Naby, E. (2007). Theater, Language and Inter-Ethnic Exchange: Assyrian Performance before World War I. **Iranian Studies**, 40(4), 501510-.
- Potter, E. J. (1973). Moliere's Comic Artistry in L'etourdi. **Kentucky Romance Quarterly**, 20(1), 8997-.
- Rabi, U. (2012). The Military of Qajar Iran: The Features of an Irregular Army from the Eighteenth to the Early Twentieth Century. **Iranian Studies**, 45(3), 333354-
- Scarce, J. (2007). Entertainments East and West—Three Encounters between Iranians and Europeans during the Qajar Period (1786–1925). **Iranian Studies**, 40(4), 455466-.
- Semple, H. (1975). Moliere and Restoration Comedy. **English Studies in Africa**, 18, 7184-.
- Talajooy, S. (2011). Indigenous Performing Traditions in Post-Revolutionary Iranian Theater. **Iranian Studies**, 44(4), 497519-.
- Wiggins, G. A. (2012). Music, Mind and Mathematics: Theory, Reality and Formality. **Journal of Mathematics and Music**, 6(2), 111–123.Wiggins, G. A. (2012). Music, Mind and Mathematics: Theory, Reality and Formality. Journal of Mathematics and Music, 6(2), 111–123.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2016/01/30/
Accepted: 2016/11/19

Naser al-Din Shah European Trips' Impact on Westernization of Music and Theatrical Play in Naseri Era

Mostafa Lal Shateri* Hadi Vakili**

Abstract

Naser al-Din Shah Qajar traveled to Europe three times during his reign, (1290 A.H / 1872 A.D - 1295 A.H / 1878 A.D - 1306 A.H / 1888 A.D), and was greatly influenced by European culture and he felt a kind of culturally lack of self-esteem. The question raised is regarding the impact of his observations of the west on the art of this period? Being partly familiar with the aspects of European culture and art, after the return, he ordered to imitate the west artistic styles especially in the field of music and theatrical play and it was while his court had different kinds of art in music and theatrical play, but in a short time, most of the art groups had to imitate western styles for the king's order or otherwise be rejected and obliged to perform for common people, and instead a Dar ul-Funun music band led by monsieur Lemaire and Dar ul-Funun dramatic band led by Mozayyen al-Dowle performed for the court, however the latter group activity was also associated with contraction and expansion. The present study aims to investigate the process of Naser al-Din Shah's trips to the west and its impact on Persian art, especially in the field of music and theatrical play, and scrutinizing and analyzing the course of transmission western art features in the two traditional arts by descriptive-analytical method. The findings indicate that although innovations were created in the two aforesaid fields of art, many of the Iranian old styles such as Naqareh-khaneh and court groups of play were forgotten and on the other hand, western styles in the field of music (using items such as solfège, harmony and orchestration) and theatre (such as plays, amphitheater and social contents) were welcomed and considered more than ever, that its reason was greatly in bilateral westernization of Naser al-Din Shah and many of the artists of this period.

Keywords: Naser al-Din Shah, monsieur Lemaire, Mozayyen al-Dowle, music, theatrical play, westernization.

* PhD Student of the history of Ferdowsi University of Mashhad. (Corresponding Author).
** Associate Professor of History at the University of Mashhad