Research Article Volume 29, No. 3, Fall 2024

Persian Operettas of the Constitutional Era from the Perspective of Glocalizations (Operettas: *Rastakhiz'e Shahriaran'e Iran, Parichehr and Parizad, Elahe*)*

Abstract

The collision of opera with Iranian musical culture can be considered one of the most important points of intersection between Western and Iranian culture, which took place under the influence of certain political and social developments in Iran. After the Persian Constitutional Revolution, Iran was affected by political, social and cultural changes. Countless changes were made to help Iran's entry into the modern world, in which elites and intellectuals played a significant role. They insisted on bringing the modern form of theatre to the culture of Iran. This is how operetta first entered Iran under the influence of immigrants from northern European countries. The first operettas of the constitutional era were created under the influence of the Caucasian operettas. During several decades of activity in the field of operetta production in Iran, and with the provision of academic education in the field of Western singing in the music conservatory, conditions were created for the production of the first operas in Iran. The coexistence of music and drama was praised by Iranians from the very beginning and prompted many playwrights to create operettas. Since the first operettas in Iran were created with hints of Iranian music and culture, some experts did not consider it correct to use the word operetta for these performances. This essay, based on the theory of glocalization and relying on the descriptive-analytical method based on library documents, has listed some of the effects of Western operas and operettas on the post-constitutional operettas, with the study of three operettas, namely Rastakhiz'e Shahriaran'e Iran, Parichehr and Parizad and finally Elahe. These operetta artists included musical profiles other than Iranian music in their works by using descriptions under the title of "European song and ballet" and using "Western Instruments" and "the songs close to Caucasian and Turkish music", and tried to step closer to the Western operettas. In such a situation, the juxtaposition of Western operetta and Iranian musical culture had effects on each other, which were examined in the article in three stages: exposure, cultural influence, and acculturation. At first, Iranians had a cultural exposure with Western opera by hearing, reading and seeing it. Using the name "operetta" and influences from Western music and song, they advanced to the stage of cultural influence. And since the presence of operetta in Iran did not pose any threat to Iranian music, Iranians did not take a step towards acculturation. As for the results of this article, we can mention the process of producing a kind of glocalized operetta in Iran. Iranians took the title of operetta as one of the successful globalized examples. They combined this globalized musical show with Iranian classical music and singing. Sometimes they used humorous stories appropriate to the society of that time and sometimes they used epic myths and stories from Iranian classical poetry and created a new type of operetta in Iran. It was under these conditions that the glocal type of Persian operettas was born, influenced by the global type of Western operettas.

Keyword

Opera, Persian Operetta, Globalization, Glocalization, Cultural Influence, Acculturation

Received: 14 Jul 2024
Received in revised form: 31 Jul 2024
Accepted: 5 Aug 2024

Samira Moeini[1] iD
Master of Ethnomusicology, Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
E-mail: samiramoein1989@gmail.com

Narges Zaker Jafari[**2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.379399.615904

Citation: Moeini, Samira; Zaker Jafari, Narges (2024). Persian operettas of the constitutional era from the perspective of glocalizations (operettas: *Rastakhiz'e Shahriaran'e Iran*, *Parichehr and Parizad, Elahe*), *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(3), 41-53. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

*This Article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "The collision of opera with Iranian musical culture from the perspective of ethnomusicology (1403)", under the supervision of the second author at the University of Guilan

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

اپرت‌های فارسی دوران مشروطه از منظر جهان‌محلی‌شدن
(اپرت‌های *رستاخیز شهریاران ایران*، *پریچهر و پریزاد*، *الهه*)*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵

سمیرا معینی[1]: کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. E-mail: samiramoein1989@gmail.com

نرگس ذاکر جعفری[2]** (نویسنده مسئول): دانشیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.379399.615904

چکیده

در سال‌های پایانی قرن سیزدهم شمسی تحت‌تأثیر تغییرات سیاسی و اجتماعی پس از انقلاب مشروطه، گونه‌های جدیدی از نمایش در ایران شکل گرفتند که در ارتباط کامل با موسیقی قرار داشتند. در این مسیر ابتدا اُپرت‌های عصر مشروطه، تحت تأثیر اُپرت‌های قفقازی خلق شدند و سپس طی چند دهه فعالیت در زمینهٔ ساخت اپرت در ایران با فراهم آمدن شرایط تحصیلات آکادمیک در حوزهٔ آواز غربی در هنرستان موسیقی، شرایط برای تولید اولین اُپراها در ایران ایجاد شد. هدف از این پژوهش پاسخ دادن به این پرسش است که اپرت‌های عصر مشروطه چه تأثیراتی از نمونه‌های غربیِ اپرا و اپرت پذیرفته‌اند و چگونه مسیر بومی‌شدن پدیدهٔ جهانی اپرا در آن‌ها رخ داده است؟ از این‌رو به مطالعهٔ سه اپرت *رستاخیز شهریاران ایران*، *پریچهر و پریزاد* و *الهه*، بر پایهٔ نظریهٔ جهان‌محلی شدن و با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی و استفاده از اسناد کتابخانه‌ای پرداخته شده است. از نتایج مقاله حاضر می‌توان به این موضوع اشاره کرد که اپرت‌های پس از مشروطه به‌عنوان گونهٔ جهان‌محلی‌شدهٔ اپرتِ غربی در ایران بوده‌اند. این گونهٔ جهان‌محلی‌شده که «اپرت فارسی» نام گرفت، تحت تأثیر نفوذِ فرهنگی اپرت غربی، بخش مهمی از حیات موسیقایی ایران در سه دههٔ ابتدایی ۱۳۰۰ ه.ش را تشکیل داد.

واژه‌های کلیدی
اُپرا، اُپرت فارسی، جهانی‌شدن، جهان‌محلی‌شدن، نفوذِ فرهنگی، فرهنگ‌پذیری

استناد: معینی، سمیرا؛ ذاکر جعفری، نرگس (۱۴۰۳)، اپرت‌های فارسی دوران مشروطه از منظر جهان‌محلی‌شدن (اپرت‌های *رستاخیز شهریاران ایران*، *پریچهر و پریزاد*، *الهه*)، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۳)، ۴۱-۵۳.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده اول با عنوان «مواجههٔ اُپرا با فرهنگ موسیقایی ایران از منظر اتنوموزیکولوژی (۱۴۰۳)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه گیلان ارائه شده است.

مقدمه

اپرا ساختاری نمایشی است که جوهر دراماتیک خود را با ادغام کلمات در قالب موسیقی بیان می‌کند. اپرا مانند درام، تمام طیف عناصر تئاتری را در بر می‌گیرد: دیالوگ، بازیگری، لباس، مناظر و اکشن؛ اما مجموع همه این عناصر توأم با موسیقی است که شکل هنری به‌نام اپرا را تعریف می‌کند (Fisher, 2005, 14). این اثر نمایشی در اواخر دورهٔ رنسانس در جمع نوابغ هنری اشرافیان فلورانس با نام کامراتا ایجاد شد (برک‌هولدر، گراوات و پالیسکا، ۱۳۹۶، ۴۲۳). اصطلاح اپرت[1] سال‌ها پس از اولین اجرای اپراها به‌وجود آمد. اپرت به یکی از ژانرهای اپرا گفته می‌شود که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم شکوفا شد و در انگلستان و ایالات متحده، در نهایت به ایجاد گونهٔ جدیدی تحت‌عنوان تئاتر موزیکال انجامید. از نظر متن و موسیقی، اپرت اغلب نسبت به همتای بزرگتر خود اپرا، بار غناییِ سبک‌تری ارائه می‌دهد. بیشتر لیبرتوهای[2] اپرت به احساسات انسانی چون عشق و یا موقعیت‌های کمدی و طنز متمایل است (Fisher, 2005, 197). مسیر ورود این قالب موسیقایی در ایران به شکل تاریخی آن یعنی حضور اپرا و سپس بروز اپرت نبوده بلکه به دلایلی که به آن اشاره خواهد شد، ایران ابتدا شاهد ایجاد اپرت‌هایی در سال‌های پس از انقلاب مشروطه بوده که به دنبال اقدامات و تلاش‌های بنیادین روشن‌فکران ایرانی برای تغییر ساختارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و غیره بوده است. مسیری که بعدها عصر طلایی این اپرت‌ها را به‌وجود آورد و این قالب مهم موسیقی غربی را به موسیقی ایران پیوند داد. مقالهٔ حاضر، با مطالعهٔ سه اپرت تأثیرگذار در آن روزگار، سعی در تحلیل این اپرت‌ها با تکیه بر نظریهٔ جهان‌محلی شدن دارد. این پژوهش درصدد است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که اپرت‌های عصر مشروطه چه تأثیراتی از نمونه‌های غربیِ اپرا و اپرت پذیرفته‌اند و چگونه مسیر بومی‌شدن پدیدهٔ جهانی اپرا در آن‌ها رخ داده است؟

سه اپرت *رستاخیز شهریاران ایران*، *پریچهر و پریزاد* و *الهه* که از نخستین اپرت‌های تصنیف‌شدهٔ بین سال‌های ۱۲۹۸ه.ش تا ۱۳۰۱ه.ش بوده‌اند، جهت مطالعه در مقالهٔ حاضر انتخاب شد. تعداد اجراهای این آثار و توجه به آن‌ها در جراید زمانهٔ خود، از جمله دلایل انتخاب این سه اپرت بوده است. مکتوبات بسیاری *رستاخیز شهریاران ایران* اثر کاملاً منظوم میرزاده عشقی را اولین اپرت تصنیف‌شده در ایران خوانده‌اند. با وجود اینکه هیچ‌گونه نمونهٔ صوتی از اجراهای اولیهٔ این اثر در دسترس نیست اما میرزاده عشقی شرح موسیقی صحنه‌های آن را در نمایشنامه اثر گنجانده است. از دیگر سو عشقی برای ساخت این اثر در قالب اپرت تفسیرهایی ارائه کرده، که در بررسی نظری اپرت‌های این دوران بسیار حائز اهمیت است. خالقی دربارهٔ محبوبیت *رستاخیز شهریاران ایران* چنین نقل کرده است: «اشعار این نمایش‌نامه مدت‌ها در زبان مردم بود، زیرا آهنگ داشت و مرا با آن انس و الفتی تمام بود» (خالقی، ۱۳۹۵، ۱۸۹). از مهم‌ترین دلایل بررسی دو اثر *پریچهر و پریزاد* و *الهه* قطعات باقی‌مانده از این دو اپرت بر روی صفحات است. از آنجایی‌که چیزی بیش از صد سال از به‌روی صحنه رفتن این آثار گذشته است با بررسی نمونه‌های صوتی موجود راه برای تحلیل نظری آن‌ها بسیار هموارتر خواهد شد. امیرمنصور در جزوات سنگی در خصوص صفحات ضبط‌شده از این اپرت‌ها، آن‌ها را اولین صفحه‌های فارسی پس از جنگ‌جهانی دوم مربوط به سال‌های ۱۳۰۴ه.ش یا ۱۳۰۵ه.ش در ایران معرفی کرده است که شماره قالب سری xPe و با شماره ردیف احتمالی ۱ تا ۲۰ به معنای ۱۰ صفحه دوطرفه بوده و با شماره‌های کاتالوگ *X130001* تا *X130020* برای هرروی صفحه منتشر شده‌اند (منصور، ۱۳۸۶، ۳). قطعات *میرتا* با لیبل *X130012* و قطعهٔ *دو عاشق* با لیبل *X130013* مربوط به اُپرت *پریچهر و پریزاد* و دو قطعه از اپرت *الهه* با لیبل *X130018* و *X130019* صفحات مورد بررسی در این نوشتار هستند که نحوهٔ پرداخت موسیقی و آواز در اپرت‌های اولیه را تا حد زیادی آشکار می‌سازند.

حضور پری آقابابف در دو اپرت *پریچهر و پریزاد* و *الهه*، به‌عنوان مشهورترین و یا شاید اولین خوانندهٔ ایرانی در اپرت‌های اولیه، یکی دیگر از دلایل مهم انتخاب دو اپرت فوق در این مقاله است. تأثیر حضور فردی چون پری آقابابف در جذب مخاطب چنان بود که گاه گروه‌هایی که به‌دنبال کسب اعتبار و مخاطب بودند از نام وی برای این امر سوءاستفاده می‌کردند. اعلانی از پری در روزنامه اطلاعات صحت این مسئله را نشان می‌دهد: «از قرار معلوم نمایشاتی مخصوصاً برای خواتین[3] محترمه داده می‌شود که موجب تعجبم می‌گردد، زیرا به وسایل مختلفه انتشار می‌دهند که از طرف من نمایش داده خواهد شد، در صورتی‌که روح من اطلاع ندارد و پس از آنکه آن نمایش داده می‌شود معلوم می‌گردد که مربوط به من نبوده است» (اطلاعات، سوم خرداد ۱۳۰۷ه.ش).

روش پژوهش

در پیشبرد این تحقیق از روش توصیفی ـ تحلیلی استفاده شده است. داده‌های گردآوری‌شده به‌صورت اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای و موزه‌ای با جست‌وجو در جراید این دوران و همچنین بررسی آرشیو موزه موسیقی از صفحات ضبط‌شده به‌دست آمده است. برشی تاریخی از حیات موسیقایی ایران در دوران پس از مشروطه تا سال‌های انتهایی دهه ۱۳۲۰ه.ش که به تولید اپرت فارسی انجامیده، گردآوری و توصیف شده و در انتها جنبه‌های مختلف اپرت‌های خلق‌شده در این دوران با محوریت سه اپرت *رستاخیز شهریان ایران*، *پریچهر و پریزاد* و *الهه* از منظر جهان‌محلی‌شدن تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش فوق از نظر موضوعی به دو دسته با موضوع جهان‌محلی‌شدن و اپرا قابل تفکیک است. از جمله محققانی که در زمینهٔ مباحث جهان‌محلی مطالعه کرده‌اند می‌توان به رابرتسون، ریتزر و رودومتوف اشاره کرد. هبرت و ریکووسکی نیز در سال ۲۰۱۸ کتابی با نام *جهان‌محلی‌شدن موسیقی*[4] دربارهٔ ارتباط موسیقی و جهان‌محلی‌شدن عرضه کردند. مقالاتی که در این مجلد به چاپ رسیده است ارتباط نظریهٔ جهان‌محلی‌شدن و به‌صورت موردی رویکرد این نظریه به اپرا را نیز شامل می‌شود. در ایران نیز مقالات «جامعه‌شناسی جهانی‌شدن و تحولات روش‌شناختی با تأکید بر جهان‌محلی‌گرایی روش‌شناختی» (قنبری، صادقی و احمدیان، ۱۴۰۰)، «بررسی رابطه بین جهان ـ محلی شدن با فردگرایی و جمع‌گرایی ـ مطالعه موردی دانشجویان دانشگاه یزد» (ذهبی، عالی‌نژاد و فرهمند، ۱۳۹۵) و «جهان‌محلی شدن و بازاندیشی در هویت زنان: مطالعه موردی هورامان تخت» (ازکیا، وثوقی و عبدالهی، ۱۳۹۲) از جمله مقالاتی است که با تأکید بر رویکرد نظری جهان‌محلی ارائه شده‌اند.

مقالهٔ «جهان‌محلی‌شدن موسیقی مردم‌پسند: مضامین دینی در رپ ایرانی-فارسی» (مولایی و نوربخش، ۱۳۹۱) نیز از جمله تلاش‌هایی است که در حوزهٔ موسیقی در قالب این نظریه انجام پذیرفته است.

از پیشینه پژوهش با موضوع اپرا در ایران می‌توان به پژوهش‌های امیراشرف آریان‌پور اشاره کرد که اهم این تحقیقات چند شماره ماهنامه *هنر موسیقی* در سال ۱۳۸۱ و همچنین تألیف دیگری با عنوان *موسیقی ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی ایران* (آریان‌پور، ۱۳۹۲) را شامل می‌شود. از دیگر پژوهش‌هایی که بر روی تاریخ اپرا و اپرت در ایران کار شده است می‌توان به *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* با عنوان *تاریخچهٔ اپرا و اپرت در ایران؛ پروژه عملی: نگارش نمایشنامه سیاوش در آتش* (اردبیلی، ۱۳۸۹) و همچنین مقالات مسعود کوهستانی‌نژاد در خصوص سرگذشت اپرت (۱۳۸۰) و «تکمله‌ای بر نمایش ارمنیان در تهران» (۱۳۷۹) و مقالهٔ «تئاتر ارمنیان در تهران» نوشته آندرانیک هویان (۱۳۷۸) اشاره کرد. جمشید ملک‌پور نیز در مجموعهٔ چهار جلدی *ادبیات نمایشی در ایران* به شکل مفصلی به پیشینه حضور اپرت در ایران پرداخته است (ملک‌پور، ۱۳۸۵). پژوهشگرانی نیز با رویکردهای مختلفی بر روی اپرا و بروز این ژانر و مواجههٔ آن با فرهنگ‌های مختلف در نقاط مختلف دنیا کار کرده‌اند. آیدا حسینوا در کتابی تحت‌عنوان *موسیقی آذربایجان: از مقام تا اپرا*[۵] (Huseynova, 2016) یافته‌های خود را ثبت کرده است. پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ اپرا در ایران محدود به بازخوانی مسئلهٔ نمایشی اپرا، آن هم به شکل موردی و تحلیل تاریخی است که توسط پژوهشگران حوزهٔ نمایش صورت گرفته و فاقد نگاه موسیقایی و تحلیل‌های ناشی از آن است. این درحالی است که با پی‌گیری ردپای اپرا در تاریخ جهان این موضوع همواره در قالب موسیقی و با نگاه موسیقایی مورد تحلیل قرار گرفته است. پژوهش پیش‌رو در تلاش است تا با استفاده از نظریهٔ جهان‌محلی‌شدن با زاویهٔ دید موسیقایی، اپرت‌های اولیهٔ در ایران را مورد بررسی قرار دهد.

مبانی نظری پژوهش

چارچوب نظری این مقاله با نظریهٔ جهان‌محلی‌شدن پیش خواهد رفت. در دنیای امروز که از طرفی شکستن مرزهای جغرافیایی و پیوستن کشورهای مختلف به یک کل منسجم در راستای ارزش‌هایی واحد، مورد توجه قرار گرفته است (رابرتسون، ۱۳۹۳، ۳۱) از طرف دیگر موجودیت بسیاری از فرهنگ‌های محلی تحت‌تأثیر این یکپارچگی با تهدیدی جدی روبروست. جهان‌محلی‌شدن به‌عنوان اصطلاحی که در مقایسه با جهانی‌شدن کم‌تر شناخته شده است (Roudometof, 2016, 1)، امروز به‌عنوان یکی از مبناهای پژوهشی در چارچوب جهانی در نظر گرفته می‌شود. این واژه برای اولین‌بار با ریشهٔ ژاپنیِ *Dochakuka* وارد اقتصاد جهانی شد که به معنای «کار در زمین خویشتن» و بیانگر موجودیتی محلی است که با نگرشی جهانی خود را تطبیق داده است. زیگمونت باومن (۱۹۹۸)، رولاند رابرتسون (۱۹۹۴)، جورج ریتزر (۲۰۰۳)، مانفرد استگر (۲۰۱۳) و حبیبول خوندکر (۲۰۰۵) از جمله نظریه‌پردازانی هستند که بر روی نظریهٔ جهان‌محلی‌شدن مطالعه کرده‌اند. رابرتسون یکی از اولین افرادی است که مبحث جهان‌محلی را از حوزهٔ اقتصاد وارد نظریات مطالعات فرهنگی کرد. رابرتسون مبنای پایداریِ هویتِ جوامع محلی در دنیای امروز را ـ که با سرعت بسیار بالایی در فضای رو به رشد جهانی گام بر می‌دارد ـ تحت‌تأثیر «دستورالعمل جهانی فکر کن و محلی عمل کن» دانست. چراکه از نظر رابرتسون رشد مسائل محلی زمانی به بهترین وجه اتفاق می‌افتد که پایه‌های آن در یک زمینهٔ وسیع‌تر شناخته شود (رابرتسون، ۱۳۹۳، ۳۴۴). بنابراین رابرتسون معتقد است در دنیای فعلی که به سرعت به سمت یکپارچگی جهانی پیش می‌رود «جهان‌محلی در ادامهٔ جهانی‌شدن قرار خواهد گرفت» (Roudometof, 2016, 391).

اما آیا اپرا خود در جایگاه جهانی قرار خواهد گرفت؟ با نگاهی اجمالی به اهمیت ساخت سالن‌های اجرای اپرا در سرتاسر دنیا و تأسیس مراکز آکادمیک تحصیل در رشتهٔ موسیقی کلاسیک غربی در نقاط مختلف جهان، شاید وضوح تبدیل این موسیقی به یک زبان مشترک جهانی نیازی به بررسی نداشته باشد، اما مناقشاتی نیز در پذیرفتن آن ــ به‌ویژه اپرا ــ به‌عنوان یک مسئلهٔ جهانی‌شده وجود دارد. اگرچه که از نگاه استعماری کشورهای حوزهٔ اروپا و بعدتر آمریکای شمالی در تاریخچهٔ تثبیت‌شدن موسیقی کلاسیک غربی به‌عنوان بخشی از حیاتِ موسیقایی سایر مناطق جغرافیایی نمی‌توان چشم پوشید (Becker, 2017, 8) اما افرادی نیز در خصوص روند جهانی‌شدنِ این موسیقی فعالیت کرده‌اند. تا حدی که امروز کشورهای آسیای شرقی در اجرای موسیقی کلاسیک غربی به چنان درک بالایی دست یافته‌اند که سایمون رتل رهبر ارکستر فیلارمونیک برلین در تور اجرایی این ارکستر به چین در سال ۲۰۰۵، آینده موسیقی کلاسیک غربی را تحت‌تأثیر چین پیش‌بینی کرد. اپرا در سدهٔ ۱۷۰۰میلادی به‌واسطهٔ حضور گسترده در صحنه‌های کشورهای مختلف، ابعادی جهانی به خود گرفته بود و اپرت به‌عنوان *جهانی‌ترین ژانر اپرا* در دههٔ ۱۹۳۰ یعنی همراه با دورانِ اول جهانی‌شدن در سیاست‌های اقتصادی جهان به اوج شکوفایی خود رسید (همانجا) این جهان‌شدگی در وهلهٔ اول در راستای سیاست‌های استعماری غرب و در ادامه به‌دنبال تمایل به گسترش بازاری جهانی بود که با اپرت‌های غربی ایجاد شد (Ibid., 9).

هبرت و ریکووسکی در خصوص مشخصهٔ جهان‌محلی اپرا به چندرسانه‌ای بودن و حضور مؤثر آن پیش از پیدایش سینما در قرن بیستم اشاره می‌کنند.

> اپرا با ترکیب آواز و همراهی ساز با بازیگری، رقص و داستان‌سرایی، مخاطبان خود را نه‌تنها از طریق صدا، بلکه از طریق تصاویر، در یک صحنه زنده با دکورها و لباس‌های باشکوه، مجذوب خود می‌کند. موفقیت اپرا به‌عنوان هنری عمیقاً با ارزش تاحدی به‌درستی به موقعیت ممتاز آن به‌عنوان یک رویهٔ فرهنگی مرتبط با مخاطبان نخبه و ثروتمند نسبت داده می‌شود. (Hebert & Rykowski, 2018, 306)

مسئله‌ای که شاید یکی از مهم‌ترین چالش‌های آن در قرن حاضر باشد. ورود موسیقی به‌عنوان کالای تجاری در مسئله‌ای که امروزه تحت‌عنوان صنعت سرگرمی شناخته می‌شود از یک سو و این به‌حاشیه‌رفتگی موسیقی کلاسیک غربی از سوی دیگر باعث شده است تا این موسیقی توسط دولت‌های غربی به شکل میراث موزه‌ای حمایت و حفظ شود. از نظر هبرت و ریکووسکی این نوع خاص و متعالی از هنر با کالایی‌شدن موسیقی به چنین حمایت‌هایی تحت‌عنوان «میراث فرهنگی» وابسته است. در چنین موقعیتی وضعیت اپرا با گرایش‌های عمومی‌تر جهان‌محلی مطابقت دارد (Ibid., 307). در شرایطی که در خاستگاه اپرا یعنی کشورهای حوزهٔ اروپا و آمریکا مخاطبان آن بسیار ناچیز هستند «نمونه‌های شگفت‌انگیز جهان‌محلی‌شدهٔ آن در شرق آسیا و خاورمیانه» شکل گرفته‌اند. این به آن معنی است که در روابط جهانی‌شدهٔ امروزی اپرای ایتالیایی به‌تدریج در ایتالیا، یعنی مرکز سنتی آن محبوبیت کم‌تری پیدا کرده است و درعوض در خانه‌های اپرا در خارج از کشورِ زادگاهش رواج یافته است (همانجا). با این

نگرش کشورهایی چون ژاپن، کره جنوبی، چین و غیره روی این ژانر از موسیقی متمرکز شده و نه‌تنها از موسیقی خود در آن بهره می‌جویند که در برگزاری شکل حرفه‌ای اجرای اپرای ایتالیایی نیز متبحر شده‌اند و طیف متنوع و متخصصی از خوانندگان، رهبران ارکستر، نوازندگان، کارگردانان، طراحان صحنه و لباس، طراحان رقص وغیره را تربیت کرده‌اند. در نتیجه تمایلات جهان‌محلی‌شدن، متخصصان اپرای اروپایی امروزه بیش از هر مقطع دیگری در تاریخ در نقاط دیگر دنیا به‌جز اروپا دیده می‌شوند. بسیاری از کمپانی‌های بزرگ غربی نیز به‌دلیل توجه بیشتر مخاطب رویکردهای نوینی در اجرای اپراها ایجاد کرده‌اند، تغییر مکان و زمان داستان اپراها با رویکرد پُست‌مدرن به داستان‌های اساطیری و حماسی و دگرگون‌ساختن ارائهٔ اپراها در جهت باورپذیرشدن آن‌ها در قالب‌های امروز آن از جمله این تغییرات به‌شمار می‌رود (Ibid., 311). تمام این موارد می‌تواند اپرا را به‌عنوان یکی از گونه‌های موفق جهان‌محلی‌شده در دنیا معرفی کند.

ورود اپرا و اپرت به ایران

در ایران، به‌دلیل نبود ظرفیت‌هایی چون ارکسترهای بزرگ سمفونیک و سالن‌های اجرای اپرا که از واجبات ارائهٔ این قالب پر زرق‌وبرق به‌شمار می‌آیند، تولید اپرت‌ها پیش از آغاز اپراهای بزرگ آغاز گردید. اما پیش از همهٔ اینها نقطهٔ شروعِ آشنایی ایرانیان با اپرا و اپرت را در ابتدا باید در ادبیات و مشخصاً سفرنامه‌هایی که از سیاحان سیاسی و یا تاجران ایرانی باقی مانده است، جست‌وجو کرد. این سفرنامه‌ها نکات ارزشمندی را از شرح و تفسیر تماشای اپرا در خود دارند که نمونه‌هایی از اولین برخورد ایرانیان با این قالب موسیقایی است. افرادی چون میرزا صالح شیرازی، حسین‌خان آجودان‌باشی، ناصرالدین‌شاه و دیگران در سفرهایی به اروپا از تجربهٔ خود از تماشای اپرا نوشته‌اند. یکی از مهم‌ترین نوشته‌های مورد توجه در این خصوص *شرح اپرای بروکسل* توسط ناصرالدین‌شاه است که به‌نظر می‌رسد اولین شرح و تفسیر کاملِ فارسی از اجرای اپرا باشد:

> *همراهان ما همه با لباس رسمی در لژهای دیگر با همهٔ سفرا بودند. بقدر سه هزار نفر مرد و زن بود. تماشاخانه شش مرتبه بزرگیست [که] همه با گاز روشن بود [...] خلاصه تماشاخانهٔ اپرا بود یعنی آواز می‌خواندند، موزیک خوب هم می‌زدند خیلی خوش‌آیند می‌خواندند بعد از خواندن و رقصیدن زیاد باله دادند زن‌ها رقصیدند، خیلی طول دادند، بلاخره پرده که پایین آمد من برخاستم.* (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۶۲، ۸۰)

با افزایش سفرهای سیاحان ایرانی که با انگیزه‌های کسب علم و تجارت راهی غرب شدند و همچنین حضور مسافران غربی در ایران سودای مدرنیته‌ای که اروپا و آمریکا را به انقلاب‌های مردمی کشاند به ایران نیز سرازیر گشت. در قاجار افرادی چون امیرکبیر اصلاًحات بسیاری در مسیر انقلاب‌های فرهنگی و اجتماعی داشتند؛ از جمله مهم‌ترین فعالیت‌ها در این دوره تأسیس مدرسهٔ دارالفنون بود. این مدرسه اگرچه در ابتدای تأسیس تنها نخبگان سیاسی و اجتماعی را می‌پذیرفت اما در ادامه نقش به‌سزایی در گسترش علم و فرهنگ به بدنهٔ جامعه داشت. روشنفکران عهد ناصری پس از شکستی که با مرگ امیرکبیر و توقف مسیر رو به رشد ایران خوردند با تلاش در راه اصلاًح جنبه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، مقدماتی را فراهم آوردند که به انقلاب مشروطه منتج شد. افرادی چون میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزاملکم‌خان، عبدالرحیم طالبوف، میرزایوسف‌خان مستشارالدوله و میرزاآقاخان کرمانی از مؤثرترین روشنفکران این عصر به‌شمار می‌روند که هر یک در جنبه‌های مختلف سیاست و قانون‌گذاری، آزادی مدنی، مسائل اقتصادی و فرهنگی در مسیر ایران مترقی که سودای آن را داشتند تألیفات متعددی را ارائه کردند. از جمله اقداماتی که در عرصهٔ فرهنگی توسط این افراد صورت پذیرفت ترویج سوادآموزی بود که در این مسیر تلاش‌هایی برای تغییر آموزش و پروش و ایجاد ادبیات جدید با دغدغه‌مندی آخوندزاده و طالبوف انجام شد (دولت‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۹). آخوندزاده اندک مشتاقانی که در راه ترجمه و تألیف نمایش‌نامه و داستان‌نویسی فعال بودند را تشویق می‌کرد و نمایش‌نامه‌نویسی را به‌عنوان «اشرف هنرهای اروپا» از نیازهای جامعهٔ روز ایران می‌دانست (همانجا). با ورود فن نمایش‌نامه‌نویسی غربی و اجرای این نمایش‌نامه‌ها، گونه‌های دیگرِ رایج در نمایش غربی همچون اپرت نیز مورد توجه قرار گرفت. این دوران بذرهای جدیدی را در فرهنگ و هنر ایران کاشت. به‌دنبال این تحولات گونه‌های جدیدی خارج از فرهنگ نمایشی ایران ایجاد شد که از آن با نام اپرا، اپرت یا نام‌های دیگری چون «تابلوی موزیکال»، «آپوپه لیریک» و یا «درام موزیکال» یاد شده است.

در سال‌های پس از انقلاب مشروطه، اپرت‌های قفقازی و ترکی که توسط گروه‌های نمایش از راه تبریز، رشت و بندرانزلی به ایران وارد شد، شاید بیشترین کمک را به سیر تکامل نمایش نوین در ایران به‌خصوص در حوزه اپرا و اپرت داشتند. اپراها یا کمدی‌موزیکال‌هایی چون *لیلی و مجنون*، *آرشین مالالان*، *اصلی و کرم*، *مشهدی‌عباد* و غیره که به زبان ترکی (روزنامه رعد، ۸ بهمن ۱۲۹۶)، زبان ارمنی (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰، ۴۶)، نیمه‌فارسی و نیمه‌ارمنی (روزنامه رعد، ۷ فروردین ۱۲۹۸) و ترجمه کامل فارسی در ایران اجرا شدند، حتی با زبانی غیر فارسی نیز تأثیر به‌سزایی در رشد نمایش‌های آهنگین در تاریخ ایران داشتند (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ج. ۲، ۸۲). تأثیرات موسیقایی که این اپرت‌ها بر اپرت‌های فارسی گذاشته‌اند بایستی به‌شکل موردی و تطبیقی با اپرت‌های فارسی مورد بررسی قرار گیرد که موضوع بحث دیگری است و در این نوشتار نمی‌گنجد. اما یکی از نقدهایی که در سال ۱۲۹۹ه.ش تحت‌تأثیر اجرای *اصلی و کرم* که در تهران به‌روی صحنه رفته و علاوه‌بر اینکه از تأثیر به‌سزای موسیقی و نمایش قفقازی در ایران صحبت به‌میان آورده است می‌تواند یکی از نمونه‌های اولیهٔ توضیح تخصصی درباره اپرا (اپرت) در جراید ایران باشد:

> *این صنعت [اپرا] با دوشعبه مهم از صنایع مستظرفه مربوط است. اول ادبیات، دوم موسیقی. باید اعتراف کرد که ما تا این سنوات اخیره، حتی نمونه‌ای از این هنر را هم ندیده‌بودیم و در این اواخر هرچند مشاهده کردیم تکه‌هایی است که از همسایه‌ها به خانه ما سرایت کرده است. این را نمی‌شود منکر شد که در مملکت ما ادبای مقتدری هستند که آشنا [به] موسیقی هم می‌باشند و اگر همتی بگذارند و اوقاتی در تدقیق و تحقیق تئاتر و انواع آن صرف کنند ممکن است که در ظرف اندک مدتی ما را [از] استعاره و اقتباس متاع همسایه مستغنی بدارند. بدبختانه آنچه نیست همان همت است که ما را به همه چیز محتاج می‌دارد، ولو تماشاچی هم باشد.* (روزنامه *ایران*، ۱ آذر ۱۲۹۹)

در متن فوق از لزوم حضور اپرا و اپرت نیز سخن به‌میان آمده است و از طرفی ظرفیت جامعه آن دوران در لزوم ساخت چنین آثاری را نیز تصویر می‌کند. درست در این زمان بود که عنوان اپرت در ایران شکل تثبیت شده‌ای به خود گرفت و راه برای ایجاد اپرت‌های فارسی هموارتر شد و *رستاخیز شهریاران ایران* اثر میرزادهٔ عشقی در چنین شرایطی برای

اولین‌بار در سال ۱۲۹۸ه.ش روی صحنه رفت. این اثر که خودِ عشقی از آن به‌عنوان اولین اپرای ایرانی یاد می‌کند، فصل تازه‌ای در جهت تولید اپرت‌هایی با متن و موسیقی فارسی در ایران گشود. در برخی منابع از اپرتی با نام *قوزی* به‌عنوان اولین اپرت فارسی یاد شده (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰، ۵۰) اما اپرای عشقی در سال ۱۲۹۸ه.ش و یک سال پیش از اجرای اپرت *قوزی* به روی صحنه رفته (شیروانی، ۱۳۵۵، ۳۲) و اعلان اولین اجرای آن نه در تهران بلکه در اصفهان ثبت شده است (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ج. ۳، ۵۶). از آن پس گروه‌های نمایشی بیش از پیش راغب به ساخت اپرت‌های تماماً فارسی شدند و «خیزشی در هنرمندان ایرانی» در نیمه دوم ۱۲۹۹ه.ش در ساخت اپرت ایجاد شد که سال‌ها ادامه داشت (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰، ۵۰). این قالب تازه در ارائهٔ نمایش از آنجایی‌که همراهی موسیقی، رقص و آواز را در کنار خود داشت مورد توجه مردم قرارگرفت و از این‌رو رقابتی شدید برای تولید این آثار ایجاد شد. برخی از بازیگران و خوانندگان که در میانهٔ کنسرت‌های موسیقی و اجرای تئاتر شهرتی به‌دست آورده بودند سهم به‌سزایی در تولید اولین اپرت‌ها داشتند. بازیگران، خوانندگان و رقصندگانی مانند مادام پری آقابابف، مادام اللهوردیان، مادام لرتا، وارتو طوریان و همسرش لالا و افرادی چون موسیو واقیناک هوسپیان که دستهٔ موسیقی کوچکی را هدایت می‌کرد از افرادی بودند که در اجرای اولین اپرت‌ها نقش داشتند.

اپرت *رستاخیز شهریاران ایران*

میرزادهٔ عشقی در دوران اقامت خود در استانبول نوشتن این اپرت را که نام کامل آن *رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن* است، آغاز کرد. او خود از این اثر با نام اپرا یاد کرده است: «این نمایش تمام آهنگی یک افتخار ادبی را نیز برای پارسی‌زبانان در مشرق‌زمین اثبات می‌نماید چه که اول اپرای مطبوعی است که در این اقلیم مشهود بیگانگان می‌گردد، همانا به زبان پارسی است» (روزنامه قرن بیستم[۶]، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۰۰).

اما از آن جهت که موسیقی کلاسیک غربی برای اجرای اپرا چارچوب‌های مشخصی را در نظر گرفته است و همچنین طبق آن‌چه دیگران در منابع مختلف اشاره کرده‌اند این اثر در زمرهٔ اپرت‌های پس از مشروطه قرار می‌گیرد. چنان‌چه از اشعار استفاده‌شده در این اثر پیداست مبنا و منشأ این نمایش تاریخی بوده و نقدی است بر شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در روزگاری که احمدشاه قاجار امور آخرین سال‌های حیات این سلسله را به‌دست گرفته بود. این اثر برای نخستین‌بار در اسفند ۱۲۹۸ه.ش در عمارت چهل‌ستون اصفهان و پس از آن در اردیبهشت ۱۲۹۹ه.ش در سالن گراند هتل تهران به اجرا درآمد (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ج.۳، ۵۶). در سال ۱۳۰۲ه.ش در متنی که روزنامه *شفق سرخ* در جهت اعلان اجراهای سال‌های بعدی این اپرت آورده است، از اثرگذاری آن در نقاط دیگر ایران نیز صحبت شد و مدعی گشت متن انگلیسی آن در سال ۱۳۰۲ه.ش در بمبئی ـ هندوستان به‌روی صحنه رفته و مورد توجه قرار گرفته است (روزنامه *شفق سرخ*، ۱۲ اسفند ۱۳۰۲). همچنین این اثر برای آخرین‌بار در اواخر ۱۳۰۲ه.ش توسط میرزاده تحت‌عنوان *آخرین گدایی* تبلیغ شد (روزنامه *شفق سرخ*، ۱۸ بهمن ۱۳۰۲) و آخرین اجرای اثر متعلق به فروردین ۱۳۰۳ه.ش یعنی سه ماه پیش از مرگ میرزاده است. اجرای این اثر دوسال بعد از فوت میرزادهٔ عشقی در رشت توسط یک بانوی زن کارگردان با نام ساری امانی نیز از دیگر نکات قابل‌توجه دربارهٔ رستاخیز شهریاران ایران به‌شمار می‌رود (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ج.۳، ۳۴).

در اپرت *رستاخیز شهریاران ایران* شش خواننده حضور دارند و در اولین اجراهای این اپرت به‌واسطهٔ محدودیت‌هایی که در اجرای بانوان وجود داشت ـ چنان اصلی دیرینه که در تعزیه‌ها برقرار بود ـ نقش زنان اپرت را مردانِ زن‌پوش ایفا کردند. معزالدیوان فکری بازیگر نقش دختر کسرا و فضل‌الله بایگان نقش شیرین را به‌عهده داشتند و عنایت شیبانی نیز در نقش مسافر خسته به ایفای نقش پرداخت (شیروانی، ۱۳۵۵، ۲۰۹). روح‌الله خالقی در کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* شرح مختصری از تماشای این نمایش ارائه داده است. با توصیفی که خالقی به یاد دارد صحنه‌آرائی، طراحی لباس و متن این اثر در قالب اشعار کلاسیک بسیار تأثیرگذار بوده است (خالقی، ۱۳۹۵، ۱۸۷). با توجه به اجرای اول اثر در عمارت چهل‌ستون، این عمارت می‌توانسته مبنای اصلی دکورِ نمایش باشد. اگرچه طراحی صحنه‌ای که در تئاترِ پس از مشروطه مورد استفاده قرار می‌گرفت معمولاً شامل وسایلی اندک و پرده‌ای در انتهای صحنه بود که برای نشان‌دادن مکان صحنه و زیباییِ آن جاگذاری می‌شد (صانعی، ۱۳۸۱، ۴۶). در جای دیگری در تبلیغات نمایش ـ مربوط به اجراهای بعدی اثر که اعلان آن در ۱۷ اردیبهشت ۱۳۰۰ چاپ شده است ـ درخصوص دکور چنین می‌نویسند: «پردهٔ اسرارانگیز مدیر مدرسه صنایع مستظرفه [...] مایهٔ شگفتی و یکی از پرده‌های تماشاکردنی است. بی‌اغراق این یک دستگاه پرده مانند بهترین اپراهای فرنگستان شده است» (روزنامه *قرن بیستم*، ۱۶اردیبهشت ۱۳۰۰). مدیریت مدرسهٔ صنایع مستظرفه پس از ساخت آن تا سال ۱۳۰۷ به عهدهٔ کمال‌الملک بوده است و به نظر می‌رسد پردهٔ موردنظر، نقاشی از ایوان مدائن بوده که توسط کمال‌الملک و شاگردانش برای نمایش خلق شده است. نگارندگان تاکنون به سندی در خصوص‌اینکه در اجرای اصفهان نیز از این پرده استفاده شده باشد، دست نیافته‌اند.

بخشی از موسیقیِ اثر، توسط میرزاحسین‌خان ساخته شده که عشقی در متن نمایشنامه با عنوان دیپلمهٔ موسیقی از او یاد کرده است (عشقی، ۱۳۸۵، ۲۰). میرزاحسین‌خان در دوره‌ای ریاست موزیک دولتی را به‌عهده داشته و از افسران ارشد مدرسهٔ موزیک به ریاست سالار معزز بوده است (خالقی، ۱۳۹۵، ۱۵۷). بخش‌های دیگر موسیقی در نمایش‌نامه‌ای که از اثر به‌جا مانده توسط عشقی ذکر شده است. اثر با آهنگ مثنوی توسط میرزادهٔ عشقی آغاز می‌شود و در سه‌گاه قفقاز ادامه می‌یابد. میرزادهٔ عشقی بخش سوم تک‌خوانی خود را با اقتباسِ بخشی از موسیقیِ اپرت *لیلی و مجنون* ــ از اپرت‌های مشهور آن زمان در ترکیه ــ پیش می‌برد. خسرو، پادشاه ایران با آوازی در بیات‌اصفهان تک‌خوانی خود را آغاز می‌کند و در ادامه شیرین با موسیقیِ آشنایی از تصنیف‌های ملیِ عثمانی وارد می‌شود. پرواضح است سال‌های اقامت عشقی در ترکیه و آشنایی او با اپرت‌های ترکی آن زمان، دلیل تأثیرگذاری موسیقی این آثار بر اپرت اوست. با توجه به آنچه میرزاده در متن به آن اشاره کرده است موسیقی از ورود زرتشت تا پایان اپرت، که تقریباً یک‌سوم پایانی اثر را شامل می‌شود توسط میرزاحسین‌خان ساخته شد (عشقی، ۱۳۸۵، ۲۰).

از مجریان موسیقیِ اثر به‌جز بازیگران که آوازخوانی می‌کردند اطلاعات زیادی در دست نیست اما بنا به اشارهٔ خالقی، در اجرای عمارت چهل‌ستون اصفهان، معلم تار پدرش در دستهٔ ارکستر این اثر حضور

جدول ۱. مشخصات اپرت رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن.

	اپرت *رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن* نوشتهٔ میرزادهٔ عشقی
بازیگران و خوانندگان	میرزادهٔ عشقی، معزالدیوان فکری (زن‌پوش)، فضل‌الله بایگان (زن‌پوش)، عنایت شیبانی
نوازندگان	آنسامبل ایرانی: معلم تار پدر روح‌الله خالقی به‌عنوان یکی از نوازندگان اجرای اصفهان
موسیقی	قطعات اجرایی به ترتیب ورود شخصیت‌ها: مثنوی، سه‌گاه قفقاز و قطعات دیگری در احتمالاً در موسیقی دستگاهی ایران، بخش‌هایی از اپرت لیلی و مجنون به زبان ترکی، تصنیف عثمانی
تعداد اجرا	اسفند ۱۲۹۸ه.ش: عمارت چهل‌ستون اصفهان اردیبهشت ۱۲۹۹ه.ش: سالن گراند هتل تهران ۱۳۰۲ ه.ش: ادعای اجرای متن انگلیسی در هندوستان ۱۳۰۳ ه.ش: آخرین اجرای اثر در زمان حیات عشقی ۱۳۰۵ ه.ش: توسط ساری امانی در رشت
میزان محبوبیت	مردم اشعار اثر را حفظ کرده و نام اثر را با نام یکی از اشعار آن خطاب می‌کردند.
شرح نمایش	عشقی به‌عنوان مسافری به ایوان مدائن رسیده و با همراهی آواز، از ویرانی این اثر باستانی مغموم است و از آن به‌عنوان تمثیلی از ایران ویران یاد می‌کند. پس از این شکوایه پادشاهان ایران سیروس و داریوش و انوشیروان به صحنه آمده و به شکل نمادین برای ویرانی ایران آواز می‌خوانند.
نگرش سازندگان به اثر	اولین اپرای فارسی
نگرش مخاطبان به اثر	استفاده از نواهای شرقی مخلوط به غربی. میرزاده عشقی به‌عنوان ادیبی که تولیدکنندهٔ نمایش آهنگی (اپرا) و نیم‌آهنگی (اپرت) معرفی شده است.

داشته است (خالقی، ۱۳۹۵، ۱۸۹). دربارهٔ شعر و موسیقی این اثر در جراید آن ایام آمده است: «اشعار بس مؤثر و بی‌اندازه عالی و با نواهای شرقی مخلوط به غربی» (روزنامه *اخترمسعود*، ۲۴ اسفند ۱۲۹۹). از میزان محبوبیت اثر نیز خالقی و روزنامه *شفق سرخ* به‌تنهایی صحبت کرده‌اند. این محبوبیت تا حدی بوده است که اشعار این اپرت مدت‌ها در زبان مردم جاری و در ادبیات خود از آن استفاده می‌کردند: «اشعار این نمایش‌نامه مدت‌ها در زبان مردم بود، زیرا آهنگ داشت و مرا با آن انس و الفتی تمام بود» (خالقی، ۱۳۸۹، ۱۸۹). و یا «در نزد عموم معروف است به تصنیف‌های: اکنون که مرا وضع وطن در نظر آمد» (روزنامه *شفق سرخ*، ۲۵ تیر ۱۳۰۱).

اُپرت *پریچهر و پریزاد*

رضا کمال شاعر و نویسنده ایرانی معروف به شهرزاد از درام‌نویسان تأثیرگذار پس از مشروطه، آثار مهمی از جمله *سالومه* اثر اسکار وایلد را به فارسی ترجمه کرده است. شهرزاد در سال ۱۲۹۸ه.ش تحت‌تأثیر نمایش *آرشین مالالان*[۷] که توسط دسته‌ای از بازیگران قفقازی اجرا گردید، به فکر ایجاد یک دستهٔ هنری افتاد که بعدها منجر به ساخت *پریچهر و پریزاد* شد. همکاران او در این دستهٔ هنری سید مجتبی طباطبائی، سعید نفیسی، سید رضا هنری، غلامعلی فکری، مشفق کاظمی، صادق مقدم، کامران همایون، کاظم برهان و فروتن بودند (جنتی‌عطایی، ۱۳۳۳، ۱۵). متن اپرت *پریچهر و پریزاد* در سال ۱۲۹۹ه.ش نوشته شد (همان، ۱۹) و در آذرماه سال ۱۳۰۰ه.ش به روی صحنه رفت. اعلان این اپرت در روزنامه *قانون* با نام *آپوپه لیریک یا درام تاریخی مخلوط با موزیک* آگهی شده است. نقش ارامنه به‌عنوان بازیگران زن و مرد و همچنین گردانندگان موسیقی آن در تبلیغات اثر بسیار مشهود است: بازیگر نقش شاه توسط آرتو طریان و بازیگر نقش پریچهر توسط پری آقابابف اجرا شده و موسیقی زنده توسط ارکستر مسیو واقیناک هدایت شده است (روزنامه *قانون*، آذر ۱۳۰۰). جنتی‌عطائی در کتاب خود از زندگی و آثار رضا کمال در کنار بازیگران ارمنیِ یادشده از جمله حضور فکری و صادقی‌مقدم را نیز تأیید کرده است و موسیقی اثر را تحت‌نظر حسین لطیف و کارگردان آن را مسیو د[ط]ریان (آرتو طریان) معرفی می‌کند (جنتی‌عطایی، ۱۳۳۳، ۱۵). در اعلان روزنامه *اتحاد* نیز از ایفای نقش پیرزن، توسط وارتو طریان (مادام لالا) از بازیگران مشهور آن دوران صحبت شده است (هویان، ۱۳۷۸، ۲۰۴). با توجه به اعلان‌های اثر در سال‌های مختلف چنین بر می‌آید که این اُپرت بارها توسط بازیگران و موزیسین‌های مختلف تجدید اجرا شده است اما در تمامی اجراها نقش آقابابف به شکل ثابت در اعلان‌های نمایش به‌چشم می‌خورد. پری آقابابف از زنان ارمنی ایرانی است که در روسیه به تحصیل باله و آواز مشغولیت داشت و در آن زمان به‌تازگی تحصیلات خود را به پایان رسانده و به ایران آمده بود (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۷۹، ۲۶۹). در حالی‌که به فاصلهٔ دو سال پیش از *پریچهر و پریزاد*، در اپرای میرزادهٔ عشقی نقش زنان توسط مردپوش اجرا شد، حضور زنی بالرین و آوازخوان در اپرت *پریچهر و پریزاد* در جامعهٔ آن دوران مسئلهٔ شایان توجهی به‌شمار می‌رود. نقدی از نمایش که پس از اجرای نخست اثر نوشته شده، تعداد عوامل روی صحنه را سی نفر تخمین زده است و بازیگران را جز یکی دو نفر جملگی ارمنی معرفی می‌کند (روزنامه *اتحاد*، ۸ دی ۱۳۰۰). نقش زنان و مردان اقلیت‌های مذهبی در پیشبرد آوازخوانی در اپرت‌های این سال‌ها بسیار پررنگ بود. کتاب *سرگذشت موسیقی ایران*، به نقش زنان ارمنی در اجرای قطعات آوازی اپرت‌های این دوران اشاره می‌کند: «زنان عیسوی لطایف موسیقی ایرانی را درک نمی‌کنند و برای آواز خواندن نیز بیشتر از سبک اروپاییان تقلید می‌کنند» (خالقی، ۱۳۹۵، ۲۵۲). این مسئله یکی دیگر از اسنادی است که آواز و موسیقی اپرت‌های اولیه را از نوع آواز و موسیقی کلاسیک ایرانی جدا می‌کند. علاوه‌بر این در نقدی که طی چند شماره در روزنامه *اتحاد* از اثر به چاپ رسیده است موسیقی اثر نه در حال و هوای موسیقی ایرانی بلکه شبیه به موسیقی ارمنی معرفی می‌شود: «صدای آواز دخترها با آنکه آهنگ ارمنی را به‌خوبی نشان می‌داد اما مطبوع بود» (روزنامه *اتحاد*، ۱۵ دی ۱۳۰۰). به‌نظر می‌رسد این نقد نشان از تازگی

این نوع موسیقی برای جامعهٔ ایرانی دارد، یعنی انتظارِ شنیدن موسیقی به‌جز موسیقی‌ای که حال‌وهوای کاملاً ایرانی داشته باشد را نداشته‌اند. در ادامهٔ همین نقد از لهجه‌های ارمنیان صحبت به‌میان آمده است و لهجهٔ پری آقابابف را به نسبت دیگران نزدیک‌تر به ایرانیان می‌خواند، این در حالی است که در ضبط قطعاتی که از اثر فوق به‌جای مانده است آواز پری بسیار نامفهوم و با لهجهٔ غلیظ ارمنی شنیده می‌شود. در جایی دیگر نیز حسن مقدم نمایش‌نامه‌نویس مطرح ایرانی که به تماشای اثر نشسته است موسیقی اثر را تأثیرگذارتر از موسیقی درویش‌خان معرفی می‌کند (به‌نقل از کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۵، ۴۲). به‌نظر می‌رسد قرار دادن موسیقی این اثر در مقابل موسیقی درویش‌خان خود یکی از عواملی است که شنوندگان اثر را نه لزوماً با موسیقی غربی اما با موسیقی به‌جز موسیقی ایرانی مقایسه کرده و به‌دنبال موسیقی غریبه در این آثار می‌گردند. در یکی دیگر از مقالاتی که به‌قلم سعید نفیسی به‌شکل مفصل دربارهٔ تأثیرگذاری موسیقی، شعر و تئاتر در کنار یکدیگر صحبت شده است و به‌نظر می‌رسد این مقاله که به تعریف و تمجید اثر پرداخته است، برای اولین‌بار به‌شکل تخصصی اما غیرمستقیم ابعاد مختلف اپرت و اپرا و اثرگذاری آن بر روی مخاطب را مورد توجه قرار داده است: «در نمایش *پریچهر و پریزاد* شاعر و موسیقی‌دان و آکتورها...برای حضار چیزی را به زبان موسیقی و شعر که همه ما می‌فهمیم ترجمه کردند که به هیچ زبان در نمی‌آید» (روزنامه *قانون*، دی ۱۳۰۰).

چنانچه گفته شد یکی از مهم‌ترین اطلاعات مربوط به اپرت‌های انتخاب‌شده، فارغ از اطلاعات نحوهٔ اجرا و کیفیت اجرایی که در منابع روزنامه‌ای ذکر شده صفحات ضبط‌شده از آن‌هاست. بر روی صفحات موجود از ارکستر مین‌باشیان و پری آقابابف نام برده شده است. ارکستر مذکور، ارکستر مین‌باشیانِ پدر، سالار معزز است که مدرسه موزیک تا سال ۱۳۰۷ه.ش زیرنظر او اداره می‌شد. برخلاف ارکستر فرزندش ــ غلامحسین مین‌باشیان ــ که بعدها در برنامهٔ اصلاًحات نظام موسیقی ایران تنها از سازهای غربی در ارکستر خود استفاده کرد، سالار معزز از سازهای ایرانی نیز در ارکستری که رهبری آن را به‌عهده داشت استفاده کرده است.

در صفحات مربوط به اُپرت *پریچهر و پریزاد* تنها یک ویلن، تار و پیانو خواننده را همراهی می‌کنند. تار مهم‌ترین ساز همراهی‌کنندهٔ ارکستر این

تصویر ۱. صفحهٔ اپرت *پریچهر و پریزاد*، محل نگهداری: موزهٔ موسیقی ایران.

اثر بوده و شایع است که نوازندگی و همچنین آهنگسازی قطعات تار اُپرت را درویش‌خان نوازنده شهیر تار انجام داده است. به‌نظر می‌رسد در نقل امروزیِ دست‌داشتن او در این اثر، شهرت قطعه پیش‌درآمد اصفهان که امروزه به نام *رنگ پریچهر و پریزاد* و ساختهٔ درویش‌خان شناخته می‌شود، بی‌تأثیر نیست و این درحالی است در اعلان‌های اولیه از اجرای اثر تنها نام موسیو واقیناک به‌چشم می‌خورد، کما اینکه هم‌زمان با اولین اجراهای اپرت، درویش‌خان خود اجرایی را به روی صحنه می‌برده است. همکاری درویش‌خان با اپرت *پریچهر و پریزاد* ممکن است در اجراهای سال‌های بعد اتفاق افتاده باشد اما به احتمال زیاد، در ضبط اثر توسط ارکستر مین‌باشیان از او و سازش استفاده نشده است چراکه در صورت حضور موسیقی‌دانِ مشهوری چون او نامش بر روی صفحهٔ چاپ می‌شد و یا در کاتالوگ‌های اثر ذکر می‌شد.

قطعهٔ میرتا (اودئون با برچسب قرمز *X130012*): این قطعه توسط ویلن، پیانو، تار و صدای سازی شبیه به دایره‌زنگی همراهی می‌شود. موسیقی این قطعه را بیشتر می‌توان در مُد ماژور غربی (سُل ماژور) در نظر گرفت اما با تغییر ملودی، گذری نیز به مینور نسبی خود یعنی می مینور نیز خواهد داشت. نکته مهم در این قطعه خاصیت نمایشی آن با خنده‌های آوازی ابتدای اثر و ایجاد فضایی فانتزی برای ساخت یک موسیقی نمایشی است. با افزایش تدریجی سرعت در بندهای تکرار شونده این موسیقی حالت کمیکی که متناسب با شعر آن است نیز به‌وجود می‌آورد:
ها ها... ها.. مثل یک؟؟؟ سماجت می‌کند.

قطعهٔ دو عاشق (اودئون با برچسب قرمز *X130013*): در این قطعه که با همراهی ویلن، تار و پیانو اجرا شده است به سختی می‌توان ارتباط معناداری با دستگاه‌های موسیقی ایرانی مشاهده کرد. از طرف دیگر موسیقی آن تاحد زیادی نزدیک به موسیقی آذربایجان است با این تفاوت که فواصل تعدیل‌شده برای همراهی سازی چون پیانو ملاحظه می‌شود. به‌نظر می‌رسد موسیقی این بخش بسیار تحت‌تأثیر موسیقی اپرت‌های قفقازی است که بازار پر رونقی درآن سال‌ها در ایران داشتند چراکه میرزاده عشقی نیز در بخشی از موسیقی *رستاخیز شهریاران* از سه گاه قفقازی استفاده کرده است.

اُپرت *الهه*

متن این اپرت توسط سید مجتبی طباطبایی از نمایش‌نامه‌نویسان جوان دوران مشروطه، نوشته یا ترجمه شد (شیروانی، ۱۳۵۵، ۲۱۱) و تا سال‌ها توسط مادام پری آقابابف با تغییراتی در موسیقی به‌روی صحنه رفت (روزنامه *اطلاعات*، ۵ بهمن ۱۳۰۸). اعلان اجرای این اثر برای چهلمین‌بار تا سال ۱۳۱۵ه.ش قابل پیگیری است (روزنامه *اطلاعات*، خرداد ۱۳۱۵). اطلاعات ضد و نقیضی دربارهٔ سازندگان این اثر موجود است که با تطبیق اعلان روزنامه‌ها می‌توان تا حد زیادی این اطلاعات را تصحیح کرد. به‌جز مادام پری که نقش پررنگی در این اپرت ایفا می‌کند لرتا هایراپتیان، بازیگر برجستهٔ تئاتر نیز در سن ۱۰ سالگی در اولین اجراهای این اثر به ایفای نقش پرداخته است و یکی از گل‌های باغ الهه را بازی کرده است (قوکاسیان، ۱۳۸۶، ۸). یکی از این اطلاعات صحبت‌های انور خامه‌ای در مقالهٔ «نگاهی به پنجاه سال تئاتر ایران» است که از تجربهٔ تماشای دو اپرت *پریچهر و پریزاد* و *الهه* در کودکی و تصویری که از این آثار در ذهن داشته، صحبت به‌میان آورده و به اشتباه الهه را نوشتهٔ شهرزاد

جدول ۲. مشخصات اپرت *پریچهر و پریزاد*.

	اپرت *پریچهر و پریزاد* نوشتهٔ رضا کمال (شهرزاد)
بازیگران و خوانندگان	پری آقابابف ، آرتو طریان، وارتو طریان، فکری، صادقی‌مقدم و حدود سی نفر از بازیگران ارامنه در نقش‌های فرعی
نوازندگان	ارکستر موسیو واقیناک (روزنامه قانون، آذر ۱۳۰۰ ه.ش) ارکستر مدرسهٔ موسیقی با رهبری سالار معزز در ضبط قطعات اپرت بر روی صفحات درویش‌خان در دوره‌ای برای این اثر قطعاتی نوشته و خود نیز آن‌ها را اجرا کرده است.
موسیقی	موسیقی حسین لطیف (جنتی عطایی، ۱۳۳۳، ۱۵) موسیو واقیناک، سالار معزز و در دوره‌ای درویش‌خان برای اثر موسیقی نوشته‌اند یا شاید تنظیم‌های متفاوتی داشته‌اند.
تعداد اجرا	۱۳۰۰ ه.ش: سالن گراند هتل اول آذر ۱۳۰۱ ه.ش اعلان اجرای این اثر تا سال ۱۳۰۸ه.ش به شکل متناوب در جراید قابل پیگیری است.
میزان محبوبیت	میزان محبوبیت پری آقابابف در اجراهای این زمان در تهران خبر از تعداد بالای مخاطبان آن دارد. گواه این ادعا اجرای متناوب و تقریباً هر سالهٔ اثر تا اواخر دههٔ اول ۱۳۰۰ه.ش است.
شرح نمایش	داستان نمایش شرح دلدادگی پریچهر و پریزاد دو جوانی را روایت می‌کند که دلباختهٔ یکدیگرند اما پریچهر به نفرین پیرزنی گرفتار می‌آید. در ادامهٔ این نفرین، پادشاه که در حین شکار راه خود را گم کرده است عاشق پریچهر شده و او را با خود می‌برد. پیرزنی جادوگر که بی‌تابی دلدار دخترک، یعنی پریزاد را می‌بیند، پریزاد را به شکل یک دختر جوان به کاخ پادشاه می‌برد تا آن دو دلداده در قالبِ دو خواهر به وصال یکدیگر رسند. وقتی پادشاه به راز آن دو پی می‌برد هر دو را محکوم به مرگ می‌کند. در ابتدا حکم پریزاد اجرا می‌شود و وقتی پریچهر جسد بی‌جان دلدار را می‌بینند او هم سر بر بالین معشوق جان می‌بازد (ملک‌پور، ۱۳۸۵، ج. ۳، ۱۰۳).
نگرش سازندگان به اثر	اپرت فارسی آپوپه لیریک یا درام تاریخی مخلوط با موزیک (روزنامه *قانون*، آذر ۱۳۰۰ ه.ش)
نگرش مخاطبان به اثر	ادعای برتری موسیقی این اپرت بر موسیقی درویش‌خان تأثیر موسیقی ارمنی تمجید سعید نفیسی از موسیقی، شعر و بازیگران

معرفی کرده است:

> *چند سال بعد اپرت دیگر شهرزاد یعنی الهه گل‌ها را در سالن کوچکی تماشا کردم که خاطرات روشن‌تری از آن دارم موضوع نمایشنامه یک فانتزی درباره تحول طبیعت است که جشن گل‌ها به هنگام بهار و پذیرایی ملکه گل‌ها آغاز می‌گردد و با رفتن او پراکندگی و افسردگی و خزان را نشان می‌دهد. نقش ملکه گل‌ها را خانم آق‌بابایف انجام می‌داد و نقش گل‌های دیگر را دوشیزگان یا بانوان ارمنی برعهده داشتند.* (خامه‌ای به‌نقل از آریان‌پور، ۱۳۹۲، ۷۷)

در یکی دیگر از اعلان‌های مربوط به این اپرت چنین آمده است: «اثر فکر و قلم مادام پری [...] قسمت‌های برجسته موسیقی اثر فکر استادان ماهر این فن است» (رورنامه *کوشش*، ۹ بهمن ۱۳۰۱) و در رویداد بیست‌وپنجمین اجرای اثر آن را ترجمهٔ مجتبی طباطبایی با همفکری پری معرفی کرده‌اند (روزنامه *اطلاعات*، ۵ بهمن ۱۳۰۸)؛ این در حالی‌است که بر روی لیبل صفحات مربوط به اجرای اپرت موسیقی را به طباطبایی نسبت داده‌اند. این اشتباهات مکتوب چنانچه گفته‌شد با تطبیق اعلان روزنامه‌ها از اجرای اثر قابل تصحیح است. از طرف دیگر نقدهای بسیاری در روزنامه‌های آن زمان برای اثر نوشته شده است که هرکدام از این نقدها حال و هوا و اجرای اثر را دقیق‌تر به‌تصویر درآورده است. یکی از مهم‌ترین بازخوردهای نمایش، متعلق به رشید یاسمی است که حضور سعید نفیسی در نمایش و تعریف او از قلم مجتبی طباطبایی را توصیف کرده است (روزنامه *شفق سرخ*، ۱ آبان ۱۳۰۱). در یکی دیگر از این اعلان‌ها از اثرگذاریِ قاطع مادام پری در آواز، متن و کارگردانی اثر صحبت شده است:

> *شرح توانایی و زبردستی آرتیست شهیر مادام آقابابایف که عهده‌دار رُل الهه بودند بقدری است که از عهدهٔ قلم و بیان‌ها برآید [...] ما می‌توانیم خانم مشارالیه را خداوندگار آواز بنامیم [...] به‌علاوه قدرت قلمی ایشان در تألیف ونگارش این پیس و ترتیب اداره کردن آن [..] ما را وادار می‌سازد که چندین برابر به ایشان درود وثنا بفرستیم.* (روزنامه قانون، اسفند ۱۳۰۱)

قطعهٔ اول در اپرت *الهه* (اودئون با برچسب قرمز *X130018*): در این قطعه مقدمه‌ای با تک‌نوازیِ ساز تار شنیده می‌شود و سپس آواز خواننده با همراهی تار در دستگاه شور از گوشه‌های قرچه، شهناز و رضوی عبور می‌کند. قطعه با این بیت آغاز می‌شود:

؟؟؟ کس وفا ندید، وفا ندید، وفا ندیدم من
زین سایه به‌جز جفا ندید، جفا ندید، جفا ندیدم من

قطعهٔ دوم در اپرت *الهه* (اودئون با برچسب قرمز *X130019*): در این قطعه ابتدا مقدمهٔ سازی بسیار کوتاهی اجرا شده و در ادامه از دستگاه همایون و گوشهٔ شوشتری آوازی با کلامی بسیار نامفهوم توسط خواننده و با همراهی ساز تار قابل شنیدن است.

نکتهٔ حائز اهمیت در صفحات موجود از سری مذکور که متعلق به موسیقی اپرت *الهه* است، اشتراکات بیشتر آوازها با موسیقی دستگاهی ایرانی است که همراهی ساز تار به تنهایی در هر دو اجرای مورد بررسی

تصویر ۲. صفحهٔ اپرت *الهه*، محل نگهداری: موزهٔ موسیقی ایران.

این ادعا را پررنگ‌تر می‌کند. در یکی از اولین اجراها که پیش از شروع نمایش یک پرده موسیقی کنسرتی غربی اجرا شده است مهارت پری در اجرای هر دو موسیقی مورد توجه قرار گرفته است. در گزارشی از این اجرا آمده است: «مادام آقابابف واضح و ثابت و مبرهن نمود چه همان‌طور که در این قسمت با کمال زبردستی از عهدهٔ خوانندگی اروپایی برآمدند، توانایی خود را در خواندن آوازهای ایرانی چندین مرتبه بهتر آشکار ساخته که این مسئله خاص خانم مشارالیه می‌باشد و کم‌تر نظیر دارد» (روزنامه *قانون*، اسفند ۱۳۰۱). این گزارش نیز به‌صورت غیرمستقیم اجرای اپرت را با بیان موسیقی ایرانی توصیف کرده است. اگرچه که پری در ضبط قطعات سعی کرده است آوازی نزدیک به موسیقی آوازی ایرانی ارائه دهد اما تحریرها و لهجهٔ آوازی او همچنان موسیقی ارمنی را یادآوری می‌کند. در اطلاعاتی که از نوشتهٔ صفحات این اپرت به‌چشم می‌خورد تأکیدی به حضور ارکستر مین‌باشیان نشده است به همین دلیل نمی‌توان مطمئن بود همراهی سازی در قطعات ضبط‌شده توسط این ارکستر بوده است یا خیر. در یکی دیگر از اعلان‌ها که در سال ۱۳۰۴ه.ش آمده است موسیقی و نواهای اثر کاملاً مشرق‌زمینی اعلام شده است (روزنامه *ناهید*، ۷ اسفند ۱۳۰۴).

تحلیل سه اپرت مورد بررسی از دیدگاه نظریهٔ جهان‌محلی‌شدن

در بررسی اطلاعات به‌دست آمده از سه اپرت یادشده، ویژگی‌های کلی آثار گویای نکاتی است که موسیقی این سه اثر را نیز در خود جای داده است. ترکیب موسیقی دستگاهی، استفاده از سازهای ایرانی چون تار در کنار نشانه‌هایی که برای شنوندهٔ آن دوران نمایانگر «نواهای غربی»، «موسیقی ارمنی»، «موسیقی اروپایی» و ترکیباتی از این دست بوده است به‌نوعی موسیقی تلفیقی اشاره می‌کند که هنرمند فعال در دهه‌های اول ۱۳۰۰ه.ش را واداشته است تا اپرت را با نگاه و آگاهی خود از طرفی با مشخصه‌های غربی آن همراه کند و از طرف دیگر از موسیقی ایرانی نیز در آن به شکل آگاهانه و گاه ناآگاهانه بهره‌جوید. برای تحلیل این مراحل از برداشت و تعریف میرزاده عشقی استفاده خواهد شد. میرزاده در اعلانی که از *رستاخیز شهریاران ایران* ارائه کرده است چنین می‌نویسد: «برای آنکه یک کلمه دیگر بر کلمات اجنبی در زبان پارسی اضافه نشود اپرا را نمایش تمام‌آهنگی ترجمه کردیم» (روزنامه *قرن بیستم*، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۰۰). روزنامه *اختر مسعود* پس از به‌روی صحنه رفتنِ *رستاخیز شهریاران ایران* در اصفهان، این اثر را با نام «آهنگی» یا «اپرا» معرفی می‌کند. این روزنامه از اثرِ دیگرِ میرزاده با نام از *تاریکی به روشنایی* نیز با عنوان «نیم‌آهنگی» یا «اپرت» یاد کرده است (روزنامه *اتحاد*، ۲۲ اسفند ۱۲۹۹). اپرا و اپرت در بیان توصیفی این روزنامه ـ که به‌نظر می‌رسد توصیف خود میرزاده است ـ این‌گونه از یکدیگر تمیز داده شده‌اند: اثری که کل آن به شکل آوازی اجرا شود اپرا و اثری که آواز و دیالوگ را در کنار یکدیگر دارد اپرت نام می‌گیرد. میرزاده آن رابط فرهنگی است که با دیدگاه اتیک آنچنان که توانسته اپرا را شناخته و با ترجمهٔ این ژانر جدید، تعریفی از آن نیز برای جامعهٔ خود ارائه می‌دهد. توصیفی که ممکن است در نگاه اول تنها تعریفی ساده‌انگارانه تلقی شود، اما در این میان اتفاق دیگری می‌افتد. عشقی آن‌چنان که رودومتوف توضیح می‌دهد امری جهانی را به شکلی در یک بستر فرهنگی تعریف می‌کند. رودومتوف با نگاه به برخورد یک امر جهانی و محلی، مسیر جهانی‌شدن را امواج (X) و امر محلی را منشوری معرفی می‌کند که این امواج را از خود عبور می‌دهد. وی با این مثال، جهان‌محلی‌شدن را به‌عنوان انکسار جهانی‌شدن از طریق امر محلی تعریف می‌کند (Rou-dometof, 2016, 399). در این مسیر مرحلهٔ انکسار توسط هر «محلی» با ضریب شکست متفاوت می‌تواند انعکاسی متفاوت از آن پدیدهٔ جهانی ایجاد کند که به ماهیت درونیِ آن شیء منعکس‌کننده مربوط می‌شود. از این‌رو هر اتفاق جهانی می‌تواند در مواجهه با هر امر محلی دیگر، به شکلی منعکس شود که منحصر به آن محل خاص است.

از طرف دیگر همهٔ جنبه‌های تغییرات اپرا در ایران، به شکلی آگاهانه

جدول ۳. مشخصات اپرت *الهه*.

	اپرت *الهه* نوشتهٔ سیدمجتبی طباطبایی و پری آقابابف
بازیگران و خوانندگان	پری آقابابف، لرتا هایراپتیان (در منابع مکتوب از دیگران بازیگران صحبتی نشده است)
نوازندگان	ارکستر موسیو واقیناک (روزنامه *طوفان*، مهر ۱۳۰۱ ه.ش)
موسیقی	پری آقابابف (موسیقی او در دوره‌های مختلف تغییر کرده است)
تعداد اجرا	۱۳۰۱ ه.ش: سالن گراند هتل اعلان اجرای این اثر تا سال ۱۳۱۵ه.ش برای بار چهلم موجود است.
میزان محبوبیت	میزان محبوبیت پری آقابابف در اجراهای این زمان و تعداد اجراهای آن در تهران خبر از تعداد بالای مخاطبان آن دارد.
شرح نمایش	یکی از سلاطین مشرق‌زمین در خواب، عاشق الهه رب‌النوع گل‌ها می‌شود. الهه نیز راضی به همسری شاه شده به حرم سلطان داخل می‌شود. حضور الهه در حرم و نصایح سودمند او که اسباب آسایش رعایا بود باعث شد که سلطان اطرافیان خائن و متقلبین درباری را اخراج نماید و بساط عدل گسترد. این، اسباب عدم رضایت آن جماعت شد و با برادر شاه در عزل او هم دست شدند. بلاخره شاه را وادار به اخراج الهه و عودت وزرای سابق می‌نمایند. شاه چون تاب مفارقت الهه را نمی‌آورد با خنجری خودکشی می‌کند، الهه از آسمان فرود آمده و به جای خنجر دسته گلی در روی سینه شاه گذارده و پس از آنکه شاه از خواب بر می‌خیزد همه را موهوم و خواب دانسته و غیر از دسته گل چیزی دیگر نمی‌بینند (روزنامه *قانون*، اسفند ۱۳۰۱ ه.ش).
نگرش سازندگان به اثر	اپرت فارسی موسیقی و نواهای مشرقی
نگرش مخاطبان به اثر	تمجید سعید نفیسی از اثر خوانندگی اروپایی مادام پری در کنار تسلط او بر آواز ایرانی علی‌رغم لهجه ارمنی

اتفاق نیفتاده است. با بررسی شیوهٔ اجرا و موسیقی سه اپرت مهمی که یادگار دوران اوج اپرت‌نویسی در ایران هستند، می‌توان دریافت که ایرانیان درصدد بودند که چارچوب اپرت را بدان‌شکل که دیده و شنیده بودند حفظ کنند. استفاده از تنالیته‌ها و سازهای موسیقی غربی یکی از مهم‌ترین تلاش‌ها در این زمینه بوده است. حضور ارکستر موسیو واقیناک در اولین اجراهای اپرت *پریچهر و پریزاد* و *الهه*، و حضور ارکستر مین‌باشیانِ پدر که در ضبط قطعات این دو اپرت تلفیقی از سازهای غربی و ایرانی را به همراه دارد، از این دست تلاش‌ها بوده است. آوازهای پری آقابایف یکی دیگر از جنبه‌هایی است که در جهت حفظ چارچوب‌های جهانی اپرت در اپرت‌های اولیه دیده می‌شود. او که یکی از افراد ثمربخش در به‌روی صحنه‌رفتن این اپرت‌ها است، برای موسیقیِ آوازیِ ایرانی تربیت نشده‌بود. اگرچه برخی صاحب‌نظران آواز او را در زمرهٔ مکتب کلاسیک غربی قرار نمی‌دهند[۸] اما برنامه‌های اجرایی او نشان می‌دهد که حداقل در تلاش بوده است که چنین به‌نظر برسد و در زمانهٔ خود یکی از بهترین افراد در این مسیر به‌شمار می‌رود. اعلان‌های باقی‌مانده از این دوران تنها با نام «کنسرت اروپایی» توسط پری به‌کرات در روزنامه‌ها قابل پیگیری است (نورمحمدی، ۱۴۰۲، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۵۸). برنامهٔ اجرایی او در یکی از این اعلان‌ها، سه آریا از مهم‌ترین قطعات کارگان آواز کلاسیک را شامل می‌شود (*شفق سرخ*، خردادماه ۱۳۰۴)، با وجود اینکه اطلاعاتی در خصوص چگونگی این اجرا و ضبطی از آن فعلاً در دسترس نگارندگان قرار نگرفته است، با بررسی نوع آواز او در صفحه‌های موسیقی، پیش‌بینی می‌شود که نمی‌توان آواز او در این سه قطعه را از جنبه‌های تکنیکی جزئی از کارگان کلاسیک غربی دانست. از طرف دیگر نیز بیانِ آوازی پری در اپرت‌ها با پس‌زمینهٔ موسیقی ایرانی که از همراهی سازی چون تار بهره می‌برد، آوازی متفاوت از آواز کلاسیک ایرانی معرفی می‌کرد که نمونه‌های آن تنها در آثار دیگر بانوان ارامنه قابل ردیابی است. این مسئله بسیار نزدیک به ورود رقص‌های بیگانه چون باله به ایران است که عناصر موسیقی ایرانی را پذیرفته و تحت‌عنوان بالهٔ ایرانی مشهور شدند (Meftahi, 2016, 21). آنچه رودومتوف نیز در تعریف امر جهان‌محل ارائه می‌کند در همین راستا است: سازندگان اپرت‌های پس از مشروطه چارچوبی که از اپرت‌های غربی در نظر داشتند را با بیان و چارچوبی جدید که نشانه‌های موسیقی ایرانی را با خود داشت همراه ساختند و محصول آن اپرت‌هایی با درون‌مایه‌های موسیقی ایرانی بود.

مسیر تحلیلی که در بررسی روند ساخت اپرت‌های اولیه ارائه شد در نگاه اول نشان می‌دهد از منظر سازندگان آن، درک عمیقی از نمونه‌های اپرت‌های غربی وجود ندارد و این مسئله، آثار ساخته‌شده در ایران را تنها تقلیدی سطحی از نمونه‌های غربی آن می‌انگارد. اما این موضوع بدون درنظر گرفتن مسیرِ چند مرحله‌ای از ورود نمایه‌های فرهنگی به یک منطقه، تحلیل ضعیفی را به‌دنبال خواهد داشت. تحلیلی که شاید یادآور نگاه تکامل‌گرای اروپاییان در برخورد با موسیقیِ نقاط مختلف دنیا و مقایسهٔ آن با ساختار موسیقی خود باشد. در موقعیتی که دو فرهنگ متفاوت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، از نقطه‌ای که تمایلی برای حضور جنبه‌هایی از یک فرهنگ در دیگری وجود داشته‌باشد تأثیرگذاریِ فرهنگی آن دو آغاز می‌شود. این تأثیرگذاری می‌تواند شامل مراحلی چون «مواجهه»، «نفوذ فرهنگی» و «فرهنگ‌پذیری» باشد. مسئلهٔ مواجهه همان درکی است که جامعه و هنرمند سازندهٔ اپرت فارسی از موضوع اپرا با اقتضائات و فهم زمانهٔ خود دارد. درکی که گاه با توصیفات مخبرانی که به تماشاخانه‌های بزرگ دوران سفر کردند، گاه با دیدن چند اپرت قفقازی و ترکی، و گاهی نیز تنها با شنیدن اندک صفحات واردشده به ایران که صدای اپراهای مهم دنیا را در خود داشت، حادث می‌شد. در شرایط مواجهه، زمینهٔ شناخت جامعه ایران از اپرا و اپرت‌های غربی شکل گرفت. پس از این مواجهه اولیه، نفوذ فرهنگی رفته‌رفته قابل ردگیری است، مسئله‌ای که علی‌رغم بار منفی کلامیِ پنهان در خود با تحلیل فکوهی لزوماً یک اتفاق منفی و یا حتی مثبت نیست. نفوذ فرهنگی، تأثیرگذاری یک فرهنگ در یک شکل پایدار پس از تماس دو فرهنگ با یکدیگر است (فکوهی، ۱۳۹۷، ۱۳۲). شکلی از تأثیرگذاری که با ورود نمایش‌نامه‌های غربی و در مرحلهٔ بعد، به‌روی صحنه رفتن این نمایش‌نامه‌ها با حمایت و تشکیل گروه‌های تئاتری که ارامنه در آن‌ها نقش به‌سزایی داشتند، آغاز شد (هونیان، ۱۳۷۸، ۱۸۶) و با تأثیرگذاری کم‌وبیش بلندمدتِ اجرای اپرت‌های همسایگان شمالی ایران، در گیلان، تبریز و تهران به تولد اپرت فارسی انجامید. اصل مخرب و منفیِ این سه مرحله مسئلهٔ فرهنگ‌پذیری است که در ادامهٔ نفوذ فرهنگی و زمانی اتفاق می‌افتد که یکی از دو فرهنگی که با یکدیگر مواجه شده‌اند بر کل فرهنگ دیگر تأثیری مخرب می‌گذارد و این تا حدی پیش خواهد رفت که فرهنگ تأثیرگذار جانشین فرهنگ دیگر شود (فکوهی، ۱۳۹۷، ۱۳۳). با توجه به تحلیلی که از بررسی سه اپرت فوق ارائه شد، به‌نظر می‌رسد تأثیرگذاری موسیقی کلاسیک غربی در جامعهٔ ایران در زمان حیات اپرت‌های اولیه تا مرحلهٔ نفوذ فرهنگی پیش رفته و به‌سمت فرهنگ‌پذیری گام برنداشته است. بدین‌صورت که اپرت‌های پس از مشروطه نه ظرفیت‌های اجرایی تماماً غربی را در خود داشت و نه آن‌طور که به‌نظر می‌رسد، انتخاب سازندگان این اپرت‌ها، موسیقی سراسر غربی را برای آثار خود در نظر می‌گرفت. درست است که تلاش‌های اجرای موسیقی ارکسترال غربی با حضور موسیقی نظامی در دوران ناصرالدین شاه آغاز گردید، اما در دوران ساخت اپرت در ایران تقریباً هیچ ارکستر تماماً غربی برای تولید یک اپرت با استانداردهای غربی آن با هیچ گروه نمایشیِ فارسی همکاری نداشت. بنابراین اگرچه نفوذ نمایه‌های موسیقی غربی در ایران در قالب اپرت قابل ردیابی است اما از آنجایی که اپرت فارسی هیچ‌گاه تنها یک تقلید بدون چون‌وچرا از گونه‌های غربی خود نبوده و با انگاره‌های موسیقی ایرانی به حیات خود ادامه داده است یکی از جنبه‌های مهم موسیقی جهان‌محل به‌شمار می‌آید.

نتیجه

جامعه ایران از طریق ارتباط با مکتوباتی که از تجربهٔ تماشای اپرا و اپرت توسط سیاحان ایرانی به‌دست آورد، برای نخستین‌بار با این گونهٔ موسیقایی «مواجهه فرهنگی» داشت. در ادامهٔ فعالیت‌های تئاتر نوگرای غربی، بسیاری از نویسندگان به تقلید از اپرت‌های قفقازی برای تولید این نمایهٔ فرهنگی موسیقی کلاسیک غربی در ایران تلاش کردند؛ تلاشی که تا اواسط ۱۳۲۰ شمسی پرمخاطب‌ترین اجراهای ایران را ثبت کرد. مهم‌ترین جنبهٔ اثرپذیری اپرت‌های فارسی از گونه‌های غربی، استفاده از عناصر بیگانه در اپرت‌ها بود. اگرچه این عناصر بیگانه لزوماً تعریف درستی از اپرت غربی را بازآفرینی نمی‌کردند، اما همین‌که به مفهومی غیربومی دلالت داشتند عناصر غربی نام گرفتند. مواردی چون: ۱.

حضور شخصیتی چون پری به‌عنوان نمایندهٔ نوع آواز و رقص جدیدی که هم‌تراز رقص باله و آواز کلاسیک غربی است؛ نه‌تنها به‌عنوان ستارهٔ *الهه* و *پریچهر و پریزاد* که بسیاری اپرت‌های دیگر، ۲. استفاده از مفهوم ارکستر در اعلان‌های *الهه*، *پریچهر و پریزاد* و بسیاری اجراهای دیگر، کما اینکه به‌نظر می‌رسد این کلمه به یک آنسامبل کوچک اطلاق می‌شد، ۳. استفاده از سازهای غربی چون پیانو و ویلن در بسیاری از اپرت‌های فارسی، اگرچه که موسیقی دستگاهی ایرانی را اجرا کردند و ۴. استفاده از مُدها و تنالیته‌های موسیقی بیگانه - نه لزوماً غربی- چراکه نمونه‌هایی از موسیقی ناحیهٔ قفقاز و ترکیه در اپرت‌های *پریچهر و پریزاد* و *رستاخیز شهریاران ایران* قابل ردیابی است.

تثبیت‌شدن قالب اپرت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین قالب‌های موسیقی ـ نمایشِ پس از مشروطه بیان‌گر «نفوذ فرهنگیِ» امرِ جهانیِ اپرت به بدنهٔ موسیقی و فرهنگ ایران بود. این اپرت‌ها اگرچه که در سطوحی تحت‌تأثیر نمایه‌های اپرت غربی بودند، اما زیرسایهٔ هم‌نشینیِ موسیقی ایرانی و زبان‌فارسی به‌گونه‌ای جدید، مطابق با نشانه‌های فرهنگِ محلی تبدیل شدند. از جمله این نشانه‌های فرهنگِ محلی در اپرت‌ها عبارت‌اند است:

۱. تولید و استفاده از اصطلاحات جدید مانند نمایش «آهنگی» و «نیم‌آهنگی» با تأثیرپذیری از اپرا و اپرت یا کلمات دیگری چون «آپوپه لیریک»، «درام موزیکال» و «تابلوی موزیکال» برای نشان‌دادن موسیقی ـ نمایش، ۲. استفاده از سازهای بومیِ ایران چون تار به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سازهای موسیقی دستگاهی ایران در هر دو اپرت *پریچهر و پریزاد* و *الهه*، ۳. بیان آوازی پری در آوازهای اپرت *الهه* که در تلاش است تا موسیقی آوازی ایرانی را تداعی کند، اگرچه که در این امر توفیق چندانی کسب نکرده است و ۴. استفاده از مُدهای موسیقی ایرانی در یادداشت‌های میرزادهٔ عشقی از موسیقیِ «رستاخیز شهریاران ایران».

از آن‌جایی‌که ارتباط فرهنگی اپرت‌های ایران و اپرت‌های غربی، هیچ‌گاه به مرحلهٔ تغییر ساختارهای موسیقی ایرانی نرسید و تنها در مرحلهٔ «نفوذ فرهنگی» باقی ماند برای رسیدن به مرحلهٔ سوم اثرگذاریِ فرهنگی، یعنی «فرهنگ‌پذیری» بایستی تا دوقطبی‌شدنِ «هنرستان موسیقی» و «مدرسه موسیقی ملی» صبر کرد که موضوع بحث دیگری است. در نتیجهٔ مهم‌ترین بخش این نفوذ فرهنگی، قالبی تماماً غربی، در بستر جامعه ایرانی حاضر شده و عاملینِ فرهنگی جامعه، این قالب را با نمایه‌های فرهنگی خود باز تعریف کردند و در نهایت از طریقِ امر جهانیِ «اپرت غربی» در پس‌زمینهٔ موسیقی و فرهنگ ایرانی، امرجهان‌محل‌شدهٔ «اپرت فارسی» به‌وجود آمد.

پی‌نوشت‌ها

۱. به فرانسوی *opérette*، به آلمانی *operette* و به اسپانیایی *operetta*.

2. Libretto.

۳. بانوان

4. *Music Glocalization*.

5. Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera.

۶. این روزنامه توسط میرزاده عشقی اداره می‌شد.

۷. اپرای مشهوری که سال‌ها در جمهوری آذربایجان و آذربایجان ایران اجرا می‌شد و اجراهای آن به تهران نیز رسید.

۸. در این پژوهش از چندین معلم آواز کلاسیک در مورد آوازهای پری پرسش شد که تقریباً همگی آن‌ها آواز پری را نزدیک به موسیقی و آواز کلاسیک معرفی نکرده‌اند.

فهرست منابع

آریان‌پور، امیراشرف (۱۳۹۲)، *موسیقی ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.

اردبیلی، فرید (۱۳۸۹)، تاریخچهٔ اپرا و اپرت در ایران، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

ازکیا، مصطفی؛ وثوقی، منصور و عبدالهی، عادل (۱۳۹۲). جهان‌محلی‌شدن و بازاندیشی در هویت زنان: مطالعه موردی هورامان تخت، نشریه *توسعه محلی (روستائی-شهری)*، ۵(۲)، ۱-۲۲. Doi: 10.22059/jrd.2013.50582

برک‌هولدر، ج.پیتر؛ گراوات، دنلد جی و پالیسکا، کلاود (۲۰۰۹)، *تاریخ موسیقی غرب*، ترجمه کامران غبرایی (۱۳۹۹)، تهران: انتشارات کتابسرای نیک.

جنتی‌عطائی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد*، تهران: مؤسسه‌مطبوعاتی امیرکبیر.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

خامه‌ای، انور (۱۳۵۵)، نگاهی بر پنجاه سال تئاتر ایران، ماهنامه رودکی، (۵۶).

دولت‌آبادی، غلامحسین؛ پورمند، حسنعلی؛ افهمی، رضا و جان‌احمدی، فاطمه (۱۳۹۶)، تأثیر زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه در پیدایش نمایش کمدی غربی در ایران، نشریه *تئاتر*، شماره ۶۹، ۱۱-۳۸.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1349783 .

ذهبی، عاطفه؛ عالی‌نژاد، مهدی و فرهمند، مهناز (۱۳۹۵)، بررسی رابطه بین جهان‌محلی‌شدن با فردگرایی و جمع‌گرایی-مطالعه موردی دانشجویان دانشگاه یزد، نشریه *مطالعات میان فرهنگی*، شماره ۳۰، ۱۱۹-۱۴۷.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1287712.

رابرتسون، رونالد (۱۹۹۲)، *جهانی‌شدن*، پولادی (۱۳۹۳)، تهران: نشر ثالث.

شیروانی، حسن (۱۳۵۵)، *فعالیت‌های هنری در پنجاه سال شاهنشاهی پهلوی*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

عشقی، میرزاده (۱۳۸۵)، *اپرت‌ها (نمایش‌های آهنگین) میرزاده عشقی*، تهران: نشر قطره.

صانعی دره‌بیدی، محسن (۱۳۸۱)، *تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران*، تهران: نمایش (انجمن نمایش).

فکوهی، ناصر (۱۳۹۷)، *مبانی انسان‌شناسی*، تهران: نشر نی.

قنبری، لقمان؛ صادقی، سید شمس‌الدین و احمدیان، قدرت (۱۴۰۰)، جامعه‌شناسی جهانی‌شدن و تحولات روش‌شناختی با تأکید بر جهان‌محلی‌گرایی روش‌شناختی، نشریه *جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، شماره ۱۹، ۲۸۳-۳۰۸. https://ensani.ir/fa/article/download/530130

قوکاسیان، زاون (۱۳۸۶)، بردی از یادم: مروری بر زندگی لرتا هایراپتیان (نوشین: نگین انگشتر تئاتر ایران)، تهران: نشر خجسته.

کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۷۹)، تکمله‌ای بر تئاتر ارمنیان در تهران، نشریه تئاتر، شماره‌های ۲۴-۲۵، ۲۵۳-۲۷۸.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/160101.

کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۰)، سرگذشت اپرت در عصر مشروطیت از سال ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۵، نشریه تئاتر، شماره ۲۶، ۴۳-۱۶۲.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/160111.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران* (جلد سوم)، تهران: انتشارات توس.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳)، *ادبیات نمایشی در ایران* (جلد دوم)، تهران: انتشارات توس.

منصور، امیر (۱۳۸۶)، اپرت در صفحه‌های فارسی:
http://oirvm.ir/PDJ_files/pd11-Bagher%20khan%20Rameshgar.pdf

مولایی، محمدمهدی؛ نوربخش، یونس (۱۳۹۱)، جهان‌محلی‌شدن موسیقی مردم‌پسند: مضامین دینی در رپ ایرانی ـ فارسی، نشریه *جهانی رسانه*، شماره ۱۳، ۱۳۱-۱۶۰. https://ensani.ir/fa/article/download/532949

ناصرالدین شاه (۱۳۶۲)، *سفرنامهٔ ناصرالدین شاه به فرنگ*، تهران: انتشارات مشعل.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۲)، *اخبار کنسرت در مطبوعات از دورهٔ قاجار تا پایان سال ۱۳۳۰*، تهران: مؤسسه فرهنگ و هنری ماهور.

هویان، آندرانیک (۱۳۷۸)، *تئاتر ارمنیان در تهران*، نشریه *تئاتر*، شماره‌های ۲۰-۲۱، ۱۸۳-۲۱۸.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/160088.

فهرست جراید

روزنامه اتحاد، ۸ دی ۱۳۰۰ه.ش.
روزنامه اتحاد، ۱۵ دی ۱۳۰۰ه.ش.
روزنامه اختر مسعود، ۲۴ اسفند ۱۲۹۹ه.ش.
روزنامه اطلاعات، ۵ بهمن ۱۳۰۸ه.ش.
روزنامه اطلاعات، خرداد ۱۳۱۵ه.ش.
روزنامه ایران، ۱ آذر ۱۲۹۹ه.ش.
روزنامه رعد، ۷ فروردین ۱۲۹۸ه.ش.
روزنامه رعد، ۸ بهمن ۱۲۹۶ه.ش.
روزنامه شفق سرخ، ۱ آبادن ۱۳۰۱ه.ش.
روزنامه شفق سرخ، ۱۲ اسفند ۱۳۰۲ه.ش.
روزنامه شفق سرخ، ۱۸ بهمن ۱۳۰۲ ه.ش.
روزنامه شفق سرخ، ۲۵ تیر ۱۳۰۱ه.ش.
روزنامه طوفان، مهر ۱۳۰۱ه.ش.
روزنامه قانون، آذر ۱۳۰۰ه.ش.
روزنامه قانون، اسفند ۱۳۰۱ه.ش.
روزنامه قانون، دی ۱۳۰۰ه.ش.
روزنامه قرن بیستم، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۰۰ه.ش.
روزنامه کوشش، ۹ بهمن ۱۳۰۱ه.ش.
روزنامه ناهید، ۷اسفند ۱۳۰۴ه.ش.

Becker, T. (2017), Globalizing Operetta before the First World War Get access Arrow, *The Opera Quarterly*, *(33)*1, 7–27. https://doi.org/10.1093/oq/10.3.157.

Fisher, D. B. (2005), *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*, Opera Journeys Publishing.

Huseynova, A. (2016), *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, Ethnomusicology Multimedia.

Hebert, D. & Rykowski, M. (2018), *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, Cambridge Scholars Publishing.

Meftahi, I. (2016), *Gender and Dance in Modern Iran: Bio-politics on stage (Iranian Studies)*, Routledge.

Roudometof, V. (2016), Article Theorizing Glocalization: Three interpretations. *European Journal of Social Theory*, (19) 3, 391–408. https://doi.org/10.1177/1368431015605443.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی