صفحات ۵ - ۱۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۹ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۳

سیرِ نفوذِ موسیقی غربی به ایران در عصرِ قاجار*

ساسان فاطمی**
دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۰/۲۸)

چکیده

نفوذ موسیقی غربی به ایران، برخلاف نقاشیِ غربی که از عصر صفوی آغاز شد، بسیار متأخر است و از دورۀ قاجار عقب‌تر نمی‌رود. در ضمن، این نفوذ به‌طور غیرمستقیم و در پیِ مدرن‌سازیِ قشونِ کشور توسط عباس‌میرزا صورت گرفت که یکی از ملزوماتِ آن، ایجاد دستۀ موسیقیِ نظامی به‌شیوۀ غربی بود. بنابراین، موسیقی غربی، مثل برخی از کشورهای منطقه، با موسیقیِ نظامی وارد ایران شد و بعدها، در زمان ناصرالدین‌شاه، آموزشِ نظام‌مندِ مبانیِ این موسیقی را نیز، توسط یک افسرِ موسیقیِ فرانسوی، با خود به همراه آورد. با این حال، شواهد نشان می‌دهد که در طولِ دورۀ قاجار، این موسیقی تأثیرِ ناچیزی بر موسیقیِ ایران از نظر ساختاری به جا گذاشت و بیشتر، به‌عنوان یک «موسیقیِ دوم»، در کنار موسیقیِ ایرانی به حیات خود ادامه داد؛ چیزی که قابل‌مقایسه با تأثیر سریعِ نقاشیِ غربی، که تقریباً از همان ابتدا منجر به «فرنگی‌سازی» شد و در اواسط عصرِ ناصری تقریباً به‌کلی نقاشیِ سنتی را به حاشیه راند، نیست. برای اینکه موسیقیِ غربی تأثیری روشن بر فرهنگِ شنیداری و به تبعِ آن، بر ساختارهای موسیقیِ ایران بگذارد، می‌بایست تا دورۀ پهلوی صبر کرد. با این حال، برخورد با موسیقیِ غربی منجر به نوعی مدرن‌سازی در فرهنگ موسیقاییِ کشور در اواخر عصر قاجار شد.

واژه‌های کلیدی

موسیقی غربی، قاجار، موسیقی نظامی، فرنگی سازی.

* این تحقیق بخشی از پژوهشی بزرگ‌تر دربارۀ موسیقیِ دورۀ قاجار است که با حمایتِ «صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور» در سال ۱۳۹۱ انجام شده است.

** تلفن: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sasan_fatemi 2001@yahoo.com.

مقدمه

نفوذ موسیقی غربی به فرهنگ موسیقایی ایران از دورهٔ قاجار و با واسطه‌ی موسیقی نظامی شروع شد. پیش از هر بحثی، باید خاطرنشان کرد که واژهٔ «نفوذ» در اینجا باید به معنای اصلی و اولیهٔ آن در نظر گرفته شود و نه به معنای «تأثیر». در واقع، به نظر می‌رسد که موسیقی غربی حقیقتاً، بسیار پیش از آن که بر فرهنگ شنیداری ایرانیان یا بر ساختارهای موسیقی ایرانی تأثیر بگذارد، ابتدا، به طریقی که به هیچ رو صرفاً موسیقایی نبود، به فرهنگ عمومی ایرانی و تا حدودی به فرهنگ موسیقایی کشور نفوذ کرد.

مقایسهٔ این نفوذ با نفوذ اسلوب نقاشی غربی به فرهنگ ایرانی تأمل برانگیز است؛ پیش از هر چیز، از این جهت که دربارهٔ دومی به‌روشنی می‌توان واژهٔ «نفوذ» را به‌معنی «تأثیر» گرفت. گذشته از آن، حتی اگر این واژه را در خصوص نقاشی نیز به همان معنای اولیه بگیریم، تفاوت‌های آشکاری میان برخورد فرهنگ ایرانی با موسیقی و نقاشی غربی، هم از نظر قدمت نفوذ و هم از نظر راه‌های نفوذ وجود دارد. نقاشی غربی از دورهٔ صفوی راه خود را به فرهنگ ایرانی باز کرد. هرچند شروع «فرنگی‌سازی»، به طور مشخص و آشکار، اواخر قرن یازدهم هجری قمری، با نقاشانی مثل بهرام سفره‌کش، شیخ عباسی و به‌ویژه علیقلی جبه‌دار (جبادار) و محمدزمان، نقاشان دربار شاه‌عباس دوم، دانسته شده است (پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۳۸؛ آژند، ۱۳۸۵، ۱۸۶ و ۱۹۷)، اما برخی پژوهشگران توانسته‌اند نشانه‌های اولیه‌ی این گرایش به نقاشی غربی را در آثار بسیار قدیمی‌تر، یعنی در آثار صادقی بیک افشار در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری، بیابند و شروع اسلوب «فرنگی‌سازی» را تا زمان شاه‌عباس اول عقب ببرند (آژند، ۱۳۸۵، ۱۸۶ و ۱۹۶). راه نفوذ این هنر به ایران نیز بسیار مستقیم‌تر از راه نفوذ موسیقی غربی بود. ظاهراً نه‌تنها ایرانیان مستقیماً به پرده‌های نقاشی اروپایی، به عنوان آثار هنری مستقل، دسترسی داشته‌اند (تا جایی که یک تاجر ونیزی در بازار قیصریه حجره‌ای برای خرید و فروش آنها داشته است (همان، ۱۸۸))، بلکه حتی برخی از نقاشان اروپایی، به‌ویژه هلندی‌ها، به عناوین مختلف ــ از جمله به عنوان معلم نقاشی پادشاه (همان، ۱۹۱) ــ در اصفهان به سر می‌برده‌اند (همان، ۱۸۹ – ۱۹۲). گذشته از این راه‌های مستقیم، پژوهشگران[۲] ارامنه‌ی جلفای اصفهان و نقاشان هندو گورکانی را نیز به‌عنوان واسطه‌های آشنایی ایرانیان با نقاشی غربی ذکر می‌کنند (همان، ۱۹۳–۱۹۵؛ پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۳۱؛ ولش، ۱۳۸۵، ۹۶)؛ هرچند آژند تأثیر عثمانی را نیز نادیده نمی‌گیرد (آژند، ۱۳۸۵، ۱۹۴).

به نظر می‌رسد اسلوب نقاشی اروپایی از همان ابتدا توجه ایرانیان را به خود جلب کرده بوده است. وجود حجره‌ای در بازار قیصریه، در عصر صفوی، که آثار نقاشی اروپایی را در کنار اشیای اروپایی دیگر مستقیماً در اختیار خریداران قرار می‌داده، سفارش «ارسال قلم‌مو و رنگ روغن به هلند» از سوی شاه صفی علاقمند به نقاشی اروپایی که ظاهراً مقدار سفارش او «برای هزار نقاش کافی» بوده (همان، ۱۸۹)، علاقهٔ شاه‌عباس دوم به این نوع نقاشی و آموزش او نزد دو نقاش هلندی (همان، ۱۹۱؛ ولش، ۱۳۸۵، ۸۷)، هیچ‌کدام همتایی در تاریخ نفوذ موسیقی غربی به ایران ندارند. درست است که برخی از مسافران اروپایی، مثل تاورنیه، در زمان شاه‌سلیمان و الئاریوس، در زمان شاه صفی، توانسته بودند مستقیماً موسیقی غربی را به ایرانیان بشنوانند و حتی در دربار شاه‌سلیمان یک ارگ مکانیکی ــ هدیهٔ سفیرکبیر روسیه ــ وجود داشته و شاه از هنرنمایی‌های یک زرگر فرانسوی که لودگی می‌کرده و نی و نی‌انبان چوپانی ولایت خود را می‌نواخته، لذت می‌برده است، اما این خوشامد و تمجیدهای شاه از آواز تاورنیه و نظر مثبت خان شماخی دربارهٔ دستهٔ موسیقی اولئاریوس (تاورنیه، بی‌تا، ۴۸۶، ۴۸۸؛ اولئاریوس، ۱۳۶۳، ۶۳ و ۶۴)، را باید بیشتر به خوشامدهای مقطعی و گاه حتی به تعارف تعبیر کرد و ایرانیان تا دو–سه قرن بعد همچنان بر روی موسیقی غربی بسته ماندند.[۱]

به این ترتیب، نه‌تنها موسیقی غربی تا اوایل دورهٔ قاجار هیچ تأثیری بر موسیقی ایرانی، یا حتی بر فرهنگ شنیداری ایرانی‌ها نداشته، بلکه حتی نفوذی هم به این فرهنگ نکرده بوده است، حال آن که به گفتهٔ پژوهشگران هنر، اسلوب فرنگی‌سازی در نقاشی، چه تقلید صرف بوده باشد چه «جزو ارگانیک هنر ایران» (آژند، ۱۳۸۵، ۱۹۷)، نگارگری سنتی را از زمان شاه عباس دوم به بعد از صحنه خارج می‌کند (همان) و از نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم تبدیل به «سبک غالب نقاشی ایران» می‌شود (همان، ۱۹۹).

در این مقاله کوشیده شده سیر نفوذ موسیقی غربی به فرهنگ ایرانی در طی عصر قاجار، در سه دورهٔ پیشاناصری، ناصری و پساناصری بررسی و نشان داده شود که حتی تا آخر این عصر نیز هنوز این موسیقی تهدیدی برای موسیقی موسوم به سنتی ایران به حساب نمی‌آمده؛ هرچند به‌تدریج، تا انتهای این دوره، جای خود را در زیباشناسی موسیقایی ایران باز کرده است.

دورهٔ پیشاناصری

چنانکه گفته شد، موسیقی غربی از راه موسیقی نظامی و در پی مدرن‌کردن قشون ایران در زمان فتحعلی‌شاه به کشور نفوذ کرد. پیشگام این مدرن‌سازی، که در حقیقت می‌بایست محمل نفوذ موسیقی غربی، یعنی سپاه کشور را، بر اساس الگوی اروپایی تغییر دهد، کسی نبود جز عباس‌میرزا، ولیعهد فتحعلی‌شاه. با این حال، گرایش به غرب در این دوره بدون مقاومت صورت نمی‌گرفت. اینکه شکست در مقابل روسیه تا آن حد موجب سرشکستگی شده بود که تا امروز لکهٔ ننگی بر دامن فتحعلی‌شاه محسوب می‌شود، ریشه در این واقعیت دارد که در همان دوره نیز شکست از فرنگی‌ها و نامسلمانان و پذیرش برتری آنها یک

شکست بی‌سابقه و غیرقابل قبول و توجیه‌ناپذیر در حوزهٔ فرهنگِ ایرانی به حساب می‌آمد.

البته در این دوره هم باز باید نقاشی را یک موردِ خاص به حساب آورد. گرایشی که در عصر صفوی شروع شده بود در عصر قاجار به اوج خودش رسید و فرنگی‌سازی با نقاشی‌های میرزا بابا، مهرعلی و عبدالله خان در دربار فتحعلی‌شاه به راحتی پذیرفته می‌شد (نک. پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۳۱–۱۵۳). در این دوره حتی افرادی برای تحصیل نقاشی به فرنگ فرستاده شدند. نخستین کس از این افراد، کاظم، پسرِ نقاش‌باشیِ عباس‌میرزا، بود که در سال ۱۲۲۶ توسطِ همین ولیعهد به بریتانیا فرستاده شد (فلور، ۱۳۸۱، ۱۹).[۲] پس از آن، فلور نام میرزا رضا و سپس ابوالحسنِ غفاری، صنیع‌الملک، را ذکر می‌کند که در دورهٔ محمدشاه و به همین منظور به اروپا فرستاده شدند (همان). برای اینکه کسی برای تحصیل موسیقی راهیِ اروپا شود، می‌بایست تا آخر دورهٔ قاجار صبر کرد.

از نقاشی که بگذریم، گرایش به مدرن‌سازی یا به تعبیری، غربی‌سازی در ایران، به‌ویژه وقتی پای لشکر اسلام در میان بود، می‌بایست به طور قانع‌کننده‌ای موجه می‌شد. یکی از کسانی که، به شیوه‌ای نه‌چندان غریبه با شیوه‌های برخی نحله‌های فکریِ امروز، اقدام به چنین کاری کرد، عبدالرزاق دُنبَلی بود. در نظرِ او، نظامِ فعلیِ غربی همان نظامِ قدیمِ مسلمانان بود که به عللی در کشورهایِ مسلمان فراموش شده، اما به غرب رفته و در آنجا حفظ شده بود. عبدالرزاق به صراحت می‌نویسد که رسم و آیینِ صدرِ اسلام در سپهداری چنان بود که «در اندک مدتی عساکرِ اسلامِ پادشاهان اطراف را منکوب و ممالک ایشان را لگدکوب» کردند (دنبلی، ۱۳۸۳، ۱۴۳)، اما «رفته‌رفته این رسم نیک از ایران به اروپا منتشر و در میان اهل فرنگ دایر شد» (همان) و برعکس، در ایران از میان رفت. علتِ آن هم این بود که در زمان سلطان حسین بایقرا، چون این سلطان «مراقبتِ احوالِ سپاه را موقوف و اوقاتِ عمر را به صحبتِ شعر و مهماتِ بیهوده مصروف می‌داشت، شیرازهٔ آن نظام که در طرفِ عهود و اعوام در ازمنهٔ ملوکِ اسلام منتظم بود از هم پاشید [...] لهذا نظامِ متداولهٔ عهودِ سابقه بالمره از دست رفته و حال آن نظام در میانِ اروپا معمول است» (همان، ۱۴۳–۱۴۴). عبدالرزاق حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد: «تا اینکه نواب نایب‌السلطنه [عباس میرزا] به نظر دقت ملاحظه فرمودند که جنگِ فرنگ همان نظام است که خداوندِ مجید در فرقانِ حمید به آن اشاره فرموده است» (همان، ۱۴۳) و به این ترتیب اقتباس از غرب در امرِ نظام را بازپس‌گیریِ فضیلتِ ازدست‌رفته و برگشتنِ چیزها به اصلِ خود تعبیر می‌کند: «به قاعده[ای] که هر چیز بر اصل خود برمی‌گردد، لازم است که درین دولتِ قدیمه ضمیمهٔ اهل ایران شده نظامِ حرب و آدابِ جنگ به نوعی که دلخواه است ساخته گردد و کارها بر حسبِ تمنا پرداخته» و سپس می‌افزاید: «برحسب امر شاهنشاهی [...] مقرر داشتند که جوانان دلاور هر جا را به ملازمت تعیین و بر قاعدهٔ رضیهٔ قدیمهٔ اسلامیه تربیت و ترتیب نموده مواجب و جیره و ملبوس و سایر تدارکاتِ لازمهٔ آنها را از سرکار تسلیم نمایند. لهذا این رویهٔ مرضیهٔ شرعیه را درین حدود شایع و دایر ساختند» (همان، ۱۴۴).

عبدالرزاق چنان از پذیرشِ برتریِ کفار اکراه دارد که حتی در جایی که دیگر نمی‌تواند از «فراست و فطانت بی‌نظیر» موسی (موسیو) لامی، مهندس فرانسوی، در ساختنِ قلعهٔ عباس‌آباد به طرحِ فرنگ تمجید نکند، اعترافی هم در دهانِ فرنگیان می‌گذارد تا به هر حال مسلمانان در برابر کفارْ نالایق جلوه نکنند. وی می‌نویسد: «[...] ایلچیِ مشارٌالیه [ایلچی انگلستان] اعتراف نمود که از عهدهٔ اتمام چنینِ قلعه برآمدن درین مدتِ قلیل اختصاصی به دولتِ قویِ‌مُکنتِ ایران دارد، والا در هیچ از ممالکِ عالم ممکن نیست که در عرضِ دو سال چنین قلعه[ای] با تدارکی چنین آماده و مهیا گردد» (همان، ۱۹۲).

با این اوصاف، غربی‌سازیِ نظام و موسیقیِ نظامی را باید یک نقطهٔ عطف در حیات فرهنگیِ کشور دانست که البته با تردید و احتیاط صورت گرفت. تصورِ اینکه در این دوره، ایرانی‌ها با احساس خودکم‌بینی، مجذوبِ فرهنگ غرب شدند و بی‌تأمل به جذب فرهنگ اروپایی پرداختند، با واقعیت تطابق ندارد؛ به‌ویژه در مورد موسیقی که مانعِ بزرگی به‌نام «ناشنواییِ فرهنگی» ــ که البته منحصر به ایران و ایرانی نمی‌شود و کاملاً عمومیت دارد ــ بر سرِ راهِ این جاذبهٔ فرضیِ وجود داشت.

دربارهٔ کاری که احتمالاً عباس‌میرزا در زمینهٔ «مدرن‌سازیِ» موسیقی نظامی، به‌دنبالِ فرنگی‌سازیِ قشون، ابتدا توسطِ فرانسویان و سپس توسطِ انگلیسی‌ها انجام داد اطلاعاتِ بسیار اندکی در دست است. شاید تنها شاهدی که از آن در تاریخ به جا مانده است گزارش مختصرِ اوزلی، هنگام سفرش به تبریز در اواخر دورهٔ اول جنگ‌های ایران و روس، باشد. ظاهراً هنگامی که او و همراهانش به تبریز وارد شده‌اند از آنها به صورت رسمی، از جمله با موسیقیِ نظامی، استقبال شده است:

> قشون‌های دسته‌های محلی که در خیابان‌ها صف کشیده بودند، سربازانی که به‌نحوی عالی به روش اروپایی انضباط یافته و تحت امرِ ماژور کریستی بودند، از ما با افتخاراتِ نظامی استقبال کردند. شنیدنِ آهنگ‌های مارش و رقص‌های محلیِ انگلیسی، در کنارِ سرودِ ملیِ ما، «خدا شاه را حفظ کند»، که فایف‌نوازان و طبل‌نوازانِ جوانِ ایرانی بی‌نهایت آنها را خوب اجرا می‌کردند، به یک اندازه موجب خرسندی و شگفتیِ ما شد (Ouseley, 1823, 399).

این طور که پیداست این دسته، موسیقیِ انگلیسی می‌نواخته و بعید به نظر می‌رسد در آن دوره اقدامی در جهتِ تنظیمِ آهنگ‌های ایرانی برای آن صورت گرفته بوده باشد. به این ترتیب، ایرانی‌ها برای نخستین بار، به‌طور جدی و رسمی، شروع به یادگیریِ سازهای اروپایی (البته فعلاً فقط سازهای بادی و کوبه‌ای) و نواختنِ قطعاتِ موسیقیِ اروپایی کردند، بدون اینکه احتمالاً حظِ زیباشناختی از آن ببرند. منطقی است اگر تصور کنیم که به دستهٔ موسیقیِ نظام همچون یکی از اجزای سازمانِ مدرنِ نظام و یکی از ملزوماتِ هرچند فرعیِ انضباطِ نظامی نگریسته می‌شد و به موسیقیِ آن نیز همچون نوعی موسیقیِ کارکردی که با این ترکیبِ جدیدِ قشون تناسب داشت.

اما یک نکته در اینجا گفتنی است. ظاهراً این دسته یک دستهٔ کامل و واقعی به شکل دسته‌های نظامیِ غربی نبوده بلکه فقط، چنانکه از گفتهٔ اوزلی نیز بر می‌آید، شاملِ فایف (نوعی فلوت افقی) و طبل بوده و هنوز تا یک دستهٔ نظامیِ کامل فاصله داشته است. در غیر این صورت، به‌سختی می‌توان گفتهٔ دوکوتزبوئه را که در سال ۱۲۳۲ق/۱۸۱۷م، یعنی پنج سال پس از آخرین سالِ اقامتِ اوزلی در ایران، با عباس‌میرزا ملاقات داشته است توجیه کرد. هیئتِ همراهِ این سفرنامه‌نویس یک دستهٔ موسیقیِ نظامیِ ۳۰ نفری با خود داشته که در جشنی که عباس‌میرزا در تبریز به افتخارِ آنها برپا کرده نواخته بوده است. دو کوتزبوئه می‌نویسد:

> اما تفریح عباس‌میرزا این بود که موزیکچی‌های ما هر چه خواست برای او زدند و آلات موسیقیِ آنان را امتحان کرد و در موضوعِ استعمالِ هر یک توضیحات خواست [...] ضمناً اظهار داشت که برای قشون یک دسته موزیک به این شکل ترتیب خواهد داد. بعد موزیکچی‌ها را به انعام شایان مفتخر فرموده روانه داشت (به نقل از خالقی، ۱۳۹۰، ۱٤٦).

از این نقل قول روشن می‌شود که هنوز عباس‌میرزا یک دستهٔ موسیقیِ نظامیِ کامل ترتیب نداده بوده است و شاید همان گونه که خالقی ابراز تأسف می‌کند (همان)، هرگز تا آخر عمر هم نتوانست به این کار مبادرت کند. البته به نظر می‌رسد در همان اوایل حکومت محمدشاه، یعنی در سال‌های ۱۲۵۳ – ۱۲۵۵، به گواهِ یکی از نقاشی‌های الکسیس سولتیکُفِ روس، برخی از سازهای بادی برنجی هم وارد این دسته شده بوده‌اند (نک. تصویر ۱).

دستهٔ موسیقیِ نظامی یک همتای دیرینهٔ ایرانی داشت که همان نقاره‌خانهٔ معروفِ بود با سازهای سنتیِ کرنا و سرنا و نقاره‌اش؛ نهادی که به موسیقیِ تشریفاتی و نظامی می‌پرداخت و در زمان صلح بر سردرِ یک عمارتِ مهم شهر طلوع و غروب خورشید و وقایعِ مهم سیاسی –اجتماعی را «در بوق و کرنا می‌کرد». دروویل شرحی از آن و از موسیقیِ آن در دورهٔ فتحعلی‌شاه آورده است:

> دستهٔ موسیقیِ شاهزاده بسیار قابل‌توجه است و هر بار که او از محل اقامتش خارج می‌شود جلوی او به راه می‌افتد. هر یک از نوازنده‌ها روی یک شتر می‌نشیند که مثلِ شترهای زنبورک [...] یک چادر کوچک در جلوی زینش دارد. این دسته وقتی گرد می‌آید دویست پا جلوتر از اعلی‌حضرت حرکت می‌کند و در سرتاسر راه، تا فرمان سکوت نداده‌اند، می‌نوازد. اعضای دسته در راه و در اردو، همهٔ عصرها به شکل نیم‌دایره گرد می‌آیند و به فاصلهٔ ششصدپاییِ چادرِ سلطنتی تا آخرِ شب می‌نوازند. ایرانی‌ها که بسیار دوستدارِ این هارمُنیِ پرسروصدااند از هر طرف می‌دوند و با کف‌زدن‌های ممتد نوازنده‌ها را تشویق می‌کنند. دستهٔ شاه از صدوپنجاه نفر تشکیل می‌شود که سی نفرِ آنها کرنا می‌نوازند؛ چیزی که باعث می‌شود در اوقاتِ آرامِ بتوان صدای آنها را از فاصله‌ی بیش از یک لیو[۳] شنید (Drouville, 1976, 47-48).

تصویر ۱ –دستهٔ موسیقی نظامی در استقبال از سولتیکف و همراهان، سال ۱۲۵۳، در زمان محمدشاه.
ماخذ: (سولتیکف، ۱۳۶۵، ۷۵)

اوزلی نیز شاهد نقشِ تشریفاتیِ نقاره‌خانه در شیراز بوده و گزارش داده است که «در ساعتِ چهارِ صبحِ هفدهم، ساعتی که منجمین آن را سعد دانسته بودند، اصواتِ بلندِ طبل‌ها و شیپورها و شلیکِ تفنگ‌ها، از حصارهای شیراز اعلام کردند که حسینعلی میرزا» به مناسبتِ نوروز از سوی شاه خلعت دریافت کرده است؛ افتخاری که در پیِ این اعلام، طی مراسمیِ در «برج خلعت‌پوشان» ــ برج کوچکی در حصارِ شهر ــ عملاً نصیبِ شاهزاده شده است (Ouseley, 1821, 201). یکی از این مراسمِ تشریفاتی مراسمِ استقبال بوده است. از سفرنامهٔ فلاندن برمی‌آید که از او همراهانش با موسیقی نقاره‌خانه استقبال کرده‌اند (فلاندن، ۲۵۳۶، ۱۰۶).

دستهٔ نظامی به شکل اروپایی که بانیِ آن عباس‌میرزا بود، هیچ‌گاه در دورهٔ قاجار به‌تمامی جانشینِ نقاره‌خانه نشد، اما به‌تدریج جای خود را در کنار نقاره‌خانه در مراسم مختلفِ تشریفاتی، مثل سلام نوروزی و استقبال از شخصیت‌های سیاسی و حتی در دسته‌های حملِ جهاز عروس در عروسی‌های اشرافی، باز کرد.(تصویر۱).

گذشته‌از موسیقیِ نظامی، شواهد قابل‌توجهی از نفوذ موسیقیِ غربی در فرهنگِ موسیقاییِ ایران در این دوره وجود ندارد. گفته می‌شود که نخستین پیانو در زمان فتحعلی‌شاه به ایران آمد و آن پیانوی کوچکی بود که ناپلئون بناپارت به فتحعلی‌شاه اهدا کرده بود. این پیانو فقط پنج اکتاو داشت و صفحه‌شستی‌اش، برای تسهیلِ حمل‌ونقل، از بدنه جدا می‌شد (مشحون، ۱۳۷۳، ج۲، ۵۰۸). با این حال، تا دورهٔ ناصری گزارشی دربارهٔ اینکه پیانو در ایران توسط کسی نواخته شده باشد، وجود ندارد.

دورهٔ ناصری

کاری را که عباس‌میرزا آغاز کرده و به احتمال قوی محمدشاه نیز ادامه داده بود، ناصرالدین‌شاه با جدیتِ بیشتری پی گرفت. دسته‌های موسیقیِ نظامی، که آنها را موزیکانچی می‌نامیدند، در این دوره بسیار گسترش یافتند. در کمتر روزنامهٔ خاطراتی از شاه و درباریان در این دوره ممکن است خبری از موزیکانچی‌ها در این یا آن مراسمِ تشریفاتی، چه سیاسی و چه غیرسیاسی، نباشد. در موردِ اقداماتِ ناصرالدین‌شاه برای گسترشِ دسته‌های موسیقیِ نظامیِ به شیوهٔ غربی، مهم‌ترین منبع و شاید تنها منبعی که شرحِ نسبتاً مفصلی از این اقدامات ملوکانه می‌دهد، مطلب آدوی‌یل باشد که در سال ۱۳۰۲ق/۱۸۸۵م نوشته شده است. براساس این نوشته، ابتدا دو فرانسوی به‌نام‌های بوسکه، رئیس دستهٔ موزیک و معاونش رویُن از طرف دولت فرانسه به ایران آمدند تا، به‌قول آدوی‌یل (۱۳۵۳، شماره‌های ۱۴۶ و ۱۴۷، ۲۴)، «یک دسته موزیک به شیوهٔ متداولِ سالِ ۱۸۵۵ فرانسه برای دربار سلطنتی ایران» ترتیب دهند. بوسکه فقط دو سال، ۱۲۷۳ق و ۱۲۷۴ق (۱۸۵۶ و ۱۸۵۷م)، در ایران می‌ماند (همان، ۲۵) و با رفتنِ او، معاونش رویُن کار او را ادامه می‌دهد، اما به‌گفتهٔ آدوی‌یل (همان)، از آنجا که او علیل و بیمار بوده نتوانسته است به وظیفهٔ خود که ریاست «دسته‌جات موزیک دربار سلطنتی» بوده به خوبی عمل و «افراد خود را به یک کار جدی وادار کند» (همان). رویُن تا سال ۱۲۸۳ق (۱۸۶۷م) در این سِمت باقی بوده و پس از آن شخصی به نام مارکو، ظاهراً یک ایتالیایی «که در گذشته دریانورد بوده و کلارینت (قره‌نی) می‌نواخته و رهبری موسیقی کلیسا را نیز بر عهده داشته است، ارکستر دیگری ترتیب» می‌دهد که، به‌عقیدهٔ آدوی‌یل، آن هم «واقعاً وضع اسف‌انگیزی» داشته است (همان). آدوی‌یل دربارهٔ او می‌نویسد:

> این آقای مارکو، که همشهریانش به او لقب «پدر مارکُنِ شجاع» را داده بودند، در طبخ ماکارونی بیشتر تبحر داشت تا در موسیقی. در حقیقت دست‌پخت وی بود که کمک می‌کرد او بتواند موسیقی مشمئزکننده‌اش را نجات بدهد. دولت بردبار ایران هم که خوش نداشته است خادمان خود را اخراج کند، با اینکه درمی‌یابد که مارکو مطلقاً از قواعد علمیِ موسیقی آگاه نیست و در حرفهٔ تدریس نیز لیاقت کافی ندارد و نوازندگیش هم سست و بی‌مایه است، نه‌تنها تا این مرد زنده بود وی را از مقام خود برکنار نمی‌کند، بلکه پس از مرگش نیز برای همسر و فرزندان او مبلغی به‌عنوان مقرری تعیین می‌کند که هنوز هم [یعنی سال ۱۳۰۲] این مقرری پرداخت می‌شود(همان).

در این شرایط است که مُسیو ژان – باتیست لُمِر، که آدوی‌یل همهٔ این مقدمات را برای تمجید از او آورده است، در سال ۱۲۸۴ق/۱۸۶۷م به ایران می‌آید و به تجدید سازمان موسیقی نظامیِ ایران «طبق نمونه و مدل دسته‌جات موزیک نظامیِ آن زمان فرانسه » می‌پردازد (همان). لُمِر با پشتکار فراوان توانست تا سال ۱۳۰۲ تعداد ۱۸ دستهٔ موزیک را سازمان‌دهی کند و شش واحد آن را تحت سرپرستیِ یک اتریشی قرار دهد (همان، ۲۶) که احتمالاً همان گوار است که خالقی از او سخن گفته است (خالقی، ۱۳۹۰، ۱۴۶). گذشته از آن، لُمِر به تدریس موسیقی به سبک غربی در مدرسهٔ موزیک دارالفنون پرداخت که علاوه بر آموزش ساز، شامل مباحثِ نظریِ موسیقی که تماماً مبتنی بر تئوری موسیقیِ غربی بود، سلفژ که به خواندنِ فواصلِ گام با اعتدالِ مساویِ غرب محدود می‌شد و دیگر دانش‌های موسیقاییِ غربی، مثل هارمُنی، ارکستراسیُن و موارد مشابه بود. لُمِر در طیِ اقامتش در ایران، یک کتابچهٔ تئوری موسیقی غرب به زبان فرانسه نوشت که توسط مزین‌الدوله، که معلم زبان فرانسهٔ دارالفنون بود، به فارسی ترجمه شد و نخستین کتاب تئوری موسیقی غربی به زبان فارسی به حساب می‌آید. همچنین وی نخستین سرود ملی ایران را در سال ۱۲۹۰ (آدوی‌یل، ۱۳۵۳، شمارهٔ ۱۴۸، ۴۰) ساخت و برخی طبع‌آزمایی‌ها در ساختِ قطعاتی به شیوهٔ غربی در دستگاه‌های مختلفِ ایرانی کرد.

با همهٔ این تلاش‌ها، نفوذ موسیقی غربی در ایران و در ذوقیاتِ ایرانی‌ها بسیار به‌کندی صورت گرفت. قبل از هر چیز باید گفت که این نفوذ تا مدت‌ها از نظر کارگان (رپرتوار) بسیار محدود بود و نه موسیقی‌های «بزرگ» غربی، مثل آثار سمفُنیک یا مجلسی (کوارتت، سُنات، تریو و غیره) یا اپراهای کامل، بلکه

قطعاتِ کوتاهِ همه‌پسند، به‌ویژه آریاهای بسیار مشهورِ اپراهای تجاری و اپرت‌ها و نیز موسیقی‌های رقص که کارگان‌های نوع‌نمونِ ارکسترهای نظامی به حساب می‌آیند را شامل می‌شد. برنامهٔ کنسرتِ سالِ ۱۲۹۹ق مدرسهٔ موزیک این مسئله را تأیید می‌کند: کاواتینِ فاوست اثر گونو، قطعه‌ای از ریگُلتوی وردی، پُلکای «سلطان» اثر دالبر، قطعه‌ای از سُنامبولای بلینی، قطعه‌ای از نرمای بلینی و باز چند قطعهٔ دیگر از اپراهای دُنیتزتی، هالُوی و وردی (همان). آثاری هم که ارکسترهای نظامی اجرا می‌کردند، طبیعتاً از همین نوع بود. هنری بایندر (۱۳۷۰، ٤٥٠)، در جشن تولد ناصرالدین‌شاه شاهد بوده که «در تمام مدتِ رژه، موزیک نوای اپرتِ افن‌باخ و لوکک را» می‌نواخته است. اورسُل نیز در مراسم یک عید قربان گواهی می‌دهد که «موزیکِ نظامی پیشاپیش آنها [جَمعیت] حرکت می‌کرد و به‌محض رسیدن به میدان، آهنگِ استابات ماترِ روسینی را نواخت» (اورسل، بی‌تا، ۱۹۵).

محبوبیتِ موسیقیِ غربی نزدِ شنوندهٔ ایرانی در آخرِ دورهٔ ناصری به هر درجه‌ای رسیده باشد، به نظر نمی‌آید در اوایل این دوره آن را چندان می‌پسندیده‌اند. پولاک بین سال‌های ۱۲٦۷ و ۱۲۷٦ می‌نویسد:

> موسیقی اروپایی کلاً برای شرقی‌ها نامفهوم است و حتی منفور. این لطیفه که یک نفر شرقی کوک‌کردنِ سازهای ارکستر را پیش‌درآمد یا اورتور می‌پندارد صددرصد صحیح است [...] نه زمان و نه توقف مدتی طولانی در اروپا در این وضع تغییری نمی‌تواند بدهد. هرچند گفتنِ این امر حتماً مورد تکذیب ایرانی‌ها واقع خواهد شد، باز من از گفتنِ آن ابا ندارم که شنیدنِ هر اپرایی، ایرانی را کسل و ملول می‌کند، در حالی که شنیدن الحانِ ملیِ ایرانی اشک از چشمانش سرازیر می‌سازد (پولاک، ۱۳٦۱، ۲۰۱).

شاید با خواندنِ جملاتِ زیر از هاینریش بروگش، که مشاهداتِ خود را بیش از سی‌سال پس از پولاک نگاشته، تصور شود که گوش ایرانی در اواخر دورهٔ ناصری با موسیقی غربی به‌خوبی خو گرفته و این موسیقی کاملاً جای خود را در فرهنگِ شنیداریِ ایرانی‌ها باز کرده بوده است:

> ایرانیان از شنیدن موسیقی اروپایی بسیار لذت می‌برند. استعداد شاگردان هم در زمینهٔ فراگرفتن موسیقی زیاد است، به‌طوری که یک موسیقیدان اروپایی می‌تواند، در مدت کوتاهی، ارکسترهای زیادی از میان جوانان بااستعداد ایرانی تشکیل دهد. ارکسترِ نظامیِ افواجِ گوناگونِ تهران به‌راحتی می‌توانند در شهرهای اروپا برنامه اجرا کنند (بروگش، ۱۳۷٤، ۹۵).

اما هنگامی که مطالب زیر را از او می‌خوانیم به اعتبارِ قضاوت‌های او شک می‌کنیم. درواقع به نظر می‌رسد مؤلف شدیداً متأثر از تفکراتِ نژادیِ ملت‌های آلمانیِ قرن نوزدهم میلادی بوده و می‌کوشیده است به شکل مغرضانه‌ای برتریِ نژادیِ هند و اروپایی‌ها، ازجمله و به‌خصوص آریایی‌ها، را با ارائهٔ نمونه‌هایی از فرهنگ ایرانی اثبات کند:

> [...] از نظر هوش و ذکاوت و جهان‌بینی، بین ایرانیان و اقوام سامی و ترک تفاوت فاحشی وجود دارد. ایرانیان در این زَمینه هم منشاء هندواروپایی‌شان را به‌خوبی آشکار می‌کنند و بدین خاطر است که اشعار شاعران بزرگ این کشور بیشتر از اشعار سایر ملل بر اذهان ما اروپاییان تأثیر نیکو می‌گذارد (همان، ۱۲٦).
>
> [...] باید توجه داشت که ایرانیان دور از سایر برادران هندواروپایی‌شان و دور از فرنگستانِ متمدن، یکه و تنها، در قلب آسیا، در میان اقوام بی‌فرهنگ و قبایل بیابانگردی زندگی می‌کنند که نه‌تنها نمی‌توانند چیزی از آنان بیاموزند، بلکه ناچارند پیوسته با تمام قوا بکوشند که خود را از تأثیراتِ منفیِ شیوهٔ زندگیِ غیرمتمدنانهٔ آنها به‌دور نگاه دارند (همان، ۱٤۲). [٤]

درواقع، هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که حتی سی سال پس از پولاک گفتهٔ بروگش مبنی بر اینکه ایرانی‌ها از «شنیدن موسیقیِ اروپایی بسیار لذت می‌برند» را ثابت کند. با این حال، نمی‌توان انکار کرد که موسیقیِ غربی رفته‌رفته جای خود را در فرهنگ ایرانی باز می‌کند. این نفوذ به نظر می‌رسد تا حدودی معلول تعمد در ارتباط‌گیری با این موسیقی است که احتمالاً نوعی نشانهٔ تجدد و پیشرفت به حساب می‌آمده است. اینکه پولاک می‌نویسد نظر او دربارهٔ ملول‌شدنِ ایرانی‌ها از شنیدنِ اپرا «حتماً مورد تکذیب ایرانی‌ها واقع خواهد» شد به‌وضوح نشان می‌دهد که حداقل طبقه‌ای از جامعه اصرار داشته است به اینکه از موسیقی غربی و اپرا لذت می‌برد. ظاهراً پولاک معتقد بوده است که ایرانی‌هایی که با آنها سروکار داشته است به لذت‌بردن از این نوع موسیقی تظاهر می‌کرده‌اند. هرچند او علت این رفتار را ذکر نمی‌کند، اما می‌توان حدس زد که اگر این رفتار از روی تعارف و رعایتِ مهمان نبوده باشد، حتماً از روی تجددخواهی و تظاهر به فهمِ «مظاهر تمدن» بوده است.

با این حال، نفوذِ موسیقیِ غربی بدون تردید علت‌های زیباشناختی هم داشته است. مشکل بتوان گفت که آقاعلی‌اکبر فراهانی، استاد بزرگِ موسیقیِ ناصری، که به‌گفتهٔ گُبینو و تقریباً در همان زمانِ اقامتِ پولاک در ایران، آهنگ‌های روسی را ــ که احتمالاً باید از نوعِ همان کارگانِ دسته‌های نظامی بوده باشند ــ با تار می‌نواخته (Gobineau, 1922, 212)، برای این کارش انگیزه‌های فراموسیقایی، مثل تظاهر به تجدد، داشته است. با این حال، گرایش ایرانی‌ها به موسیقیِ غربی بسیار محدود بوده و آنها به‌وضوح موسیقی ایرانی را ترجیح می‌داده‌اند. آدوی‌یل این را دربارهٔ ناصرالدین‌شاه تصریح کرده است:

> طبیعی است که شاه موسیقی ایرانی و احتمالاً موسیقی عربی و ترکی را بر موسیقی اروپایی ترجیح می‌داد. ولی با تمام این احوال، همیشه مشوق بسیار خوبی برای موسیقی غربی، به‌ویژه موسیقیِ اپراییِ ما بود. اگر در مجلسی قطعهٔ جدیدی اجرا می‌گردید که مورد پسند معظم‌له قرار می‌گرفت، انعام قابل‌ملاحظه‌ای نصیب موسیقیدان‌ها می‌شد (آدوی‌یل، ۱۳۵۳، شماره‌های ۱٤٦ و ۱٤۷، ۲۷).

همین ترجیح را در نزد دیگران نیز می‌بینیم و نیز تردید

دربارهٔ فضیلت‌های موسیقی غربی و موسیقیدانانِ غربی را . اعتمادالسلطنه از تلاش‌های دانشورانهٔ اروپایی‌ها برای غنی‌کردن موسیقی‌شان تمجید می‌کند اما معتقد است که آنها فهمی از دستگاه و آواز و موسیقی با وزن آزاد ندارند. او می‌نویسد:

> اگرچه پرده‌های آهنگ اهالی فرنگ همه تألیف است و یا رنگ، [و] دستگاه و آواز فهم نمی‌کند و شور از شهناز امتیاز نمی‌دهند و ماهور از حجاز باز نمی‌شناسند، ولی صناعت موسیقاری مصطلح ممالک خود را که عبارت است از فنون اغانی و تصانیف به مقامی کامل ساخته‌اند که گویی تخمیر عقول و تخدیر نفوس را تدبیر خواسته‌اند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳، ۱۵۰).

گفتگوی میرزا تقی لسان‌الملک، متخلص به سپهر، با گُبینو نیز نشان می‌دهد که در اویل حکومت ناصرالدین‌شاه تا چه حد نخبگان ایرانی ارزش‌های موسیقی غربی را مورد تردید قرار می‌داده‌اند. در این مجلس شام که، به جز لسان‌الملک و گُبینو، همراهِ اروپاییِ کنت، رضاقلی‌خانِ مورخ و نحوی و شاعر و یک شاهزادهٔ افغان و دو نایبش نیز حضور دارند، همگی تصمیم می‌گیرند که آدابِ مزاحم را کنار بگذارند و هرکس بر سرِ میز، مطابق با سنت خود رفتار کند. حاضرینِ غیراروپایی، پس از آنکه دوستانه از معایب و غرابتِ غذاخوردن با چنگال شکایت می‌کنند، همگی با دست مشغول خوردن می‌شوند، البته غیر از لسان‌الملک که تلاش ظاهراً ناموفقش برای غذاخوردن به سبکِ اروپایی موجب تفریح و شوخیِ حاضرین می‌شود. در این جو آزاد و فارغ از تکلفی که برای همنشینیِ دو فرهنگ و به‌نوعی، بیان مکنونات قلبی به وجود آمده، لسان‌الملک، که خود بی‌تکلف و نه از سرِ «متجددنمایی»، آمادگی‌اش را برای تجربه‌کردنِ تجربهٔ دیگران در شیوهٔ غذاخوردنش نشان داده، ناگهان گُبینو را مخاطب قرار داده، اظهار می‌کند که دو چیز دربارهٔ اروپاییان همواره او را متعجب کرده است:

> نخست اینکه ملت‌هایی به این باهوشی الاهیات ندارند، علمی که مطمئناً زیباترین و والاترین علوم به شمار می‌آید. دوم اینکه موسیقی [آنها]، اگر بشود سروصداهای نامعقولی را که از سازهای [خود] در می‌آورند موسیقی نامید، تا این حد بی‌معنی و محدودالاثر است (Gobineau, 1922, 201-202).

گُبینو در پاسخ اطمینان می‌دهد که میرزاتقی در هر دو مورد اشتباه می‌کند و هم علم الاهیات در غرب وجود دارد و هم موسیقی‌ای پرورش‌یافته که مردم آن را دوست دارند. میرزاتقی ظاهراً چندان متقاعد نمی‌شود و می‌پرسد: «این موسیقی در شنوندگان احساسات شدید و قوی ایجاد می‌کند؟ چون داوریِ ما دربارهٔ تأثیر یک هنر فقط می‌تواند بر مبنای اثری که بر انسان می‌گذارد، باشد.» مهمانان اروپایی به او اطمینان می‌دهند که موسیقی غربی چنین تأثیراتی بر انسان دارد. لسان‌الملک، همچنان ناباورانه، می‌پرسد: «شما این تأثیرات را چگونه می‌بینید؟» و پاسخ می‌شنود: «یک حسِ عمیق، گاهی چنان رقتِ قلبی که تا گریستن پیش می‌رود و زمانی دیگر چنان حسِ اضطراب و وحشتی که یک رویدادِ واقعی هم به زحمت می‌تواند با آن ابعاد سبب شود» (Ibid). مکالمه به‌خوبی نشان می‌دهد که لسان‌الملک در مواجهه با موسیقیِ غربی بر روی همهٔ این تأثیرات بسته است.[۵]

بسته‌بودن به روی تأثیراتِ موسیقیِ غربی را نه فقط دربارهٔ شنوندگانِ موسیقیِ ایرانی بلکه دربارهٔ خودِ موسیقیِ ایرانی و موسیقیدانانِ ایرانی نیز می‌توان گفت. اجرای آهنگ‌های روسی با تار به نظر نمی‌رسد هیچ‌گونه تأثیری بر موسیقیِ آقاعلی‌اکبر فراهانی، این انتقال‌دهندهٔ اصلیِ ردیفِ فعلیِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران، گذاشته بوده باشد. در واقع، دو موسیقیِ ایرانی و غربی تقریباً تا آخر دورهٔ قاجار به‌طور موازی در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند بدون اینکه بر یکدیگر تأثیر بگذارند یا نشانه‌هایی از نوعی التقاط، قابل مقایسه با «فرنگی‌سازی» در نقاشیِ صفوی به بعد، بروز دهند. برخی کارهای لُمِر که عبارت بود از تصنیفِ قطعاتی برای پیانو در چهارگاه و همایون و ماهور (لومر، ۱۳۸۲) به خودِ او محدود ماند و دنباله‌روِ بلافصلی پیدا نکرد.

دورهٔ پساناصری

نفوذ موسیقی غربی در این دوره گسترشِ بیشتری می‌یابد و مسیو لُمِر به فعالیت‌هایش ادامه می‌دهد. روز به روز بر شمار موسیقیدانانی که به سازهای اروپایی روی می‌آورند افزوده می‌شود و وجود یک تئوریِ منسجم و قوی برای موسیقیِ غربی خلاء تئوریک موسیقی ایرانی را بیش از پیش بزرگ جلوه می‌دهد.

با این حال، گرایش به خودِ موسیقیِ غربی هنوز تا آخرِعصر قاجار جدی نیست. بدون تردید در این دوره «موسیقیِ بزرگِ» غربی جایی در زیباشناسیِ ایرانی، نه نزد موسیقی‌دوستان و نه نزد موسیقیدانان، ندارد. هم‌عصرانِ ایرانیِ مالر و بروکنر و دبوسی، هیچ اثر مهم یا اساساً، هیچ اثری از آنها نشنیده‌اند و کارگانِ غربیِ شناخته‌شده در ایران، چنانکه دربارهٔ عصر ناصری گفته شد، همچنان محدود به آریاهای محبوبِ اپراها یا اپرت‌ها و نیز موسیقیِ رقص باقی می‌ماند. تازه این آثار هم به‌سختی شنونده‌های پروپا قرصی دارند و نوادیشانِ عرصهٔ موسیقی در این دوره اساساً گرایش به تجدد دارند و نه واقعاً به موسیقی غربی. در واقع، هیچ‌یک از موسیقیدانانی که به سازهای غربی روی می‌آورند و عناصر مختلف فرهنگ موسیقاییِ غرب را به‌عنوان نشانه‌های تجدد می‌پذیرند، از سنت فاصله نمی‌گیرند و همچنان به موسیقیِ ایرانی وابسته باقی می‌مانند.

یکی از مهم‌ترینِ چهره‌های تجددطلبی در موسیقیِ این دوره بدون شک ظهیرالدوله داماد ناصرالدین‌شاه است که چندین خصوصیتِ گاه متضاد را یک جا در شخصیتش گرد می‌آورد. ظهیرالدوله موسیقی‌دوستی پرشور و موسیقیدانی آماتور است که پیانو می‌نوازد، گاه می‌خواند و گاه نیز تصنیفی می‌سازد. در سال ۱۳۰۳ به فرقهٔ درویشیِ صفی‌علیشاهی مشرف و در ۱۳۱۶، توسط صفی‌علیشاه در بستر مرگ، به جانشینیِ او، یعنی به مقام مرشد و پیرِ فرقه، برگزیده می‌شود. متأثر از ایده‌های فراماسونری، که در آن زمان آزادی‌خواهانه و ترقی‌خواهانه بود و حتی شاید به‌عنوان یک ماسون، انجمنی سری به‌نام «انجمن اخوت»، تأسیس و آن را در سال ۱۳۱۷، یک سال پس از مرگ

اخوت»، تأسیس و آن را در سال ۱۳۱۷، یک سال پس از مرگ صفی‌علیشاه، علنی می‌کند (ایرج افشار و امین‌الملک مرزبان، در ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، پنجاه‌ویک – دو و شصت‌وهشت). به دلیل همین ایده‌های آزادی‌خواهانه، او را در جنبش مشروطه در کنار مردم می‌یابیم، به‌طوری که در زمان حاکمیتش بر همدان در بحبوحهٔ مشروطه‌خواهی، برای گرفتن حق مردم از زمین‌دارانی که گندم‌های خود را به خیال افزایش قیمت از مردم دریغ می‌کرده‌اند، تلاش‌های بسیار می‌کند و اولین شورای مردمی منطقه‌ای را، به‌نام «مجلس فواید عمومی»، در این شهر تشکیل می‌دهد (ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، ۹۴). ظهیرالدوله بهای این هواخواهی‌ها را به سنگینی می‌پردازد و خانه‌اش، که مرکز انجمن نیز بود، در حمله‌های محمدعلی‌شاهی به آزادی‌خواهان، با اینکه خانهٔ عمهٔ خود شاه نیز به حساب می‌آمد، تاراج و ویران می‌شود.

علی‌خان ظهیرالدوله (با لقب‌های طریقتی مصباح الولایه و صفاعلی)، با وجود گرایشش به یک فرقهٔ درویشی، نقش بسیار مهمی در گسترش تجدد در موسیقی داشت. درواقع به نظر می‌رسد عرفان و تصوف، حداقل در آن نوعی که ظهیرالدوله به آن پای‌بند بود، در آن زمان تعهدی در برابر سنت ایجاد نمی‌کرده است. ظهیرالدوله خود در یکی از اشعارش به‌صراحت اعتراف می‌کند که اهل «عرفان‌بافی» نیست و مطالبی را که به آنها اعتقاد دارد به‌صورت یک اصل سادهٔ اخلاقی بیان می‌کند: «بگفتم گر که می‌خواهید عرفان / ببافم عفو فرما نیستم آن [...] ولی من ساده گویم بی کم‌وبیش/ که برهانم ترا خاطر ز تشویش / بوَد درویش آن کاو هر چه بر خویش / پسندد بر همه بیگانه و خویش / برای خلق عالم نیک یا بد / همان خواهد که بر خود می‌پسندد» (ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، ۴۹۶-۴۹۷).

در تجددخواهی او شکی نیست. هم گرایشش به فراماسونری و تشکیل انجمن سری به سیاق این تشکیلات، هم گرایش‌های مشروطه‌خواهانه‌اش و هم علاقه‌های موسیقایی‌اش، او را فرهیخته‌ای آشنا به جریانات فکری روز نشان می‌دهد. با این حال، چنانکه پیش از این به طور کلی دربارهٔ این دوره گفتیم، این گرایش‌ها چنان طبیعی‌اند که هرگز در برابر میل او به موسیقی ملی و سنتی کشورش، مانعی ایجاد نمی‌کنند. درواقع، در این دوره بدون مشکلاتی که بعدها طرفداران موسیقی غربی و به طور کلی طرفداران غرب با پیش‌کشیدن گزینه‌های «این» یا «آن» در برابر نوسازی پدیده‌های مربوط به سنت ایجاد می‌کنند، روشنفکران بدون تأمل، تجدد را با سنت پیوند می‌زنند و از این کار، بدون احساس گناه، به خود می‌بالند.

مهم‌ترین کار انجمن اخوت ظهیرالدوله در حوزهٔ موسیقی که آشکارا خصلت متجددانه دارد، برگزاری کنسرت است. دقیقاً روشن نیست، اما با توجه به گفتهٔ خالقی، در مقدمهٔ صحبت از کنسرت‌های انجمن اخوت، مبنی بر این که «موضوع گاردن‌پارتی و کنسرت از اوایل مشروطیت در تهران رسم شده بود» (خالقی، ۱۳۹۰، ۷۱)، به نظر می‌رسد کنسرت‌های سه‌گانهٔ سال ۱۳۲۷، پس از سقوط محمدعلی‌شاه و قبل از جانشینی احمدشاه، در تهران و در محل خرابه‌های انجمن اخوتْ نخستین کنسرت‌های این انجمن بوده باشد. این کنسرت‌ها در سه شب از ماه شعبان، «شب جمعه سوم، دوشنبه ششم، جمعه دهم [...] در گوشهٔ شمال غربی حوض باغ [در] غرفهٔ بسیار مزین مجللی [که] به سلیقه و دسترنج آقای حسام‌السلطنه» ساخته شده بود، برگزار شد (ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، ۴۴۵). عزیزالسلطان، ملیجک ثانی، که نام او در فهرست اعانه‌دهندگان کنسرت که بیشترین مبلغ (پنج تومان) را پرداخته‌اند آمده است (همان، ۴۶۲)، شب اول یعنی جمعه سوم شعبان ۱۳۲۷، را چنین توصیف می‌کند:

> عصری، برحسب دعوت انجمن اخوت، پول اعانه برای وراث مقتولین مجاهدین جمع می‌کنند [و] برای این کار جشن می‌گیرند؛ جشن نصرت ملی. باری رفتم آنجا. خیلی قشنگ درست کرده بودند. از بیرق‌ها و فانوس‌ها یک اطاق قشنگی مثل تأتر درست کرده بودند. ارکستر ایرانی در آن نشسته‌بودند.
>
> سید حسین [طاهرزاده] [و] آقا سیداحمد آوازه‌خوان می‌خواندند و ویالون [و] پیانو [و] تار می‌زدند. هر وقت می‌خواستند بزنند، پرده از دو طرف عقب می‌رفت، آن‌وقت شروع به زدن می‌کردند. گاهی هم ارکستر «بالالای» [(بالالایکا)] می‌زد؛ ارکستر قزاق. هر کس را که می‌خواستید بود. اسباب خرازی و سایر چیزها می‌فروختند. پول زیادی برای اعانه جمع می‌کردند و هر کس هر چه می‌خورد، مبلغی بایست پول بدهد برای اعانه (عزیزالسلطان، ۱۳۷۶، ج۲، ۱۶۰۳-۱۶۰۴).

در دنبالهٔ این گزارش دربارهٔ خطابه‌هایی که خوانده شد و اظهار خوشوقتی‌ای که از ورود مجاهدین شد و نیز از اعطای نشان اخوت با آرم درویشی به سپهدار و حاجی‌علیقلی‌خان و تقی‌زاده صحبت می‌کند و می‌نویسد: «ارکستر ایرانی سلام اخوت را زدند. مردم دست زده اظهار شادی کرده، بعد شب شده رفتیم سینموتوگراف» (همان، ۱۶۰۴).

دانش‌علی در گزارشی که برای ظهیرالدوله، که آن موقع در کرمانشاه بوده است، از این جشن نصرت ملی می‌فرستد، از زحمات فراوان مجلل‌الدوله برای «کار اکستر و ترتیب موزیک» (ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، ۴۴۳) تقدیر می‌کند و از شروع جشن با اجرای «سرود مخصوص انجمن» توسط ارکستر انجمن سخن می‌گوید (همان، ۴۴۵).

ظاهراً پس از این کنسرت است که انجمن در ۱۳ رجب هر سال، سال‌روز تولد حضرت علی (ع)، به برگزاری جشن‌هایی همراه با موسیقی باصفایی می‌پرداخته که یک شبانه‌روز به طول می‌انجامیده و در آن «آقایی و نوکری در کار نبود[ه] و همه خدمتگزار هم بود[ه‌ا]ند» (خالقی، ۱۳۹۰، ۷۲). معیرالممالک دربارهٔ این جشن‌ها می‌نویسد:

> هر سال جشن بزرگی در ولادت شاه اولیا برپا می‌ساختند که بسیار با شکوه و دیدنی بود. در صورت مساعد بودن فصل، جشن مزبور در یکی از باغ‌های ییلاقی منعقد می‌شد، چنان که چند سال در باغ سلطنتی عشرت آباد بر پا شد. شرکت‌کنندگان اکثراً از سرسپردگان بودند که بساط

فقری شاهانه به پا می‌انگیختند و مِیِ وحدت در جام صفا می‌ریختند. درویش خان، استاد تار و دست‌پروردگانش از دل و جان کمرِ خدمت می‌بستند. ارکستری از پنجاه نوازنده تشکیل می‌دادند و در تمام طولِ مدتِ جشن آهنگ‌های مناسبِ دلکش می نواختند[...] چون جشن آغاز می‌شد، ظهیرالدوله از آلاچیق بیرون آمده به حال احترام می‌ایستاد و ارکستر سلام انجمن را می‌نواخت. تمام حضار نیز بر پا می‌خاستند. مراسم جشن بسیار مفصل و با لطف بود [...] مدیحه‌سرایان اشعار دلنشینی به آوازِ تُرک و حجاز با ساز و نواز می‌خواندند. این مجلسِ عیش و سرور تا پاسی از شب ادامه داشت (معیرالممالک، ۱۳۶۱، ۱۱۱).

کنسرت‌ها در موقعیت‌های دیگر نیز، مثل کمک به حریق‌زدگانِ آمل و بازار تهران در سال ۱۲۸۸ش برگزار می‌شده است (خالقی، ۱۳۹۰، ۷۲). درویش‌خان، رئیس ارکستر انجمن اخوت بود و نوازندگان و خوانندگانِ اعضای ارکستر عبارت بودند از: مهدی منتظم‌الحکما، حسین‌هنگ‌آفرین (نوازندگان سه‌تار)، مشیرهمایون، غلامرضاسالارمعزز، یوسف‌فروتن (نوازندگان پیانو)، ارفع‌الملک، یوسف‌خان صفایی، یحیی‌خان قوام‌الدوله‌ای، فخام‌الدوله، علینقی وزیری، اسماعیل قهرمانی، شکرالله (شکری)، حاج غلامرضا مشهور به گاوی (نوازندگان تار)، حسین اسماعیل‌زاده (نوازنده‌ی کمانچه)، تقی دانشور، رکن‌الدین خان، حسام‌السلطنه و حشمت دفتر (نوازندگان ویلن)، حاجی‌خان (ضرب)، رضاقلی‌خان (ضرب و آواز)، نایب اسدالله، شاه یدی (نی)، ناصر سیف و میرزا حسین ساعت‌ساز و سیدحسین طاهرزاده (آواز) (خالقی، ۱۳۹۰، ۷۳). فهرست موسیقیدانان و شرحِ موسیقی‌های اجراشده در این کنسرت‌ها نشان می‌دهند که با وَجودِ الهام‌گرفتن از ایده‌های غربیِ ارائهٔ موسیقی در قالبِ کنسرت، محتوای غالبِ آنها همچنان ایرانی و سنتی باقی مانده بوده است.

تقریباً می‌توان مطمئن بود که در هیچ موقعیت دیگری، به اندازهٔ موقعیتِ جشن‌های انجمن اخوت، موسیقیدانانِ دورهٔ قاجار چنین جایگاه محترمانه‌ای نداشته‌اند. می‌توان مطمئن بود که در محیطی که با همهٔ مدعوین به‌مساوات رفتار می‌شده است، موسیقیدانان نیز از این حسنِ رفتار بهره می‌برده‌اند و هم‌شأن دعوت‌شدگان به حساب می‌آمده‌اند. این تغییر بنیادیِ جایگاهِ اجتماعی، که البته نمی‌توان نمونهٔ دیگری از آن در همین دوره یافت، قطعاً در آیندهٔ اجتماعیِ موسیقیدانان تأثیر فراوانی گذاشت. به احتمال قوی، همین‌گونه منزلت‌بخشی‌ها به موسیقیدانان بوده که آنها را بر آن می‌داشته است که رفته‌رفته، با از آنِ خود کردنِ صفتِ «هنرمند»، خود را از موسیقیدانان دسته‌ایِ مراسم شادمانی قطعاً متمایز کرده، به‌تدریج، اصطلاحِ «مطرب» را فقط شایستهٔ آنها بدانند.

یک رویداد دیگر نیز در این اعتباربخشیدن به موسیقیدانان نقش بازی کرده است. در دورهٔ مظفری و پس از آن، نوعی تمرکززدایی از حضور موسیقیدانان در دربارها شد، به‌طوری که رفته‌رفته موسیقیدانان نیمچه‌استقلالی پیدا کردند. ظهور صفحه‌ی گرامافُن و حضور نمایندگانِ شرکت‌های صفحه‌پُرکُنی در ایران نیز آنها را از نظر اقتصادی به استقلال نزدیک‌تر می‌کرد. از سال ۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م ضبطِ صدای موسیقیدانانِ ایرانی بر روی صفحه‌های گرامافُن، جهت تولید تجاری، آغاز شد. پیش از آن، ضبطِ صفحه فقط برای مصارف شخصی بر روی لوله‌های فنوگراف یا حافظ‌الاصوات انجام می‌شد. بعد از این نوبتِ ضبط، چندین بارِ دیگر ضبطِ موسیقی در همان اواخر دورهٔ قاجار از موسیقیدانان مطرحِ آن دوره صورت گرفت و در بعضی موارد، موسیقیدانانْ خودَ بر اساس قراردادهایشان با شرکت‌های صفحه‌پُرکُنی، جهت ضبطِ صفحه به خارج از کشور مسافرت می‌کردند. فهرست این ضبط‌ها در سپنتا ۱۳۷۷ و کنی‌یر ۱۳۶۸ آمده است.

این پدیده نیز، یعنی ضبط صفحه، در کنار کنسرت، یکی دیگر از مظاهر فرهنگ موسیقاییِ غرب بود که تأثیر بسیار مهمی بر حیات موسیقایی ایران و نیز بر نحوهٔ زندگی موسیقیدانان و امرار معاش آنها گذاشت. کنسرت‌های موسیقی، به دنبال ابتکارِ انجمن اخوت، در محل‌های دیگر، از جمله و به‌خصوص در گراندِ هتلِ لاله‌زار، و به مناسبت‌های دیگر و با هنرمندان دیگر، از جمله با عارف قزوینی، در این دوره برگزار می‌شد. اما اگر کنسرت، به خاطر معدود بودنش و نیز به‌خاطر محل برگزاریش هنوز از دسترس عامه‌ی مردم دور بود و فقط طبقات ممتاز جامعه توانایی برخوردار شدن از آنها را داشتند، صفحه می‌توانست مخاطب عام نیز بیابد. در برخی قهوه‌خانه‌ها و کافه‌ها، از جمله ظاهراً در کافه لُقانطه، صاحب کافه آنها را برای استفاده‌ی مشتریان پخش می‌کرد.

به این ترتیب، ظهیرالدوله را باید اولین کسی دانست که به علت برگزاری کنسرت‌ها و روحیهٔ تجددطلب و در عین حال مساوات‌طلبش، توانست تغییری در جایگاه موسیقیدانان به‌وجود آورد یا حداقل زمینه‌ها را برای این تغییر مهیا سازد. انعکاس تجددخواهی ظهیرالدوله را در فعالیت‌های بعدیِ علینقی وزیری، یکی از اعضای ارکستر انجمن اخوت، در دورهٔ پهلوی می‌توان دید، اما جالب اینجاست که به نظر می‌رسد، به‌طور متناقضی، ظهیرالدوله در شکل‌گیریِ تفکراتِ آتیِ برخی گرایش‌های مخالفِ تجددطلبی نیز نقش مهمی ایفا کرده باشد. درویش‌بودنِ ظهیرالدوله را احتمالاً باید منشاء و مشوق درویش‌شدن خیلی از موسیقیدانان دانست. تمایلات درویشیِ درویش‌خان، جدای از سابقهٔ خانوادگیِ او که لقبش را برایِ او به ارمغان آورد، محتملاً بیشتر متأثر از جایگاهِ او در انجمن اخوت بوده است تا متأثر از همان سابقهٔ خانوادگی‌اش. نایب اسدالله، که یک بار نامش در یادداشت‌های ظهیرالدوله ظاهر می‌شود (ظهیرالدوله، ۱۳۵۱، ۳۳۵)، نیز خُلق درویشی‌اش را محتملاً مدیون نزدیکی‌اش با انجمن اخوت بوده است. حتی شاید گرایش کسی مثل حبیب سماع‌حضور ــ که در سرتاسر دورهٔ ناصری نشانی از درویش‌مسلکیِ او نمی‌یابیم ــ به سلسلهٔ درویشیِ نعمت‌اللهی (خالقی، ۱۳۹۰، ۱۱۸)، هرچند نامش در فهرست نوازندگانِ انجمن نیست، متأثر از گسترشِ نفوذ و شهرت ظهیرالدوله بوده باشد. با اینکه خودِ ظهیرالدوله هرگز «عرفان‌بافی» نکرد و هیچ گفتمان عرفانی‌ای دربارهٔ موسیقی ایرانی نداشت، به نظر می‌رسد

ظهور چنین گفتمانی در محافل حاج آقا محمد ایرانی مجرد، در دهه‌های بعدی، ناشی از همین تأثیراتی بوده باشد که او بر محیط موسیقی ایران، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، نهاده بود. این گفتمانِ عرفانی بعدها یکی از قوی‌ترین گفتمان‌های مخالفِ تجددگرایی و یا غرب‌گرایی در موسیقی و در دورهٔ پهلوی منشاء اثرهای بسیار چشمگیری شد.

تجددگرایی ظهیرالدوله، در مقابلِ غرب‌گرایی پسینینانش در دورهٔ پهلوی، فقط محدود به او نمی‌شد. با اینکه در این دوره، نوازندگی سازهای غربی پیانو و ویلن رواجی یافته بود، همهٔ نوازندگانِ این‌گونه سازها به موسیقی ایرانی گرایش داشتند و نه واقعاً به موسیقی غربی. به عبارت دیگر، انتخاب این سازها، درست یا غلط، به‌عنوان تجددگرایی یا مدرن‌شدن صورت می‌گرفت و نه به‌عنوان نفی موسیقی ایرانی و جایگزین‌کردن موسیقی غربی با آن. حتی سازهای ــ در موسیقی ایرانی ــ نسبتاً بدون آینده‌ای مثل فلوت و کلارینت، که به آن «قره‌نی» می‌گفتند، با اینکه از سازهای موزیکانچی‌ها به حساب می‌آمدند و طبیعتاً کارگانِ غربی داشتند، نوازنده‌هایی با گرایش ایرانی به خود دیدند. اشخاصی مثل اکبر فلوتی، نوازندهٔ فلوت، که در ضبط صفحه نیز شرکت کرده و آثاری به یادگار گذاشته است، و شاهیدیِ قره‌نی‌نواز ــ که بعدها به نواختنِ نی روی آورد ــ و قلی‌خانِ یاور، افسر موزیک، نیز قره‌نیِ ایرانی می‌نواخته‌اند (خالقی، ۱۳۹۰، ۱۷۷–۱۷۸).

نوازندگان پیانو، مثل معتمدالملک یحیاییان، محمود مفخم و مشیرهمایون شهردار نیز این ساز را کوک ایرانی می‌کردند و اساساً به موسیقی ایرانی گرایش داشتند (خالقی، ۱۳۹۰، ۱٦٤–۱٦۸). حبیب‌الله، معروف به مشیرهمایون شهردار، معروف‌ترینِ آنها، فرزند نصرالله‌خانِ سپهسالاری بود و به‌واسطهٔ علاقهٔ پدرش به موسیقی و اینکه خانهٔ آنها همواره پذیرای موسیقیدانانِ بزرگ دورهٔ ناصری بود، به موسیقی علاقمند شد و زیر نظرِ یکی از صاحب‌منصبانِ موزیک قزاق با پیانویی که پدرش از یکی از سفرهای فرنگش به ارمغان آورده بود، مشق موسیقی را آغاز کرد. اما آنچه وی از معلمش می‌آموخت، بیشتر فنون نوازندگیِ پیانو بود و درواقع، پدرش برای آنکه وی آهنگ‌ها را فراگیرد از آقاحسینقلی و حسین‌خان اسماعیل‌زاده و حتی از محمدصادق‌خان سرورالملک برای آموزش او دعوت می‌کرد (همان، ۱٦٦).

گذشته از نوازندگان پیانو، نوازندگان ویلن، سازی که در آینده و در دورهٔ پهلوی بسیار بیشتر از پیانو مورد توجه موسیقیدانان ایرانی قرار گرفت، به‌طوری که حتی توانست تا مدت‌ها کمانچه را از میدان به در کند، نیز به موسیقی ایرانی گرایش داشتند. ویلن، سازی است که در اواخر حکومت ناصری به ایران آمد (همان، ۱۷۰) و یکی از مشاهدات ناصرالدین‌شاه در سفرش به فرنگ نشان می‌دهد که او تا پیش از آن هنوز ویلن را ندیده بوده است. این طبیعی است، چراکه همان‌گونه که خالقی به‌درستی به آن اشاره کرده است (همان، ۱٦۹)، در مدرسه‌ی موزیک دارالفنون فقط سازهای بادی و کوبه‌ای آموزش داده می‌شد.

از نوازندگان ویلن در این دوره می‌توان تقی دانشور (اعلم‌السلطان) و به‌خصوص جهانگیر مراد حسام‌السلطنه، نوه‌ی حسام‌السلطنه‌ی فاتح هرات را نام برد. مادر جهانگیرمراد، ابتهاج‌السلطنه «به تار آشنایی داشت و نزد خواهر آقاحسینقلی تعلیم موسیقی می‌گرفت» (همان، ۱۷). جهانگیرمراد که در موقعیت‌های مختلف ویلن را دیده و صدای آن را شنیده بود، به واسطهٔ علاقه‌ای که به این ساز پیدا کرد، نزد اعلم‌السطان به آموزش این ساز پرداخت. او در کنسرت‌های انجمن اخوت بسیار فعال بود و از تصنیف‌سازانِ خوبِ اواخر دورهٔ قاجار نیز به شمار می‌رفت و در این خصوص، همچون درویش‌خان، با ملک‌الشعرای بهار همکاری داشت.

حتی در مدرسهٔ موزیکِ دارالفنون نیز، با همهٔ آموزش‌های به شیوهٔ غربی، هنوز از گرایش‌های تندوتیزِ دوره‌های بعد به غرب خبری نیست. به گواهِ خالقی (همان، ۱۵۲)، غلامرضاخانِ سالار معزز، رئیس کلِ موزیک، که از شاگردانِ لُمِر بود، «در نواختن پیانو مخصوصاً در اجرای نغمات ایرانی بی‌ذوق نبود و برخلاف موسیقی‌دان‌های تحصیل‌کردهٔ این دوره که توجهی به موسیقی ایرانی ندارند، حتی خودْ کوک پیانو را تغییر می‌داد و آهنگ‌های ملی را در روی پیانو می‌نواخت. مخصوصاً معتقد بود که باید شاگردان مدرسه به اصول موسیقی ملی هم آشنا باشند» (همان).

غیر از سالار معزز، حسین‌خان هنگ‌آفرین (معروف به حسین‌خانِ ر) نیز، که رئیس یکی از دسته‌های موزیک قزاق‌خانه بود، سه‌تار هم می‌نواخت و در مدرسهٔ موزیک، موسیقیِ ایرانی آموزش می‌داد (همان، ۱۵۳). او شاگرد میرزا عبدالله بود و سازهای پیانو و ویلن و سازهای بادی را نیز به خوبی می‌نواخت. میزان وابستگی به موسیقی ایرانی تا حدی بوده که حسین‌خان هنگ‌آفرین دستگاه ماهور را با ویلن نواخته و سالار معزز آن را به نت درآورده است.

نتیجه

نفوذِ موسیقیِ غربی به ایران از اوایل دورهٔ قاجار و در قالبِ موسیقیِ نظامی و هم‌زمان با مدرن‌سازیِ قشون ایران شروع شد، اما از سالِ بیستم سلطنتِ ناصرالدین‌شاه، با ورود آلفرد ژان – باتیست لُمِر فرانسوی که برای ایجاد دسته‌های موسیقیِ نظام و نظم‌بخشیدن به آنها و تدریس این موسیقی در دارالفنون به ایران آمد، ابعاد گسترده‌ای پیدا کرد. موسیقیِ نظامی فقط در ایران محملِ ورودِ موسیقیِ غربی نبود. در دیگر کشورهای بزرگِ منطقه نیز، مثل ترکیه و مصر، همین اسبِ تروا راه نفوذِ موسیقیِ غربی را باز کرد (cf. Racy, 1983, 173; Reinhard, 1969, 43).

با این حال، نفوذ این موسیقی در ایران نسبت به دو کشورِ فوق متأخرتر و در ابتدا با گستردگی و شدتِ کم‌تری بود. جوزپه دُنیتزتیِ ایتالیایی، برادرِ بزرگ‌ترِ گائتانو اپرانویسِ معروفِ قرن نوزدهم، دقیقاً چهل سال قبل از لُمِر، در سال ۱۸۲۸، به استانبول رفته بود تا سرپرستیِ ارکسترِ سلطنتی را به عهده گیرد و همان کارهایی را انجام دهد که همتای فرانسوی‌اش بعداً در ایران انجام داد (Reinhard, 1969, 43). در ضمن، شدتِ غربی‌سازی

در ترکیه قابل‌مقایسه با ایران نبود. اگر در ایران نقاره‌خانه تا ابتدای دورهٔ پهلوی به‌خوبی دوام آورد و هرگز از صحنه بیرون نرفت، سلطان محمودِ دوم عثمانی، دو سال قبل از ورودِ دُنیتزتی، قشونِ ینی‌چریها را منحلَ کرده بود و به تبعِ آن نهادِ مهترخانه نیز که معادلِ نقاره‌خانه‌ی قاجار بود تعطیل شده بود (Ibid.). از سوی دیگر، ارتباط مصر با اروپا آن‌قدر گسترده بود که اولین اپراخانه‌ی قاهره در سال ۱۸۶۹، یعنی یک سال پس از ورودِ لُمِر به ایران، ساخته و با اپرای هلنِ زیبایی اُفنباخ افتتاح شود و سه سال بعد اولین اجرای اپرای آیدای وردی را، که مخصوصاً به سفارش خدیو اسماعیل ساخته شده بود، به روی صحنه ببرد (Lagrange, 1996, 71). نخستین اپراخانه‌ی ایران، یعنی «تالار رودکی» (امروزه «وحدت») تقریباً صد سال پس از این تاریخ در تهران ساخته شد.

نفوذِ موسیقیِ غربی با نفوذ و تأثیرِ نقاشیِ غربی در ایران نیز قابل‌مقایسه نبود. دومی راه خود را به‌طور مستقیم از عصر صفوی به فرهنگ ایرانی باز کرد و منشاء تأثیراتِ بسیار شد؛ به‌طوری که اسلوبِ فرنگی به‌زودی شیوه‌های صرفاً سنتی را از میدان به‌در کرد و پس از یک دورهٔ طولانیِ تلفیق با برخی عناصرِ سنتی، به‌کلی در نیمهٔ دومِ قرنِ سیزدهمِ هجریِ قمری، به‌ویژه در دورهٔ پختگیِ هنریِ کمال‌الملک با طبیعت‌گراییِ سفت‌وسختش، بر اسلوب‌های قدیمی غالب شد (پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۶۹–۱۷۳) و به‌تعبیری از سال ۱۲۶۶، سبکِ سنتیِ نقاشیِ ایران را به انحطاط کشاند (فلور، ۱۳۸۱، ۶۹). حال آن که پای موسیقیِ غربی تازه از اوایل دورهٔ قاجار، به‌طور کاملاً غیرمستقیم و در پیِ مدرن‌سازیِ قشون، به ایران باز شد و تظاهرِ جدیِ آن در صحنه‌ی موسیقیِ کشور نیز تازه در سال ۱۲۸۴، با ورودِ لُمِر به ایران، یعنی ۱۸ سال پس از تاریخی که مورخینِ هنر برای اوجِ تأثیرگذاریِ نقاشیِ غربی و انحطاط نقاشیِ سنتی پیشنهاد می‌کنند، آغاز شد.

گذشته از این، همین تظاهرِ جدی هم منشاء تأثیرِ قابل‌ملاحظه‌ای جز بر موسیقیِ نظامی نبود. درواقع، در صحبت از موسیقیِ غربی و حضور آن در سرتاسر دورهٔ قاجار، باید از «نفوذ» سخن گفت و نه چندان از «تأثیر» بر ساختارهای موسیقیِ سنتی یا کلاسیکِ ایران. اغراق نیست اگر بگوییم که تأثیرِ غرب بر موسیقیِ ایرانی در این عصر به‌زحمت از اجرای تفنّنیِ آهنگ‌های روسی با تار توسط آقاعلی‌اکبر فراهانی، در اوایلِ عصرِ ناصری، تا ساختنِ یکی – دو پُلکا و مارش توسطِ درویش‌خان، در اواخرِ عصرِ قاجار، فراتر می‌رود.

با این حال، نباید تصور کرد که نفوذ و گسترشِ موسیقیِ غربی در طی دورهٔ قاجار، اگر بر خودِ ساختارهایِ موسیقیِ ایرانی تأثیری نگذاشت، بر نحوهٔ تفکر دربارهٔ موسیقی و بر فرهنگِ موسیقایی و شنیداریِ کشور نیز بی‌تأثیر بود. درست است که این تأثیر بسیار به‌کندی صورت گرفت، اما به هر حال، اگر زمانی وسواس‌های عبدالرزاقِ دُنبَلی ــ یا آنچه باید آن را «دُنبَلیسم» نامید، چرا که نوعی رویکردِ هنوزحاضر در جامعه است ــ می‌بایست برای هر گرایشی به غرب، توجیهی در شأن جامعهٔ مسلمان بیابد، از دورهٔ ناصری به بعد، به‌تدریج انواع موسیقیِ سبُکِ غربی در کنار موسیقیِ ایرانی، بدون دغدغهٔ توجیه، شنونده پیدا کرد و ارکسترهایِ فرنگی، مثل ارکسترِ بالالایکا، چنانکه دیدیم، در کنسرت‌های انجمن اخوت جایی برایِ خود یافتند؛ هرچند هرگز نه تا به آن حد که تهدیدی برای موسیقیِ ایرانی به شمار روند. از آن گذشته، خودِ پدیدهٔ «کنسرت» یک ایدهٔ غربی بود؛ ایده‌ای که تجددخواهان بسیار از آن استقبال کردند و به انجمن اخوت نیز محدود نمی‌شد، بلکه اواخرِ قاجار شاهدِ مواردِ بسیارِ دیگری از آنها شد که در مکان‌هایِ عمومی مثل «گراند هتل» لاله‌زار برگزار می‌شدند.

در مجموع، با وجود تمام تأثیراتی که حضور لُمِر در ایران داشت و با وجود گسترش موسیقی اروپایی در قالب موسیقی نظام و در چارچوب آموزش‌های مدرسهٔ موزیکِ دارالفنون، تأثیر و نفوذ موسیقی غربی را باید بیشتر از نظرِ تجددگرایی و گرایش به مدرن‌کردن موسیقی و فرهنگ موسیقایی ایران دانست و نه کنار گذاشتن این موسیقی و فرهنگ به نفع همتاهای غربی‌اش.

پی‌نوشت‌ها

۱ قبلاً، در جای دیگر، ناشنواییِ فرهنگیِ متقابلِ ایران و غرب در برابرِ موسیقیِ یکدیگر با جزئیاتِ بیشتر بررسی شده است (نک. فاطمی، ۱۳۸۳).

۲ برخی از محققین، از جمله ولش (۱۳۸۵، ۸) معتقدند که اولین نقاشِ اعزامی به اروپا، محمدزمان، نقاش معروف عصر صفوی بوده است. آژند (۱۳۸۵، ۲۲۳) این تصور را معلولِ اشتباهی می‌داند که مارتین، یکی از پژوهشگرانِ هنرِ ایرانی، مرتکب شده و محمدزمانِ دیگری را که «به ایتالیا سفر کرده و به مسیحیت گراییده و نام پائولو زمان بر خود گذاشته» بوده را با نقاشِ معروف خلط کرده است.

۳ واحد طول قدیمِ فرانسه، تقریباً معادلِ چهار کیلومتر.

۴ برای بحث بیشتر در این مورد، نک. فاطمی، ۱۳۸۳.

۵ نک. فاطمی ۱۳۸۳ که شرح این مجلس از آنجا گرفته شده است.

۶ برخی از تأثیرات ساختاری در حیطه‌ی مُدهای موسیقایی و نیز اینکه تا چه حد این تأثیرات در عصر قاجار متأخر بوده است نیاز به پژوهش‌های عمیق‌تری دارد.

فهرست منابع

آدویل، ویکتور (۱۳۵۳)، موسیقی نزد ایرانیان در ۱۸۸۵ میلادی، ترجمه‌ی حسینعلی ملاح، هنر و مردم، شماره‌های ۱۴۶ تا ۱۴۸، تهران.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۶۳)، المآثر و الآثار، جلد اول، به کوشش ایرج افشار، اساطیر، تهران.

اورسل، ارنست (بی‌تا)، سفرنامه اورسُل، ۱۸۸۲ میلادی، ناشر نامعلوم.

اولئاریوس، آدام (۱۳۶۳)، سفرنامه آدام اولئاریوس، بخش ایران،

ترجمه‌ی احمد بهپور، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

بایندر، هانری (۱۳۷۰)، سفرنامه هنری بایندر: کردستان، بین‌النهرین و ایران، ترجمه‌ی کرامت‌الله افسر، فرهنگسرا (یساولی)، تهران.

بروگش، هاینریش (۱۳۷٤)، در سرزمین آفتاب، ترجمه‌ی مجید جلیلوند، نشر مرکز، تهران.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳٦۱)، سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)، ترجمه‌ی کیکاوس جهانداری، خوارزمی، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

تاورنیه، ژان باتیست (بی‌تا)، سفرنامهٔ تاورنیه، ترجمه‌ی ابوتراب نوری، سنایی، تهران.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰)، سرگذشت موسیقی ایران، ماهور، تهران.

دنبلی، عبدالرزاق (۱۳۸۳)، مآثر سلطانیه، از روی نسخه موزه بریتانیا، به کوشش فیروز منصوری، اطلاعات، تهران.

سپنتا، ساسان (۱۳۷۷)، تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران، ماهور، تهران.

سولتیکف، الکسیس (۱۳٦۵)، مسافرت به ایران، ترجمه‌ی محسن صبا، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

ظهیرالدوله، علی (۱۳۵۱)، خاطرات و اسناد ظهیرالدوله، زیر نظر ایرج افشار، زرین، تهران.

عزیزالسلطان، غلامعلی‌خان (ملیجک) (۱۳۷٦)، روزنامه خاطرات غلامعلی‌خان عزیزالسلطان، ملیجک، به کوشش محسن میرزایی، زریاب، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۳)، ناشنوایی فرهنگی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲٦، زمستان، تهران.

فلاندن، اوژن (۲۵۳٦)، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه‌ی حسین نورصادقی، اشراقی، تهران.

فلور، ویلم (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان عصر قاجار، در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه نوشته‌ی ویلم فلور، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسوند بغدادی، تهران.

کنی‌یر، مایکل (۱۳۸٦)، صفحه‌های فارسی شرکت گرامافون: ۱۸۹۹ تا ۱۹۳٤، ترجمه‌ی محسن محمدی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.

لومر، آلفرد ژان ـ باتیست (۱۳۸۲)، آوازها و تصنیف‌های ایرانی، گردآوری و اجرا: منوچهر صهبائی، M.CD-۱۵۲، ماهور، تهران.

مشحون، حسن (۱۳۷۳)، تاریخ موسیقی ایران، سیمرغ – فاخته، تهران.

معیرالممالک، دوستعلی‌خان (۱۳٦۱)، رجال عصر ناصری، نشر تاریخ ایران، تهران.

ولش، آنتونی (۱۳۸۵)، شاه‌عباس و هنرهای اصفهان، مترجم: احمدرضا تقاء، فرهنگستان هنر، تهران.

Drouville, Gaspard (1976), *Voyage en Perse pendant les années 1812 et 1813*, Imperial Organization for Social Services.

Gobineau, Comte de (1922), *Trois ans en Asie (de 1855 à 1858)*, vol. 1, Bernard Grasset, Paris.

Lagrange, Frédéric (1996), *Musiques d'Egypte*, Cité de la Musique / Actes Sud, Paris.

Ouseley, William (Sir) (1823), *Travels in Various Countries of the East; More Particularly Persia*, Vol. III, Redwell and Martin, London.

Racy, Ali Jihad (1983), Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch, *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 5, University of California, Los Angeles.

Reinhard, Ursula & Kurt (1969), *Les traditions musicales: Musique de Turquie*, Buchet/Chastel, Paris.