تحلیل رفتار اجرایی نوازندگان، بر اساس نشانه‌های نوازندگی در منابع مکتوب و مواد فرهنگی قرون میانی اسلامی

مقاله پژوهشی (صفحه ۲۳۶-۲۱۶)

علی رستمی[۱]، محمد اسماعیل اسمعیلی جلودار[۲]

۱- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد باستان شناسی، گروه باستان شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

۲- دانشیار گروه باستان شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2024.7829.1860

چکیده

کم‌وبیش تمامی یافته‌های فرهنگی که از لایه‌های باستان‌شناسی پدیدار می‌گردند، در بیان اندیشه و تفکر ویژه‌ی آدمی وارد میدان تحلیل می‌شوند. یافته‌های آراسته به نشانه‌های موسیقی دربردارنده‌ی مفاهیمی چون مورفولوژی، سازشناسی، چگونگی شیوه‌های اجرایی ابزارهای موسیقایی و مسائل دیگر هستند. ازاین‌رو این نوشته در راستای سبک‌ها و ساختارهای نوازندگی کهنِ مکتوم مانده، با یک تسلسل تاریخی کارآمد و با دو رویکرد باستان‌شناسی موسیقی و آیکونوگرافی موسیقی سمت‌وسو گرفته است. امروزه در امر نواختن تقریباً تمامی نوازندگان برای ارائه‌ی سُنُریته‌ی ویژه، نوازندگی خاصی را اجرا می‌کنند. بدین گونه پژوهش حاضر برای دستیابی به ساختار نوازندگی‌ها در قرون ۳ تا ۷ ه.ق، داده‌های باستان‌شناسانه و منابع دست‌اول موسیقی را در اولویت بررسی خود قرار داده است. هدف پژوهش، نگاه موسیقایی به داده‌های فرهنگی، شناسایی تفاوت‌ها در نوع نوازندگی و استخراج سبک‌های مکاتب گوناگون در قرون میانی اسلامی است. پرسش اصلی پژوهش این است که واقع-گراییِ شیوه‌های اجرایی سازهای موسیقایی بر داده‌های فرهنگی، در گستره‌ی دید تصویرگر تا چه اندازه صحیح و با واقعیت تطابق دارد که بتواند تفاوت‌های اجرایی نوازندگان را آشکار کند؟ پژوهش حاضر تقریباً با استفاده از تمامی داده‌ها (نه صرفاً نسخ خطی) به شیوه‌های اجرایی نوازندگان در قرون نامبرده پرداخته که تاکنون در نهاد داده‌های فرهنگی محفوظ بوده‌اند؛ چنانکه ۴۱ یافته از میان ۹۸ داده‌ی باستان‌شناسی که از نوع کاسه، بشقاب، بطری، مرکبدان، قالب سفالی و گچی، مجسمه، کاشی و نسخ خطی هستند، آثار مادی این پژوهش را تشکیل می‌دهند. این داده‌ها با روش‌های کتابخانه‌ای و موزه‌ای گردآوری‌شده و با دیدگاه تاریخی، توصیفی-تحلیلی و تطبیقی-کاربردی مورد موشکافی و تحلیل قرارگرفته‌اند. نتایج نشان می‌دهد موسیقی و اصول نوازندگی موسیقی‌دانان در طول قرون میانی اسلامی باوجود محدودیت‌هایِ هیچ‌گاه متوقف نشده و در قالب هنرهای دیگر معرفی شده‌اند. نوآوری و تفکر موسیقایی نوازنده در ارائه‌ی صدادهی اختصاصی چنان برازنده و سزاوار ظاهرشده که افراد عالی‌رتبه و عام، هنرمندان سلطنتی و کوچه‌بازاریِ تحت تأثیر را تشویق و تحریک به ثبت رفتار اجرایی‌اش بر مواد خام باارزش کرده است.

واژه‌های کلیدی: ابزارهای موسیقی، نوازندگی، سُنُریته، باستان‌شناسی، دوران اسلامی، باستان‌شناسی موسیقی، آیکونوگرافی موسیقی.

1- Email: rostami97@ut.ac.ir

2- Email: jelodar@ut.ac.ir

** مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول، با عنوان: « بررسی و تحلیل شواهد آلات و ادوات نوازندگی دوران اسلامی از قرن سوّم ه.ق تا ایلخانیان بر اساس شواهد اسنادی و یافته‌های باستان‌شناختی» می‌باشد که به راهنمایی نگارنده‌ی دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۰۷ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۳)

مقدمه

آدمی از پیش‌ازتاریخ تا به امروز برای تسکین وضعیت روحانی و جسمانی خویش در پی موسیقی بوده است؛ مشخصه‌ی اصلی این نیاز را می‌توانیم با لالایی‌هایی بومی و محلی والدین در دوران طفولیت، به‌کارگیری این عنصر در زندگی روزمرهْ در بازه‌ی نوجوانی تا بزرگ‌سالی و درنهایت با نوای نی، مویه و نوحه‌ی هنگام مرگ مشاهده کنیم. ازاین‌رو انسان، برای اینکه بتواند موسیقی را عنصری ارزشمند در وجود خود و بطن جامعه قلمداد کند، سعی کرده است در طی دوره‌ها بر روی دست‌ساخته‌های خود نشان و ردّی از موسیقی بر جای گذارد؛ بنابراین یکی از هزاران شواهد مادی برجای‌مانده از انسان، آثار مرتبط با موسیقی‌اند. این آثار مادی گاه به شکل تصویری بر روی آثار منقول و غیرمنقول از جنس گِل، سنگ، فلز، استخوان، کاغذ و گاه به شکل ابزار حقیقی موسیقی قابل‌مشاهده هستند که می‌توان گفت تمامی یا درصد بسیاری از آن‌ها، درآمیخته با اندیشه و ذهنیت کسی هستند که به مصور کردن آنان پرداخته، آن‌چنان‌که در بیشتر داده‌ها دیده‌شده است. به‌عنوان‌مثال تصویرگر در طرح و ترسیم یک نوازنده به ریزه‌کاری‌های ساز و رفتار وی در رابطه با ابزار موسیقایی، نهایت دقت خود را به کار گرفته که در بیشتر موارد بتواند موسیقی‌دان موردنظر خود را از همه لحاظ با نقش واقعی‌اش هماهنگ سازد(نک به: ایازی، ۱۳۸۳: ۱۴-۱۰ / سپنتا، ۱۳۹۹: ۱۹-۲۳ / حجاریان، ۱۴۰۱: ۳۶۲-۳۵۹).

مهم‌ترین اقدام در پژوهش پیشرو، دستیابی به چگونگی رفتار اجرایی نوازنده در منابع مکتوب و داده‌های باستان‌شناسی از سده‌ی ۳ تا ۷ ه.ق است. ازاین‌رو هدف آن است که با نگاه موسیقایی کارآمد به ماده‌های فرهنگی و اثبات نگاه حقیقی هنرمند در طرح زدن داده‌ها به سبک‌های نوازندگی گوناگون در منطقه‌ی ایران آگاه و نتیجه‌ی آن را تحلیل کنیم. بنابراین با در نظر گرفتن رویکرد باستان‌شناسی موسیقی، آیکونوگرافی موسیقی و بر اساس چگونگی اجرای موسیقی (نوع سبک و ژست نوازنده پشت ساز: طریقه‌ی نشستن، طرز جای دادن کاسه ساز بر بدن، قاعده‌ای که برای گرفتن دسته‌ی ساز پیاده شده، شیوه‌ی انگشت گذاری و مضراب زدن) رجوع به رساله‌های موسیقی در اولویت کار قرار گرفت، به‌جز چند مورد، آن‌چنان‌که باید اطلاعات درخوری درباره‌ی اصول عملی یادشده هویدا نگشت. سپس با بررسی و جستجو در داده‌های موزه‌ای و مجموعه‌ای چون کاسه‌ها و جام‌ها، بشقاب‌های نقره‌ای، طلایی و سفالی، مدالیون‌ها، طشت‌های بزرگ فلزی، مجسمه و پیکره‌ها، کاشی‌ها، قلمدان‌ها و مرکبدان‌ها، قالب‌های سفالی، ابریق و گلاب‌پاش‌ها، سطل‌های تزئینی و نسخ خطی، دانسته‌هایی مبتنی بر نقش موسیقی‌دان مورد واکاوی قرار گرفت. به‌این‌ترتیب اطلاعاتی از چگونگی رفتار نوازنده با ابزار موسیقی در ۹۸ داده‌ی باستان‌شناسی شناسایی گشت که تنها ۴۱ مورد از آن‌ها به دلیل نمایش جزئیات سازها، مناسب برای مقایسه‌ی تاریخی، ارائه‌ی سبک‌های نوازندگی با داشتن ناهمسانی درون‌مایه‌ای و استمرار نقش در طی سده‌ها، برگزیده شدند.[1] سازهای موسیقایی موردمطالعه در این ۴۱ داده عبارت‌اند از: بربط، رباب (؟)[2]، چنگ، دایره، فلوت و سرنا که تصویر آنان بر یافته‌های موردپژوهش ثبت‌شده است. چگونگی شیوه‌های اجرایی ابزارهای موسیقی در خلق صدادهی منحصربه‌فرد حاوی تفاوت‌هایی هستند؛ اصول نواختن نوازنده، تفاوت را مشخص می‌کند که نشان از شیوه و سبک خاص یک مکتب می‌باشد. در این نوشته بایست تأکید داشت که شواهد مادی برترین داده و استناد دست‌اول برای بررسی چنین موضوعی‌اند. ازاین‌رو در پژوهش حاضر با در نظر گرفتن مسائل نظری، چگونگی ایجاد نقش نوازنده و واقعی بودن ساختار نوازندگی در نقش ترسیم‌شده، شیوه‌های نوازندگی که تاکنونْ آن‌چنان بر مواد فرهنگی قابل پرسش نبوده، بررسی خواهند شد.

پیشینه‌ی تحقیق

مباحث تئوری موسیقی کم‌وبیش از سده‌های نخستین دوران اسلامی (نک به: ابن ندیم،۱۳۸۱: ۴۶۷-۴۷۳) تا به امروز در آثار افرادی چون اسحاق کندی (۱۸۵-۲۵۲ ه.ق)، طیب سرخسی (م. ۲۸۶ ه.ق) و دیگر اشخاص قابل‌بررسی هستند؛ اما اصول عملی موسیقی که بخشی از آن شیوه‌های نوازندگی را تشکیل می‌دهند، آن‌چنان‌که باید در متون مرتبط با موسیقی موردتوجه قرار نگرفته است. دراین‌باره محمدرضا درویشی پژوهشگر سرشناس موسیقی، مدارک باستان‌شناسی

را برای شناخت شیوه‌های اجرایی و سبک‌های موسیقایی مناسب می‌داند (درویشی،۱۳۸۰: ۱۸۷-۱۸۳). بااین‌حال نویسندگان برای اطمینان خاطر، کنکاش در نوشته‌های متنی موسیقی کهن را در اولویت قرار داده‌اند و نکاتی را درباره‌ی مبادی نوازندگی از این منابع استخراج کرده‌اند. فارابی (۲۵۹ - ۳۳۹ ه.ق) در بخش اول کتاب موسیقی کبیر (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۴-۱۲) عنوانی را به تعلیم و تمرین عملی اختصاص داده است؛ در آنجا اشاره دارد متعلم بایستی با تقلید پیوسته از نوع نوازندگی و نوع صدادهی ساز آموزگار بهره ببرد تا اندام‌های او این آمادگی را پیدا کند تا آنچه در مخیله‌اش نقش بسته را پدیدار سازد (همان: ۲۹ / محمد زاده صدیق،۱۳۸۹: ۵۱). در میان‌سال‌های ۳۶۷-۳۷۲ ه.ق رساله‌ی مفاتیح العلوم در باب هفتم به شیوه‌ی خاص مِضراب زدن (جَسّ) اشاره می‌کند، چنین که نوازنده در مواقعی سوای مضراب، می‌توانسته از انگشت شَست و اشاره استفاده کند (خوارزمی، ۱۳۶۲: ۲۲۸). موسیقی‌شناس دیگری به نام اُرمَوی (۶۱۳؟-۶۹۳ ه.ق) در الادوار فی الموسیقی (۶۳۳ ه.ق) فصل پانزدهم را به مباشرت عمل اختصاص داده است. وی در فصل یادشده نکاتی در مبحث مضراب زدن بیان می‌کند که دربردارنده‌ی مفاهیمی چون عادت دادن دست به تمرین‌های زیاد (نواختن پی‌درپی در عمل مضراب زدن) که نتیجه‌ای آن تسلط کامل بر تمامی زه‌ها (انتقال از زهی به زه دیگر) است؛ نکته‌ی دیگر مشاهده‌ی یادگیرنده در چگونگی گرفتن مضراب و نگهداری آن، به‌موقع نوازندگی آموزگار است (اُرموی، ۱۴۰۰: ۱۰۲/ اُرموی، ۱۳۹۲: ۳۰۷). رساله‌ی دیگر، کتاب کنزالتحف (۷۴۷ - ۷۵۵ ه.ق) می‌باشد (کاشانی،۱۳۷۱: ۱۱۵). رساله در معرفی ساز چنگ به شیوه‌ی اجرایی خاصی اشاره دارد؛ در این شیوه نوازنده بایستی به هنگام نواختن چنگ، ساز را در بغل سمت چپ بگیرد. ازاین‌رو با بررسی انجام‌شده در رسالات موسیقی سده‌های ۳ تا ۷ ه.ق توانستیم نکاتی را ذیل مباحث عملی نوازندگی استخراج نماییم. امروزه نیز باوجود کتب مختلف موسیقی درباره‌ی مسائل تئوری و عملی، پژوهش مستقلی در اصول نوازندگی پیشین انجام نگرفته است. دراین‌باره می‌توان به کتاب حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دوره‌ی ایلخانیان تا پایان صفویه) اشاره نمود که (ذاکر جعفری،۱۳۹۶: ۱۴۳-۱۵۱) فصل چهارم کتاب به فنون نوازندگی در سازهای زهی مقیّد، سازهای زهی مطلق، سازهای بادی و در سازهای خودصدا و پوست‌صدا می‌پردازد. کتابی دیگر نیز با عنوان سازهای موسیقی در نگاره‌های ایران (رستمی، منصورآبادی، ۱۴۰۱) ازلحاظ سازشناسی و جایگاه سازها به تحلیل پرداخته و نکاتی پیرامون اجرای سازها را دربردارد. مقالاتی چون تأثیر فرم دندان‌ها، فک و دهان بر نوازندگی سازهای بادی و آرشه‌ای (پژهانفر، ۱۳۸۴)، ویژگی‌های صندلی مناسب برای نوازندگان (پژهانفر، ۱۳۸۴)، مطالعه‌ی تأثیر زنان در عرصه‌ی هنر موسیقی دوران میانی اسلام بر اساس نقوش سفالی (زارعی، شریف‌کاظمی، ۱۳۹۳)، تحلیل نحوه بازنمایی نوازنده عود در تصاویر دوره‌ی ساسانی تا صفوی (دولتی‌فرد، شاهرودی،۱۳۹۲) و مقاله‌ی بررسی تصویر ساز عود و نوازندگان روی آثار سفالی و فلزی دوره‌ی سلجوقی (تندی {و دیگران}، ۱۳۹۶) نیز در حیطه‌ی مسائل فوق قابل‌بررسی هستند. همچنین در مجموعه مقالات گردهمایی مکتب اصفهان مقالاتی در باب موسیقی آمده است(بهرامی،۱۳۸۷). پژوهش‌های انجام‌شده یا در لابه‌لای متون موسیقی و یافته‌های فرهنگی در حد اندک اشاره‌ای هستند و یا در مواردی تنها با تکیه‌بر نسخه‌های خطی مورد تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته‌اند. به‌این‌ترتیب، پژوهش حاضر برای نخستین بار با بهره‌گیری از مواد فرهنگی متنوع به تحلیل نشانه‌های موسیقی بر روی داده‌های فرهنگی پرداخته و تغییرات ریخت شناختی ژست نوازنده و نوع رفتار وی با ساز موسیقایی را در ۵ سده استخراج و بررسی می‌نماید.مستندات تصویری مقاله از میان آثار موزه‌ای و نگاره‌های نقش گشته بر کتب قدیمی برگزیده شده‌اند. ازاین‌رو آثار موزه‌هایی چون ارمیتاژ، بریتانیا، برلین، متروپولیتن و کتبی چون منافع الحیوان (۶۹۸ ه.ق) در کتابخانه‌ی مورگان، الموالید (۷ ه.ق) در کتابخانه‌ی ملی فرانسه، جامع‌التواریخ (۷۰۶ ه.ق) در کتابخانه‌ی ادینبورگ، کنزالتحف (۷۴۷ ه.ق) در دانشگاه لیدن و چند نمونه دیگر مورد انتخاب قرارگرفته‌اند.

چهارچوب نظری پژوهش

علاقه‌مندان به موسیقی در طول دوره‌ها با حضور در

فضاهای آموزشی نکاتی در راستای مسائل موسیقی از اساتید خود می‌آموزند که یک وجه این آموختن، مسئله‌ی نوازندگی می‌باشد. ازاین‌رو نواختن هر ساز موسیقایی نسبت به ساز دیگر متفاوت است و در هر ساز نیز شیوه‌های گوناگونی وجود دارد. «تُن» و «زنگ» در موسیقی سازیک و نوازندگی که اصطلاحاً سُنُریته گفته می‌شود نه خدادادی، بلکه کاملاً اکتسابی است و هر نوازنده‌ی مبتکری به میزان ذوق و عاطفه‌ی موسیقایی‌اش، در طی سالیان متمادی تلاش می‌کند هنگام استخراج صدا از سازش، به‌جای تقلید صدای ساز دیگران، رنگ و جلای خاص خود را ایجاد کند و سُنُریته‌ایی منحصربه‌فرد داشته باشد. چنان‌که اگر از دو نوازنده‌ی صاحب سبک بخواهیم تمِ یکسانی، یا مثلاً رِنگ خاصی را ضبط کنند، هر کس که آشنا با «تُنِ» ساز آن‌ها باشد بلافاصله تشخیص خواهد داد که کدام اجرا و نواخته کدام‌یک از آن‌هاست (تهماسبی،۱۴۰۲: ۴۴۳). بنابراین شنونده (فرد آشنا به صدادهی ساز اساتید) با درک تفاوت لحن نوازندگی مجریان یک ساز خاص، می‌تواند تشخیص دهد این تار نواخته‌ی مجد است، این صدای تار شهناز است و آن‌یکی شریف (همان، ۴۴۱). تفاوت در لحن نوازندگی بستگی به متغیرهایی چون نوع گرفتن ساز، انگشت گذاری بر روی پرده‌ها، قرارگیری دست مضراب زن در ناحیه‌ی خاص، انتخاب محل مضراب خور ساز و شیوه‌ی گرفتن مضراب دارد. موسیقی ایرانی بیش از هر چیز به سازهایش، به‌خصوص به فن اجرای سازهایش بستگی دارد. در مورد موسیقی ایرانی، فن اجراست که سبک را تعیین می‌کند و کوچک‌ترین تعدیل و تغییر در فن اجرا یا صدا نتایج قابل‌ملاحظه‌ای در موسیقی به بار خواهد آورد (دورینگ، ۱۳۸۳: ۱۵-۱۴). بدین گونه ما بررسی خود را در منشأیابی متغیرهای مؤثر در لحن نوازندگی سازهایی چون بربط، رباب، چنگ و دایره قرارداده‌ایم. با استفاده از مواد فرهنگی و با به‌کارگیری رویکرد باستان‌شناسی موسیقی[۳] و آیکونوگرافی موسیقی[۴] پیرامون اطلاعات موسیقای این اسناد و مدارک مباحثی طرح‌شده است. اسلوب پژوهش هر دو رویکرد مانده‌ها و یافته‌های مربوط به موسیقی است. آن‌طور که در رویکرد نخست دست‌ساخته‌های صوتی با داشتن تصویر نوازندگان، خواننده‌ها و رقصنده‌ها، ابزار موسیقی و حالت‌های اجرایی را نشان می‌دهند که گاهی اوقات شامل نماهایی از چیدمان اصلی هستند. یافته‌ها و نمایش ابزار موسیقایی باستان هنگامی‌که در بسترهای باستان‌شناسانه به‌خوبی مستند شده باشند، وسیله‌ای ارزشمند برای آزمایش تجربی تکنیک‌های نواختن باستانی نیز هستند (Both 2009: 1). دومین رویکرد پژوهشگر موسیقی را در برخورد با مانده‌های تاریخی، فهم داده‌های موسیقایی می‌داند (Seebass 1992: 238). 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، تزئینات آن‌ها، گروه‌بندی و هم‌نشینی سازها، جنسیت و وضعیت اجتماعی نوازندگان، معرفی مکان‌های اجرای موسیقی و غیره باشد (رهبر، ۱۳۹۸: ۲۷). به‌جز این دو دیدگاه نظری، موسیقی‌شناسی قومی-تاریخی[۵] هم می‌تواند در بستر باستان‌شناسی، تاریخ، ادبیات و دیوان‌های شعرا به زوایای موسیقی ایران و مسیر فرهنگ شناسی تاریخ موسیقی بپردازد و از چگونگی تولید موسیقی در گذشته و اجرای سازها سخن بگوید (نک به: حجاریان،۱۳۹۸: ۲۰۵-۲۰۳). بدین‌سان توانسته‌ایم به نکات ارزشمندی از میان ماده‌های فرهنگی دست یابیم. یکی از این مباحث، شیوه‌های اجرایی سازها است که احتمالاً به دلیل صدادهی خاص، متفاوت نقش شده‌اند.

روش انجام تحقیق

این پژوهش، استوار بر روش تاریخی و شیوه‌ی تحلیل نیز توصیفی-تحلیلی و تطبیقی-کاربردی می‌باشد که در راستای آثار مادی آمیخته به موسیقی، سعی نموده است با رویکرد باستان‌شناسی موسیقی و آیکونوگرافی موسیقی، خوانش دقیقی از جزئیات سازهای موسیقایی و شیوه‌های مختلف نوازندگی ارائه دهد. جمع‌آوری منابع و مآخذ در این مطالعه بر پایه‌ی مدارک کتابخانه‌ای، موزه‌ای و مجموعه‌ای است. در خوانشی که صورت گرفته داده‌های باستان‌شناسی، کتب کهن و معاصر موسیقی ایران مورد واکاوی قرارگرفته‌اند تا در مقایسه‌ی تطبیقی متون و یافته‌های مادی برجای‌مانده در بازه زمانی مقاله با دو رویکرد یادشده، نتایج درخوری به دست آید.

انتقال احساس و چگونگی ایجاد نقش موسیقی‌دان

انتقال احساس توسط نوازنده در طی سده‌ها به دلایل گوناگونی ازجمله برای آرامش ذهن، مسرت و شادمانی، غم و اندوه شاهْ درباریان و عوام، برون‌ریزی حس درونی با توجه به حال خودْ احساس حضار یا حس غالب در فضا، ارزیابی مهارت و چیره‌دستی خویش در مواجه با طبقات اجتماعی مختلف و یا به انگیزه‌های دیگر اجرایی می‌شده است. بنابراین با توجه به این برهان‌ها و شواهد متنی پیشرو گویی نوازنده با سُنُریته‌ی خاص، تأثیر قابل‌توجهی در مخاطب ایجاد نموده و با این تکنیک، دستیابی به انعام یا جایگاه والا را برای خود رقم‌زده است. با نظر به داده‌های باستان‌شناسی برخی از افراد خواهان سفارش محصولی در رابطه با شمایل و ژست نوازنده، با ریزه‌کاری‌های بسیار ظریف بر روی مواد خام نفیس بوده‌اند؛ کما اینکه امروزه نیز نقش نوازندگان را با جزئیات و به دلایل خاص بر تابلو شاسی و پوسترها مشاهده می‌کنیم. بنابراین به نظر می‌آید برخی از حکام، اهل هنر و دوستداران و بزرگان موسیقی در واکنش به پیدایی حس منتقل‌شده در ذات خود و تکریم نوازنده، اقداماتی در جهت ثبت چهره و سبک نوازندگی منحصربه‌فرد او به شکل تصویری ماندگار، انجام داده‌اند. برای نمونه در پشت نشان عزالدوله، نوازنده‌ی بربط با ریزه‌کاری‌های چهره، مدل مو و لباس، شیوه‌ی نشستن، نوع ساز، طریقه‌ی مضراب زدن و انگشت گذاری شگرف حک‌شده است (تصویر ش. ۳ در جدول ش. ۳ / برای درک بهتر نک به: ثروت، ۱۹۷۷: ۱۱۴). آن‌طور که پیداست این عمل ریشه در علاقه‌ی بیش‌ازاندازه‌ی شخص حاکم به موسیقی و نوازنده‌ی خاص می‌باشد که دستور ضرب شمایل وی را با این ظرافت برداده‌ی ارزشمندی چون نشان خود داده است.

دراین‌باره نیز منابع متنی دوران اسلامی (سده‌های ۳ تا ۷ ه.ق) نکات قابل‌توجهی را آشکار نموده‌اند. برای نمونه می‌توان به چهار گزاره‌ی تاریخی اشاره کرد. در رساله‌ی حکایه القاسم البغدادی (سده‌ی ۴ ه.ق) بیان‌شده است بعضی از مردم در آن زمان چنان شیفته‌ی موسیقی و آواز بودند که در هنگام شنیدن آواز پاره‌ای از خوانندگان از خود بیخود می‌شدند، ازجمله ابوعبدالله مرزبانی، چون به آواز خواننده‌ای به نام خلوب گوش می‌داد از حال عادی بیرون می‌رفت، به خاک می‌غلطید، نعره می‌کشید و سیلی به‌صورت خود می‌زد. مردی دیگر به نام ابن خیرون، به هنگام شنیدن آواز خواننده‌ی دلخواه خویش لباس‌های خود را پاره می‌کرده و همچون دیوانگان می‌شده و سرش را به دیوار می‌زده است. منبع تاریخی در سطری دیگر از زنی عود نواز یاد می‌کند که چون وارد مجالس می‌شده و شروع به نواختن می‌کرده، بعضی از حاضران فریاد می‌کشیدند و جامه‌های خود را می‌دریدند (الأزدی،۱۹۰۲: ۸۷ - ۵۳). موردی دیگری در کتاب البصائر و الذخائر (سده‌ی ۴ ه.ق) قابل بازبینی است؛ شخصی به نام قاسم بن الحسین کنیز آوازخوانی داشته و زمانی که او آواز می‌خوانده وی لباس خود را پاره می‌کرده است (التوحیدی،۱۹۹۸: ۶۹). دراین‌باره از فارابی و رودکی هم نکات چشمگیری برجای‌مانده است. در خصوص اثرگذاری فارابی دو متن تاریخی وجود دارد که درنهایت کمال به این موضوع مهر تأیید می‌زنند. در مجمل الحکمه (سده‌ی ۴ ه.ق) بیان‌شده است: «فارابی در پیش مأمون نوایی بزد که جمله بی‌اختیار خویش بخندیدند به قهقهه و نوایی دیگر بزد جمله به گریستن درآمدند. پس نوایی دیگر بزد که جمله در خواب شدند، وی برخاست، بیرون رفت و اهل مجلس را خبر نبود.» (نامعلوم، ۱۳۷۵: ۷۸ / مشابه این سخن در وفیات الاعیان (۶۵۴ - ۶۷۲ ه.ق) نک به: بینش به نقل از ابن‌خلکان،۱۳۷۸: ۸۴). دومین متن سطری در فصل دوم مقاله‌ی چهارم رساله‌ی کنزالتحف است؛ این‌چنین که اجرای موسیقی به دست فارابی منجر به صلح شده است؛ کاشانی می‌نویسد: «فارابی در مجلسی حاضر بود، دو شخص که قدیماً با یکدیگر کینه داشتند حاضر بودند. فارابی بدعوی پرده‌ای بنواخت چنانچه در حال از طرفین کینه‌ای که بود زایل شدْ برخاستند و سر در قدم یکدیگر نهادند و صلح کردند.» (کاشانی، ۱۳۷۱: ۱۲۱). در چهارمقاله (۵۵۰ ه.ق) و در لباب الالباب (۷ ه.ق) درباره‌ی تأثیرگذاری رودکی آمده است: «رودکی به دلیل مهارت عالی در سرودن شعر و چنگ‌نوازی، شعر بوی جوی مولیان آید همی را سرود، آنگاه در مجلس امیر حاضر شد و در پرده‌ی عشاق آغاز به خواندن کرد؛ چون به بیت «میر سرو است و بخارا ...» رسید امیر چنان به هیجان آمد که بدون کفش و با جامه‌ی سفر بر اسب نشست و رو به بخارا نهاد و تا آنجا هیچ توقفی نکرد.» (عروضی سمرقندی،۱۳۲۷: ۳۲ / عوفی، (ج ۲)، ۱۳۶۱: ۴۹۴).[۶] پس از بررسی شواهد

پرسش پیش‌آمده در رابطه با سُنُریته و صدادهی است؛ اینکه نوازنده چه نوع سُنُریته‌ای را ایجاد می‌کرده که مخاطب چنین سریع التأثر می‌گشته است؟ متأسفانه این مورد قابل‌بازشناسی نیست. امروزه نیز دوستداران موسیقی در رویارویی با نوع ناله و ستبری سُنُریته‌ی سازها که ناشی از انگشت گذاری، مضراب زدن و آرشه‌کشی منحصربه‌فرد است متأثر می‌شوند و عکس‌العمل‌هایی مانند واژه‌های احساسی بر زبان و یا کوفتن دست بر پا و سرخود، در آن‌ها تجلی می‌یابد. سُنُریته در یادآوری خاطرات هم نقش بسزایی دارد؛ همان‌طور که رودکی توانست امیر سامانی را با شعر و نوازندگی خود به یاد سرزمین مادری خود بی اندازد، ذهن آدمی نیز در بیشتر مواقع با شنیدن نوایی در جا و مکانی آن فضا را ثبت می‌کند، به‌گونه‌ای که اگر در زمان و مکانی دیگری آن نوا پخش شود به‌احتمال‌زیاد به یاد آن مکان خواهد افتاد. بنابراین انسان از راه شنود یک اثر موسیقایی خاطره‌هایی را در ذهن خود فرامی‌خواند و تداعی می‌کند که عیناً به همان وجه قبلاً در محفوظات ذهن وی بایگانی‌شده است (لطفی،۱۳۹۵: ۸). باوجوداین اسناد و مدارک دستیابی به اصول نوازندگی قُدَما نیاز به‌راستی آزمایی شواهد مادی دارد. این‌چنین که بایستی فن هنرمند در مرحله‌ی خطا و آزمون قرار بگیرد تا مشخص شود مدارک تصویری موسیقی تا چه اندازه به واقعیت نزدیک هستند.

نگاه هنرمند در بازشناسی سبک نوازندگان

اثر هنری به‌گونه‌ای ایجاد و خلق‌شده است که در معرض دید تمامی افراد جهان قرار بگیرد. ازاین‌رو در طی سده‌ها تجارت و مهاجرت باعث شده یک اثر هنری با دارا بودن بن‌مایه‌های مختص به یک ناحیه از سرزمینی به سرزمین دیگر برای معرفی آن اثر، ایفای نقش کند. هنر گاه درگذر از تاریخ با دربار و شاهان گره‌خورده و گاه زمانی از آن استفاده می‌شده که آموزه‌های دینی و اخلاقی در زندگی مردم حضور کمتری داشته و گاه هم تحت تأثیر دین، ویژگی‌های آیینی گرفته و حضور بیشتری داشته است. هنر دوران اسلامی مفاهیم و معانی‌ای بیش از تزئین و آرایش دارد و هر جا که خلق آثار هنری در خدمت جنبه‌های آیینی بوده، معانی حکمی داشته است که باظرافت طبع هنرمند، به تصویر کشیده می‌شد و هنرمند نماد را خلق نمی‌کرد، بلکه آن‌ها را کشف می‌کرد و با اندیشه‌ی خود تطبیق می‌داد (موسوی گیلانی،۱۳۹۵: ۲۸۴). بنابراین هنرمند کسی است که به‌گونه‌ای خردمندانه در خلق اثر هنری، مشارکت می‌کند (دیکی،۱۳۸۷: ۸۴). بنا بر مطالب فوق هنرمند در بیشتر اوقات، واقعیت هنری را مطابق با ذهن خویش که در بستر فرهنگی آن دوران پایه‌ریزی شدهْ می‌چیند، با رجوع به مواد فرهنگی مشاهده می‌شود تصویرگر در خلق برخی از آثار مادی اطلاعات لازم را در گستره‌ی سازشناسی و فنون نوازندگی داشته است. برای نمونه در جداول ایجادشده ژرف‌نگری در نظر گرفته‌شده در مسائلی چون جزئیات سازها (کاسه، دسته، خرک، گوشی، سرپنجه، زه، خرک و مضراب) و اصول اجرایی ابزارهای موسیقی، این امکان را به ما می‌دهد تا گمانه‌زنی‌هایی حول محور اینکه تصویرگر معلوماتی از موسیقی، متون موسیقی و یا نشست‌وبرخاستی با نوازندگان داشته که چنین دقیق طرح‌هایی را زده است، اعمال کنیم. برای مثال در تصویر ش. ۶ از جدول ش. ۱ هنرمند آن‌چنان تیزبینانه نقش را ایجاد نموده که گویا برگی از رساله‌ی موسیقی کنزالتحف به هنگام کار در جلوی چشمانش باز بوده است. آن‌چنان‌که پیداست، تصویرگر موسیقی می‌دانسته و نسبت به ساختمان و فنون نوازندگی سازها آگاهی کامل را دارا بوده و اگر هم ماکتی در اختیار هنرمند گذاشته‌شده تا از روی آن نقش زند، قطع به‌یقین سازنده‌ی ماکت سَر و سِرّی در موسیقی داشته است (جدول ۱).

سبک‌های نوازندگی و فقدان آن‌ها در شواهد متنی

در هر سرزمین و هر عصری سند تعلیم در کلیه‌ی دانش‌ها و فنون نیاز به معلمان ناموری داشته که در فن و دانش خود معتبر بودند و این امر نشان می‌دهد که تعلیم دانش، فن و صنعت خاصی است که در آن اصطلاحات مختلف وجود دارد؛ چراکه هریک از پیشوایان نامور دانش دارای اصطلاحات خاصی در تعلیم دانش می‌باشند که مخصوص به خود آن‌ها است (ابن خلدون (ج ۲)، ۱۳۸۲: ۷۹۱-۸۷۸ / نک به؛ واعظ کاشفی سبزواری،۱۳۵۰: ۹۶ -۱۰۱). با تکیه‌بر مقدمه‌ی ابن خلدون

که از اصطلاحات خاص اساتید در تعلیم دانش سخن می‌راند، به نظر می‌آید یک جنبه از اصطلاحات خاص اساتید احتمالاً همان سبک‌های متنوع در نوع نوازندگی سازهای موسیقایی است؛ همان‌طور که شادروان محمدرضا لطفی علت برزو اختلاف‌ها در ردیف اساتید بزرگ را تنها ذوق و سلیقه شخصی می‌دانست (لطفی، بی‌تا: ۱۲). ازاین‌رو در حوزه‌ی نوازندگی نیز شاگردان پس از اتمام آموزش عالی و در مقام استاد، ایده‌هایی را وارد نوازندگی کرده‌اند که حاوی سُنُریته‌ی متفاوت است. بدین‌سان آنچه نوازنده ارائه می‌دهد دنباله‌ی آن چیزی است که جامعه‌ی تاریخی در گذشته هم ارائه داده است. تسلسلی که در سیر اندیشه‌ی هنر موسیقی از نسلی به نسل دیگر وجود دارد نهایتاً از مجرای تاریخ می‌گذرد و پیگیرانه بر روی‌هم انباشته می‌شود و شکل نوینی به خود می‌گیرد و از دستان هنرمند دیگری جلوه‌گر می‌شود (حجاریان،۱۳۹۸: ۱۶۵).

بیشترین اطلاعات قابل‌بررسی درباره‌ی حرکات نوازندگی منتهی به دوران معاصر است. نویسندگان در بررسی خود میان نوشته‌ها به نکته‌ی مهمی دست‌یافته‌اند که تا حدودی می‌تواند کمبود متون درزمینه‌ی فنون نوازندگی را روشن کند. در کتاب الفتوه (سده‌ی ۶ ه.ق) مشاغلی که دارای فتوت نامه نبوده و شرایط فتوت را نداشته‌اندْ ذکرشده‌اند. در میان آن‌ها مشاغلی وجود دارد که امروزه نیز جزء هنرها به شمار می‌آیند؛ مانند صورتگری، قصه‌گویی، نی‌نوازی، شعبده گری، دلقک‌بازی، ساختن ابزار موسیقی، خنیاگری و رامشگری. به نظر می‌رسد این شغل‌ها جزء اصنافی بوده‌اند که هرچند به‌صورت غیررسمی و حتی گاه از سوی دربار حمایت می‌شدند؛ اما بزرگان اهل فتوت به خاطر ممانعت‌های دینی، به آن‌ها توجه نکرده‌اند. برای نمونه گفته‌شده که آواز قینات (زنان آوازخوان)، آواز مزمار (نی‌ها) و آواز معازف (نواختنی‌هایی چون عود و تنبور) نامشروع و حتی آنان که به این امور گوش فرا می‌دهند، شایستگی ورود در میان اهل فتوت را ندارند. ازاین‌رو فتوت نامه‌نویسان این مشاغل را باروحیه فتوت و جوانمردی ناسازگار دانسته و نام صاحبان آن مشاغل را در کنار نام بزه‌کاران، دورغگویان و نیرنگ‌بازان آورده‌اند (بغدادی، ۱۹۸۵: ۱۷۶-۱۷۸).[۷] این مورد شاید یکی از دلایل نبود نوشته در باب فنون نوازندگی بوده است. با نبود چنین مدارکی، راه دسترسی به شواهد درست و نزدیک به واقعیت را می‌توان از طریق مطالعات باستان‌شناسی بر روی شواهد مادی به‌عنوان مدارک دست‌اول و منابع متنی به‌عنوان اسنادی قابل واکاوی و قضاوت، موردمطالعه قرارداد. در ادامه مشاهده می‌شود شواهد مکتوب و مادی با گزینش صورت گرفته، چگونه عملکردی در رونمایی فنون نوازندگی کهن داشته‌اند.

اصول نوازندگی یافت شده از شواهد مکتوب و مادی

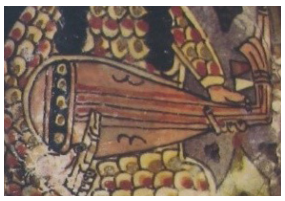
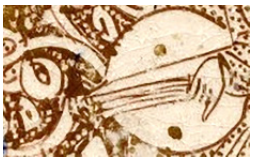
از شیوه‌های نوازندگی اساتید پیشین اطلاع چندانی نداریم؛ ولی بررسی صورت گرفته در دیوان رودکی، مفاتیح العلوم، مروج الذهب، کنزالتحف و جامع الحان، نکاتی را درباره‌ی مسائل عملی موسیقی فاش کرده است. در دیوان شعر رودکی (۲۴۴-۳۲۹ ه.ق) بیت مقابل «بگرفت به چنگ چنگ و بنشست/ بنواخت به شست چنگ را شست» چنین مفهومی را دربردارد؛ نوازنده ساز را با پنجه‌ی خود گرفته و در حالت نشسته سیم‌های چنگ را با انگشت شست به صدا درآورده است (رودکی،۱۳۷۶: ۱۹۰). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد خوارزمی در مفاتیح العلوم با اشاره به کلمه‌ی جَسّ از گونه‌ی خاص مضراب زنی یاد می‌کند یعنی نوازنده سوای مضراب با انگشت سبابه و شست می‌توانست بر وترها زخمه بزند (خوارزمی،۱۳۶۲: ۲۲۸). در مروج الذهب (سده‌ی ۴ ه.ق) نیز محمد بن طاهر بهترین سماع را زمانی معرفی می‌کند که کنیزکی در حالت چهارزانو بنشیند، عود بنوازد و به آهنگ جالب و صدای خوب بخواند (مسعودی (ج ۲)،۱۳۸۲: ۵۵۹). در این گزاره چهارزانو نشستن نوازنده و خوانندگی به هنگام نوازندگی نکته‌ی حائز اهمیتی است؛همان‌گونه که داده‌ای مشابه، احتمالاً متعلق به سده‌ی ۳ ه.ق چنگ‌نوازی را چهارزانو و به هنگام آوازخوانی نشان می‌دهد (شکل ۱ در جدول ش. ۵). درباره‌ی اشاره‌ی رساله‌ی کنزالتحف به اصول عملی موسیقی قبل‌تر اشاره‌ای شد. چنانکه نویسنده در مورد نوازندگی ساز چنگ اعتقاد دارد که بایستی پایه‌ی ساز به‌موقع نواختن در سمت چپ بدن قرار بگیرد (کاشانی،۱۳۷۱: ۱۱۵). شاهد آخر رساله‌ی جامع الحان است. در باب ثانی عشر این نوشته از مجلسی یاد می‌شود که اساتید موسیقی نیز با آلات ذوات الاوتار و آلات ذوات النفخ در مجلسی حاضر بوده‌اند

و بحث علمی و عملی موسیقی می‌کرده‌اند (المراغی،۱۳۶۶: ۲۴۳-۲۴۵). بنابراین این شاهد، مدرکی موثق است که گواهی می‌دهد اساتید درباره‌ی مباحث عملی موسیقی با یکدیگر گفتگو می‌کرده‌اند. پس از پیدایش این گزاره‌ها از میان نوشته‌ها نوبت به مقایسه‌ی تطبیقی این نکات با آثار مادی می‌رسد تا مشخص شود حساسیت و دقت در مسائل موسیقایی چه مقدار برای تصویرگر مهم و باارزش بوده است. با رجوع به جدول ش. ۲ بهتر می‌توان این موضوعات را درک کرد.

با طرح مسائل پیشین، سوای شواهد متنی، داده‌های باستان‌شناسی نوعی از یک‌زبان ترجمه نشده هستند که برای توصیف رفتار انسانی در گذشته، بایست رمزهای موجود در آن زبان کشف و بررسی گردد (Binford 1983: 11). این مواد فرهنگی نیز در روشن شدن شیوه‌های نوازندگی کهن خوش درخشیده‌اند. به‌گونه‌ای که با قراردادن داده‌ها در یک مسیر تاریخی، با درنظرگرفتن متغیرها در اصول نواختن(نوع نشستن، چگونگی گرفتن و جایگیری ساز، نمایش ناحیه‌ی قرارگیری دست مضراب زن بر ساز و نقطه‌ی مضراب خور، فرم دست، پنجه و انگشتان به‌موقعِ مضراب زدن، گرفتن پرده و زه‌های ساز) و برگزیدن داده‌هایی به‌دوراز شباهت محتوایی در جداول ۳ الی ۶، شیوه‌های مختلفی از نوازندگی سازها در قرون میانی اسلامی فاش شده است. با این تفاسیر ۱۲ شیوه برای بربط، ۴ شیوه برای رباب، ۵ شیوه برای چنگ و ۳ شیوه برای دایره، کشف‌شده است. به‌غیراز سازهای زخمه‌ای و کوبه‌ای، سازهای بادی (نی، فلوت و سرنا) شناسایی‌شده در این پژوهش، تنها با دارا بودن دو شیوه‌ی نوازندگی (نوع نشستن: دوزانو یا چهارزانو / طریقه‌ی انگشت گذاری: دست راست نخست بر روزنه‌های ابتدایی جای گرفته و دست چپ بر روزنه‌های انتهایی و بالعکس) نتوانستند جدولی به خود اختصاص دهند. بااین‌وجود شیوه‌های ذکرشده برای سازهای رباب و دایره نیز مقارن با سده‌ی ۶ ه.ق می‌باشد؛ چراکه داده‌ای که بتواند اصول نوازندگی این دو ساز را به پیش از سده‌ی ۶ ه.ق ببرد مشاهده نشد. در تجزیه‌وتحلیل نهایی، از پس داده‌ها نکته‌ی مهمی کشف گردید. این‌گونه که با توجه به سبک‌های نوازندگی بربط در جدول ش. ۳ و تصویر ش. ۹ از این جدول، شیوه‌ای را با این ویژگی که نوازنده در حالت چهارزانو، کاسه‌ی ساز را سمت پهلو و بر روی پای راست نشانده، دست راست خود را به‌عنوان دست مضراب زن مقداری پایین‌تر از قوس بالایی کاسه وارد بخش مضرابی ساز کرده، انگشتان دست راست را در حالت جمع قرار داده به‌گونه‌ای که چهار انگشت دست راست (به‌جز انگشت شست) کاملاً به یکدیگر چسبیده و مجموع آن‌ها در حالت خمیده به سمت کف دست قرارگرفته که در این هنگام انگشت شست از بالا، ابتدای مضراب را به کمک انگشت اشاره در میان دارد و درنهایت دسته‌ی ساز را تقریباً موازی با خط شانه، پدیدار کرده است. این شیوه که مشابه نوازندگی امروز ساز بربط می‌باشد با توجه به تاریخ داده احتمالاً از سده‌ی ۷ ه.ق آغازشده است؛ این در حالی می‌باشد که در طول سده‌ها، شیوه‌های دیگری نیز وجود داشته‌اند. استدلال ما برای شروع این شیوه از سده‌ی ۷ ه.ق و استمرار آن تا امروز شباهتی است که در تصاویر جدول ش. ۷ وجود دارد.

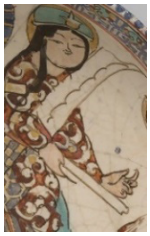
جدول ۱- راستی آزمایی در شواهد موجود برای اثبات درستی نگاه هنرمند

ردیف	منابع مکتوب	شواهد مادی یا تصویری
۱	مفاتیح العلوم: وترهای عود چهار (بَمّ، مَثْلَث، مَثْنیٰ، زِیْر) است (خوارزمی،۱۳۶۲: ۲۲۶).	نقش عودی با چهار زه بر بشقاب (نک به: تصویر ۲ در جدول ۳).
۲	مفاتیح العلوم / موسیقی کبیر: شَعیرَةُ المِزْمار: زبانه‌ای است که بر سر استوانه‌ی نای جای دارد و دهانه‌ی نای به‌وسیله‌ی آن محدود و متسع می‌شود (خوارزمی، همان / فارابی، ۱۳۷۵: ۳۵۴).	شمایل زبانه‌ای میان دهان نوازنده و روزنه‌ی ابتدایی ساز سرنا. بشقاب، احتمالاً سده‌ی ۳ ه.ق، ایران (Hillenbrand, 1999: 48).

ردیف	منابع مکتوب	شواهد مادی یا تصویری
۳	انگشت گذاری در موسیقی یعنی تغییر طول زه‌های یک ساز با قرار دادن انگشت در فواصل موسیقایی، همزمان با مضراب زدن بر روی همان زه.	اطلاعات جزئی و ظریف این داده در حوزه‌ی نوازندگی قدما، آن را تبدیل به یکی از شاهکارترین آثار کرده است. نوازنده در این تصویر با انگشت اشاره و میانی یک زه و با انگشت حلقه و کوچک دو زه جدا را گرفته است (نک به: تصویر ۳ در جدول ۳).
۴	مضراب (زخمه) برای تولید صدا در سازها، جنس‌های متفاوتی دارد: فلز (برنج، استیل)، چوب، پلاستیک، شاخ حیوانات و گاهی پَر. گفته‌شده زریاب شاه‌پر عقاب و پنجه‌ی شاهین را به‌جای مضراب چوبی آورده است (الرفاعی،۱۳۹۵: ۱۶۰).	 نوازنده به‌غیراز اینکه با انگشت کوچک زه چهارم را گرفته با مضراب نیز (احتمالاً چوبی) در حال نواختن زه دوم است. تصویرگر باذوق در اینجا ارتعاش زه را به هنگام مضراب زدن به‌خوبی تصویر زده است. تکه کاسه، ۴ ه.ق، شرق ایران (Watson 2006: 241).
۵	با توجه به کلمه شَعیرَةُ المِزْمار در رساله‌ی خوارزمی، قمیش یا زبانه قطعه‌ای است که در بعضی از سازهای بادی مانند سرنا، دودوک و ... به کار می‌رود و ابزار اصلی تولید صدا در این‌گونه سازها می‌باشد.	نمایش قمیش یا زبانه در حدفاصل بین دهان نوازنده و روزنه‌ی ابتدایی ساز (احتمالاً دودوک). کاسه، ۶ ه.ق، کاشان، مجموعه هنر گالری فریر. (URL1)
۶	بربط تصویر شده در نسخه‌ی خطی کنزالتحف،۷۴۷ه.ق (کاشانی: دانشگاه لیدن/ نک به:خضرائی،۱۳۸۸)	 مشابهت جزئیات ساز در کاشی هشت‌ضلعی با بربط نقش شده در رساله (نک به: تصویر ۱۱ در جدول ۳).
۷	جامع الحان (۸۱۸ ه.ق)-مقاصد الحان (۸۲۱ ه.ق): طرب الفتح دارای شش زه منفرد که پنج زه همانند زه عود کوک شده و زه ششم به‌صورت زه واخون می‌توانست با هریک از زه‌های پنج‌گانه‌ی هم‌صدا کوک شود (المراغی،۱۳۶۶: ۱۹۹ / المراغی،۱۳۵۵: ۱۲۶).	ساز نمایان شده با شش زه و شش‌گوشی منفرد. بشقاب، ۴ ه.ق، نیشابور، موزه هنر نلسون-اتکینز. (URL2)

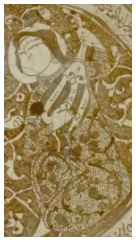
ردیف	منابع مکتوب	شواهد مادی یا تصویری
۸	مقاصد الحان: تحفه العود دوازده زه دارد (المراغی،۱۳۵۵: ۱۲۹ / نک به: جعفری، ۱۳۹۲: ۲۰۱).	طرح عودی با ۱۲ گوشی و ۶ زه جفت (نک به: تصویر ۲ در جدول ۷).
۹	نوع قراگیری پشت ساز یکی از اصول نوازندگی است که دارای استانداردهایی می‌باشد.	نقشی از نشستن خاص نوازنده و دقت تصویرگر در مایل بودن پای راست به بیرون (نک به: تصویر ۶ در جدول ۳)

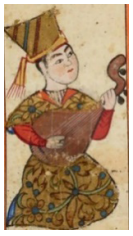
جدول ۲- مقایسه تطبیقی برخی از اصول نوازندگی در متون و شواهد مادی

(۳) با رجوع به تصاویر ۲ و ۳ در جدول ۳، چهارزانو نشستن نوازنده بهتر قابل‌درک است.	 (۲) نوازنده با استفاده از انگشت سبابه و شست در حال نواختن است. مرکبدان، سده‌ی ۶ ه.ق، خراسان، مجموعه‌ی کپنهاگ. (URL4)	 (۱) نوازنده در حالت نشسته ضلع پایینی چنگ را گرفته و با انگشت شست و اشاره می‌نوازد. کاسه، اواخر سده‌ی ۶ ه.ق، کاشان، متروپولیتن. (URL3)
-	 (۵) گفتگوی دو فرد درزمینه‌ی مسائل عملی موسیقی که احتمالاً درباره‌ی روش صحیح انگشت گذاری بر ساز چنگ است. اینکه استاد با استاد است یا استاد با شاگرد، برایمان مشخص نیست؛ ولی ازآنجایی‌که شخص سمت راست، دست شخص روبه‌رو را گرفته احتمال می‌رود استاد به شاگرد آموزش می‌دهد. کاسه‌ی مینایی، اواخر سده‌ی ۶ ه.ق، کاشان، مجموعه هنر گالری فریر. (URL6)	 (۴) قرارگیری ساز چنگ بر قسمت چپ بدن، برگ ش. ۲۸ نسخه‌ی خطی جامع التواریخ، ۷۰۶ ه.ق یا ۷۱۴ ه.ق، ایران (همدانی: کتابخانه‌ی ادینبورگ) (URL5)

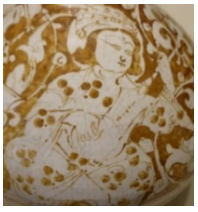
جدول ۳- بررسی اصول نوازندگی در داده‌هایی مرتبط با ساز بربط

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری کاسه‌ی ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه‌ی کاسه	چگونگی فرم انگشتان دست مضراب زن	طرز انگشت گذاری بر روی دسته‌ی ساز	فرم دسته‌ی ساز	مضراب زدن با زخمه یا ناخن
۱	بشقاب، ۲ یا ۳ ه.ق، طبرستان، بریتانیا. (URL7)	ایستاده	سینه‌ی سمت راست	از قسمت پایین کاسه، آن‌طور که مچ بر روی نوار پایینی کاسه و کف دست راست بر روی محل مضراب خور	انگشت شست، اشاره و کوچک آزاد و انگشت میانی و حلقه جمع	انگشت شست دست چپ خوابیده بر بالای دسته و انگشتان دیگر در پایین موازی با یکدیگر	رو به پایین	ناخن
۲	بشقاب، قرن ۳ ه.ق، شرق ایران، ارمیتاژ. (URL8)	چهارزانو	ابتدایی‌ترین نقطه‌ی سینه و بازوی سمت راست	از پایین خرک، نزدیک به محل مضراب خور از مچ به بالا جمع	انگشتان در حالت خمیده به سمت کف دست	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	موازی با خط شانه	مضراب
۳	نشان عزالدوله،۳۷۶ ه.ق، ایران،استانبول(اتینگهاوزن، گرابار،۱۳۹۶: ۳۵۵)	چهارزانو	میان سینه و پهلوی سمت راست	انحنای بالایی کاسه	انگشت شست و اشاره به حالت نیشگونی و سه انگشت دیگر احتمالاً آزاد	انگشت اشاره و میانی بر دومین زه و انگشت حلقه و کوچک بر زه نخست	رو به بالا (سرپنجه موازی با صورت)	ناخن
۴	کاسه، ۴ ه.ق، شرق ایران (Watson 2006: 241)	دوزانو	پهلوی سمت راست	انحنای لبه‌ی پایینی کاسه	مضرابی میان انگشت اشاره، میانی و حلقه و پشت‌انگشت کوچک	انگشت اشاره، میانی و حلقه‌ی دست چپ برزه نخست،دو انگشت دیگر بر زه چهارم	موازی با خط شانه	مضراب
۵	بشقاب، ۵ ه.ق، ایران، برلین. (URL9)	چهارزانو	میان شکم	انحنای لبه‌ی پایینی کاسه	مضرابی میان انگشت اشاره و شست، سه انگشت دیگر آزاد	نقشی در این باب مشاهده نشد.	موازی با خط شانه	مضراب

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری کاسه‌ی ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه‌ی کاسه	چگونگی فرم انگشتان دست مضراب زن	طرز انگشت گذاری بر روی دسته‌ی ساز	فرم دسته‌ی ساز	مضراب زدن با زخمه یا ناخن
۶	قالب سنگی، ۵ - ۶ ه.ق، نیشابور، متروپولیتن. (URL10)	پای راست رو به بالا و پای چپ به داخل جمع	کنار پهلوی راست	ناحیه‌ی میانی کاسه	مضرابی میان انگشت شست و اشاره، دیگر انگشتان آزاد	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	موازی با خط شانه	مضراب
۷	مجسمه، اواخر سده‌ی ۵ - ۶ ه.ق، ایران، انتاریو. (URL11)	ایستاده	میان سینه و پهلوی سمت راست	ناحیه‌ی میانی کاسه	مضرابی میان انگشت شست و اشاره، دیگر انگشتان آزاد	نقشی در این باب مشاهده نشد.	موازی با خط شانه	مضراب
۸	 کاسه‌ی زرین‌فام، ۷ ه.ق، کاشان، متروپولیتن. (URL12)	پای راست رو به بالا و پای چپ به داخل جمع	میان قفسه‌ی سینه	ناحیه‌ی میانی کاسه	سه انگشت کوچک، حلقه و میانی جمع، انگشت شست و اشاره آزاد	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا (سرپنجه موازی با صورت)	ناخن
۹	برگ ش. ۵۰ الموالید، ۷ ه.ق، ایران(بَلْخی:کتابخانه‌ی فرانسه) (URL13)	چهارزانو	بر قسمت پهلو و ران سمت راست	ناحیه‌ی میانی کاسه	انگشتان جمع، مضرابی میان انگشت میانی و اشاره	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	موازی با خط شانه	مضراب
۱۰	برگ ش. ۳۴ الموالید (همان).	دوزانو (پای چپ رو به بالا جمع)	کنار پهلوی راست	ناحیه‌ی میانی کاسه	انگشتان جمع، مضرابی میان انگشت میانی و اشاره	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا	مضراب

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری کاسه‌ی ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه‌ی کاسه	چگونگی فرم انگشتان دست مضراب زن	طرز انگشت گذاری بر روی دسته‌ی ساز	فرم دسته‌ی ساز	مضراب زدن با زخمه یا ناخن
۱۱	 برگ ش.۶۶ الموالید (همان).	دوزانو	کنار پهلوی راست	انحنای لبه‌ی بالایی کاسه	انگشتان جمع، مضرابی میان انگشت میانی و اشاره	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا	مضراب
۱۲	کاشی، اواخر سده‌ی ۷ ه.ق، کاشان، بریتانیا. (URL14)	پای راست به درون و پای چپ رو به بالا جمع	کنار پهلوی سمت چپ	ناحیه‌ی میانی کاسه	تمامی انگشتان جمع به‌جز انگشت کوچک	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به پایین	احتمالاً مضراب

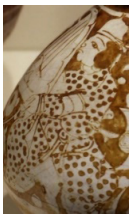
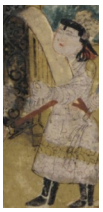
جدول ۴- بررسی اصول نوازندگی در داده‌هایی مرتبط با ساز رباب

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری کاسه‌ی ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه‌ی کاسه	چگونگی فرم انگشتان دست مضراب زن	طرز انگشت گذاری بر روی دسته‌ی ساز	فرم دسته‌ی ساز	مضراب زدن با زخمه یا ناخن
۱	کاسه‌ی زرین‌فام، ۶ ه.ق، ری، برلین. (URL15)	چهارزانو	ابتدایی‌ترین نقطه‌ی سینه و بازوی سمت راست	ناحیه‌ی میانی کاسه	انگشتان همگی جمع و مضرابی میان بند سرانگشتی اشاره و شست	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	موازی با خط شانه	مضراب
۲	 بطری زرین‌فام، نیمه‌ی دوم سده‌ی ۶ ه.ق، ایران، سینسیناتی. (URL16)	چهارزانو	میان شکم	لبه‌ی بالایی کاسه	مجموع انگشتان در حالت خمیده به سمت کف دست	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا (دسته موازی با صورت)	ناخن

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری کاسه‌ی ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه‌ی کاسه	چگونگی فرم انگشتان دست مضراب زن	طرز انگشت گذاری بر روی دسته‌ی ساز	فرم دسته‌ی ساز	مضراب زدن با زخمه یا ناخن
۳	کاسه، اوایل سده‌ی ۷ ه.ق، ایران، متروپولیتن. (URL17)	پای راست به درون و پای چپ رو به بالا جمع	میان شکم و قفسه‌ی سینه	حدفاصل لبه‌ی بالایی و بخش میانی کاسه	تمامی انگشتان به‌جز انگشت‌کوچک جمع و مضرابی میان انگشت شست و اشاره	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا (دسته موازی با صورت)	مضراب
۴	برگ ش. ۶۵ شاهنامه، اواخر سده‌ی ۷ ه.ق، ایلخانی(فردوسی:گالری فریر) (URL18)	ایستاده	میان سینه و پهلوی سمت راست	حدفاصل لبه‌ی بالایی و بخش میانی کاسه	انگشتان جمع و احتمالاً مضرابی میان انگشت شست و اشاره	انگشتان موازی با یکدیگر در حالت خفه کردن ساز	رو به بالا (دسته موازی با صورت)	احتمالاً مضراب

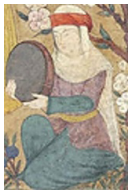
جدول ۵- بررسی اصول نوازندگی در داده‌هایی مرتبط با ساز چنگ

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری پایه و اضلاع ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه	چگونگی فرم انگشتان
۱	بشقاب، ۳ ه.ق، ایران (Hillenbrand 1999:48)	چهارزانو	بر روی پای چپ	هر دو دست در راستای ضلع پایینی	انگشتان جمع، انگشت شست و اشاره در حال کَندَن زه‌ها
۲	سطل بوبرینسکی، ۵۵۹ ه.ق، خراسان، ارمیتاژ. (URL19)	دوزانو	ضلع عقبی در وضعیت اُریب با شانه‌ی راست و پهلوی چپ	دست چپ از حدفاصل ضلع پایینی و عقبی	انگشتان جمع

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری پایه و اضلاع ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست مضراب زن از کدام ناحیه	چگونگی فرم انگشتان
۳	 بطری زرین‌فام، اوایل سده‌ی ۶ ه.ق، ایران، سینسیناتی. (URL16)	چهارزانو	با گرفتن حدفاصل ضلع عقبی و پایینی ساز، بر بالای پای راست مهارشده، طوری که ساز به‌جانب راست چرخیده	دست راست از کنار ضلع عقبی و در امتداد ضلع پایینی	انگشتان آزاد، در حال کندن زه‌ها
۴	برگ ش.۳ منافع الحیوان، ۶۹۸ ه.ق (بختیشوع:کتابخانه‌ی مورگان) (URL20)	دوزانو	کنار پهلوی سمت راست	دست راست از کنار ضلع عقبی (قرارگیری بازو بر روی آن ضلع) و دست چپ در امتداد ضلع پایینی	انگشتان باز
۵	 برگ ش. ۶۵ شاهنامه، اواخر ۷ ه.ق، ایلخانی (فردوسی: گالری فریر) (URL18)	ایستاده	ضلع عقبی ساز در وضعیت اُریب با شانه‌ی سمت راست و پهلوی سمت چپ	دست چپ از حدفاصل ضلع پایینی و عقبی و دست راست در امتداد ضلع پایینی	انگشتان جمع، انگشت شست و اشاره در حال کَندَن زه‌ها

جدول ۶- بررسی اصول نوازندگی در داده‌هایی مرتبط با ساز دایره

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست کوبنده از کدام ناحیه	چگونگی فرم انگشتان
۱	قالب گچی، ۶ ه.ق، ایران، متروپولیتن. (URL21)	چهارزانو	کنار شانه‌ی سمت راست	دست راست لبه‌ی پایینی را نگه‌داشته و دست چپ بر ناحیه‌ی جنوب شرقی می‌کوبد.	در حالت باز
۲	برگ ش. ۴۶ الموالید، ۷ ه.ق، ایران (بلخی: کتابخانه‌ی فرانسه) (URL13)	دوزانو و خیز به بالا	روبه‌روی سینه‌ی سمت راست	دست راست لبه‌ی زیرین را نگه‌داشته و دست چپ بر مرکز می‌کوبد.	در حالت باز

ردیف	شواهد مادی	نوع قرارگیری نوازنده پشت ساز	جایگیری ساز در کدام بخش از بدن	ورود دست کوبنده از کدام ناحیه	چگونگی فرم انگشتان
۳	 برگ ش. ۳ منافع الحیوان، ۶۹۸ ه.ق، ایران(بختیشوع:کتابخانه‌ی مورگان) (URL20)	دوزانو (پای راست روبه بالا جمع)	روبه روی شانه و سینه‌ی سمت راست	گرفتن لبه‌های پایینی توسط هر دو دست	در حالت باز

جدول ۷- استمرار یک شیوه‌ی نوازندگی در ساز بربط از سده‌ی ۷ ه.ق تا به دوران معاصر

(۳) برگ ش. ۲ البلهان، ۸۱۲-۸۳۹ ه.ق (بلخی: کتابخانه‌ی بودلیان) (URL23)	(۲) برگ ش. ۲۰۴ جامع التواریخ، ۸ ه.ق (همدانی: کتابخانه‌ی فرانسه: ش. ۱۱۱۳) (URL22)	(۱) برگ ش. ۵۸ الموالید، ۷ ه.ق (بلخی: کتابخانه‌ی فرانسه: ش. ۲۵۸۳) (URL13)
(۶) بزم در طبیعت، ۱۰ ه.ق، کاخ گلستان (موزه هنرهای معاصر،۱۳۸۴: ۵۱۹).	(۵) برگ ش. ۵۵ مرقع گلشن، اواخر ۹ ه.ق، کاخ گلستان (موزه هنرهای معاصر،۱۳۸۴: ۴۳۳).	(۴) مینیاتور یک مرقع،۹۴۷ ه.ق، دانشگاه هاروارد. (URL24)
(۹) نوازندگی منصور نریمان، دوران معاصر. (URL25)	(۸) برگ ش. ۲ رساله موسیقی سیف‌الدین غزنوی، ۱۳ ه.ق (غزنوی: کتابخانه‌ی مجلس)	(۷) برگ ش. ۵۸۲ بوستان سعدی، ۱۱ ه.ق، موزه‌ی رضا عباسی (موزه هنرهای معاصر،۱۳۸۴: ۱۵۰).

تحلیل و جمع‌بندی

همانطور که مشاهده کردید بررسی در متون کلاسیک دو نکته‌ی مهم را برملا نمود؛ یکی مضراب زدن با انگشت شست و اشاره در سازهایی چون عود (بربط) و رباب، دیگری سمت چپ قرار دادن ساز چنگ که هر دو مورد در ماده‌های فرهنگی جداول ۳-۵-۴ قابل روئیت هستند که می‌توان گفت نگاره‌ها مطابق با الگوی کلاسیک‌اند. ازاین‌رو منابع کلاسیک تنها مختصر اشاره‌ای به اصول اجرایی سازها داشته‌اند. به این ترتیب، این مقاله با درنظرگرفتن مانده‌های تاریخی از سده‌ی ۳ تا ۷ ه.ق و با داشتن ذهنیت موسیقایی، درک اصول اجرایی سازها و آگاهی از شیوه‌های نوازندگی اساتید معاصر سعی نمود تمامی اصول را رعایت نماید و با تجزیه‌وتحلیل در تصاویر، تفاوت‌های نقش شده

توسط هنرمند را کشف کند و با قراردادن آنان در یک مسیر تاریخی، شیوه‌های نوازندگی کهن را که تاکنون برایمان مستور بوده‌است را روشن سازد. درجایی نیز مقایسه‌ی تطبیقی نگاره‌هایی که از لحاظ شیوه‌های اجرایی مشابه هم بوده‌اند و تاریخی متفاوت داشته‌اند، گسترش و اهمیت یک شیوه را علنی کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

توصیفات و تحلیلات صورت گرفته در متن پژوهش نشان می‌دهد که پژوهشگر توانسته با دیده‌ای جزئی‌نگرانه و نکته‌سنج در مانده‌های تاریخی به بازنگری بپردازد و برخی از زوایای ذهنی انسان گذشته را به مرحله‌ی بازشناسی برساند. با بررسی شواهد و اسناد مکتوب در فضای فرهنگی ایرانِ سده‌ی ۳ تا ۷ ه.ق، مشخص شد موسیقی‌دان با ابزار موسیقایی خود به‌عنوان کامل‌کننده‌ای مهم در فضاهای حکومتی، هنری، اجتماعی و دینی، جایگاه بخصوصی را دارا بوده است؛ چراکه سُنُریته‌ی ایجادشده از تفکر موسیقایی و تکنیک نوازنده در جهت پاسخ دادن به سخن دل مخاطبان، مدبرانه ابداع می‌شده است. سُنُریته‌ی برهیخته برایمان مستور می‌باشد؛ ازآنجاکه ساختار تکنیک‌ها و اصول نوازندگی در شواهد مکتوب هم چندان هویدا نبوده ولی روی‌آوردن به داده‌های باستان‌شناسیْ بازشناسی این مورد را امکان‌پذیر ساخته است. در این میان نتایج حاصله از کندوکاو ماده‌های فرهنگی ازاین‌قرار است: زمانی که تصویرگر به دستور یا سفارشی، به قصد یا علاقه‌ای شروع به ثبت و کشیدن نوازنده‌ای بر ماده‌ی خامی می‌کرده، ذهن خود را از تخیلات خالی و با آگاهی و شناخت از چهره، نوع لباس، شیوه‌ی نوازندگی او و جزئیات ابزار موسیقایی به کار می‌پرداخته است. با نظر به ظرافت و دقت بالا در برخی داده‌ها احتمال می‌رود نقش مصور مربوط به یکی از صاحب‌منصبان معتمد و دلخواه دربار و طبقه‌ی موسیقی‌دانان بوده که چنین هوشمندانه نقش شده است یا اینکه سفالگر، فلزکار، مجسمه‌ساز، نگارگر و یا کسانی که عهده‌دار کشیدن نشانه‌های موسیقی بر آثار بوده‌اند، در مرحله‌ی ثبت از نوازنده‌ایْ مبادی نواختن ساز و عناصر دیگر موسیقی را جویا می‌شده‌اند یا اینکه خود تصویرگر موسیقی می‌دانسته و موسیقی‌دان بوده است. ازاین‌رو هنرمند با ایجاد ناهمگونی در ساختار اصول نوازندگیِ ترسیم‌شده بر آثار مادی، موفق به نمایش سبک‌ها و شیوه‌های مکاتب مختلف شده است. سبک‌های یافت شده در برخی مواقع از منظر یک روش مشابه بوده و از جهات دیگر همانند نبوده که گویی اساتید در شیوه‌ی منحصربه‌فرد خود نکاتی را از دیگر استادان به عاریت می‌گرفته‌اند و با یکدیگر در باب مبانی نواختن به گفت‌وشنود می‌نشسته‌اند. با توجه به اطلاعات شناسایی‌شده، یک شیوه‌ی نوازندگی بارها در بطن آثار تکرار گشته، به سده‌ی دیگر منتقل‌شده و به دست هنرمندان و موسیقی‌دانان گوناگون بکار گرفته‌شده و حتی تا به دوران معاصر پایندگی داشته که بی‌شک نشان از وجود شیفتگان بسیار و معروفیت و خاص بودن آن شیوه دارد. لازم به ذکراست که اصول یک شیوه زمانی با تمامی استاندارها و گاهی تنها با یک اصل از آن استمرار می‌یافته است. در برآورد شیوه‌های کهن، تکنیک‌ها و تفکر موسیقایی نوازندگان در راستای صدادهی خاص باعث نوآوری و تحولاتی در اصول نوازندگی بوده، همان‌طور که امروزه موسیقی‌دان یا شیوه‌ی فراگرفته را تمام و کمال ادامه می‌دهد یا با تغییراتی در آن، ایده‌ای نو می‌آفرینند. پدیدآورندگان دیگر دگرگونی‌ها و نوآفرینی‌ها، سازندگان ساز بودند که با تغییرات در ساختمان‌ساز مسبب این کار می‌شدند؛ چنانکه با دقت در داده‌ها متوجه تحولاتی در شکل و فرم سازها در طی سده‌ها شده‌ایم.

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای مشاهده ۵۷ اثر دیگر که از نوع مصداق‌های پژوهش حاضرندنک‌به: رستمی، علی. (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل شواهد آلات و ادوات نوازندگی دوران اسلامی از قرن سوّم ه.ق تا ایلخانیان بر اساس شواهد اسنادی و یافته‌های باستان‌شناختی. مقطع کارشناسی ارشد. استاد راهنما دکتر محمد اسماعیل اسمعیلی جلودار. دانشگاه تهران: دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی.

۲- بر اساس تحلیل‌های ژان دورینگ بر ساز نقش شده‌ی قلعه هولبوک تاجیکستان که ساز را نیای رباب کنزالتحف می‌داند، می‌توان بر ساز رباب این پژوهش همان نام رباب را نهاد (نک به: درگاه اینترنتی مرکز دایره المعارف اسلامی: URL26) ولی برخی پژوهشگران، این نوع ساز را در دسته‌ی سازهای مغولی-چینی قرار می‌دهند و برخی آن را سازی با کاسه‌ی دوبخشی از خانواده‌ی رباب یا احتمالاً شدرغو می‌دانند (نک به: ذاکر جعفری، نرگس؛ فراهانی، مهشید (۱۳۹۴). «روابط متقابل میان سازهای

موسیقایی ایران و چین»، نشریه‌ی نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه هنر، ش. ۱۱، ص۱۲۱-۱۲۴ / رشیدیان، هما؛ رهبر، ایلناز (۱۳۹۹). «مطالعه‌ی تطبیقی سازهای زهی در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ش. ۱، ص۵۴.) بر این اساس برای احتیاط دراین‌باره، واژه‌ی رباب با علامت سؤال آمده است.

3- Music Archaeology

4- Music Iconography

5- Ethno-historical musicology

۶- برای درک بهتر نک به: قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود. (۱۳۷۳). آثار البلاد و اخبار العباد (۶۷۴ ه.ق). ترجمه با اضافات: جهانگیر میرزا قاجار. تصحیح و تکمیل: میر هاشم محدث. تهران: امیرکبیر، ص ۴۰۶. / برای آشنایی با آثار مادی مرتبط با انتقال احساس نک به: مختاری، مهدی؛ ذاکر جعفری، نرگس. (۱۴۰۰). «مطالعه‌ی تطبیقی آیین سماع در سماع‌نامه‌ها و نگارگری ایرانی با رویکرد شمایل‌نگاری»، فصلنامه‌ی علمی نگره، ش. ۶۷، ص۱۱۴.

۷- برای درک بهتر این گزاره در جامعه، نک به: هدایت، حسن. (۱۳۹۸). درویش خان (روایتی از زندگی استاد موسیقی، غلامحسین درویش خان). تهران: علمی و فرهنگی، ص ۴ تا ۷ و ۱۹۵ / وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). فرهنگ جامع موسیقی ایرانی. تهران: گندمان، ج ۱ ص ۳۰، ج ۲ ص ۹۹۰.

منابع

کتب و مقالات فارسی

- ابن خلدون، عبدالرحمان. (۷-۸ ه.ق). *مقدمه‌ی ابن خلدون* (ج ۲). مترجم: محمد پروین گنابادی (۱۳۸۲). تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن ندیم، محّمد بن اسحاق. (۳۷۷ ه.ق). *الفهرست*. مصحح و مترجم: محّمد رضا تجّدد (۱۳۸۱). تهران: اساطیر.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابار، الگ. (۱۳۹۶). *هنر و معماری اسلامی (۱)*. مترجم: دکتر یعقوب آژند. تهران: سمت.
- اُرموی، صفی‌الدین. (۶ ه.ق). *ترجمه‌ی مبارکشاه بخاری بر ادوار اُرموی در علم موسیقی (سده‌ی ۸ ه.ق)*. مصحح و مترجم: سید عبدالله انوار (۱۳۹۲). تهران: فرهنگستان هنر.
- اُرموی، صفی‌الدین. (۶ ه.ق). *رساله در علم موسیقی: ترجمه‌ی الادوار فی الموسیقی*. مترجم: عمادالدین یحیی بن احمد الکاشی (سده‌ی ۸ ه.ق). تصحیح، تحشیه و تعلیقه: کاوه خورابه (۱۴۰۰). تهران: فرهنگستان هنر.
- بهرامی، عسکر.(۱۳۸۷). *گردهمایی مکتب اصفهان: مجموعه مقالات نمایش*. تهران: موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- بینش، تقی. (۱۳۷۸). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*. تهران: هستان.
- تندی، احمد{و دیگران}. (۱۳۹۶). «بررسی تصویر عود و نوازندگان روی آثار سفالی و فلزی دوره‌ی سلجوقی»، *نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش. ۱۹، ۱۱۷-۱۲۷.
- تهماسبی، ارشد. (۱۴۰۲). *چگونگی موسیقی ایران (کندوکاوی در گونه‌های موسیقی)*. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
- حجاریان، محسن. (۱۳۹۸). *موسیقی‌شناسی قومی: تاریخی نگری موسیقی ایران*. تهران: پل فیروزه.
- خضرائی، بابک. (۱۳۸۸). «مواد و فنون تصنیع ساز در رساله‌ی موسیقی کنزالتحف»، *گلستان هنر*، ش. ۱۶، ۲۵-۳۳.
- خوارزمی، ابوعبدالله محمد بن احمد بن یوسف کاتب. (میان ۳۶۷-۳۷۲ ه.ق). *مفاتیح العلوم*. مترجم: حسین خدیو جم (۱۳۶۲). تهران: علمی و فرهنگی.
- درویشی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *از میان سرودها و سکوت‌ها (گزیده‌ی نوشتار و گفتار محمدرضا درویشی)*. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.
- دورینگ، ژان. (۱۳۸۳). *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*. مترجم: سودابه فضائلی. تهران: توس.
- دیکی، جورج. (۱۳۸۷). «تاریخ نظریه‌ی نهادی هنر»، مترجم: ابوالفضل مسلمی، *مجله‌ی زیبا شناخت*، ش. ۱۸، ۸۱ -۱۰۰.
- ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۲). «جایگاه ساز عود و انواع مختلف آن در تاریخ موسیقی ایران پس از اسلام»، *تاریخ علم*، ش. ۲، ۱۹۱-۲۰۶.
- ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۶). *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دوره‌ی ایلخانیان تا پایان صفویه)*. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور.

- الرفاعی، انور. (۱۳۹۵). *تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی*. مترجم: عبدالرحیم قنوات. مشهد: جهاد دانشگاهی مشهد.
- رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر بن محمد بن حکیم بن عبدالرحمن بن آدم. (۴ ه.ق). *دیوان رودکی سمرقندی*. بر اساس نسخه‌ی براگینسکی. تصحیح: سعید نفیسی (۱۳۷۶). تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه.
- رهبر، ایلناز. (۱۳۹۸). «آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارایه راهکار»، *نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره‌ی۲۴، ش. ۱، ۳۶-۲۵.
- عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی. (۵۵۰ ه.ق). *چهارمقاله*. به سعی و اهتمام: محمد بن عبدالوهاب قزوینی (۱۳۲۷). تهران: کتاب‌فروشی اشراقی.
- عوفی بخاری، نورالدین محمد. (۷ ه.ق). *لباب الالباب* (ج ۲). به سعی و اهتمام و تصحیح: ادوارد برون. مترجم: محمد بن عبدالوهاب قزوینی (۱۳۶۱). تهران: فخر رازی.
- فارابی، ابونصرمحمدبن محمد بن طرخان. (۳۲۴ ه.ق). *موسیقی کبیر*. مترجم: آذرتاش آذرنوش (۱۳۷۵). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کاشانی، حسن. (میان ۷۴۷-۷۵۵ ه.ق). *رساله‌ی کنزالتحف (فصلی از کتاب سه رساله‌ی فارسی در موسیقی)*. به اهتمام: تقی بینش (۱۳۷۱). تهران: نشر دانشگاهی.
- لطفی، شریف. (۱۳۹۵). *اندیشه‌های موسیقایی*. تهران: دیبایه.
- لطفی، محمدرضا. (بی‌تا). *موسیقی آوازی ایران: دستگاه شور ردیف استاد عبدالله دوامی*. تهران: گوتنبرگ.
- محمد زاده صدیق، حسین. (۱۳۸۹). *سیری در رساله‌های موسیقایی*. تهران: انتشارات سوره مهر.
- المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ. (۸۱۸ ه.ق). *جامع الالحان*. به اهتمام: تقی بینش (۱۳۶۶). تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- المراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ. (۸۲۱ ه.ق). *مقاصد الحان*. به اهتمام: تقی بینش (۱۳۵۵). تهران: بنگاه نشر و ترجمه.
- مسعودی، ابوالحسن علی ابن الحسین. (۴ ه.ق). *مروج الذهب (ج۲)*. مترجم: ابوالقاسم پاینده (۱۳۸۲). تهران: علمی و فرهنگی.
- موزه هنرهای معاصر تهران. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزه هنرهای معاصر و مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای تجسمی .
- موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۳۹۵). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*. قم: نشر ادیان با همکاری انتشارات مدرسه اسلامی.
- نامعلوم. (بی‌تا). *مجمل الحکمه (ترجمه‌ی گونه‌ای کهن از رسائل اخوان‌الصفا)*. به کوشش: محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار (۱۳۷۵). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- واعظ کاشفی سبزواری، مولانا حسین. (سده‌ی ۹ ه.ق). *فتوت نامه‌ی سلطانی*. به اهتمام: محمدجعفر محبوب (۱۳۵۰). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کتب عربی

- الأزدی، محمد بن احمد ابی المطهر. (۱۹۰۲). *حکایهٔ أبی القاسم البغدادی*. بغداد: مکتبهٔ المثنی.
- بغدادی، ابن معمار {ابوعبدالله أبوالمکارم}. (۱۹۸۵). *کتاب الفتوه*. تصحیح: مصطفی جواد و الآخرون. بغداد: مکتبه المثنی.
- التوحیدی، علی بن محمد لأبی حیان. (۱۹۹۸). *البصائر و الذخائر (الجز الاول)*. تصحیح: دکتر ابراهیم گیلانی. دمشق.
- ثروت، عکاشه. (۱۹۷۷). *موسوعه التصویر اسلامی*. بیروت: الموسسه العربیه الدرسات و النشر.

نسخ خطی

- بَلْخی، جعفر بن محمد بن عمر اَبومَعْشَرِ. (۷ ه.ق). *نسخه‌ی خطی رساله‌ی الموالید منسوب به ابومعشر*. کتابخانه‌ی ملی فرانسه: بخش نسخ خطی عربی ش. ۲۵۸۳.
- بَلْخی، جعفر بن محمد بن عمر اَبومَعْشَرِ. (۸۳۹ ه.ق). *نسخه‌ی خطی رساله‌ی البلهان*. کتابخانه بودلیان آکسفورد به ش.MS. Bodl. Or. 133
- بختیشوع، عبیدالله بن جبرائیل ابوسعید. (۶۹۷-۷ ه.ق). *نسخه‌ی خطی طبایع‌الحیوان و خواصها و منافع اعضائها*. مترجم: عبدالهادی بن محمد بن محمود بن ابراهیم المراغی برای غازان خان. بخش دست‌نوشته‌های قرون‌وسطی و رنسانس: موزه و کتابخانه‌ی مورگان ش.MS M.500 .
- غزنوی، خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین. (۱۳ ه.ق). *نسخه‌ی خطی رساله‌ی موسیقی*. کتابت و تصویرگری توسط عبدالرحمن بن فکری سلجوقی و محمد ارشد سلجوقی. کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی به ش. ۸۲۶۸.
- فردوسی، ابوالقاسم. (اواخر سده‌ی ۷ ه.ق). *نسخه‌ی خطی شاهنامه‌ی فردوسی (برگ ش. ۶۵)*. هنر کتاب‌آرایی دوره‌ی ایلخانی: گالری هنر فریر.

- کاشانی، حسن. (۷۴۷ - ۷۵۵ ه.ق). کنزالتحف. *نسخه‌ی کتابخانه‌ی دانشگاه لیدن*: مجموعه‌ی ش..OR-NR: 271
- همدانی، رشیدالدین فضل‌الله. (۷۰۶ یا ۷۱۴ ه.ق). *نسخه‌ی خطی جامع التواریخ به زبان عربی*. کتابخانه‌ی دانشگاه ادینبورگ ش. .Or.Ms.20
- همدانی، رشیدالدین فضل‌الله. (۸ ه.ق). *نسخه خطی جامع التواریخ*. کتابخانه‌ی ملی فرانسه: بخش نسخ خطی ضمیمه‌ی فارسی ش. ۱۱۱۳.

منابع انگلیسی

- Binford, L. (1983). In pursuit of the past. New York: Thames and Hudson.
- Both, A. A. (2009). Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations. Yearbook for Traditional Music, Vol. 41, pp. 1-11.
- Hillenbrand, R. (1999). Islamic Art and Architecture. London: Thames and Hudson.
- Seebass. T. (1992). Iconography, Ethnomusicology: An Introduction, edited by Helen Myers, London: Macmillan.
- Watson, O. (2006). Ceramics From Islamic Lands. London: Thames and Hudson.

درگاه‌های اینترنتی موزه‌ها و مجموعه‌ها

- URL1-https://asia.si.edu/object/F1938.13/
- URL2-https://art.nelson-atkins.org/objects/9069/
- URL3-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451377
- URL4-https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/seljuks/art/32-1970
- URL5- https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/detail/UoEsha~4~4~64742~103064
- URL6-https://asia.si.edu/object/F1938.12/
- URL7-https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1963-1210-3
- URL8- https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmeiranca.html
- URL9-https://recherche.smb.museum/detail/1525567/
- URL10-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450761
- URL11-https://collections.rom.on.ca/objects/447489/
- URL12- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448672
- URL13-https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229574/f1.planchecontact
- URL14-https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01432371001
- URL15-https://recherche.smb.museum/detail/1525526/
- URL16/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Periodo_selgiuchide,_bottiglia_con_tre_musicisti,_iran_1190-1210_ca.jpg
- URL17- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444
- URL18- https://asia.si.edu/object/F1929.44
- URL19- https://www.kornbluthphoto.com/BobrinskyBucket.html
- URL20- http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/77363
- URL21-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140005493
- URL22-https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427170s/f1.planchecontact
- URL23-https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5c9da286-6a02-406c-b990-0896b8ddbbb0
- URL24-https://harvardartmuseums.org/collections/object/303390
- URL25-https://www.aparat.com/v/hEPVl
- URL26-https://www.cgie.org.ir/fa/article/24617

An Analyzing the performing behavior of musicians, based on the signs of playing in written sources and cultural materials of the Islamic Middle Ages

Ali Rostami[1], Mohammad Esmail Esmaeili Jelodar[2]

1- Graduated with a master's degree in archaeology, Departm ent of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

2- Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

DOI: 10.22077/NIA.2024.7829.1860

Abstract

More or less all the cultural findings that emerge from the archaeological layers are analyzed in the expression of the special thought of a person. Findings decorated with music signs include concepts such as morphology, organology, how musical instruments are performed and other issues. Therefore, this writing is in line with the ancient hidden playing styles and structures, with an efficient historical sequence and with two approaches of music archeology and music iconography. Today, in the matter of playing, almost all musicians perform a special playing to provide a special sonority. In this way, the current research has prioritized archaeological data and first-hand sources of music in order to obtain the structure of playing in the third to seventh centuries AH. The purpose of the research is to look musically at the cultural data, to identify the differences in the type of playing and to extract the styles of different schools in the Islamic Middle Ages. The main question of the research is that the realism of the performance methods of musical instruments on the cultural materials, in the scope of the illustrator's vision, to what extent is it correct and consistent with reality, which can reveal the performance differences of the musicians. The current research deals with the performance methods of musicians in the mentioned centuries, which have been preserved in the cultural data, by using almost all the data (not only the manuscripts). As such, 41 findings out of 98 archaeological data, which are bowls, plates, bottles, inkwells, clay and plaster molds, statues, tiles, and manuscripts, constitute the material remains of this research. These data have been collected with library and museum methods and have been scrutinized and analyzed with a historical, descriptive-analytical and comparative-applicative perspective. The results show that music and the principles of playing musicians during the Islamic Middle Ages have never stopped despite limitations and have been introduced in the form of other arts. The innovation and musical thinking of the musician in presenting a special sonority has appeared so graceful and worthy that high-ranking and common people, royal artists and street artists under the influence have encouraged and stimulated to record his executive behavior on valuable raw materials.

Key words: Musical Instruments; Playing; Sonority; Islamic Era; Music Archaeology, Music Iconography.

1- Email: rostami97@ut.ac.ir

2- Email: jelodar@ut.ac.ir

* This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: " Analysis of evidence of musical instruments of the Islamic era from the third century AH until the Ilkhanid era based on documentary evidence and archaeological findings " under the Supervision of the second author is presented at the University of Tehran.

(**Date Received:** 2024/06/27 - **Date Accepted:** 2024/11/03)