فصلنامهٔ علمی- پژوهشی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا(س)
سال بیست و ششم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳۱، پیاپی ۱۲۱، پاییز ۱۳۹۵

تأثیر آموزش‌های دارالفنون در گرایش هنرِ عصرِ ناصری به غرب (با تکیه بر موسیقی و نقاشی)[۱]

مصطفی لعل شاطری[۲]
هادی وکیلی[۳]
عباس سرافرازی[۴]

تاریخ دریافت: ۹۴/۲/۵
تاریخ تصویب: ۹۵/۳/۳۰

چکیده

تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۸ق/ ۱۸۵۱م. آغاز رسمی و جدیِ نوسازی آموزش و متعاقباً عصر مبادلات علمی، فرهنگی و هنری با غرب بود. امیرکبیر با رسیدن به مقام صدراعظمی، خواهان اجرا کردن اندیشه‌هایی مبنی بر پیشرفت در عرصه آموزش در علوم گوناگون برآمد، از این رو احداث دارالفنون را با به خدمت گرفتن معلمین غربی در اولویت فعالیت‌های خود قرار داد. از این رهگذر، در اندک زمانی پس از قتل امیرکبیر و استخدام معلمین اروپایی و همچنین بازگشت محصلان اعزامی

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/HII.2016.2514

۲. کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد؛ mostafa.shateri@yahoo.com
۳. دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد؛ Vakili@um.ac.ir
۴. دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد؛ Ab.sarafrazi@um.ac.ir

به اروپا، سطح گسترده‌ای از آموزه‌ها و باورهای غربی وارد جامعهٔ ایران عصر ناصری گردید، به‌نحوی که هنر از این قاعده مستثنی نبود. بر این اساس، تأثیر آموزه‌های غرب‌گرایانهٔ دارالفنون بر موسیقی و نقاشی این عصر پرسشِ مطروحه می‌باشد. پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و تکیه بر تحقیقات جدید به بررسی تأثیر و نقش معلمین دارالفنون در روند غرب‌گرایی در سبک‌ها و شیوه‌های هنر عصر ناصری (۱۳۱۳-۱۲۶۴ق/ ۱۸۹۵-۱۸۴۷م) و نیز تأثیر آن بر نظام آموزشی در دو حوزه موسیقی و نقاشی پرداخته و آن را مورد بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی: دارالفنون، ناصرالدین شاه، موسیقی، نقاشی، مسیو لومر، صنیع‌الملک

مقدمه

از جمله اقدامات اصلاحی میرزا تقی‌خان امیرکبیر، تأسیس دارالفنون بود که نقطه عطفی در تاریخ آموزش ایران محسوب می‌گردید. زمینه ذهنی امیر در بنای دارالفنون را می‌توان نشأت‌گرفته از برداشت‌های شخصی او از مشاهده بنیادهای علمی در سایر کشورها، همچون روسیه و عثمانی، دانست که دارای تعاملاتی با ایران بودند. هدف امیرکبیر از تأسیس دارالفنون تا حد بسیار زیادی برای بهره‌گیری از دانش و فنون نوین و کاربردی بود و بر این اساس علوم نظامی در کانون توجه قرار داشت. با وجود اینکه در سال‌های آغاز به کار این مدرسه رشته‌های تحصیلی تا حد زیادی نشانگر تخصص‌های رایج در میانِ معلمان اتریشی و آلمانی و اساساً مبتنی بر بنیادهای نظامی بود، اما پس از گذشت مدت زمان و بنا به دلایلی از جمله سیاست‌ها و علایق ناصرالدین شاه، آموزش‌های هنری با توجه به شیوه‌های غربی، به‌ویژه در دو حوزهٔ موسیقی و نقاشی، محور کار مسئولان و معلمان دارالفنون قرار گرفت.

در دهه‌های اخیر پژوهش مستقلی درباره تأثیر دارالفنون بر روند غرب‌گرایی در هنر عصر ناصری صورت نگرفته و صرفاً برخی از محققان از جمله روح‌الله خالقی در

«سرگذشت موسیقی ایران»، حسن مشحون در «تاریخ موسیقی ایران»، یعقوب آژند در «از کارگاه تا دانشگاه» و رویین پاکباز در «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» به اشاراتی کلی و گذرا و گاه فاقد استناد تاریخی بسنده کرده‌اند. بر این اساس، در نوشته حاضر تلاش بر آن است تا به این پرسش پاسخ داده شود که میزان تأثیر سیاست‌های آموزشی دارالفنون و به‌ویژه رویکرد معلمان آن در زمینهٔ رشد و رواج سبک‌های هنری غرب در دو حوزه موسیقی و نقاشیِ عصر ناصری تا چه میزان بوده است؟

در این میان به احتمال فراوان با ورود معلمان غربی از جمله مسیو لومر فرانسوی و نیز استخدام محصلان اعزامی به اروپا از جمله صنیع‌الملک و مزین‌الدوله، سبک‌های غربی در دو حوزهٔ موسیقی (با به‌کارگیری مواردی همچون سلفژ، هارمونی و ارکستراسیون) و نقاشی (همچون پرسپکتیو، ناتورالیسم و رئالیسم) پیش از پیش در میان هنرجویان دارالفنون نفوذ و رواج یافت. به‌نحوی‌که بسیاری از میراث کهن در این دو هنر - ازجمله نقاره‌خانه و نگارگری سنتی- تا حد زیادی متروک و پیروی از الگوهای غربی در دستور کار هنرمندان قرار گرفت که دلیل این امر را می‌توان تا حد زیادی در غرب‌گرایی دوسویه‌ای از جانب ناصرالدین شاه و هنرمندان این دوره دانست. در این مقاله تلاش می‌گردد تا موضوع از زوایای مختلف تاریخی- هنری و با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع متقنِ کتابخانه‌ای و پژوهشی مورد بررسی قرار گیرد. بدین‌منظور ابتدا سعی خواهد شد تا به علل تأسیس دارالفنون و رویکرد ناصرالدین شاه و نخستین معلمان استخدام‌شده و سپس به معلمان اروپایی و ایرانی که در ترویج سبک‌های غربی نقش داشته و نیز به تأثیر فعالیت‌های آنان و تحولات حاصله پرداخته شود.

۱. تأسیس دارالفنون

امیرکبیر به واسطه استعداد، آموخته‌ها و تجربیات طولانی از مسافرت‌های خود به خارج از کشور، از جمله مسافرت به روسیه در ۱۲۴۴ق./ ۱۸۲۸م. به مدت دو ماه و نیم به علت ماجرای قتل «گریبایدوف»، مسافرتِ سالِ ۱۲۵۳ق./ ۱۸۳۷م. به ایروان در کنار هیئت اعزامی محمدشاه برای مذاکره با امپراتور روسیه و مسافرتِ سالِ ۱۲۵۹ق./ ۱۸۴۲م. به ارزنهٔ‌الروم که چهار سال طول کشید، با دستاوردهای فرهنگی این سرزمین‌ها آشنایی نسبی

پیدا نمود. همچنین در اثنای مأموریت به روسیه در ۱۲۴۴ق/ ۱۸۲۸م. فرصت مناسبی برای وی فراهم آمد تا بهره‌برداری روسیه از پیشرفت‌های غرب را در زمینه‌های مختلف فرهنگی، تعلیم و تربیت، سرمایه‌گذاری صنعتی، مدارس نظامی- فنی و هنری را مشاهده نماید و از سوی دیگر با مطالعهٔ کتاب «جهان‌نمای جدید»، که به ابتکار و زیر نظر خودش ترجمه و تدوین شده بود، شرح دارالعلم‌های تمامی کشورهای غربی را در رشته‌های گوناگون علمی و هنری با آمار شاگردان آن مطالعه و از بنیادهای فرهنگی دنیای جدید آگاهی یابد (آدمیت، ۱۳۶۲: ۳۵۳؛ مدنی، ۱۳۸۹: ۴۹/۱-۴۸؛ مکی، ۱۳۶۶: ۶۷-۶۴؛ شیخ‌نوری، ۱۳۸۶: ۲۱۷؛ کاشفی، ۱۳۷۶: ۳۵).

از سویی دیگر، تصمیم امیرکبیر به تأسیس دارالفنون هم از نیازهای آموزشی داخلی نشأت می‌گرفت و هم از برداشت او از مزایای حاصل از عدم اعزام دانشجویان به غرب. وی به درستی بر این امر آگاه بود که سیاست عباس میرزا و محمدشاه مبنی بر استخدام مستشاران نظامیِ اروپایی و اعزام گروه‌های برگزیدهٔ دانشجویی به خارج، سودی در پی نخواهد داشت. چرا که تجربه نشان داده بود مستشاران اقدامی در راه پیشرفت ایران انجام نمی‌دادند و نباید چندان به آنان امید داشت و محصلین اعزامی به غرب هم در فنونی که تحصیل کرده بودند به آن میزان مهارت به دست نمی‌آوردند که تمام احتیاجات ایران را مرتفع سازند و تعداد آنها نیز چندان نبود که در کلیهٔ زمینه‌ها مورد استفاده قرار گیرند (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۲۵۴/۱؛ رینگر، ۱۳۸۱: ۸۵).

به نظر می‌رسد امیرکبیر در پی مشاهده عدم بازدهی تلاش‌های پیش از خود، حرکتی اصلاحی مبتنی بر فرهنگ ایرانی و تا حدودی براساس شیوه‌های کشورهای متمدن را در پیش گرفت. بر این اساس می‌توان گفت که سیاست امیر تربیت تعداد بیشتری دانشجو، با هزینه کمتر از اعزام به اروپا، در مدرسه‌ای ایرانی بود. از این رو امیرکبیر طرح ساخت دارالفنون را براساس دیدگاهی نظری و برنامه‌ای عملیاتی، به مرحله اجرا درآورد. این اقدام که تا حد زیادی نشأت‌گرفته از گفتمان نظری و کارکردی و متعاقباً نیازهای روز در مسائل کاربردی بود - خواسته یا نا خواسته- تغییرات بسیاری را در عرصه‌های گوناگون و به‌ویژه هنرِ ایرانی به همراه داشت.

کارِ بنای دارالفنون از سال ۱۲۶۶ق/ ۱۸۴۹م. و زیر نظر محمدتقی خان معمارباشی و میرزا رضای مهندس‌باشی (که در زمان فتحعلی شاه جهت تحصیل به لندن اعزام شده بود) آغاز و نظارت بر کل ساختمان برعهدهٔ شاهزاده بهرام میرزا قرار گرفت. با وجود این، به هنگام افتتاح مدرسه توسط ناصرالدین شاه در تاریخ پنجم صفر ۱۲۶۸ (۲۸ ژانویه ۱۸۵۱م.) بنای مدرسه به طور کامل به اتمام نرسیده بود. مقصود و هدف امیر این بود که در این مدرسه تمام فنون جدید، که هنوز به طور کلاسیک به ایران نیامده بود، تدریس شود و به همین جهت نام آن را دارالفنون نهاد (واتسن، ۱۳۵۴: ۳۷۶؛ هاشمی رفسنجانی، ۱۳۶۲: ۱۰۷-۱۰۶؛ شمیم، ۱۳۸۹: ۱۴۹؛ هدایت، ۱۳۳۳: ۱۲۴).

امیرکبیر از شیوهٔ کارِ فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها به این امر پی برده بود که آنان در گام نخست تابع سیاست‌های دولت خود می‌باشند نه هواخواه دولت ایران، چراکه این دو دولت در پی اهداف استعماری خود بودند. از این رو متوجه دو کشور دیگر اروپایی یعنی اتریش و پروس (آلمان) گردید، چرا که این دو کشور چندان قدرت جهانگیری و سیاست استعماری در خارج از اروپا و منافع سیاسی در ایران نداشتند. همچنین از جهت پیشرفت‌های علمی به شهرت نسبی دست یافته بودند (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۲۵۹/۱؛ سلطان‌زاده، ۱۳۶۴: ۳۱۱؛ محبوبی اردکانی، ۲۵۳۵: ۲۲).

یک ماه پس از شروع بنای دارالفنون، امیرکبیر «مسیو جان داود» را که عضو وزارت خارجه و مترجم دولت ایران و جزء اعضای سفارت در سن پطرزبورگ بود و در ایام سفارت ارزنهٔ‌الروم در خدمت امیر انجام وظیفه می‌نمود، برای استخدام معلمانی از پروس و اتریش مأمور نمود (Bakhash, 1971: 150؛ قائم‌مقامی، ۱۳۲۴: ۶۹؛ آل داود، ۱۳۷۱: ۲۲۹؛ برای اطلاع بیشتر ر.ک: خورموجی، ۱۳۴۴: ۱۰۸/۲؛ هدایت، ۱۳۸۵: ۶۳). به دنبال ورود مسیو جان داود به اتریش، مذاکرات وی با پادشاه این کشور شروع شد و درخواست امیر با استقبال امپراتور روبه‌رو گردید و سرانجام در ۲۷ محرم ۱۲۶۸ق/ ۱۸۵۱م. دو روز پس از برکناری امیرکبیر، فرستاده وی به همراه معلمان استخدام‌شده وارد تهران گردید و آنان را به حضور ناصرالدین شاه معرفی نمود (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۸: ۱۰۸۰/۲-۱۰۷۹؛ سپهر، ۱۳۷۷: ۱۱۷۰/۳). این معلمان که به نظر می‌رسد تعدادشان از شش نفری که امیرکبیر مدنظر داشت

بیشتر بود، شامل افرادی همچون «کاپیتان ذاتی» معلم مهندسی، «نایب کرزیس» معلم توپخانه، «نایب نمیرو» معلم سواره‌نظام، «موسیو کارنتا» معلم عملیات کوهستانی، «دکتر پولاک» معلم طب و جراحی، «فوکتی» معلم داروسازی و «کاپیتان گومونز» معلم پیاده‌نظام بودند. پس از ورود معلمان و پایان‌یافتن ساختمان شرقی مدرسه، سرانجام در اول ماه صفر ۱۲۶۸ق مدرسه افتتاح گردید. ناصرالدین شاه در پنجم همین ماه برای بازدید از مدرسه بدانجا رفت، اما افتتاح رسمی مدرسه در روز یکشنبه ۵ ربیع‌الاول ۱۲۶۸ق/ ۲۹ دسامبر ۱۸۵۱م سیزده روز پیش از قتل امیرکبیر انجام پذیرفت (نژاد اکبری مهربان، ۱۳۸۷: ۹۹ – ۹۸؛ هاشمیان، ۱۳۷۹: ۱۲۲؛ بهنام، ۱۳۷۵: ۳۱).

نخستین گروه محصلان دارالفنون در سال ۱۲۷۵ق/ ۱۸۵۸م فارغ‌التحصیل شدند. با توجه به معلمان استخدام‌شده، عمده دروس آنان در حوزه آموزش‌های توپخانه، پیاده‌نظام، سواره‌نظام، مهندسی، پزشکی و غیره بود که در این میان گویا آموزش‌های هنری جایگاهی نداشت (Lorentz, 1971: 95؛ Sheikholeslami, 1978: 216؛ روش شوا، ۱۳۷۸: ۱۰۵). شاید این امر تا حد زیادی به دلیل اوضاع اقتصادی ایران بود که امیرکبیر را بیشتر در رشته‌های فنی و علمی شایق و از توجه به فعالیت‌های هنری بازداشت و در استخدام معلمان، بر این امر تکیه نمود.

اما نباید این موضوع را از نظر دور داشت که وی دارای طبعی هنردوست بود، چرا که یکی از اقدامات وی در این زمینه تأسیس «مجمع‌الصنایع» برای ترویج فنون و هنرهای گوناگون بود (شیخ‌نوری، ۱۳۸۶: ۳۴۰). با توجه به این امر نمی‌توان امیرکبیر را فردی متعصب و مخالف با آموزش‌ها و فعالیت‌های هنری دانست. به‌هرحال دارالفنون نقطه آغازی برای ورود فرهنگ و هنر جدید مغرب زمین به ایران گردید و در اندک زمانی پیشرفت‌های چشمگیری در آن رخ نمود، به‌نحوی‌که «هینریش بروگش» نایب سفیر پروس در ایران احداثِ دارالفنون را اقدامی بسیار مفید ارزیابی نمود و از آن به‌عنوان مدرسه پلی‌تکنیک یاد کرده و سیاحان دیگر نیز آن را در ردیف مدارس کشورهای خود دانستند (بروگش، ۱۳۶۸: ۱۷۹؛ اورسل، ۱۳۵۳: ۱۶۴؛ پولاک، ۱۳۶۱: ۲۰۹).

شاید بتوان دلیل رونق مباحث هنری در دارالفنون را تا حد زیادی متأثر از موضع‌گیری ناصرالدین شاه نسبت به دارالفنون، معلمان و دانش‌آموزان آن دانست. از زمانی که امیرکبیر

برای نخستین بار فکرِ تأسیس دارالفنون را مطرح نمود، درباریان رقیب از جمله میرزا آقاخان نوری به مخالفت برخاسته و کوشیدند آن را در نظر شاه بیهوده نشان دهند. با وجود چنین هشدارهایی و مخالفت بسیار شدید با اصلاحات امیرکبیر، که منجر به عزل او شد، ناصرالدین شاه دارالفنون را تعطیل نکرد (رینگر، ۱۳۸۱: ۱۱۰). از سویی توجه ناصرالدین شاه به آموزش‌های هنری را می‌توان به دلیل برداشت‌های سیاسی دانست، «شاه که از دارالفنون احساس ناامنی می‌کرد به وزیر علوم خود دستور داد که محصلان دارالفنون را از خواندن کتاب‌های مربوط به انقلاب کبیر فرانسه و آثار مونتسکیو منع کند، چون می‌ترسید که آنها برای او دردسر درست کنند. تحت تأثیر همین بیم‌وهراس بود که شاه به‌تدریج توجه خودش را به رشته‌هایی چون نقاشی معطوف کرد» (علی‌زاده بیرجندی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

به احتمال فراوان نقطه اوج چنین طرز فکری در سال ۱۲۷۸ق/ ۱۸۶۱م. و مقارن با تأسیس فراموشخانه توسط ملکم خان و حضور کثیری از معلمان و شاگردان دارالفنون محسوب می‌شود، چرا که از دیدگاه ناصرالدین شاه فراموشخانه از ماهیتی ضدسلطنتی برخوردار بود. ناصرالدین شاه چنین طرز تفکری را تا حد بسیار زیادی نشأت‌گرفته از مطالعهٔ آثار سیاسی نویسندگان خارجی می‌دانست. لذا توجه مسئولان آموزشی بر سایر رشته‌ها همچون نقاشی، موسیقی، تئاتر، تاریخ، جغرافیا و غیره، که در آن مطالبی در باب مسائل سیاسی نبود، معطوف شد (Algar, 1973: 49-50؛ Ekhtari, 2001: 158 – 161؛ Scarce, 2001: 112). از این رو حمایت‌های گسترده ناصرالدین شاه در نخستین سال‌های تأسیس دارالفنون مبدل به عدم اعتماد و نگرشی منفی نسبت به آن شد. چنین به نظر می‌رسد که با آغاز تحرکات افراد تحصیل‌کرده و ترویج افکار تجددخواهانه، آزادی‌طلبانه و نوگرایانه و نیز نگارش و انتشار مقالات ضداستبدادی در میان قشرِ در حالِ تحصیل دارالفنون و بیان انتقادهایی گسترده از دربار و تذکر درباره لزوم تحول در ساختار و نظام سیاسی، برداشت منفیِ عملکردِ دارالفنون از سوی ناصرالدین شاه تقویت گردید و متعاقباً براساس سیاست اعمالی از سوی شاه، سایر حوزه‌های آموزشی همچون رشته‌های هنری و به‌ویژه آموزش موسیقی و نقاشی در کانون توجه قرار گرفت و پیشرفت‌های چشمگیری در رشته‌های مذکور در مدرسهٔ دارالفنون به وقوع پیوست.

۲. مدرسین اروپایی و ایرانیِ هنرِ به سبک غربی

با گذشت چند سال از افتتاح دارالفنون دورِ جدیدی از استخدام معلمان اروپایی و از سوی دیگر محصلین اعزامی به اروپا، که در عصر ناصری بازگشته بودند، در راستای تدریس در دارالفنون آغاز شد و متعاقباً فعالیت‌های هنری با روش‌های آموزش به سبک غربی مورد توجه قرار گرفت (Farazmand, 1999: 923؛ براون، ۱۸۱: ۱۲۵؛ فووریه، ۱۳۸۵: ۱۲۹–۱۲۸). با رسیدن علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه به مقام ریاست دارالفنون در ۱۲۷۲ق/ ۱۸۵۵م. وی به این امر آگاهی یافت که معلمان دارالفنون ناکافی است و برخی دیگر از رشته‌ها مورد نیاز می‌باشد، لذا به دعوت از معلمان اروپایی در رشته‌های گوناگون، به‌ویژه آموزش‌های هنری، اقدام نمود (Arjomand, 1997: 16؛ Mahdavi, 2005: 186).

از آنجایی که در آموزش‌های دارالفنون فعالیت‌های نظامی در اولویت قرار داشت و چون این آموزش‌ها عموماً به سبک غربی بود، وجود دسته موزیک نظام (مبتنی بر شیوه‌های غرب) امری لازم شناخته شد و در اندک زمانی به خلاء یک دستهٔ موسیقی نظامی آگاهی یافته و برای رفع آن در اولین گام فردی به نام «ژیبوونی»،[1] که مستشار دولتی در تهران و مستخدم قشون ارتش بود، به عنوان طبل‌زنْ آموزش گروهی از محصلین را برعهده گرفت اما کاری از پیش نبرد (ممتحن‌الدوله، ۱۳۶۲: ۲۷۷).

پس وی از «بوسکه»[2] و «رویون»[3] که از جمله مدرسان موسیقی در فرانسه بودند، برای تدریس در دارالفنون دعوت شدند. این دو معلم در آغاز به تدریس اصول و مبانی موسیقی نظامی براساس روش‌های علمی اروپا پرداختند، اما از آنجایی که شاگردان مدرسه از «نُت»های موسیقی آگاهی نداشتند، کارِ آموزش آنان به کندی پیش رفت. افراد فوق‌الذکر سرانجام موفق به تشکیل گروهی شدند، چنان‌که هنریش بروگش به چگونگی اجرای دسته موسیقی دارالفنون در حضور امپراتور فرانسه در محل ییلاقی سفارت آن کشور واقع در تجریش اشاره نموده و آن را ثمرهٔ فعالیت‌های این دو معلم ذکر می‌داند (بروگش، ۱۳۶۸: ۲۵۷). در این میان بوسکه پس از مدتی ایران را ترک و به‌جای او یک دریانورد ایتالیایی به

1. Givenin
2. Bousques
3. Roujon

نام «مارکو»[1] که هیچ‌گونه اطلاعاتی از موسیقی نداشت، به تربیت شاگردان دارالفنون پرداخت. اما سرانجام به علت عدم موفقیت این معلمان، سفارت ایران در فرانسه از دولت آن کشور درخواست یک معلم موسیقیِ نظامِ ورزیده را نمود و در پی آن «آلفرد ژان باتیست لومر»[2] به ایران اعزام گردید (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۲۸۳/۱).

در حوزه نقاشیِ دارالفنون شاید بتوان «گاژرپلو»[3] ایتالیایی‌الاصل را نام برد که گویا موفقیت چشم‌گیری در دارالفنون به‌دست نیاورد و بر این اساس «مسیو کنستان»[4] جایگزین او شد. کنستان نقاش در کارخانه چینی‌سازی «سور»[5] در نزدیکی ورسای فرانسه به کار مشغول بود و کارِ نقاشی بر روی چینی‌های کارخانه را برعهده داشت. وی به همراه دخترانش ــ که دو تن از محصلین اعزامی زمان ناصرالدین شاه آنها را به همسری درآورده بودندــ به تهران آمد. اگرچه تخصص وی نقاشی روی ظروف چینی بود، اما چون امکان اشتغال بدین حرفه در تهران برای مسیو کنستان فراهم نبود در دارالفنون به سِمَت معلم نقاشی پذیرفته شد و تا پایان عمر (۱۲۸۸ق/ ۱۸۷۱م) بدین کار اشتغال داشت (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۲۸۲/۱ – ۲۸۳؛ هاشمیان، ۱۳۷۹: ۲۰۷).

با این حال معلمان اروپایی به‌ویژه در حوزه نقاشی بسیار اندک بودند، اما دانش‌آموزان اعزامی – در دوره محمدشاه و ناصرالدین شاه به غرب که پس از کسب آموزش‌هایی به ایران بازگشتند– اکثراً در مدرسه دارالفنون به عنوان معلم استخدام گردیده و به ترویج سبک‌های اروپایی در میان شاگردان دارالفنون پرداختند که از آن جمله می‌توان به میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) (۱۲۸۲–۱۲۲۲ق/ ۱۸۶۵–۱۸۰۶م) اشاره نمود. در سال ۱۲۶۲ق/ ۱۸۴۵م ابوالحسن خان بنا به صلاح‌دید محمدشاه به ایتالیا اعزام شد تا تحت تعلیم معلمان غربی قرار گرفته و نیز آثار نقاشان صاحب سبک و معروف اروپا و به‌ویژه نقاشان دوره رنسانس را از نزدیک مشاهده و با طرز کار و شیوه آنان آشنا گردد. از این رو مدتی در هنرستان‌ها و موزه های رُم، فلورانس و واتیکان به تحصیل، مطالعه و تقلید از تابلوهای هنرمندان ایتالیایی از جمله «رافائل» و «تیسین» پرداخت و سرانجام پس از نزدیک به چهار

1. Marco
2. Alfred Jean Batist Lemaire
3. GajReplo
4. Constant
5. Sever

سال در اواخر سال ۱۲۶۶ق/ ۱۸۴۹م به ایران بازگشت (مصطفوی، ۱۳۷۸: ۲۲۱؛ شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۷۷؛ حسینی، ۱۳۷۱: ۶۵). ابوالحسن غفاری زمانی که به ایران بازگشت، ناصرالدین میرزا به پادشاهی رسیده بود و شاه او را لقب «نقاش‌باشی» داد (غفاری، ۱۳۷۸: ۲۸۰؛ سرابی، ۱۳۶۱: ۴-۳).

صنیع‌الملک در اندک زمانی جایگاه خاصی در دربار یافت، به نحوی که علاوه بر ترسیم چهره رجال درباری، ناظر رشته نقاشی دارالفنون نیز بود. علاوه بر این، در یکی از این حجره های متعدد مجمع‌الصنایع تحت عنوان «حجره نقاشان»، با ۳۴ نفر از شاگردان خود به انجام فعالیت های هنری مشغول و در این مجمع بود که غفاری مأمور کتاب‌آرایی «هزار و یک شب» شد که مصورسازی این نسخه سرانجام در ۶ مجلد و مشتمل بر ۱۱۳۴ صفحه تصویری به انجام رسید (معیرالممالک (ب)، ۱۳۹۰: ۲۷۷- ۲۷۶؛ ذکاء، ۱۳۴۲: ۲۳؛ پرهام، ۱۳۸۳: ۹۶). با توجه به این نکته که غفاری با سبک ها و شیوه های نقاشی غربی آشنایی داشت، اما به احتمال فراوان این طرح براساس نظام سنتی و کهنِ استاد ــ شاگردی مبتنی بر تقسیم کاریِ دقیق و سنجیده سرانجام یافته است. چنان‌که به نظر می‌رسد صنیع‌الملک طرح اولیه تصاویر را ایجاد و شاگردان او به تکمیل و افزودن سایر تزئینات فرعی آن می‌پرداختند.

علاوه بر صنیع‌الملک فرد دیگری که در گسترش نقاشی و موسیقی به سبک غربی در دارالفنون نقش بسزایی داشت، سرتیپ میرزا علی اکبرخان کاشانی معروف به «مزین‌الدوله» بود. وی در سال ۱۲۷۵ق/ ۱۸۵۸م به همراه دیگر دانش‌آموزان ایرانی به فرانسه فرستاده شد و در آنجا مشغول فراگیری نقاشی شد. پس از بازگشت به ایران با لقب مزین‌الدوله به خدمت دربارِ ناصرالدین شاه درآمد و ضمن آن با مسیو کنستان نیز همکاری داشت و پس از مرگ وی در سال ۱۲۸۸ق/ ۱۸۷۱م به عنوان معلم اصلیِ نقاشی در دارالفنون مشغول به کار شد. مزین‌الدوله همچنین در کار اجرای تئاتر مهارت فراوانی داشت (عین‌السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۰/ ۷۶۶۱؛ افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۱۹۸؛ معیرالممالک (ب)، ۱۳۹۰: ۲۷۶؛ برای اطلاع بیشتر ر.ک: Diba, 2013: 17؛ Kia, 1998: 16؛ Nakjavani, 2012: 832).

آنچه مشهود است، مدرسین دارالفنون در دو حوزه موسیقی و نقاشی یا عموماً معلمینی اروپایی بودند که سبک و روش غربی را در آموزش‌های خود مد نظر قرار می‌دادند و یا

محصلین ایرانی، که براساس روش‌های غربی آموزش و پس از دستیابی به مقام تدریس در این مدرسه، آموخته‌های خود را به هنرجویان منتقل می‌کردند. بر این اساس ثمره این تلاش علاوه بر تبیین مبانی نظام آموزشی غرب، ترویج الگوها و سبک‌های هنری اروپایی در نقاشی ایرانی و الگوپذیری بسیار زیادِ دانش‌آموزان دارالفنون از آن بود. البته شاید بتوان یکی از دلایل این تأثیرپذیری را طرز تفکر تحت تعلم این مرکز و یا در ارتباط با آن دانست، چرا که طرفداران هنر غربی اکثراً معلمان و محصلان دارالفنون و نیز شاهزادگان، دولتمردان متجدد و روشنفکر بودند که عموماً باور داشتند که مبانیِ علوم و فنون نوین، عامل تفوق غرب و نخستین علت تجدد و ترقی آنان بوده است. متعاقباً تحت تأثیر افکار این قشر، که آرای آنان بیش از همه بر هنجارهای جامعه تأثیرگذار بود، سبک‌های غربی در هنر ایرانی رواج یافت و نیز به دلیل جایگاه برتر اجتماعی آنان در ساختار عصر ناصری، برخوردی جدی با این موضوع از سوی دیگر اقشار جامعه صورت نپذیرفت.

۳. تأثیرات آموزش به سبک غربی

۳ـ۱. موسیقی

با تأسیس دارالفنون و استخدام معلمان اروپایی، این مرکزِ آموزشی که به سبک و سیاق غربی آغاز به کار نموده بود، تأثیر خود را بر تحولات فرهنگی- اجتماعی ایران نهاد و زمینه‌های نفوذ علوم، فنون و هنرهای غربی را فراهم آمد که یکی از آنها تربیت نیروی نظامی بود (Kia, 2001: 105؛ Mahdavi, 2014: 16). سال‌ها پس از تأسیس دارالفنون و ایجاد گروه نظام، لزوم داشتن دسته‌های موسیقی نظامی به سبک جدید، که جزء لوازم و تشریفات سلطنتی بود، مورد توجه قرار گرفت. متعاقباً ناصرالدین شاه نیز بر این امر تأکید نمود و بدین‌منظور شعبه‌ای در دارالفنون به نام شعبه موزیک تأسیس شد و لومر فرانسوی که سوابق درخشانی در عرصهٔ موسیقی نظامی در فرانسه داشت با انعقاد قراردادی که سپهسالار اعظم وزیر امور خارجه و جنگ به نمایندگی از سوی دولت ایران با او منعقد نمود، جهت تعلیم دستهٔ موزیک راهی ایران گردید (فوروکاوا، ۱۳۸۴: ۱۰۴؛ دالمانی، ۱۳۳۵: ۱۵۸؛ خالقی، ۱۳۸۹: ۲۱۱/۱-۲۱۰؛ هاشمیان، ۱۳۷۹: ۲۱۹-۲۱۷).

این در حالی بود که در این دوره نقاره‌خانه به سبک پیشین پابرجا بود، چنان‌که «اوبن» می‌نویسد: «در نقاره‌خانهٔ پایتخت یکصد ساز زن عضویت دارند [...] افراد نقاره‌خانه به چهار جوخه تقسیم می‌شوند و هر جوخه به ترتیب شیپور، نی‌لبک و طبل‌های بزرگ می‌زنند. جمع آنان دسته موزیک دربار را تشکیل می‌دهند و در رفتن شاه به جایی جزء ملتزمینِ به رکاب به شمار می‌روند. در عده آنان جمعاً سی شیپورزن و تیره‌زن، بیست و شش طبل‌زن و چهارده فلوت‌زن وجود دارد» (اوبن، ۱۳۶۲: ۲۴۸). نقاره‌نوازی در دوره قاجار گویا بیشتر جنبه نظامی داشته است، به نحوی که «کلمباری» سرهنگ مهندسین قورخانهٔ مبارکه و همچنین «سالتیکوف» نقاش سیاحتگر روسی به وضوح به توصیف گروه نقاره‌خانهٔ سلطنتی، که در قشون نظامی فعال بوده، اشاره داشته‌اند (تورنتن، ۱۳۷۴: ۵۰؛ سالتیکوف، ۱۳۸۱: ۷۴).

با ورود لومر، شعبه موزیک دارالفنون در سال ۱۲۸۵ق./ ۱۸۶۸م. تأسیس و ریاست آن به وی واگذار شد. این معلم فرانسوی با تلاش فراوان، آموزش دسته موزیک نظامی را براساس برنامه‌های موزیک نظام پاریس پیش گرفت و به تربیت دسته‌ها و تکنوازی‌های موزیک نظام، برخلاف معلمین همچون بوسکه و رویون به طور جدی اقدام نمود (دورینگ، ۱۳۸۲: ۳۹؛ نصیری‌فر، ۱۳۸۳: ۲۸-۲۷).

دوره شعبهٔ موزیک شش سال و به روایتی دیگر پنج سال بود (درویشی، ۱۳۷۳: ۳۰؛ مشحون، ۱۳۸۸: ۴۳۵) و لومر انفرادی به تدریس موسیقی علمی و شاخه‌هایی چون سلفژ[1] (نت‌خوانی به سبک غربی)، هارمونی[2] (هماهنگی اصوات) و ارکستراسیون[3] (سازبندی) با توجه به ویژگی‌های تئوریِ موسیقیِ غربی و آموزش تمامی سازهای نظامی غربی از قبیل فلوت، ساکسیفون، انواع طبل و سنج‌ها پرداخت و با وارد کردن کلیه سازهای مورد نیاز از فرانسه، هر آنچه را که یک دسته موزیک حرفه‌ای نیاز داشت فراهم آورد. برنامه درسی لومر عبارت بود از آموزش نُتِ موسیقی با قواعد و اصول علمی، نواختن سازهای بادی و کوبه‌ای و زهیِ متداول در موسیقی نظام اروپا، آموزش مصطلحات موسیقی نظام معمول در غرب، شناخت شیوهٔ آهنگسازی و هماهنگی موسیقی نظام با موزیک مغرب زمین،

1. Solfege
2. Harmony
3. Orchestration

شناسایی پارتیسیون‌های[1] موزیک نظام (نوشتن نت برای هر گروه)، تربیت رهبر ارکستر و تغییرات در اصطلاحات موسیقی نظام رایج در ایران. بدین‌ترتیب برای نخستین بار در عصر ناصری موسیقی نظامی به روش علمی و به سبک غربی تدریس شد (Wiggins, 2012: 116؛ درویشی، ۱۳۷۷: ۳۰؛ مددپور، ۱۳۸۶: ۶۰۷/۱).

در این بین میرزا علی‌اکبر خان نقاش‌باشی (مزین‌الدوله) نیز ترجمه دروس تئوری لومر را برعهده داشت. در این راستا لومر به تألیف کتابی با عنوان «تعریف علم موسیقی» پرداخت و مزین‌الدوله آن را ترجمه نمود. این کتاب در سال ۱۳۰۰ق/ ۱۸۸۲م در تهران انتشار پیدا کرد که در واقع چیزی جز توضیح سادهٔ مبانی آموزش موسیقی اروپایی در قرن نوزدهم نبود (Ardalan, 2012: 3؛ Daniel, 2006: 199؛ و نیز ر.ک: سپهر، ۱۳۸۶: ۱۵۸/۱). چون در آن زمان کلیه دروس دارالفنون خصوصاً قسمت مدرسه موزیک دارای برنامه منظمی نبود و نظر به این که معلم کافی نیز وجود نداشت، دوره تکمیل این فن در حدود پانزده سال به طول انجامید. شاید به همین دلیل بود که لومر پیشنهاد نمود تا یک فرانسوی دیگر به نام «دوال»[2] را به ایران دعوت شود (آریان‌پور، ۱۳۸۹: ۸۸).

دوال نوازندهٔ ویولن، اولین مدرسی بود که نواختن آن را در ایران متداول ساخت و میرزا تقی خان (تقی دانشور) شاگرد او نخستین هنرجوی ایرانی محسوب می‌گردید که به نواختن ویولن پرداخت (درویشی، ۱۳۷۷: ۳۰). دوال در موزیک نظام نیز به‌صورت جدی مشغول به فعالیت شد و یک ارکستر ۳۶ نفری از نوازندگان سازهای زهی به‌وجود آورد. اما بیش از دو سال در ایران نماند و همان لومر بود که دنباله کار و آموزش دسته‌های موزیک و مدیریت آن را برعهده داشت (نصیری‌فر، ۱۳۸۲: ۲۸).

علاوه بر این، لومر خط موسیقی اروپایی (نُت) را که کاملاً غربی بود به هنرجویان خود آموزش داد و پس از آن ناصرالدین شاه ساختن سرود ملی و مارش تاج‌گذاری (مارش سلطانی) را به این معلم فرانسوی واگذار نمود و در سال ۱۲۹۱ق/ ۱۸۷۳م سرود ملی ایران ساخته شد. چنان‌که در میان صفحات به‌جامانده از این سرود، صفحه ۱۰۳۶۱ با عنوان «سلام شاه با سلامتی ارکس شاهی به فرمان مسیو لومر ژنرال» گواه آن می‌باشد (Krone, 1952:

1. Partysiyon
2. Doval

25؛ کرزن، ۱۳۸۰: ۴۳۸/۱؛ سپنتا، ۱۳۶۶: ۱۳۸؛ خالقی، ۱۳۸۹: ۲۱۵/۱). همچنین وی برخی از نغمات موسیقیِ ردیف و محلی را ثبت کرد و در واقع لومر به مانند موسیقی‌دانان عصر «باروک» اقداماتی را در دستور کار خود قرار داد. این مهم عبارت بود از تلفیق موسیقی‌های عامیانه و بومی با اصول ریاضی‌وار چندصدایی کردن اصوات به طریق هارمونیک (پورمندان، ۱۳۸۳: ۵۵). بر این اساس، می‌توان بیان داشت که او با این روش، معنا و مفهوم ساختار و بنیاد موسیقی و به‌ویژه موسیقی نظامی را در ایران متحول و شیوه آموزش علمی را به شیوهٔ غرب در ایران مبتنی بر نیازهای درباری و گاه اقشار جامعه ایجاد کرد.

از این رو «لوبرن رونان»[1] در رساله‌ای تخت عنوان «موزیک فرانسویان در ایران»[2] بیان می‌دارد که پادشاه ایران به پاس خدمات درازمدت لومر، او را با پاداش‌های مکرر خود مفتخر می کرد و در این راستا به این مدرس فرانسوی مقام و درجه سرلشکری، نشان افتخار، نشان شیروخورشید و نشان علمی عطا کرد. در ادامه رونان می‌افزاید لومر از چند مملکت دیگر نیز نشان دریافت و علاوه بر این، پادشاه فرانسه او را فراموش نکرده و به او نشان «برگ خرما» که یک نشان دانشگاهی است اعطا نمود (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۲۵۴).

به هر حال از اواخر عصر ناصری، دسته‌های موزیک نظام در دارالفنون، که زیر نظر افسران فرانسوی و به‌ویژه لومر تحصیل کرده بودند، به امر شاه در میادین مشهور شهر از قبیل میدان و سردر نقارخانه و اَرگ تهران، در نوبت‌های معینی به نواختن مشغول شدند و حوزه‌های گوناگونی از موسیقی ایران نیز تحت تأثیر آنان قرار گرفت که از آن‌جمله می‌توان به مجالس شاهانه، تعزیهٔ تکیه دولت، مجالس عروسی و جشن‌های عمومی اشاره نمود (معیرالممالک (الف)، ۱۳۹۰: ۶۱؛ افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۶۸؛ ویلس، ۱۳۶۳: ۲۶۹؛ سرنا، ۱۳۶۲: ۲۱۶؛ مستوفی، ۱۳۸۴: ۲۹۴/۱).

هرچند اقدامات لومر در زمینهٔ گسترش موسیقی به سبک غربی، دارای تأثیرات مثبتی از جمله ایجاد خط موسیقی در جهت حفظ قطعات بود، اما ازجمله آثار منفی و بسیار مهم آن ازبین‌رفتن گروه‌های سنتی مشغول در دربار بود. چنان‌که نمود بارز آن را می‌توان در

1. Le Brun Renand
2. Le Musique Francaise en Perse

کمرنگ شدن نقش نوازندگان توانای درباری و مسلط به موسیقی اصیل ایرانی و نیز نقاره‌خانه به عنوان عنصری فعال در عرصه نظامی مشاهده نمود. بر این اساس، اکثر این نوازندگان از دربار مطرود شدند و متعاقباً تا حدودی سنت‌های شفاهی رو به افول نهاد. به احتمال فراوان رویکرد افراطی ناصرالدین شاه متأثر از سفرهای غربی و متعاقباً حمایت درباریان از این موضوع در جهت کسب رضایت شاه، تا حد بسیار زیادی موجبات مغفول ماندن از هویت خودی را فراهم آورد و در این میان رویکرد توجه به موسیقی اروپایی در ارجحیتِ حمایتیِ مسئولین دارالفنون قرار گرفت.

۳ـ۲. نقاشی

در حوزه نقاشی برخلاف موسیقی، گویا این معلمین ایرانیِ ازغرب‌برگشته بودند که مهم‌ترین اقدامات را در ترویج آموزش‌های نوین به سبک غربی را انجام داده و به تعلیم هنرجویان دارالفنون پرداختند، چنان‌که می توان صنیع‌الملک را در این عرصه پیشگام دانست. پس از بازگشت میرزا ابوالحسن غفاری به ایران و قرار گرفتن در سلک ملازمان شاه و فعالیت‌های چشمگیر در زمینه‌های هنری، ناصرالدین شاه در ذیقعده ۱۲۷۷، وی را به «صنیع‌الملک» ملقب نمود و از سویی دیگر اجازهٔ تأسیس نخستین نقاشخانه را به سرپرستی و مسئولیت وی صادر نمود. صنیع‌الملک پس از دریافت فرمان به جهت علاقه فراوانی که به تأسیس مدرسه نقاشی داشت، در مکانی مناسب در کنار ارگ سلطنتی، با وسایلی که از ایتالیا به منظور تشکیل یک هنرستان نقاشی آورده بود، نقاشخانه دولتی را که زیرمجموعهٔ دارالفنون محسوب می شد برای تعلیم رایگان نقاشی به شیوه جدید تأسیس نمود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۹؛ برخواه، ۱۳۹۰: ۲۸). این موضوع در ۲۷ شوال ۱۲۷۸ق/ ۱۸۶۱م در شماره ۵۲۰ روزنامه دولت علّیه ایران اطلاع‌رسانی عمومی گردید: «از این تاریخ به بعد هر که خواسته باشد طفل خود را به مکتب نقاشخانه ببرد نقاشخانه دولتی باز است و صنیع‌الملک روزهای شنبهٔ را خود به تعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایام شاگردان در همان نقاشخانه از روی پرده های کار استاد و صورت‌ها و باسمه های فرنگستان و غیره به‌مشق نقاشی و تحصیل این صنعت بدیع می‌پردازند» (غفاری، ۱۳۷۰: ۱/ ۳۹۴).

بدین ترتیب نخستین مدرسه نقاشی ایران تأسیس شد و برنامه های آموزشی آن نیز بر محور برنامه‌های غربی قرار گرفت. با شکل گیری این مدرسه برای نخستین بار مدرسه‌ای برای فراگیری هنر نقاشی با برنامه‌ریزی نظام مدرسه ای و تحت نظارت وزارت علوم و زیر نظر دارالفنون صورت پذیرفت (حسینی، ۱۳۷۷: ۷۷؛ اصفهانیان، ۱۳۸۵: ۲۳۶/۲)، چرا که قبل از آن هیچ گونه مکانی حتی شبیه به مدرسه صنیع‌الملک وجود نداشت، به نحوی که این امر به‌خوبی در گزارش‌های بنجامین و ویلس به چشم می‌خورد. آنان تأکید می کنند که در عصر ناصری (تا قبل از اقدام صنیع‌الملک) مکانی جهت تعلیم هنر نقاشی در میان تودهٔ مردم دایر نبود و صرفاً افراد براساس استعداد ذاتی به این امر می پرداختند و از این جهت به دلیل عدم فراگیری علمی و عملی لازم، هنر آنان در سطح بسیار نازلی قرار داشت (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۴۸؛ ویلس، ۱۳۶۳: ۱۸۷).

به‌هرحال ابوالحسن غفاری با اقدام خود به نوآوری منحصربه‌فردی در این عرصه مبادرت ورزید. با این که برنامه های درسی صنیع‌الملک به تقلید از مدارس اروپایی بود، وی از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر خودداری کرد و در حقیقت برنامه آن به گونه ای تنظیم یافته بود که تناقضی با تعلیم سنتی هنر در ایران نداشته باشد. اما به‌هرحال مدل‌ها و الگوهای رایج در مدرسه جهت تمرین و سرمشق، آثار هنرمندان طبیعت گرای اروپا همچون «میکل آنژ»، «رافائل» و «تیسین» بود (آژند، ۱۳۹۱: ۱۲۵). بر این اساس، شاگردان با شیوه و اسلوب هنری این اساتید و سبک آنان آشنا می شدند و به تقلید از آثار آن می پرداختند. به عبارتی دیگر، می‌توان بیان داشت که نقاشان در این مدرسه به گونه‌ای آموزش می یافتند که اثر آنان با واقع گرایی، پرسپکتیو، اسلوب سایه‌روشن و الگوبندی با معیارهای غربی منطبق باشد.

با این وجود، صنیع‌الملک پیوسته در کار خود کوشید به تلفیق تازه‌ای از سنت‌های تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد، چنان‌که عدم رعایت دقیق پرسپکتیو ــ که می بایست امری انتخابی و آگاهانه بوده باشد ــ نمایانگر گرایش او به سنت هنر ایرانی است. بدین‌ترتیب، او خود را از قید ژرف‌نمایی‌ها رها نمود تا بتواند طرح و رنگ‌بندیِ دو بُعدی را حفظ کند. کار اصلی صنیع‌الملک بی شک چهره‌نگاری واقع گرایانه و آموزش آن به شاگردانش در دارالفنون بود. او نه فقط در شبیه سازی خصوصیات ظاهری، بلکه در نمایاندن

حالات و ویژگی‌های شخصیت «مُدِل» نهایت دقت را به کار می بست. هرچند بسیاری از شاگردان او همین شیوه را در پیش گرفتند، اما شاید کمتر کسی توانست به تیزبینی او در بازنمایی حالت‌های واقعی دست یابد و راه او را ادامه دهد (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۵۳؛ پاکباز، ۱۳۹۱: ۳).

پس از صنیع‌الملک، شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا اعزام شدند، چنان‌که مزین‌الدوله یکی از آنان بود. وی به دستور ناصرالدین شاه همراه ۴۲ تن دیگر برای کسب علوم و هنرهای غربی به اروپا اعزام گردید (عین‌السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۰/ ۷۶۶۱). از این رو «فرخ خان امین‌الدولهٔ کاشی همراه وی به پاریس رفت و چون خیلی شوق به این صنعت [نقاشی] داشت، امین‌الدوله او را به یکی از مدارس فنی مجانی سپرد تا این‌که مقداری از این صنعت را آموخت» (کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۹). وی دورهٔ مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس را با موفقیت طی نمود و در این مدرسه علاوه بر نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و تئاتر را نیز فراگرفت و پس از بازگشت به ایران، نخست معلم زبان فرانسه ناصرالدین شاه شد و «در صنعت نقاشی و دانستن زبان فرانسه، سمت معلمی یافت. برحسب امر دولت، تدریس شاگردان مدرسه دولتی ایران [دارالفنون] به ایشان واگذار شد و الحق، شاگردان ماهر از تعلیم این دانشمند از مدرسه دارالفنون دولتی بیرون آمد» (افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۱۹۸) که کمال‌الملک تنها یکی از آنان بود. مزین‌الدوله همچنین در سال ۱۲۸۸ق از سوی ناصرالدین شاه ملقب به نقاش‌باشی شد (Dida, 2013: 17؛ آژند، ۱۳۹۰: ۱۷؛ و نیز ر.ک: سپهر، ۱۳۸۶: ۱۵۸/۱).

به احتمال فراوان، مهم‌ترین تأثیر مزین‌الدوله به عنوان معلم نقاشی در دارالفنون، انتقال اندوخته های خود از پاریس به هنرجویان ایرانی بود. تخصص وی در منظره‌پردازی و طبیعت بی جان بود که تأثیرِ آموزش‌های غربی در آن به‌وضوح دیده می شد (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۰۴). علاوه بر این، بنابر عقیدهٔ پاکباز وی در سبک رنگ روغن مهارت منحصربه‌فردی داشت و عمدتاً به نقاشی مناظر می پرداخت و گاه در چهره‌پردازی از اسلوب‌پرداز (اسلوبی ظریف برای برجسته‌نمایی تصاویر با استفاده از نقطه‌های بی‌شمار با ضربات ریز قلم مو) بهره می‌برده است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۶۲؛ ؛ پاکباز، ۱۳۹۱: ۱۱۸). در این راستا شناخت اصول و

قراردادهـای نقاشـی مراکـز هنـری اروپـا و آمـوزش تخصصـی سـبک‌هـای غربـی در زمـره آموزش‌های وی به شاگردان دارالفنون قرار گرفت. به نحوی که برنامه آموزشـی هنرجویـان، تقلید از آثـار اسـتادان اروپـایی و الگوهـای آنـان از جملـه پیکـره هـای برهنـه، سـر و نـیم تنـهٔ پیکره های کلاسیک، طرح‌هایی از مسیح (ع) و مریم عذرا و نیز تصویرپردازی از چهره و تنـهٔ ناصرالدین شاه با مراعات شیوه‌های نقاشی غربی به‌ویژه پرسپکتیو، ناتورالیسـم و رئالیسـم بـود (آژند، ۱۳۹۱: ۱۲۶).

بر این اساس، در پی تداوم نفوذ هنر غـرب در عصـر ناصـری، ایـن موضـوع زمینـهٔ ایجـاد سبکی را در نقّاشی ایرانی فراهم آورد که به «مکتب قاجـار» معـروف گردیـد. در بیشـتر آثـار هنری نقّاشان این مکتب، که در عصر ناصری به فعالیت مشغول بوده‌اند، تلفیق دو نوع نگـرش ایرانی و اروپایی مشهود است که متعاقباً پیامد آن، ایجاد گونهٔ خـاصِ هنـری در نقاشـی دوره قاجار محسوب می‌گردد. به عبارتی دیگر، هنرمند با دارا بودن پیش‌زمینـه هـای نقاشـی اصـیل ایرانی و بهره‌گیری از ویژگی‌های هنری اروپا و انتخـابی سـنجیده، آثـاری را پدیـد آورد کـه دارای ماهیتی ایرانی، اما متناسب با باورهای زمانه و علایق حامیان آن بود، چنان‌که این امر در شیوهٔ آموزشی افرادی همچون صنیع‌الملک و مزین‌الدوله تجلی یافت.

نتیجه‌گیری

دارالفنون نخستین مؤسسه آموزشی به سبک غربی در ایـران بـود کـه تأسـیس آن در عصـر قاجار، تحول عمیقی در سرنوشت هنری جامعه ایران برجای نهاد، بـه‌نحـوی‌کـه خواسـته یـا ناخواسته شیوه و مبانی آموزش رشته‌های گوناگون و به‌ویژه شاخه‌های هنـری را از انحصـار نظام آموزشی کهن ایران در دو حوزهٔ موسیقی و نقاشی -که تا پـیش از آن در قالـب شـیوه انحصاریِ استاد-شاگردی و سنت شفاهی بود- خارج نمود. بـر ایـن اسـاس، نظـام آمـوزش هنری ایران حرکتی گسسته‌ازپیش و نشات‌گرفته از الگوهای غـرب را آغـاز کـرد و متقـابلاً شـیوه‌هـای آموزشـی قبـل از آن منسـوخ گردیـد. بـدین‌ترتیـب در حـوزه موسـیقی هرچنـد اقدامات لومر در زمینه گسترش الگوهای غربی، تأثیرات مثبتی از جمله ایجاد خط موسـیقی (نُت) در جهت حفظ قطعات را فراهم آورد - چراکه گاه در سنت شفاهی مواردی خواسـته

یا ناخواسته دچار تغییر می‌شد و گاه اصالت خود را از دست می‌داد- اما ازجمله آثار منفی و بسیار مهم آن از بین رفتن گروه نقاره‌خانه بود. چنان‌که اکثر این نوازندگان از دربار مطرود و دیگر از آن‌ها ذکری به میان نیامد. در زمینهٔ نقاشی نیز با توجه به اینکه آموزش به شیوهٔ علمی در ایران سابقه چندانی نداشت و اغلب هنرمندان مبانی نقاشی همچون طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی را به شیوهٔ خودآموخته فرامی گرفتند، تنها در پایان عصر ناصری حرکت هایی در راستای نظام‌بندی آموزش نقاشی از سوی محصلین بازگشته از اروپا همچون صنیع‌الملک، براساس الگوهای غربی به منصه ظهور رسید و تا حدودی این رویکرد به صورت منسجم و جدّی و مبتنی بر شیوه‌های علمی و عملی انجام پذیرفت. البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که ورود آموزش‌های غربی در حوزهٔ موسیقی و نقاشی در عصر ناصری، افق جدیدی را برای هنرمندان ایرانی گشود که موجبات تحولات گسترده‌ای را در ساختار و محتوا و نیز مبانی نظری و عملیِ هنرِ عصر ناصری فراهم آورد.

منابع و مآخذ

- آدمیت، فریدون (۱۳۶۲). *امیرکبیر و ایران*. تهران: خوارزمی.
- آریان‌پور، امیراشرف (۱۳۸۹). «روند آموزش موسیقی در ایران (از قاجار تا امروز)». *فرهنگ و هنر مقام موسیقایی*، شماره ۹: ۸۸- ۹۳.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۱). *از کارگاه تا دانشگاه*. تهران: متن.
- _____ (۱۳۹۰). *میرزا محمد خان غفاری کمال‌الملک*. تهران: امیرکبیر.
- آل‌داود، سید علی (۱۳۷۱). *نامه‌های امیرکبیر به انضمام رساله نوادرالامیر*، تهران: تاریخ ایران.
- اسکارچیا، روبرتو (۱۳۷۶). *هنر صفوی، زند و قاجار*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- اصفهانیان، کریم (۱۳۸۵). *اسناد تاریخی خاندان غفاری*، ج ۱ و ۲. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.

- افضل‌الملک، غلامحسین (۱۳۶۱). ***افضل‌التواریخ***، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، تهران: تاریخ ایران.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۶۸). ***الماثر و الآثار: چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین شاه***. جلد دوم. به کوشش ایرج افشار. تهران: اساطیر.
- اوبن، اوژن (۱۳۶۲). ***ایران امروز***. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
- اورسل، ارنست (۱۳۵۳). ***سفرنامه اورسل***. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
- براون، ادوارد گرانویل (۱۳۸۱). ***یک سال در میان ایرانیان***. ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: ماه‌ریز.
- برخواه، انیسه (۱۳۹۰). «صنیع‌الملک مؤسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران». ***آموزش هنر***. شماره ۲۶: ۳۱-۲۵.
- بروگش، هینریش (۱۳۶۸). ***سفری به دربار سلطان صاحبقران***. ترجمه حسین کردبچه. تهران: اطلاعات.
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۱). ***پژوهشی در موسیقی و سازهای موسیقی نظامی در دوره قاجار***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بنجامین، س.ج.و، (۱۳۶۹). ***سفرنامه بنجامین***. ترجمه محمدحسین کردبچه. تهران: جاویدان.
- بهنام، جمشید (۱۳۷۵). ***ایرانیان و اندیشه تجدد***. تهران: فرزان.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۱). **دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک)**. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.
- پرهام، سیروس (۱۳۸۳). «صنیع الملک؛ زندگی پربار و مرگی خاموش». ***خیال***. شماره ۹: ۱۰۳-۹۶.
- پورمندان، مهران (۱۳۸۳). «گذری بر روند آکادمیک آموزش موسیقی در ایران». ***فرهنگ و هنر؛ فرهنگ و آهنگ***. شماره ۱: ۵۴- ۵۶.

- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۱). *سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان*. ترجمه کیکاوس جهانداری. تهران: خوارزمی.
- تورنتن، لین (۱۳۷۴). *تصاویری از ایران (سفر کلنل کلمباری به دربار شاه ایران)*. ترجمه مینا نوایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۷). «میرزا ابوالحسن غفاری». *هنر*. شماره ۳۵: ۸۴-۷۵.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۱). «نگارگری در دوره زند و قاجار». *هنر*. شماره ۲۲: ۷۰-۴۹.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۹). *سرگذشت موسیقی ایران*. جلد اول. تهران: صفی علیشاه.
- خورموجی، محمدجعفر (۱۳۴۴). *تاریخ قاجار؛ حقایق‌الاخبار ناصری*. ج۲. تصحیح حسین خدیو جم. تهران: زوار.
- دالمانی، هانری رنه (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ترجمه علی‌محمد فره‌وشی. تهران: امیرکبیر.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳). *نگاه به غرب*، تهران: ماهور.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۲). *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*، ترجمه سودابه فضایلی. تهران: توس.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). «میرزا ابوالحسن خان صنیع‌الملک غفاری مؤسس هنرستان نقاشی در ایران»، *هنر و مردم*، شماره ۱۰: ۲۷-۱۴.
- رینگر، مونیکا (۱۳۸۱). *آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در ایران دوران قاجار*، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
- روش‌شوار، ژولین دو (۱۳۷۸). *خاطرات سفر ایران*. ترجمه مهران توکلی. تهران: نشر نی.
- سالتیکوف، آلکسی (۱۳۸۱). **مسافرت به ایران**. ترجمه محسن صبا. تهران: علمی و فرهنگی.
- سپنتا، ساسان (۱۳۶۶). *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*. تهران: نیما.
- سپهر، محمدتقی (۱۳۷۷). *ناسخ‌التواریخ (تاریخ قاجاریه)*. ج۳. تصحیح جمشید کیانفر. تهران: اساطیر.

- سپهر، عبدالحسین خان (۱۳۸۶). *مرآت‌الوقایع مظفری*. ج۱. به کوشش عبدالحسین نوایی. تهران: میراث مکتوب.
- سرابی، حسین بن عبدالله (۱۳۶۱). *سفرنامه فرخ خان امین‌الدوله*. به کوشش قدرت‌الله شوکتی. تهران: اساطیر.
- سرنا، کارلا (۱۳۶۲). *آدم‌ها و آیین‌ها*. ترجمه علی‌اصغر سعیدی. تهران: زوار.
- سلطانزاده، حسین (۱۳۶۴). *تاریخ مدارس ایران از عهد باستان تا تأسیس دارالفنون*. تهران: آگاه.
- شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری در ایران*. تهران: حوزه هنری.
- شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۹). *ایران در دوره سلطنت قاجار*. تهران: ترفند.
- شیخ نوری، محمدامیر (۱۳۸۶). *فراز و فرود اصلاحات در عصر امیرکبیر*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- فوروکاوا، نوبویوشی (۱۳۸۴). *سفرنامه‌های فوروکاوا*. ترجمه هاشم رجب‌زاده. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فووریه، ژوآنس (۱۳۸۵). *سه سال در دربار ایران*. ترجمه عباس اقبال آشتیانی. تهران: علم.
- قائم‌مقامی، سیف‌الدین (۱۳۴۹). *تاریخ روابط معنوی و سیاسی ایران و فرانسه*. جلد اول، تهران: دانشگاه تهران.
- علی‌زاده بیرجندی، زهرا (۱۳۹۱). *حکومت ناصری و گفتمان‌های نو*، تهران: هیرمند.
- عین‌السلطنه، قهرمان میرزا سالور، (۱۳۷۴). *روزنامه خاطرات عین‌السلطنه*. جلد۱۰، ۳، ۲، ۱. تهران: اساطیر.
- غفاری، محمد (۱۳۷۸). «زندگی من». *یادنامه کمال‌الملک*. به کوشش علی دهباشی. به‌دید. تهران: ص ۲۷-۱۷.
- ـ غفاری، میرزا ابوالحسن خان (۱۳۷۰). *روزنامه دولت علّیه ایران*. جلد اول. تهران: کتابخانه جمهوری اسلامی ایران.

- کاشفی، محمد (۱۳۷۶). *قائم‌مقام فراهانی و امیرکبیر*. تهران: حافظ نوین.
- کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). *ایران و قضیه ایران*. جلد اول. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۴). *شرح زندگانی من*، جلد اول. تهران: زوار.
- مشحون، حسن (۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: فرهنگ نشر نو.
- محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۷۰). *تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران*. جلد اول. تهران: دانشگاه تهران.
- مددپور، محمد (۱۳۸۶). *سیر تفکر معاصر ایران*. جلد اول. تهران: سوره.
- مدنی، سید جلال‌الدین (۱۳۸۹). *تاریخ سیاسی معاصر ایران*. جلد اول. قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- مصطفوی، محمدتقی (۱۳۷۸). «چند نسل هنرمند در یک دوران چند صد ساله کاشان». *یادنامه کمال‌الملک*. به کوشش علی دهباشی. تهران: به‌دید. ۲۲۸-۲۲۱.
- معیرالممالک، دوستعلی خان (الف) (۱۳۹۰). *یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه*. تهران. تاریخ ایران.
- _____ (ب) (۱۳۹۰). *رجال عصر ناصری*. تهران: تاریخ ایران.
- مکی، حسین (۱۳۶۶). *زندگانی‌نامه میرزا تقی خان امیرکبیر*. تهران: ایران.
- ممتحن‌الدوله، مهدی بن رضاقلی (۱۳۶۲). *خاطرات ممتحن‌الدوله*، به کوشش حسنقلی خان شقاقی. تهران: امیرکبیر.
- نژاداکبری مهربان، مریم (۱۳۸۷). *میرزا تقی خان امیرکبیر؛ بزرگمرد اندیشه و عمل تاریخ معاصر ایران*. تهران: پارسه.
- نصیری‌فر، حبیب الله (۱۳۸۳). *مردان موسیقی سنتی و نوین ایران*. تهران: نگاه.
- واتسن، رابرت گرنت (۱۳۵۴). *تاریخ ایران از ابتدای قرن ۱۹ تا سال ۱۸۵۸*، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: امیرکبیر.

- ـ ویلس، چارلز جیمز (۱۳۶۳). *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه*. ترجمه سید عبدالله. به کوشش جمشید دودانگه. تهران: زرین.
- هاشمیان، احمد (۱۳۷۹). *تحولات فرهنگی ایران در دوره قاجاریه و مدرسه دارالفنون*. تهران: سحاب.
- هاشمی رفسنجانی، اکبر (۱۳۶۲). *امیرکبیر یا قهرمان مبارزه با استعمار*. قم. دفتر انتشارات اسلامی.
- هدایت، مهدیقلی (۱۳۳۳). *گزارش ایران*. بی‌جا: بی‌نا.
- _____ (۱۳۸۵). *خاطرات و خطرات*. تهران: زوار.
- Ardalan, Afshin, (2012), "Persian Music Meets West", **Bachelor's Thesis in Music Performance**, Lahti University of Applied Sciences.
- Arjomand, Kamran, (1997), "The emergence of scientific modernity in Iran: controversies surrounding astrology and modern astronomy in the mid-nineteenth century", **Iranian Studies**, Vol 30, Pp 5-24.
- Arjomand, Kamrann, (1997), "The Emeregence of Scientific Modernite in Iran: Controversies Surrounding Astorology and modern Astronomy in the Midninheteen Century", **Iranian Studies**, Vol 30, Pp5-24.
- Algar, Hmid, (1973), **Mirza Malkom Khan: A Study in the History of Iranian Modernism**, Berkeley, University of California.
- Bakhash, Shaul, (1971), "The evolution of Qajar bureacracy: 1779–1879**", Middle Eastern Studies**, Vol 7, Pp 139-168.
- Daniel, Elton, (2006), **Culture and Customs of Iran**, London, Greenwood Press.
- Diba, Layla, (2013), "Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment", **History of Photography**, Vol 37, Pp 85-98.
- Ekhtari, Maryam, (2001), "Nasir al Din Shah The Dar al Funun: The Evolution of an Instituion, ", **Iranian Studies**, Vol 34, Pp153-163.

- Farazmand, Ali, (1999), "Administrative reform in modern Iran: an historical analysis", **International Journal of Public Administration**, Vol 22, Pp 917-946.
- Kia, Mehrdad, (2001), "Inside the Court of Naser od-Din Shah Qajar, 1881-96", **Middle Eastern Studies**, Vol 37, Pp 101-141.
- Kia, Mehrdad, (1998), "Women, Islam and modernity in Akhundzade's plays and unpublished writings", **Middle Eastern Studies**,Vol 34, Pp 1-33.
- Krone, Max, (1952), "Music in Iran**", Music Educators Journal**, vol 39, P.p 24-25.
- Lorentz, John, (1971), "Iran's great reformer of the nineteenth century: an analysis of Amir Kabir's Reforms", **Iranian Studies**, Vol 4, Pp 85-103.
- Mahdavi, Shireen, (2005), "Shahs, Doctors, Diplomats and Missionaries in 19th Century Iran", **British Journal of Middle Eastern Studies**, Vol 32, Pp 169–191.
- Mahdavia, Shireen, (2014), "Childhood in Qajar Iran", Iranian Studies, Vol 47, P.p 1-22.
- Nakjavani, Erik, (2012), "Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists", **Iranian Studies**, Vol 45, Pp 831-837.
- Scarce, Jennifer, (2001), "The architecture and decoration of the Gulistan palace: the aims and achievements of Fath cAli Shah (1797–1834) and Nasir Al-din Shah (1848–1896)", **Iranian Studies**, Vol 34, Pp 103-116.
- Sheikholeslami, Reza, (1978), "The patrimonial structure of Iranian bureaucracy in the late nineteenth century", **Iranian Studies**, Vol 11, Pp 199-258.
- Wiggins, Geraint, (2012), "Music, mind and mathematics: theory, reality and formality", **Journal of Mathematics and Music**, Vol 6, Pp 111–123.