صفحات ۲۵ - ۳۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارایه راهکار

ایلناز رهبر*

استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۴/۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۰)

چکیده

آیکونوگرافیِ موسیقی، حوزه‌ای نسبتاً نوپا در پژوهش‌های موسیقی جهان و همچنین ایران محسوب می‌شود. در ارتباط با هنر غربی و بررسی تصاویر موسیقایی، مشکلات چندانی وجود ندارد؛ اگرچه در آن حوزه نیز می‌بایستی روش‌های مربوطه کاملاً رعایت شود. اما در ارتباط با هنر نقاشی ایران و بررسی موسیقی در میان تصاویر، به دلیل عدم واقع‌گرایی انسان شرقی، مشکلات بیشتری متوجه این حوزه پژوهشی است. عدم وجود راهکار و روش‌های صحیح و همچنین خطاهای موجود در پژوهش‌هایی با این موضوع، نگارنده را واداشت تا راهکارهای مطالعاتی‌ای برای این حوزه پیشنهاد کند تا برای سایر پژوهشگران راهگشا باشد و از خطاهای احتمالی در تفسیر جلوگیری شود. بنابراین هدف از نگارش این مقاله، پس از بررسی نقد تصویر، پیشنهاد راهکار و روشی بهتر برای استفاده از تفسیرهای موسیقایی از تصاویر و نقاشی‌های ایرانی است. از آنجا که این مقاله در درجه اول به هدف کمک به پژوهشگران موسیقی نوشته شده، کوشش شده است تا نکات اصلی‌ای که برای تفسیر موسیقایی در ارتباط با نقاشی‌های ایرانی وجود دارد، بیان شود. بعد از اشاره به نکات اصلی در این حوزه، در انتها ۱۸ مرحله به عنوان مراحل پیشنهادی برای پژوهشگران ارایه شده است. روش تحقیق در پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی، تاریخی و تطبیقی است.

واژه‌های کلیدی

آیکونوگرافی، موسیقی، آیکونوگرافی موسیقی، موسیقی در تصاویر، تاریخ موسیقی ایران.

*تلفن: ۰۲۱-۴۴۸۶۸۵۴۰، نمابر: ۰۲۱-۴۴۸۶۵۱۶۷، E-mail: ilnazrahbar@gmail.com.

مقدمه

این مقاله، با هدف کمک به پژوهشگران موسیقی که قصد استفاده از منابع تصویری برای پژوهش خود را دارند، نوشته شده است. محقق این رشته، باید آشنایی کامل و دقیقی با تاریخ موسیقی ایران داشته باشد. بدین منظور، آشنایی با رسالات موسیقی، کتب تاریخی و سازشناسی باید در درجه اول قرار گیرد تا بتواند همزمان در صورت وجود رسالات هم دوره تصویر، متن و تصویر را با هم تطبیق دهد تا بتواند اطلاعات دقیقی استخراج کند. بنابراین پیش‌فرض چنین انگاشته شده که پژوهشگران با دانش موسیقایی آشنایی کامل دارند. اگرچه مباحثی چون آیکونوگرافی و واقع‌گرایی نقاشی ایرانی و نتایج حاصل می‌تواند برای سایر دانشجویان هنرهای تجسمی نیز مفید باشد. شایان ذکر است که اطلاعات ما از موسیقی دوران باستان، که متن نوشتاری در زمینه موسیقی وجود ندارد، صرفاً از طریق تصاویر یا نقوش سازدار است، اما در دوران اسلامی با رشد نگارگری و تصویرگری کتاب (جدا از کتاب‌های تاریخ موسیقی)، این نگارگری‌های ایرانی هستند که اطلاعات ارزشمند تصویری در ارتباط با موسیقی را به ما منتقل می‌کنند.

در مقاله حاضر، آیکونوگرافی / آیکونولوژی، آیکونوگرافی موسیقی، منابع مطالعاتی آیکونوگرافی موسیقی، نقش تاریخ هنر و آشنایی با سبک‌شناسی تصاویر، قابلیت استناد و اعتماد به تصاویر، چگونگی بازتاب سازهای متداول در هر دوره و در انتها مراحلی پیشنهادی برای بررسی یک تصویر حاوی نقوش موسیقایی در هنر ایران ارایه شده است. روش تحقیق در این مقاله، از نظر هدف کاربردی و از نظر روش، تاریخی، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است. در انتخاب نمونه‌های تصویری سعی شده است که موثرترین نمونه گزینش شود.

۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره موضوع موسیقی در تصاویر در حیطه هنر ایران، تاکنون پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است که به برخی از مهم‌ترین آنها می‌توان اشاره کرد:

شایان ذکر است که تاکنون درباره آیکونوگرافی موسیقی ایران کتاب مستقلی نوشته نشده است غیر از کتابی به قلم نرگس ذاکرجعفری با نام *حیات موسیقی سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه*، که چاپ آن نیز بسیار جدید است (۱۳۹۶). کتاب فوق بحث موسیقی در تصاویر را از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه جست و جو و تحلیل کرده است. از این منظر، تنها و مهم‌ترین کتاب موجود در زمینه آیکونوگرافی موسیقی ایران است. شایان ذکر است که کتاب فوق، در حقیقت رساله دکتری ایشان با همان نامِ ذکر شده است (۱۳۹۱). سید حسین میثمی (۱۳۸۹) نیز در بخش‌هایی از کتاب خود با نام *موسیقی عصر صفوی*، از تصاویر بهره برده است اما در بخش موسیقی مجلسی و معرفی «موسیقی رقص» و «سازهای کلاسیک دوران صفوی»، بیشترین استفاده را از تصاویر سازدار برده است. بهمن کاظمی و دیگران (۱۳۹۰) در کتاب *موسیقی ایران در سده گذشته*، اگرچه به تحلیل تصاویر نپرداخته، تعداد بسیار زیادی از عکس‌های کاخ گلستان در ارتباط با موضوع موسیقی و تعزیه را معرفی می‌کند و از این منظر بسیار ارزشمند است. اما در بین کتاب‌های موجود در توصیف روش آیکونوگرافی موسیقی، باید به کتاب *مقدمه‌ای بر موسیقی شناسی قومی* از محسن حجاریان (۱۳۸۷) اشاره کرد که در بخشی از کتاب با عنوان «آیکاناگرافی و موسیقی‌شناسی»، به توضیحاتی درباره روش پژوهش این حوزه پرداخته شده است.

از میان مقالات به غیر از مقالات متعدد و ارزشمندی که در *فصلنامه موسیقی ماهور*-فصلنامه تخصصی موسیقی- و یا *نامه شیدا* چاپ شده است که به علت زیاد بودن مباحث و باقی‌ماندن در چارچوب قوانین چاپ مقالات با تعداد واژه‌های محدود، از آن صرف نظر می‌شود. از میان مقالات علمی-پژوهشی، به مهم‌ترین پژوهش‌های زیر می‌توان اشاره کرد: خسرو مولانا و نگار بوبان (۱۳۸۲) در مقاله *فهرست بندی تصاویر سازدار منبعی که پیگیری روند تکامل موسیقی را از دریچه‌ای نو امکان پذیر می‌کند*، به نحوه‌ی چگونگی فهرست‌بندی تصاویر اشاره کرده‌اند. ایلناز رهبر و هومان اسعدی (۱۳۸۹) در بخشی از مقاله *سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت شاردن وکمپفر*، از تصاویر سفرنامه استفاده کرده و به بررسی و تحلیل آن پرداخته‌اند. صدرالدین طاهری (۱۳۹۰) در *بررسی کنش‌های نمایشی در آثار پیش از اسلام*، به برخی از سازها در تصاویر دوران پیش از اسلام اشاره کرده است. ایلناز رهبر و هومان اسعدی (۱۳۹۱) در *جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری*، بحث جنسیت و زن را در تصاویر سازدار جستجو کرده‌اند. نرگس ذاکر جعفری (۱۳۹۲) در مقاله *سازهای اروپایی در ایرانِ عصر صفوی*، به برخی از تصاویر سازهای غربی در نقاشی‌ها اشاره کرده است. مریم دولتی فرد و فاطمه شاهرودی (۱۳۹۲) در مقاله *تحلیل نحوه بازنمایی نوازنده عود در تصاویر دوره ساسانی تا صفوی*، نیز تمرکز خود را بر روی موسیقی در تصاویر این دوره قرار داده است. نرگس ذاکر جعفری (۱۳۹۵) در *نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع سازهای رزمی در ایرانِ دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری*، سازهای موسیقی رزمی را در تصاویر نگارگری بررسی کرده است.

در بین پایان‌نامه‌های کارشناسی که به جمع‌آوری و فهرست‌بندی

تصاویر پرداختند، می‌توان به پایان‌نامه یاسمن هادی‌پور (۱۳۸۲) با عنوان *فهرست‌بندی عکس‌های سازدار موجود در کاخ گلستان*، مریم جواهرمنش (۱۳۸۲) با عنوان *فهرست‌بندی عکس‌های سازدار در کتابخانه مرکزی* و سپیده خاکسار (۱۳۸۳) با عنوان *بررسی و فهرست‌بندی پیکرک‌ها و مهرهای سازدار موسیقیایی ایران باستان*، اشاره کرد. پایان‌نامه‌های مذکور عمدتاً به فهرست‌بندی تصاویر اختصاص داشتند اما از اشخاصی که به بررسی و تجزیه و تحلیل تصاویر پرداختند، باید به پایان‌نامه کارشناسی ارشد الهه ثابتی (۱۳۸۴) با عنوان *فضای اجرای موسیقی در مینیاتور ایرانی*، اشاره کرد. او به مشاهده و بررسی فضای اجرای موسیقی ایرانی از نگاه معماری در مینیاتورها پرداخت. سپیده خاکسار (۱۳۸۷) هم در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به نام: *رویکردی باستان موسیقی شناسانه بر بقایای باستانی و موسیقایی دوره ایلام باستان* (که در ادامه پایان‌نامه کارشناسی خود بود)، به بررسی تصاویر ایلام باستان پرداخت. ایلناز رهبر (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان *موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی*، به تحلیل و بررسی نگاره‌های سازدار این دوران پرداخت.

۲. آیکونوگرافی، آیکونولوژی

دریافت اطلاعات از تصاویر با عنوان آیکونوگرافی[۱] (شمایل‌نگاری یا مضمون‌نگاری) و آیکونولوژی[۲] (شمایل‌شناسی یا مضمون‌شناسی) در دانش مطالعات تاریخ هنر غرب همواره مطرح بوده است. در این بخش، نگارنده قصد ندارد تا به سابقه تاریخی مطالعات آیکونوگرافی بپردازد. فقط به طور مختصر باید اشاره شود که مطالعات با نام آیکونوگرافی در تاریخ هنر، از قرن ۱۶ م آغاز شد (عبدی، ۱۳۹۱، ۲۷) و شخصیت‌های مختلفی در ترویج و گسترش آن نقش بسزایی داشتند. اما آنچه که امروزه به دانش آیکونوگرافی و آیکونولوژی مشهور شده است، مدیون پایه‌گذاری روشی است که به پانوفسکی می‌رسد. پانوفسکی این روش را به تکامل رساند و به‌واسطه بیان عالی خود، روشی کاملاً عملی و منضبط از تئوری آیکونوگرافی و آیکونولوژی ارایه کرد (عبدی، ۱۳۹۱، ۳۱). او درک معنای کامل اثر هنری در بافت تاریخی آن را، مستلزم نگرش وسیع به مضمون اثر دانست و بدین منظور اصطلاح مضمون‌شناسی را پیشنهاد کرد (پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۱۶).

او دو کتاب مهم در این زمینه منتشر کرد که کتاب اول با عنوان *مطالعاتی در آیکونولوژی (مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس)* در ۱۹۳۲ و کتاب دوم *معنا در هنرهای بصری* در ۱۹۵۵ است[۳] (عبدی، ۱۳۹۱، ۳۱). شایان ذکر است که روش او تقریباً ۳۰ سال با موافقت عمومی همراه بوده و اگرچه روش او در کتابش برای هنر رنسانس به کار گرفته شده، برای تفسیر هنرهای دیگری چون بودیسم و هندوییسم نیز کارآمد بوده است (همان، ۳۲). تمام تلاش پانوفسکی در روش منطقی و منظم خود، دریافت معنای اثر هنری در برابر فرم است. پانوفسکی برای تفسیر و تمایز بین فرم و محتوا، سه مرحله از تفسیر را مشخص می‌کند: ۱- توصیف پیش آیکونوگرافی که یک شبه آنالیز فرمی است ۲- تحلیل آیکونوگرافی که به مضامین و قراردادهای حاکم بر تصویر از طریق آشنایی با متون ادبی و اسناد مکتوب می‌پردازد ۳- تفسیر آیکونوگرافی یا آیکونولوژی به معنای مستتر یا محتوا می‌پردازد و به بنیان‌های اندیشیدن یک ملت، مسلک و یا طبقه و غیره می‌پردازد (همان، ۳۲-۳۳).

۳. آیکونوگرافی موسیقی

با گسترش واژه آیکونوگرافی و آیکونولوژی به حوزه موسیقی، به واژه‌های آیکونوگرافی موسیقی[۴] و آیکونولوژی موسیقی[۵] می‌توان دست یافت که به معنی مطالعه آثار هنری با موضوع موسیقی است و پژوهش در مدارک تصویری موسیقی را در بر می‌گیرد (See-bass, 1992, 238). هدف اصلی برای یک پژوهشگر موسیقی در برخورد با تصاویر، دریافت اطلاعات موسیقایی است. این اطلاعات می‌تواند حاوی مطالبی چون نمایش سازهای متداول یک دوره، شکل سازها و اطلاعات مرتبط با آنها مانند تعداد گوشی‌ها و وترها، مضرابی بودن سازها، نوع دست گرفتن سازها، تزیینات آنها، گروه‌بندی و همنشینی سازها، جنسیت نوازندگان، وضعیت اجتماعی نوازندگان، معرفی مکان‌های اجرای موسیقی و غیره باشد.

همچنین این حوزه، به عنوان تخصصی میان‌رشته‌ای بین تاریخ هنر و موسیقی شناسی (و هم قوم موسیقی شناسی) مطرح است و محقق باید با راهکارهای هر دو رشته، آشنا باشد (Seebass, 1992, 238). طبیعتاً تحقیقات آیکونوگرافی موسیقی در حیطه هنر غربی، چالش‌های کمتری نسبت به هنر هم‌نوعِ خود در هنر شرقی دارد، به دلیل آنکه غرب پیوسته با دیدی واقع‌گرایانه‌تر به محیط خود نگاه می‌کرده است، حال آنکه هنر شرقی چنین ویژگی‌ای ندارد. بنابراین اگر سیباس بیان می‌کند که محقق باید با راهکارهای موسیقی‌شناسی و هم تاریخ هنر آشنا باشد، توجه به ویژگی‌های تاریخ هنر در هنرهای شرقی و از جمله هنر ایرانی دو چندان خواهد شد.

۴. منابع مطالعاتی آیکونوگرافی موسیقی

به گفته تیلمان سیباس[۶] (Seebass, 2001, 54)، هر مدرکی که موسیقی را به طور عینی یا تجریدی تصویر کند، واکنش هنرمند به موسیقی است و از این رو، موضوعی برای آیکونوگرافی است؛ بنابراین عکس، هنر انتزاعی تا فیگوراتیو، تصویرسازی از داستان یا تصویر، فاقد هرگونه بنیان متنی یا بر اساس نقل شفاهی، تزیینات سازهای موسیقی و حتی ساز موسیقی که خود به عنوان یک تصویر مطرح است؛ تزیینات صحنه برای تئاتر موزیکال؛ جلد نوار و سی دی، طراحی مکان‌ها و ساختمان‌هایی که موسیقی در آن اجرا می‌شود؛ عکس کارگاه آهنگساز، موسیقی ملهم از تصاویر و غیره، اغلب در حوزه‌ی مطالعاتی آیکونوگرافی موسیقی قرار می‌گیرد.

با توجه به بحث بالا، در حوزه آثار تصویری ایران، این طبقه‌بندی را می‌توان به نقوش مهرهای باستان مانند مهر چغامیش، پیکرک‌های سازدار (پیکرک‌های نوازنده) مانند آثار باقیمانده از عیلام باستان، سازهای باقیمانده از دوران باستان مانند چنگ پازیریک

و یا سازهای باقیمانده دوران جدیدتر مانند دوره قاجار، ظروف فلزی و سفالی با نقش سازها مانند ظروف فلزی دوره ساسانی و سفالینه‌های اوایل دوره اسلامی، نقوش سنگ‌نگاره‌های سازدار مانند نقش برجسته‌های عیلام باستان و تاق بستان در دوره ساسانی، نقوش روی سنگ قبر مانند تصاویر کپی شده قبرهای ارمنیان توسط گورگنیان (نک. بخش ۷ از همین مقاله)، نگارگری و نقاشی دیواری سازدار مانند تعداد بسیار زیادی از تصویرگری کتب و یا نقاشی دیواری قزوین، اصفهان و نایین، تصاویر مستندگونه سیاحان خارجی مانند آثار کمپفر، شاردن و غیره، خود سازها و تزیینات آنها و عکس‌های نوازندگان در دوره قاجار و جدیدتر تقسیم کرد. در حوزه عکس باید ذکر کرد که مجموعه عکس‌های کاخ گلستان، یکی از منابع مهمی است که کمتر مورد توجه پژوهشگران آیکونوگرافی موسیقی قرار گرفته است. در ارتباط با سایر بخش‌ها، تحقیقات گوناگونی شده است اما درباره مجموعه عکس‌های کاخ گلستان، کمتر پژوهش منسجمی صورت گرفته است. نخستین عکاس حرفه‌ای ایران، آقارضاخان است که در زمان ناصرالدین شاه لقب «عکاس باشی» گرفت و در سال ۱۲۸۰ ه.ق. عکس‌هایی از «عمله طرب» برداشته است (کاظمی و دیگران، ۱۳۹۰، ۱۹). این عکس‌ها از نظر تاریخی، قدیمی‌ترین و ارزشمندترین عکس‌هایی هستند که موسیقی‌دانان درباری زمان محمدشاه و ناصرالدین شاه را به نمایش می‌گذارد و بیشتر آنان، معاصر با علی اکبرخان فراهانی هستند (همان). وارد شدن گرامافون در سال ۱۳۲۳ ه.ق بود و این گروه موسیقی‌دانان، دیگر در قید حیات نبودند و به غیر از چند لوله فنوگراف از سرورالملک، اثر صوتی‌ای از آنان باقی نمانده، بنابراین این اسناد تنها اسناد تصویری به جا مانده از هنرمندان آن دوره هم‌زمان با محمدشاه قاجار است که تا به امروز نیز حفظ شده‌اند (همان، ۲۰).

علاوه بر موارد فوق که اکثراً به تاریخی قدیمی‌تر تعلق دارند، می‌توان فیلم‌های دوره معاصر را هم به عنوان منبع جدیدی برای حوزه مطالعات آیکونوگرافی موسیقی اضافه کرد اگرچه در دوره جدید، به علّت وجود منابع غنی و نزدیکی زمان و ضبط موسیقی، چنین منابعی در درجه اول پژوهشی قرار نخواهند گرفت.

در زمینه پایگاه‌های اطلاعاتی تصویری در ایران، تشکیل مجموعه فهرست‌بندی نقوش توسط دکتر خسرو مولانا و دستیارانشان صورت گرفته است که متأسفانه تاکنون انتشار عمومی نیافته است که در صورت انتشار، یکی از منابع غنی برای پژوهشگران خواهد شد. از منابع بین المللی که کار کاتالوگ کردن تصاویر را انجام می‌دهند و یک پایگاه اطلاعاتی غنی از تصاویر موسیقایی دارند، باید به مرکز (RIdIM)[۷] اشاره کرد که در سال ۱۹۷۱ ایجاد شد. در ادامه سال ۱۹۷۱ یک مرکز پژوهشی اصلی و بزرگ در کشور آمریکا (RCMI)[۸] ایجاد شد که کار خود را به طور اختصاصی بر پژوهش‌های آیکونوگرافی موسیقی متمرکز کرده است. از فعالیت‌های مرکز فوق، تشکیل مجموعه تصاویر موسیقایی، چاپ مقالات بین المللی در حوزه آیکونوگرافی موسیقی برای مثال نشریه *Music in Art* از سال ۱۹۹۸ تا ۲۰۱۶ تا شماره ۴۱، برگزاری ورکشاپ و کنفرانس‌های بین‌المللی (توسط هر دو مرکز فوق) در سراسر جهان است که برای پژوهشگران ایرانی نیز آشنایی با چنین مجموعه‌ها و نشریاتی می‌تواند مفید باشد.

۵. نقش تاریخ هنر و آشنایی با سبک‌شناسی در مطالعات آیکونوگرافی موسیقی ایران

همان‌گونه که در بخش‌های قبلی اشاره شد، باید خاطرنشان کرد که تصاویری که عموماً در تاریخ هنر خلق شده‌اند، به هدف رساندن اطلاعات موسیقایی به مخاطب یا پژوهشگر امروزی ایجاد نشده‌اند، اگرچه پژوهشگر موسیقی، در وهله اول درصدد دریافت اطلاعات مرتبط موسیقایی در میان تصاویر است. بنابراین برای پژوهشگر موسیقی آشنایی با سبک‌شناسی آثار نقاشی هر دوره تاریخی امری ضروری است و به تفسیر هرچه بهتر در این حوزه کمک شایان توجهی خواهد کرد.

برای مثال در موسیقی عصر صفوی (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۶) به نقل از سایت (http://www.Music of Iran, Wikpedia. The free encyclopedia.htm)، به نگاره‌ای از هشت بهشت اصفهان اشاره شده است که زنی را در حال نواختن سنتور نشان می‌دهد و این ساز به دوره صفوی و سال ۱۰۸۰ ق/۱۶۶۹ م با توجه به منبع ذکر شده، معرفی شده است[۹]. حال آنکه تصویر فوق، بخشی از تصویری است با امضای جباربیک نقاش و از شاگردان کمال‌الملک (تصویر ۱ و ۲). اگرچه تصویر فوق، زنانی با آرایش قاجاری را نشان می‌دهد، سبک و شیوه پردازش کار، بسیار موخّرتر از قاجاریه است. خضرایی (۱۳۹۲، ۸۶) نیز به نقل از آیدین آغداشلو درباره تصویر فوق چنین می‌گوید: «این نگاره قطعاً صفوی نیست و حتی شباهتی به شیوه‌ی نقاشی عصر قاجار هم ندارد و احتمالاً مربوط به دوره‌ی پهلوی است». نگارنده با جستجوی فراوان، تصویر کامل فوق را در داخل سایت‌های اینترنتی یافت (کسرایی، ۲۰۱۴). تصویر در گوشه سمت راست بالای تصویر در داخل یکی از شمسه‌ها امضای ابراهیم جبار بیک را دارد. ظاهراً اثری از نقاش مذکور در موزه مکتب کمال الملک وجود دارد (کریمی، ۱۳۹۲) و در سایت مزبور عنوان شده که ابراهیم جباری معروف به جباربیک از شاگردان مکتب کمال الملک است (کسرایی، ۲۰۱۴) (علیرغم کوشش نگارنده و پرسش از استادان نقاشی، هیچ کس اطلاعی درباره این تصویر ندارد و مکان نگهداری اثر همچنان نامعلوم است).

مثال مهم دیگر در زمینه سبک‌شناسی، درباره آثار فلزی دوره ساسانی است که در اوایل دوره اسلامی مورد تقلید قرار می‌گیرد. بنابراین پژوهشگر موسیقی در سازهای دوره ساسانی می‌بایستی دقت زیادی کند و آثار دوره ساسانی را، از بعد آن جدا کند و این امر چندان ساده نیست. به طور کلی تمامی آثار هنری دوره ساسانی، در دوره اسلامی مورد تقلید قرار می‌گیرند. برای مثال سکه‌های دوره ساسانی (سکه خسرو پرویز) پس از اسلام نیز مورد تقلید قرار می‌گیرند و فقط تنها تفاوت آنها از سکه‌های دوره پیشین، درج عنوان لا اله الا الله است. در رابطه با سکه‌ها تشخیص این امر ساده است اما در ارتباط با ظروف چنین چیزی آسان به نظر نمی‌رسد.

یا برای مثال، گرایش زیادی در تاریخ هنر ایران وجود دارد که به یک اثر هنری یعنی یک کتاب که دارای تصاویر متعددی است، در دوره بعدی تصاویری اضافه می‌شود؛ مانند خمسه *تهماسبی* که متعلق به دوره صفوی و مکتب تبریز است، اما محمد زمان در مکتب اصفهان، ۳ تصویر به این کتاب اضافه می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸۷). یا مثلاً نقاشی‌های دیواری کاخ چهلستون اصفهان که بعدها در دوره افشاریان، یکی از تصاویر چهلستون پاک می‌شود و تصویری دیگر جایگزین آن می‌شود (همان، ۱۲۸-۱۲۹). نمونه‌های مشابه این موارد در تاریخ هنر نگارگری ایران زیاد است. بنابراین سبک‌شناسی آثار نقاشی، کمک بزرگی در استناد تصویر به دوره مشخص تاریخی می‌کند و در نتیجه به تحلیل آیکونوگرافی موسیقی کمک شایان توجهی می‌رساند.

به طور معمول، تصویر اگر متعلق به دوره تیموری و صفوی (به خصوص مکتب تبریز دوم) است، از دقت بالایی در تصویرسازی برخوردار است اما برای مثال تصویرسازی دوره سلجوقی، مکتب شیراز اول، دوره ایلخانی و مکتب تبریز اول در کتاب‌های *شاهنامه بزرگ ایلخانی* و *جامع التواریخ* عموماً تصویرسازی عاری از دقت است. به طور قطع چنین تصاویری ارزش‌های بالایی دارند، اما برای یک پژوهشگر موسیقی، به غیر از ثبت حالت کلی یک ساز، مکان موسیقی و جنسیت نوازنده و یا حالت دست گرفتن ساز، اطلاعات دقیق سازشناسی را منتقل نمی‌کند.

۶. تصاویر ایران تا چه حد برای این حوزه قابلیت اعتماد و استناد را دارند؟

سوال اصلی این است: تصاویری که روزی برای هدفی غیر این هدف که اطلاعات موسیقایی را منتقل کنند، آفریده شده‌اند، یا حتی جنبه تخیلی و خیال انگیزی دارند، چگونه می‌توانند به عنوان سندی برای مطالعات موسیقایی استفاده شوند؟ مگر نه اینکه به خصوص تصاویر نگارگری ایرانی، جنبه واقع‌گرایی ندارند، پس چگونه می‌توان چنین تصاویری را به عنوان پایه‌ای برای استخراج اطلاعات موسیقایی محسوب کرد؟

این جنبه در خصوص نقاشی ایرانی (نگارگری ایرانی)، حساس‌تر است زیرا در نقاشی ایرانی و کلاً هنر شرقی (مانند هنر ایران، چین، هند، ژاپن و غیره)، عدم وجود واقع‌گرایی اروپایی، اصلی اساسی است به طوری‌که مردمان شرق، به طور عمومی و در دل هنر سنتی خود، هیچ‌گاه از طبیعت تقلید نمی‌کردند.

به گفته رویین پاکباز (۱۳۸۶، ۸):

کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند. اگر هم به جهان پیرامونش روی می‌کرد، چندان به صرافت تقلید از فضای سه بُعدی، نور و سایه، و شکل و رنگ اشیاء نبود. ولی او می‌توانست هر چیزی را به مدد ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگ‌ها بدان گونه نمایش دهد که متقاعدکننده به نظر آید. بنابراین، جز در دوره‌های اثرپذیری از سنت‌های غربی، نشانی از طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت.

یا در جای دیگر می‌گوید: «نکته قابل توجه آنکه نقاش ایرانی در این رویکرد واقع‌گرایانه نیز در پی تقلید از ظواهر عالم مادی نیست» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۰). با توجه به گفته‌های مذکور، چنین به نظر می‌رسد که در نقاشی‌های ایرانی، نباید به دنبال واقع‌گرایی بود و در نتیجه تصاویر سازها و غیره نیز کاملاً جنبه تخیلی دارند. اگرچه نقاشی ایرانی واقع‌گرا نیست، در تصویرکردن برخی اشیاء به خصوص در دوره تیموری و صفوی چنان دقتی در تصویرسازی سازها شده است که نقاش، گوشی‌های دو سوی یک عود را با رنگ‌های متفاوت نشان داده است (تصاویر ۳ و ۴). البته باید ذکر شود که «در نگارگری اواخر سده نهم هجری، به خصوص درکار کمال‌الدین بهزاد- نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند. این گرایش در نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی و رضا عباسی نیز ادامه می‌یابد» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۰). هومان اسعدی (۱۳۸۳، ۸۲) نیز به بازتاب جلوه‌های زندگی واقعی در هنر این دوره اشاره کرده و با توجه به اینکه در دوره صفوی در منابع مکتوب، به دو عودنواز مشهور دوره صفوی به نام‌های «قل محمد عودی» و نیز «حسین عودی» اشاره شده، نوازنده عود در این تصویر را یکی از این دو شخص معرفی کرده است.

نکته جالب توجه این است که در نگارگری ایرانی، حتی گاهی درباره واقع‌گرایی نکته کاملاً عکسی رخ می‌دهد. به این معنی که مثلاً ممکن است کل تصویر کاملاً فضایی غیرخیالی را ترسیم کند، اما خود ساز کاملاً واقع‌گرایانه تصویر شده باشد. برای مثال در نگاره

تصویر۱- مجلس مهمانی، بقلم ابراهیم جبار بیک، مکان نگهداری: (؟).
ماخذ: (کسرایی، ۲۰۱۴)

تصویر۲- بخشی از تصویر۱، امضای نقاش.

پری خنیاگر (تصویر ۵) در مکتب هرات (آژند، ۱۳۸۷، ۱۰۹)، تصویری از یک انسان بالدار که شبیه فرشتگان است، دیده می‌شود. طبیعتاً فضا کاملاً ماورایی است اما سازی که در دست پری دیده می‌شود، حتی تزیینات آن بسیار شبیه سه‌تارهای امروزی است. یعنی شباهت خود ساز و تزیینات آن با سازهای امروزی تا حدی است که یک بیننده امروزی آن را به راحتی تشخیص می‌دهد و جنبه واقع‌گرایی ساز کاملاً واضح است. فارغ از این نکته که نگارگر ایرانی، توجهی به نشان دادن ابعاد اشیاء و از جمله سازهای موسیقی ندارد (شایان ذکر است که بعد از دوره قاجار، سعی بر نشان دادن حجم کاسه‌ها شده است) بنابراین سازها همگی به سطحی تخت تبدیل شده‌اند که فقط صفحه ساز قابل دیدن است و کاسه آن تصویر نمی‌شود.

مثال دیگری از واقع‌گرایی و شباهت ساز حقیقی و ترسیم شده در دوره صفوی (مکتب تبریز دوم) از مقایسه یک نمونه طبل باز (تصویر۶) با نگاره‌ای از شاهنامه شاه تهماسب (تصویر ۷)، به‌دست می‌آید. طبل باز در نگارگری‌ها به اسب متصل شده و بر روی آن پوست کشیده شده است. طبل باز، مخصوص شکارچیان بوده و از کلمه‌ی باز به معنی مرغ شکاری گرفته شده است. از آنجا که با این طبل پرندگان را می‌فریفتند و به دام می‌انداختند به آن طبلة السِحر نیز می‌گفتند؛ طبل باز را با نوار چرمی می‌نواختند (فروغ، ۱۳۵۴، ۱۲۵). شباهت طبل بازِ حقیقی و نقاشی شده کاملاً واضح است.

در یکی از تصاویر شاهنامه شاه تهماسب، دو نوازنده نی نشان داده شده که در جلو خود کیسه یا قابی دارند که داخل آن دو نی دیگر نیز قرار گرفته است (برای نمونه دیگر نک. اسعدی، ۱۳۸۳، ۸۶). این سنت، همچنان در بین نی نوازان وجود دارد. به علّت عدم وجود پرسپکتیو در نقاشی ایرانی درباره ساز دف باید گفت که در نگارگری‌ها مانند تصویر ۸، غالباً در تصویرسازی این ساز، صرفاً ۵ حلقه فلزی تصویرشده در حالی‌که تعداد این حلقه‌ها در تصویر سفرنامه کمپفر (نک. رهبر و دیگران، ۱۳۸۹، ۲۵)، ۱۰ عدد تصویرشده (۵ جفت حلقه) و در متن نوشتاری نیز به آن اشاره شده

تصویر ۳- بخشی از تصویر جشن سلطان حسین بایقرا- مکتب هرات- ساز عود.
ماخذ: (Sims, 2002, 6&118)

تصویر ۵- پری خنیاگر، هرات، کتابخانه توپقاپی سرای، استانبول، مرقع H.۲۱۶۲ .
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۷، ۱۰۹)

تصویر ۴- بخشی از تصویر ۳- گوشی‌های ساز با رنگ‌های مختلف.

تصویر۶- طبل باز، موزه ویکتوریا و آلبرت، قرن ۱۷ یا ۱۸ میلادی.
ماخذ: (Pope, 1977, 1387 و نیز نک. میثمی، ۱۳۸۹، ۱۸۱)

است. یعنی گراوورساز غربی با دیدی واقع‌گرایانه اجسام را ترسیم می‌کند و در نتیجه ابعاد اجسام را نیز نشان می‌دهد درحالی‌که چنین رویکردی در نقاش ایرانی دیده نمی‌شود. بنابراین توجه به نگاه برون فرهنگی و درون فرهنگی در پژوهش‌های آیکونوگرافی جایگاه ویژه‌ای دارد.

نقاشی مستندگونه، به معنی اینکه سازهای موسیقی یک دوره را تصویر و از آنها نام برده باشد، به ندرت وجود دارد. از میان آنها می‌توان به تصویری از مکتب شیراز اشاره کرد که نام سازهای موسیقی نوشته شده است (تصویر۹). همچنین به نقاشی‌ای از شاه تهماسب صفوی می‌توان اشاره کرد که رقاصی به نام طرفه رقاص و نوازنده نی‌ای به‌نام استاد نعمان نایی را تصویر کرده و نام آنها را در کتیبه بالایی نوشته است (تصویر۱۰). چنین تصاویری، بسیار اندک بوده و چند نمونه مشابه در سفرنامه‌ی سیاحان و سفیران دیده می‌شود (برای نمونه نک. رهبر و دیگران، ۱۳۸۹، ۲۵).

نکته قابل توجه درباره نگارگری ایرانی، گذر از سنت درباری به سنت عامیانه است (تصویر۱۱). به یک معنا، بیشترِ تصاویر، سازهای درباری را تصویر می‌کنند اما از کمال‌الدین بهزاد و بعد از آن به خصوص در مکتب اصفهان، نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند. این گرایش، در نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی و رضا عباسی نیز ادامه می‌یابد (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۰). بنابراین پس از بهزاد و در مکاتب بعدی سازهای مورد استفاده عامه مردم و یا نمایش و رقص مربوط به آنها نیز-اگرچه تعداد کمتری به نسبت تصاویر درباری- دیده می‌شود. علاوه بر نوع سازها و طبقات گوناگون نوازندگان، توجه به نوع پوشش نوازندگان مرتبط با طبقه اجتماعی آنها و یا توجه به نوع ساز و طبقه اجتماعی در نقاشی و به خصوص عکس‌های مستندگونه دوره قاجار (نک. حجاریان، ۱۳۸۷، ۳۷۱-۳۷۳)، از نکات دیگری است که پژوهشگران این حوزه باید مورد توجه قرار دهند.

تصویر۷ - بخشی از تصویر آزمودن فرزندان توسط فریدون.
ماخذ: (Firdawsi, 2011, 49)

تصویر۸ - بخشی از تصویر تاج‌گذاری منوچهر.
ماخذ: (Firdawsi, 2011, 67)

تصویر۹- سلاح، جانوران، سنگ های قیمتی و آلات موسیقی، ۷۴۴ ه.ق.، مکتب شیراز.
ماخذ: (گری، ۱۳۶۹، ۱۷۵)

تصویر۱۰- جمعی از درباریان، کار شاه تهماسب، مرقع H.2154 (بهرام میرزا)، موزه توپقاپی‌سرای، استانبول.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۹، ۴۸۷)

۱،۶. چپ دست بودن نوازندگان یا الزام ترکیب‌بندی؟

از آنجا که برخی نوازندگان با دست چپ تصویر شده‌اند و این نکته به وفور در تصاویر دیده می‌شود، این نکته را به ذهن می‌رساند که آیا واقعاً چنین نوازندگانی چپ دست بوده‌اند و به علت تعداد بسیار زیاد اینگونه تصاویر، آیا تا حد بسیار زیادی نوازندگان چپ دست در ایران وجود داشته‌اند؟ و یا اینکه الزام ترکیب‌بندی تصویری آنها را بدین شکل درآورده است. در نهایت شاید نتوان پاسخی قطعی به سوال فوق داد زیرا در برخی موارد، ترکیب‌بندی حاکم بر اثر است و در برخی موارد شاید بتوان چپ دستی را نتیجه گرفت. مورد فوق برای یکی از دوستانِ نقاشِ نگارنده به وجود آمد. نقاشی‌ای از ایشان مشاهده شد که نوازنده چپ دستی را تصویر کرده بود. پس از بررسی مشخص شد که ایشان این طرح را از روی طرح دیگری اجرا کرده بودند که در تصویر اولی، نوازندگان راست دست بودند، اما در تصویری که بوسیله ایشان اجرا شده بود، به دلیل غلبه ترکیب‌بندی و تعادل تصویری، نوازنده چپ دست تصویر شده بود. شایان ذکر است که در نقاشی‌های غربی چنین چیزی وجود ندارد، تا حدی که چپ دست بودن نوازندگان در نقاشی ایرانی، بسیار برای پژوهشگران خارجی جالب توجه شده است (در حین ارایه مقاله‌ای در کنفرانس بین‌المللی آیکونوگرافی موسیقی این نکته بسیار مورد بحث و توجه قرار گرفت و بیشتر پژوهشگران حوزه آیکونوگرافی موسیقی غربی، به عدم وجود چنین تصاویری در نقاشی غربی اشاره کردند). برای نمونه به تصاویر زیر در این زمینه دقت کنید: در ارتباط با تصویر ۱۲، ۱۳ و ۱۴ شاید الزام ترکیب‌بندی بیشتر باشد، اما تصویر ۱۵ که مربوط به یکی از آلبوم‌های کمپفر است که توسط نقاشی ایرانی به نام جانی[۱۰] تصویر شده و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود، فضای تصویری بسیار فراخ است اما با این حال، نوازنده چپ دست تصویر شده است. نمونه‌های بسیار زیادی از اینگونه تصاویر وجود دارد و درنهایت بازهم نمی‌توان به پاسخ قطعی دست یافت.

تصویر ۱۱- لوتی‌های دوره‌گرد، سلطان محمد، مکتب تبریز، حدود ۹۲۵ ه.ق.
ماخذ: (خزایی، ۱۳۶۸، ۱۳۳)

تصویر ۱۲- بخشی از تصویر مجلس جشن ورود تیمور به سمرقند، ظفرنامه‌ی تیموری، بهزاد، ۹۳۵ه.ق.، هرات.
ماخذ: (سمسار، ۱۳۷۹، ۱۳۲)

تصویر ۱۳- بخشی از تصویر ورود سیندخت نزد سام در حال حمل هدایا، برگی از شاهنامه شاه تهماسب.
ماخذ: (Firdawsi, 2011, 90)

تصویر ۱۴- بخشی از تصویر عروسی سیاوش و فرنگیس، برگی از شاهنامه شاه تهماسب.
ماخذ: (Firdawsi, 2011, 139)

تصویر ۱۵- تصویری از آلبوم حیوانات و لباس‌های ایرانی همراه با طرح‌هایی از کمپفر، نقاش: جانی (Jání)، ۵-۱۶۸۴، مکتب اصفهان، موزه بریتانیا، ۱۹۷۴،۰۶۱۷،۰،۱،۲۱.

۷. تصاویر چگونه سازهای هر دوره را نمایش می‌دهند؟

سنت تصویرنگاری ایرانی، به طور معمول به شکل تصویرسازی کتب بوده است و از بین کتاب‌های موجود، *شاهنامه فردوسی* و خمسه *نظامی* بیشترین مقبولیت را در بین تصویرگران داشته‌اند. نگارگران در تصویرسازی شاهنامه یا کتب دیگر، تحت تأثیر سازهای متداول دوره خود بوده‌اند. برای مثال به *شاهنامه شاه تهماسب* و *شاهنامه داوری* می‌توان اشاره کرد. *شاهنامه شاه تهماسب* متعلق به دوره صفوی و مکتب تبریز دوم است و شاید بتوان آن را بزرگ‌ترین شاهکار نگارگری ایران برشمرد. *شاهنامه داوری*، اثری متعلق به دوران قاجار است. در تصاویر ۸ و ۱۴، نمونه‌هایی از تصاویر شاهنامه *شاه تهماسب* مشاهده شد. تصویر ۱۶، مربوط به *شاهنامه داوری* و داستان زال و رودابه است.

محمد داوری، شاعر و نقاش معروف اوایل دوره قاجار و یکی از فرزندان وصال شیرازی است که خوشنویسی *شاهنامه داوری* توسط او در ۵ سال نگاشته شده است (نورانی وصال، ۱۳۷۰، ۶-۷). کتاب دارای ۶۸ نگاره است که ۵۵ نگاره توسط آقا لطفعلی صورتگر شیرازی نقاش معروف دوره قاجار و ۱۳ نگاره دیگر را خود داوری کشیده است (آژند، ۱۳۸۹، ۷۹۸). تاریخ اجرای نگاره‌ها از حدود ۱۲۷۰ تا ۱۲۸۰ ه. انجام شده است (همان، ۷۹۹). همان طور که مشاهده می‌شود سازهای موجود در تصویر سنتور، تار، کمانچه و دف است. اگرچه کتاب شاهنامه در دوره‌های گوناگونی تصویرسازی شده و سازهای هر دوره در تصاویر آن دوران دیده می‌شود، در این تصویر، تصویرگر متأثر از سازهای دوران خود بوده است. به این دلیل که سنتور و تار سازهای متداول دوره قاجار بوده‌اند و در نتیجه تصویرگر، سازهایی را که در دوره خود دیده، منعکس کرده است. یعنی می‌توان گفت اصل استحاله[11] آیکونوگرافی پانوفسکی (عبدی، ۱۳۹۱، ۸۲-۸۳) در این بخش قابل شناسایی است. برای مثال تصویری در شاهنامه شاه تهماسب هست که فریدون را در هیبت شاهزادگان عمامه به سر صفوی نشان داده است که همچنان گرز گاوسر ورثرغنه ایزد باستانی را به دست دارد (همان، ۱۱۵).

از این نمونه تصاویر در نگارگری ایران بسیار زیاد است. در همین تصویر *شاهنامه داوری* نیز، اصل استحاله آیکونوگرافی کاملاً قابل شناسایی است زیرا زال و دیگر افراد خاندان، همگی در هیبت اشخاص قاجاری تصویر شده‌اند. استحاله آیکونوگرافی را می‌توان به آیکونوگرافی موسیقی نیز تسری داد و در ارتباط با موضوع آیکونوگرافی موسیقی می‌توان گفت که سازهای موسیقی دوره قاجار را ترسیم کرده‌اند نه سازهای موسیقی زمان زال! یا فردوسی!. بنابراین اگرچه کتاب شاهنامه (متعلق به قرن چهارم و پنجم)، کتاب ثابتی بوده، اما در تصویرسازی‌های گوناگون آن در طول تاریخ هنر ایران، سازهای متداول آن دوره در تصویرسازی‌ها دیده می‌شود. محسن حجاریان (۱۳۸۷، ۳۷۵) نیز در ارتباط با تصویری از *شاهنامه شاه تهماسب* بیان می‌کند که: «درک نقاشان از ابزار موسیقایی اساطیری همان درک سازهای زمانه خود آنان است».

طبیعتاً اهمیت تصاویر سازدار در برخی دوره‌ها بیشتر از دوره‌های دیگر است بدین علّت که ممکن است اطلاعات و اسناد مکتوب در این باره بسیار اندک باشد. یکی از دلایل اهمیت آیکونوگرافی موسیقی این است که یک تصویر به طور مجزا، اطلاعات زیادی را منتقل می‌کند. برای مثال شاید تنها سندی که ثابت کند پیشینه

تصویر۱۶- تصویری از *شاهنامه داوری*، نقاش: آقا لطفعلی صورتگر، ۱۲۷۰ ق.
ماخذ: (مجالس شاهنامه،۱۳۸۲)

تصویر ۱۷- سنگ قبر زادور فرزند شامیر، نوازنده ارمنی، وفات ۱۱۹۰ (۱۷۴۱ میلادی)، موزه کلیسای وانک.
ماخذ: (براتی و افروغ، ۱۳۹۰، ۸۶).

تـار ایرانـی از آذربایجانی کهن‌تر است، اسـناد تصویری‌ای است که مربوط به ۱۷۷۰ و ۱۷۷۵ م است (دورینگ، ۱۳۹۱، ۱۶۴).

همچنین از آنجا که تاریخ موسـیقی ایران شـاهد منسـوخ شـدن برخی سازها مانند چنگ و عود و ظهور سازهای جدید مانند سنتور و تـار بوده اسـت، می‌توان گفت که هیچ منبعی ماننـد تصاویر، این تغییـر و جایگزینـی را درباره سـازهای فوق به روشـنی بیـان تصویری توضیـح نمی‌دهـد. در ایـن بـاره، تصویـری از سـنتور وجـود دارد که شـاید بتـوان گفت یکی از مهم‌ترین تصاویر منتقـل کننده اطلاعات موسیقایی در تاریخ آیکونوگرافی موسیقی ایران است. تصویر سنگ قبر زیر مربوط به ارمنیان اصفهان است که بر سر آن چنین نوشـته شده: «این آرامگاه نوازنده، زادور، فرزند شامیر می‌باشد. وفات ۱۱۹۰ (۱۷۴۱ میـلادی) می‌باشـد» (براتی و افـروغ، ۱۳۹۰، ۸۶). تصویر فوق مربوط به یکی از نقاشـی‌های آبراهام گورگنیان در موزه وانک است. در حقیقـت بخـش بزرگی از موزه کلیسـای وانـک به آثـار این نقاش ارمنـی (۱۹۰۷-۱۹۶۷) اختصـاص دارد. گورگنیـان در آثار خود نقوش سـنگ‌قبرهای موجود در قبرسـتان را که مربوط به سال‌های ۱۶۰۰-۱۹۵۰ م است، کپـی برداری کرده اسـت (براتی و افـروغ، ۱۳۹۰، ۸۲). وفات شـخص فوق ۱۱۹۰ ذکر شـده و تاریخ دوره صفوی ۹۰۷-۱۱۳۵، افشـاریه ۱۱۴۸-۱۲۱۸ و زندیه ۱۱۶۳-۱۲۰۹ق است (شعبانی، ۱۳۸۱، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۶). یعنـی حدود ۶۰ سـال بعـد از تاریخ انتهای دوران صفوی یعنی ۱۱۳۵ هجری (۱۷۲۱ میلادی). بنابراین اگرچه وفات او در دوره افشـاریه و یا زندیه اسـت (در سـال هایی، این دو حکومت هم‌پوشـانی دارنـد)، دوران حیـات او می‌تواند بـه اواخر دوره صفوی برسد. ساز کمانچه و سرنای هم در تصویر دیده می‌شود. در هر صورت تصویر فوق، وجود سـاز سـنتور را در دوره‌های مذکور نشـان می‌دهد بنابراین می‌توان تاریخی حدودی برای متداول شدن این ساز ارایه نمـود یعنی اواخـر صفوی، دوره افشـاریه و یـا دوره زندیه. همچنین اینکـه باتوجـه بـه ارمنی بـودن شـخص متوفـی (نوازنـده)، می‌تواند ارتباطی بین ورود چنین سـازی توسـط ارامنه وجود داشـته باشـد.

نکتـه بسـیار مهمی در آسیب‌شناسـی این بخش وجـود دارد. به علّت آنکه بیشـتر نگارگری‌های ایرانی حداقل تا حدود اواسـط دوره صفـوی بـه متـون ادبـی وابسـته‌اند، ممکـن اسـت تصویرسـازی از داسـتانی با ماجرای موسـیقایی باشـد که در این صورت، پژوهشـگر می‌بایسـتی دقت فراوانی در تطبیق متن نوشـتاری و سـاز ذکر شـده و تصویر شـده داشـته باشـد. در دوره‌های بعدتر حتی ممکن است

تصویر ۱۸- خسـرو در حال گوش کردن به موسیقی بارید، خمسـه‌ی تهماسـبی، منسوب به میرزا علی.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۴، ۱۳۴)

سازی که در منبع نوشتاری به آن اشاره شده، اصلاً در دوره تصویرگر سـاز وجود نداشـته باشـد. سـاز باربد آنچنان که در تاریخ ذکر شده، بربـط (بینـش، ۱۳۷۴، ۵۸) اسـت. در تصویـر ۱۸، باربـد سـاز عود در دست دارد نه ساز بربط دوران ساسانی. این نکته را باز هم می‌توان در بخش استحاله آیکونوگرافی توضیح داد.

نمونه دیگر، داستان بهرام‌گور و آزاده است که همواره مورد توجه تصویرگران دوره‌های گوناگون بوده است. هنگام تصویرسـازی این داسـتان، باید توجه کرد که آیا سـاز چنـگ در دوره تصویرگر متداول بـوده اسـت یا خیـر؟ و اگر نه، صرفاً تصویرسـازی سـاز چنـگ در یک چنیـن تصویـری، نمی‌توانـد حاکـی از متـداول بـودن سـاز مذکور در دوره مورد نظر باشد.

بازهم نکته مهم دیگر، توجه به رویکرد آرکاییک تصویری سـازی اسـت. آرایه آرکاییک در ادبیات، به معنی اسـتفاده از لغات و عبارات کهـن در متـون جدیـد اسـت. حـال اگـر ایـن آرایـه را به حـوزه تصویر گسـترش دهیـم، بدیـن معنـی خواهـد بـود کـه یـک نگارگـر در دوره جدید از سازی مانند چنگ-که اکنون در موسیقی متداول نیست- اسـتفاده کند. بنابراین محقق این حوزه باید با دقت، تمامی نکات را در ذهن داشته باشد تا بتواند نتایج درستی حاصل کند.

۸. مراحلی پیشنهادی برای بررسی یک تصویر حاوی نقوش موسیقایی در هنر ایران

بعـد از درنظـر گرفتن نـکات بالا، می‌تـوان چنین مراحلـی را برای بررسی یک تصویر حاوی نقوش موسیقایی در نظر گرفت:

۱. مشخص‌کردن دوره تصویر و سبک و مکتب آن؛
۲. مشـخص‌کردن نقاش چنانچه اثر دارای امضا است زیرا در کار برخی نقاشان واقع‌گرایی بیشتر نشان داده شده است؛
۳. تعیین نوع سازهای متداول؛
۴. ویژگی‌های خود سازها و توصیف دقیق آنها؛
۵. تزیینات روی ساز؛
۶. تعیین متداول بودن ساز در یک دوره با توجه به نوع تصویر؛
۷. طریق به دسـت گرفتن سـاز، نوازندگی در حالت ایسـتاده و یا نشسته، راست و یا چپ دستی نوازندگان؛
۸. تعداد نوازندگان؛
۹. هم‌نوازی و همنشینی سازهای موسیقی؛
۱۰. توصیـف مـکان اجـرای موسـیقی و مشـخص کـردن بخـش اختصاص داده شده ترکیب‌بندی به نوازنده یا گروه نوازندگان؛
۱۱. جنسیت نوازندگان؛
۱۲. ارتباط ساز با طبقه اجتماعی یا کشف ارزش‌های طبقاتی در بین نوازندگان سازهای گوناگون؛
۱۳. فراوانی تصویرسازی یک ساز در یک دوره؛
۱۴. تطبیق اطلاعات موسـیقایی تصویری با رسـالات موسیقی و کتب تاریخی هم دوره؛
۱۵. انطبـاق شـکل سـازها بـا شـعر یـا متـن نوشـتاری (در صورت وجود متن نوشتاری حاوی شعر یا غیره)؛

۱۶. بررسی غلبه ترکیب‌بندی تصویری بر روایت موسیقایی؛
۱۷. انطباق تصویر با تصاویر دیگر آن دوره به خصوص گراوورهایی که توسط سیاحان خارجی تهیه شده است (در صورت وجود چنین تصاویری)؛
۱۸. توصیف صحنه‌های رقص و آوازخوانی در کنار گروه‌های موسیقی.

نکته قابل توجه این است که ممکن است برای یک تصویر، امکان پیگیری تمامی مراحل فوق وجود نداشته باشد. اما در هر صورت، مرور ویژگی‌های ذکر شده، کار تحلیل را بسیار دقیق‌تر و روش‌مندتر خواهد کرد.

نتیجه

نکته اصلی در بررسی تصاویر آیکونوگرافی موسیقی این است که تصاویر نقاشی به طور معمول برای انتقال اطلاعات موسیقایی آفریده نشده‌اند؛ اما پژوهشگر موسیقی در برخورد با آنها، سعی در تفسیر اطلاعات موسیقایی دارد. بدین منظور، آشنایی با سبک‌شناسی هنری و دوره خلق اثر، یکی از مهم‌ترین نکاتی است که باید همواره در تفسیر در نظر گرفته شود. علیرغم اینکه نقاشی کلاسیک ایرانی، رویکردی غیرواقع‌گرایانه دارد، از مقایسه نمونه‌های موجود در دوره‌هایی مانند دوره تیموری و اواسط صفوی در تصویرسازی سازها، اغلب رویکرد واقع‌گرایانه در تصویرسازی آنها اتخاذ شده است. در برخی موارد مانند چپ دست بودن نوازندگان، الزامات ترکیب‌بندی تجسمی حکمفرماست و نمی‌توان به نتیجه قطعی در این زمینه دست یافت. با توجه با استحاله از دیدگاه پانوفسکی در آیکونوگرافی می‌توان گفت که اگرچه کتاب‌های ثابتی مانند شاهنامه در نگارگری وجود داشته و همواره مورد توجه شاهان و تصویرگران دوره‌های گوناگون بوده، از روی آزمون نمونه‌های موجود در هر دوره می‌توان گفت که بازتاب سازهای موسیقی دوران نگارگر در تصاویر وجود دارد. توجه به متون همزمان موسیقایی مانند رسالات موسیقی، تصاویر سفرنامه‌ها و توجه به داستان تصویری و اشاره متن به ساز نیز، از نکات مهم دیگر برای پژوهشگران است. از آنجا که تاریخ موسیقی ایران، شاهد منسوخ شدن برخی سازها مانند چنگ و عود و ظهور سازهای جدید مانند سنتور و تار بوده است، می‌توان گفت که هیچ منبعی مانند تصاویر، این تغییر و جایگزینی را درباره سازهای فوق به روشنی توضیح نمی‌دهد و از این منظر، تصاویر بسیار کارساز هستند. همچنین شناخت استفاده آرکاییک از سازهای گذشته در تصویرسازی‌های جدیدتر نیز باید همواره مورد توجه پژوهشگران باشد. در انتها ۱۸ مرحله پیشنهادی توسط نگارنده برای پژوهشگران این حوزه ارایه شده است. اگرچه ممکن است مراحل ذکر شده، همگی در یک تصویر قابل پیگیری نباشد، وجود چنین مراحلی کار تحلیل را دقیق‌تر و روش‌مندتر خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها

1 Iconography.
2 Iconology.
۳ برای کتاب‌های پانوفسکی نک. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* و *Meaning in the Visual Arts*.
4 Music Iconography.
5 Music Iconology.
6 Tilman Seebass.
۷ رپرتوار بین المللی آیکونوگرافی موسیقی (Répertoire International d'Iconographie Musicale).
۸ مرکز تحقیقاتی آیکونوگرافی موسیقی (Research Center for Music Iconography).
۹ شایان ذکر است که مؤلف درهمان اوان چاپ متوجه بی اعتباری مطالب سایت شده، از مسئولین مرتبط خواست که این تصویر را حذف کنند، در جواب پاسخ داده شد که کتاب زیر چاپ است و در چاپ دوم این اصلاح صورت می‌گیرد، ولی متأسفانه با پیگری مؤلف، کماکان این مشکل برطرف نشده، اقدامی برای چاپ دوم نیز صورت نگرفته است. همچنین میثمی در چاپ کتاب *بررسی و تحلیل موسیقی کلاسیک در قزوین (از دوران صفوی تا اواخر قاجار)* (۱۳۹۳)، این تصویر را از سازهای دوران صفوی حذف کرده است.
10 Jáni.
11 Transformation.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین مشهد*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد دوم، انتشارات سمت، تهران.
اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال ششم، شماره ۲۴، صص ۶۱-۹۸.
براتی، بهاره و محمد افروغ (۱۳۹۰)، بازتاب نمادها و نشانه‌های شغلی در سنگ‌های قبور ارامنه با تأکید بر نقاشی‌های آبرنگ در موزه جلفای اصفهان، *کتاب ماه هنر*، ۱۵۶، صص ۷۶-۸۷.
بینش، محمدتقی (۱۳۷۴)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، نشر آروین، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، تاریخ هنر: رویکردهای سنتی و جدید، *فصلنامه حرفه-هنرمند*، شماره ۱۰، صص ۱۱۴-۱۲۲.
پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
ثابتی، الهه (۱۳۸۴)، *فضای اجرای موسیقی ایرانی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شهیدبهشتی.

جواهرمنش، مریم (۱۳۸۲)، *فهرست‌بندی عکس‌های سازدار موجود در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران*، پایان‌نامه کارشناسی موسیقی، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

حجاریان، محسن (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، انتشارات کتابسرای نیک، تهران.

خاکسار، سپیده (۱۳۸۳)، *معرفی و فهرست‌بندی پیکرک‌ها و مهره‌ای سازدار و موسیقایی ایلام باستان*، پایان‌نامه کارشناسی موسیقی، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

خاکسار، سپیده (۱۳۸۷)، *رویکردی باستان موسیقی‌شناسانه بر بقایای باستانی و موسیقایی دوره ایلام باستان*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

خزایی، محمد (۱۳۶۸)، *کیمیای نقش*، انتشارات حوزه هنری، تهران.

خضرایی، بابک (۱۳۹۲)، جستجوی پیشینه‌ی حضور سنتور در موسیقی ایران، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال شانزدهم، شماره ۶۲، صص ۸۵-۹۴.

دورینگ، ژان (۱۳۹۱)، ملاحظاتی درباره تار ایرانی و آذربایجانی، ترجمه: آرش محافظ، *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره ۵۸، صص ۱۶۳-۱۷۶.

دولتی‌فرد، مریم و فاطمه شاهرودی (۱۳۹۲)، تحلیل نحوه بازنمایی نوازنده عود در تصاویر دوره ساسانی تا صفوی، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۴۹-۵۶.

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۲)، سازهای اروپایی در ایرانِ عصر صفوی، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۸، شماره ۲، پاییز و زمستان: صص ۵۷-۶۶.

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۱)، *شناسایی سازهای ایرانی از دیدگاه اکوستیکی از دوره ایلخانی تا پایان صفوی*، رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۵)، نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع سازهای رزمی در ایرانِ دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۶۵-۷۶،

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۶)، *حیات موسیقی سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفوی*، انتشارات ماهور، تهران.

رهبر، ایلناز (۱۳۸۹)، *موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

رهبر، ایلناز؛ هومان اسعدی و رامون گازا (۱۳۸۹)، سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت شاردن وکمپفر، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۱، صص ۳۲-۲۳.

رهبر، ایلناز و هومان اسعدی (۱۳۹۱)، جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، بهار و تابستان، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.

سمسار، محمد حسن (۱۳۷۹)، *کاخ گلستان (گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی)*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

شعبانی، رضا (۱۳۸۱)، *کتاب ایران (گزیده تاریخ ایران)*، انتشارات بین‌المللی الهدی، تهران.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۰)، بررسی کنش‌های نمایشی در آثار پیش از اسلام، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۳، صص ۴۱-۴۹.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، انتشارات سخن، تهران.

فروغ، مهدی (۱۳۵۴)، *مداومت در اصول موسیقی ایران*، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

کاظمی، بهمن؛ مهدی فراهانی و وهرز پوراحمد (۱۳۹۰)، *موسیقی ایران در سده گذشته*، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.

کریمی، فاطیما (۱۳۹۲)، *شرایط نامناسب تابلوهای قدیمی در موزه مکتب کمال‌الملک*، http://www.mehrnews.com/news/2104455، تاریخ دسترسی ۹۶/۳/۲۵.

کسرایی، نیما (۲۰۱۴)، «Mehmooni2.jpg»، https://commons.wiki-media.org/wiki/File:Mehmoonifinal2.jpg، تاریخ دسترسی: ۹۶/۳/۲۴.

گری، بازیل (۱۳۶۹)، نقاشی ایرانی، مترجم: عربعلی شروه، انتشارات عصر جدید، تهران.

مجالس شاهنامه (۱۳۸۲)، به خامه هنرمندان شیرازی: محمد داوری و آقا لطفعلی صورتگر، به کوشش کوروش کمالی سروستانی، ناشر: بنیاد فارس شناسی، مرکز بین المللی گفتگوی تمدنها، با همکاری معاونت معرفی آموزش سازمان میراث فرهنگی کشور و موزه رضا عباسی، شیراز.

مولانا، خسرو و نگار بوبان (۱۳۸۲)، فهرست بندی تصاویر سازدار منبعی که پیگیری روند تکامل موسیقی را از دریچه‌ای نو امکان پذیر می‌کند، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۱۳، صص ۱۱۸.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.

میثمی، سید حسین (۱۳۹۳)، *بررسی و تحلیل موسیقی کلاسیک در قزوین (از دوران صفوی تا اواخر قاجار)*، انتشارات سوره مهر، تهران.

نورانی وصال، عبدالوهاب (۱۳۷۰)، شاهنامه داوری از نفایس موزه رضا عباسی، *موزه‌ها*، شماره ۱۱، صص ۶-۱۱.

هادی‌پور، یاسمن (۱۳۸۲)، *فهرست‌بندی عکس‌های سازدار موجود در موزه کاخ گلستان آلبوم‌های یک تا ۲۱۹*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی موسیقی، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

Firdawsi (2011), *The Shahnama of Shah Tahmasp: the Persian book of kings*, Metropolitan Museum of Art // Distributed by Yale University Press, Contributor: Sheila R. Canby, Phil Mariani, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).

Pope, Arthur Upham (1977), *A survey of Persian art*, v.13, Soroush press, Tehran.

Seebass, Tilman (1992), *Iconography, Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, Macmillan, London.

Seebass, Tilman (2001), *Iconography, The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2nd edition, edited by Stanly Sadie / executive editor John Tyrrell, Macmillan Publishers; Washington, D.C., 54-71.

Sims, Elenor, (2002), *Peerless images: Persian painting and its sources*, Yale University Press, New Haven and London.

Iranian Music Iconography; Interpretation and Explanation Deficiencies, Methodologies and Suggestions

Ilnaz Rahbar*
Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Received 30 Jun 2017, Accepted 10 Jan 2018)

Music iconography is a useful source for uncovering and investigating important musical-historical knowledge. Mainly derived from paintings and iconographical sources, it can often provide insights which cannot be found in written sources. Studying Western paintings in terms of music iconography is common practice, albeit with an awareness of the issues the field faces. However, the study of Persian paintings and pictorial representations of music faces greater problems, due to the lack of realism in the conceptualization of Eastern art. The motivation behind this manuscript was provided by the field's common interpretation and explanation deficiencies, as well as the lack of methodology for Iranian researchers. This article may be useful for Persian music iconography researchers, and will help them to better explain the field. As one aim of this essay is to help musicology and ethnomusicology researchers, an effort has been made to explain key points of musical interpretation pertinent to Persian paintings. This study examines relevant iconography, music iconography, literature reviews of music iconography, the role of the art history in music iconography, the awareness of artistic styles, the reliability of images, and the representation of common musical instruments in each era. It also introduces international music iconography research centers, databases and conferences, and at the end, proposes practical steps for studying a picture containing musical elements in Iranian art. One key point in surveying music iconography is that the primary purpose of many of these paintings was not to provide musical information, yet music researchers can still interpret them for musical knowledge. Thus, comprehending the artistic styles in this field, and the contemporary era of the artwork, remain two of the most important interpretive points to be taken into account. The results of the paper indicate that, although there is no realistic point of view in Persian paintings, musical instruments (especially in the Timurid and the latter Safavid period) are illustrated realistically; Persian paintings regarding musical instruments are therefore generally reliable. In some pictures, there are left-handed players; due to the rules of visual composition, however, nothing can be definitively concluded regarding their handedness. Based on the concept of "Transformation" as proposed in Erwin Panofsky's iconological methodology, it can be understood that – in spite of an unchanging text in various historical editions of the Shahnameh – the musical instruments in its illustrations are inspired by the contemporary era. Therefore, for instance, the Safavid and Qajar Shahnameh manuscripts depict musical instruments from their own respective periods. Musical treatises, historical books, travel accounts and other written documents should be considered for comparative study and enhanced interpretation, as well as for the analysis of pictures relating to music. With reference to various key points in music iconography, 18 steps are proposed that may provide practical methodological guidance for researchers in this field. An effort has been made to choose the most impressive pictures as case studies. This article is an applied research project, and has been carried out using descriptive, analytical, historical and comparative research methods.

Keywords
Iconography, Music, Music Iconography, Music in Art, History of Iranian Music.

*Corresponding Author, Tel: (+98-021) 44868540, Fax: (+98-021) 44865167, E-mail: ilnazrahbar@gmail.com.