مقالات پژوهشی

فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره سوم، شماره۸، تابستان ۱۴۰۲

واکاوی مفهوم تروما (روان زخم) در عکس آرتین سرایداران و باوان گلی از دیدگاه فروید

ابوالقاسم دادور[۱]، سارا بختیاری[۲]
استاد تمام، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.
دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.

چکیده
روان‌زخم به‌عنوان پدیدهٔ فردی و جمعی تلقی می‌شود. در عکس‌های گرفته شده از وقایع تلخ برای کودکان، نوع روان زخم ایجاد شده نیاز به شناخت و واکاوی دارد تا از تأثیرات ماندگار آن جلوگیری نماید. ازاین‌رو هدف اصلی پژوهش، دستیابی به مضمون روان زخم در عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی از دیدگاه فروید بوده است و سؤال مطرح این است که مفهوم روان زخم فردی و جمعی با نظریات روان‌کاوی فروید چگونه در این دو عکس قابل تشریح و دیده شدن است؟ در جهت پاسخ به این سؤال و نیل به هدف پژوهش، روش تحقیق کیفی از نوع توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای در جهت تحلیل روان‌زخم فردی و جمعی در این عکس‌ها استفاده شده است. سرانجام نتایج نشان داد که عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی، به نوعی بازنمایی فاجعه مبتنی بر احضار آن هستند و مبتنی بر رخدادهای تلخ برای این دو کودک و حس درد و رنجی که در عکس‌های این دو کودک در حالات چهره و فرم بدنشان می‌توان دید، روان زخم فردی به‌خوبی هویدا است و دارای نشانه‌های روانکاوی؛ همچون رنج و درد، حس وحشت، اضطراب یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه که عامل مؤثر و پابرجای آسیب‌زای روانی است را شامل می‌شود. با انتشار تصاویر و بیانیه‌های منتشر شده پیرامون این دو کودک، تأثیر روان زخم فردی، به روان زخم جمعی در ایران تبدیل شد و به نوعی عکس‌های این دو کودک تلاقی میان بازنمایی رنج شخصی و رنج عمومی هستند که منجر به بدل شدن روان زخم فردی به جمعی گشته‌اند. روان زخم جمعی برای مردم ایران با این دو عکس به‌صورت فرهنگ جراحت نمود پیدا کرده است که همچنان حس رنج و درد روان زخم یک شاهد عینی را مقابل مخاطب قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: روان زخم، عکس، فروید، آرتین سرایداران، باوان گلی.

مقدمه و بیان مسئله

[1] . ghadadvar@yahoo.com
[2] . saraybak64@gmail.com

امروزه ایران سرزمینی است که مردمانش با مشکلات و آسیب‌های روحی و روانی زیادی دست و پنجه نرم می‌کنند. لذا عکس‌هایی هم که از وقایع تلخ کشور گرفته می‌شود، بر این مشکل به شدت می‌افزاید که با شناخت مفهوم تروما (روان زخم) و عوامل روانکاوی می‌توان این تأثیرات روحی را تا حدودی کاهش داد. حال با توجه به آنکه امروزه هنر عکاسی و عکس‌هایی که از ثبت وقایع تلخ گرفته می‌شود، تأثیر بیشتری را نسبت به دیگر عکس‌ها بر مخاطبین و روحیهٔ آن‌ها دارند. ازاین‌رو این نوع از عکس‌ها موجب درگیر روح و روان جامعهٔ مخاطب می‌شوند تا جایی که اختلالات روحی و روانی را برای اعضای این جامعه ایجاد می‌نمایند.

روان زخم یا همان تروما بیشتر نشان‌دهندهٔ رنج و درد است. رنج در عکس، پدیده‌ای است که در تصویر منتشر می‌شود. ازاین‌رو، آثار عکاسی با مفهوم روان زخم را در مرز بازنمایی و واقعیت قرار می‌دهد. جایی که معنای قابل تشخیص جهان و انسان و خود، دوباره صورت‌بندی می‌شود و بارزترین پیامد تجربهٔ یک رویداد آسیب‌زا این است که بحران بیرونی بـه تجربهٔ یک بحران درونی منجر می‌شود؛ چراکه روان زخم ماهیتی پس‌نگر دارد و کارکرد موفقیـت‌آمیـز زنجیـرهٔ دلالـت را تضـعیف می‌کند. لازم به ذکر است که پس از اختراع عکاسی، آدمی در تلاش بوده تا فراموشی‌ای را که حاصل از گذر زمان و مکان است، با سازوکار عکاسی از خود دور کنند. ازاین‌روی، ماهیت عکس عبارت است از تصدیق همان چیزی که از زمان گذشته بازنمایی می‌کند و اما در زمانِ حال توسط بیننده‌اش تجربه می‌شود. در واقع، عکس به واسطهٔ خیال‌پردازی‌هایی که در ذهن بیننده در آینده شکل می‌دهد، خاطره‌های گذشته را پر رنگ می‌سازد؛ گویی که در برابر عکس، زمان، انبساط نفس در خاطره و انتظار است. موجودیت انسان از یک «آن و لحظه» سپری شونده و رو به زوال تعیین می‌شود؛ اما برخلاف موجودات دیگر، در جریان حوادثی که بر او می‌گذرد، تعاملی ذهنی برقرار می‌کند. بنابراین ادراک‌ها و دریافت‌های او در حافظه و به‌صورت خاطره ماندگار می‌شوند. این خاطره‌ها گاهاً موجب همان تروما یا روان زخم می‌گردند و از تعامل میان ذهن و حوادث گذشته، و انبساط ذهن بر حوادث پرده برمی‌دارند و دریافت و ادراک فرد از عکس را متحول می‌سازند.

ایران در آبان ماه ۱۴۰۱، طی حملات تروریستی دو عکس بسیار خبرساز شد و درد روحی و روانی زیادی را برای مردم به همراه داشت. یکی از این عکس‌ها متعلق به «آرتین سرایداران»، کودکی که در شیراز در جریان حادثهٔ تروریستی حرم شاهچراغ، جان باختن پدر و مادرش را در مقابل چشمانش دید و خود نیز از ناحیهٔ دست مجروح شد، است. و دیگری عکس‌هایی از گریه‌های «باوان گلی» بر سر مزار مادرش «فرشته احمدی» است. این دو عکس بعد از خبرسازی شدن، درد روانی و روحی زیادی را در مردم ایجاد نمود. بر همین هدف اصلی، پژوهش حاضر دستیابی به مضمون روان زخم در عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی از دیدگاه روانکاوی فروید است و پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به سؤال «مفهوم روان زخم فردی و جمعی با نظریات روانکاوری فروید چگونه در عکس آرتین سرایداران و باوان گلی قابل تشریح و دیده شدن است؟» است.

پیشینهٔ تحقیق

در رابطه با پژوهش حاضر، مطالعات متعددی انجام شده است که در ادامه به آن‌ها پرداخته شده است. علاوه بر آثار فروید، کتاب‌ها و مقالات متعددی به تحلیل آرای او در باب روان زخم پرداخته‌اند که بخش عمده‌ای از آن‌ها تألیف روانکاوان حرفه‌ای و پیروان مکتب فروید یا سایر نحله‌های روانکاوی است؛ از جملهٔ این آثار می‌توان به مجموعه مقالات در باب ورای اصل لذت فروید (۲۰۱۱) به ویراستاری سلمان اختر [۱] و ماری اونیل [۲] اشاره کرد که وجوه مختلف کاربست آرای فروید در زمینهٔ اصل مرگ و روان زخم را در حوزه‌های مختلف مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. مطالعهٔ روان زخم علاوه بر حوزهٔ روانکاوی در زمینه‌های بینارشته‌ای؛ همچون روانشناسی، جامعه‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، ادبیات و روایت نیز انجام شده است. خسرو آبادی و سپهران (۱۴۰۱) در مقالهٔ خود با عنوان «رنج در معرض نمایش؛ مطالعه‌ای بر رنج و تروما در نسبت با آثار ساموئل بکت» با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی به این نتیجه رسیدند که پذیرش رنج خودآگاهانهٔ بکت و خروجی نوشتاری او، پل ارتباطی میان ناخودآگاه فردی و جمعی انسان پس از جنگ است. «بکت»[۳] در سخت‌ترین سال‌های زندگی‌اش به سراغ «مارسل پروست»[۴]، «آرتور شوپنهاور»[۵]، «توماس مان»[۶] و «دانته»[۷] می‌رود تا نیروی رنج را درون خود تقویت کند. در بسیاری از آثارِ او هم، به تبع این مطالعات و تجربیات شخصی‌اش، می‌توان خطوطی از بدن در معرض یا در حضور رنج یافت. در نشانه‌شناسی مسیحی- یکی از زمینه‌هایی که بکت در تاروپود آن زیست کرده است – شمایل این رنج، آشنا به نظر می‌رسد. انتشار رنج، ایدهٔ تصلیب است. حال این ایدهٔ تصلیب، حلولی مجدد در نوشتار بکتی دارد. آدورنو و همکاران (۱۳۹۹) در کتاب خود با عنوان «خاطره، تاریخ و تروما؛ سیاست و ابداع خاطره» به بررسی این مفاهیم در تاریخ و جنگ پرداختند و تروما را اصلی‌ترین عامل ایجاد اختلال روحی و روانی در دوران پس از جنگ معرفی کردند. کوهنه[۸] (۲۰۱۶) در کتاب خود با عنوان «نمایش مقاومت خاموش: هیستری مردانه در فیلمبرداری پزشکی جنگ جهانی اول» به بررسی تروما و یا همان روان زخم ناشی از جنگ جهانی اول بر روی افراد و خلقیات آن‌ها پرداخت. خسروشاهی بناب و حسامی کرمانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی بازنمود روان زخم فردی و جمعی ناشی از دو جنگ جهانی در هنر با نگاهی به آثار دو تن از نقاشان آلمانی» با استفاده از روش تحقیق تحلیلی و تکیه بر آراء فروید به این نتیجه رسید که آثار هنری محملی برای بازنمود خاطرات روان زخم فردی و جمعی هستند. برای شناخت بهتر جنبه‌های مختلف فردی و جمعی روان زخم ناشی از جنگ، دو هنرمند آلمانی از دو نسل مختلف برای مطالعهٔ موردی انتخاب شده‌اند. تعلق یکی به نسلی که جنگ را تجربه کرده است و دیگری به نسلی که پیامدهای جنگ را از نسل والدین خود میراث برده است، امکان مطالعهٔ بهتر بازنمود روان زخم به مثابهٔ تجربه‌ای فردی یا جمعی را فراهم می‌آورد. بهمن‌پور و نجومیان (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود با عنوان «روایتی شبح‌زده: بازنمایی روان زخمِ مهاجرت در سه گانه "هِما و کاشیک" از مجموعه داستانی خاک غریب اثر جومپا لاهیری» با استفاده از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی به این نتیجه رسیدند که روان زخم حاصل از مهاجرت و ترکِ (روانی) سرزمین مادری که از منظر روانشناختی به مثابه کندن یا کنده شدن از شبحِ مادری مُرده بوده

و ازاین‌رو پروسه‌ای بس دردناک و طولانی است. تنها در ورای نسل‌ها و آن هم فقط در صورت تمایل سوژهٔ مهاجر به اذعان، پذیرش و مواجههٔ معوق با درد آن پذیرش و در نتیجهٔ شروع احتمالی پروسهٔ دیرهنگام سوگواری امکان التیام می‌یابد – امکانی که البته ممکن است هر آینه به دلیل فعال شدنِ غیرارادی مکانیزم دفاعی سوژه، نیاز مبرمش به سردابه‌سازی و حفاظت از آن، تمایلش به فرار از مواجهه با درد و ترجیح ناخودآگاه الحاق به درون فکنی منتفی شده، به تعویق افتاده و یا وارد چرخهٔ معیوب برون‌ریزی (و نه پویش) در نسل‌های بعد شود. حیدری و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود با عنوان «زن در ادبیات از تروما (روان زخم) به خودشناسی رسیدن، با استفاده از روش تحقیق توصیفی–تحلیلی به این نتیجه رسیدند که زن در ادبیات می‌تواند از تروما به خودشناسی برسد. لازم به ذکر است که زن شاید به‌طور جبری باید در جامعه‌ای زندگی کند که تحت ستم، زور و کنترل کسانی است که شاید از جنس خودش و یا جنس مقابل باشند؛ ولی باید بپذیرد که درست است تروما عذاب‌آور است؛ اما در کنار آن می‌تواند لذت‌بخش هم باشد و زن تروما دیده همچون زنان قوی می‌تواند از هر تجربهٔ تلخی درس بگیرد و آیندهٔ بهتری را برای خودش بسازد. جرارد فرُم[۹] (۲۰۱۲) در کتاب خود با عنوان «*کتاب گمشده در تراکنش*» به بررسی مطالعات روان زخم در طی چند نسل پرداخت و بیان داشت که تجربیاتی که انسان نتوانسته به‌راحتی مهارشان کند؛ یعنی هر آنچه که به دلیل فرارفتن از سیطرهٔ قدرتِ تحمل و پذیرش وی روزی او را از پای درآورده است؛ در حوزهٔ گفتمانِ اجتماعی غالب قرار نمی‌گیرند؛ بلکه اغلب به‌صورت یک واکنش احساسی شدید و یا یک آشفتگی مبرم در نسل بعد بروز پیدا می‌کنند. ازاین‌رو مهاجران نسل دومی که شناختشان از سرزمین مادری مرهون روایت‌های تمام و گفته شده بوده و حتی تعلق خاطر و حس وابستگی‌شان به سرزمین میزبان نیز همواره مورد هجمهٔ پروسهٔ دیگری‌سازی است، در اصل وارث جای زخمی هستند که زخم‌هایش از آنِ خودشان نیست. باتوجه به پیشینهٔ پژوهش، مشخص گردید که تاکنون پژوهشی از باب واکاوی مفهوم تروما (روان زخم) در عکس آرتین سرایداران و باوان گلی از دیدگاه فروید انجام نشده است و پژوهش حاضر یکی از نخستین پژوهش‌ها در این باره است.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش، کیفی و براساس تحلیل منتخبی از تصاویر دو کودک ایرانی با خوانش مبتنی بر روانکاوی است که محتوای این آثار را در تعامل با روان زخم در بستر شرایط کشور ایران هنگام حملات تروریستی در آبان ماه ۱۴۰۱ بررسی می‌کند. برای این منظور، نخست روان زخم از دیدگاه روانکاوی فروید تعریف می‌شود و سپس آثار منتخب با روش توصیفی–تحلیلی در سنجش با ویژگی‌های طرح شده ارزیابی شده‌اند. برای جمع‌آوری آطلاعات این پژوهش از روش کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده است و در نهایت با کمک استدلال و واکاوی عکس‌های منتخب، تعامل آن با نظریهٔ روانکاوی فروید مورد تحلیل قرار گرفته است. به این ترتیب، با تکیه بر راهبرد روانکاوی و با رویکردی تفسیری، محتوای عکس‌ها تبیین و نتیجه‌گیری نهایی استنتاج شده است.

مبانی نظری

روان زخم

تروما به‌عنوان کلمهٔ کلیدی همان روان زخم است، زخمی ناشی از شوک عاطفی، ضربه، خاطره، سرکوب شدن امیال و غیره (موسوی‌نیا و همکاران، ۲۳۱:۱۳۹۹). ازاین‌رو تروما موجب اختلالات ذهنی و روانی و افزایش اضطراب می‌شود (خسروشاهی بناب و حسامی کرمانی، ۷:۱۳۹۶). علل بروز روان زخم یا همان تروما تأثیر رنج‌آور و دردناک حس وحشت، اضطراب، شرم یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه که عامل مؤثر و پابرجای آسیب‌زای روانی است را شامل می‌شود (Alexander,2004,13). به‌طورکلی، تروما هم در واقعیت و هم در هنرهایی همچون عکاسی وجود دارد و درسی که می‌دهد با مرگ پایان نمی‌پذیرد؛ بلکه زنده می‌ماند تا جاودانگی را به دیگران بیاموزد (حشمتی و همکاران، ۱۱۴:۱۴۰۲). برای بیان تروما باید وارد دنیای زبان و معنا شد؛ چراکه اینجا تروما فرونمی‌پاشد و شاید بتوان گفت که عکس ثبت لحظه تا ابد است، می‌تواند به شخص ترومادیده توان و نیرو بدهد تا بتواند همچون فرد قوی برخورد کند و خود را بازسازد (حیدری‌زاده و همکاران، ۶۹:۱۳۹۴). بنابراین تروما به‌صورت فردی و جمعی می‌تواند در همین عکس‌ها تجلی پیدا کند و بر مخاطب تأثیر بگذارد؛ چراکه با ثبت واقعیت و رخدادهای نافرجام، علاوه برضبط وقایق برای طولانی مدت، بر روحیه و خلقیات افراد نیز تأثیر می‌گذارند و گاهاً با درد و رنج همراه هستند (ملکی و همکاران، ۲۰:۱۴۰۱).

روان زخم فردی و جمعی

«فروید» در گزیده مقالات در باب هیستری و سایر روان رنجوری‌ها میان علل و علائم هیستری و روان زخم مشابهت‌هایی و برای آن، روان زخم فردی را مطرح نمود. او در تعریف علل بروز روان زخم تأثیر رنج‌آور و دردناک حس وحشت، اضطراب، شرم یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه را عامل مؤثر و پابرجای آسیب‌زای روانی معرفی کرد و برخلاف تصور رایج، جراحت فیزیکی را کم اهمیت خواند (Freud, 2012,3). سال‌ها بعد هنگام وقوع جنگ دوباره فروید بر اینکه در روان زخم ناشی از جنگ هم، علائم بیماری گاه بدون مداخلهٔ هر نوع نیروی مکانیکی خاص ظاهر می‌شود و نشانه‌های بیماری ذهنی و روانی الزاماً پس از آسیب‌های فیزیکی پدید نمی‌آیند، تأکید کرد (طایفی و صوابی، ۱۶۶:۱۴۰۲). رعب ناشی از شرایط جامعه و دوران که اغلب مستلزم تهدید جانی و رنج روانی متأثر از خشونت نبرد، تلفات ناشی از آن، تأثیرات اجتماعی و اقتصادی و غیره است، در فرد حس ناامنی، درد، رنج و ترس را ایجاد می‌نماید. عامل دیگر بروز روان زخم در فرد است (Brenner, 2011, 112–118). به‌طورکلی، «فروید» معتقد بود که آسیب روانی، خاطره‌ای از واقعهٔ آسیب‌زا را شکل می‌دهد که خود به مثابهٔ پدیدهٔ بیگانه‌ای عمل می‌کند (بقائی و پورگیور، ۲۳:۱۴۰۰). فروید این سازوکار را چنان تعریف کرد که گویی احضار مجدد خاطرات همانند بازسازی صحنه‌ای است که از چشم‌انداز آن می‌توان مجالی برای حلاجی و گفت‌وگو پیرامون ضربه روانی پیدا کرد، به این ترتیب که فرایند روانی‌ای که در بدو امر پس زده شده است، باید تا حد امکان به همان وضوح بازسازی شود تا به وضعیت پیدایشش

بازگردانده و سپس به تمام و کمال درباره‌اش مذاکره شود (موسوی‌نیا و همکاران، ۱۳۹۹،۲۳۲).

حال روان زخم جمعی یا روان زخم فرهنگی زمانی رخ می‌دهد که اعضای یک اجتماع حس کنند که گرفتار واقعهٔ فاجعه‌باری شده‌اند؛ به نحوی که این فاجعه اثرات فراموش ناشدنی و ماندگاری بر آگاهی جمعی آن‌ها به جا گذارد، خاطرات فردی و جمعی‌شان را برای همیشه تحت تأثیر قرار دهد و هویت‌شان را اساساً و به‌صورت برگشت ناپذیری خدشه‌دار کند. مطالعهٔ روان زخم جمعی رابطهٔ علّی معناداری میان وقایع گذشته با ساختارها، برداشت‌ها و رفتارهای بعدی در جوامع نشان می‌دهد (Alexander, 2004,1). در طول قرن بیستم، ابتدا در جوامع غربی پیرامون روان زخم از اعمال خشونت یا آزار و اذیت، دگرگونی‌های اجتماعی و حتی صرفاً وقایع و تغییرات غیرمنتظره و بدفرجام، سخن گفته‌اند (موسوی‌نیا و دهاقانی، ۱۳۹۵،۲۰۰). گفتمان روان زخم زبانی را به افراد بخشیده است که آنان را به بیان آنچه بر خودشان و اجتماع‌شان گذشته است، قادر می‌سازد. «فروید» در «توتم و تابو» در این باره نوشته بود که «فرایندهای روانی یک نسل به نسل بعدی انتقال می‌یابد و هیچ نسلی قادر نیست تکانه‌های روانی‌اش را از نسل مابعد خود پنهان دارد» (Freud,1913,84). این ادعا در مورد روان زخم جمعی هم صادق است و همان‌گونه که الکزندر [۱۰] اشاره کرده، پردازش اجتماعی روان زخم جمعی آن را برای نسل بعدی به میراث می‌گذارد. به این ترتیب، تجربیات ناگوار و رنج روانی‌ای که گروه‌های اجتماعی در روان زخم جمعی از سر می‌گذرانند، برای نسل‌های بعدی عواقب روانی دارد؛ نسلی که وظیفهٔ ناگزیری بر دوش دارد که در جهت کشف معنای آن آسیبی بکوشد که پیش از تولدش رخ داده است (طایفی و صوابی، ۱۴۰۲:۱۶۸). ازاین‌رو، لازم به ذکر است که در روان زخم جمعی هم، همانند روان زخم فردی، تنها وقتی آرامش روانی باز می‌شود و حقیقت واقعهٔ آسیب‌زا بازیابی و درک می‌شود که خاطره به حافظه بازگردد و فرد و جامعه با این خاطرات کنار بیایند (Weisner,2020,2).

بحث و یافته‌ها

با توجه به رخدادهای آبان ۱۴۰۱ در ایران؛ از جمله عکس‌هایی که مستقیماً فاجعهٔ رنج روانی و فیزیکی دو کودک را نشان داد، می‌توان به «آرتین سرایداران» و«باوان گلی» اشاره نمود.

آرتین سرایداران کودکی است که در جریان حادثه تروریستی حرم شاهچراغ در آبان ماه ۱۴۰۱، در شیراز، در مقابل چشمانش جان باختن پدر و مادرش را دید و خود نیز از ناحیهٔ دست مجروح شد. عکس‌هایی که از این کودک گرفته شده است و رنج روانی و فیزیکی وی را نشان می‌دهد، بسیار دردآور است. در این عکس، هیستری آسیب‌زای فرد دیده می‌شود که مجبور است که شرایط ایجاد شده را بپذیرد و تقدیر را دنبال کند. این خصوصیت را می‌توان با گفتهٔ فروید «در هیستری آسیب‌زای فرد تحت تأثیر اجبار به تکرار شرایطی را دنبال می‌کند که تقدیر شوم محتوم او می‌کند، مقایسه کرد» (فروید، ۱۳۸۲:۳۹). در تصویر(۱) که عکس آرتین سرایدران در بیمارستان را نشان می‌دهد و او در حالتی از غم در خود جمع شده است، بازنمود این ناآرامی و کشمکش درونی را در چهره و فرم بدن می‌توان مشاهده کرد. چشم‌های او دیگر شادابی ندارند و به طرفی خیره شده‌اند (گویی که دیگر جان و روح ندارند و سرشار از غم هستند). به‌گونه‌ای که دیگر زندگی برای او بی‌معنا شده است. عکس او پس از رخداد حادثهٔ تروریستی، تماماً از تجربهٔ آسیب‌زای روزی تأثیر می‌گیرد که او را گرفتار روان زخم دیرپایی ساخته است. عکس‌های او پس از رخداد این حادثه و تجربهٔ تلخ وی نشان از تکرار مداوم و وسواس‌گونهٔ او برای «مرور دوبارهٔ اتفاق تلخ زندگی‌اش» است. اجبار به تکرار صحنه‌های تروریستی حرم شاهچراغ در قالب تصاویری که با برداشتی احساسی و دردناک فاجعهٔ تجربه شده را روایت می‌کنند، هم مواجههٔ فردی او با این آسیب است و هم صحنه‌ای که جامعهٔ بحران‌زده را بار دیگر در برابر رخدادهای تلخ تروریستی و سیاسی همچون گذشته قرار می‌دهد. به‌طورکلی، در عکس‌های آرتین سرایداران، روان زخم با نشانه‌هایی همچون حس وحشت، حس دردآلود روانی در چشمان این کودک و بدن جمع‌شده در خویش همراه با سردی و بی‌حالی چهره و عدم برخورداری از رمق برای صحبت کردن و انجام فعالیت روبه‌رو است. این همان است که فروید به آن در تعریف علت‌های تجلی روان زخم اشاره داشت: «علل بروز روان زخم تأثیر رنج‌آور و دردناک حس وحشت، اضطراب، شرم یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه و پابرجای آسیب‌زای روانی است» (Freud, 2012,3).

تصویر۱. آرتین سرایداران(https://fararu.com)

یکی از عوامل مؤثر در ایجاد روان زخم در عکس آرتین سرایداران، مبتنی بر ترس نشئت گرفته از شرایط جامعه و دوران پس از مرگ والدین او و رنج روانی بعد از این رخداد است که به دنبال خود موجب تأثیرات نامناسب روحی، رفتاری و اجتماعی در وی می‌گردد؛ چراکه این حادثه به‌صورت مکرر، مدت‌های زیادی بر روان این کودک تأثیر می‌گذارد. این ویژگی نیز از دیدگاه فروید در رابطه با روان زخم ارائه گشته است «آسیب روانی، خاطره‌ای از واقعهٔ آسیب‌زا را شکل می‌دهد که مدت‌های طولانی پس از آن واقعه روان را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (Freud, 2012,12). در تصویر(۲) از آرتین سرایداران می‌توان بازسازی کابوس‌ها و رنج‌های او را با گذر زمان باز هم مشاهده نمود.

تصویر۲. آرتین سرایداران(https://fararu.com)

آشفتگی درون این کودک، در تکرار کابوسش، در تصاویر او بازتاب شده است، این کابوس او قبل از آنکه بتواند به سمت روایتی هدایت شود که مجال همدلی، انتقال احساسات، تسلط بر خاطرهٔ فاجعه و آرامش روان جمعی را فراهم آورد، با رخدادی دیگر برای کودکی به نام «باوان گلی» شعله‌ورتر شد و منتهی به کابوس ترسناک‌تری گشت. باوان گلی، کودکی است که مادرش با شلیک مستقیم گلوله جنگی جان باخته است. این کودک به دلیل سن کمش، خاطرات و تجربه‌ای از درد روحی و روان زخم نداشت. با وجود این، با رخداد ایجاد شده برای او و پیامدهای ناشی از این رخداد، آسیب دیده است. روان زخم ایجاد شده در تصویر باوان گلی (شکل۳) از رخداد تلخ و اتفاق ناگوار تأثیر گرفته است و به نوبهٔ خود بر روح کودک تأثیر گذاشته است و در پیوند با احساساتی چون عدم اعتمادبه‌نفس، درد روحی، رنج، عدم انکار و پذیرش است. در این عکس هم همچون عکس آرتین سرایداران، هیستری آسیب‌زای فرد دیده می‌شود که مجبور است که شرایط ایجاد شده را بپذیرد و تقدیر را دنبال کند. در این عکس، او بر سر مزار مادرش است و از شدت درد روحی و رنجی که می برد، چهره‌اش فشرده و دگرگون شده و حالت چشم‌ها و دهان او گریه‌های بی امانش را نشان می‌دهد. رنجی که او می‌کشد، در حالت مشت کردن دست‌هایش بر مزار مادرش، به‌خوبی روان زخم و درد روحی این کودک را نشان می‌دهد. بازنمود این ناآرامی و کشمکش درونی این کودک با حالات مطرح‌شده، به‌خوبی در تصویر(۳) می‌توان دید (گویی که دیگر شادی در او وجود ندارد و درد و رنج سرتاسر وجودش را گرفته است)؛ به‌گونه‌ای که دیگر زندگی برای او بی معنا شده است.

تصویر۳. باوان گلی(https://fararu.com)

دیگر عکس‌های این کودک پس از رخداد این حادثه و تجربهٔ تلخ وی نشان از تکرار مداوم و وسواس‌گونهٔ او برای «مرور دوبارهٔ اتفاق تلخ زندگی‌اش» بود. اجبار به تکرار صحنهٔ مرگ مادرش در قالب تصاویری که با برداشتی احساسی و دردناک فاجعهٔ تجربه شده را روایت می‌کنند (تصویر۴)، هم مواجههٔ فردی او با این آسیب بود و هم صحنه‌ای که جامعهٔ بحران‌زده را بار دیگر در برابر رخدادهای تلخ تروریستی و سیاسی همچون گذشته قرار می‌داد. به‌طورکلی، در عکس‌های این کودک، روان زخم با نشانه‌هایی همچون حس وحشت از عدم داشتن مادر، حس دردآلود روانی در چشمان، دست‌ها و حالت غم چهرهٔ این کودک و عدم برخورداری از رمق به علت گریه کردن زیاد برای دردش روبه‌رو است. فروید از این مهم در تعریف علت‌های تجلی روان زخم اشاره داشت: «علل بروز روان‌زخم تأثیر رنج‌آور و دردناک حس وحشت، اضطراب، شرم یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه و پابرجای آسیب‌زای روانی است» (Freud, 2012,3).

تصویر۴. باوان گلی(https://fararu.com)

عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی علاوه بر ایجاد روان زخم فردی برای خودشان، دارای روان زخم جمعی نیز در جامعه گردید. سیاست خاطرهٔ حملهٔ تروریستی در شاه چراغ و مرگ مادر باوان گلی تابعی از عوامل سیاسی بوده است؛ به این معنا که ترویست‌های این حمله هدایتگران اصلی خاطره‌سازی از این حمله بودند که با مرگ والدین آرتین سرایداران و مادر باوان گلی به انتها رسید و سیاست آن‌ها تنها سکوت بود. روان زخم جمعی مبتنی بر عکس‌های این دو کودک با همدردی‌ها و حس‌های رنج و دردی که برای مردم ایران ایجاد گردید و مردم ایران احساس نمودند که درگیر واقعهٔ فاجعه‌باری شدند، رخ داد؛ چراکه عکس‌العمل و بازخوردهای زیادی در این رخداد تلخ از جانب مردم ایران و ابراز همدردی و همدلی با این دو کودک در فضای مجازی مشاهده گشت. این رخدادهای تلخ و فاجعهٔ دردناک به دلیل برگشت‌ناپذیر بودن به گونه‌ای فراموش نشدنی و ماندگار در ذهن مردم ایران ماندگار گشت. در این باره نیز فروید اذعان نموده است که «در جهان پیرامونی، مردم مکرراً دربارهٔ ابتلایشان به روان زخمِ تجربیاتی از قبیل حوادث و فجایع (ناشی از عوامل بشری یا طبیعی) صحبت می‌کنند» (فروید، ۲۸:۱۳۸۲). ازاین‌رو، چنین فرایند روان زخمی به نسل‌های آتی کشورمان هم انتقال پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

خاطراتی از واقعه که با رعب و دیگر احساسات و تأثیرات روانی در پیوند هستند، خود در قالب عاملی جدید، بارها باعث انگیزش مجدد تأثرات ناخوشایندشان می‌شوند. یادآوری این خاطرات و درک قدرت محرک

آن‌ها، از رهگذر بازنشاندن‌شان در بطن واقعه‌ای که از آن نشئت می‌گیرند، کارکرد آسیب‌زای این خاطرات را خنثی می‌کند. فروید این سازوکار را چنان تعریف کرد که گویی احضار مجدد خاطرات همانند بازسازی صحنه‌ای است که از چشم‌انداز آن می‌توان مجالی برای حلاجی و گفت‌وگو پیرامون ضربه روانی پیدا کرد، به این ترتیب که فرایند روانی‌ای که در بدو امر پس زده شده است، باید تا حد امکان به همان وضوح بازسازی شود تا به وضعیت پیدایشش بازگردانده و سپس به تمام و کمال 'درباره‌اش مذاکره شود.

با توجه به مطالعات انجام شده، عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی، به نوعی بازنمایی فاجعه مبتنی بر احضار آن هستند و همچنین بر رخدادهای تلخ برای این دو کودک و حس درد و رنجی که در عکس‌های این دو کودک در حالات چهره و فرم بدنشان می‌توان دید، روان زخم فردی به خوبی هویدا است و دارای نشانه‌های روانکاوی همچون رنج و درد، حس وحشت، اضطراب یا هر حس دردآلود روانی دیگر مرتبط با حادثه که عامل مؤثر و پابرجای آسیب‌زای روانی است را شامل می‌شود. با انتشار تصاویر و بیانیه‌های منتشر شده پیرامون این دو کودک، تأثیر روان زخم فردی، به روان زخم جمعی در ایران تبدیل شد و به نوعی عکس‌های این دو کودک تلاقی میان بازنمایی رنج شخصی و رنج عمومی هستند که منجر به بدل شدن روان زخم فردی به جمعی گشته‌اند. روان زخم جمعی برای مردم ایران با عکس‌های آرتین سرایداران و باوان گلی به‌صورت فرهنگ جراحت نمود پیدا کرده است، جراحتی که به روان زخم تنیده در تاروپود این عکس‌ها وجود دارد و همچنان حس رنج و درد روان زخم یک شاهد عینی را مقابل مخاطب قرار می‌دهد. به شکلی که حتی با گذر ماه‌ها و تا به امروز مردم ایران تصاویر این دو کودک را همانند کابوسی که دوباره به سراغشان بیاید، تجربه می‌کنند و تحت فشار روانی رجوع این دو رخداد تلخ که بنا بوده فراموش شود، در برابر این تصاویر گرفتار سرگشتگی، وحشت و دردی می‌شوند که اکثریت آن‌ها از دلیل آن ناآگاه هستند.

جدول۱. تبیین یافته‌ها، (نگارندگان،۱۴۰۲)

واکاوی مفهوم تروما (روان زخم) در عکس آرتین سرایداران و باوان گلی از دیدگاه فروید	درد و رنج روحی	اضطراب	اختلالات روحی و ذهنی	–	ماندگاری برگشت ناپذیر	نشانه‌های روانکاوی
	آرتین سرایداران و باوان گلی(روان زخم فردی)					
	رخداد نافرجام	هیستری آسیب‌زا فردی			خنثی کردن کارکرد آسیب‌زا	
	جامعه بحران‌زده و روان زخم جمعی					
	این دو عکس به مثابهٔ صحنه‌هایی از رخدادهای تلخ هستند که مخاطب را به درون خویش می‌کشند و با ارجاع به حافظه جمعی‌ای که از رخداد آبان ماه ۱۴۰۱ دارند، رعب و ترسی را که بنیان روان زخم فردی و جمعی است، مجدداً در اذهان بیدار می‌نمایند.				یادآوری خاطرات و درک قدرت محرک آن‌ها	

پی نوشت

1. Salman Akhtar
2. Mary Kay O’Neil
3. Beckett
4.Marcel Proust
5.Arthur Schopenhauer
6.Thomas Mann
7.Dante
8. Köhne
9.Gerard Fromm
10. Alexander

منابع

آدورنو، تئودور؛ هابزبام، اریک، سعید، ادوارد، گیلوچ، گرام و کیلبی، جین. (۱۳۹۹). *خاطره، تاریخ و تروما؛ سیاست و ابداع خاطره*، گردآوری و ترجمهٔ سپیده برزو. تهران: خرد سرخ.

بقائی. احسان و فریده پورگیور. (۱۴۰۰)، «تروما در داستان پسا ۱۱ سپتامبر۲۰۰۱ : مطالعه موردی مندنی‌پور و مک یوئن»، فصلنامهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره۲۶. شماره۱. ۲۲–۳۸.

بهمن‌پور، بهاره و امیرعلی نجومیان، (۱۳۹۶). «روایتی شبح‌زده: بازنمایی روان زخمِ مهاجرت در سه‌گانه "هِما و کاشیک" از مجموعه داستانی خاک غریب اثر جومپا لاهیری»، فصلنامهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی. دوره۱۴. شماره۱۹. ۷۷–۹۷.

حشمتی، رسول؛ بیرامی، منصور و حسین نوروزی. (۱۴۰۲)، «نقش تجربهٔ زیستهٔ روان زخم در کودکی و خودتخریب‌گری بر پندار خودکشی: اثر واسطه‌ای فرونشانی عاطفی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های نوین روانشناختی. دوره ۱۸. شماره ۶۹ ۱۱۳–۱۲۱.

خسروآبادی، علیرضا، و کامران سپهران. (۱۴۰۱)، «رنج در معرض نمایش؛ مطالعه‌ای بر رنج و تروما در نسبت با آثار ساموئل بکت»، فصلنامهٔ هنرهای زیبا. دوره۳. شماره۸. ۳–۱۱.

حیدری‌زاده، نگین؛ موسی‌نیا، سید رحیم و بهنوش اخوان. (۱۳۹۴)، «زن در ادبیات تروما (روان زخم) به خودشناسی رسیدن». فصلنامهٔ زن و فرهنگ، سال۶. شماره۲۴. ۶۷–۷۹.

خسروشاهی بناب، مریم و منصور حسامی کرمانی. (۱۳۹۶)، «بررسی بازنمود روان زخم فردی و جمعی ناشی از دو جنگ جهانی در هنر با نگاهی به آثار دو تن از نقاشان آلمانی»، فصلنامهٔ باغ نظر، سال۱۴. شماره۵۲. ۵–۱۶.

دیانت، فرشته. (۱۳۹۶)، «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی. نشریهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی»، دوره۲. شماره۴. ۷۱–۸۴.

صدیقی فرد، مرتضی و مهدی مقیم‌نژاد. (۱۴۰۱)، «بررسی مفهوم سبک در عکاسی با تأکید بر جنبش پیکتوریالیسم»، فصلنامهٔ مطالعات هنر ورسانه، دوره۴. شماره۱. ۹۹–۱۲۶.

طایفی. شیرزاد و آذر صوابی اصفهانی. (۱۴۰۲)، «بازنمایی ترومای ناشی از جنگ و پی‌آمدهای آن در رمان دیوار. فصلنامهٔ ادبیات پارسی معاصر»، سال۱۲. شماره۲. ۱۶۵–۱۸۸.

کاپلان. ای. آن. (۱۴۰۲)، *فرهنگ روان زخم (تروما). سیاست ترس و فقدان در سینما، ادبیات و رسانه*، ترجمهٔ سید شهاب الدین ساداتی و مریم طریقت بین. چاپ اول. تهران: لوگوس.

ملکی، مژگان؛ حسن‌پور، محمد و شکوفه ماسوری. (۱۴۰۱)، «تحلیل زمان‌های درهم‌رونده در عکس‌های یادمانی از منظر آراء برگسون و فروید»، فصلنامهٔ رهپویه هنر، دوره۵. شماره۳. ۱۹–۲۸.

موسوی‌نیا، سید رحیم؛ دهاقانی، مهسا وکریم لویمی مطلق. (۱۳۹۹)، «روان رخم و پیامدهای آن با تأکید بر دیدگاه اسلاوی ژیژیک»، فصلنامهٔ نقد و نظریه ادبی، شماره۱۰. ۲۳۱–۲۵۰.

موسوی‌نیا، سید رحیم و مهسا دهاقانی. (۱۳۹۵)، «روان زخم و بازنمایی آن در داستان «قورباغهٔ عظیم توکیو را نجات می‌دهد»، نشریهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره۱۲. شماره۴۴. ۱۹۹–۲۱۹.

هاشمی، سید محسن؛ یوزباشی، طیبه و عطیه نتاج مجد. (۱۴۰۰)، «شناسایی و بررسی هنر بازنمایی در عکس مفهومی»، فصلنامهٔ دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال۴. شماره۴۱. ۸۴–۹۴.

-Alexander, Jeffrey C. 2004. Toward a Theory of Cultural Trauma. In Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley: University of California Press.

- Alexander, Jeffrey C., et al., (2004). Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley: University of California Press.

-Brenner, I. (2011). An Unusual Manifestation of Repetition Compulsion in Traumatized Patients. In On Freud’s Beyond the Pleasure Principle. Edited by Salman Akhtar and Mary Kay O’Neil. London: Karnac

- Fromm, Gerard M.2012. ed. Lost in Transmission: Studies of Trauma Across Generations. London.

-Freud, S. (2012). *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneuroses*. New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company.

- Freud, S. (1913). Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics.Translated by Strachey, J. London: Taylor & Francis.

- Kathy ,Caruth,1996. Trauma narrative and history, University of California Press.

-Köhne, J. 2016. Screening Silent Resistance: Male Hysteria in First World War Medical Cinematography. In Psychological Trauma and the Legacies of the First World War. New York: Palgrave Macmillan
-Mucci, C. 2013. Beyond Individual and Collective Trauma: Intergenerational Transmission, Psychoanalytic Treatment, and the Dynamics of Forgiveness. London: Karnac
- Weisner, Lauren.2020. “Individual and Community Trauma: Individual Experiences in Collective Environment”, Illinois Criminal Justices Information Authority Center for Violence Prevention and Intervention Research.1-12.

Analyzing the concept of trauma (wound psyche) in the photos of Artin Saridaran and Bavan Goli from Freud's point of view

Abstract

Trauma is considered as an individual and collective phenomenon. In the photos taken of bitter events for children, the type of trauma created needs to be recognized and analyzed in order to prevent its lasting effects. Therefore, the main goal of the research was to find the theme of wound psyche in the photos of Artin Saraidaran and Bhavan Goli from Freud's point of view, and the question is how the concept of individual and collective wound psyche can be explained and seen in these two photos with Freud's psychoanalytic theories. ? In order to answer this question and achieve the goal of the research, the qualitative research method of descriptive-analytical type and the method of collecting information in the form of library studies have been used to analyze individual and collective psychological wounds in these photos. Finally, the results showed that the photos of Artin Saraidaran and Bhavan Goli are a kind of representation of the disaster based on its summoning and based on the bitter events for these two children and the sense of pain and suffering that can be seen in the photos of these two children in their facial expressions and body shape. The wound psyche is a well-identified individual and has psychoanalytic symptoms such as suffering and pain, fear, anxiety, or any other psychologically painful feeling related to the incident, which is an effective and persistent cause of psychological trauma; is. With the publication of pictures and statements published about these two children, the impact of individual trauma became a collective trauma in Iran, and in a way, the photos of these two children are a cross between the representation of personal suffering and public suffering, which leads to the transformation of individual trauma into have become collective Collective trauma for the people of Iran has been manifested in the form of injury culture with these two photos, which continue to present the suffering and pain of the trauma of an eyewitness to the audience.

Key words: trauma, photo, Freud, Artin Saraidaran, Bhavan Goli

فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دورهٔ سوم، شمارهٔ۸،تابستان ۱۴۰۲

بررسی حافظه و تخیل، عمق و حرکت در فلسفه فیلم کلاسیک و معاصر

سیده ساجده حبیب الهی شهری[۳]
دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفهٔ رسانه، دانشگاه صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

چکیده
«فلسفه فیلم» دانش پژوهشی است مستقل که در تقسیم‌بندی‌های فلسفه مضاف، ذیل فلسفه امور و حقایق طبقه‌بندی می‌شود که بالذات چیستی‌شناسی فیلم را مد نظر قرار داده است و نه فلسفهٔ علوم که ساختار دانش‌های شکل گرفته حول‌وحوش موضوع فلسفهٔ مضاف را تحت بررسی قرار می‌دهد و با حوزهٔ فلسفه و فیلم که یک معرفت بینارشته‌ای میان دو حوزهٔ مستقل و مجزای فلسفه–فیلم و معطوف به کاوش نسبت میان آن دو است، تفاوت بنیادین دارد. من در این مقاله به پیروی از اکثر نظریه‌پردازان فرض می‌کنم که فلسفه فیلم و نظریهٔ فیلم را می‌توان مترادف تلقی کرد. تاریخ نه چندان دور و دراز نظریه‌پردازی در حوزهٔ فیلم (حدوداً یک صد ساله) که در ادوار مختلف با عباراتی چون مطالعات فیلم (Film Study) و نظریه فیلم (Theory of Film) و اخیراً با عنوان فلسفه فیلم (Philosophy of Film) از آن یاد شده است، به دو دوره زمانی نظریات دوران کلاسیک و نظریات دوران معاصر تقسیم می‌شود. آنچه که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، حافظه و تخیل، عمق و حرکت در فلسفه فیلم کلاسیک و معاصر است.

کلیدواژه‌ها: فلسفه فیلم، نظریه فیلم، فیلم کلاسیک، فیلم معاصر، حافظه و تخیل، عمق و حرکت، زیبایی‌شناسی، هنر.

مقدمه

پیدایش نظریه‌ها در حوزهٔ فیلم به لحاظ تاریخی، فاصلهٔ چندانی از ظهور فیلم به‌عنوان یک هنر ندارد. در اواسط دههٔ ۱۹۱۰ نظریه‌پردازی دربارهٔ فیلم آغاز شد؛ یعنی زمانی که کمتر از دو دهه از پیدایش فیلم می‌گذشت.

[3] . Habibollahi.sajedeh@gmail.com

کسانی مانند مانستربرگ، آرنهایم، بلابالاش، آیزنشتاین، بازن و کراکوئر دورانی به نام نظریه کلاسیک فیلم را شکل دادند. پس از دهۀ ۱۹۶۰ نظریه‌فیلم از شاخه‌های دیگری مانند روانکاوی و نشانه‌شناسی تأثیر پذیرفت. ویژگی مشترک نظریه‌های کلاسیک و مدرن نگاه کلان‌نگر بود. تا اینکه رفته‌رفته از دهۀ ۱۹۹۰ به بعد نظریه فیلم از جامعیت و کلان‌نگری دست برداشت و به نظریه‌های خرد روی آورد. نظریه‌ها در ابتدا در پی تبیین ماهیت فیلم بودند و ضمن آنکه تلاش می‌کردند مفاهیم مرتبط با فیلم و قوانین حاکم بر آن را تبیین کنند، توصیه‌هایی را نیز مطرح می‌کردند و از این طریق جریان‌ها و سنت‌های متعلق به فیلم‌سازی را تثبیت و ترویج می‌کردند یا به نفی آن‌ها می‌پرداختند. در تاریخ ۱۰۰سالۀ نظریه فیلم، نظریه‌های متعددی ظهورکرده‌اند (میرخندان، ۱۳۹۵:۱۳۳).

هم‌اکنون فلسفۀ تصویر متحرک در حال شکوفیدن و بالیدن است و زیرشاخه‌های چندی پدید آورده است. نخست، چیزی هست که می‌توان «فلسفۀ خود تصویر متحرک»اش تلقی کرد ـ قلمرو پژوهشی‌ای که در آن پرسش‌های کلاسیک فلسفه؛ از جمله پرسش‌های وجودشناسی، معرفت‌شناسی و فلسفه‌اخلاق، در مورد تصویر متحرک طرح می‌شوند. فیلسوفان خود تصویر متحرک؛ برای مثال، می‌پرسند: تصویر متحرک چیست؟ آیا تصویرهای متحرک مستند می‌توانند عینی باشند؟ و آیا فیلم‌های شریرانه می‌توانند در عین حال، به لحاظ زیبایی شناختی عالی باشند؟ افزودن تصویرهای متحرک به برنامه آموزشی فلسفه سبب می‌شود که فلسفه هرچه بیشتر در دسترس دانشجویان فیلم محور قرار گیرد که مدام در حال افزایش‌اند. نشان دادن فیلم‌هایی که مضامین فلسفی را به تصویر می‌کشند، در حکم آبی است که به فرودادن لقمه‌های خشک نظریه‌های انتزاعی کمک می‌کند. ممکن است آفریننده تصویر متحرک بخواهد که مضمون فلسفی عام‌تر و همه فهم‌تری، مانند خودگزینی را توضیح دهد؛ ولی هم کشف فلسفه در تصویر متحرک و هم وارد کردن فلسفه بدان، هردو می‌توانند با روایت دوم که بلندنظرانه‌تر یا روادارانه‌تر از آن دیگری است، مثال‌هایی از رهیافت فلسفه در سینما باشند (کرمی، ۱۴۰۰:۹۱).

من در این مقاله به پیروی از اکثر نظریه‌پردازان فرض می‌کنم که فلسفۀ فیلم و نظریۀ فیلم را می‌توان مترادف تلقی کرد.

تصمیم‌گیری برای استفاده از اصطلاح فلسفۀ فیلم به جای نظریۀ فیلم، حساب شده و دقیق است. هرچند به شخصه موضوع بریس‌گاتِ، فیلسوف در بیان اینکه هردوی این‌ها اساسا یک چیز هستند را قبول دارم (مارتین–جونز و همکاران ۲۰۱۰)؛ اما درک می‌کنم که ممکن است بسیاری موضع گات را قبول نداشته باشند؛ چون چیزی دربارۀ تمایز و برتری احتمالی بین این اصطلاح‌ها و فلسفه فیلم، فیلم و فلسفه و فلیموسوفی (مطالعۀ سینما به مثابه اندیشگی) که همگی به‌طور رایج مورد استفاده قرار می‌گیرند و همان‌طور که رابرت سینربرینک شرح داده، لزوماً به جای یکدیگر به کار نمی‌روند، القا نمی‌کند. به همین دلیل، احتمالاً ارزش آن را دارد که سعی کنیم میان تفاوت‌های احتمالی بین نظریۀ فیلم و فلسفۀ فیلم فرقی جزئی قائل شویم، حتی اگر من و گات هردو بر این باور باشیم که این تفاوت‌ها در نهایت فقط تفاوت‌های معنایی هستند (ورشوچی فرد، ۱۳۹۸:۲۴).

نتیجۀ بررسی روابط میان فیلم و هنر، اغلب تحقیر ابعاد هنری، دستاوردها یا پتانسیل فیلم بوده است. یک نسخه افراطی مفید از چنین تحقیری را می‌توان در کار فیلسوف محافظه‌کار راجر اسکروتون یافت که در بحث‌های خود از عکاسی و فیلم، انبوه ساخت فیلم داستانی عامه‌پسند را از امکان دستیابی یا تمایز زیبایی‌شناختی رد می‌کند و از آن به‌عنوان «بازاریابی انبوه احساسات تحت پوشش درام تخیلی» عنوان می‌کند. یک داستان، به‌عنوان یک نوع شئ زیبایی‌شناختی، نباید صرفاً به ثبت (بخشی از) واقعیت وابسته باشد. این تصاویر [سینمایی] تنها به دلیل واقعی بودن مطلق آن‌ها – حقیقت مطلق آن‌ها در مورد ظاهر اشیاء – است که جذابیت خود را اعمال می‌کنند. قبل از اینکه تخیل بتواند به حقیقت خود برسد، باید از دنیای داستان بگذرد». (اسکروتون، ۱۹۸۱:۸۶).

برای ایفای نقش زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، باید ویژگی‌های خاصی را به نمایش بگذارد. باید دارای کیفیت‌هایی از «فرم» باشد که آن را از آنچه که نشان می‌دهد؛ یعنی «موضوع صرف» آن متمایز می‌کند (آرنهایم، ۱۹۸۳:۵۵). به عبارت دیگر، برای اینکه یک اثر هنری، شایستۀ این توجه باشد، باید چیزی فراتر از تقلید صرف از جهان یا بخشی از آن باشد. همچنین باید دگرگونی جهان باشد. با این حال، کانتی‌گرایی آرنهایم با سوءظن به فرمالیسم ناب به‌عنوان یک رویه هنری و اینکه شیوه‌های «اطلاع‌دهنده» فیلم‌سازی — مانند فیلم مستند — به اندازۀ فیلم داستانی عرصۀ بیان هنری مشروع است، تعدیل می‌شود. آرنهایم به منظور تأکید بر اهمیت بالقوۀ محتوای پیشنهادی و به‌عنوان اصلاحی برای فرمالیسم ناب به‌عنوان یک عمل انتقادی، از قول گوته استناد می‌کند: «هنر خیلی قبل از اینکه زیبا باشد، آموزنده است» (آرنهایم، ۱۹۹۷:۷۶).

این ایده که فیلم‌ها می‌توانند به شکلی خلاقانه چیزی را که بازنمایی می‌کنند، شکل دهند، به سختی می‌توان در طول دهه‌های اول زندگی سینما بدیهی انگاشت. در واقع، همان‌طور که دیدیم، هنوز هم گهگاه استدلال‌هایی برای نفی جایگاه فیلم به‌عنوان یک هنر مطرح می‌شود. عکاسی و فیلم، توسط افراد، چیزی جز تکنولوژی‌های پیشرفتۀ ضبط تلقی نمی‌شد و در نتیجه قادر به ایجاد آن دگرگونی «ماده» حیاتی برای هنر نبودند. به این ترتیب، هدف اصلی آرنهایم نشان دادن راه‌های گوناگونی بود که در آن فیلم در واقع آنچه را که بازنمایی می‌کرد، دگرگون می‌کرد — علی‌رغم توانایی ظاهری‌اش در دستیابی به «حقیقت مطلق به شکلی که اشیاء ظاهر می‌شوند» — و راه‌هایی که این واقعیت دگرگونی از طریق آن‌ها انجام می‌شد را می‌توان با کنترل خلاقانۀ رسانه تقویت و برجسته کرد. فیلم — فیلم صامت و سیاه و سفید از نوعی که پیکرۀ آرنهایم را تشکیل داد — دنیای سه بعدی را به دو بعدی تقلیل می‌دهد، بنابراین یک فیلمساز انتخاب خلاقانه‌ای دارد که ظاهر سه بعدی یا انتزاعی را پرورش دهد. فرم‌های دو بعدی نیز به همین ترتیب. فیلم، دنیایی از رنگ می‌گیرد و آن را در سایه‌های خاکستری ارائه می‌کند. میدان دید نامحدود و پیوسته‌ای را می‌گیرد و آن را قاب می‌کند. دنیایی از صدا می‌گیرد و آن را با ابزارهای بصری ارائه می دهد. (Berys Gaut, P:466, 2001).

شعر تاریخی و فلسفه‌فیلم با این حال، از دهۀ ۱۹۸۰، بحث‌هایی با

محوریت هنر فیلم و زیبایی‌شناسی دوباره شعله‌ور شد. سرچشمه‌های این تولد دوباره، دوگانه است. نخست، آن دسته از منتقدان و نظریه‌پردازان سینمایی هستند که بر ابعاد زیبایی‌شناختی فیلم تمرکز می‌کنند و این کار را تا حدی با تکیه بر سنت‌های ماقبل نشانه‌شناسی انجام می‌دهند. دو سنت از این قبیل به‌ویژه تأثیرگذار بوده‌اند: سنت بازن و سنت فرمالیست‌های روسی، حلقه‌ای از نظریه‌پردازان ادبی که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نیز به جریان آفرینش‌گرایانهٔ نظریه فیلم کمک کردند. تأثیر بازن در آثار استنلی کاول (۱۹۷۹)، وی. اف. پرکینز (۱۹۷۲) و دادلی اندرو (۱۹۸۴) با الهام از آن‌ها مشهود است که همگی بر اهمیت توجه انتقادی به فیلم‌های خاص در فرمول‌بندی نظریه‌های گسترده‌تر تأکید می‌کنند. فیلم فرمالیست‌های روسی منبع اصلی «شعر تاریخی» هستند – که به دلیل تمرکز آن بر هنجارها و عملکردهای هنری در زمینه‌های تاریخی – دیوید بوردول (۱۹۸۵، ۱۹۸۹، ۱۹۹۷، ۱۹۹۸)، کریستین تامپسون (۱۹۸۸) و کسانی که آن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهند، به نوبهٔ خود تأثیر گذاشته‌اند؛ مانند ادوارد برانیگان (۱۹۹۲)، کارل پلانتینگا (۱۹۹۷) و موری اسمیت (1995a) . منبع دوم تولد دوباره بحث در مورد هنر فیلم از فلسفه نشئت می‌گیرد. فیلم به موضوع بحث در میان فیلسوفان تحلیلی معاصر تبدیل شده است تا جایی که فلسفه فیلم، اکنون به‌عنوان یک حوزهٔ متمایز از تحقیق فلسفی شناخته شده است که به مسائل نظریه فیلم با «روش‌های» فلسفهٔ تحلیلی نزدیک می‌شود (کارول، ۱۹۸۸:۲۶۳). چهره‌های کلیدی در اینجا عبارتند از گریگوری کوری که برخی از پایان‌نامه‌های نظریه فیلم کلاسیک، به‌ویژه آن‌هایی که با بازن مرتبط هستند، در چهارچوب فلسفه ذهن تحلیل کرده است. جورج ویلسون (۱۹۸۶) با صراحت بیشتری میراث بازینی را دنبال کرده است و همچنین استدلال‌هایی در مورد ماهیت روایت فیلم ارائه کرده است که با بوردول، برانیگان و اسمیت همپوشانی دارد. چهرهٔ مهم پیونددهنده در اینجا نوئل‌کارول است که در زمینهٔ موضوعات مختلف نوشته است و نقش مهمی در بحث‌های زیبایی‌شناسی فلسفی و نظریه فیلم ایفا می‌کند. علاوه بر این، دو گلچین ظاهر شده است که در آن‌ها نمایندگان هردو فلسفه فیلم و تئوری فیلم، گرد هم آمده‌اند. هردو گلچین و کار همهٔ چهره‌هایی که در اینجا ذکر شد، گواهی می‌دهند که در آن فلسفه‌فیلم تمرکز گسترده، در واقع جاه‌طلبی کلان، نظریه فیلم نشانه‌شناسانه را حفظ می‌کند، درحالی‌که با وجود این، استدلال می‌کند که نیاز به مشخص کردن حوزه‌های فرعی خاص تحقیق است (Berys Gaut, P:470, 2001).

در این مقاله، ابتدا به بررسی فلسفه فیلم، سپس نظریهٔ فیلم و بعد از آن نظریه‌های دوران کلاسیک و نظریهٔ فیلم معاصر می‌پردازیم. سپس حافظه و تخیل و عمق و حرکت در سینمای کلاسیک و معاصر را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم.

فلسفه فیلم

فلسفه فیلم شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی در رشتهٔ فلسفه است که می‌کوشد به بنیادی‌ترین پرسش‌ها دربارهٔ فیلم پاسخ دهد. فلسفه فیلم همپوشانی قابل توجهی با نظریه فیلم که بخشی از مطالعات فیلم است، دارد (Thomas Wartenberg, 2004). اولین شخصی که پرسش‌های فلسفی را دربارهٔ فیلم مطرح نمود، هوگو مانستربرگ بود. در جریان عصر فیلم صامت، او تلاش کرد تا بداند چه چیزی فیلم را از تئاتر متمایز می‌سازد. وی به این نتیجه رسید که استفاده از کلو–آپ‌ها، فلش بک‌ها و ویرایش‌ها از ویژگی‌های منحصربه‌فرد فیلم بوده و ماهیت این پدیده را شکل می‌دهد.

با آغاز عصر ترکیب صدا با فیلم‌ها، رودلف آرنهایم استدلال نمود که از نظر زیبایی‌شناسی، فیلم‌های قبلی نسبت به فیلم‌های «حراف» جلوتر بودند. او بر این باور بود که با ترکیب صدا در فیلم‌های صامت به‌وسیلهٔ فناوری، ویژگی منحصربه‌فرد چنین فیلم‌هایی از میان رفته‌است. فیلم، به جای اینکه یک شکل ویژهٔ هنری باشد که به مطالعهٔ دقیق اجسام در حال حرکت می‌پردازد، صرفاً تبدیل به ترکیبی از دو شکل هنری شده‌است.

آندره‌بازن برخلاف آرنهایم استدلال نمود که بحث صدادار بودن یا بی‌صدا بودن یک فیلم بی‌ربط است. او بدین باور بود که فیلم به دلیل رابطهٔ اساسی‌اش با عکاسی، دارای یک بعد واقع‌گرایانه است. او استدلال نمود که فیلم قابلیت ضبط دنیای واقعی را دارد. فیلسوف آمریکایی، نوئل کرول، استدلال نموده‌است که تعریف‌های اولیهٔ مطرح شده از فیلم توسط فیلسوفان، ماهیت فیلم را بسیار محدود تعریف نموده و همچنین آن‌ها ژانرهای فیلم را با مفهوم کلی فیلم خلط کرده‌اند.

نظریه‌های واقع‌گرایانهٔ بازن، با وجود نقدهای کارول، از جانب فیلسوفان مورد پذیرش واقع شده‌است. تز شفافیت که می‌گوید: فیلم مدیوم یا واسطه‌ای است که نسبت به واقعیت حقیقی شفاف است، توسط کندال والتون پذیرفته شده‌است.

نظریه فیلم

دادلی اندرو در کتاب نظریه‌های اساسی فیلم می‌گوید: نظریه فیلم «بیشتر متوجه کلیات است تا جزئیات» (اندرو، ۱۹:۱۳۸۷). به اعتقاد وی، نظریه فیلم به جای پرداختن به فیلم‌ها و تکنیک‌های مشخص «به مقوله‌ای می‌پردازد که می‌توان آن را قابلیت سینمایی نامید» (همان). نظریه فیلم نظام سینمایی را با خرده نظام‌هایش (گونه‌های سینمایی و سایر گروه‌بندی‌ها) تحلیل و بررسی می‌کند. از اینجاست که به اعتقاد اندرو نقد مؤلف برخلاف تعبیر برخی اساسا نه یک نظریه؛ بلکه یک روش انتقادی است، زیرا گرچه این روش بر برخی اصول نظری تکیه دارد «ولی این اصول به شناخت نظام‌مند یک پدیدهٔ کلی [فیلم] منتهی نمی‌شود؛ بلکه به ارزیابی نمونه‌های ویژهٔ آن پدیده [یک فیلم یا فیلمساز] می‌پردازد» (همان). از نظر وی، این مطلب دربارهٔ نقد گونه‌ای یا ژانر نیز صدق می‌کند و اطلاق نظریهٔ ژانر بر آن درست نیست؛ زیرا برخلاف این دو روش نقد، هدف در نظریه «درک جامع قابلیت‌های سینمایی» است و برای همین، از نظر او روش نقد «نظریه عملی سینمایی» است. همان‌طور که می‌توان مهندسی را «فیزیک کاربردی» دانست (همان، ۲۲). بنابراین، نظریه به ما کمک می‌کند که فیلم را آنچنان که هست بشناسیم.

او در کتاب مفاهیم در نظریهٔ فیلم که آن را بعد از کتاب تئوری‌های اساسی فیلم نوشته، اعتقاد دارد نظریه مدرن فیلم که وی مدافع آن

است، دربارهٔ نظریهٔ کلاسیک فیلم حالت انتقادی دارد و این حالت انتقادی از بازبینی مفاهیم سنتی نظریه فیلم آغاز می‌شود. او نظریهٔ واقع‌گرایی را مثال می‌زند که نگاه انتقادی به آن از طریق مفهوم‌بندی جدید با عنوان بازنمایی یا واقع‌نمایی صورت می‌گیرد (اندرو، ۱۵:۱۹۸۴). در این بیان اندرو توجه به مفهوم و مفهوم‌بندی در نظریه عمده شده است.

از نظر کارول، نظریهٔ فیلم پاسخ عام و کلی است به سؤالات کلی‌ای که ما دربارهٔ پدیده‌هایی داریم که به نحو پیشانظریه‌ای گمان می‌کنیم در حوزهٔ فیلم قرار می‌گیرد (کارول، ۱۳:۲۰۰۵). او همچنین نظریهٔ فیلم را دارای دو خصلت عمومیت و مربوط به فیلم بودن می‌داند (Ibid، ص:۱۴). در این صورت، همچنان که فلسفه به دنبال پاسخ‌های کلی به سؤالات کلی انسان دربارهٔ هستی است، نظریه فیلم به دنبال پاسخ به سؤالات عام و کلی است، نه سؤالات جزئی مانند تکنیک‌های به کار رفته در یک فیلم یا مجموعه‌ای از فیلم‌ها. گرچه عمومیت در بیان کارول به‌طور دقیق روشن نیست؛ اما می‌توان این‌گونه گفت که همان‌طور در بیان اندرو بود، سؤالات و پاسخ‌ها در نظریهٔ فیلم باید آن اندازه عمومیت داشته باشند که تمامی فیلم‌ها یا به تعبیری فیلم بماهو فیلم را شامل شود. به نظر می‌رسد کارول نیز بر همین ویژگی تأکید دارد.

به بیان ژیل دیلوز، نظریه فیلم نه مربوط به سینما؛ بلکه مربوط به مفاهیم مرتبط با سینما است. مفاهیمی که کمتر از خود سینما عملگرایانه، تأثیرگذار یا دارای هستی نیستند (کلمن، ۳:۲۰۱۱). البته همچنان که اندرو به‌درستی توضیح می‌دهد نظریه فیلم نه صرفا مفهوم‌شناسی؛ بلکه دیدگاه‌ها و نگرش‌هایی پیرامون مفاهیم است. آنچه او «بازنمایی کلامی» فیلم می‌نامد (اندرو، ص:۳) و (میرخندان، ۱۳۷:۱۳۹۵).

در ادامه دو دوره زمانی کلاسیک و معاصر را بررسی می‌کنیم:

الف) نظریه‌های دوران کلاسیک

دوران کلاسیک به دو دوره تقسیم می‌شود: سینمای دورهٔ اول صامت بود. فیلم‌ها هیچ صدایی نداشتند و تنها تصویر متحرک بودند و بازیگران سینما دیالوگ نداشتند و مبحث نقش اصلی در سینما مطرح نبود. در فیلم‌ها قهرمان داستان مطرح نبود و فیلم‌ها همچون تئاتر بودند. فیلم‌های صامت به اتفاق خوش ختم می‌شد و بیشتر به مسائل اخلاقی در فیلم‌ها پرداخته می‌شد و فیلم‌ها معمولا کمتر از یک دقیقه بودند. در هر کشوری سبک خاصی از فیلم ساخته می‌شده است. مردم آن دوران از هر قشری که بودند به سینما می‌رفتند و هیجان را تجربه می‌نمودند. در دورهٔ دوم سینمای کلاسیک ناطق بود. بعد از جنگ جهانی اول، سینما ناطق شده بود و بحث اخلاق در فیلم‌ها موجود بود و بازیگرهای فیلم دیالوگ داشتند. مبحث فرهنگ‌سازی ظهور پیدا کرده بود و مضامین فیلم‌ها علمی و قهرمانی بود.

براساس آنچه نویسندگان تاریخ سینما و فرهنگ‌نویسان برجسته‌ای چون ژرژ سادول (Georges Sadoul)، گوئیدو آریستاکو (Guide Aristaco)، آندرو تئودور (Andrew Tudor) یا هانری آژل (Henry Agel) در آثار تاریخ نگارانه و فرهنگ‌نگارانهٔ خویش چون دایره‌المعارف سینما، تاریخ نظریات سینمایی، نظریات فیلم و زیبایی‌شناسی سینما تأکید کرده‌اند، نظریه‌پردازان، متفکران و فیلسوفان متعددی را از ابتدای دومین دههٔ شروع به فعالیت سینما در مقام نظریه‌پردازی، طرح، شرح و بسط آرای سینمایی، می‌توان شناسایی کرد.

اسامی بزرگی چون «ریچیو تو کانودو»، «لویی دلوک»، «هوگو مانستر برگ»، «گابریل مارسل»، «ویچل لیندزی»، «اروین پنافسکی»، «سوزان لنگر»، «ژیگا ورتف»، «زیگفرید کراکوئر»، «وسوالد پودوفکین»، «آندره بازن»، «رودلف آرنهایم»، «موریس مرلو-پونتی»، «لو کوله شف»، «بلا بالاژ»، «سرگئی آیزنشتاین»، «اتین سوریو» و... که هر یک با انتشار آثاری چند به طرح آرای خویش در حوزهٔ مطالعات و فلسفه فیلم از قبیل معرفت‌شناسی، زیبایی‌شناسی، ماهیت ادراک بصری، مکان و زمان در فیلم و... پرداخته‌اند.

به‌عنوان نمونه، می‌توان از ریچیوتو کانودو (Ricci to Canudo) نخستین نظریه‌پرداز سینمایی نام برد که با دو کتاب «تولد هنر ششم» (۱۹۱۱) و «بازتاب‌هایی دربارهٔ هنر هفتم» (۱۹۲۳) به چیستی‌شناسی فیلم به مثابه ترکیب عناصر مکانی (معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی) با عناصر زمانی (موسیقی و رقص) پرداخت و اصلاح هنر هفتم را برای سینما وضع کرد یا از اتین سوریو (Etienne Souriau) فیلسوف و زیبایی‌شناس فرانسوی و مؤسس بنیاد فیلم‌شناسی دانشگاه سوربن نام برد که در آثاری چون «آینده زیبایی‌شناسی» (۱۹۲۹)، هنرهای تطبیقی (۱۹۴۷) و همین‌طور در نشریهٔ بین‌المللی فیلم‌شناسی (همراه با سایر همفکرانش) به طرح آرایی در زمینهٔ مکان و زمان در سینما، روانشناسی اجتماعی سینما و پدیدارشناسی ادراک بصری و... پرداخت.

آنچه به‌عنوان ماحصل و میراث آرا و عقاید دوران کلاسیک دربارهٔ ماهیت سینما می‌توان برداشت کرد، دو نظریهٔ بنیادین، ساختاری و جامع‌انگارانه است که هریک به‌واسطهٔ چند تن از صاحب‌نظران و اندیشمندان دوران کلاسیک طراحی، صورت‌بندی و سازماندهی شده است:

۱. نظریهٔ شکل‌گرا (Formalism)؛
۲. نظریهٔ واقع‌گرا (Realism).

توضیح تاریخی

با اختراع دوربین سینما، لومیر(Lumiere)، دوربین خود را در حاشیهٔ خیابان قرار داد و به ثبت وقایع رودرروی عدسی دوربین، بر قاب نوار سلولوئید پرداخت. درست در نقطه مقابل «مه‌لیس» (Melis)، باتوجه به ظرفیت فیلم در ثبت هر نوع واقعه، به خیال‌پردازی و رؤیابافی پرداخت و فیلم فانتزی «سفر به ماه» را ساخت. برادران «لومیر»، از ناحیه «عکس» و فن «عکاسی» به «سینما» دست یافتند و در این اختراع جدید، ظرفیت فزون‌تری در ثبت و بازنمایی واقعیت می‌جستند. برجسته‌ترین آثار اینان، ثبت و ضبط رویدادهای واقعی است: «حرکت قطار در ایستگاه راه‌آهن» یا «خروج کارگران از کارخانه» و... .

درست در همان نقطه آغازین سینما، «مه لیس» در عوض دنیای عکاسی از جهان « نمایش و شعبده‌بازی» پا به سینما گذاشت و سینما

را نه ابزاری به مثابه ثبت واقعیت؛ بلکه چونان سفینه‌ای برای سفر به عالم خیال و رؤیاپردازی دریافت.

شکل‌گیری دو مکتب فلسفی شکل‌گرا (سوژه‌گرا) و واقع‌گرا (ابژه‌گرا) هرچند در یک نزاع تاریخی فلسفی ریشه دارد؛ اما صرفاً یک فرضیه‌سازی و ایده‌پردازی محض و نظری نیست و در واقعیت ظهور بدوی و نطفه اولیهٔ سینما ریشه دارد.

سینما پیش از هرگونه نظریه‌پردازی، اساساً در بدو ظهور، در دو شکل و شمایل معارض ظهور یافت. نوزاد سینما از ابتدا دو همزاد ناشبیه بود: یک قلوی شکل‌گرا و یک قلوی واقع‌گرا.

چیزی کمتر از یک دهه از عمر سینما نگذشته بود که دو سینما در برابر هم قد علم کردند: سینمای مستند و سینمای داستانی. حتی در سینمای‌داستانی نیز دو سبک معارض در برابر یکدیگر به زورآزمایی پرداختند: سبک رئالیسم و سبک اکسپرسیونیسم. نتیجهٔ این اشاره اجمالی تاریخی آن است که شکل‌گیری دو نظریه معارض «شکل‌گرا» و «واقع‌گرا» در دوران کلاسیک، نه یک تقسیم‌بندی صرفاً تئوریک، نظری و ذهنی؛ بـلکه در واقعیت و تجربهٔ تاریخی ریشه دارد.

نظریهٔ «شکل‌گرا»

علاوه بر واقعیت پدیداری و ظهوری سینما، آوردگاه آرای اصلی دوران کلاسیک در دو ساحت شکل‌گرا و واقع‌گرا، بر واقعیت تقسیم‌بندی‌های دوگانهٔ مابعدالطبیعهٔ غربی در ذهن فیلسوف مغرب زمین نیز منشأ و مأوا دارد. اینک در ساحت هنری نوظهور به نام سینما دوباره ایدئالیسم (Idealism) و رئالیسم (Realism)، سوبژکتیویته (Subjectivity) و ابژکتیویته (Objectivity) مصافی نوین می‌یافتند. فیلسوفانی از هر یک از دو اردوگاه، «سینما» را مظهر تام و تمام چیزی می‌یافتند که سال‌ها در مقام اندیشه‌ورزی و تفکر، آن را جست‌وجو می‌کردند. در این میان، نظریهٔ شکل‌گرا خیلی پیش‌تر از نظریهٔ واقع‌گرا، فیلسوفان و نظریه‌پردازان برجسته‌ای را دریافت که عمدتاً به مدد اندیشهٔ فلسفی کانت با تکیه بر همان مبنای پیشینی و استعلایی به طرح نظریه نوین سینما پرداختند. نظریهٔ «شکل‌گرا» از بدو «طرح» تا «تکامل نهایی» (۱۹۱۱-۱۹۶۰) چهار فیلسوف و نظریه‌پرداز بزرگ، در خود یافته است که هر یک سهمی بنیادین در صورت‌بندی و کمال این نظریهٔ بنیادین داشته‌اند و قطعات متفاوت این پازل را از مرحلهٔ نظر تا شکل‌دهی اثر سامان بخشیده‌اند.

نظریهٔ «واقع‌گرا»

شناخت دقیق و جامع و مانعی از نظریهٔ «واقع‌گرا»، نیازمند غور و بررسی در بخش مهمی از تاریخ سینما و بررسی آرا و نظریات برخی از نظریه‌پردازان مهم این دیدگاه بنیادین در تبیین ماهیت سینماست. اندیشمندان و نظریه‌پردازانی چون جان‌گریرسون، لویی فویاد، پال روتا، آندره بازن، ژیگا ورتف، مارسل لربیه، زیگفرید کراکوئر، ژان ویگو و... که حتی پس از پایان دوران کلاسیک و در نظریه‌پردازان معاصر فیلم نیز نوواقع‌گرایانی چون چزاره زاواتینی، ریچارد لیکاک، آندرو ساریس، فردریک وایزمن و حتی فیلسوفان آن سوی قاره چون استنلی‌کاول و... با عناوینی چون «سینما–وریته»، «دوربین–حقیقت»، «جهان مرئی» و... آرای اسلاف خویش را مورد بازاندیشی و بازسازی قرارداده‌اند.

در این میان، گاه تقابل فکری برخی از اندیشه‌ورزان چون ژیگا ورتف روسی با طرح نظریهٔ «سینما–چشم» در برابر دو هموطن شکل‌گرای مقتدر و توانمندش چون وسوالد پودوفکین و سرگئی آیزنشتاین، ماجرایی شنیدنی و خواندنی است. با این حال، به نظر می‌رسد تبیین نظریهٔ واقع‌گرا، در یک امکان حداقلی، نیازمند رجوع به آرای دو بنیان‌گذار اصلی این آوردگاه نظری است (معتمدی: ۱۳۹۶: ۴۴-۴۲).

ب) نظریهٔ فیلم معاصر

نظریهٔ فیلم معاصر هنگامی به‌وجود آمد که الگوهای دیداری (شناخت، دریافت و روانشناسی) به نظریه‌های زبان حرکت کرد؛ یعنی زمانی که فیلم را یک زبانِ دلالت‌زا شمرد، نه ابزاری برای بازآفرینی مکانیکی و این نقطه عزیمت اولیه قطعاً حاصل برخورد روانکاوی، نشانه‌شناسی و مارکسیسم است. سال‌های آغازین دهه شصت بدین سو را می‌توان بدو دوران نظریه‌پردازی معاصر فیلم دانست. سال‌هایی که به تدریج فیلسوفان شناخته شده و بنام بر سپهر معرفت‌شناسی فیلم نظر انداختند و آرای فلسفی خویش را در این عرصه نوظهور آزمودند. هر چند نظریه‌پردازان دوران کلاسیک نیز بی‌توجه به آرای فیلسوفان متقدم نبودند (ابتناء نظرات مانستربرگ و آرنهایم بر فلسفهٔ استعلایی کانت، نظریهٔ تدوین آیزنشتاین بر دیالکتیک هگل و تکیه آرای بازن بر پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم...)؛ اما «نظریهٔ معاصر فیلم» عرصهٔ حضور بی‌واسطهٔ فیلسوفان در امر نظریه‌پردازی سینما است. همچنان که از افلاطون و ارسطو تا کانت و هگل و نیچه به عرصهٔ «هنر» با جدیت پرداختند و از کنار آن به سادگی عبور نکردند، فیلسوفان معاصر نیز «فیلم» را به مثابهٔ «هنر دوران» ارج نهادند و حتی بیش از آنچه اهالی سینما می‌پنداشتند، از اهمیت و تأثیر آن بر حیات بشر معاصر، از «زبان» گرفته تا سایر مظاهر فرهنگ و تمدن سخن گفتند.

از پدیدارشناسی هوسرل تا وجوداندیشی تاریخی هایدگر، از زبان‌شناسی سوسور تا نشانه‌شناسی پیرس، از اگزیستانسیالیسم الهی کی‌یر که گور تا اصالت وجود انسانی سارتر، از بازی زبانی ویتگنشتاین تا هرمنوتیک گادامر، از ساختارگرایان تا پساساختارگرایان و از فیلسوفان پست مدرن تا تحلیلی‌های آنگلوساکسون... در نظریات معاصر فیلم می‌توان رد پایی از همه جست. فیلسوفانی چون ژیل دولوز با تکیه بر آرای فیلسوفانی چون برگسون در حوزهٔ زمان، ماده و حرکت، به تبیین ماهیت سینما بر مبنای «حرکت–تصویر» در «سینما –۱» و به مثابه «تصویر– زمان» در «سینما–۲» پرداخته‌اند. فیلسوفان تحلیلی و حوزهٔ آنگلوساکسون با آثاری چون فلسفه فیلم و تصاویر متحرک (Philosophy of Film & Motion Pictures) نوئل کارول، انعکاس‌هایی بر پرده (Reflections on the Screen) جرج لیندنو... برگ برنده‌ای تحت عنوان فلسفه فیلم را در برابر مباحث نظریه فیلم قاره‌ای رو کردند.

آغاز مباحث دوران جدید را می‌توان به تعبیری فراغت از مباحث شناختی به جانب نظریه‌های زبانی قلمداد کرد. اثر مشهور کریستین متز، زبان فیلم (The Film Language) را آغازگر شناخت فیلم به مثابه «زبان» می‌توان تلقی کرد. هر چند آنجا که متز تلاش می‌کند به واسطهٔ نظام زبان‌شناسی ارتباطی از طریق متن، ساختار، نظام و

پارادایم... سینما را به سخن گفتن وادار کند، دولوز به همراه گتاری ابتنایِ نظریات متز به زبان‌شناسی سوسوری را به نشانه‌شناسی به مفهوم پیرسی حواله می‌دهند. در همان حال، رولان بارت به خوانش نوینی از رئالیسم برخلاف بازن دست می‌یازد و تعارضات بازن با آیزنشتاین (طرح نمای طولانی با عمق میدان در برابر تدوین) را ناشی از عدم تفکیک سینمای آیزنشتاین از نظرات ایدئولوژیک او می‌داند و آنچه از سرشاری و غنای «نمایی که بازن در پی آن بود، در نماهای مستقل آیزنشتاین بازشناسی می‌کند. مباحث روانکاوی در تحلیل و نقد فیلم از فروید تا پیاژه در آثار فیلمسازانی چون هیچکاک تا دیوید لینچ، توسط فیلسوفانی چون لاکان و ژیژک با تفسیری کاملاً متفاوت با پساساختارگرایانی چون دریدا و کریستوا مواجه می‌شود. آمده آیفره و هانری آژل، با تکیه بر هستی‌شناسی هایدگری به نوعی مقابله با دیدگاه‌های نشانه‌شناختی و ساختارگرایانه می‌پردازند و تحمیل قواعد و قوانین نظام‌های ارتباطی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی بر اثر هنری را فرو کاهش اثر هنری، در حد نظام منطقی (logic) تلقی می‌کنند و سینما را نه ترکیبی از نشانه‌ها به زعم نشانه‌شناس؛ بل پرده‌برداری از جهان و شهود (contemplation) بی واسطه قلمداد می‌کنند.

نظریات فیلم معاصر، معرکه‌آرا است. پر واضح است که در این عبارات مختصر نام بسیاری از فیلسوفان و اندیشمندان چون میتری، لیوتار، بودریار، بنیامین، آدورنو، اکو، سانتاگ، فلوسر، لویناس، دنی، نانسی، کوفمان، جیمسون، مالوی، بدیو و... همین‌طور هنرمندان (سینماگران) بزرگی که خود به نظریه‌پردازی در عرصهٔ فیلم پرداخته‌اند، (چون پازولینی یا بکت که در راستای نظریه‌اش دربارهٔ فیلم اصلاً فیلمی به نام (Film) ساخته است...) جای افتاده است. بررسی نظریات فیلم، معاصر کاری به غایت دشوار و دیریاب است که شاید صرفاً از طریق دانشنامه‌ای و به مدد اندیشمندان بسیار بتوان بدان پرداخت (معتمدی: ۱۳۹۶: ۵۵-۵۴).

حافظه و تخیل

مانستربرگ می‌کوشد تا در ابتدای راه سینما به پژوهشگران و محققان این هنر یا صنعت تازه تأسیس اثبات کند که سینما پیش از آنکه تابع قوانین طبیعت یا واقعیت بیرونی باشد، از قواعد ساختار ذهنی ما تبعیت می‌کند. حرکت و عمق در سینما، بر ساختهٔ ذهن ماست، نه یک واقعیت بیرونی (مانند: صحنه نمایش). همین‌طور «توجه»، هیچ افزایش یا کاستی در واقعیت بیرونی ایجاد نمی‌کند؛ بلکه در «آگاهی» ما چیزی را از وضوح و برجستگی برخوردار می‌کند؛ اما افزایش آگاهی، به‌واسطهٔ کنش صرف «توجه»، حاصل نمی‌شود. داده‌های حسی از طریق عبور از حافظهٔ ما، به مرحلهٔ «معناسازی» یا «معنایابی» می‌رسند. اینجاست که مانستربرگ به تکنیک دیگری در سینما می‌پردازد. آنچه او کات بک (cut - back) نام گذاری می‌کند و ما امروزه به نام فلاش‌بک flash – back می‌شناسیم؛ یعنی رجوع به گذشته، یا کنش ذهنی «یادآوری».

مورد «کات – بک» [رجوع به گذشته] با «کلوز آپ» [نمای درشت] در یک راستا قرار می‌گیرد. در مورد اخیر باید کنش ذهنی «توجه» را تشخیص دهیم و در مورد قبلی کنش ذهنی «یادآوری» در هردو مورد، کنشی که در تئاتر تنها در ذهن تماشاگر اتفاق می‌افتد، در فتوپلی بر روی خود تصاویر صورت پذیرفته است (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۹۵).

مانستربرگ بلافاصله به تکنیک مرسوم دیگری در سینما اشاره نموده که نام خاصی بر آن نمی‌گذارد. فقط یک بار از آن تعبیر به «forward glance»؛ یعنی «نظر سریع به جلو» می‌کند. این همان تکنیکی است که امروزه به نام «فلش فوروارد» « flash forward» یا «رجوع به آینده» می‌شناسیم.

جریان اتفاقات با یک نگاه سریع به جلو، قطع می‌شود. کنش ذهنی که در اینجا درگیر می‌شود «:expectation: [ترقب، توقع، انتظار و...] است، یا زمانی که ترقب به واسطهٔ احساسات مورد کنترل واقع شود، ما آن را تحت کنش ذهنی imagination [تخیل] طبقه‌بندی می‌کنیم (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۹۶-۹۵).

پس سه کنش ذهنی در زمان «حال»، «گذشته» و «آینده» در فتوپلی معادل سینمایی خود را پیدا می‌کند:

أ. کنش ذهنی «توجه»: کلوزآپ (مکان در زمان حال)؛

ب. کنش ذهنی «یادآوری»: فلاش بک (مکان در زمان گذشته)؛

ج. کنش ذهنی «تخیل»: فلاش فوروارد (مکان در زمان آینده).

اکنون یکی از بهترین مناسبت‌ها برای نتیجه‌گیری در تشخیص هویت‌سینما به مثابهٔ فعالیت ذهنی یا به تعبیر فرمالیست‌ها «شکل‌دهی به تصویر به واسطهٔ فرایند ذهنی» است؛ چراکه واقعیت بیرونی، یک حقیقت متصل و پیوسته است و این تنها ذهن ماست که روند طبیعی حرکت و زمان را متوقف می‌کند و به سیر در گذشته یا تخیل در آینده می‌پردازد و دوباره به احساس طبیعی حضور در زمان حال بازمی‌گردد. در سینما، واقعیت، اتصال پیوسته خودش را از دست داده و به شکل سیر و صیرورت ذهنی ما درآمده است؛ پس سینما برایندی از واقعیت بیرونی محض نیست؛ بلکه یک واقعیت جدید است که ترکیبی از واقعیت بیرونی (اشکال عینی) و ارادهٔ درونی (اشکال ذهنی) است. (معتمدی، ۱۳۹۴: ۹۶).

این مثل آن است که واقعیت «اتصالات‌پیوسته» خودش را از دست داده است و به شکل تمایلات روحی ما درآمده است. گویا جهان خارجی، خود را براساس چرخش سریع «توجه»، یا عبور از ایده‌های «حافظه» ما قالب‌ریزی کرده‌است (مانستربرگ، ۹۵: ۱۹۱۶).

نتیجه‌گیری مانستربرگ برای چیستی‌شناسی فیلم بسیار خطیر و پر اهمیت است. چیزی که او در ابتدای قرن گذشته از آن سخن گفته است، نه تنها در دهه‌های پسین؛ بلکه در اواخر قرن نیز دوباره مورد اهتمام جدی فیلسوفان فیلم قرار می‌گیرد و آنان از ادراک‌نوینی از «زمان» به‌واسطهٔ سینما گفت‌وگو می‌کنند. با این حال، این‌قدر مسلم است که پردهٔ سینما، امکان امتزاج و اندماج زمان گذشته، حال و آینده را چنانکه «ذهن» آدمی در عالم «خیال» سیر می‌کند، فراهم کرده است و این بیش از هر چیز جملهٔ معروف مانستربرگ را به اثبات می‌رساند که اگر موسیقی هنر گوش و نقاشی هنر چشم است، سینما بیش از هر چیز هنر «ذهن» است... و این یعنی سنگین شدن کفهٔ ترازو به جانب فرمالیسم.

مانستربرگ در ادامه به بازی‌های ذهنی بیشتری بر پردهٔ سینما اشاره می‌کند:

بازی «تخیل» و «حافظه» می‌تواند، نقش سنگین‌تری را در هنر فیلم ایفا کند. پردهٔ سینما نه تنها می‌تواند آنچه را ما به‌خاطر می‌آوریم یا تخیل می‌کنیم، عرضه‌کند؛ بلکه می‌تواند خاطرات و ذهنیات بازیگران فیلم را نیز تصویر کند (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۹۷).

این ویژگی با ارائهٔ تکنیک انتقال تدریجی با عنوان دیزالو (dissolve) ممکن شده است. بازیگری که قرار است، سفری به یک خاطره یا رؤیا داشته باشد، در یک نمای درشت با محو تدریجی ذوب می‌شود و نخستین قاب‌های تصویر خاطره، با ظهور تدریجی نمایان می‌شوند تا به وضوح و شفافیت کامل برسند. اکنون مخاطب در خواهد یافت که آنچه مشاهده می‌کند، تصاویری از گذشته (خاطره) یا آینده (تخیل) قهرمان داستان است. درحالی‌که یک بازیگر سینما در عالم خیال تمام عالم را سیر می‌کند و فتوپلی تمام تخیل و ذهنیات او را به ما نشان می‌دهد؛ اما یک بازیگر تئاتر تنها از طریق دیالوگ (گفت–وگو با دیگری) یا مونولوگ (گفت‌وگو با خود) می‌تواند تصوراتش را با تماشاگر در میان بگذارد و مخاطب تئاتر نیز صرفاً از طریق حس شنوایی ممکن است، تخیل بازیگر را دریافت کند و دوباره باید خود به‌واسطهٔ گذار به عالم خیال، تصورات او را تجسم کند.

مشاهده می‌شود که مانستربرگ چگونه با تجزیه و تحلیل یک‌به‌یک تکنیک‌های سینمایی در همان آوان شکل‌گیری سینما، از «جنس» (منطقی) مشترک سینما و تئاتر: (روایت) به «فصل» (منطقی) و ممیزه سینما گذار می‌کند و با تطبیق هر کدام با یک کنش ذهنی، «سینما» را به‌عنوان «هنر ذهن» و مآلاً شکل‌دهی تصویر در فرایندهای ذهنی انسان (نظریهٔ شکل‌گرا)، تثبیت می‌کند.

مانستربرگ به واکاوی بیشتر رابطهٔ عینیت و ذهنیت در سینما می‌پردازد؛

در یک زمان واحد (یک‌آن) ممکن است اتفاقات مختلفی در «مکان»های متفاوت وقوع پیدا کند. تئاتر تنها می‌تواند وقایع اتفاقیه را در یک نقطه (مکان) نشان دهد. ذهن ما چیز بیشتری را طلب می‌کند. زندگی تنها در یک مسیر حرکت نمی‌کند؛ یک ادراک حقیقی، دربرگیرندهٔ تمامی جریان‌های موازی با ارتباطات درونی پایان‌ناپذیر آن‌هاست (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۰۴–۱۰۳).

«زندگی تنها در یک مسیر حرکت نمی‌کند». مانستربرگ درک عمیق خود را از درام ارائه می‌کند. درام، محصول کشمکش موقعیت‌های متضاد و ناسازگار است. ممکن است یک توطئهٔ پیچیده، ناشی از چند کنش زمانی یکسان و مکانی متفاوت و متعدد باشد. صحنهٔ تئاتر با محدودیت مکانی‌اش، محصور در دیوارهای یک اتاق، با وسائطی چون نامه، زنگ تلفن یا ورود یک آشنا ما را از پیشبرد داستان در مکان‌های دیگر باخبر می‌سازد؛ اما سینما، در یک ترکیب بصری و عینی، همهٔ موقعیت‌ها را در میدان دید و افق آگاهی ما قرار می‌دهد.

ذهن ما انشقاق‌پذیر است [اشاره به یکی از تفاوت‌های ذاتی ذهن و عین] و می‌تواند در یک کنش ذهنی واحد، در اینجا یا آنجا باشد. این اختلاف درونی، این آگاهی از تضاد موقعیت‌ها و این مبادلهٔ تجربه‌های واگرا در روح را هنری جز فتوپلی نمی‌تواند بازنمایاند (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۰۷). ص:۱۰۷، ۱۹۱۶).

مانستربرگ در ادامه مقایسهٔ تطبیقی میان «کنش‌های ذهن» و «تصاویر فتوپلی» مفاهیمی چون «تلقین» و «تداعی» را طرح می‌کند. تئاتر و همین‌طور سینما، درصدد تلقین آنند که آنچه عرضه می‌کنند، چیزی بیشتر از یک نمایش صرف است. به عبارتی دیگر، آن‌ها می‌خواهند بگویند که آنچه ما شاهد آن هستیم، خود زندگی است. ایده «تداعی»، نقطه عزیمت خود را از تأثیرات بیرونی دریافت می‌کند. مخاطب سینما و تئاتر نه در حد فردِ هیپنوتیزم شونده؛ اما به‌طور قطع، در کسوت میزبان، مهیای دریافت تلقین از القائات نمایشی است. بسیاری از حوادث روی صحنهٔ تئاتر به دلیل واقعی بودن آن، از درجهٔ تلقین‌پذیری پایینی برخوردار است؛ مثلاً اگر بازیگر به خود یا فردی دیگر شلیک کند، ممکن است تنها با افتادنِ پرده، بتوان مرگ بازیگر را به تماشاگر القا کرد.

همان‌طور که در فتوپلی از کات‌بک [فلاش‌بک] برای تداعی خاطره و مرور حافظه استفاده می‌شود، برای تلقین [القای یک پایان] نیز می‌توان از [تکنیک] کات‌آف (cut off) بهره جست. هیچ نیازی به ختم کردن مجموعه تصاویر با یک پایان منطقی نیست؛ چراکه آن‌ها صرفاً صورتی از واقعیتند نه خود واقعیت. سوارکاری بر اسب از جایی عمیق پرش می‌کند. ما او را می‌بینیم که می‌افتد؛ اما قبل از برخورد او با زمین، ما مشغول تماشای صحنه‌ای دور هستیم... (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۱۱۰–۱۰۹).

مشاهده می‌کنیم که از نظر مانستربرگ، فتوپلی، بدون نیاز به نشان دادن یک کنش تا پایان، صرفاً از طریق یک کات (برش) به صحنهٔ دیگر، همه چیز را به مخاطب القا خواهد کرد. ما در سینما نیازی به زمین خوردن بازیگر و خرد شدن استخوان‌هایش نداریم. آغاز سقوط و برش به صحنه‌ای دیگر همه چیز را برای مخاطب روشن می‌کند. هر چند استدلال مانستربرگ جهت پذیرش تلقین پایان صحنه توسط برش به صحنه‌ای دیگر، مبتنی بر غیرواقعی بودن تصاویر است و این برهان لااقل برای واقع‌گرایان ناپذیرفتنی است؛ اما آنچه مسلم است، این است که این شیوهٔ روایت در سینما، امری پذیرفته شده، معمول و جا افتاده است. معنی این عبارت آن است که سینما از ظرفیت فوق‌العاده‌ای در جهت تطابق با کنش‌های ذهنی مخاطب برخوردار است و دامنهٔ این شکل‌پذیری ممکن است بسیار بیش از موارد مورد تذکر مانستربرگ استمرار حاصل کند.

در ادامه، برخی از فضایل و محدودیت‌های توضیحی نظریه‌های تخیل معاصر در درک ما از فیلم‌ها بیان می‌شود.

با طرحی مقدماتی از اصول کلی آن نظریه‌ها که عمدتاً از روان‌شناسی شناختی استخراج شده‌اند، آغاز می‌کنیم و سپس به استفاده از آن‌ها در پرداختن به موضوعاتی مانند نقش تخیل در یادگیری ما از حقایق موجود در یک فیلم تخیلی می‌پردازیم؛ از جمله انگیزه‌ها، باورها و احساسات شخصیت‌ها، تجربه ادراکی ما از یک بازیگر و تجسم شخصیت داستانی که او بازی می‌کند. چگونه فیلم‌ها از تخیل برای ایجاد پاسخ‌های عاطفی و ارزشی خاص بهره می‌برند؟ و در مقایسه با پاسخ‌هایی که ممکن است نسبت به شرایط مشابه در زندگی واقعی

اتخاذ کنیم، چگونه است؟ ما در مورد تخیل خلاق؛ یعنی کشف تکنیک–ها یا مطالب اصلی بحث نمی‌کنیم. در عوض، بحث ما حول محور چیزی است که تخیل تفریحی نامیده می‌شود؛ زمانی که تصور کنیم فعالیت تخیلی ما توسط نسخه‌هایی هدایت می‌شود، ما را درگیر فیلم می‌کند (J.Gilmore, p:845, 2019).

نظریهٔ شناختی تخیل

ادبیات فلسفی و تجربی اخیر در مورد تخیل به نقش آن در طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها، از بازی، خیال‌پردازی، رؤیاپردازی، توهم، دستکاری نمادها، حل مسئله، برنامه‌ریزی برای آینده، انجام آزمایش‌های فکری، تحقیق در مورد امکان متافیزیکی و آرزو می‌پردازد. به یاد آوردن، همدلی، اتخاذ دیدگاه شخص دیگری، البته برای پاسخ دادن به آثار هنری. این بحث وجود دارد که آیا یک مفهوم یکسان از تخیل می‌تواند در چنین زمینه‌های توضیحی متنوعی عمل کند یا خیر. در اینجا، فقط آن ابعادی از نظریهٔ تخیل شرح داده خواهد شد که هم اجماع خوبی در مورد آن‌ها وجود دارد و هم به‌خصوص به فلسفه‌فیلم مربوط می‌شود. به‌طورکلی، توصیف می‌شود که تخیل ظرفیتی برای بازنمایی ذهنی چیزی است (یک شئ، یک وضعیت امور، یک رویداد، و...) که در آن بازنمایی شخص نیازی به وابستگی خلاف واقع به هیچ حالت مستقلی از هدف ندارد. یک خط فکری غالب، چنین بازنمایی‌هایی را در شرایط کارکردی شناسایی می‌کند؛ تصورات، مانند سایر حالات ذهنی مانند باورها و امیال، باید از یکدیگر جدا شوند، نه با محتوایشان؛ بلکه با الگوی تعاملات علّی که در اقتصاد ذهنی ما نشان می‌دهند؛ برای مثال، اگر بخواهم که p را داشته باشم، معمولاً به گونه‌ای رفتار می‌کنم تا p را ایجاد کنم. اگر به p اعتقاد داشته باشم و بدانم p آن‌گاه q باشد، معمولاً به q نیز معتقد خواهم بود. اگر من آن p را تصور کنم، ممکن است به روشی عمل کنم که با نادرست بودن p سازگار باشد. اگر باور کنم که تعطیلات است، دیر می‌خوابم. اگر فقط بخواهم یا تصور کنم که تعطیلات است، برای کار بیدار می‌شوم. در اینجا، تخیل یک نوع متمایز یا خاص از نگرش ذهنی را نشان می‌دهد که قابل تقلیل به نگرش‌های دیگر مانند باورها نیست. اگرچه هیچ مجموعه متعارفی از عواملی وجود ندارد که در همهٔ زمینه‌ها برای جداسازی تصورات از انواع دیگر حالات ذهنی مفید باشد، برخی از تمایزات مهم به شرح زیر است:

تصورات ما به‌طور معمول – اگرچه نه به‌طور انحصاری – برخلاف اتفاق، توسط ارادهٔ ما ایجاد و محدود می‌شوند. باورها و ادراکاتی که بسیار بیشتر به باورها و ادراکات دیگر ما بستگی دارد. در ارتباط با نکتهٔ قبلی، باورها، ادراکات و دیگر حالات ذهنی واقعی؛ مانند به خاطر سپردن به‌طور هنجاری به‌عنوان "هدف گرفتن" به آنچه که حقیقت است، مشخص می‌شوند. در مقابل، «تصورات» اساساً توسط حقیقت محدود نمی‌شوند، حتی اگر در برخی موارد، مانند آزمایش‌های فکری، بتوان از آن‌ها برای اهداف ردیابی حقیقت استفاده کرد. با توجه به وجود یک حالت انگیزشی مانند میل یا احساس، باورها و دیگر حالت‌های مناسب با حقیقت، پیامدهای رفتاری، برای تصوراتی که دارای محتوای مشابه هستند، معمول نیست. اگر بخواهم خشک بمانم و باور کنم که باران می‌بارد، چترم را باز می‌کنم. اگر فقط تصور کنم که باران می‌بارد، چنین اقدامی قابل انتظار نیست. در نهایت، تصورات برخلاف باورها به زمینه وابسته هستند. آنچه من تصور می‌کنم، بستگی به شرایط خاصی دارد که به تخیل، انگیزه می‌دهد و به‌طور علّی آن را تداوم می‌بخشد. تماشای یک فیلم مجموعه‌ای از تصورات را برمی‌انگیزد، خواندن یک رمان، برنامه‌ریزی برای یک سفر و رؤیاپردازی، تصورات متفاوتی را برمی‌انگیزد. در مقابل، باورها معمولاً مستقل از زمینه هستند؛ پس از شکل‌گیری، اگر به‌طور مناسب با سایر باورهای من مرتبط شوند، عناصر ثابتی در آنچه من معتقدم باقی می‌مانند. ترکیب نشدن تخیلات برای تشکیل یک سهام واحد که به‌طورکلی قابل استفاده است، این امکان را فراهم می‌کند که به‌صورت تخیلی بسیاری از حالات مختلف امور را بدون هیچ انگیزه‌ای برای آشتی دادن ناسازگاری‌های متقابل آن‌ها نشان دهیم. با تمرکز بر اشکال خود تخیل، یک تمایز مهم بین تصور گزاره‌ای و تصور حسی است. اولین مورد شامل اتخاذ یک نگرش ذهنی تخیل نسبت به محتوای گزاره‌ای است؛ مانند زمانی که فرد تصور می‌کند که چنین و چنان است. همان‌طور که بحث خواهیم کرد، چنین تخیلی یک شباهت آماده به باور را نشان می‌دهد. در واقع، برخی از نظریه‌پردازان از این شکل به‌عنوان "تخیل اعتقادی" صحبت می‌کنند. در مقابل، تخیل حسی شامل نگرش تخیلی نسبت به محتوایی است که می‌تواند موضوع ادراک باشد. همان‌طورکه ممکن است در محیط خود یک شئ را ببینم، ممکن است آن را به روشی خودساخته «تجسم» کنم. یک شکل متمایز از تخیل که توسط برخی نظریه‌پردازان به‌عنوان نوع سوم؛ اما توسط برخی دیگر به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از تصور حسی تلقی می‌شود، تخیل تجربی است. تصور اینکه آنچه را که تصور می‌کنم، متعلق به فضای خودمحور است. چنین تخیل تجربی مستلزم یک بعد حسی است؛ اما حداقل به‌طور ضمنی شامل تعهد به تجربه حسی است که متعلق به خود است. همان‌طورکه می‌بیند، می‌شنود، احساس می‌کند و هر آنچه که محتوای فکر او باشد. ما به این بازخواهیم گشت که چه نوع حسی یا تجربی به بهترین شکل تجربهٔ ما از فیلم را مشخص می‌کند، ابتدا نقش اساسی‌تری را که تخیل در شناخت آنچه در داستانی که یک فیلم نشان می‌دهد، بازی می‌کند، مورد بحث قرار می‌دهیم (J.Gilmore, p:846-847, 2019).

حقیقت خیالی در فیلم

در نظریهٔ فیلم کلاسیک، فیلم به معنای تصویر متحرک بود. هر فریم در فیلم، ثابت و بدون حرکت است و از آنجایی که تخیل، برآمده از ادراک حسی بود، در دیدن تصاویر، ابتدا تخیل صورت می‌گرفت، سپس تصاویر دیده می‌شدند. در حقیقت حکم می‌شد که تصاویر متحرک هستند.

تخیل وجود ذهنی دارد. قبل از دیدن فیلم، ابتدا تصاویر در ذهن ما تخیل می‌شود، سپس تصاویر را می‌بینیم. زمانی‌که در حال تماشای فیلم هستیم، در حقیقت ما فیلم را تخیل می‌کنیم. در واقع تصاویر متحرک را تخیل می‌کنیم که تصاویر دارای حرکت هستند. عقل بدون تصویر، صورت حسی و صورت معنایی را درک نمی‌کند. بعد از دیدن فیلم، صورت‌هایی که از تماشای فیلم در ذهن بیننده هست، به خاطرش می‌آید.

در ادراک حسی، حس ما به خارج متصل است؛ به‌عنوان مثال، زمانی که در حال تماشای فیلم هستیم، به‌صورت حسی ادراک می‌کنیم.

در ادراک خیالی مثلا زمانی که فیلم را می‌بینیم، بعد از دیدن فیلم جزئیات فیلم به خاطرمان می‌آید که به این نوع از ادراک، ادراک خیالی می‌گویند؛ یعنی در حقیقت، صورت آن چیزی در ذهن ما هست که در همان لحظه با آن ارتباط حسی زنده نداریم.

در واقع تفاوت عمده‌ای بین ادراک حسی و تخیل و سپس حافظه است. منشأ حافظه و تخیل، ادراک حسی است. یکی از کارهای تخیل، ترکیب ادراکات حسی در زمان گذشته و حال است. زمانی‌که فرد در حال تماشای فیلم است، این سه مقوله را با یکدیگر ترکیب می‌نماید. کار تخیل، خلق صورت جدید است.

صورت‌های ذهنی افراد در هنگام تماشای فیلم با فرد دیگر متفاوت است، فردی که فیلمی را می‌بیند، صورت‌های جدید را تخیل می‌نماید و فرد دیگر صورت‌های دیگری را تخیل می‌نماید؛ زیرا ادراکات حسی قبلی افراد با یکدیگر متفاوتند. تخیل، مقداری از ادراکات حسی جدید می‌گیرد و مقداری از حافظه قبل و سپس در گذشته و حال هم ادراک می‌کند.

یکی از ابعاد اساسی درگیر شدن ما با یک فیلم، تعیین این است که چه حقایقی در سناریوهایی که نمایش می‌دهد، وجود دارد. بسیاری از نظریه‌پردازان این فرایند را به‌عنوان درک آنچه «از لحاظ تخیلی» در یک داستان است، توصیف می‌کنند؛ اما این نباید به نوع خاصی از حقیقت تلقی شود؛ بلکه فقط دسته‌ای از گزاره‌ها را مشخص می‌کند که مطابق داستان به‌عنوان درست نشان داده می‌شوند. برخی از آنچه که یک فیلم به‌عنوان واقعی نشان می‌دهد، واقعاً درست است. سایر مواردی که فیلم به‌عنوان واقعی نشان می‌دهد، این‌طور نیست. تعیین ما از اینکه چه چیزی در یک فیلم درست است، از نظر مفهومی مقدم است و زمینه‌های نمادین، تمثیلی یا انواع دیگر تفسیرها را از اثری که ممکن است از آن دفاع کنیم، فراهم می‌کند. با این حال، ممکن است در عمل یک رابطه انعکاسی بین آنچه ما در یک فیلم واقعی می‌پنداریم و تفسیری که از داستان مناسب می‌یابیم، وجود داشته باشد. در پایان فیلم «آغازین» کریستوفر نولان، مخاطبان مطمئن نیستند که آیا چیزی که دام کاب، قهرمان اصلی داستان، تجربه می‌کند، محتوای یک رؤیای مشترک است یا خیر؟ اینکه چگونه به این سؤال پاسخ دهیم که چه چیزی در داستان فیلم واقعی است و چه معنای تفسیری را به اثر نسبت می‌دهیم، ممکن است به درون خود مرتبط باشد. در اصل، می‌توان کشف بسیاری از آنچه را که از نظر گزاره‌ای در یک فیلم صادق است، بدون تبلیغ به تخیل توضیح داد؛ برای مثال، می‌توان با خواندن خلاصه‌ای از داستان یا کشف اینکه خالقان اثر شرط کرده‌اند که حقیقتی در داستان آن وجود دارد، تشخیص داد که فلان و فلان مورد است. با این حال، به نظر می‌رسد که حقایق ادراکی درون یک داستان سینمایی، مستقل از درگیری تخیلی ما، بسیار کمتر قابل تعیین هستند؛ زیرا تصورات ادراکی و تجربی بسیار بیشتر از تخیلات گزاره‌ای تحت تأثیر ابعاد وسیلهٔ بازنمایی – مانند رسانه، تکنیک، سبک و لحن – قرار می‌گیرند که فیلم در آن و از طریق آن، داستان خود را روایت می‌کند. همان محیط طبیعی می‌تواند با توجه به رندر رنگی تصویر، بی روح و منع‌کننده یا گرم و دعوت‌کننده به نظر برسد. رویه‌هایی که از طریق آن‌ها چنین حقایقی را در دنیای داستانی یک فیلم کشف می‌کنیم، از بسیاری جهات موازی با آن‌هایی است که از طریق آن‌ها حقایقی را در مورد دنیای واقعی کشف می‌کنیم. ما همچنین تمایل داریم که انحرافات از یکنواختی بین تصورات خود را در رابطه با یک داستان مشخص، دقیقاً همان‌طور که با باورهای خود انجام می‌دهیم، رصد کنیم، گاهی اوقات از آنچه که فکر می‌کردیم درست است، وقتی متناقض است، چشم‌پوشی می‌کنیم؛ اما اطلاعات موثق‌تری با آشکار شدن یک روایت فیلم ظاهر می‌شود. با این حال، هیچ داستان تخیلی نمی‌تواند تمام حقایقی را که از ما می‌خواهد آن‌ها را واقعی بدانیم، نشان دهد. بنابراین، بسیاری از چیزهایی که می‌دانیم در یک فیلم وجود دارد، از باورهای ما در مورد دنیای واقعی؛ مانند باورهای مربوط به فیزیک، روان‌شناسی انسان و ظاهر، مزه یا احساس اشیاء وارد می‌شود. اگر شخصیتی یک روز در لندن و روز دیگر در نیویورک باشد، بدون نیاز به نشان دادن او فرض می‌کنیم که با هواپیما سفر کرده است.

در اینجا، باورهای روزمرهٔ ما به ما این امکان را می‌دهد که از تصوراتی که قبلاً داریم، تصورات جدیدی از آنچه در داستان واقعی است استنتاج کنیم. باورهایی که آشکارا با آنچه که یک فیلم از ما می‌خواهد، در تضاد است، معمولاً در استنتاج‌های ما در میان آن تصورات پذیرفته نمی‌شوند؛ زیرا این امر منجر به این می‌شود که تضادهای تصوری ما حتی در معمولی‌ترین بازنمایی‌های طبیعت‌گرایانه وجود داشته باشد. علاوه بر این، در صورتی که یک داستان تخیلی دنیایی کاملاً متفاوت با آن چیزی که می‌شناسیم را نشان دهد، ممکن است در وارد کردن برخی باورها به آن تردید داشته باشیم. همچنین عدم تقارن‌های مهمی بین الگوهای ما در شکل‌گیری تصورات دربارهٔ یک دنیای خیالی و باورهای مربوط به دنیای واقعی وجود دارد. این‌ها با دیدگاه‌های درونی و بیرونی توضیح داده می‌شوند که وقتی به هم متصل می‌شوند، منحصراً برای محتوای بازنمایی‌های داستانی قابل استفاده هستند. وقتی به حقایقی در فیلم اشاره می‌کنیم که ما را برمی‌انگیزد تا برخی گزاره‌های دیگر را درست در داستان تصور کنیم، دیدگاه درونی را در نظر می‌گیریم. وقتی به عواملی خارج از محتوای داستانی اشاره می‌کنیم که عملکرد مولد تخیل را انجام می‌دهند، دیدگاه بیرونی را اتخاذ می‌کنیم. ما ممکن است از دیدگاه داخلی، توضیح دهیم که قهرمان داستان در حال کاوش در یک خانهٔ متروک با توسل به حقایق درون داستان؛ مانند خانه خالی از سکنه، در خطر است. با این حال، از دیدگاه بیرونی می‌توانیم این واقعیت را از طریق توضیح دهیم به قراردادهای ژانر فیلم و موسیقی متن ترسناکی که نماهایی از نمای بیرونی خانه را همراهی می‌کند، جذاب است. به‌طورکلی، نگرش بیرونی به یک اثر سینمایی، محتوای آن را برحسب هویت آن به‌عنوان یک مصنوع، با توجه به کارکرد طرح، سبک، مدیوم، لحن، نور، زاویه دید، مدت نما و عمق فوکوس توضیح می‌دهد. در مقابل، موضع درونی، محتوای آن بازنمایی را به گونه‌ای مشخص می‌کند که گویی واقعی است. تعیین اینکه آیا ویژگی یک فیلم که از موضع بیرونی آن را یادداشت می‌کنیم، در واقعیت‌های داستان در نظر گرفته شده، از موضع درونی تفاوتی ایجاد می‌کند یا خیر، همیشه آسان نیست. دو بازیگر زن، کارول بوکت و آنجلا مولینا، نقش کونچیتا را در فیلم «میل مبهم هوس» بازی می‌کنند و از یک صحنه به صحنهٔ دیگر می‌چرخند و گاهی اوقات در وسط صحنه جای خود را عوض

می‌کنند. اینکه آیا این پدیده باید به‌عنوان یک واقعیت در دنیایی که فیلم ارائه می‌کند، تصور شود یا تنها به‌عنوان ویژگی بازنمایی سینمایی آن جهان شناخته شود، مشخص نیست. در هر صورت، فقط برخی از دلایل آنچه که ما در یک داستان تخیلی درست تشخیص می‌دهیم، در محدودهٔ عملگرا قرار دارد. باید تصور کرد که منابع دیگر در بیرون قرار دارند. به‌طور کلی، توصیف‌های آشکار داستان‌ها دربارهٔ آنچه حقیقت دارد، فرصتی برای استنباط بالقوه نامحدود در مورد آنچه وجود دارد، فراهم می‌کند. اینکه تنها زیرمجموعهٔ بسیار کوچک‌تری از استنباط‌های عمدتاً مشترک در عمل، در تعامل با یک اثر فعال می‌شوند، با نحوهٔ مدیریت توصیفات آن توجه و علایق ما، ایجاد حدس‌ها و حدس‌های خاص توضیح داده می‌شود.

در واقع، یک فیلم می‌تواند محتویات خود را به گونه‌ای قاب‌بندی کند که ما را از استنتاج‌هایی که می‌تواند ناسازگاری‌ها را در داستان یا توضیحات بالقوه رویدادهایی که فیلم برای تصور آن‌ها برای ما تجویز و رقابت می‌کند، منحرف سازد. موارد قبلی به این موضوع پرداختند که چگونه ما آنچه را که در بازنمایی فیلم درست است، تشخیص می‌دهیم؛ اما چه چیزی چنین چیزهایی را واقعی می‌کند؟ برخی از رویکردها حقیقت را در یک داستان بسیار گسترده تلقی می‌کنند، به‌طوری که اگر یک داستان یک بازنمایی واقعی از رویدادهای واقعی باشد، هر چیزی را که درست است در آن گنجانده شود. (دیوید لوئیس این رویکرد را در رابطه با ادبیات پیشنهاد می‌کند؛ اما می‌توان آن را در فیلم اتخاذ کرد). در اینجا، آنچه در یک فیلم (یا دیگر داستان‌های تخیلی) صادق است، از نظر مفهومی مقدم بر تصور مخاطب مناسب است؛ اما این نوع تعبیر باعث می‌شود که شناسایی ما از آنچه در یک داستان اتفاق می‌افتد، نادرست توصیف شود؛ زیرا به اشتباه ما را هدایت می‌کند که بسیاری از جنبه‌های محتوای بازنمایی فیلم را که باید نادیده بگیریم یا حداقل آن‌ها را نشان‌دهندهٔ وضعیت‌های درون فیلم تلقی نکنیم، در داستان واقعی هستند؛ به‌عنوان مثال، باید یک توانایی فوق بشری در یادآوری بصری را به شخصیت‌های بزرگسالی نسبت دهیم که خاطرات کودکیشان روی صفحه نمایش داده می‌شود. نظریه‌های دیگر با محدود کردن دامنهٔ آنچه در یک بازنمایی درست به حساب می‌آید، پاسخ می‌دهند و آن را به‌عنوان محصول تعاملی تفسیر می‌کنند که در آن فقط ابعاد خاصی از داستان به‌عنوان تولیدکنندهٔ حقایق در آن محسوب می‌شوند، درحالی‌که بقیه باید نادیده گرفته شوند. یکی از رویکردهایی که به‌طور گسترده مورد استقبال قرار گرفته است، این تعامل را شامل یک تظاهر ساختاریافته شبیه به یک بازی ساختگی توصیف می‌کند. در آنجا، آنچه در داستان واقعی است، با آنچه که مخاطبان در تعامل با آن تصور می‌کنند، یکسان است. در نظریهٔ تأثیرگذار کندال والتون دربارهٔ داستان‌ها، آثاری مانند فیلم‌ها، نقاشی‌ها و رمان‌ها به‌عنوان وسیله‌ای در چنین وانمودهایی عمل می‌کنند، چیزی که والتون آن را «بازی ساختگی» می‌نامد. یک بازی ساده از این نوع توسط کودکانی که تظاهر به دوئل با چوب می‌کنند، نمونه‌ای است؛ انگار که شمشیر هستند. برخی از قوانینی که ساختار این بازی را تشکیل می‌دهند، ممکن است به‌طور رسمی مورد توافق قرار گیرند؛ اما برخی دیگر ممکن است در آن زمینه طبیعی باشند، به‌طوری‌که بدون اینکه به صراحت تصریح شده باشند، بر آنچه به‌عنوان انجام صحیح بازی به حساب می‌آید، حکومت می‌کنند. اگر یک چوب می‌شکند، شمشیری که نشان‌دهندهٔ آن است نیز می‌شکند. والتون پیشنهاد می‌کند که همهٔ آثار داستانی؛ از جمله فیلم‌ها، می‌توانند نقش‌های مشابهی را به‌عنوان نقش‌های تکیه‌گاه در اشکال محدودتری از تظاهر داشته باشند؛ به‌عنوان مثال، ما تصور می‌کنیم ضبط تصویری از بازیگران و مجموعه‌های استودیویی را می‌بینیم که شاهد رویدادهای واقعی هستیم. درحالی‌که قواعد بازی کودکان اغلب موردی هستند و به آسانی بازنگری می‌شوند، قوانینی که تعامل ما با آثار هنری را ساختار می‌دهند، نسبتاً پایدار هستند. البته در میان این قواعد، مواردی هستند که مشخص‌می‌کنند ویژگی‌های خاصی از یک بازنمایی داستانی (مثلاً اینکه راوی دارای قدرت یادآوری معجزه‌آسایی است) در دنیای ساختگی داستان به‌عنوان واقعیت به حساب نمی‌آید. همان‌طور که ذکر شد، بخش استاندارد از تجربهٔ هر داستانی، وارد کردن باورهای گزاره‌ای و ادراکی از تجربهٔ ما از دنیای واقعی به بازنمایی تخیلی ما از دنیای داستانی است. در مورد یک اثر تخیلی بصری مانند یک فیلم، ممکن است عناصری از آنچه را که به معنای واقعی کلمه روی پرده درک می‌کنیم، به بازنمایی تصویری خیالی که فیلم برمی‌انگیزد وارد کنیم.

در برخی موارد، بازیگری را تصور می‌کنیم که او شخصیتی است که بسیار شبیه خود بازیگر است و زیبایی یا کاریزمای بازیگر را به ارث برده است. در موارد دیگر، داستان تخیلی ویژگی‌های ادراکی را تجویز می‌کند که از آنچه به معنای واقعی کلمه بازنمایی می‌کنیم، فاصله می‌گیرد یا با آن ناسازگار است. داستین هافمن و آن بنکرافت در زمان فیلمبرداری «فارغ التحصیل» بودند؛ اما مخاطبان قرار نیست آن تفاوت نسبتاً کوچک را در نحوهٔ فیلمبرداری وارد کنند. بازیگران قدیمی در نسخهٔ فیلم ظاهر می‌شوند که شخصیت او، دو برابر او سن دارد (و ممکن است به نظر برسد). این به‌طور کلی در مورد آثار داستانی صادق است که ما فقط برخی از حقایق را در مورد وسیلهٔ بازنمایی به محتوای نمایش وارد می‌کنیم (J.Gilmore, p:847-851, 2019).

عمق و حرکت

درک سایر پدیده‌های هنری چون نمایش (حضور واقعی آدم‌ها روی صحنه) یا معماری، مجسمه‌سازی و حتی موسیقی که مخاطب با واقعیت «صدا»، رودررویی حاصل می‌کند تا حدودی با پدیده عکس و بیش از آن سینما که بازتابی از واقعیتند، تفاوت دارد. واقعیت سه بعدی در عکس، با یک صفحهٔ تخت و مسطح یک بعد از واقعیت عینی را از دست می‌دهد و در سینما نیز عیناً پردهٔ نمایش با همین حقیقت مواجه است، ضمن آنکه سینما، ادعایی مبنی بر «توهم حرکت» را نیز یدک می‌کشد.

مانستربرگ نخست از ادراک حجمی اشیاء در واقعیت می‌گوید، آنجا که پرسپکتیو شئ مورد نظر، برای چشم راست و چپ ما متفاوت است و ترکیب این دو پرسپکتیو، امکان درک حجمی شئ را ممکن می‌سازد. در دستگاه استروسکوپ قدیمی نیز چشم راست از طریق منشور، یک منظره را تماشا می‌کند و چشم چپ منظره‌ای دیگر در سمت چپ؛ اما ما به خوبی می‌دانیم که دو عکس تخت پیش روی ماست. با این حال، ما عمق صحنه و بعد اشیاء را حس می‌کنیم.

بنابراین استروسکوپ به‌طور واضح نشان می‌دهد که آگاهی و اطلاع ما از خصوصیت تخت بودن تصاویر به هیچ وجه مانع از ادراک (حس) واقعی عمق نمی‌شود (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۴۸).

مانستربرگ دو چیز را مقابل هم قرار می‌دهد: الف) آگاهی، ب) احساس. آگاهی ما از تخت‌بودن تصویر، مانع از احساس و دریافت عمق صحنه و قرب و بعد اشیاء در تصویر نمی‌شود. ما عمق صحنه را درک می‌کنیم؛ چرا ما باید علی‌رغم آگاهی از صفحهٔ مسطح تصویر که دو بعد بیشتر ندارد، عمق و ژرفای صحنه را نیز درک کنیم؟

مانستربرگ مثالی دیگر می‌زند: اگر ما صحنه‌ای را با دو دوربین تصویربرداری کنیم و این دو مطابق با موقعیت دو چشم، از دو زاویه دید مختلف بر صحنه متمرکز شوند و ما از طریق دستگاه پروژکشن با دو لنز (یکی به رنگ قرمز و دیگری به رنگ سبز) هردو تصویر را در مطابقت کامل «زمانی» و «مکانی» بر روی پرده، نمایش دهیم و در عین حال تماشاگر نیز با یک عینک با دو شیشهٔ سبز و قرمز به پرده نگاه کند، ما صحنهٔ تصویر شده روی پرده‌نمایش را با همان عمقی مشاهده می‌کنیم که در واقعیت سه بعدی خود موجودیت می‌یابد. (مانستربرگ از همان تکنیکی سخن می‌گوید که در سینمای سه بعدی به کار می‌رود. خطوط قرمز تصویر از طریق شیشه سبز دیده نخواهد شد و خطوط سبز از طریق شیشه قرمز، درحالی‌که اگر بدون عینک به تصویر نگاه کنیم، تصویری محو و آشفته خواهیم دید)؛ اما آنچه مسلم است، اینکه ما بر پردهٔ سینما، تنها یک تصویر تخت را که فقط از طریق یک دوربین ثبت شده تماشا می‌کنیم و از ماهیت آنچه ادراک می‌کنیم (پرده سینمای دو بعدی: موضوع ادراک) نیز آگاهیم، پس ادراک یا احساس عمق چگونه به ما دست می‌دهد؟ مانستربرگ شاهد مثالی دیگر ذکر می‌کند: اگر ما در سالن تماشاخانه، هنگام تماشای یک نمایش زنده، یک چشم خود را ببندیم و فقط از طریق چشم دیگر به صحنه نگاه کنیم، آیا تأثیر حجمی صحنه از میان می‌رود؟

دلایل روان‌شناسی متفاوتی برای ادراک عمق صحنه با نگاه از طریق یک چشم وجود دارد: اندازهٔ ظاهری اشیاء، نسبت‌ها و تناسب‌های ژرف‌نمایی، سایه‌روشن‌ها و عملیات بازیگران در صحنه [که خطوط فضایی متغیری می‌سازند] (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۵۰).

پس آنچه ما در صحنهٔ نمایش می‌بینیم، از یک عمق واقعی برخوردار است؛ اما آنچه بر پردهٔ سینما مشاهده می‌کنیم، یک سطح دو بعدی است؛ اما در عین حال نمادهایی از عمق را در خود دارد. اینجاست که وجه نئوکانتی تفکر مانستربرگ، خود را بروز می‌دهد: موضوع ادراک یعنی پردهٔ سینما دو بعدی است؛ اما «ما عمق را از طریق مکانیسم روانی خود خلق می‌کنیم» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۷۱).

پردهٔ سینما، شئ ادراکی است که تجربه می‌شود، واقعیت موضوع تجربه، فاقد حجم است. ما اشیاء واقعی را چنانکه هستند (مثل صحنهٔ نمایش) با حجم و عمق لازم دریافت می‌کنیم؛ اما برای درک عمق بر پردهٔ سینما، از مساعدت «ذهن» خود سود می‌جوییم. ذهن ما به پردهٔ سینما چیزی را عطا کند که در واقعیت آن موجود نیست. حقیقت سینما در ذهن ما خلق می‌شود، پردهٔ سینما ترکیبی از یک واقعیت دو بعدی و نمادهایی از یک واقعیت سه بعدی است. واقعیت سه بعدی در قرارگاه تجربه؛ یعنی «ذهن» ما منعقد می‌شود. مانستربرگ همین پرسش را در ارتباط با «حرکت» مطرح می‌کند: ما می‌دانیم که حلقه فیلم مرکب از تصاویر ایستا و مجزا است که هر یک نسبت به تصویر قبل، با اندکی تغییر ثبت شده‌اند. هرچند حلقه فیلم از دور یک غلتک به دور غلتک دیگر می‌پیچد؛ اما ما حرکت نوار طولانی فیلم را نمی‌بینیم. آنچه بینایی و حس بصری ما درک می‌کند، یک تصویر فاقد حرکت است که پس از تصویر قبلی دریافت شده است، درعین حال، جایگزین شدن یک تصویر جای تصویر دیگر را لحاظ نمی‌کنیم؛ پس پیوستگی و تداوم تصاویر را که همان عبارت اخرای حرکت است، چگونه دریافت می‌کنیم؟

نخستین پاسخ مانستربرگ به این پرسش، همان پاسخ همگانی است که برای توضیح حرکت، عنوان شده است:

اگر یک چوب درخشان را در تاریکی به‌صورت دایره‌وار بچرخانیم، ما یک نقطه روشن را در حال حرکت از جایی به جای دیگر نمی‌بینیم؛ بلکه ما یک خط دایره‌ای پیوسته و متصل را مشاهده می‌کنیم که در هیچ‌جا شکسته نشده است؛ چراکه اگر سرعت مناسب باشد، «پس‌انگاره» مثبت نور، در وضعیت اولیهٔ خود و زمانی که نقطهٔ نورانی از تمام دایره عبور کرده و دوباره به نقطهٔ اولیهٔ خود رسیده‌است، هنوز برای چشم ما تأثیرگذار است (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۵۹–۵۸).

«پس‌انگاره مثبت»، یک تداوم بصری از اولین تأثیر ادراکی است که تا مدتی اثر خود را بر اعصاب بینایی چشم باقی می‌گذارد و مهم‌ترین توضیح یا توجیه برای توهم تصویر متحرک محسوب می‌شود. هر تصویر ثابت، تا مدتی اثر خود را حفظ می‌کند (یک پس‌انگاره از خود باقی می‌گذارد) وقتی چشم تصویر ثابت‌بعدی را با اندکی تغییر دریافت می‌کند، پس‌انگاره تصویر پیشین به جای خود باقی است؛ پس آنچه از انطباق دو تصویر به نظر می‌رسد؛ تکان، تغییر و حرکت تصویر قبلی است؛ چراکه حرکت چیزی جز تغییر از یک وضعیت به وضعیت دیگر نیست؛ اما مانستربرگ با این پاسخ راضی نمی‌شود. او به دنبال حقیقتی است که ادراک واقعی حرکت را تبیین کند و این نمی‌تواند جز یک پاسخ فلسفی– روان‌شناختی باشد. مانستربرگ نمونه‌های مختلفی از توهم حرکت را مثال می‌زند. ما از روی پل به آب شناور نگاه می‌کنیم و سپس به ساحل ساکن می‌نگریم، به نظر می‌رسد ساحل در جهت مخالف، شناور است. در ایستگاه قطار به قطاری در حال حرکت نگاه می‌کنیم و احساس می‌کنیم که قطار ساکن ما در حال حرکت است. اگر یک صحنه را به آرامی حول محورش بچرخانیم، یک منحنی متحدالمرکز گسترش یابنده را حس کنیم و اگر به چهرهٔ شخصی رو برگردانیم، صورت او را در حال کوچک شدن می‌بینیم که در حالت ارتجاعی به سمت مرکز مجذوب شده است. با حرکت مخالف صفحه، چهرهٔ فرد را در جهت عکس در حالت تورم مشاهده می‌کنیم. مانستربرگ توهم حرکت را چیزی بیش از تغییر موقعیت‌های پی‌درپی تلقی می‌کند:

«از چنین امتحاناتی مشخص‌می‌شود که دیدن حرکت، یک تجربهٔ ویژه است که می‌تواند مستقل از تماشای وضعیت‌های پیاپی باشد. منشأ تجربه چنین حرکتی، آشکارا در ذهن تماشاگر است و نه بیرون آن» (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۶۴–۶۳).

نتیجهٔ مورد نظر مانستربرگ محقق شده است. حرکت چیزی فراتر از دیدن صرف موقعیت‌های متوالی است:

حرکت به هیچ وجه نتیجهٔ صرف «پس‌انگاره» نیست، توهم حرکت قطعاً بیشتر از درک محض مقاطع سلسله‌وار یک حرکت است. در این موارد، به‌طور قطع حرکت از بیرون دیده نمی‌شود؛ بلکه باز افزوده‌ای است ناشی از کنش «ذهن»، نسبت به تصاویر فاقد حرکت (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۶۹).

نتیجه، آزمایشات روان‌شناسانهٔ مانستربرگ یک محصول فلسفهٔ نئوکانتی است. حرکت نتیجهٔ داده‌های بیرونی محض نیست. آنچه «ذهن» ما به داده‌های بیرونی می‌بخشد، بیش از آن چیزی است که از آن دریافت می‌کند.

اعصاب بینایی، تصاویر متوالی فاقد حرکت را دریافت می‌کنند؛ اما حرکت ناشی از القای ذهن ما بدان‌هاست. «پس انگاره» یا باقیماندهٔ تصویر قبلی یک تفسیر جامع و قانع‌کننده جهت اعطای حرکت به تصاویر فاقد حرکت نیست. این همان نتیجه‌ای است که مانستربرگ پیش از این دربارهٔ احساس «عمق» و «حجم»، از تصویر مسطح و دو بعدی پردهٔ سینما گرفته بود. عمق و حرکت، هردو از طریق مکانیسم روانی و درونی ما خلق می‌شوند.

از واژهٔ توهم حرکت توسط برخی از فیلسوفان فیلم نادرست استفاده می‌شود، باید گفت که در حقیقت، صحیح نیست که بیان شده، در دیدن تصاویر توهم شکل می‌گیرد و در واقع فرد تصویر را درست ادراک می‌کند و خطایی که صورت می‌گیرد، خطای در حکم است. اینکه برخی افراد، از واژهٔ خطای ادراک حسی صحبت می‌کنند، نادرست است و خطای حسی در این رابطه در حقیقت وجود ندارد.

پردهٔ سینما، یک عمق و حرکت واقعی را مانند صحنهٔ تئاتر ارائه نمی‌کند، نشانه‌هایی از آن‌ها حضور دارد؛ اما نه به مثابهٔ یک حقیقت خطیر؛ بل چونان ترکیبی از حقیقت و نماد. ادراک عمق و حرکت ناشی از القا و اعطای ذهنی ما به آن‌هاست (مانستربرگ، ۱۹۱۶: ۷۱). (معتمدی: ۱۳۹۶: ۹۲–۸۷).

انسان‌ها جهان را به‌صورت خودمحورانه می‌بینند؛ مثلا در هنگام تماشای فیلم، ذهن ناخودآگاه به شدت فعال است و ذهن خودآگاه خاموش می‌شود. از نظر برگسون، این بعد آگاهانهٔ خود ماست که اجازه نمی‌دهد متوجه شویم خانه‌ای به آرامی در حال زوال و فروپاشی است و در عوض فقط متوجه این می‌شویم که خانه تغییر کرده است. از برخی جهات، این امر دلایلی دارد: به واسطهٔ حرکت ساکاد (دودوئک‌چشم) که حرکات غیرارادی چشم است و بخش محوری فرایندهای دید انسان را تشکیل می‌دهد، دید انسان به حرکت و در پی آن به ثبات چشم وابسته است. از آنجا که این ثبات‌ها یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتد، جای تعجب نیست که ما نیز دنیای شگفت‌انگیز را در یک توالی خطی می‌بینیم؛ اما ادراک آگاهانهٔ خطی انسان با کارهای مغز منطبق و هماهنگ نیست و بنا به استدلال برخی از دانشمندان علوم اعصاب در این زمینه، شامل «خُرده آگاهی‌های» بسیاری است که نه به‌صورت متوالی؛ بلکه به‌طور موازی عمل می‌کنند ([اس.] زکی و [ای.] بارتلز ۱۹۹۸؛ ۱۹۹۹؛ بارتلز و زکی 2004a). هر «خُرده آگاهی»، «مسئول» ادراک ابعاد مختلف یک پدیدهٔ بصری (برای مثال رنگ، حرکت و شکل) است و این ابعاد، غیرارادی هستند حتی اگر (ما احساس کنیم که) «کل» میدان بینایی را به‌طور هم زمان درک می‌کنیم. به عبارت دیگر، ما (اغلب) آگاهانه نسبت به خود تغییر واقف نیستیم حتی اگر شاهد آن باشیم که حوادث تغییر کرده‌اند. سینما مثال خوبی–هرچند استعاری– در این زمینه ارائه می‌کند. می‌دانیم که فقط حوادثی را مشاهده می‌کنیم که تغییر می‌کنند. به همین دلیل به نظر می‌رسد چرخ‌های واگن در فیلم‌های وسترن به سمت عقب می‌چرخند. گرچه در زندگی واقعی چرخ‌های واگن به سمت جلو حرکت می‌کنند؛ اما این مثال سینمایی که چرخ‌های واگن به عقب حرکت می‌کنند، می‌تواند این موضوع را در ذهن تداعی کند که از دیدگاه برگسون ما چگونه مشاهده می‌کنیم که موقعیت‌ها (چرخ‌های واگن در یک مجموعه از موقعیت‌های ثابت که دوربین فیلمبرداری ظاهراً آن را به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که به سمت عقب حرکت می‌کند) تغییر نمی‌کنند؛ اما این ادراک آگاهانه از وضعیت‌ها (موقعیت‌های ثابت) براساس ادراک ناآگاهانه‌ای که ما از تغییر داریم، استوار است که خود این تغییر نیز یک جریان غیرقابل تقسیم است. دلوز این جریان غیرقابل تقسیم را به‌عنوان فاصلهٔ بین وضعیت‌هایی توصیف می‌کند که «مشاهده‌گر» زمان– تصویر در آن‌ها قرار دارد (دلوز، ۲۰۰۵: ۳۹). اگر ادراک آگاهانهٔ ما وضعیت‌ها را مشاهده می‌کند، سینمای مبتنی بر زمان– تصویر نیز موجب آگاهی ما نه از وضعیت‌ها؛ بلکه از تغییر یا از خود زمان می‌شود. اگر زمان به منزلهٔ تغییر است؛ پس در این صورت، به جای اینکه ثابت و ایستا باشد، شدن صرف است.

زمان، تصویری که از آن به‌عنوان تغییرات پیاپی اکولوژیکی مجموعهٔ جهان –جسم– مغز و پویایی یاد می‌شود، این امکان را برای ما فراهم می‌سازد تا به‌طور آگاهانه چیزی را مشاهده کنیم که اتوماتیک و ناآگاهانه است. این امر به ما اجازه می‌دهد تا فرایندهای ناآگاهانه (و «بی‌نظم») خودِ پدیدهٔ مشاهده کردن و دیدن را مشاهده کنیم. این موضوع موجب پویایی ادراک ناآگاهانهٔ متفاوتی از کل مجموعهٔ جهان –جسم– مغز می‌شود. این امر این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد تا آنچه را که مدام (به‌طور ناآگاهانه) درک می‌کنیم، مشاهده کنیم؛ اما غالباً همگی آن‌ها از جمله زمان، از ادراک آگاهانهٔ ما فراتر می‌روند.

در مطالعات شناختی سینما، اندرسون دلیل این موضوع که چرا ما این‌گونه مشاهده می‌کنیم که در حین یک فیلم، پره‌های چرخ واگن به سمت عقب می‌چرخند را این‌گونه تشریح می‌کند که فیلم معمولاً با چنان سرعتی به جلو پیش می‌رود که سیستم بینایی ما متوجه این واقعیت نمی‌شود/ نمی‌تواند متوجه این واقعیت شود که ما همواره در حال مشاهدهٔ توالی تصاویر ثابت و ایستا هستیم. وقتی از شئی فیلم گرفته می‌شود، این شئ هم به اندازهٔ کافی سریع حرکت می‌کند و هم از بخش‌های متقارنی (مانند پره‌های یک چرخ) تشکیل شده است، ما اصطلاح حرکت آرام رو به عقب را به آنچه که در واقع همان پره‌های مختلفی هستند که در فضا می‌چرخند، نسبت می‌دهیم. مغز ما از حرکت رو به جلوی پره‌هایی که دوربین از آن‌ها فیلمبرداری می‌کند (در این مورد به‌طور نادرست) این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که پره‌ها به آرامی رو به عقب حرکت می‌کنند.(براون، ۱۳۹۷: ۲۷۹–۲۷۶). اندرسون به اشتباه از واژهٔ مغز استفاده کرده است. در حقیقت باید از واژهٔ ذهن

استفاده می‌نمود. در واقع اینکه افراد مشاهده کنند پره‌های چرخ واگن خلاف حرکت قطار حرکت می‌کنند، توسط افراد درست دیده می‌شوند و ملاک افراد این است که قطار به سمت صحیح خودش حرکت می‌کند و در اصل افراد تصویر درستی را ادراک می‌کنند و خطایی که رخ می‌دهد، خطای در حکم است. در عالم واقع، به نادرستی حکم می‌شود که چرخ‌های واگن قطار در خلاف جهت حرکت قطار می‌چرخند و حرکت می‌کنند.

نتیجه‌گیری

فلسفه‌فیلم شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی است و بالذات به چیستی‌شناسی فیلم پرداخته‌است. دفاع از ایدهٔ هنر عامه‌پسند همیشه دغدغهٔ ضمنی و گاه آشکار بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم کلاسیک بوده است. در هم‌تنیدگی چشمگیر مضامین برگرفته از فلسفه با مضامین برگرفته از مطالعات فیلم را می‌توان از راه‌های مختلف تشخیص داد. در اکثر زوایا، فیلم به‌عنوان یک هنر پذیرفته شده است؛ اما راهی که در آن معیارهای هنری را برآورده می‌کند، موضوعی جذاب و به دور از حل و فصل است. ارزش و علاقهٔ متداوم نظریه‌پردازان اولیه و کلاسیک ناشی از تازگی مشکلی است که با آن مواجه بودند و شدت پیش داوری‌هایی که با آن مخالفت می‌کردند. اگرچه امروزه برخی از ادعاهای چهره‌هایی مانند آرنهایم، بازن و آیزنشتاین زیاده‌خواه به نظر می‌رسد؛ اما بینش‌های آن‌ها همچنان الهام‌بخش تلاش‌های نظریه‌پردازان و فیلسوفان معاصر فیلم برای تحلیل ماهیت متمایز هنر فیلم است. در بررسی تحلیلی مانستربرگ از حافظه و تخیل بیان شد که کنش ذهنی تخیل یا فلاش فوروارد به معنای مکان در زمان آینده در فرایند ذهنی انسان بود که به تصاویر شکل می‌داد و واقعیت بیرونی یک حقیقت متصل و پیوسته در ذهن انسان بود. ادعای مانستربرگ دربارهٔ رابطه بین ذهنیت و عینیت، این بود که سینما ترکیبی از واقعیت بیرونی و ارادهٔ درونی است. در نظریهٔ فیلم کلاسیک، فیلم به معنای تصویر متحرک بود. هر فریم در فیلم، ثابت و بدون حرکت است و از آنجایی که تخیل، برآمده از ادراک حسی بود، در دیدن تصاویر، ابتدا تخیل صورت می‌گرفت، سپس تصاویر دیده می‌شدند. در حقیقت، حکم می‌شد که تصاویر متحرک هستند.

تخیل دارای وجود ذهنی بود. قبل از دیدن فیلم، ابتدا تصاویر در ذهن ما تخیل می‌شود، سپس تصاویر را می‌بینیم. زمانیکه در حال تماشای فیلم هستیم، در حقیقت ما فیلم را تخیل می‌کنیم. در واقع تصاویر متحرک را تخیل می‌کنیم که تصاویر دارای حرکت هستند. عقل بدون تصویر، صورت حسی و صورت معنایی را درک نمی‌کند. بعد از دیدن فیلم، صورت‌هایی که از تماشای فیلم در ذهن بیننده هست، به خاطرش می‌آید. در ادراک حسی، حس ما به خارج متصل است؛ به‌عنوان مثال، زمانیکه در حال تماشای فیلم هستیم، به‌صورت حسی ادراک می‌کنیم. تماشای یک فیلم مجموعه‌ای از تصورات را بر می‌انگیزد. در واقع تفاوت عمده‌ای بین ادراک حسی و تخیل و سپس حافظه است. منشأ حافظه و تخیل، ادراک حسی بود. یکی از کارهای تخیل، ترکیب ادراکات حسی در زمان گذشته و حال است. زمانیکه فرد در حال تماشای فیلم است، این سه مقوله را با یکدیگر ترکیب می‌نماید. کار تخیل، خلق صورت جدید بود. صورت‌های ذهنی افراد در هنگام تماشای فیلم با فرد دیگر متفاوت است، فردی که فیلمی را دیده، صورت‌های جدید را تخیل می‌نمود و فرد دیگر صورت‌های دیگری را؛ زیرا ادراکات حسی قبلی افراد با یکدیگر متفاوت است. تخیل، مقداری از ادراکات حسی جدید می‌گیرد و مقداری از حافظهٔ قبل و سپس در گذشته و حال هم ادراک می‌کند. همان‌طور که بیان شد، مانستربرگ مبحث ادراک حجمی اشیاء را بیان کرد. در واقع آنچه که ما در صحنهٔ نمایش می‌بینیم، از یک عمق واقعی برخوردار بود؛ اما آنچه بر پردهٔ سینما مشاهده می‌کنیم، یک سطح دو بعدی است؛ اما در عین حال، نمادهایی از عمق را در خود دارد. ذهن انسان به پردهٔ سینما چیزی را می‌بخشید که در واقع آن موجود نبود. واقعیت سه‌بعدی در ذهن بیننده بود و واقعیت دوبعدی آن چیزی بود که افراد بر پردهٔ سینما مشاهده می‌کردند. عمق از طریق مکانیسم روانی انسان خلق می‌شود. در تعریف فیلم به حرکت پرداخته شده است. فیلم به معنای تصویر متحرک بود و سینما، توهم حرکت را یدک می‌کشید. در ارتباط با حرکت، ضعف بینایی انسان، باعث شد که افراد به این نتیجه برسند که می‌توان تصویر متحرک را ساخت و حرکت در تصاویر فیلم به این صورت است که در ذهن به نظر می‌رسید تصاویر در حال حرکت هستند و در واقع تصاویر حرکت نمی‌کردند. به بیان مانستربرگ، حرکت چیزی جز تغییر از یک وضعیت به وضعیت دیگر نبود و اعصاب بینایی انسان، تصاویر متوالی فاقد حرکت را دریافت کرده و این ذهن انسان بود که به تصاویر حرکت می‌بخشید. در حقیقت در فیلم، تصاویر با چنان سرعتی پیش می‌رفت که سیستم بینایی انسان با ضعفی که دارا بود، متوجه این نمی‌شد که تصاویر ثابت و در عین حال متوالی و پشت سر هم بودند. از واژهٔ توهم حرکت توسط برخی از فیلسوفان فیلم، نادرست استفاده شده‌است و باید گفت که در حقیقت، صحیح نیست که بیان شده، در دیدن تصاویر توهم شکل می‌گیرد و در واقع فرد تصویر را درست ادراک می‌کند و خطایی که صورت می‌گیرد، خطای در حکم است. اینکه برخی افراد، از واژهٔ خطای ادراک حسی صحبت می‌کنند، نادرست است و خطای حسی در این رابطه در حقیقت وجود ندارد.

منابع

براون، ویلیام. (۱۳۹۷)، *ابرسینما فلسفهٔ فیلم در عصر دیجیتال*، ترجمهٔ اکر ورشوچی فرد و پیام زین‌العابدینی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

کرول، نوئل. (۱۴۰۰)، *فیلمسفه: فلسفه فیلم ساخته*، ترجمهٔ محسن کرمی، تهران: نیلوفر.

معتمدی، احمدرضا. (۱۳۹۶)، *فلسفه فیلم بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک*؛ تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

میرخندان، سیدحمید. «*مطالعهٔ فلسفی در نظریهٔ فیلم*»، فصلنامهٔ الهیات هنر.

1. Gaut & McIver Lopes, Berys & Dominic “The Routledge Companion To Aesthetics” , London & New York, Routledge, 2001
2. Gilmore, jonathan, “Imagination and Film” , New York, Baruch College, 2019
3. Wartenberg, Thomas, “Philosophy of Film” ,New york, by - first published Aug. 18, 2004"

Examining memory and imagination, depth and movement in classical and contemporary film philosophy

Abstract

"Philosophy of film" is an independent research knowledge that is classified under the divisions of additional philosophy, under the philosophy of affairs and truths, which specifically considers the ontology of film, and not the philosophy of science, which is the structure of form knowledge. It examines the topic of added philosophy in its surroundings, and it is fundamentally different from the field of philosophy and film, which is an interdisciplinary knowledge between two independent and

separate fields of philosophy-film, and is aimed at exploring the relationship between the two. In this article, following the majority of theorists, I assume that film philosophy and film theory can be considered synonymous. The not-so-distant and long history of theorizing in the field of film (about one hundred years old), which in different eras has been called Film Study and Theory of Film, and more recently with the title of Philosophy of Film. It has been mentioned that it is divided into two periods of time: the theories of the classical era and the theories of the contemporary era. What is examined in this article is memory and imagination, depth and movement in classical and contemporary film philosophy.

Keywords: film philosophy, film theory, classic film, contemporary film, memory and imagination, depth and movement, aesthetics, art.

مقایسهٔ تطبیقی عناصر تصویری و بصری نگارهٔ معراج حضرت محمد(ص) در دورهٔ تیموری و صفوی با تأکید بر تأثیرات عرفان

پریسا گل‌آقائی[۴]
علیرضا محمدی‌میلاسی[۵]
قاسم میرزایی[۶]
۱.دانش‌آموخته کارشناسی ارشد نقاشی، موسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر اصفهان
۲.استادیار، هنرهای تجسمی، موسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر اصفهان
۳. دانشجوی کارشناسی نقاشی، موسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر اصفهان

چکیده
در تاریخ فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی همواره موضوع معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) مورد توجه بوده است. هنرمندان نیز از جمله کسانی هستند که در طول اعصار مختلف به مصورسازی این باور دینی پرداخته‌اند. به‌طوری‌که در هر دورهٔ تاریخی با توجه به اندیشه‌های معنوی، سلیقهٔ حامیان و پادشاهان و باورهای مذهبی و همچنین سلیقهٔ نگارگران، نسخه‌های متعددی از معراج پیامبر(ص) ترسیم شده است. با توجه به‌وجود عوامل ثابت همچون (پیامبر، براق، فرشتگان، جبرئیل و...) عوامل مختلفی باعث بروز تمایز بین نگاره‌های هر دوره شده است. از مهم‌ترین نسخه‌های مصور از معراج پیامبر(ص)، می‌توان به معراج‌نگاری‌های دورهٔ تیموری و صفوی اشاره کرد که از ارزش بالایی برخوردار هستند. بنابراین، **پرسش** اصلی مطرح شده این است که عناصر تصویری و بصری در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در دو دورهٔ تیموری و صفوی با توجه به تأثیرات عرفانی چه تفاوت‌هایی داشته‌اند؟ بدین ترتیب، **هدف** اصلی این پژوهش مقایسه تطبیقی عناصر تصویری و بصری نگارهٔ معراج حضرت محمد(ص) در دورهٔ تیموری و صفوی با تأکید بر تأثیرات عرفان در هر دوره است. **روش تحقیق** از لحاظ ماهیت و روش اجرا، توصیفی–تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است. روش جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده‌است. جامعه آماری: تعداد ۳ نگاره از نگاره‌های معراج مصورسازی شده در دورهٔ تیموری؛ از جمله (معراج‌نامهٔ میرحیدر، خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی و خمسهٔ نظامی) و تعداد ۳ نگاره معراج از دورهٔ صفوی؛ ازجمله (خمسهٔ تهماسبی، هفت اورنگ جامی و فالنامه) انتخاب شده‌است. **نتایج** به دست‌آمده حاکی از آن است که معراج‌نگاری‌ها و نسخه‌های معراج مصور شده در هر دوره متناسب با محیط جدید کتاب‌نگاری و سلیقهٔ حامیان آن و همچنین گرایشات دینی و عرفانی و با توجه به تمایل سفارش‌دهندگان هر نسخه، با وجود یکسان بودن عناصر تصویری موجود در نگاره‌ها، تفاوت‌هایی در نحوهٔ ترسیم آن‌ها و همچنین عناصر بصری وجود دارد که می‌توان با مطالعهٔ زمینه‌های فکری و مذهبی جامعه و با توجه به دقت نظر نگارگر آن‌ها را شناخت که در این پژوهش عوامل تصویری و بصری در نگاره‌های معراج هر دوره کشف شده و داخل جداولی جایگذاری شدند.

کلیدواژه‌ها: معراج‌نامه، معراج حضرت محمد(ص)، تیموریان، صفویه، براق.

4. parisa.golaghaei@gmail.com
5 . armilasi@gmail.com
6 . Ghasem.Mirzaeigh@gmail.com

مقدمه

معراج نه تنها در اسلام؛ بلکه در زندگی پیامبران قبل از اسلام نیز سابقه‌ای دیرینه داشته است. در کتاب‌های دینی، به‌ویژه قرآن، از آن سخن به میان آمده؛ اما از حیث چگونگی و صعود به عالم بالا و آنچه مشاهده کرده‌اند، با معراج حضرت محمد(ص) تفاوت داشته است. ازاین‌رو می‌توان گفت که معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) در تاریخ نگارگری ایران همواره مورد توجه بوده است و در دوره‌های مختلف تاریخی به ترسیم و مصورسازی آن پرداخته شده است. به‌طوری‌که در همهٔ اعصار آثاری با محوریت معراج و با عنوان «معراج‌نامه» تصویر شده‌اند. از آنجایی که نقاشی ایرانی ریشه‌های عمیقی در دین، اعتقادات دینی داشته است، عرفان و تصوف از موضوعات نگارگری ایرانی بوده است. به‌گونه‌ای که نفوذ عرفان در دورهٔ تیموری به اوج خود رسید و در نگارگری و مصورسازی نسخه‌ها نیز ورود پیدا کرد و بعد از آن در دورهٔ صفوی نیز ادامه یافت. به‌طوری که همواره ارتباطی زنده و سازنده میان عرفا و هنرمندان برقرار شد و بسیاری از هنرمندان که روحیه‌ای عارفانه داشتند و یا خود نیز عارف بودند، شروع به خلق آثار هنری بر مبنای عرفان کردند. به همین منظور موضوع معراج حضرت محمد(ص) که ریشه‌ای عارفانه داشته، از ستایش‌برانگیزترین تصاویری است که با توجه به گوناگونی سبک‌های نقاشی ایران در تمام ادوار همواره مورد توجه بوده و تجسم یافته است. آثاری که از روایت معراج در این دوره ترسیم شده است، براساس شرایط حکومتی و نفوذ مذهب و عرفان به گونه‌ای یکسان نبوده و هریک تفاوت‌ها و شباهت‌هایی نیز دارند. تغییر در جزئیات رفتار اندام‌ها؛ چون اندازه و حرکات سر، دست‌ها، تعدد پیکرها، اشکال متفاوت هاله و پوشش سر در اندازه‌های گوناگون و دیگر جزئیات تصویری، کتاب‌نگاری اعصار مختلف و سلیقه حامی شده است؛ به‌عنوان مثال، به‌طوری‌که در دورهٔ تیموری توجه و احترام به آیین محمدی در به تصویر کشیدن مضامین دینی تأثیر داشته و پرداختن به ترسیم جزئیات چهره و تصویرپردازی چهرهٔ پیامبران از ویژگی‌های بارز این دوره بوده است؛ اما در دورهٔ صفوی گرایشات مذهبی و تعصبات سخت در جریان فرقه‌گرایی موجب ورود عوامل تصویری جدیدی در تاریخ نقاشی شده، همچون چهرهٔ پیامبران که دیگر نمایش داده نشده؛ بلکه با نوری سفید پوشانده شده است. همچنین نگارگران هر دوره بر طبق اصول و قوانین خاص خود به ترسیم نگاره‌ها پرداخته‌اند که این خود باعث بروز عوامل و عناصر بصری متفاوت در خلق نگاره‌ها شده است. بنابراین این وجه تشابه و تفاوت در عناصر تصویری از نظر چگونگی محتوا و به کارگیری عناصر بصری و تصویری قابل مشاهده است. به همین سبب، پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤال است که عناصر تصویری و بصری در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در دو دورهٔ تیموری و صفوی با توجه به تأثیرات عرفانی چه تفاوت‌هایی داشته‌اند؟ انجام خواهد شد و در پی تحلیل و بررسی تطبیقی نمونه‌های آماری از دو دوره است. همچنین در طول بررسی به تأثیر اندیشه‌های عرفانی در نگاره‌های معراج‌نامهٔ پیامبر(ص) در دورهٔ تیموری و صفوی و رابطهٔ آن در روند شکل‌گیری عناصر تصویری و بصری نیز پرداخته خواهد شد. به همین ترتیب برای کشف تشابهات و تمایزات و مطالعه تطبیقی نگاره‌های دو دوره با توجه به تأثیرات عرفانی بر نگاره‌های مذکور، نمونه‌ای از نگاره‌های معراج پیامبر(ص) که ایشان را سوار بر مرکب خود یعنی براق و در میان جمعی از فرشتگان در آسمان نشان می‌دهد، در نسخ خطی تیموری ازجمله معراج‌نامهٔ میرحیدر که توسط میرحیدر با حروف ایغوری نوشته شده و خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی که از قدیمی‌ترین منظومه‌های دینی در ادب فارسی است. و دورهٔ صفوی ازجمله خمسه نظامی (برگ مصوری از آن که در مکتب هرات توسط عبدالرزاق) مصور شده است و هفت اورنگ جامی (تهیه شده در مشهد)، مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

روش تحقیق از لحاظ ماهیت و روش اجرا، توصیفی-تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای است. رویکرد این پژوهش براساس کشف تفاوت عرفان دو دوره تیموری و صفوی با توجه به مصورسازی نگاره معراج حضرت محمد(ص) است. بدین منظور ابتدا به مطالعه و بررسی عرفان دورهٔ تیموری و صفوی پرداخته شده و سپس با توجه به تعریف معراج، بررسی و تحلیل نگاره‌های معراج مصور شده در این دو دوره انجام شده است. به منظور تحقق اهداف پژوهش دو نگاره از دورهٔ تیموری و دو نگاره از دورهٔ صفوی انتخاب‌شده، سپس با توجه به آن نگاره‌ها، معراج پیامبر در هر نگاره و در هر دوره با یکدیگر تطبیق داده شده است، سپس پس از تحلیل و بررسی و کشف وجوه افتراق و اشتراک و وجه تمایز چگونگی ظهور عرفان در هر دوره و چگونگی ظهور فرم و عناصر تصویری، اطلاعات به دست‌آمده داخل جداولی تنظیم‌شده است؛ به این صورت که ابتدا عناصر تصویری موجود در هر ۴ نگاره انتخابی داخل جداولی جای‌گذاری شده و سپس در جدولی دیگر عناصر بصری استخراج شده در آن‌ها همچون: خط، رنگ، ترکیب‌بندی، فرم، بافت و پرسپکتیو که در قسمت تحلیل آثار جای‌گذاری شده‌اند.

جامعه آماری: تعداد ۳ نگاره از نگاره‌های معراج (قسمتی که پیامبر در راه اورشلیم بوده و فرشتگان و جبرئیل در اطراف ایشان جمع شده‌اند) مصورسازی شده در دورهٔ تیموری؛ ازجمله (معراج‌نامهٔ میرحیدر، خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی و خمسهٔ نظامی) و تعداد ۳ نگاره معراج از دورهٔ صفوی؛ از جمله: (خمسهٔ تهماسبی، هفت اورنگ جامی و فالنامه) انتخاب شده‌است که در این پژوهش مورد استفاده قرارگرفته‌اند. در این جامعه آماری هر ۴ نگاره مربوط به یک قسمت از سفر پیامبر انتخاب شده‌اند، به‌صورتی که نگاره در راه اورشلیم و تجمع فرشتگان در اطراف پیامبر مربوط به هر یک از نمونه‌های آماری و هر دوره مورد توجه و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

مجلس‌آرایی معراج حضرت محمد(ص) یکی از مضامین دینی مهم در نقاشی ایرانی به شمار می‌رود. از همین رو پژوهش‌های بسیاری در این خصوص انجام شده است؛ از جمله پژوهش‌هایی که در حیطهٔ هنرهای تجسمی به بررسی و تحلیل نگاره‌ها پرداخته‌اند، به شرح زیر است: ویکتوریا کریمی و هانیه غیثی (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود با عنوان «بازنگری عرفان در مبانی نگارگری‌های معراج حضرت محمد (ص)» که در شماره ۱۰ در دو فصل‌نامهٔ دانشکده هنر شوشتر و دانشگاه شهید چمران اهواز انتشار گردید، به بررسی جنبه‌های بصری به کار رفته در نگاره‌های معراج، با توجه به مفاهیم و نمودهای اسلامی و عرفانی پرداخته‌است، همچنین

مهدی دوازده‌امامی و جمعی از نویسندگان(۱۳۹۷) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «مطالعه تطبیقی واقعهٔ معراج در نگاره معراج سلطان محمد و متن معراجیه‌های نظامی» که در شماره۱۶ در دو فصلنامه علمی–ترویجی هنر اسلامی انتشار گردید و در آن به این سؤال که نگار معراج سلطان محمد چگونه و به چه میزان توانسته است به متن معراجیه‌های نظامی وفادار باشد؟ پاسخ داده شده است. در مقالهٔ دیگری از ابوالقاسم دادور و جمعی از نویسنگان (۱۳۹۶) که در شماره ۳ نشریهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی انتشار گردید، با هدف دستیابی به وجوه افتراق و اشتراک ساختاری و عوامل شیعی تأثیرگذار در دو نگاره در راه اورشلیم و نگاره سلطان محمد انجام شده است. مقالاتی درخصوص نگارهٔ معراجنامهٔ میرحیدر نیز انجام شد. مقاله‌ای با عنوان "بررسی تطبیقی عناصر تصویری در معراجنامهٔ احمد موسی و معراج‌نامه میرحیدر" که توسط مونا میرجلیلی و دکتر فتانه محمودی در کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی تاریخ و ادبیات پارسی انتشار گردیده است. هدف از این مقاله تحقیق و بررسی عناصر اصلی معراج و بررسی نگاره‌ها و تطبیق آن‌ها براساس عناصر اصلی در دو معراج‌نامهٔ مذکور است. مقاله‌ای دیگر با عنوان "نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراجنامهٔ میرحیدر" از مهدی محمدزاده و جمعی از نویسندگان (۱۳۹۶) که در شمارهٔ نهم از فصلنامهٔ الهیات هنر انتشار گردیده است. هدف از انجام آن، دستیابی به ترجمهٔ ترجمان بصری بهشت و روایت‌های قرآنی آن توسط نقاشان دورهٔ تیموری است. چیزی که در این پژوهش مدنظر است و موجب متمایز شدن آن از پژوهش‌های پیشین شده، تمرکزی است که بررسی و تطبیق نگاره‌های معراج و اندیشه‌های عرفانی در نگاره‌های معراج‌نامهٔ پیامبر(ص) در دورهٔ تیموری و صفوی و رابطهٔ آن در روند شکل‌گیری عناصر تصویری و بصری، و همچنین کشف وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها دارد.

معراج

معراج در لغت: عروج حضرت محمد(ص) که در متون منظوم و منثور فارسی "معراج" نامیده می‌شود، شامل دو قسمت به هم پیوسته است که قسمت نخستین را "اسرا" و قسمت دوم که دنبالهٔ قسمت نخستین است، "معراج" می‌خوانند (مایل هروی، ۱۳۶۶: ۴۲). در لغت‌نامهٔ دهخدا معراج به معنای نردبان، عروج و صعود بر آسمان‌ها که ویژهٔ حضرت رسول اکرم بود و آن بیست‌وششم ماه رجب بوده، آمده است (دهخدا، ج۴۵، ۱۳۳۴: ۷۱۱). در قرآن واژهٔ معراج نیامده است؛ اما مشتقات همگون آن از قبیل تعرج، یعرج، بعرجون و معارج به کار رفته است (ادیب بهروز، ۱۳۸۱: ۲۰). از نظر معنی، در یک جا به مفهوم نردبان حسی و ظاهری (پلکان) است و در جای دیگر نردبان غیرظاهری از آن اراده شده و به معنی رتبه و فضیلت‌ها و صفات پسندیده آمده است (محمدی شاهرودی، ۱۳۷۹: ۱۲۷). معنای صعود و بالا رفتن، ریشهٔ تمام این واژه‌های اشتقاقی است که معراج نیز خارج از معنا نیست و معنایی همسو با دیگر مشتقات آن دارد (ادیب بهروز، ۱۳۸۱: ۲۰).

تعریف معراج

معراج بردن رسول(ص) از بیت‌المقدس به سوی آسمان و رؤیت آیات کبری که مشتمل بر پنج حرف است و پیشینیان چنین تأویل کرده‌اند "میم" اشاره به مقام رسول است، نزد ملک اعلی، "عین" اشاره به عزت اوست، "را" عبارتست از رفعت او نزد خالق، "الف" انبساط اوست با عالم سر، "جیم" عبارت است از جاه او در ملک اعلی (مجلسی، ۱۳۷۹: ۳۸۳). معراج "مظهر استعلاء" عبور از موانع و رسیدن به سطح هستی‌شناسانهٔ جدید و برتری جستن از قلمرو انسانی صرف، راهی به سوی وجود حقیقی و هستی مطلق، یگانگی مجدد، اتحاد جان با الوهیت، صعود جان، گذر از زمین به آسمان، از تاریکی به روشنایی و آزادی است (کوپر،۱۳۸۰: ۳۵۳). علامه ابن منظور در کتاب *لسان‌العرب* درخصوص واژهٔ عرج چنین آورده است: عرج، یعرج، عروجا یعنی بالا رفت" و به‌طورکلی تبین لغویان از واژهٔ معراج تفاوت چندانی باهم ندارند (جوانی، ۱۳۹۷: ۱۳).

معراج در قرآن

در کلام حق تعالی اشارات و نشانه‌های روشنی دربارهٔ معراج پیامبر(ص) و رؤیت آیات کبری به هنگام سیر او بر عالم اعلی هست که منبع موثق و اساسی برای اثبات و تأیید معراج به‌شمار می‌رود (مایل هروی، ۱۳۶۶: ۱۵). سیر آسمانی پیامبر اسلام(ص) در دو سورهٔ قرآن به نام اسراء که در آیهٔ اول این سوره، از قسمت اول معراج پیامبر(ص) یعنی سیر از مسجدالحرام تامسجدالاقصی و در آیات ۵ تا ۱۸ سورهٔ نجم که قسمت دوم معراج از بیت‌المقدس به ملکوت آسمان‌ها ذکر شده است و همچنین آیهٔ ۴۳ از سورهٔ زخرف نیز به معراج پرداخته شده است. در آیات مزبور از بردن و اسراء رسول از مسجدالحرام به مسجدالاقصی یاد شده است، مسجدی که عده‌ای از مفسران آن را بیت‌المقدس برگرفته‌اند و عده‌ای برابر کعبه دانسته‌اند (جوانی، ۱۳۹۷: ۱۳). چون محمد مصطفی از معراج برگشت و اخبار را برای مسلمانان باز گفت، عده‌ای از سخنان رسول را سحر خواندند و انکار کردند و فقط به بردن رسول تا بیت‌المقدس اعتراف داشتند. پس از آن خداوند تعالی در سورهٔ النجم به صراحت از معراج رسول(ص) و رفتن وی به آسمان یاد کرد. بدین‌گونه: و هوبالافق اعلی ثم دنی فتدلی مکان قاب قوسین او ادنی (ابوعلی‌سینا، ۱۳۶۵: ۱۶).

معراج در احادیث و روایات

در مورد کیفیت معراج، مکان معراج، زمان رفت و برگشت، سن پیامبر، تعدد معراج، لحظات قبل از پرواز و تاریخ وقوع آن، آرا و عقاید بسیاری توسط مفسران، نویسندگان و بزرگان نقل شده است (جوانی، ۱۳۹۷: ۱۴). علامه مجلسی در کتاب صفات‌الشیعه از حضرت امام صادق(ع) روایت را نقل فرموده که امام فرمودند: از شیعیان ما نیست کسی که چهار چیز را انکار کند: سؤال قبر، معراج، خلقت بهشت و جهنم و شفاعت روز قیامت (زکی‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۹۶). در روایتی از امام رضا(ع) منکر معراج، منکر رسول الله معرفی شده است (فاتحی، ۱۳۸۹: ۲۲). در مورد زمان و تاریخ وقوع معراج در میان مورخان اسلامی اختلاف نظر است؛ بعضی آن را در سال ۱۰بعثت، شب ۱۷ ماه رمضان و بعضی آن را ۱۲ سال بعد از بعثت ذکر کرده‌اند (مکارم شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۴). مکارم شیرازی به نقل از فخر رازی از مفسران اهل تسنن می‌گوید: محققان عقیده دارند که گواه بر وقوع معراج از نظر ادله عقلی، قرآن و حدیث است و اما در قرآن دلالت همین آیه کافی است و اما از نظر حدیث، حدیث معراج از روایات مشهور است که در کتب صحاح اهل سنت نقل شده و مفاد آن حرکت پیغمبر اسلام(ص) از مکه به بیت‌المقدس و از آنجا به آسمان‌ها است (همان: ۳۳). مفسران در حکمت معراج گفته‌اند: هدف از این سیر علاوه بر اثبات شرف و عزت مصطفی و کمال و ختم او در سالت بود. بدین جهت، خدای تعالی او را به معراج مخصوص خود کرد، تا از آیات کبری آگاه گردد و به

عین قلب اسرار مشارق و مغارب را مشاهده کند (ابوعلی سینا، ۱۳۶۵: ۵۱).

معراج حضرت محمد(ص)

معراج حضرت محمد(ص) به تصریح اسراء و آیات آغاز سورهٔ نجم، از مکه (مسجدالحرام) شروع شد و پایان آن در سدره‌المنتهی، در کنار بهشت خلد که آخرین نقطهٔ جهان هستی است، ختم گردید و سپس حضرت(ص) از آنجا به سوی بیت‌المقدس و از آنجا به مکه بازگشت (شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۱۵). در معراج جبرئیل از جانب خداوند مرکب براق را آورد، پیامبر اسلام(ص) بر آن سوار شد و همراه جبرئیل، این سفر عظیم آسمانی را به انجام رسانید و سپس به مکه بازگشت و ماجرای معراج را برای مردم قریش و مشرکان نقل کرد و آن‌ها انکار کرده، تقاضای دلیل نمودند (محمدی اشتهاردی، ۱۳۸۲: ۲۰). هدف معراج، ارائهٔ آیات بزرگ الهی به پیامبر(ص)، مشاهده و دریافت شگفتی‌های آسمان و زمین بوده و ره‌آورد آن رخدادهایی که در عالم غایب پدید آمد، شندینی‌ها و آزمون‌های الهی را شامل می‌شود.

عناصر تصویری در معراج‌نگاری حضرت محمد(ص)

- **پیامبر:** توجه خاص به تصویر حضرت محمد(ص) با تأکید بر نوع استقرار ایشان در صحنه، حالات و رفتار، نقش سر و حرکات دست‌ها که در ترکیبات متنوع ارائه شده، قابل ملاحظه است. اندازهٔ پیکر پیامبر در دوران مختلف با توجه به فراز روایت و هماهنگ با دیگر اجزای صحنه و گاهی بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها جلوه می‌کند (جوانی، ۱۳۹۷: ۵۹).
- **جبرئیل:** جبرییل یا جبریل که به‌صورت‌های مختلف در فرهنگ‌ها آمده است، کلمه‌ای عبری و به معنی "مرد خدا" یا "قوت خدا" است. جبرییل در اسلام یکی از چهار فرشتهٔ مقرب، امین وحی و به نام‌های روح‌الامین، روح‌القدوس، ناموش اکبر، طاووس‌الملائکه، طاووس عرش، عقل اول و در مسیحیت به اقنوم سوم نیز معروف است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۶۰). نقش جبرئیل در ترکیب مجالس نقاشی معراج حضرت محمد(ص) بسیار چشمگیر است و به‌عنوان هدایتگر پیامبر(ص) در سیر آسمانی، پیوسته پیشاپیش ایشان، گاه در حال پرواز، گاهی در حال حمل پرچم سبزرنگ با حرکات متنوع سر، دست‌ها و پاها، اغلب رو به سوی پیامبر(ص) تصویر شده و به‌عنوان اصلی نگاره نقش ویژه‌ای در ترکیب عوامل صحنه ایفا می‌کند (شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۸۷).
- **براق:** تصویرگری براق، مرکب مینوی حضرت محمد(ص)، با توجه به احادیث و روایات مربوط به معراج حضرت، تنها تصویر موجودی غریب و فراواقعی است؛ ولی در بازآفرینی نقش براق در نگاره‌های معراج، تمام توصیفات راویان و محدثان اسلامی اجرا نشده؛ بلکه به شکلی قراردادی در اغلب نقاشی‌ها تکرار شده و با روش عموماً مشابه اجرا شده است (شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۸۸). براق در جهانبینی ایرانیان چنان جایگاهی می‌یابد که از محدوده روایت داستان معراج بسی فراتر می‌رود و به نمادی از بهترین و چالاک‌ترین مرکب برای هر سفری به‌ویژه سفرهای روحانی و عاشقانه تبدیل می‌شود، به‌گونه‌ای که در میان اندیشمندان همچون ابن‌سینا نماد عقل رو به رشد و کمال است؛ یعنی عقل فعال که غالب بر قوت‌های دیگر است (ابوعلی سینا، ۱۳۶۵: ۱۰۳).
- **فرشتگان:** بخش وسیعی از ترکیب‌نگاره‌های معراجیه به فرشتگان اختصاص دارد. فرشتگان در مسیر عروج حضرت محمد(ص) در حالات گلاب‌پاشی، نورافشانی، ثناگویی، آوردن میوه‌های بهشتی و جامگان مینوی، مشعل‌ها و قندیل‌های نمادین در دست، پیرامون پیکر حضرت محمد(ص) و میان حلقه‌هایی از نور و ابرهای متلاطم، با ترکیبی با بال‌های زیبا و رنگارنگ به‌صورت دو، سه و یا چهارگانه به تصویر درآمده‌اند (شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۹۱).
- **آسمان:** آسمان در موضوع معراج پیامبر(ص) اغلب با رنگ لاجوردی نمایان شده است. از آیات قرآن چنین استفاده می‌شود که تمام ستارگان و سیاره‌هایی که ما می‌بینیم همه جزء آسمان اول هستند و در ماورای آسمان، شش عالم دیگر وجود دارد که از محدوده دید ما و ابزارهای علمی ما بیرون است و در مجموع عالم می‌شود (جوانی، ۱۳۹۷: ۶۸). در فرهنگ اسلامی غالباً بهشت در آسمان تصور می‌شد و جایگاه ملائکه و تقریر الهی و سرزمین بازگشت روح پس از مرگ نیز در آسمان بوده است (محمدی شاهرودی، ۱۳۷۹: ۴۲۶).
- **هاله تقدس، شعله نور:** در هنرهای اسلامی مراتب مختلف نور به شکل‌های متعددی به تصویر درآمده است. بسیاری از هنرمندان مسلمان برای اشاره به این نام مبارک از خورشید (شمسه) استفاده می‌کنند که همواره نمادی از الوهیت وحدانیت و تداعی‌کننده‌ی خداوند سبحان است (عباسی، ۱۳۹۲: ۴۷). در اوستا جوهر آتش مرسوم به فره و یا خره اس، آن فروغ باشکوه و بزرگی مخصوصی است که از طرف اهورا مزدا به پیغمبر یا پهلوانی بخشیده می‌شود (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۲).

هنر دورهٔ تیموریان

تیمور تاتار (۸۰۷-۷۳۶ق) که جانشین ایلخانان مغول شد، شهر سال ۷۸۸ هجری و شهر بغداد را در سال ۸۰۴ هجری فتح کرد. چندی پس از مرگ تیمور پسر و جانشین او به نام شاهرخ، هرات را مرکز قلمرو خویش قرار داد و در آنجا به مدت ۴۲سال فرمانروایی کرد (پاکباز، ۱۳۹۶: ۷۱). تیموریان نیز همچون مغول‌ها با قتل و غارت و ویرانی ظاهر شدند؛ اما به زودی تغییر موضع دادند و به سازندگی و آبادانی روی آوردند و در حمایت از علم و هنر از مغول‌ها پیشی گرفتند. دوران تیموری زمان ایرانی‌سازی و یکپارچه کردن دستاوردهای مکتب‌های گوناگون نگارگری ایرانی بود. تیمور گورکانی بنیان‌گذار حکومت تیموریان، بلافاصله پس از رسیدن به حکومت، هنرمندان و صنعتگران بسیاری را از شهرهای مختلف ایران به سمرقند پایتخت مورد علاقه‌اش فراخواند. در همین دوره شهرهای شیراز و هرات نیز محل مناسبی برای تجمع و هنرنمایی هنرمندان ایرانی و رشد و بالندگی نگارگری و کتاب‌آرایی ایرانی شد و چنان‌که خواهیم دید،

زیباترین آثار تصویری تاریخ هنر ایران در این مراکز پدید آمد. سبک نقاشی‌های دورهٔ تیموری را "سبک تجاری" می‌نامند. سه پسر شاهرخ به نام‌های بایسنقر، ابراهیم سلطان و الغ بیگ نیز به ترتیب کارگاه‌های خود را در هرات، شیراز و سمرقند بر پا کردند که پیش از این‌ها، نوادهٔ دیگر تیمور به نام اسکندر سلطان برجسته‌ترین هنرمندان زمان را در شیراز گرد آورد؛ و به یاری آن بود که گام نخست در تحول کتاب‌نگاری عهد تیمور برداشته شد (پاکباز، ۱۳۹۶: ۷۱). هنرپروری خاندان تیمور بیش از شیراز در هرات جلوه نمود، بایسنقر میرزا پس از آنکه به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه–کارگاه بزرگ خود را در این شهر برپا کرد. بایسنقر شاهزاده‌ای خوش‌ذوق و بااستعداد و هنرپروری فرهیخته بود، برجسته‌ترین استادان زمان را از سراسر ایران در دربار خویش گرد آورد (همان:۷۳). یک نسخهٔ منحصربه‌فرد از کتاب مهراج‌نامه به زبان ترکی اویغوری نیز در دورهٔ حکومت شاهرخ مصور شد. در زمینهٔ هنر تیموریان، استاد بهار می‌نویسد: «در این عصر کتاب‌های بسیار به تشویق میرزایان؛ یعنی شاهزادگان تیموری نوشته شد و کلمهٔ میرزا که تا دیری در ایران به معنی "باسواد" بود، از این تارخ پیدا شد؛ چون امیرزادگان تیموری را "میرزای" می‌خواندند، مثل میرزا شاهرخ، میرزا الغ بیگ و غیره، اتفاقا همهٔ آن‌ها با سواد و غالباً صاحب ذوق بودند (شامی، ۱۳۶۳).

عرفان دورهٔ تیموری

دورهٔ تیموری نفوذ دین، عرفان، اخلاق، تصوف و حکمت که از دوران حکیم سنایی غزنوی (۵۲۵–۵۴۵). در شعر فارسی شروع شده بود و در اشعار نظامی، خاقانی، سعدی، مولوی و حافظ به اوج خود رسیده بود، ادامه یافت و در رفتار شاعران صوفی مشرب نیز افزوده شد. دلیل چنین امری را می‌توان وحشت حاصل از اقدامات وحشیانهٔ تیمور و جانشینانش و تسکین چنین وحشتی از راه‌های مذهبی دانست (سید اصفهانی، ۱۳۹۲: ۱۸۲). جاذبهٔ عرفان و تصوف ایرانی سلاطین تیموری را بر آن داشت تا از محضر معنوی عارفان و صوفیان بهره گیرند و آن‌ها را گرامی دارند، تا آنجا که برای فتح خراسان از درویش وقت "باباسنکو" اجازه خواست که البته باباسنکو او را به حضور پذیرفت (طبیبی، ۱۳۶۸: ۲۱). چنانکه تیمور می‌گوید: «به مشایخ و صوفیان پیوستم و با ایشان صحبت‌ها داشتم و فواید اخروی اخذ می‌کردم و سخنان خدای می‌شنیدم و کرامات و خوارق عادات از ایشان مشاهده می‌کردم و مرا از صحبت و حضور ایشان سرور و حضور تمام حاصل می‌شد (حسینی تربتی، ۱۳۴۲: ۳۵۶). بعضی از این صوفیان نیز دنبال مطامع دنیوی بودند و گرد تیمور حلقه زده و برای پیروزی وی در جنگ‌ها دست به دعا می‌بردند، گاهی نیز واسطهٔ صلح بین شاهزادگان می‌شدند، برخی نیز در کسوت درویشان برای تیمور جاسوسی می‌کردند (ابن عربشاه،۱۳۷۰: ۲۳۷). به همین جهت است که عبدالرحمن جامی که از عرفای بزرگ و نام‌آور این دوره است، به هیچ وجه داعیهٔ صوفیگری نداشت، او صوفی‌نمایان را نکوهش می‌کند که گرویدن آنان به شیوخ و رحل اقامت افکندن در خانقاه و لنگر صرفاً به دلیل تأمین معاش و برآوردن شهوات نفسانی است، جامی به همین دلیل نیز زبان به مذمت شیوخ طریقت می‌گشاید (فراهانی منفرد،۱۳۸۱: ۲۸۸). عرفان در نگارگری و مصورسازی نسخه‌ها نیز ورود پیدا کرد و آن‌ها را تحت تأثیر قرار داد. به‌طوری‌که می‌توان به نفوذ عرفان و استفاده از نمادهای عرفانی و مذهبی در ترسیم نگاره‌های معراج پیامبر در نسخه‌های خطی تهیه شده در دورهٔ تیموریان اشاره کرد. روش معراج‌نگاری جهان مذهبی با هم‌آمیزی عناصر تصویری فوق طبیعی و هماهنگی نقش مایه‌های نمادین، در جهت تأکید بیشتر بر قدرت آسمانی و ماهیت غیر زمینی(معراج)، این امر معجزه‌آسا را نمایان و مصور می‌کند (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۶).

معراج‌نامهٔ میرحیدر

در زمان تیموریان، یکی از نفیس‌ترین نسخ خطی و مصور از معراج‌نامه، توسط میرحیدر با حروف ایغوری نوشته شد. این معراج‌نامه شامل دو جزء است؛ جزء اول ترجمهٔ واقعهٔ معراج و جزء دوم تذکره‌الاولیاء فریدالدین عطار است و به خط مالکی بخشی در تاریخ ۲۱ دسامبر ۱۴۳۶م ۸۴۰ه.ق در هرات کتابت شده است (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۸۸). نسخهٔ مزبور به سفارش شاهرخ میرزا، چهارمین پسر تیمور گورکانی به سه زبان عربی، ترکی و ایغوری (که از زبان آرامی گرفته شده) و با ۶۸ مجلس مصور تهیه شده‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۱۷). در ابتدا صحنه‌هایی از ملاقات ملائکه، ابلاغ سلام خداوند، خبر سفر و مسیر مسجدالحرام تا مسجدالاقصی و دیدار با پیامبران از حضرت آدم، ابراهیم، موسی، عیسی، یحیی و سپس بهشت و جهنم تصویرسازی شده‌است. این اثر در سال ۱۶۷۳م، توسط آنتونی گالاند مترجم کتاب *هزارویک‌شب* برای چارلز فرانسیس اولیر ماکوس نئیتل (Chars Francois Oiler, Marquis Nointel) سفیر کبیر فرانسه خریداری می‌شود و در اواسط قرن ۱۸ میلادی در کتابخانه ملی فرانسه ثبت می‌شود (جوانی، ۱۳۹۷: ۷۴). حدود ۱۵۰ سال بعد از خرید این کتاب، چین شناس مشهور ابل‌رموستات قادر به گشودن رموز این کتاب می‌شود (رضی‌زاده، ۱۳۸۳: ۹۷). در ۵۸ صفحه از این نسخه، ۶۱ صحنه از روایت معراج پیامبر در این کتاب مصور شده‌است. نقاش این نسخهٔ ارزشمند ناآشنا است و سابقه‌ای برای نقش مایه‌ها و سواد تصویری این معراج‌نامه نمی‌شناسیم (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۱). متن تصویری معراج‌نامهٔ میرحیدر حاوی مجالس نقاشی از معراج پیامبر اسلام است که به لحاظ کمیت تصاویر، انتخاب مضامین و اهمیت خط اویغوری، متن نوشتاری آن پیوسته مورد توجه پژوهشگران قرار دارد. در تصویرگری مجالس نسخه، اهمیت هنر بودایی، نفوذ نقش‌مایه‌های مکتب نقاشی چین، عناصر تصویری سبک مغول با نقاشی مکتب هرات در هم آمیخته و نمونهٔ برجسته‌ای از حالات عارفانهٔ عروج محمدی را همراه با تفکر اسلامی آشکار می‌نماید (شین دشتگل، ۱۳۸۹). دیدار از پیامبران در طبقات مختلف آسمان، دیدار از فرشتگان بر طبق وظایفشان، مشاهدهٔ عرش، بهشت و دوزخ، از مضامین اصلی مجالس این نسخه به شمار می‌آید (شین دشتگل، ۱۳۸۳: ۶۸).

توصیف نگاره در "راه اورشلیم" معراج‌نامهٔ میرحیدر

ورق ۵ از معراج‌نامهٔ میرحیدر (تصویر۱)، پیامبر سوار بر براق در راه اورشلیم، در میان فرشتگان ثناخوان و خوش‌آمدگوی مصور شده است. تمام عوامل و عناصر تصویر درون کادری مربع شکل جای گرفته که در بالای آن خط اویغوری، در پنج خط در زمینهٔ نخودی رنگ کاغذ نوشته شده‌است. پیامبر(ص) سوار بر براق از سمت راست تصویر وارد کادر شده است، به‌طوری‌که جبرئیل و میکائیل نیز در مقابل ایشان ترسیم شده‌اند، و در حال راهنمایی پیامبر به سوی اورشلیم هستند. میکائیل پرچمی که کلمهٔ الله روی آن نوشته شده، در دست خود نگاه داشته که ادامهٔ آن خارج از متن تصویر و متن نوشتار اویغوری در بالای صفحه دیده می‌شود. چهرهٔ

پیامبر(ص) به شکل سه‌رخ ترسیم شده است. ایشان عمامهٔ سفید بر سر و عبایی سبز بر تن داشته‌است؛ چراکه گفته‌اند: پیامبر اسلام(ص) بیشتر اوقات صوف سبز می‌پوشیدند (معرک‌نژاد، ۱۳۸۶). در این نگاره شعله‌هایی زرین و بلند بالا دورتادور پیامبر و براق را فراگرفته است که نشان از تقدس، عروج و نمادی از قداست پیامبر است. مرکب نمادین براق با چهرهٔ زنانه که چشم و ابرویی مغولی داشته، تاج زرین و طوق، بدن کشیدهٔ چهارپایی به رنگ بنفش و به شکل اسب، دم کوتاه و پیچان رو به بالا و پارچه‌های رنگین در تزئینات زین و یراق بر آن، نمونه قراردادی آرایشی است که در تمام مجالس نقاشی نسخه، با اندک تغییر در رنگ و نوع استقرار براق در صحنه تکرار شده است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۲۳). در این نگاره، فرشتگان که چون واسطه‌ای میان خدا و انسان هستند، در میان ابرهای زرین، سیال و پرهیاهوی چینی و ستاره‌های مدور و طلایی رنگ با در دست داشتن هدایایی، در حال خوش‌آمدگویی به پیامبر هستند. چهرهٔ فرشتگان در این اثر همچون چهرهٔ زنان ترسیم شده است که تجمع فرشتگان در سمت راست تصویر بیشتر است و در سمت چپ نگاره، سه فرشته با تاجی زرین دیده می‌شود. به‌طوری‌که می‌توان به این نتیجه رسید که این سه فرشته نسبت به فرشتگان دیگر از مقام بالاتری برخوردار هستند که طبق روایات احتمالا این سه فرشته؛ میکائیل، جبرئیل و اسرافیل هستند.

تحلیل عناصر بصری نگاره در "راه اورشلیم" معراج‌نامه میرحیدر

همهٔ عناصر موجود در نگارهٔ مذکور (تصویر۱) با تأکید بر روایت معراج داخل کادری مستطیل شکل قرار دارند. یک‌سوم نگاره به متن نوشتاری؛ یعنی کتیبه‌ای که در قسمت بالای آن نوشته شده، اختصاص دارد و دوسوم دیگر ترسیم روایت معراج پرداخته شده است، به‌طوری‌که نگاره در کادری مربع شکل ترسیم شده است. سوژهٔ اصلی نگاره پیامبر است؛ چراکه در وسط نگاره قرار گرفته و عناصر تصویری دیگر همچون فرشتگان و جبرئیل در اطراف او به‌صورت مدور قرار گرفته‌اند. ترکیب‌بندی مدور در اینجا به نوعی نمایانگر استحکام، ثبات و معرفت کمال الهی است. فرشتگان که نیمی از بدن بعضی از آن‌ها پشت ابرها بوده و هریک با زاویه نگاه‌های متفاوتی که دارند باعث چرخش چشم شده‌است. همچنین، پرچمی که جبرئیل به دست گرفته، از کادر مربع بیرون رفته و در قسمت بالای کتیبه و متن نوشتاری ترسیم شده است که این خود به چرخش چشم‌ها در فضای نگاره کمک می‌کند. ابرها به شکل سیال و به کمک خطوط منحنی ترسیم شده‌اند. به‌طوری‌که نوعی حس حرکت و پویایی را به مخاطب خود القا می‌کنند. در این اثر فرم‌های غیرمنظمی وجود دارد؛ از جمله پیکره فرشتگان، ابرها، اشیای در دست فرشتگان استفاده شده است. رنگ نیز در این اثر از ارزش بالایی برخوردار است. رنگ آبی تیره برای آسمان و رنگ طلایی برای ابرها و هالهٔ مقدس اطراف پیامبر به کار برده شده، به‌طوری‌که این دو رنگ، از رنگ‌های معیار تابلو بوده و فضایی عرفانی را نیز ایجاد کرده‌اند. همان‌طورکه نصر در کتاب خود به این نکته اشاره کرده است که رنگ‌هایی که در نگارگری ایرانی به کار برده شده، به‌خصوص رنگ‌های آبی، کبود و طلایی و فیروزه‌ای صرفاً از وهم هنرمند سرچشمه نگرفته است؛ بلکه نتیجهٔ شهود و رؤیت واقعیتی است عینی که فقط با شعور و آگاهی خاصی در هنرمند امکان‌پذیر است؛ چون همان‌طورکه عالم محسوس محتاج به چشم سر است، رؤیت عالم مثال نیز محتاج به باز شدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود است (نصر، ۱۳۸۲: ۶). رنگ لباس پیامبر سبز کار شده؛ چراکه طبق روایاتی، محبوب‌ترین رنگ نزد پیامبر خدا، رنگ سبز است. و همچنین رنگ دستار دور سر پیامبر سفید کار شده است؛ چراکه پیامبر نیکوترین لباس را سفید می‌دانستند. در این اثر از پرسپکتیو برای زاویه دید استفاده نشده است، نوعی پرسپکتیو مقامی برای جدا کردن شخصیت والای حضرت محمد(ص) نسبت به دیگر عناصر تصویری استفاده شده است، به گونه‌ای که ایشان به همراه براق در مرکز تابلو قرار گرفته‌اند؛ اما با وجود این، نگارگر به کمک هم‌پوشانی عناصر تصویری بر روی یکدیگر همچون قرار دادن پیکر فرشتگان به پشت ابرها و قراردادن فرشته‌ای در کنار فرشته‌ای دیگر، نوعی پلان و عمق در تصویر ایجاد کرده است. بافتی که در این اثر مورد توجه است، بافت از نظر شکل و فرم است که به وسیلهٔ قوهٔ بینایی درک می‌شود. برای چشم، حس بیرونی اشیاء و مواد نشان می‌دهد و برای حس لامسه، چگونگی سطح خارجی اجسام را مشخص می‌کند که در این نگاره می‌توان به بافت نوشتاری نگاره و حالت ابرها، بال فرشتگان، لباس‌ها و هالهٔ مقدس اشاره کرد. در این نگاره، حجم‌نمایی چندانی به چشم نمی‌خورد؛ زیرا این نگاره دوبعدی ترسیم شده و تنها به یک سطوح رنگی عناصر از یکدیگر تمییز داده شده‌اند (تصویر۱).

تصویر۱، معراج پیامبر(ص)، معراج‌نامه میرحیدر، هرات۸۴۰ ه.ق، کتابخانه ملی پاریس، مأخذ: جوانی،۱۳۹۷.

خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی

این اثر معروف و مهم از ابن حسام خوسفی، شاعر و یکی از عالمان شیعی قرن ۹ه.ق، از قدیمی‌ترین منظومه‌های دینی در ادب فارسی است. این منظومهٔ طولانی در ذکر فتوحات و شرح احوال امیرالمومنین(ع) و بالغ بر ۲۲۵۰۰ بیت سروده شده است و در ۸۳۰ه.ق به نظم درآمده است (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷۷). مضمون شیعی خاوران‌نامه با رشادت‌های حضرت علی(ع) در نقش قهرمان اسطوره‌ای (چون رستم) درک و دریافت می‌شود. این کتاب در همان وزن عروضی *شاهنامه* و به شکل انکارناپذیر، تقلیدی از آن است، با این تفاوت که اسامی قهرمانان و دژخیمان *شاهنامه* جای خود

را به قهرمان مذهبی و دشمنان آنان داده است، قهرمان این کتاب، حضرت علی(ع) است (ارجمند اینالو، ۱۳۸۸: ۵۴).

قدیمی‌ترین نسخه خطی و مصور خاوران‌نامه شناخته‌شده در مکتب شیراز، احتمالاً به سال ۸۵۵ ه.ق نسخه‌برداری شده و بخشی از کتاب (۱۱۵ مجلس آن) هم‌اکنون در کاخ گلستان نگهداری می‌شود (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۳). یحیی ذکا می‌نویسد: «چنین گمان می‌رود که در مصور ساختن صفحات این کتاب، سه نفر نقاش یا بهتر بگوییم یک استاد و دو شاگرد دست داشته‌اند و این موضوع کاملاً از مقایسهٔ جزئیات صورت‌ها و طرز قلم‌زنی‌ها و رنگ‌آمیزی‌ها و صحنه‌سازی‌ها و ترکیب‌بندی‌ها، محسوس و هویداست. در چند مجلس از نقاشی‌ها نیز در گوشه‌های پایین رقم بسیار ریز و کمرنگی به شکل «کمترین بندگان فرهاد «۸۸۱» و «۸۹۲» نیز دیده می‌شود» (ذکاء، ۱۳۴۳: ۲۵). این نسخهٔ ارزنده در حوالی سال ۸۹۲ پایان یافته و حدود ۱۰ سال نیز صرف کتابت و آفریدن نقوش آن شده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۷). شیرازهٔ این نسخه از هم گسیخته و تعدادی از نگاره‌های آن به تملک مجموعه‌داران خصوصی و کتابخانه‌های اروپا و آمریکا درآمده است، ۱۱۵ قطعه نگاره که باقی مانده‌است؛ ۹۷ قطعه در آغاز تأسیس موزهٔ هنرهای تزئینی همراه با متن کتاب خریداری شده‌است؛ ۱۸ قطعهٔ دیگر به کوشش یحیی ذکاء آقای خلیل رحیمی برادر عبدالله رحیمی از مجموعه‌داران خصوصی آمریکا خریداری و به ایران آورده شده‌است؛ ولی هنوز ۴۰ قطعه باقی‌مانده نزد مجموعه‌دارها، موزه‌ها و کتابخانه‌های آمریکا و اروپا پراکنده است (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۶-۷).

توصیف نگاره در "راه اورشلیم" خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی

برگی از نسخهٔ مذکور (تصویر۲)، تصویر معراج حضرت محمد(ص) در کادری مربع‌گونه در میان قطعات اشعار ابن حسام در چهار ردیف ستون در بالا و پایین نگاره که بسیار شبیه نگارهٔ معراج‌نامهٔ میرحیدر است، مصور شده است. در کتیبهٔ بالای نگاره چنین آمده است: «به جان مشتری شد خریدار او / به چرخ آمد از شرق دیدار او» و در ادامه اشاره به براق می‌کند که روح‌الامین (جرئیل) از او باز ماند؛ «عنان براقش به جایی رسید/ که روح‌الامین از رکابش بماند» (جوانی، ۱۳۹۷). در این نگاره، حضرت محمد(ص) با عمامهٔ سفید بر سر، عبایی سبز بر تن با آستین‌های کوتاه و گشاد و جامهٔ قهوه‌ای رنگ مایل به قرمز در زیر قبا در مرکز صحنه مصور شده‌است. چهرهٔ ایشان آشکار بوده و پوشانده نشده است، به‌طوری‌که می‌توان گفت چهرهٔ ایشان گرد، سه رخ با محاسنی بلند، چشمانی بادامی و ابروانی کمانی است. همچنین هیچ شعلهٔ آتش و نوری اطراف ایشان و براق وجود ندارد. براق مرکب بهشتی پیامبر(ص)، با سر انسانی تاجدار، بدن چهارپا، دم بلند و باریک چون دم گاو، همراه با زین و یراق تجسم یافته‌است. در محل اتصال سر به بدن، گردن پهن با آرایه‌های صورتی رنگ طوق‌مانند پوشانیده شده و بسان موجودی فربه نمایان شده‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۴). بدن براق در این نگاره رنگی کرمی رنگ داشته و در آن اشکال نقطه مانندی وجود دارد. تعداد ۱۲ فرشته با بال‌های رنگین و لباس‌های رنگارنگ پیرامون پیامبر(ص) و در میان ابرهای زرین تیره شناور، در آسمان لاجوردی دیده می‌شوند که هر یک هدایایی در دست گرفته و به پیشواز پیامبر(ص) آمده‌اند. بدن آن‌ها به گونه‌ای ترسیم شده که بخش زیادی از اندام آن‌ها پشت ابرها قرار گرفته و تنها بالاتنهٔ آن‌ها دیده می‌شود. جبرئیل نیز تاجی زرین همچون تاج براق بر سر داشته و به‌عنوان راهنمای ایشان ترسیم شده است که جهت نگاه او به سمت مرکز نگاره؛ یعنی جایی که پیامبر(ص) حضور دارد، ترسیم شده است. پیامبر(ص) نیز با یک دست افسار براق و با دست دیگر به سوی او اشاره می‌کند.

تحلیل عناصر بصری نگاره در "معراج پیامبر اکرم(ص)" خاوران‌نامهٔ ابن حسام

این نگاره (تصویر۲) درون کادری مستطیل شکل قرار گرفته است که نیمی از فضا به تصویر و نیمی دیگر به متن نوشتاری درون نگاره اختصاص داده شده است. به این صورت که یک‌سوم متن نوشتاری نیز در قسمت بالا و دوسوم دیگر در قسمت پایین از نگاره قرار دارد. تصویر نگاره درون کادری مستطیل شکل در وسط نگاره قرار دارد. نگارگر قاب تصویر را به‌وسیلهٔ بال جبرئیل شکسته است و عناصر دیگر ازجمله فرشتگان درون قاب قرارگرفته‌اند. در این اثر نیز ترکیب‌بندی مدور و حلزونی به چشم می‌خورد به‌گونه‌ای که پیامبر در مرکز تابلو قرار گرفته و فرشتگان در اطراف او حلقه زده‌اند. فضای تصویر در مقایسه با معراج‌نامهٔ میرحیدر از پویایی کمتری برخوردار است. خطوط منحنی به کار رفته در ابرها نمایانگر نوعی پویایی و حرکت هستند، به‌طوری‌که فرشتگان از تحرک کمتری برخوردار بوده؛ اما حالت سیال و انحنای ابرها باعث ایجاد نوعی تحرک به کل تابلو شده است. در این نگاره از فرم‌ها هندسی منظم؛ همچون کتیبه‌ها و فرم‌های هندسی نامنظم؛ همچون پیکرهٔ فرشتگان، ابرها و براق استفاده شده است. رنگ نیز در این تابلو به‌صورت درخشانی استفاده شده است؛ به‌گونه‌ای که از رنگ‌های آبی و طلایی به وفور استفاده شده است، آبی برای آسمان و طلایی برای ابرها. در بعضی نگاره‌های ایرانی، شاهد استفاده از رنگ طلایی برای ابرها در زمینهٔ آبی آسمانی هستیم که به همراه پاره‌ای از سطوح رنگی، فضایی غیرزمینی و غیرواقعی را القاء می‌کنند (گری، ۱۳۸۴: ۱۰۳). با اینکه بیشتر از رنگ‌های گرم مثل رنگ قرمز و نارنجی برای ترسیم فرشتگان استفاده شده است؛ اما این رنگ‌های گرم بر زمینهٔ آبی آسمان خنثی شده است و باعث کشش چشم نمی‌شود؛ بلکه چشم در همه جای تصویر می‌چرخد. رنگ دستار پیامبر سفید و رنگ عبای ایشان سبز است. نگارگر در این اثر از رنگ‌های مکمل استفاده کرده است، به‌طوری‌که برای عبای پیامبر، رنگ سبز انتخاب کرده و به همین جهت از رنگ مکمل سبز؛ یعنی رنگ قرمز برای لباس زیر عبای پیامبر استفاده کرده است. و همچنین رنگ نارنجی را برای بال فرشتگان به کار برده است؛ چراکه نارنجی مکمل آبی بوده که در پس‌زمینه به‌عنوان رنگ آسمان به کار برده شده است. در این اثر از پرسپکتیو استفاده نشده؛ اما نگارگر پلان‌بندی‌هایی به کار برده که نوعی عمق ایجاد کند، به‌طوری‌که در پلان زیری آسمان قرار گرفته و در پلان‌های بعدی و جلویی فرشتگان و ابرها قرار گرفته‌اند. عنصر بصری بافت نیز در این نگاره به‌صورت شکل و فرم مورد استفاده قرار گرفته است، به‌طوری‌که بافتی یکنواخت در آسمان ایجاد شده؛ به این صورت که ستارگان همچون نقاط نورانی جلوه‌ای خاص به اثر بخشیده‌اند. همچنین ابرها که به کمک خطوط پیچ‌درپیچ درون آن‌ها نوعی بافت پنبه‌ای شکل و برجسته به خود گرفته‌اند. همچنین بافتی که

چگونگی سطح خارجی اجسام را مشخص می‌کند، در این اثر بر روی بال و لباس فرشتگان و بدن براق به چشم می‌خورد. از پرسپکتیو، مقامی برای نشان دادن پیکر پیامبر سوار بر براق استفاده شده است؛ به گونه‌ای که پیکر ایشان بزرگ‌تر از سایر فیگورهای موجود در نگاره ترسیم شده است. در کل، هارمونی آرامی در این اثر به کمک رنگ‌های هم‌خانواده و مکمل و چرخش پراکندهٔ آن‌ها و همچنین در کنار هم قرار گرفتن پیکره‌ها ایجاد شده است (تصویر۲).

تصویر۲، معراج رسول اکرم(ص)، خاوران‌نامه، شیراز، ۸۸۱ ه.ق، کتابخانه کاخ گلستان منبع: شین دشتگل۱۳۸۹.

نگارهٔ معراج خمسه نظامی

برگی از خمسهٔ نظامی مربوط به معراج پیامبر می‌شود، که عنوان کتیبهٔ آن «در معراج حضرت رسالت(ص)» است. متن اشعار نوشته شده در قطعات جداول بالای مجلس نقاشی بخشی از معراجیه‌ای است که حکیم نظامی در سرآغاز مخزن‌الاسرار سروده است. در ابتدای مخزن‌الاسرار از پنج گنج، شاعر بزرگ داستان‌سرای ایران (قرن ۶ ه.ق) در معراج حضرت محمد(ص) اشعاری سروده که در آغاز بسیاری از نسخه‌های دیوان‌های خطی و مصور مخزن‌الاسرار، علاوه بر رونویسی اشعار معراجیه و نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در مکاتب مختلف نقاشی ایران به چشم می‌خورد (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۶). این نسخه ۲۲ نگاره دارد که نگارگر بعضی از نگاره‌های آن بهزاد بوده است و ۷ قطعه نگارهٔ آن هم دارای رقم قاسمعلی (چهره‌گشا)، شاگرد بهزاد است که تاریخ سال ۸۹۹ ه.ق داشته که در چند نگاره، بهزاد نیز سال ۸۹۸ ه.ق ثبت شده است. برگ مصور نسخهٔ (ورق b۵) که در مکتب هرات، در سال ۹۰۰ ه.ق به اندازهٔ ۲۱*۱۴ سانتیمتر، توسط عبدالرزاق، نگارگر برجسته و هم روزگار بهزاد، به تصویر درآمده است (Grube, 1976: 94-95). معراج پیامبر(ص) و عروج عارفانهٔ ایشان است که در برگی از نسخهٔ نظامی (ورق b۵) ترسیم شده است. نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی که در سال ۹۰۰ ه.ق برای امیرعلی فارسی برلاس کتاب‌آرایی شده است که این نسخه امروزه موجود است. امیرعلی فارسی برلاس از امرای برجسته در دربار سلطان حسین میرزا بود که مدتی از طرف دربار، حکومت کاشان را در اختیار داشت. او بعدها در دربار سلطان از چهره‌های برجستهٔ نظامی گردید و در بیشتر مأموریت‌های نظامی توفیق حاصل کرد. پیداست که امرای نظامی هم در امر کتاب‌آرایی دست داشته‌اند و از آن حمایت کردند، و این البته از سلوک عمومی دربار سلطان حسین میرزا مایه می‌گرفت که حتی امیران نظامی را نیز به فعالیت در رشته‌های گوناگون هنری وامی‌داشت (آژند، ۱۳۸۷: ۱۹۳).

توصیف نگاره در "راه اورشلیم" خمسه نظامی منسوب به عبدالرزاق

عروج عارفانهٔ پیامبر(ص) در نگارهٔ مزبور (تصویر۳)، در ترکیبی عالی با عوامل بدیع مشاهده می‌شود و چنانکه از متن تصویری پیداست، نگارگر با ذوق تمام تلاش خود را برای هرچه باشکوه‌تر شدن مجلس معراج به کار برده و از سنت‌های پیشین نقاشی ایران در ارائهٔ اثر خویش بی‌بهره نبوده‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۶). کادر این نسخه مستطیل بوده که در قسمت بالای آن اشعاری نوشته شده است. این نگاره به گونه‌ای ترسیم شده است که دوسوم کادر شامل ترسیم صحنهٔ پیامبر(ص) و معراج ایشان و یک سوم نگاره متعلق به عوامل معماری که نمادی از خانهٔ کعبه و شبستان‌های مسجدالحرام است، ترسیم شده است؛ اما دوسوم بالای نگاره که پیامبر(ص) در آن ترسیم شده است، به‌طوری که حضرت محمد(ص) با عمامه سفید، عبایی قهوه‌ای رنگ بلند با اشاراتی از رنگ آبی روشن جامهٔ زیرین آن با قامتی بلند و باریک مصور شده است. چهرهٔ ایشان کاملاً آشکار است، نگارگر به جزئیات چهره پرداخته به‌طوری‌که ریش و سبیل منظم برای ایشان ترسیم شده است. نیم تنهٔ بالا و بلند حضرت(ص) از روبه‌بالا، پای ایشان در حالت نیمرخ و چهرهٔ موقر او در نمای سه‌رخ و با حرکت نمادین دست‌ها رو به سینه قرار گرفته‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۷). براق در این نگاره با سری بزرگ‌تر از حد متعارف با چهرهٔ زنانه و بدن اسب‌مانند همراه با تاجی مرصع و زرین بر سر و طوقی ظریف بر گردن، در حال حرکت به سمت پایین است. بدن براق صورتی روشن و ملایم با نوعی دقت در پرداخت اندام‌وار و دم باریک و با حداقل زینت‌کاری در بدن، در ترکیبی زیبا ارائه شده است (همان). تعداد ۱۲ فرشته با چهره‌های سه‌رخ و بال‌های ظریف و بلند و اندامی ریزنقش که از ویژگی‌های مکتب هرات بود، در پشت ابرها ترسیم شده‌اند. دو فرشته‌ای که در بالای پیامبر قرار دارند، حلقه‌های نوری در دست گرفته‌اند و یکی از فرشته‌ها که در جلوی پیامبر(ص) قرار گرفته است، برخلاف دیگر فرشتگان دارای چهار بال است که می‌توان دریافت او همان جبرئیل است. ابرها و شعله‌ای که دورتادور پیامبر(ص) قرار گرفته، بخش زیادی از فضا را به خود اختصاص داده‌اند. در یک سوم کادر پایین نگاره، عوامل معماری ترسیم شده که اشاراتی به نوک مناره‌ها، محرابه‌ها و گنبدهای روبه‌بالا دارد. به‌طوری‌که، خانهٔ خدا (کعبه) با عناصر معماری ظریف و زیبا چون گنبدها، مناره‌ها، آجرکاری‌های ظریف بناها همراه با صخره‌های قهوه‌ای رنگ متصل به متن آسمان تیره پرستاره ترسیم شده است، دورتادور خانهٔ خدا محرابه‌های سفید و کوچک در ردیف‌های مشخص و منظم و در کادری مربع‌گونه است که توجه به این مکان مقدس را جلب می‌کند (همان: ۱۵۸).

تحلیل نگاره در "معراج حضرت رسالت(ص)" خمسهٔ نظامی منسوب به عبدالرزاق

کادر نگاره (تصویر۳) مستطیل شکل بوده و در قسمت بالای آن چند بیت شعر نوشته شده است. یک‌سوم قسمت پایین نگاره به فضایی معمارگونه اختصاص داده شده است که به‌صورت دو بعدی و سطح کار شده است. ترکیب‌بندی نگاره حلزونی و نامتقارن است و پیامبر در مرکز نگاره قرار گرفته و عناصر بصری دیگر همچون فرشتگان در اطراف او قرار گرفته‌اند. در این ترکیب‌بندی با نوعی تقابل بین پویایی و سکون مواجه هستیم؛ چراکه در قسمت بالای نگاره حرکت ابرها و فرشتگان نوعی حرکت و پویایی را القا می‌کنند و در قسمت پایین نگاره، عوامل معماری نمایانگر نوعی ایستایی و سکون هستند. ابرها به هم‌پیوسته به کمک خطوط منحنی ترسیم شده‌اند و حس حرکت را در مخاطب خود ایجاد می‌کنند. تقسیم رنگ‌های سرد و گرم با درایت تمام صورت گرفته، به‌طوری که تمرکز هر یک از لکه‌های رنگی نابه‌جا نیست. بیشترین رنگی که در این نگاره به چشم می‌خورد، رنگ زرد زرین و یا رنگ طلایی است؛ چراکه این رنگ حاصل شهود و رنگی غیرواقعی و مادی است که ابرها و هاله و شعلهٔ آتش دورتادور پیامبر و براق به این رنگ درآمده است. آسمان به رنگ آبی کبود کار شده است. آبی کبود و طلایی که در این نگاره به وفور مشاهده می‌شود جز رنگ‌های عرفانی و نتیجهٔ شهود هنرمند هستند. رنگ طلایی به گونه‌ای کار شده است که مخاطب با تماشای نگاره به‌وجود روایتی عرفانی و اتفاقی مذهبی پی می‌برد. دستار پیامبر که در مرکز تابلو قرار دارد، به رنگ سفید کار شده است و لباس پیامبر به رنگ قهوه‌ای تیره کار شده است. در این میان لباس فرشتگان با رنگ‌های شاد کار شده‌اند و نگارگر از خاکستری‌های رنگی و رنگ‌های مکمل استفاده کرده است. در قسمت پایین که عوامل معماری قرار دارند همچون خانه خدا و ساختمان‌ها و مناره‌های اطراف آن، رنگ‌هایی با طیف طوسی رنگی مشاهده می‌شود و در مقایسه با قسمت بالایی نگاره در پلانی پایین‌تر قرار دارد و رنگ‌ها از خلوص کمتری برخوردار هستند. بدین منظور، آسمان به گونه‌ای کار شده است که با تماشای این نگاره قسمت بالا، جایی که پیامبر و فرشتگان قرار دارند، بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. در این نگاره، عناصر اصلی واقعهٔ معراج و عناصری همچون عوامل معماری که در قسمت پایین نگاره کار شده، همگی نمایان‌گر نوعی وحدت هستند و به ایجاد نوعی بافت هندسی منجر شده‌اند.

تصویر۳، معراج پیامبر، خمسه نظامی، منسوب به عبدالرزاق، هرات ۹۰۰ ه.ق، موزه بریتانیا، لندن (منبع: آژند،۱۳۸۷: ۲۰۸)

هنر دورهٔ صفوی

پس از تیموریان، حکومت ایران به دست صفویان افتاد. صفویان در بسیاری از موارد به‌ویژه در هنر نقاشی وارث تیموریان بودند. آن‌ها به ترتیب دارای سه پایتخت تبریز، قزوین و اصفهان بودند. مشهد نیز به مدت ۱۲ سال مرکز حکومت سلطان ابراهیم میرزا صوفی بود. دورهٔ صفوی بدون در نظر گرفتن مکتب‌های کم دوام و کوتاه مدت مشهد و قزوین، دارای دو مکتب عمده بود؛ مکتب اول که دارای کمال‌الدین بهزاد و شاگردان و پیروانش در شهر تبریز به‌وجود آمد و آن را "مکتب دوم تبریز" می‌نامند. بسیاری از پایه‌گذاران مکتب تبریز مانند آقامیرک، مظفرعلی، قاسم‌علی، میرمصور بدخشانی و شیخ‌زاده شاگرد بهزاد بودند. سلطان محمد پیرو و متأثر از او بود. در مکتب دوم تبریز صفوی که اوایل سدهٔ دهم هجری و زمان حکومت شاه اسماعیل شکل گرفت، هنر کتاب‌آرایی و نگارگری ایران به اوج خود رسید و ماندگارترین آثار نگارگری ایران پدید آمد؛ در این مکتب فرم و محتوا در اوج کمال و زیبایی به تعادل رسید. عبدالله بهادری در پژوهش خود به این نتیجه رسیده بود که هرات در اواخر سلطنت شاه اسماعیل اول و اواخر سلطنت شاه تهماسب اول مرکز اصلی کتاب‌نگاری صفویان بوده است (پاکباز، ۱۳۹۶: ۸۷). مکتب دیگر که در سدهٔ یازدهم و در اوایل سدهٔ دوازدهم با آثار رضا عباسی و آقا رضا و معین مصور و افضل حسینی و شفیع عباسی مشخص می‌شود و آن را "مکتب اصفهان" می‌نامند. این مکتب در شاه عباس اول پدیدار شد. به‌طوری‌که با شروع سلطنت شاه عباس (۹۶۶ه.ق) هنرهای ایران از نو رونق یافتند. روابط ایران با دیگر کشورهای اروپایی افزایش یافت و سفیران، سیاحان و هنرمندان این کشورها به اصفهان رفت‌وآمد می‌کردند، این امر در هنر نقاشی ایران تأثیر بسزایی داشت. در این زمان، یک مدرسه نقاشی تأسیس شد که استادان ایرانی و خارجی در آن به آموزش نقاشی پرداختند و همچنین بسیاری از دانشجویان برای کسب مهارت و دانش اروپایی، برای تحصیل به دیگر کشورها سفر می‌کردند و بسیاری از هنرمندان با هنرمندان کشورهای دیگر به تبادل هنر و دانش خود می‌پرداختند. در این دوره از مصورسازی کتاب‌های ادبی دوری شده و صفحات نقاشی به استقلال رسیدند؛ چراکه از ویژگی‌های آثار رضا عباسی، جدایی متن و زمینه بوده است. در این دوره و مکتب شاهد رقعه‌های مصور نقاشی گل و مرغ، رواج نقاشی دیواری بر روی دیوار کاخ‌ها، مینیاتور سیاه‌قلم رنگی، قلمدان‌نگاری و افول کتاب‌آرایی هستیم.

عرفان دورهٔ صفوی

نسبت صفوی از نام جد پادشاهان این دودمان، شیخ صفی‌الدین ابواسحاق اردبیلی است که خاندانشان شیعه و حدود ۲۲۱ سال بر ایران فرمانروایی کردند (هاتشتاین،۱۳۹۰). بنابراین در عصر صفوی تشیع امامیه به رسمیت شناخته شد که شیعه در رشد و گسترش این عقاید نقش مهمی داشت، چنانکه بعد از جانشینی جنید ۸۵۱ه.ق نواده شیخ صفی‌الدین اردبیلی، مرحلهٔ جدیدی از صوفی‌گری آغاز شد که سرانجام با رهبری شاه اسماعیل، نوهٔ جنید، سلسلهٔ صفوی آغاز گردید. با توجه به شکل‌گیری مبانی قدرت صفوی بر سه محور تصوف و تشیع و پادشاهی، تأکید بر آن‌ها بسته به موقعیت سلسله، در فرایند استقرار و تثبیت و افول یکنواخت نمی‌نمود (تشکری، ۱۳۹۳: ۵۰). در آغاز سلطنت شاه اسماعیل، تأثیر ترکمنان در نقاشی دیده می‌شد؛ اما به مرور زمان این تأثیر کم‌رنگ‌تر شد و مکتب

تبریز شکوفا شد. در واقع پس از انتقال کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش از هرات به تبریز و پرورش نسلی تازه از هنرمندان، مکتب جدید با پشتوانهٔ پیشرفته‌ترین دستاوردهای هنری تیموری و ترکمنان شکل گرفت (چرخیان، ۱۳۸۶: ۵). بعد از دورهٔ تیموریان، عرفان در نگارگری و مصورسازی نسخه‌های مصورسازی شدهٔ صفوی نیز ورود پیدا کرد، به همین جهت نگارگران از نمادهای عرفانی و مذهبی بسیاری در ترسیم نگاره‌ها استفاده می‌کردند که یکی از این تأثیرات در حوزهٔ مصورسازی معراج پیامبر بود که یکی از آن‌ها نگارهٔ معراج در خمسهٔ نظامی بود که برای امیرعلی فارسی‌برلاس در سال ۹۰۰ه.ق تهیه شده بود. این نگاره مقدمه‌ای شد تا حدود ۱۰ سال بعد، توسط هنرمندی چیره‌دست، در مکتب تبریز دوم اثری عظیم و شگرف آفریده شود. نگاره‌ای تک برگی از معراج حضرت پیامبر(ص) (در حدود سال ۹۱۰ه.ق) که در مجموعهٔ کی یر در لندن نگهداری می‌شود و متعلق به نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی است که کتابت آن در زمان بابربن بایسنقر تیموری شروع شد و در زمان سلطان خلیل آق‌قویونلو در شیراز ادامه یافت و پس از مرگ او در سال ۸۸۳ه.ق برادرش سلطان یعقوب کار آن را ادامه داد و دو تن از نقاشان دربار او تصاویری بدان افزودند. بعدها که این نسخه به دست شاه اسماعیل افتاد، دستور داد تا آن را کامل کنند. پس یازده نگارهٔ دیگر بدان افزودند، غیر از سه نگاره که از آن مجموعه کی یر است، مابقی این نسخه در سرای توپقاپی محفوظ است (حسینی و گرشاسبی فخر، ۱۳۸۹: ۴۰).

نگارهٔ معراج نسخه خطی هفت اورنگ جامی

یکی از آثار منظوم عبدالرحمن جامی، شاعر، محقق و عارف مشهور هفت اورنگ است که دارای هفت منظومه به سبک مثنوی است و شامل داستان‌های عاشقانه همچون (سلامان و ابسال، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون) و حماسی (اسکندرنامه)، و مملو از نکات پندآموز (سلسله‌الذهب، سیحه‌الابرار، تحفه‌الاحرار) است. نسخهٔ هفت اورنگ جامی یا هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا (برادرزادهٔ شاه تهماسب) در حدود سال‌های ۹۶۴–۹۷۳ ه.ق در مشهد تهیه شده است. محمود نیشابوری به همراه ۴ خوشنویس دیگر کتابت آن را بر عهده گرفتند. بخش‌های مختلف کتاب به‌طور جداگانه در مشهد، قزوین و هرات بازنویسی شده است (پاکباز، ۱۳۸۳). این نسخه ۲۸ نگاره بدون رقم و تاریخ دارد. نقاشی نگاره‌ها به افرادی چون شیخ محمد، علی اصغر و عبدالله نسبت داده می‌شود (گری، ۱۳۸۵). این نسخه هم‌اکنون در گالری هنری فریر نگهداری می‌شود. روایت واقعهٔ معراج در اورنگ سوم (تحفه‌الاحرار) با ستایش و مدح حضرت محمد و سپس وصف معراج به آسمان می‌پردازد (جوانی، ۱۳۹۷: ۸۶). ضمن اینکه سراسر نگاره آکنده از رنگ‌های درخشان و ترکیبی گیرا در نشاندن پیکرهاست، نگاره‌گر با بهره‌مندی از عوامل پیشین تصویرگری این مضمون مقدس برای هرچه باشکوه و جلوه دادن صحنه کوشیده است (سیمپون، ۱۳۸۲: ۵۶). جامی روایت خود را نخست با وصف شب سرشار از نور و براق، مرکوب پیامبر و به گونه‌ای معجزه‌آسا، نورانی، زیبا و تیزتک آغاز می‌کند. پس از این ابیات در بخش کوتاه به پرواز حضرت محمد(ص) سوار بر براق از فراز مکه و بیت‌المقدس می‌پردازد (جوانی، ۱۳۹۷: ۸۶). در این نگاره، شاعر پیامبر را با خورشید، کرات و سایر اختران مقایسه می‌کند و صفات گوهربار او را زر و گوهرهای افشان می‌سنجد (سیمپون، ۱۳۸۲: ۷۶). جامی در این نگاره معراج پیامبر را در دو بعد روحانی و جسمانی شرح داده است.

توصیف نگاره در "راه اورشلیم" هفت اورنگ جامی

در نگارهٔ معراج در نسخهٔ هفت اورنگ جامی (تصویر۴)، در قسمت بالا و پایین نگاره دو کتیبه دیده می‌شود که بدون متن هستند. پیامبر در مرکز کادر مصور شده است. چهرهٔ ایشان با حریری سفید پوشانده شده و دستاری سفید بر سر، جامه‌ای به رنگ سبز زیتونی بر تن دارد که در زیر آن پوششی نارنجی رنگ با کمربندی بر کمر دیده می‌شود. پیامبر سوار بر براق، مرکب خویش است. براق با بدنی نیمرخ و چهره‌ای سه رخ به تصویر کشیده شده است. براق با چهرهٔ زنانه و اندامی اسب‌مانند، پوششی به شکل کلاه‌پوستی تزئینی بر سر داشته که موهایش از کناره‌های کلاه، در کنار گوش‌هایش آزاد و رها است. او گردنبندی مثلثی شکل بر گردن دارد و پوششی سبز رنگ با حاشیه‌ای سرمه‌ای یا سیاه مملو از نقوش گیاهی و اسلیمی طلایی بر روی بدن خود دارد. دورتادور پیامبر و براق هاله‌ای از شعله‌های آتش به چشم می‌خورد که شعله‌ها به‌صورت فشرده و گره‌خورده تصویر شده‌اند. در این نگاره، پیکر ۷ فرشته با اندامی فاخر و بلندقامت متقارن در متن لاجوردی آسمان به تصویر درآمده و در حالات نورافشانی، گلاب‌پاشی، حمد و ثنا و راهنمایی این سیر آسمانی، پیرامون پیامبر(ص) ترسیم شده‌اند (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۷). بال‌های فرشتگان با رنگ‌های متنوع کار شده است. دو فرشته در بالای سر پیامبر مشاهده می‌شود که در حال نور پاشیدن به حضرت هستند، فرشتهٔ سمت راست درحال گلاب و یا عطرپاشی بوده، دو فرشتهٔ پایینی هدایایی در دست داشته و یکی دیگر از آن‌ها که در کنار دو فرشتهٔ پایینی قرار دارد، درحال خوش‌آمدگویی است. یکی از این فرشتگان که در مقابل پیامبر(ص) در سمت چپ نگاره ایستاده، دارای چهار بال بلند، رنگارنگ به همراه تزئینات ظریف تاج و کلاه، شبیه تاج بلقیس ترسیم شده است که او نمادی از جبرئیل است؛ چراکه راهنمای حضرت محمد(ص) بوده و پیشاپیش وی در حرکت است و مسیر حرکت را به پیامبر(ص) نشان می‌دهد. نگاه او به سمت پیامبر و نگاه پیامبر متقابلاً به سمت جبرئیل است. در این نگاره، آسمان به رنگ لاجوردی ترسیم شده که ابرهایی مواج و کاملاً تزئینی در رنگ‌بندی متنوع در همهٔ قسمت‌های آن قرار دارند که این ابرها با خطوط مشخص از یکدیگر متمایز شده‌اند.

تحلیل نگاره در "معراج پیامبر" هفت اورنگ جامی

نگارهٔ مذکور (تصویر۴) در کادری مستطیل‌شکل جای گرفته است. تصویر پیامبر و براق در قسمت مرکز تابلو به نمایش درآمده و تعداد ۷ فرشته در اطراف ایشان ترسیم شده‌اند. عدد ۷ در نمادشناسی اعداد، نشانهٔ کثرت، کل نیروها در یک نظام و کلیتی در حال حرکت و پویایی کامل است. بنابراین می‌توان گفت، نقاش در این اثر با علم به این نکته تعداد هفت فرشته ترسیم کرده است. ترسیم پیامبر سوار بر مرکب خویش و براق، نشان‌دهندهٔ مقام بالای ایشان و جلب توجه بیننده به این شخصیت والا است. در این نگاره، به منظور تأکید بر قداست پیامبر، چهرهٔ ایشان پوشانده شده است. لباس ایشان نیز به رنگ سبز ترسیم شده است؛ چراکه به گفتهٔ علاءالدوله سمنانی در رسالهٔ نوریه، هفتمین و آخرین مرتبه از لطایف که هر یک نوری خاص داشته و لونی دیگر که سالک در آن مرتبه در حال مکاشفه و مشاهدهٔ آن نور خواهد بود، به رنگ سبز است و آن مرتبه لطیفه

حقیه نام دارد که این مرتبه با رنگ سبز، با وجود حضرت محمد(ص)، در عالم کبیر منطبق است (سمنانی، ۱۳۷۵). رنگ لباس و بال‌های فرشتگان با رنگ‌های متعدد و مکمل ترسیم شده که هریک در حال انجام کاری به قصد خوش‌آمدگویی به پیامبر(ص) هستند، هریک از آن‌ها در حالات مختلف تصویر شده‌اند و به شکل ایستا و بی‌حرکت نیستند؛ بلکه در حال حرکت و جنب‌وجوش ترسیم شده‌اند که نوعی حس پویایی و حرکت به نگاره بخشیده است. برخلاف دیگر فرشتگان که دو بال دارند، فرشته‌ای که در مقابل پیامبر(ص) ایستاده، دارای چهار بال است که نشان از جبرئیل بوده و به راهنمایی پیامبر آمده است. شکل بال‌های جبرئیل ترکیبی از شکل بال‌های دیگر فرشتگان است، به‌طوری‌که دارای کمال و زیبایی بوده و بال دیگر فرشتگان طرحی ندارد که زیباتر از بال‌های جبرئیل باشد. عنصر رنگ در این نگاره به‌صورت چشم‌گیر و درخشانی کار شده‌است؛ به‌گونه‌ای که هنگام تماشای اثر، چشم به حرکت درآمده و از زیبایی و کنار هم قرارگرفتن رنگ‌های مکمل لذت می‌برد. آسمان به رنگ آبی لاجوردی کار شده، یکی از اصیل‌ترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی، رنگ آبی لاجوردی است که هستهٔ تمثیل مراقبه و مشاهده محسوب می‌شود. این رنگ نشانهٔ بیکرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی است، این رنگ انسان را به درون خویش برده و آرام می‌سازد. هالهٔ نور و یا شعلهٔ آتشی که در اطراف براق و پیامبر(ص) را فراگرفته، نشان‌دهندهٔ تقدس و مقام بالای پیامبر(ص) است؛ چراکه طلا را اوج تجلی رنگ‌ها گرفته‌اند و از آن بالاتر وجود ندارد. نوعی کنتراست رنگ گرم و سرد نیز در اینجا مشاهده می‌شود، گرمی رنگ لباس و بال فرشتگان بر روی آبی سرد آسمان نمایانگر این کنتراست هستند.

تصویر۴، معراج حضرت محمد(ص)، هفت اورنگ جامی، ۹۶۳-۹۷۲ه.ق، گالری هنری فریر ، واشنگتن، (منبع: شین دشتگل، ۱۳۸۹).

بافت در این نگاره به کمک عناصر اصلی ایجاد شده‌اند، به شکلی که ابرها به شکل پیچان در میان فرشتگان ترسیم شده‌اند و شکل بال فرشتگان با یکدیگر متفاوت بوده و بافتی متفاوت را در اثر ایجاد کرده‌اند. در این نگاره، از حجم‌نمایی استفاده نشده است. همچنین ابعاد پیکر فرشتگان و پیامبر به یک اندازه هستند و مقام پیامبر تنها به کمک هالهٔ طلایی اطراف ایشان و براق مشخص شده است. ترکیب‌بندی اثر به شکل مدور بوده و پیامبر در مرکز قرار گرفته و فرشتگان در محوری دایره‌ای شکل در اطراف پیامبر(ص) ترسیم شده‌اند. حجم‌نمایی در این نگاره به چشم نمی‌خورد و تمام عناصر به‌صورت سطح و دو بعدی کار شده‌اند. تنها حالت پیچان ابرها نوعی حس حرکت و پویایی را در اثر به بیننده القا می‌کند.

نگاره معراج در خمسهٔ تهماسبی منسوب به سلطان محمد

از جمله جلوه‌های درخشان تصویرگری معراج حضرت محمد(ص) از هفت پیکر نظامی، برگ مصوری از خمسهٔ تهماسب است که باتوجه بر ترقیم نسخه به خط شاه‌محمود نیشابوری است و در فاصلهٔ سال‌های ۹۴۶-۹۵۰ه.ق در مکتب تبریز و در اندازهٔ ۱۸/۶-۲۸/۷ سانتیمتر تهیه شده‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۷۶). نگاره معراج خمسهٔ شاه تهماسب از دستاورهای سلطان محمد، نقاشی برجستهٔ دربار صفوی در مکتب تبریز دوم محسوب می‌شود. سلطان محمد نقاش از هنرمندان نام‌آشنای ایرانی است که در وصف شخصیت و مهارت هنری او سخن‌های بسیاری گفته شده است؛ از جمله دوست محمد گواشانی در دیباچهٔ اثر خود، او را استاد نظام‌الدین سلطان محمد می‌نامد که تصویر را به جایی رسانیده که با وجود هزاردیده فلک مثلش را ندیده است (دوازده امامی و همکاران، ۱۳۹۷). وفات وی را نیز در تبریز می‌نویسند (قمی،۱۳۶۶: ۴۵). نگاره معراج سلطان محمد از درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نگارگری است که در نسخه خطی مصور خمسه نظامی سفارش شاه تهماسب صفوی قرار گرفته‌است. این نسخه تا انتهای زمان فتحعلی‌شاه قاجار در کتابخانهٔ سلطنتی حفظ می‌شده تا اینکه در سال ۱۸۸۰م برای موزهٔ بریتانیا از طریقی نامعلوم خریداری شده و تا به امروز در همان‌جا محفوظ مانده است (زارع‌زاده و خزائی، ۱۳۹۱: ۹۲). معراج حضرت رسول اثر سلطان محمد نقاش نمونهٔ کامل و شایسته‌ای است از یک اثر مذهبی و معنوی که در عین حال به تمام سنت‌های نگارگری ایرانی وفادار و وابسته است (آغداشلو، ۱۳۸۲: ۲۳۱). در این اثر، سلطان محمد با تصرف در رنگ‌ها فضایی غیرمادی را القا می‌کند که نه تنها مراتب عالم وجود؛ بلکه شمیم بهشتی را به ارمغان می‌آورد، او در آثارش حالات درونی را به شکل بیان‌گرایانه تصویر می‌کند (کاشفی، ۱۳۹۲: ۱۰). عوامل تصویری در این نگاره با پیروی از سنت نقاشی ایران، ترکیب بدیعی از نمایش پیکر فرشتگان، طرز استقرار پیکر پیامبر(ص) و مرکب ایشان و طرح‌اندازی هاله‌های نورانی و نقش آسمان را در ساختاری دقیق و موزون با فضا ارائه کرده است (Welch,1972: 6-95). تصویرگری پیکر نوزده فرشته با نمایش هدایای ملکوتی، بخوردان‌ها، سینی‌های زرین پر از میوه‌های بهشتی و انوار الهی، قرآن مجید، لباس سبز بهشتی، همراه با مجمرهای آتشین از نور مقدس در حالات حمدوثنا و خوش‌آمدگویی به پیامبر اسلام(ص) تجسم یافته و تصاویر تعدادی از فرشتگان را در حاشیه‌نگارهٔ جدول قطع کرده‌است (شین دشتگل، ۱۳۸۹).

توصیف نگاره در "معراج پیامبر" خمسه تهماسبی منسوب به سلطان محمد

در این نگاره، (تصویر۵) دو کتیبه یکی در بالا و یکی در پایین قرار گرفته که اشعاری بر روی آن نوشته شده است. قطعات متن نوشتاری در متن مصور نگاره در بالا و پایین صحنه، متصل به جدول و به خط خوب شاه محمود نیشابوری، در وصف معراج پیامبر اکرم(ص) از هفت پیکر نظامی نوشته شده است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۷۸). پیامبر در مرکز تابلو و در میان فرشتگان قرار گرفته است. جهت حرکت ایشان از راست به چپ بوده

و از نظر ظاهری، دستاری سفید به دور سر پیچانده که انتهای آن آزاد بوده و روی شانهٔ ایشان قرار گرفته است. چهرهٔ ایشان نیز به منظور تأکید بیشتر بر قداست ایشان، پوشانده شده و به شکل نوری سفید قابل مشاهده است. عبایی سبز بر تن داشته و لباس قرمز به زیر عبا پوشیده‌اند. پیامبر(ص) دستشان را به سمت جلو بازکرده‌اند؛ گویی درحال صحبت با جبرئیل هستند. براق نیز با بدنی شبیه اسب و سری با چهرهٔ زنانه به نمایش درآمده، از ویژگی‌های تصویری براق می‌توان به بدن ظریف، چالاک و زیبای او اشاره کرد که به‌صورت نیمرخ به نمایش درآمده است. رنگ براق روشن است؛ اما رنگ پاهای او کمی تیره‌تر از بقیه قسمت‌ها کار شده است. براق تاجی زرین بر سر و طوق بر گردن خود داشته است. هالهٔ مقدس و یا شعلهٔ آتشی به دور پیامبر و براق ترسیم شده است. شیوهٔ طراحی شعله‌های بلند آتشین پیرامون پیکر حضرت محمد(ص) و مرکب وی که به شاخه‌های متعدد تقسیم شده، در نهایت دقت به تصویر درآمده و در تقابل با حرکات پیچان ابرهای پایین صحنه که در روندی افقی جریان دارد، ارائه شده است؛ چراکه در این نگاره، ابرها در زیر پای براق و در قسمت پایین نگاره ترسیم شده‌اند؛ گویی پیامبر از آن آسمان که ابرها داخل آن قرار داشتند، عبور کرده و وارد آسمانی دیگر و بالاتر شده است. در اطراف پیامبر تعداد پیکرهٔ نوزده فرشته ترسیم شده است که با نمایش هدایای ملکوتی، بخوردان‌ها، سینی‌های زرین پر از میوه‌های بهشتی و انوار الهی، قرآن مجید، همراه با مجمرهای آتشین از نور مقدس در حالات حمدوثنا و خوش‌آمدگویی به پیامبر اسلام(ص) تجسم یافته و تصاویر تعدادی از فرشتگان را در حاشیهٔ جدول قطع کرده است. چهرهٔ فرشتگان در حالاتی متنوع قرار دارند و حالات متنوع حرکات سر و نگاهشان برای تکمیل ترکیب نگاره و در ارتباط با یکدیگر با حرکتی آرام در نمای نیم‌رخ، سه‌رخ و تمام‌رخ تنظیم شده است. پوشش سر فرشتگان و آرایش گیسوان آن‌ها متفاوت است. رنگ لباس آن‌ها نیز با رنگ‌های درخشان کار شده است. حرکت منظم فرشتگان به سوی پیامبر(ص) و موقعیت فضایی ایشان باعث نشان داده‌شدن فردیت پیامبر شده است. در میان فرشتگان، فرشته‌ای در مقابل پیامبر ایستاده که در بالای سرش هالهٔ مقدس و شعلهٔ آتش دیده می‌شود و همچنین تاجی زرین بر سرداشته است که نشان‌دهندهٔ این است که این فرشته نسبت به دیگر فرشتگان مقامی بالاتر داشته است. او جبرئیل بوده که در واقعهٔ معراج نقش راهنمای پیامبر را داشته و ایشان را به سوی عرش هدایت می‌کند. از حرکت دست جبرئیل که به سمت جلو اشاره می‌کند، می‌توان متوجه شد که هنوز معراج تمام نشده است و پیامبر(ص) باید به راه خود ادامه دهد. فرشته‌ای دیگر کمی پایین‌تر از جبرئیل قرار دارد که این فرشته نیز با دیگر فرشتگان متفاوت است؛ زیرا قسمت بالا تنهٔ او برهنه بوده و مشعلی در دست گرفته و با نگاه به جلو در حرکت است. بنابراین می‌توان گفت که وسیله و عمل این فرشته و برهنه بودن بخشی از بدنش، نشان از مقام و جایگاه خاص او نسبت به دیگر فرشتگان است. همهٔ آن عناصر تصویری بر بستر به رنگ آبی لاجوردی کار شده است. در میان رنگ آسمان، نقطه‌های نورانی که نمادی از ستارگان هستند، در سراسر آسمان دیده می‌شود که می‌توان به موقعیت زمانی آن پی برد؛ چراکه وجود انبوه ستارگان در این نگاره نمایان‌گر تاریکی شب بوده که سلطان محمد به خوبی آن را نشان داده است. تعدد ابرها در پایین نگاره بیشتر است که آن‌ها به رنگ خاکستری تیره رنگ هستند که در میانهٔ ابرها نقطه‌ای زرین، نمادی از ماه ترسیم شده که دور آن را هاله‌ای به شکل بخار زمین فراگرفته است که برای هرچه نورانی‌تر بودن شب ارائه شده است.

تحلیل نگاره در "معراج پیامبر" خمسه تهماسبی

نگارهٔ مذکور (تصویر ۵) در کادری مستطیل شکل قرار گرفته است. در این اثر فرم‌های نامنظمی چون پیکرهٔ فرشتگان، لباس‌ها، هالهٔ نور، ابرها، نقوش روی بال‌های فرشتگان قرار داشته و تنها فرم منظم موجود در این نگاره، کتیبه‌هایی هستند که در قسمت بالا و پایین نگاره قرار گرفته‌اند. ترکیب‌بندی اثر به شکل حلزونی بوده و عناصر در مداری بیضی‌شکل به دور سوژهٔ اصلی که پیامبر است و در مرکز قرا گرفته، حلقه زده‌اند. به‌طوری‌که می‌توان گفت اسلوب بیضوی در طرز استقرار اندام‌ها و ترکیب‌بندی رنگین نگاره، هماهنگ با پیکر پیامبر(ص)، کاملاً مشهود است. رنگ‌ها در این نگاره درخشان و استادانه به کار گرفته شده‌اند، به‌طوری‌که رنگ‌های مکمل در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و چشم‌ها را به هنگام مشاهدهٔ آن‌ها به چرخش درمی‌آورد. لباس پیامبر نیز به رنگ سبز که رنگی بهشتی و مخصوص خود پیامبر است، کار شده و در کنار آن رنگ مکمل آن؛ یعنی رنگ قرمز کار شده است. دورتادور پیامبر نسبت به قسمت‌های دیگر نگاره خلوت‌تر ترسیم شده و شعلهٔ آتشی که طلایی رنگ است، بیشترین فضا را در بالای سر پیامبر فراگرفته است. شعلهٔ طلایی رنگ آتش نشان از تقدس و والا بودن شخصیت ایشان نسبت به سایر عناصر تصویری است. از رنگ طلایی استفاده شده؛ چراکه در هنر اسلامی نشان‌دهندهٔ اوج تجلی رنگ‌هاست. این هماهنگی رنگ‌ها و قرارگیری رنگ‌های سرد در کنار رنگ‌های گرم تعادل و وحدت چشمگیری را به نمایش گذاشته است. به‌طوری که آسمان به رنگ آبی سرد و تیره کار شده که نشان از آرامش و بیکرانگی آن بوده و عناصر دیگر همچون فرشتگان که بر روی آن قرار گرفته‌اند، با لباس‌هایی شامل رنگ‌های گرم ترسیم شده‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت، سلطان محمد با انتخاب رنگ‌های گرم برای لباس فرشتگان قصد آن را داشته که هیجان و شور اشتیاق آن‌ها را برای ملاقات پیامبر(ص) برساند. بنابراین کنتراست رنگ‌های گرم و سرد در اینجا به خوبی قابل مشاهده است. در این نگاره از خطوط منحنی، در ترسیم بال فرشتگان، حالات بدن آن‌ها و مصورسازی ابرهای پیچان برای القای حس حرکت و پویایی استفاده شده است. بافتی که در این نگاره به کار رفته است، یکی بافت نوشتاری (قرار گرفتن متن در تصویر) و دیگری بافت متریال (استفاده از رنگ‌ها و مواد مختلف) است که از طریق تعامل و هماهنگی بین عناصر تصویری نگاره قابل مشاهده است. نمایش پیکر فرشتگانی که بخشی از بدن آن‌ها پشت قطعات نوشتاری پنهان شده، ایجاد عمق می‌کند. قرارگیری فرشتگان در پشت کتیبه‌ها باعث ایجاد نوعی پلان‌بندی متفاوت شده است، به‌طوری که مخاطب کتیبه‌ها را در پلان اول و فرشتگان و پیامبر را در پلان دوم و آسمان پر ستاره را در پلان آخر مشاهده می‌کند. ماه زرین و هالهٔ بخارمانند در اطراف آن نمادی از ماه بوده، از آنجایی که پیشینیان جایگاه ماه را در فلک اول معرفی کرده‌اند، احتمال دارد که این سیر محمدی در نگاره مزبور اشاره به آسمان اول داشته باشد.

تصویر۵، معراج حضرت محمد(ص)، خمسه تهماسبی منسوب به سلطان محمد، محل نگهداری لندن (منبع: جوانی۱۳۹۷).

نگارهٔ معراج فالنامهٔ تهماسبی منسوب به امام جعفر صادق(ع)

گروهی از فالنامه‌هایی که بیشتر مورد رجوع و قبول عام بود، گروهی است که به ائمه نسبت داده شده است. به نوشتهٔ استاد ایرج افشار، فالنامهٔ امام جعفر صادق(ع) براساس آیات قرآنی است و به فال ضمیر هم موسوم است. در مورد قدمت این فال، اگرچه نسخه‌هایی قدیمی دیده شده است، عبدالرزاق سمرقندی مؤلف مطلع سعدین و مجمع‌البحرین در ۸۴۷ ه.ق که از سفر هند برمی‌گشت و قصد سوار شدن به کشتی داشت، روزی فال حضرت امام جعفر صادق(ع) که مشتمل بر آیات قرآنی بود گشاد (افشار، ۱۳۸۳: ۸۰). نسخه خطی فالنامه در دربار شاه تهماسب صفوی در مکتب قزوین تدوین شده است. فالنامهٔ تهماسبی به دوره‌ای از حمایت‌های شاه تهماسب صفوی اختصاص دارد که شاه تدریجاً به موضوع‌های مذهبی علاقه‌مند می‌شود و سفارش فالنامه را در دستور کار قرار می‌دهد، ابعاد غیرمتعارف آن (حدوداً ۶۰*۴۵) در قیاس با دیگر نگاره‌های این دوره، نشان از آن دارد که اندیشهٔ شاه برای انجام آن کمتر استفاده شخصی داشته و بیشتر برای نظارهٔ عموم و تفسیر و تبیین آن و نشان دادن در برابر صفوی بوده است (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۴). استورات گری ولش معتقد است: احتمالاً تهیهٔ این فالنامه در سال ۹۴۷ ه.ق آغاز شده و در سال ۹۵۸ ه.ق اتمام یافته است (جوانی، ۱۳۹۷: ۹۱). استورات گری ولش مقایسهٔ چهره‌های این نگاره با نمونه‌های دیگر، نگاره‌ها را کار آقامیرک و عبدالعزیز می‌داند (مهدی‌زاده و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۲۹). تاکنون ۲۸ نگاره از این نسخه شناسایی شده است که به‌صورت پراکنده در مجموعه‌ها و موزه‌های دنیا؛ مانند موزهٔ لوور پاریس، متروپولتین نیویورک، گالری ساکلر واشنگتن، موزهٔ برلین و کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین نگهداری می‌شود (جوانی، ۱۳۹۷). در برگی از این نسخه، نگاره‌ای از معراج حضرت محمد(ص) کار شده که منسوب به آقامیرک نقاش است. ابعاد این نگاره هم‌اندزه با دیگر نگاره‌های موجود در نسخه خطی است. هم‌اکنون این نگاره در مجموعهٔ آرتور سالکر، واشنگتن دی. سی نگهداری می‌شود. در این اثر، تصویر شیری مشاهده می‌شود که در آسمان به شکل معلق قرار گرفته و نمودی از حضرت علی(ع) است و این نشانهٔ شیر از نخستین نمونه‌ها در معراج‌نامه شناخته شده است.

توصیف نگاره معراج فالنامهٔ تهماسبی

در این نگاره (تصویر۶)، پیامبر سوار بر مرکب خویش، براق در وسط تابلو قرار دارد. او با یک دست افسار براق را گرفته و با دست دیگر در حال اعطای انگشتری به سوی شیری است که در قسمت چپ صحنه و بالای دست راست پیامبر به‌صورت معلق در آسمان قرار گرفته است. چهرهٔ پیامبر با نوری سفید پوشانده شده است. دستار و عبایی سفید رنگ؛ اما طرح‌دار و در زیر عبا لباسی قرمز که همچون دستار و عبا دارای نقش و نگار است، بر تن دارد. یکی از ویژگی‌های تصویری این مجلس، انتخاب پوشش سر و جامگان پر نقش و نگار حضرت(ص) با تأکید بر نقش عمامهٔ کوچک و کلاه قرمزرنگ میان آن و طرح‌اندازی نقش‌های ظریف ضمن طرح جامهٔ رنگین و تزئینی ایشان است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۴). براق به رنگ صورتی و به شکلی فربه که کلاهی همانند کلاه فرشتگان با گلوبندی بر دور گردن ترسیم شده است. تعداد ۷ فرشته در اطراف پیامبر ترسیم شده‌اند و هریک درحالی‌که مجمع‌هایی از نور، قند و شمشیر پیامبر(ص) در دست دارند، به خوش‌آمدگویی پیامبر آمده‌اند. یکی از فرشتگان که در مقابل پیامبر ایستاده، پرچمی در دست دارد که می‌تواند جبرئیل، هدایتگر پیامبر شناخته شود. فرشتگان هریک لباس‌هایی نقش‌ونگاردار برتن داشته و دور پیامبر حلقه زده‌اند. شعلهٔ آتشی دور سر پیامبر به رنگ طلایی دیده می‌شود. آسمان به رنگ آبی لاجوردی بوده که ابرهایی طلایی رنگ در آن درحال حرکت هستند.

تحلیل نگاره معراج فالنامهٔ تهماسبی

کادر نگارهٔ مزبور (تصویر۶)، به شکل مستطیل بوده و هیچ کتیبه و یا قطعه نوشتاری در آن دیده نمی‌شود. برای نشان دادن سوژهٔ اصلی؛ یعنی پیامبر و براق، نگارگر از دو مورد استفاده کرده است؛ یکی قرار دادن تصویر ایشان در مرکز صفحه و دیگری انتخاب روشن‌ترین رنگ برای لباس پیامبر و رنگی صورتی برای بدن براق است. پیامبر عبایی سبز، نماد پاکی نفس و لباسی قرمز رنگ، نمادی از معرفت عارفانه بر تن دارد که با نقش‌ونگاری ظریف و زیبا کار شده است. پیامبر انگشتری در دست داشته و به سوی شیر در حال اعطا کردن است. شیر، نمادی از حضرت علی(ع) یاد شده است. بنابر روایت انس‌ابن مالک، لقب «اسدالله» شیر خدا را پیامبر(ص) به حضرت علی(ع) اعطا کرد، نام جد مادری حضرت علی(ع) اسد بوده و ازاین‌رو مادر آن حضرت او را «اسد» یا «حیدر» می‌نامیده تا هم یادآور نام پدر و هم اشاراتی به اندام و استخوان‌بندی درشت وی باشد. همچنین به دلیل شجاعت علی(ع) در غزوات رسول‌الله و حماسه‌آفرینی وی در جنگ‌های زمان خلافت، لقب اسدالله و شیرخدا در ادبیات همهٔ زبان‌های اسلامی به‌ویژه در نظم و نثر عربی، فارسی، اردو و ترکی ذکر می‌شود (دایره‌المعارف تشیع، ۱۳۷۷، ج۲، «اسدالله»: ۱۳۲، ۱۳۳). موقعیت مکانی شیر و فضای خالی اطرافش و اشارهٔ دست پیامبر(ص) به سوی او توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. طبق روایات، علی(ع) در معراج حضور داشته و جانشینی او در شب معراج از سوی پیامبر(ص) اعلام می‌شود. تعداد فرشتگان هفت عدد است و استفاده از عدد ۷ در هنر اسلامی، نماد کمال و کثرت است. بیشترین رنگی که به چشم می‌خورد، ابتدا آبی آسمان است. رنگ آبی، رنگ غالب هنر اسلام است. حتی در قانونی نانوشته هم هست

که هرجا آیات قرآن یا تزیین‌ها درون چارچوبی قرار داده می‌شوند، حد بیرونی آن باید آبی باشد. کنتراست رنگ‌های گرم و سرد مشاهده می‌شود، به گونه‌ای که لباس فرشتگان به کمک رنگ‌های گرم مثل نارنجی و قرمز ترسیم شده و بر بستر آبی آسمان که رنگی سرد بوده، قرار گرفته‌اند. در این نگاره، تعادلی بین عناصر بافتی بصری به‌وجود آمده است و فضایی جسورانه از رنگ و طرح ایجاد شده است. بافت از طریق تعامل و هماهنگی بین عناصر تصویری نگاره قابل مشاهده است. از آنجایی که پیامبر(ص) در مرکز نگاره ترسیم شده، بنابراین می‌توان گفت که نگارگر از ویژگی قرینگی نیز استفاده کرده است، به‌طوری‌که ۴ عنصر شامل چهار فرشته در سمت راست و ۴ عنصر تصویری شامل سه فرشته و یک شیر در سمت چپ قرار داده است. در نگارهٔ فالنامه، برخلاف ابعاد نسبتاً بزرگ‌تری که دارد، ترکیب‌بندی متراکم و فضا بسته و فشرده بوده و همچنین تعداد کمی پیکرهٔ فرشتگان ترسیم شده است.

تصویر۶، معراج حضرت محمد(ص)، فالنامه، مکتب صفوی(قزوین)، مجموعه آرتور ساکلر، واشینتن دی سی، (منبع: جوانی،۱۳۹۷)

حجم‌نمایی به کار نرفته و تنها در بعضی از قسمت‌ها بال فرشتگان به روی بال دیگر فرشتگان و گاهی روی براق کشیده شده که هدف نگارگر ایجاد پلان‌بندی در اثر بوده است.

مقایسهٔ تطبیقی عناصر تصویری نگاره معراج دورهٔ تیموری و صفوی

به‌رغم تکرار موضوع نگاره‌های معراج حضرت محمد(ص) در تمامی ادوار تاریخی و یکسان‌سازی سبک در گزینش عناصر تصویری، تنوع قابل توجهی در برخی از تصاویر معراجیه‌ها مشهود است. این تمایز به سبب دقت نظر نگارگر، گرایشات دینی وی یا سفارش‌دهندهٔ نسخه و نیز انتخاب بخشی از حادثهٔ معراج در جهت تناسب با متن نوشتاری، خاصه در کتب منثور، به‌دست آمده است. طبق پژوهش حاضر، با بررسی نگاره‌های معراج دورهٔ تیموری (میرحیدر، خاوران‌نامه و خمسهٔ نظامی منسوب به عبدالرزاق) و نگاره‌های معراج دورهٔ صفوی (هفت اورنگ، خمسه تهماسبی و فالنامه) در دورهٔ تیموریان وجوه اشتراک و افتراقی کشف شد. در نگاره‌های دورهٔ تیموریان، رنگ طلایی و آبی تیره، رنگ‌های معیار بودند. در نگاره‌های بررسی شده در این پژوهش، ابرهای طلایی و سفید همچون شعله‌های آتشین در آسمان شناورند؛ به‌طوری‌که در نگاره‌های صفوی، تعداد ابرها کمتر و از نظر ابعادی نیز کوچک‌تر شده‌اند و رنگ آن‌ها با هالهٔ دور سر پیامبر متفاوت است. به‌طوری‌که نگارگر تیموری برای نمایان ساختن نور الهی و معنوی در آسمان هفتم، جایی که پیامبر حضور دارد، بر تعداد ابرهای طلایی افزوده است. همچنین توجه و احترام به آیین محمدی در دورهٔ تیموریان و به تصویر کشیدن صحنه‌های مضامین دینی، در دوران میانهٔ تاریخ نقاشی ایران از جمله جلوه‌های بارز پرداختن به تصویرپردازی چهرهٔ پیامبر(ص) است. به‌طوری‌که چهرهٔ پیامبر(ص) به وضوح دیده می‌شود و هیچ پوششی چهرهٔ ایشان را نپوشانیده. حالت چشم‌ها، بینی و محاسن ایشان به‌خوبی قابل رؤیت است. در این دوره، هنوز حالات چهره تحت تأثیر دورهٔ قبلی؛ یعنی ایلخانان بوده و تأثیرات مغولی مثل بادامی بودن چشم‌ها در این نگاره‌ها مشاهده می‌شود. همچنین جزئیات بارز در چهره‌پردازی با ریش و سبیل متأثر از نقاشی آسیای میانه، به شکل واقع‌گرایانه با پرداختی دقیق در نمایش حالات درونی در روحیهٔ ایشان تصویر شده است؛ اما در دورهٔ صفوی و قیام شاه اسماعیل اول، گرایشات مذهبی و تعصبات سخت در جریان فرقه‌گرایی، عوامل تصویری جدید را در صحنه‌های معراج حضرت محمد(ص) به‌خصوص در دوران جدید تاریخ نقاشی ایران پدید آورد. جلوه‌های خاص از تصویرسازی معراج حضرت محمد(ص) با عناصر تصویری؛ مانند شیوهٔ ترسیم حالت و اندازهٔ عمامه ایشان، آرایش نقاب یا روبند سفید بر چهره یا تجسمی از نور زرین به جای آن و نقش شیر چون نمودی از حضرت علی(ع) که در نگاره معراج فالنامه مشاهده می‌شود، اهمیت بسیار دارد؛ چراکه پیروان شیخ صفی در عصر صفوی بسیار تحت تأثیر فرقه‌گرایی و تعصبات سخت شیعیان بودند. به همین منظور، چهرهٔ پیامبر(ص) با نقاب (برقع) سفید پوشانیده شده است که در نگاره‌های خمسه نظامی و تهماسبی و هفت اورنگ جامی به‌خوبی مشخص است. همچنین کلاه و عمامهٔ قزلباش که از ویژگی‌های خاص در نحوهٔ پرداخت و آرایش سرپوش صفوی است، در این نگاره‌ها قابل مشاهده است. هالهٔ مقدس و یا شعلهٔ آتش نیز در هردو دوره به جز نگارهٔ خاوران‌نامه، پیرامون پیامبر و براق را فراگرفته است؛ اما در آخرین نگارهٔ مربوط به دورهٔ صفوی که بررسی شد، هالهٔ مقدس تنها پیرامون سر پیامبر دیده می‌شود. عنصر تصویری دیگر، براق است؛ براق، مرکب مینوی حضرت محمد(ص)، با توجه به شکلی قراردادی در نگاره‌ها تکرار شده است. این مرکب شگفت‌انگیز، بدنی شبیه به چهارپایی همچون اسب، سر انسان با چهرهٔ زنانه، دارای بال، دم باریک و بلند شبیه به دم گاو دارد. براق دارای زین و یراق تزیینی و لگام و رکاب تصویر شده و در برخی نگاره‌ها هاله‌ای بر سر و پیرامون قرار دارد. در هر یک از نگاره‌های بررسی شده، براق با دید جانبی به تصویر درآمده. در نگاره‌های تیموری، براق دارای تاجی مرصع‌گونه زرین بوده؛ اما در نگاره‌های صفوی، تاجی شبیه کلاه نمدی بر سر دارد. عنصر تصویری دیگر، جبرئیل است؛ او فرشتهٔ مقرب خدا بوده و درخصوص ارتباط با انبیا و اولیا، راهنما و هدایت‌گر آدمی در حال رسانیدن وحی بوده و در نگاره‌های معراج در حال هدایت پیامبر(ص) به آسمان هفتم است. وجه اشتراک ترسیم جبرئیل در نگاره‌ها به این صورت است که در نگاره‌ها، او همواره جلوتر از پیامبر ایستاده و در حال راهنمایی ایشان برای ادامهٔ مسیر است و همچنین جبرئیل همچون دیگر فرشتگان همواره به‌صورت انسانی بالدار با بال‌های رنگارنگ ترسیم شده و متناسب با هر دوره تجسم یافته است. گاهی نیز در برخی نگاره‌ها، او پرچمی به دست دارد. در بعضی از نگاره‌ها همچون خمسهٔ نظامی و هفت اورنگ، تعداد بال‌های او در مقایسه با دیگر فرشتگان بیشتر است که این خود نشان از برتری او نسبت به سایر فرشتگان دارد. در نگاره‌های تیموری (میرحیدر و خاوران‌نامه) جبرئیل تاجی زرین بر سر داشته که نشانهٔ کرامات اوست؛ اما در دورهٔ صفوی، در نگارهٔ (هفت اورنگ، خمسه تهماسبی و فالنامه) کلاهی زینتی بر سر او قرار دارد. کمربند نمادین بلند

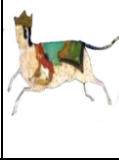
و مواج نیز بر کمر او بسته شده است که این کمربند ویژه معروف به "بند دین" زردشتیان است، رشته بندی است که بر جامهٔ پارسایی می‌بسته‌اند (شین دشتگل، ۱۳۸۹). فرشتگان در نگاره‌های حاضر بر پایهٔ سنت تصویری پیش از اسلام (به‌ویژه تصاویر هنری آسیای میانه و سنت هنری ساسانی) تصویر شده‌اند، به‌صورتی که همچون انسانی‌های بالدار در حال پرواز ملاحظه می‌شوند. در نگاره‌های هردو دورهٔ فرشتگان، درحالی‌که هدایایی در دست دارند، ترسیم شده‌اند؛ اما فرشتگان موجود در نگاره‌های دورهٔ تیموری، نیمی از بدنشان پشت ابرها پنهان شده و تنها قسمت بالاتنهٔ آن‌ها قابل مشاهده است، به‌طوری‌که در دورهٔ صفوی، فیگور بدنی فرشتگان به‌طور کامل ترسیم شده و تنها بعضی از آن‌ها قسمتی از بدنشان توسط کادر برش داده شده است. همچنین لباس فرشتگان در دورهٔ صفوی با آرایشی زیباتر و به‌صورت مواج‌تر کار شده است. حتی رنگ لباس و رنگ بال‌های آن‌ها نیز درخشان‌تر و متنوع‌تر از نگاره‌های دورهٔ تیموری ترسیم شده است. در روند تکاملی ترسیم فرشتگان در دورهٔ صفوی تغییراتی در جزئیات لباس فرشتگان دیده می‌شود، به‌طوری‌که در آخرین نگارهٔ صفوی بررسی شده در این پژوهش؛ یعنی نگارهٔ فالنامه، لباس آن‌ها با نقش و نگارهایی نیز مصور شده و جلوه‌ای ویژه به آن‌ها بخشیده است. آسمان بسان جهان غیرمادی و مینوی و در زمینهٔ فعالیت عوامل تصویری به‌ویژه موضوع معراج حضرت محمد(ص) از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در نگاره‌های معراج بررسی شده در این پژوهش، آسمان به رنگ آبی لاجوردی نمایان شده است و بیشترین رنگی که از زمینه به چشم می‌خورد، آبی است. در هنر اسلامی، رنگ آبی لاجوردی هستهٔ تمثیل مراقبه و مشاهده محسوب می‌شود؛ اما در نگاره‌های دورهٔ تیموری، ابرهای طلایی که به‌صورت توده‌ای از نور آسمان را فراگرفته‌اند و آبی کمتری به چشم می‌خورد، درصورتی‌که در نگاره‌های دورهٔ صفوی ابرها ظریف‌تر و مواج‌تر ترسیم شده‌اند و همچون ابرهای موجود در نگاره‌های تیموری، بی‌حرکت به نظر نمی‌رسند (جدول ۱).

مقایسه تطبیقی عناصر بصری نگاره معراج دورهٔ تیموری و صفوی

ترکیب‌بندی نگاره‌های معراج در هردو دورهٔ تیموری و صفوی، به‌گونه‌ای بوده است که شخصیت اصلی داستان؛ یعنی پیامبر(ص) در مرکز تصویر قرار گرفته و عناصر تصویری همچون فرشتگان دورتادور او حلقه زده‌اند. در نگاره‌های بررسی شده از دورهٔ تیموری، ترکیب‌بندی به‌صورت حلزونی بوده‌است و چیدمان عناصر بر روی محورهای حلزونی و مارپیچی صورت گرفته‌است؛ چراکه هنرمند نگارگر طبق آموزه‌های معنوی خود، آن را حرکتی دوار از عالم ماده به عالم معنا می‌داند، به همین دلیل در این نگاره‌ها شالوده و اساس ترکیبندی در صفحه را تشکیل می‌دهد. درحالی‌که بیشترین ترکیب‌بندی به کار رفته در نگاره‌های دورهٔ صفوی همچون نگاره‌های هفت اورنگ و فالنامه به‌صورت دایره‌ای کار شده، به‌صورتی‌که به نظر می‌رسد عنصر دایره یا به‌صورت مستقیم و جزو سطوح اصلی در صفحه به کار رفته و یا به‌صورت محور ترکیب‌بندی مدنظر قرار گرفته است، در هر یک از نگاره‌های دو دورهٔ تیموری و صفوی، پیامبر سوار بر براق در مرکز قرار گرفته است؛ چراکه در آثار نگارگری قصه و روایت تعیین‌کنندهٔ جایگیری و مکان مشخص شده برای عناصر صفحه است؛ ازاین‌رو، روایت معراج که به پیامبر اختصاص دارد، در نتیجه ایشان در مرکز نگاره‌ها قرار گرفته‌اند. در نگاره‌های معراج دورهٔ صفوی برخلاف دورهٔ تیموری از تقارن استفاده شده است. و از طرفی، فضاسازی نگاره‌های دورهٔ تیموری به علت حضور ابرهای متراکم فشرده‌تر کار شده و از حرکت و پویایی کمتری برخوردار است. در نگاره‌های معراج دورهٔ تیموری نسبت به صفوی، فرم‌های هندسی منظم همچون کتیبه‌ها به چشم می‌خورد. و همچنین فرم‌های هندسی نامنظم همچون پیکرهٔ فرشتگان، ابرها، براق در نگاره‌های هردو دوره استفاده شده‌است و تعداد فرشتگان در دو نگاره متأخر از صفوی (هفت اورنگ و فالنامه) کمتر از نگاره‌های قبل از خود است. در نگاره‌های دورهٔ تیموری به منظور ایجاد حجم‌نمایی از رنگ‌ها استفاده شده است، درصورتی‌که در نگاره‌های دورهٔ صفوی این کوشش در جامه و لباس‌های فرشتگان و پیامبر به‌کار گرفته شده است. عنصر خط در هردو دوره به‌صورت خطوط منحنی به کار رفته است؛ چراکه هدف نگارگران القای نوعی حرکت، سیالی و حس پویایی به مخاطبان خود بوده‌اند؛ اما در دورهٔ صفوی نسبت به تیموری، از خطوط ظریف‌تر استفاده شده و نگارگر بیشتر به جزئیات پرداخته و ریزه‌پردازی کرده است، همچنین قلم‌گیری‌ها نیز ظریف‌تر کار شده‌اند. بافت از نظر شکل و فرم است که به وسیلهٔ قوهٔ بینایی درک می‌شود؛ برای چشم حس بیرونی اشیاء و مواد نشان می‌دهد و برای حس لامسه، چگونگی سطح خارجی اجسام را مشخص می‌کند. در دو نمونهٔ اول از نگاره‌های معراج تیموری همچون (میرحیدر و خاوران‌نامه) فضای بیشتری از تصویر به متن نوشتاری اختصاص داده شده است. بنابراین در اینجا می‌توان به وجود بافت‌نوشتاری در این نگاره‌ها اشاره کرد. در دورهٔ صفوی به نظر می‌رسد نگارگر توجه بیشتری به ایجاد جزئیات و ایجاد بافت داشته است، بدین ترتیب لباس‌های فرشتگان و پیامبر دارای نقش و نگارهایی ظریف و کم بوده و در آخرین نگاره معراج از دورهٔ صفوی؛ یعنی فالنامه، دستار دور سر پیامبر و همچنین عبای ایشان است نیز دارای نقش و نگارهایی است.

جدول ۱، (تطبیق عناصر تصویری نگاره معراج دوره تیموری و صفوی)

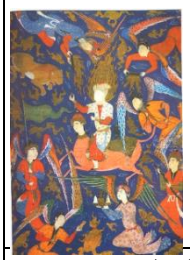
دورهٔ تیموری			دورهٔ صفوی			
عناصر تصویری	میرحیدر	خاوران‌نامه	خمسه نظامی	هفت اورنگ جامی	خمسه تهماسبی	فالنامه

پیامبر	چهرهٔ پیامبر(ص)، حالت چشم‌ها، بینی و محاسن ایشان به‌خوبی قابل رؤیت است. هیچ پوششی چهرهٔ ایشان را نپوشانیده. در این دوره هنوز حالات چهره تحت تأثیر دورهٔ قبلی؛ یعنی ایلخانان بوده و تأثیرات مغولی مثل بادامی بودن چشم‌ها در این نگاره‌ها مشاهده می‌شود. همچنین جزئیات بارز در چهره‌پردازی با ریش و سبیل متأثر از نقاشی آسیای میانه است.	در این دوره فرقه‌گرایی و تعصبات سخت شیعیان منجر شد که در نگارگری و آثار معراج چهرهٔ پیامبر(ص) با نقاب (برقع) سفید پوشانده شود، و به جای نمایش حالات و اجزای چهرهٔ ایشان، نوری سفید ترسیم شود. همچنین کلاه و عمامهٔ قزلباش که از ویژگی‌های خاص در نحوهٔ پرداخت و آرایش سرپوش صفوی است، در این نگاره‌ها قابل مشاهده است.
براق	 براق در این دوره، لاغر اندام به همراه تاجی مرصع‌گونه و طلایی رنگ ترسیم شده است. رنگ براق در این دوره متنوع بوده. در آخرین نگاره از نگاره‌های دورهٔ تیموری؛ یعنی نگاره خمسه نظامی، براق تزیینات بیشتری داشته و طوقی ظریف بر گردن خود دارد.	براق در نگاره‌های صفوی کمی فربه‌تر شده و رنگی مایل به نارنجی، با خال‌های سفید دارد. به جز نگاره خمسه تهماسبی که تاج مرصعی بر سر داشته، برای دو نگاره دیگر کلاهی شبیه به کلاه نمدی بر سر دارد. در هردو نگاره، براق طوقی ظریف و زیبا بر گردن خود دارند.
هالهٔ مقدس	- -- هالهٔ مقدسی که در دورهٔ تیموری در دو نگارهٔ (میرحیدر و خمسهٔ نظامی) پیرامون براق و پیامبر را فراگرفته است. این هاله طلایی رنگ بوده و بیشتر به ابرهای ترسیم شده در نگاره شبیه است؛ اما در نگارهٔ معراج در خاوران‌نامه، هاله‌ای به دور پیامبر و براق دیده نمی‌شود.	هالهٔ مقدس در نگاره‌های معراج پیامبر در دورهٔ صفوی، ابتدا در نگارهٔ هفت اورنگ جامی که در اوایل صفوی ترسیم شده، همچنان به دور پیامبر و براق بوده؛ اما در نگاره‌های بعدی این فراگیری هاله کمتر شده است. در نگارهٔ خمسهٔ تهماسبی، هاله همچون شعله‌های آتش در اطراف پیامبر و سر براق زبانه کشیده و در نگارهٔ فالنامه، هالهٔ مقدس تنها در اطراف سر پیامبر خلق شده است.

جبرئیل		
	جبرئیل، فرشتهٔ مقرب خدا و راهنمای پیامبر در نگاره‌های دورهٔ تیموری همچون دیگر فرشته‌ها کار شده؛ اما او با گرفتن پرچم در دست و داشتن تاجی زرین بر سر در نگارهٔ میرحیدر، در نگارهٔ خاوران‌نامه با ترسیم فیگور کامل در مقابل پیامبر ایستاده و تاجی بر سر داشته و در نگارهٔ خمسهٔ نظامی با چهار بال از دیگر فرشتگان تمیز داده شده است.	جبرئیل، فرشتهٔ راهنمای پیامبر، در دورهٔ صفوی در نگارهٔ هفت اورنگ جامی، چهاربال داشته و در نگارهٔ خمسهٔ تهماسبی، هالهٔ مقدس اطراف او بوده و در نگارهٔ فالنامه پرچمی در دست داشته است. جبرئیل در نگاره‌های صفوی کامل‌تر و با جزئیات کامل‌تر ترسیم شده است. و همچنین در هر سه نگاره، کلاهی زینتی بر سر جبرئیل قرار دارد.
فرشتگان		
	فرشتگان در نگاره‌های معراج در دورهٔ تیموری، نیمی از بدنشان پشت ابرها پنهان شده و تنها قسمت بالاتنهٔ آن‌ها قابل مشاهده است. در نگارهٔ میرحیدر، فرشتگان به‌صورت کلنی ترسیم شده‌اند، به‌طوری‌که فیگور چند تن از آن‌ها در یک نقطه ترسیم شده و در نگاره‌های بعدی کمی تعداد فیگورها کمتر شده است. ترکیب‌بندی و حالت قرارگیری آن‌ها نیز به‌صورت پراکنده در اطراف پیامبر و براق انتخاب و انجام شده و تقارنی به کار گرفته نشده است.	در دورهٔ صفوی، فیگور فرشتگان کامل و با جزئیات ترسیم شده است. تنها بعضی از آن‌ها قسمتی از بدنشان توسط کادر برش داده شده است. همچنین لباس آن‌ها در این دوره با آرایشی زیباتر و به‌صورت مواج‌تر کار شده است. حتی رنگ لباس و رنگ بال‌های آن‌ها نیز درخشان‌تر و متنوع‌تر از نگاره‌های دورهٔ تیموری ترسیم شده است. حالت قرارگیری آن‌ها نیز به‌صورت متقارن به دور پیامبر و براق انتخاب شده است، به نحوی که حس حرکت آن‌ها به دور پیامبر را به مخاطب القا می‌کند.

ابرها	ابرهای ترسیم شده در نگاره‌های معراج دورهٔ تیموری (میرحیدر، خاوران‌نامه و خمسهٔ نظامی) به رنگ طلایی هستند و همچون شعله‌های آتشین در آسمان شناورند. حجم ابرها زیاد و به شکل توده‌ای ترسیم شده‌اند، به‌طوری که نگارگر تیموری برای نمایان ساختن نور الهی و معنوی در آسمان هفتم، جایی که پیامبر حضور دارد، تأکید بر ترسیم پی‌درپی ابرهای توده‌ای طلایی داشته است.	تعداد ابرهای موجود در نگاره‌های صفوی (خمسه تهماسبی، هفت اورنگ و فالنامه) کمتر و از نظر ابعادی نیز کوچک‌تر شده‌اند و رنگ آن‌ها با هالهٔ دور سر پیامبر متفاوت است. به‌گونه‌ای که در نگارهٔ هفت اورنگ در ترسیم آن‌ها رنگ طلایی نیز به کار رفته است؛ اما در نگاره‌های بعدی از تعدد رنگی کاسته شده و نگارگر به سمت استفاده از رنگ‌هایی شامل آبی، سفید و طوسی رفته است.

جدول۲، (تطبیق عناصر بصری نگارهٔ معراج دورهٔ تیموری و صفوی)

	دورهٔ تیموری			دورهٔ صفوی		
	میرحیدر	خاوران‌نامه	خمسه نظامی	هفت اورنگ	خمسه تهماسبی	فالنامه
						
ترکیب‌بندی	دورهٔ تیموری ترکیب‌بندی به‌صورت حلزونی بوده است و چیدمان عناصر بر روی محورهای حلزونی و مارپیچی صورت گرفته‌است؛ چراکه هنرمند نگارگر طبق آموزه‌های معنوی خود، آن را حرکتی دوار از عالم ماده به عالم معنا می‌داند؛ به همین دلیل، در این نگاره‌ها شالودهٔ ترکیب‌بندی در صفحه را تشکیل می‌دهد.			بیشترین ترکیب‌بندی به کار رفته در نگاره‌های دورهٔ صفوی همچون نگاره‌های هفت اورنگ و فالنامه به‌صورت دایره‌ای کار شده، به‌صورتی که به نظر می‌رسد عنصر دایره یا به‌صورت مستقیم و جزو سطوح اصلی در صفحه به کار رفته و یا به‌صورت محور ترکیب‌بندی مدنظر قرار گرفته است.		
خط	خط در ترسیم نگاره‌های معراج دورهٔ تیموری به‌صورت خطوط منحنی به کار رفته است؛ چراکه هدف نگارگران القای نوعی حرکت، سیالی و حس پویایی به مخاطبان خود بوده است؛ اما نگارگران در نحوهٔ ترسیم خطوط، ریزه‌پردازی و ظرافت زیادی به کار نبرده‌اند.			در نگاره‌های معراج در دورهٔ صفوی هم خطوط به‌صورت منحنی به کار گرفته شده‌اند. همچنین از خطوط ظریف‌تر استفاده شده و نگارگر بیشتر به جزئیات پرداخته و ریزه‌پردازی کرده است و قلم‌گیری‌ها نیز ظریف‌تر کار شده‌اند.		
رنگ	بیشترین رنگی که در این نگاره‌ها به چشم می‌خورد، رنگ طلایی ابرهای سیال و شناور در کادر است. در نظریه‌های عرفانی، رنگ طلایی نمادی از وجود نور الهی و تقدس این امر مهم است و نمادی از نور خدا بوده که بنا به تجارب عرفانی و روحانی صوفیه دارای مراتب مختلف است. تقابل و تضاد رنگ و همچنین کنتراست رنگ‌های سرد و گرم به وضوح دیده می‌شود. رنگ‌ها به شکل طوسی رنگی انتخاب شده و آنچنان درخشندگی ندارند.			در نگاره‌های معراج دورهٔ صفوی، بیشترین رنگی که به چشم می‌خورد، رنگ آبی لاجوردی آسمان است که در پس‌زمینهٔ تصویر به کار برده شده و دیگر عناصر به روی آن‌ها قرار گرفته‌اند؛ چراکه در هنر اسلامی، رنگ آبی لاجوردی هستهٔ تمثیل مراقبه و مشاهده محسوب می‌شود. رنگ دیگر عناصر، درخشان و چشم‌نوازتر از دورهٔ تیموری کار شده است. تضاد رنگی و کنتراست رنگ‌های سرد و گرم نیز در اینجا هم به کار برده شده است.		

بافت	در دو نمونهٔ اول از نگاره‌های معراج تیموری؛ همچون (میرحیدر و خاوران‌نامه) فضای بیشتری از تصویر به متن نوشتاری اختصاص داده شده است، بنابراین در اینجا می‌توان به وجود بافت‌نوشتاری در این نگاره‌ها اشاره کرد. نگارگران ابرها را به شکلی کار کرده‌اند که نوعی حجم ایجاد کرده و حس حرکت را به مخاطب رسانده‌اند.	در دورهٔ صفوی به نظر می‌رسد که نگارگر توجه بیشتری به ایجاد جزئیات و ایجاد بافت داشته است، بدین ترتیب لباس‌های فرشتگان و پیامبر دارای نقش و نگارهایی ظریف و کم بوده و در آخرین نگاره معراج از دورهٔ صفوی؛ یعنی فالنامه، دستار دور سر پیامبر و همچنین عبای ایشان است، نیز دارای نقش‌ونگارهایی است.
فرم	در نگاره‌های معراج دورهٔ تیموری نسبت به صفوی، فرم‌های هندسی منظم همچون کتیبه‌ها بیشتر به چشم می‌خورد. و همچنین فرم‌های هندسی نامنظم؛ همچون پیکره فرشتگان، ابرها و براق در این نگاره‌ها استفاده شده است.	در نگارهٔ خمسهٔ تهماسبی، فرم هندسی منظم (کتیبه‌ها) استفاده شده و در نگارهٔ هفت اورنگ، دو فرم منظم از دو کتیبهٔ خالی در پایین صفحه به کار رفته است. همچنین فرم‌های هندسی نامنظم (پیکرهٔ فرشتگان، ابرها، براق، پیامبر و...) در نگاره‌های این دوره نیز استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

داستان معراج حضرت محمد(ص) از قصه‌های قرآن مجید بوده که محدثان، مفسران، لغت‌شناسان، قصه‌گویان و هنرمندان بسیاری بر آن تفسیرها نوشته و تصویرها کشیده‌اند. به‌طوری‌که در هر دورهٔ تاریخی براساس شرایط حکومتی و نفوذ مذهب و عرفان و با حمایت شاهان و فرمانروایان تازه مسلمان شده به دست نگارگران دربار به‌گونه‌های متفاوتی به تصویر درآمد. عناصر تصویری مشخص در معراج‌نگاری‌ها شامل (پیامبر، براق، فرشتگان بالدار، جبرئیل، ابرها و...) بودند که تغییر در جزئیات و ترسیم حالات متفاوت فیگورها و تعدد آن‌ها و همچنین دیگر جزئیات تصویری سبب ایجاد تنوعی در معراج‌نگاری‌ها و نسخه‌های معراج مصور شده در هر دوره متناسب با محیط جدید کتاب‌نگاری و سلیقهٔ حامیان آن شد. یکی از قسمت‌های معراج، زمانی است که پیامبر سوار بر مرکب خویش، براق مسیری را در راه رسیدن به اورشلیم پیموده و فرشتگان که به‌صورت انسان‌هایی بالدار هستند، در اطراف ایشان گردآمده و هریک با در دست داشتن هدایایی در حال خوش‌آمدگویی به پیامبر بوده و بعضی از آن‌ها در حال نورافشانی، گلاب‌پاشی و ثناگویی روبه‌روی حضرت(ص) حضور دارند. در مقابل ایشان، فرشته‌ای راهنما ایستاده که آن را جبرئیل خوانده و وظیفهٔ نشان دادن مسیر به پیامبر(ص) را دارد. این بخش از معراج در نسخه‌های متعدد تصویرسازی شده‌اند؛ اما به‌رغم تکرار در تصویرسازی این بخش از معراج و یکسان‌سازی عناصر تصویری، تنوع قابل توجهی در برخی از تصاویر معراجیه‌ها مشهود است؛ چراکه این تمایز به سبب دقت نظر نگارگر، گرایشات دینی و عرفانی و یا با توجه به تمایل سفارش‌دهندگان نسخه ایجاد شده است. همچنین نگارگران هر دوره طبق سلیقه و اصول و قواعدی که پیروی می‌کردند، به تصویرسازی نسخ خطی و همچنین خلق رقعه‌های مصور می‌پرداختند. بنابراین می‌توان در روند بررسی نگاره‌ها به بررسی عناصر بصری استفاده شده در روند خلق آثار نیز پرداخت. بعد از تصویرگری معراج‌نامه‌ها در دورهٔ ایلخانان مغول، پادشاهان تیموری دستور به تصویرسازی معراج پیامبر(ص) دادند. به‌طوری‌که تأثیر گرایشات شیعی و احترام به عقایل پیامبر(ص) تحت نظارت و حمایت حاکمان سنی مذهب عصر تیموریان، به وضوح در عناصر تصویری نگاره‌های آن دوره نمایان شد. معراج‌نگاری‌های مهمی در این دوره مصور شد که می‌توان به معراج‌نامهٔ میرحیدر که از نفیس‌ترین نسخ خطی و مصور تیموری بوده که توسط میرحیدر با حروف ایغوری نوشته شده است، و همچنین ترسیم مجالس معراج در خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی و نگاره‌ای در خمسهٔ نظامی منسوب به عبدالرزاق اشاره کرد؛ اما با به سلطنت رسیدن شاه اسماعیل صفوی و پیروان شیخ صفی که بسیار تحت تأثیر فرقه‌گرایی و تعصبات سخت شیعیان بودند، عوامل تصویری جدیدی در صحنه‌های معراج حضرت محمد(ص) و تاریخ نقاشی ایران پدید آورد. بنابراین عناصر تصویری و بصری معراج‌نگاری‌ها دارای وجوه اشتراک و افتراقی هستند. این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که عناصر تصویری و بصری در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در دو دورهٔ تیموری و صفوی با توجه به تأثیرات عرفانی چه تفاوت‌هایی داشته‌اند؟ انجام شد. همچنین در طول بررسی به تأثیر اندیشه‌های عرفانی در نگاره‌های معراج‌نامهٔ پیامبر(ص) در دورهٔ تیموری و صفوی و رابطهٔ آن در روند شکل‌گیری عناصر تصویری و بصری نیز پرداخته شد. به همین منظور، در این پژوهش ابتدا با انتخاب جامعه آماری خود؛ یعنی انتخاب سه نگاره معراج از دورهٔ تیموری (میرحیدر، خاوران‌نامه و خمسهٔ نظامی) و سه نگاره معراج از دورهٔ صفوی (خمسه تهماسبی، هفت اورنگ و فالنامه) به شرح هر یک از آن معراج‌نامه‌ها و توصیف و تحلیل عناصر بصری و تصویری هریک از نگاره‌های آن‌ها پرداخته شد. سپس مطالعه تطبیقی عناصر تصویری و بصری موجود در نگاره‌ها انجام شده و در آن به چگونگی تأثیر و ورود عرفان به آن عناصر اشاره شده. و در آخر عوامل کشف شده داخل جداولی قرار داده شدند. نتیجهٔ به‌دست آمده حاکی از آن است که در نگاره‌های معراج هردو دوره عناصر ثابت و یکسانی دیده می‌شود؛ همچون (پیامبر، براق، فرشتگان، جبرئیل، آسمان و...) که در اعصار مختلف در نحوهٔ مصورسازی آن‌ها تفاوت‌ها و شباهت‌هایی وجود دارد. مصورسازی پیامبر در دورهٔ تیموری در هر سه نگاره به نحوی بوده است که چهرهٔ ایشان به همراه جزئیات آن مشاهده می‌شود؛ اما در دورهٔ صفوی به علت وجود تعصبات سخت شیعیان، چهرهٔ ایشان در هر سه نگاره با نوری سفید پوشانده شده است. به جز نگارهٔ خاوران‌نامه، در همهٔ نگاره‌های هردو دوره، هاله‌ای طلایی رنگ دور پیامبر را فراگرفته است،

با این تفاوت که در نگاره‌های (میرحیدر و خمسهٔ نظامی) از دورهٔ تیموری و در نگارهٔ هفت اورنگ که ابتدای حکومت صفویان مصورسازی شده، هاله دورتادور براق را نیز فراگرفته است؛ اما در نگاره‌های متأخرتر در دورهٔ صفوی، هاله به شکل شعلهٔ آتش به دور سر پیامبر وجود دارد. این هالهٔ مقدس که همچون شعله‌های آتش به دور شخصیتی کشیده می‌شود، از دیدگاه عرفا تقدس و کرامت آن شخص را نمایان می‌سازد. براق در همهٔ نگاره‌های هردو دوره شبیه به هم بوده و تنها در ترسیم جزئیات و اندامش کمی متفاوت است. از این نظر که براق در دورهٔ صفوی فربه‌تر بوده و طوقی بر گردن آن کشیده شده است، فرشتگان در نگاره‌های دورهٔ صفوی نسبت به تیموری با فیگوری کامل‌تر، جزئیات بیشتر، زیباتر، ظریف‌تر و با رنگ‌هایی درخشان‌تر کار شده‌اند. در عرفان اسلامی، حضور فرشته به‌عنوان واسطه‌ای میان انسان و خدا باعث شده نقش فرشته به شکل انسان‌های بالدار ترسیم شود. جبرئیل نیز که فرشتهٔ مقرب درگاه الهی است، در همهٔ نگاره‌ها با داشتن ویزگی‌های متفاوت از فرشتگان قابل تشخیص است که در نگاره‌های هر دو دوره با داشتن پرچم و یا داشتن چهار بال از دیگر فرشتگان متمایز شده است؛ اما در دورهٔ صفوی داشتن جزئیات بیشتر، با داشتن کلاه زینتی بر سر و حتی در نگارهٔ خمسهٔ تهماسبی با داشتن هالهٔ مقدس در اطرافش ترسیم شده است. ابرها نیز در دورهٔ تیموری بیشتر به رنگ طلایی بوده و همانند هالهٔ مقدس اطراف پیامبر است؛ چراکه نگارگر تیموری برای نمایان ساختن نور الهی و معنوی در آسمان هفتم، جایی که پیامبر حضور دارد، تأکید بر ترسیم پی‌درپی ابرهای توده‌ای طلایی داشته است؛ اما در نگاره‌های دورهٔ صفوی ابرها ظریف‌تر کار شده و از تعدد رنگی آن‌ها کاسته شده است. درخصوص عناصر بصری؛ ترکیب‌بندی نگاره‌های دورهٔ تیموری به شکل حلزونی بوده و سوژهٔ اصلی در وسط و فرشتگان به‌صورت پراکنده به دور ایشان در حالت سکون‌اند و تنها ابرها نوعی حرکت و پویایی را القا می‌کنند؛ اما در نگاره‌های صفوی، ترکیب‌بندی دایره‌ای بوده و عناصر دیگر همچون فرشتگان بر محوری دایره شکل به دور پیامبر که در مرکز واقع شده، در حال حرکت‌اند. رنگ‌هایی که استفاده شده، برگرفته از رنگ‌های معنوی و عرفانی هستند. به‌طوری‌که زمینهٔ نگاره‌ها از آبی لاجوری (در هنر اسلامی نمادی از نور خدا بوده که بنا به تجارب عرفانی و روحانی صوفیه دارای مراتب مختلف است)، طلایی (نمادی از نور خدا)، سبز (رنگ لباس حضرت محمد(ص) (در عالم هفتم) و رنگ‌های مکمل دیگر است که هریک نمادی از رنگ‌های معنوی هستند. در دورهٔ تیموری تأکید بر رنگ طلایی و در دورهٔ صفوی تأکید بر رنگ آبی لاجوردی آسمان بوده است.

منابع

ابن‌عربشاه. (۱۳۷۰)، *زندگی شگفت‌آور تیمور*، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی (چاپ ششم)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ابوعلی سینا. (۱۳۶۵)، *معراج‌نامه*، به انضمام تحریر آن از شمس‌الدین ابراهیم ابرقوهی؛ مقدمه، تصحیح و تعلیق، نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

ادیب بهروز، محسن. (۱۳۸۱)، معراج از دیدگاه قرآن و روایات؛ تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

ارجمند اینالو، مهدی. (۱۳۸۸)، اسلوبی در نگاره‌های خاوران‌نامه، مجله نگره، سال چهارم، شماره۱۲.

افشار، ایرج. (۱۳۸۳)، فالنامه، فصلنامه فرهنگ و مردم، سال۳، شماره ۱۰.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*؛ تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران*؛ تهران: زرین و سیمین.

----------. (۱۳۹۶)، *نقاشی ایرانی*؛ تهران: زرین و سیمین.

پوپ، آرتور. (۱۳۸۷)، *شاهکارهای هنر ایران*؛ تهران: شرکت انتشارات علیم و فرهنگی.

تشکری، علی اکبر و الهام نقیبی. (۱۳۹۳)؛ تعلمل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی، پژوهش‌های تاریخی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید سال ششم، شماره ۲۲، صص۴۹-۶۶.

جوانی، اصغر. (۱۳۹۷)، *سیر تحول معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) از عصر ایلخانی تا صفوی*؛ تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

چرخیان، کاترین. (۱۳۸۶)، بررسی نگارگری در دورهٔ صفویه، هنر، دوره چهارم(۴)، ۴-۷.

حسینی تربتی، ابوطالب. (۱۳۴۲)، *تزوکات تیموری*؛ تهران: کتابفروشی اسدی.

حسینی، مهدی. (۱۳۸۳)، فالنامهٔ شاه تهماسبی، مجله هنرنامه، سال۷، شماره۲۳.

حسینی، مهدی و محمدرضا گرشاسبی فخر. (۱۳۸۹)، بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز(۲)، هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال سوم۰۵)، ۴۳-۵۲.

خوسفی بیرجندی. (۱۳۸۱)، *خاوران‌نامه*، مقدمه: سعید انوار؛ تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان میراث فرهنگی.

دایره‌المعارف تشیع،۱۳۷۷،ج۲.

دوازده‌امامی، مهدی و همکاران. (۱۳۹۷)، مطالعه تطبیقی واقعهٔ معراج در نگاره‌های معراج سلطان محمدو متن معراجیه‌های نظامی، دوفصلنامه علمی-ترویجی نگارینه هنر اسلامی، دوره پنجم، شماره شانزدهم.

دهخدا، علی اکبر و همکاران. (۱۳۳۴)، *لغت‌نامه*، ج۴۵، تهران: سازمان لغت‌نامه دهخدا.

ذکاء، یحیی. (۱۳۴۳)، خاوران‌نامه (نسخه خطی و مصور موزه‌ی هنرهای تزئینی)، مجله هنر و مردم، شماره ۲۰.

رضی‌زاده، «معراج‌نامهٔ شاهرخی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته نقاشی، دانشگاه شاهد، ۱۳۸۳.

زارع‌زاده، فهمیده و محمد خزائی. (۱۳۹۱). صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول صلی‌الله‌علیه و آله اثر سلطان محمد، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶: ۹۰-۹۵.

زکی‌زاده، علیرضا. (۱۳۸۴)، *معراج پیامبر(ص)*؛ تهران: جام جوان.

سمنانی، علاءالدوله. (۱۳۷۵)، *رسالهٔ نوریه*، معرفی و تصحیح: جمال الیاس، معارف، تهران، دوره۱۳، شماره۱، تهران، فروردین–تیر،ص۳–۲۶.

سید اصفهانی، مارال، «تأثیرات عرفان اسلامی بر نقاشی ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۹۲.

سیمپون، شرو، ماریا. (۱۳۸۲)، *شعر و نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.

شامی، نظام‌الدین. (۱۳۶۳)، *ظفرنامه*؛ تهران: بامداد.

شین‌دشتگل، هلنا. (۱۳۸۹)، *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد(ص)*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*؛ تهران: امیرکبیر.

طبیبی، عبدالحکیم. (۱۳۶۸)، *تاریخ مختصر هرات در عهد تیموریان*؛ تهران: هنرمند.

عباسی، علی. (۱۳۹۲)، مقایسهٔ سطوح معنایی معراج(ص) و سفر اسکندر، مجله متن پژوهی ادبی، شماره ۷۶.

عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، ترجمهٔ غلامرضا فهامی، تهران: نی.

فاتحی، پروین. (۱۳۸۹)، *معراج پیامبر اکرم(ص) و معراجنامه‌های منظوم در ادب فارسی*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فرهانی منفرد، مهدی. (۱۳۸۱)، *پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

قمی، میرزا احمد. (۱۳۶۶)، *گلستان هنری*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری؛ تهران: بنیاد فرهنگ.

کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۹۲)، به کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی، فصلنامه نگره، شماره۲۶: ۴–۱۸.

کوپر، جی سی. (۱۳۸۰)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

گری، بازیل. (۱۳۹۶)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۶)، *معراجنامهٔ ابوعلی‌سینا*، مشهد: آستان قدس.

مجلسی، محمدباقر بن محمد تقی و مرتضی جنتیان. (۱۳۷۹)، *معراج*، تهران: کانون پژوهش.

محمدی اشتهاردی. (۱۳۸۲)، *سیمای معراج پیامبر از دیدگاه گوناگون*؛ تهران: دفتر انتشارات اسلامی.

محمدی شاهرودی، عبدالعلی. (۱۳۷۹)، *پرتویی از معراج*؛ تهران: اسوه.

معرک‌نژاد، سید رسول. (۱۳۸۶)، سماع درویشان آینهٔ تصوف، فرهنگستان هنر، شماره ۲۱و۲۲، ۳۰–۴۲.
مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۱)، *معراج شق‌القمر، عبادت در قطبین*؛ تهران: نسل جوان.

مهدی‌زاده، علیرضا و بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳)، بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در نسخه‌ی فالنامه تهماسبی، شیعه‌شناسی، سال دوازدهم (۴۶)، ۲۵–۴۶.

نصر، سیدحسن. (۱۳۸۲)، *آموزه‌های صوفیان از دیروز تا امروز*؛ ترجمهٔ حسین حیدری و محمدهادی امینی، تهران: قصیده سرا.

هاتشتاین، مارکوس و دیلیس، پیتر. (۱۳۹۰)، *هنر و معماری اسلام*، ترجمهٔ ریاحی هرمز، تهران: پیکان.

یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*؛ تهران: سروش.

- Grube,E,1976, The Word of Islam, London.
- Welch,S.C,1972, A king’s Book Of kings, The Shahnameh ofshah tahmasp tames and Hudson, London.

Comparative comparison of pictorial and visual elements of the Ascension of Prophet Muhammad (PBUH) in the Timurid and Safavid periods with an emphasis on the effects of mysticism

Abstract
In the history of Islamic culture, art and civilization, the subject of the ascension of Prophet Muhammad (PBUH) has always been of interest. Artists are also among those who have illustrated this religious belief throughout the ages. So that in every historical period, according to the spiritual thoughts, the taste of patrons and kings, and religious beliefs, as well as the taste of painters, several versions of the Ascension of the Prophet (PBUH) have been drawn. Due to the presence of fixed factors such as (Prophet, Baraq, Angels, Gabriel, etc.), various factors have caused differentiation between the images of each period. Among the most important illustrated versions of the Prophet's ascension, we can mention the Timurid and Safavid ascension paintings, which are of high value. Therefore, the main question raised is: What are the differences between visual and visual elements in the pictures of the ascension of the Prophet (PBUH) in the two Timurid and Safavid periods with regard to mystical influences? Thus, the main goal of this research is a comparative comparison of visual and pictorial elements of the Ascension of Prophet Muhammad (PBUH) in the Timurid and Safavid periods, emphasizing the effects of mysticism in each period. The research method is descriptive-analytical in terms of its nature and execution method, and fundamental in terms of its purpose. The method of collecting information was done in a documentary and library way. Statistical population: number of 3 paintings of the Meraj illustrated in the Timurid period, including: (Meraj-Nameh of Mir Haidar, Khavaran¬nameh of Ibn Hossam Khosfi and Khamseh Nizami) and 3 pictures of Meraj from the Safavid period, including: (Khamseh Tahmasabi, Haft Orang Jami and Falnameh) have been selected. The obtained results indicate that: the illustrated books and versions of the books in each period are suitable for the new book writing environment and the taste of its patrons, as well as the religious and mystical trends and according to the desire of the order. The authors of each version, despite the fact that the visual elements in the pictures are the same, there are differences in the way they are drawn as well as visual elements, which can be found by studying the intellectual and religious backgrounds of the society and considering He recognized the accuracy of the painter's opinion. In this research, visual and visual factors were discovered in the Ascension paintings of each period and placed in tables.

Key words: Merajnameh, ascension of Prophet Muhammad (pbuh), Timurids, Safavid, Baraq.

مکتب تبریز (پیشبرد، تثبیت و گسترش هنرکتاب‌آرایی ایران)

مریم فدایی تهرانی[۷]

پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

چکیده

مکتب تبریز از مهم‌ترین مکاتب هنری ایران است و سهم بسزایی در ایجاد، پیشرفت و گسترش هنر کتاب آرایی دارد. این مقاله سعی دارد با هدف شناسایی مکتب هنر تبریز در بستر تاریخی ایلخانی تا صفوی به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: چه عواملی در ایجاد مکتب خوشنویسی تبریز دخالت دارند؟ ویژگی‌های مکتب تبریز در هنر خوشنویسی ایران کدام است؟ این پژوهش از نوع تاریخی–توصیفی و گردآوری داده‌ها از راه منابع کتابخانه‌ای و موزه‌ها انجام شده است و آنالیز به روش کیفی و بر مبنای مفهوم مکتب انجام می‌شود. از ضرورت‌های نگارش این مقاله که منجر به انتخاب نمونه‌هایی از موزه‌های ایران گردید، ابتدا توجه بیشتر به مکتب‌شناسی خوشنویسی ایران است که در گذشته بیشتر به مکاتب و سبک‌های هنر نگارگری پرداخته می‌شد و تاکنون تألیفات محدودی دربارۀ مکتب‌شناسی خوشنویسی انجام شده است. سپس آشنایی با موضوع ارزش‌گذاری اقلام خوشنویسی است که توسط هنرمندان مراکز هنری تبریز (دوران ایلخانی، صفوی) انجام شده است و در آخر، معرفی چگونگی تحول تاریخی این هنر در دامان مکتب تبریز است. در این راستا در بخش ارزیابی، آثار انتخابی بر مبنای تغییر اشکال خطوط و تحول شاخصه‌های آن در ادوار تاریخی مکتب تبریز طبقه‌بندی، بررسی و معرفی می‌شوند. نتایج مقاله نشان می‌دهد که پشتیبانی از مراکز هنری پایتخت تبریز در چند مقطع زمانی متفاوت، زمینه‌ساز مهاجرت هنرمندان سایر نقاط ایران به این شهر گردید تا با تربیت و آموزش آن‌ها نمونه‌های ارزشمند نسخ خطی تولید گردد، تا جایی که شیوه‌های رایج مکتب کتاب‌آرایی تبریز زمینه‌ساز پیشبرد و تثبیت هنر خوشنویسی در دیگر مقاطع تاریخ هنری ایران شده است.

کلیدواژه‌ها: خوشنویسی ایلخانی، خوشنویسی صفوی، خوشنویسی تبریز، مکتب تبریز.

۷ . m.f.artresearchPh.d@gmail.com

مقدمه

در منابع مطالعاتی هنرهای ایران، مطالب زیادی از نگارگری و چگونگی سیر تحول آن در گذر زمان بیان شده است که برای طبقه‌بندی و تعریف آن‌ها واژهٔ (مکتب) را به کار برده‌اند. در واقع در این منابع، از دوره‌های تاریخی، نام هنرمند، سبک‌های شاخص هنری هر منطقه، ویژگی‌های تصویری فنی و حتی نام شهرها و خاستگاه‌های تولید این‌گونه آثار برای توصیف و بررسی مکاتب نگارگری استفاده شده تا بدین وسیله دو منظور کلی محقق شود؛ ابتدا بر پایهٔ زیبایی‌شناسی هنری به پژوهشگران و هنرمندان یاری دهند تا شیوه‌ها و اسلوب‌های ساخت آثار را بر پایهٔ اصول هنری کارشناسی کنند و سپس بر مبنای معنا و مفهوم مکتب، اشکال مختلف هنری را در گروه‌های متفاوت طبقه‌بندی و تعریف نمایند که به نظر می‌رسد این روش به تنهایی راهکار مناسبی برای انتساب مفهوم مکتب به هنرخوشنویسی نیست؛ زیرا شناسایی و بررسی مکاتب خوشنویسی به پژوهشگرانی نیاز دارد که در وهلهٔ اول خود متخصص این حوزه باشند. دوم، گردآوری و طبقه‌بندی آثار به لحاظ سبک‌شناسی کار دشواری است و معیار مشخصی همانند آنچه دربارهٔ مکاتب نگارگری دیده می‌شود، وجود ندارد. سوم، از گذشته تاکنون شناسایی شیوه‌ها و سبک‌های متفاوت نگارگری قدیم به پژوهشگران یاری داده است تا بتوانند براساس الگوهای به دست آمده سبک کار استادان را در مکاتب هنری مناطق جغرافیایی ردیابی و طبقه‌بندی کنند و از این طریق مطابق با تعریف مکتب، برای هر گروه و مجموعه آثار، نوعی مکتب خاص قائل شوند. درحالی‌که هنر خوشنویسی در مسیر طولانی هشت قرن تکامل خود به لحاظ ساختاری دستخوش تغییرات جدی شده است و شناسایی چگونگی آن در اشکال و فرم‌های حروف و چیدمان کلمات و نظام هندسی آن در هر سبکی متغیر است که باعث گردید تا هرگونه توصیف و تحلیل سبک‌شناسی را از توان هر پژوهشگری خارج نماید. در واقع، بررسی سبک‌ها و مکاتب خوشنویسی به مطالعاتی عمیق نیاز دارد و می‌بایست با نگاهی کاملا تحلیلی و در بستر تاریخی و در یک دورهٔ خاص به آن توجه کرد و این مهم به سال‌ها تجربه و بینش و دانش بصری نیاز دارد و برای انتساب مکاتب خوشنویسی می‌بایست به خاستگاه پرورش آن‌ها، شناسایی مشابهت‌ها و نقاط تمایز و نوع نگرش هنرمندان و استادان صاحب هر سبک توجه ویژه‌ای داشت. به نظر می‌رسد که برای مکتب‌شناسی خوشنویسی، توجه به موضوع (سبک‌ها، مفهوم مکتب) مطابق با آنچه در بیشتر فرهنگ‌نامهٔ اصطلاحات هنری و مبانی هنرهای تجسمی توصیف شده است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا این دو موضوع می‌تواند بر مبنای صحیحی به پژوهشگران یاری دهد تا همانند نگارگری، اقلام و شیوه‌های متفاوت را در مجموعه‌ای از مکتب‌شناسی نام گذاری کنند. شاید بتوان از دلایل اصلی کمبود منابع کافی، مکاتب خوشنویسی را به ناهمگونی مفهوم مکتب نزد پژوهشگران و همچنین عدم پایبندی آن‌ها به تجزیه و تحلیل سبک‌های خوشنویسی از راه مبانی هنرهای تجسمی نسبت داد که باعث شد بیشتر پژوهش‌های انجام شده در این مورد محدود و تا جایی پیش رود تا برخی از صاحب‌نظران در انتساب واژهٔ مکتب از طریق یک الگوی یکسان هم رای نباشند. در حال حاضر، پژوهش‌هایی در قالب مقالات، رساله و کتاب دربارهٔ سبک‌شناسی نگارگری و خوشنویسی انجام شده است و از نام شهرهایی؛ مانند اصفهان، تبریز، شیراز، تهران و یا دوره‌های حکومتی؛ مانند قاجار، تیموری و صفوی به منزلهٔ نام مکتب استفاده کرده‌اند و محتوای بیشتر آن‌ها در چهارچوب شرح و توصیف کاتبان، نگارگران و بررسی اسلوب‌های موردی خوشنویسی و نگارگری مناطق متفاوت فرهنگی انجام شده است که نشان می‌دهد با توجه به نوع مدل‌سازی نویسندگان در طبقه‌بندی سبک‌ها و استفاده از نام شهر یا دورهٔ تاریخی و نام استادان به‌عنوان یک الگوی مورد تأیید به بررسی و تفحص بیشتری نیازمند است. این مقاله، با توجه به رواج اصطلاح مکتب هنری تبریز در نگارگری و متعاقبا خوشنویسی نوشته شده است و هدف آن شناسایی عوامل مؤثر بر چگونگی تغییر و تحول تاریخی این هنر در دوره‌های ایلخانی تا صفوی و انتساب واژهٔ مکتب به هنر تبریز است. به این منظور، ابتدا به توصیف اصطلاح مکتب پرداخته و سپس تحول و پیشرفت هنر کتاب‌آرایی تبریز در بستر تاریخ بررسی می‌شود تا در نهایت بر مبنای نمونه‌های گردآوری شده، دو سبک تبریز از ایلخانی تا صفوی توصیف و به پرسش‌های مقاله پاسخ داده شود. در بخش ارزیابی، از تحلیل سبک‌های موجود به لحاظ فنی خودداری شده است و مبنای کار بر پایهٔ مفهوم مکتب است. از ضرورت‌ها و اهمیت به پرداختن به نمونه‌های گردآوری شده از مکتب کتاب‌آرایی تبریز موجود در موزه‌های ایران در وهلهٔ اول، توجه بیشتر به مکاتب خوشنویسی ایران است که در گذشته بیشتر به سبک‌های هنر نگارگری پرداخته می‌شد و در حال حاضر، تألیفات کمتری دربارهٔ شناخت مکاتب خوشنویسی انجام شده است. دوم، آشنایی با موضوع ارزش‌گذاری اقلام خوشنویسی دوران ایلخانی و صفوی و چگونگی تحول تاریخی خوشنویسی ایرانی است که از دامان مکتب تبریز آغاز گردید تا سرمنشأ تحول این هنر در دیگر مراکز هنری گردد. در آخر در بخش ارزیابی، آثار بر مبنای تغییر و تحول اقلام خوشنویسی از خطوط شش‌گانه تا نستعلیق که توسط هنرمندان تبریز الگوبرداری و بعدها در دیگر مراکز هنری گسترش یافته است؛ طبقه‌بندی، بررسی و معرفی می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

منابع موجود دربارهٔ مکاتب خوشنویسی، به شرح زیر توصیف می‌شوند: این منابع بیشتر بر مبنای شیوهٔ نگارش و اصول فنی و زیبایی‌شناسی خط مانند زاویه‌های قلم‌گذاری و نوع چیدمان و اشکال کشیده‌ها، حروف و... تهیه شده است؛ مانند صداقت جباری در رساله و مقالهٔ خود با مشخصات (رسالهٔ دکتری اصول خوشنویسی میرعماد- دانشگاه تهران- سال ۱۳۸۶- مقالهٔ سبک‌شناسی خط نستعلیق سلطان علی مشهدی- نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی-ش ۱۷- سال ۱۳۹۱) با مطالعهٔ سیر تاریخی هنر خوشنویسی به بررسی نکات مهم ویژگی‌های بصری و فنی سبک میرعماد و سلطان علی پرداخته است (کتاب سبک‌شناسی دورهٔ قاجار-تألیف علیرضا هاشمی‌نژاد- ترجمه و نشر آثار هنری- سال ۱۳۹۳) است. در این کتاب، تعدد سبک‌ها و قالب‌های خوشنویسی این دوره و ورود آن به صنعت چاپ با نگاهی تحلیلی بررسی شده است. نویسنده برای طبقه‌بندی سبک‌ها- آن‌ها را در زیرمجموعهٔ سبک‌شناسی قاجار قرار داده است. همچنین پایان‌نامه و مقالهٔ حسین رضوی‌فرد با مشخصات (پایان‌نامهٔ سبک‌شناسی خط نستعلیق سلطان علی مشهدی با نگاهی تحلیلی به خوشنویسی- دانشگاه پیام نور استان تهران- سال ۱۳۹۱- مقالهٔ تحلیل و بررسی سبک‌های خط نستعلیق قدما- نشریهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی- ش ۴- سال ۱۳۹۶) برمبنای خاستگاه هنری- مشابهت و تفاوت نوع نگرش هنرمندان را در سبک سلطان علی بررسی و برای مکتب‌شناسی به دو موضوع محوری خوشنویسی- زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی توجه کرده است. نویسنده به منظور دستیابی به الگویی برای شناخت سبک استادان قدیم تا پایان دورهٔ قاجار، تغییرات هندسی نستعلیق را در تغییر سبک و شکل‌گیری و رواج آن تا دورهٔ معاصر اندازه‌گیری

می‌کند. مقالهٔ (تطبیقی شیوهٔ خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی– نوشتهٔ فرشته حسینی رشتخوار و حمیدرضا قلیچ خانی–مجلهٔ مطالعات تطبیقی هنر– ش۱۴– سال ۱۳۹۶) به توصیف دانگ‌ها و قالب‌های رایج خوشنویسی این دو استاد پرداخته و مفردات و کلمات و ترکیب واژه‌ها و سبک کرسی‌بندی را از نکات مهم برای تعیین اشتراکات و تفاوت‌های این دو سبک می‌داند. مقالهٔ (مقایسهٔ شیوهٔ جعفر تبریزی– میرعماد الحسنی و محمدرضا کلهر در قالب کتابت نستعلیق نوشتهٔ سید سعید حسینی و احمد نادعلیان– نشریهٔ نگره– ش۴۳– سال ۱۳۹۶) عناصر مؤثر بر شیوهٔ کتابت این سه استاد را شناسایی و مؤلفه‌های تأثیرگذار بر سبک آن‌ها را تشریح می‌کند. مقالهٔ (نظریه و نقد در هنر خوشنویسی– نوشتهٔ کاوه تیموری– مجلهٔ رشد و آموزش هنر–ش ۵۱–سال ۱۳۹۷) از اهمیت ابعاد نظری هنرهای تجسمی برای خوشنویسی نام می‌برد. مقالهٔ (بررسی تطبیقی رسم‌الخط میرعلی بن حسن تبریزی با میرعلی بن الیاس تبریزی– نوشتهٔ فاطمه شه کلاهی– مجلهٔ نگره–ش۴۹– سال ۱۳۹۸) شیوهٔ نگارش این دو کاتب و تفاوت رسم‌الخط این دو را شناسایی و در آن شناخت تفاوت حروف و کشیدگی‌ها و دوایر و مفردات و نقاط را راهکاری برای تعیین سبک این دو استاد معرفی می‌کند.

مفهوم واژهٔ مکتب

مکتب در فرهنگ اصطلاحات هنری در معانی متفاوت به کار رفته است و دو مفهوم دقیق و غیردقیق دارد که «معنای غیردقیق آن معطوف به کشور یا سرزمین خاستگاه اثر هنری بدون توجه به نام هنرمند، سبک یا نگرش یا دورهٔ معینی است (مثلا مکتب فرانسه)؛ اما در معنای رایج به یک شهر یا یک منطقه در کشور معین (مثلا مکتب فلورانس) و یا یک سبک مسلط بر دورهٔ معین (مثلا مکتب فونتون بلو) اشاره می‌کند. همچنین این اصطلاح را می‌توان دربارهٔ دستیاران یا شاگردان یک هنرمند خاص به کار برد (مثلا مکتب رافائیل). یا همانندی دید و سبک چند هنرمند هم عصر شاید دقیق‌ترین مصداق این اصطلاح باشد» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۵۳۴–۵۳۵). یا «مکتب به گروهی از هنرمندان اطلاق می‌شود که تحت تأثیر یک استاد خاص یا به دلیل تعلق به یک منطقه یا یک نوع سبک بومی کار می‌کنند و دارای مشخصه‌های کاری مشابه هستند» (لویی اسمیت، ۱۳۸۱: ۲۰۱). همچنین ذیل عنوان مکتب آمده است که این واژه دربرگیرندهٔ معانی گوناگون است و حدود دقیقی ندارد «در مفهوم وسیع‌تر؛ مثلا مکتب ایتالیایی به معنی چیزی بیشتر از آن نیست که یک بینندهٔ باتجربه قادر به ردیابی موطن نقاش یک تابلوی به‌خصوص است. بدون اینکه قادر به شناسایی نقاش باشد یا بتواند جز توضیحی مبهم در اثبات نتیجه‌گیری فوق ارائه دهد؛ اما در مفهومی محدودتر ممکن است یک ناحیهٔ کوچک‌تر در ایتالیای موردنظر باشد. خصوصیات مکاتب قابل تشخیص هستند و نشانه‌های عمدهٔ چنین گوناگونی اسلوب‌هایی کاملا بصری هستند و هرکسی که مایل به تشخیص یک اثر فلورانسی از یک نقاشی اهل فلورانس باشد، می‌تواند آن را به یک روش و تنها از یک راه انجام دهد» (سید صدر، ۱۳۸۳: ۶۰۱). با توجه به این تعاریف کلی، به نظر می‌رسد برای انتساب مکتب به شاخه‌های هنری چند موضوع کلیدی اهمیت زیادی دارد تا بتوان براساس آن‌ها مکتب را به سبک– هنرمند–خاستگاه به تنهایی یا با هم انتساب داد. به این معنا که مکتب می‌تواند خاستگاه یک هنر (مانند کشور– منطقه – شهر...) بدون ذکر نام هنرمند یا سبک یا دورهٔ تاریخی معینی باشد– مکتب می‌تواند خاستگاه یک هنر با سبک مسلط بر آن و یک دورهٔ معین تاریخی باشد– مکتب می‌تواند خاستگاه یک هنر با سبک مسلط بر آن و یک دورهٔ معین و یک هنرمند و شاگردانش باشد– مکتب می‌تواند در مجموع هر سه مورد گفته شده با همانندی دید و سبک و نگرش چند هنرمند هم‌دوره باشد. در نتیجه، آنچه از تعریف مکتب برمی‌آید، شامل خاستگاه هنری– نام هنرمند خاص– نگرش یا سبک خاص هنری– دورهٔ معین–پیروان هنر خاص– همانندی دید و سبک چند هنرمند هم‌دوره است و مادامی‌که یک مکتب همهٔ موارد را با هم داشته باشد، در ماندگاری و تثبیت و ارتقای شاخصه‌های هنری خود موفق‌تر است. پس در وهلهٔ اول، خاستگاه هنری مانند کشور یا شهر یا منطقهٔ جغرافیایی در انتساب مکتب مهم است؛ زیرا به منزلهٔ یک کانون قدرتمند هنری است که در آن با تربیت هنرمندان و پیروان نوعی سبک خاص باعث رشد مرکز شده و با تقویت خاستگاه هنری از راه حمایت و پشتیبانی حکومت، موجب تربیت هنرمندان در یک دورهٔ تاریخی معین شده است و در نهایت نوعی همانندی دید و سبک یکسانی را در خلق و ترویج سبک‌های هنری ایجاد کرده است. به این معنا که سبک‌های هنری زیرمجموعهٔ یک مکتب هستند. سبک‌هایی که از مجموعهٔ روش‌های رایج و با تفاوت‌ها و تشابهات فنی، هنری و بصری در خلق یک اثر به‌وجود آمده‌اند تا در کنار هم یک مکتب هنری را تولید کنند. در واقع، مکتب ایجاد شده در تغییر و تحول عناصر فنی و بصری شاخهٔ هنری دخالت دارد تا با ایجاد یک شکل خاص هنری، شرایطی برای پژوهشگران و هنرمندان فراهم کنند تا بر پایهٔ آن نقاط متمایز و متشابه سبک‌ها به‌درستی مشاهده شوند. ضمن اینکه آن‌قدر قوی باشد که به منزلهٔ الگویی برای آموزش و ترویج آن در دیگر مناطق جغرافیایی مورد بهره‌برداری قرارگرفته و در نهایت مبنایی برای ساخت مکاتب هنری بعدی شود.

مکتب تبریز

شهر تبریز پایه‌گذار دو سبک هنری کتاب‌آرایی به نام تبریز: ۱ – دورهٔ ایلخانی و تبریز ۲ – دورهٔ صفوی است و در دامان این مکتب، هنر خوشنویسی و نگارگری رشد کرد. به نحوی که سبک تبریز: ۱– همزمان با دورهٔ هولاکو خان و سبک تبریز ۲– مصادف با دورهٔ شاه اسماعیل اول در شهر تبریز پایه‌گذاری شد. برای آشنایی با پیشرفت و تحول مکتب تبریز، می‌بایست حرکت‌های روبه‌رشد آن را در سیر تاریخ بررسی کرد؛ زیرا تبریزِ دورهٔ ایلخانی یکی از سه پایتخت اصلی در کنار مراغه و سلطانیه محسوب می‌شد (کرباسی، ۱۳۹۳) که پس از تصرف آن در سال ۶۶۱ه.ق. هنرمندان که تا پیش از آن با الگوی (سلجوقی–بغداد) کار می‌کردند، مکتب تبریز را با ترکیبی از سبک (مغولی– بغداد) در تبریز تأسیس نمودند (معمارزاده، ۱۳۸۸؛ آژند، ۱۳۹۷ ؛ اشرودر، ۱۳۷۷؛ بینیون ۱۳۶۷ ؛ رابینسون، ۱۳۸۴). این سبک جدید متأثر از هنر (بیزانس، ایران ساسانی) که تا آن زمان به نام سبک (بغداد– سلجوقی) خوانده می‌شد، با ترکیبِ هنرچین ساخته شد و با نام سبک (ایلخانی یا مغولی، رشیدیه و سلطانیه) شهرت یافت (بینیون، ۱۳۶۷: ۱۰۷؛ اشرودر، ۱۳۷۷ :۴۵). از نمونهٔ آثار تهیه شده در تبریز تا پیش از ورود مغولان می‌توان به قرآن شاه چراغ سنه ۶۱۹ه.ق با تذهیب محمدبن‌مسعودبن‌ابی‌سعد ابهری اشاره کرد که در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود. همزمان با تسخیر بغداد، عطاملک جوینی به دستور هولاکوخان، امیر بغداد شد و در شهر مراغه به کمک خواجه نصیرالدین طوسی سلسلهٔ ایلخانی در سال ۶۶۱ ه.ق تأسیس گردید. در این زمان، هنرمندان و آثار کتابخانهٔ بغداد به تبریز و مراغه و سلطانیه انتقال یافت و خوشنویسی این دوره متأثر از سبک استادان خطوط ششگانه (یاقوت مستعصمی و شاگردانش) به کار گرفته شد (عزیزی یوسف کند، ۱۳۹۸؛ کرباسی، ۱۳۹۳ ؛ آژند، ۱۳۸۹). از استادان خوشنویسی که سبک نگارش بغداد

را در این دوره رواج دادند؛ یاقوت مستعصمی، شیخ احمد بن سهروردی، سید حیدر گنده‌نویس، ارغون بن عبداله کاملی، مبارکشاه قطب ملقب به زرین قلم، نصراله طبیب، مبارکشاه صوفی، علی‌بن‌محمدبن‌زید علوی حسینی، عبداله صیرفی، پیر یحیی جمالی صوفی است که شیوهٔ آن‌ها در دورهٔ حکومت ایلخانی کاربرد داشت (مقتدایی، ۱۳۸۷). دورهٔ ایلخانی، دورهٔ ساخت قرآن‌ها و نسخ خطی با قطع بزرگ بود و بهره‌برداری از نقوش هندسی و تجریدی در تزیین نسخه‌های نفیس آن از شاخصه‌های کتاب‌آرایی سبک تبریز –۱ محسوب می‌شود[۸](مشتاق، ۱۳۹۳).

در دورهٔ ایلخانی، شهر مراغه مرکزیت سیاسی خود را حفظ کرده بود، تا اینکه آباقاخان، فرزند هولاکو در سال ۶۶۳ه.ق تبریز را به‌عنوان پایتخت برگزید و سنت هنری را که در آن زمان تشکیل شده بود، به تبریز منتقل کرد. در این دوره (۶۶۳ تا۶۹۳ ه.ق) خوشنویسی تبریز با شیوهٔ یاقوت مستعصمی ادامه داشت و حتی آثار نگارگری مغولی یا ایلخانی برگرفته از سبک‌های ترکیبی چینی و بغداد با نام (سبک تبریز۱–) تهیه می‌شدند[۹](معمارزاده، ۱۳۸۸؛ آژند، ۱۳۹۷؛ اشرودر، ۱۳۷۷؛ بینیون، ۱۳۶۷؛ رابینسون، ۱۳۸۴).

هنر کتاب‌آرایی ایلخانی همچنان با عنوان سبک تبریز ۱– در دورهٔ غازان خان (۶۹۴ تا ۷۰۳ ه.ق) ادامه یافت. غازان خان از سال ۶۹۴ ه.ق. بر تبریز حکومت کرد و از این دوره تبریز به بزرگ‌ترین مرکز هنری مبدل گردید. در زمان غازان خان، اسلام مذهب رسمی مغولان شده بود و مرکز مهم غازانیه یا شنب غازان در پایین شهر تبریز به همت رشیدالدین فضل اله همدانی ساخته شد (بینیون، ۱۳۶۷؛ رابینسون، ۱۳۸۴؛ گری، ۱۳۵۵). از استادان کتابخانهٔ شنب غازان، عزالدین ابوالفضل الحسن بن یوسف الموصلی النقاش است که در تبریز می‌زیست. در دورهٔ غازان خان، سبک تبریز ۱– با شیوهٔ گذشته ادامه یافت و بیشتر مضامین خلق شده، بار علمی و تاریخی داشتند و خط نسخ برای نوشتن کتب علمی به کار می‌رفت[۱۰](مشتاق،۱۳۹۳).

در نیمهٔ اول قرن ۸ ه.ق با قدرت گرفتن اولجایتو سلطان محمدخدابنده (۷۰۳ تا ۷۵۹ ه.ق)، شهر سلطانیه پایتخت شد. این دوره مصادف با ساخت کتابخانه و مرکز هنری رَبع رشیدی تبریز به دست رشیدالدین فضل اله همدانی است. از خطوط به کار رفته در تهیهٔ نسخه‌های خطی این مرکز می‌توان به اقلام ششگانه اشاره کرد و نمونهٔ آن مجموعهٔ رشیدیه به سال ۷۱۰ ه.ق با رقم محمدبن‌محمودبن‌محمدامین زودنویس بغدادی و رسالهٔ عرایس الجواهر نوشته ابوالقاسم کاشانی مؤلف تاریخ اولجاتو در مرکز ربع رشیدی تبریز است. از مهم‌ترین دستنویس‌های این دوره، استنساخ کتاب‌های تاریخی مغول؛ مانند کتاب جامع‌التواریخ رشیدی در ربع رشیدی تبریز به سال ۷۰۷–۷۱۴ه.ق با قلم احمدموسی محفوظ در کتابخانهٔ انجمن آسیایی لندن است (وزیری، ۱۳۴۰: ۱۸۹). از مشهورترین خوشنویسان تبریز ۱– در این دوره، محمود تبریزی، خواجه عبداله صیرفی کتیبه‌نویس قرن ۸ه.ق فرزند محمد تبریزی از شاگردان مکتب یاقوت مستعصمی است. از آثار او کتیبه‌های مسجد رشیدیه تبریز و مسجد استاد شاگرد به سال ۷۴۲ ه.ق و عمارت غیاثیهٔ تبریز و سنگ قبرهای قدیمی گورستان چرنداب است. از نسخه‌های نوشته شده در تبریز دورهٔ اولجایتو می‌توان به کتاب *آثارالباقیه* بیرونی، سنه ۷۰۷ ه.ق محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه ادینبورگ و نسخهٔ *جامع‌التواریخ* سنه ۷۱۴ه.ق موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس، قرآن کشف شده از بقعهٔ شیخ صفی سنه ۷۰۶ ه.ق با تذهیب محمد بن ایپک به شیوهٔ هنرمندان ربع رشیدی و محفوظ در موزه ملی ایران (بیانی، ۱۳۲۸ : ۴۶–۴۷ –۴۲؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹ : ۶۱۷)، قرآن با رقم عفیف‌الدین محمد کاشی سبک تبریز۱– در مجموعهٔ رشیدیهٔ تبریز به سال ۷۲۸ ه.ق (خلیلی، ۱۳۲۰ : ۷۵)، شاهنامه قطع بزرگ با قلم حسن‌بن‌علی‌بن‌حسین بهمنی سنه ۷۳۱ ه.ق همزمان با دورهٔ اولجایتو محفوظ در موزهٔ توپکاپی اشاره کرد (بینیون. ویلکینسون. گری، ۱۳۹۶ : ۴۳۹). ویژگی‌های این کتاب نشانگر تداوم نقاشی سبک تبریز ۱– دورهٔ ایلخانی است. پیکره‌های بلند با چین‌وچروک لباس‌ها برای ایجاد عمق، وجود هالهٔ غیرروحانی دور سربرگرفته از هنر بیزانس و ساسانی است که در مکتب بغداد رواج داشت. محتوای این کتاب الگوبرداری از هنر چین و بیزانس و مضامین آن جنگی و حزن‌انگیز است (اشرودر، ۱۳۷۷: ۱۲؛ کونل، ۱۳۸۷؛ بینیون، ۱۳۶۷: ۹۶ ؛ عزیزی یوسف کند، ۱۳۹۸). همچنین از مهم‌ترین نُسَخ دورهٔ ایلخانی می‌توان به شاهنامه دموت اشاره کرد که دو تاریخ برای آن در نظر گرفته‌اند؛ یکی به سال ۷۰۰ ه.ق به تشخیص علامه محمد قزوینی و دیگری سال‌های ۷۱۶ تا ۷۲۶ ه.ق منسوب به دورهٔ ابوسعید بهادرخان ایلخانی است. به گفتهٔ دوست محمد هروی در دیباچهٔ مرقع بهرام میرزا، خطاط این شاهنامه، مولانا عبداله صیرفی و نقاش آن احمد موسی است (مایل هروی، ۱۳۹۷؛ حسینی، ۱۳۹۲). در این زمان، سبک نگارگری تبریز–۱ به نام سبک مغولی یا سبک رشیدیه رواج داشت و نسخهٔ دموت یکی از نمونه‌های بارز این سبک در استفاده از عناصر بصری و هنری سبک‌های بغداد و مغولی است.

تبریز در سال ۷۵۹ ه.ق همزمان با سلطنت سلطان اویس و احمد جلایری مجدداً پایتخت شد و سنت کتاب‌آرایی جلایری از بغداد به تبریز وارد گردید تا بعدها سبب‌ساز سبک هرات شود (کونل، ۱۳۸۷؛ کرباسی، ۱۳۹۳؛ پاکباز، ۱۳۸۳؛ آژند، ۱۳۸۳). آل جلایر در عراق و آذربایجان و فارس و اصفهان حکومت کردند (۷۵۹ تا ۸۱۳ ه.ق) و هنر کتاب‌آرایی آن‌ها ریشه در سبک تبریز ۱– و بغداد دارد. در دورهٔ جلایری، خط نستعلیق توسط میرعلی کاتب تبریزی تکامل یافت[۱۱]. مکتب جلایری در تبریز پل ارتباطی سبک تبریز ۱– به سبک تبریز ۲– است. از نسخه‌های نوشته شدهٔ دورهٔ جلایری که در تبریز نوشته شده‌اند، کتاب *کلیله و دمنه* ۷۶۲ ه.ق و محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه

---

۸ از نگارگران دوره هولاکوخان؛ احمد موسی نقاشِ «نسخهٔ *جامع‌التواریخ* رشیدی سنه ۷۰۷ ه.ق و هم دورهٔ عبداله صیرفی خطاط و همکار در تهیهٔ نسخهٔ *ابوسعیدنامه* و *کلیله دمنه*» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۴۹) است. از دیگر هنرمندان امیردولتیار شاگرد احمد موسی، مولانا ولی اله، محمدعلی توسی کاتب، احمد بن ابی نصر عتیق (وزیری، ۱۳۴۰: ۱۸۹؛ بیانی، ۱۳۲۸ : ۴۲؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ : ۹۲) است.

۹ از نقاشان «مشهور دورهٔ آباقاخان در تبریز، عبدالمومن بن شرفشاه نقاش تبریزی است» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ :۳۴۶) و از نمونهٔ آثار این دوره، نسخهٔ *تاریخ جهانگشای جوینی* به سال ۶۸۹ ه.ق است که در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود.

۱۰ در هنر کتاب‌آرایی تبریز دورهٔ غازان خان می‌توان به کتاب *منافع الحیوان* ابن بختیشوع ۶۹۰تا۶۹۹ ه.ق موزهٔ متروپولیتن اشاره کرد (محمدحسن، ۱۹۸۱: ۶۶ ؛ عزیزی یوسف کند ۱۳۹۸؛ معتقدی، ۱۳۸۷؛ بینیون، ۱۳۶۷؛ رابینسون، ۱۳۸۴؛ وزیری، ۱۳۴۰: ۱۸۹).

۱۱ از هنرمندان نقاش این دوره؛ شمس‌الدین تبریزی، عبدالحی و جنید است. شمس‌الدین تبریزی شاگرد احمد موسی و عبدالحی هروی از شاگردان تاج‌الدین سلیمانی و استاد شمس‌الدین محسوب می‌شود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۲۴۷–۳۲۲).

استانبول، *شاهنامه* ۷۶۲تا۷۷۶ ه.ق موجود در کتابخانهٔ توپکاپی، خمسه نظامی ۷۸۸ه.ق با رقم محمدبن‌محمود بغدادی با ۲۳نگاره محفوظ در کتابخانهٔ لندن– کتاب *عجایب المخلوقات* قزوینی (۷۹۰تا۷۹۹ ه.ق) در کتابخانه ملی پاریس– نسخهٔ *کلیله و دمنه* ۷۹۴ه.ق با ۷۲ نگاره درکتابخانه ملی پاریس– خمسه خواجوی کرمانی ۷۹۸ه.ق با رقم میرعلی بن الیاس تبریزی و جنید سلطانی و شمس‌الدین نقاش با ۹ نگاره در کتابخانهٔ لندن — دیوان سلطان احمد جلایری با خط نستعلیق توسط میرعلی تبریزی در نگارخانهٔ فریر واشنگتن – نسخهٔ *خسروشیرین* نظامی ۸۰۸ه.ق با رقم میرعلی تبریزی (آژند ۱۳۸۲) و شاهنامه‌ایی برای سلطان اویس جلایری با ۵۸ نگاره و به خط حسن‌بن‌علی بهمنی و نگارگری شمس‌الدین تبریزی و دستیارانش عبدالحی و جنید تهیه شده که در کاخ گلستان نگهداری می‌شود (عزیزی یوسف کند، مسرور و احمدی، ۱۳۹۸). در این دوره، کتابخانهٔ جلایری در شهر تبریز تأسیس شده بود و نگارگری و خوشنویسی با مکتب جلایری شهرت داشت[۱۲] (کونل، ۱۳۸۷؛ آژند، ۱۳۸۲،۱۳۸۹). مکتب تبریز ۱– در دورهٔ جلایری همچنان ادامه یافت و از نمایندگان برجستهٔ آن در خوشنویسی، میرعلی کاتب تبریزی در خط نستعلیق، عبدالحی منشی در تعلیق‌نویسی و شمس‌الدین تبریزی و جنید سلطانی در نگارگری بودند. به گفتهٔ دوست محمد هروی، نقاش دورهٔ شاه تهماسب صفوی، شمس‌الدین تبریزی این فن را در زمان سلطان اویس جلایری آموخته بود (محمدحسن، ۱۹۸۱، ۸۶ –۸۷ ؛ بینیون، ۱۳۶۷: ۹۶).

در سال ۷۸۸ه.ق. با یورش تیمور، شهر تبریز فتح شد؛ اما در کنار هرات مرکزیت هنری خود را حفظ کرد. در این زمان، برخی از هنرمندان تبریز به هرات رفتند و در رشد مکتب هرات همت گماردند (آژند، ۱۳۸۳؛ معمارزاده، ۱۳۸۸؛ رابینسون، ۱۳۸۴). در واقع، تحول کتاب‌آرایی هرات دورهٔ تیموری با پشتوانهٔ سبک تبریز ۱–و شیراز انجام شد؛ زیرا با تسلط تیمور بر هرات، ابتدا مرکزیت سیاسی هنری از تبریز به سمرقند و هرات منتقل شد و با ظهور بایسنقرمیرزا، پسر شاهرخ و سلطان حسین بایقرا، سبک تبریز ۱– به شکل جدیدی در هرات ادامه یافت. در این دوران، خط تعلیق و نستعلیق متحول شدند و از مسببین آن، امیرعلی شیر نوایی است که در انتقال مکتب تبریز به هرات مؤثر بود. خط نستعلیق با کمک کاتبان تبریز به هرات وارد شد و رشد کرد و از عاملین آن، جعفر تبریزی، شاگرد میرعلی تبریزی، کاتب مشهور دورهٔ جلایری است که از تبریز به هرات هجرت کرد و با حمایت بایسنقرمیرزا، ریاست کتابخانه سلطنتی را به عهده گرفت (قلیچ خانی، ۱۳۸۷). در آغاز ظهور نستعلیق، دو سبک متمایز در ایران ظاهر شده بود؛ ابتدا با شیوهٔ اظهر تبریزی، شاگرد جعفر تبریزی است که در خراسان و هرات رایج شد و بعدها سلطان علی مشهدی آن را در دورهٔ تیموری همزمان با انتقال هنرمندان از تبریز به هرات و با مرکزیت هنری هرات رواج داد. شیوهٔ دیگر نستعلیق، همزمان با دورهٔ ترکمانان در تبریز و با حاکمیت آق قویونلوها و قراقویونلوها ایجاد شده بود و توسط عبدالرحمن خوارزمی و دو تن از پسرانش به نام عبدالرحیم انیسی و عبدالکریم پادشاه که هردو در دربار یعقوب بیک ترکمان فعالیت می‌کردند، رواج یافت. این شیوه به نام نستعلیق غربی شهرت داشت (آژند، ۱۳۹۸،۱۳۹۷؛ فضایلی، ۱۳۶۲: ۴۴۹؛ سعدآبادی، شهیدانی، ۱۳۹۵: ۱۳۸). در این باره، مهدی بیانی می‌نویسد: نستعلیق از بدو تأسیس در شهر شیراز (آژند، ۱۳۸۳) تا ترویج و تثبیت آن در تبریز دورهٔ جلایریان رشد کرد. یکی به شیوهٔ شرقی یا خراسانی با مرکزیت هرات است و مروج آن جعفر تبریزی است که در کتابخانهٔ بایسنقرمیرزا در هرات ریاست داشت و سپس توسط اظهر تبریزی و شیخ محمود هروی متداول شد و دومی شیوهٔ غربی است که از عراق تا اردبیل و فارس و اصفهان و کرمان مورد استقبال قرارگرفت و توسط خاندان عبدالرحمن خوارزمی ساخته شده بود و در دربار جهانشاه قراقویونلو و فرزندش پیربوداق تثبیت و کاربرد یافت (آژند، ۱۳۹۷؛ یوشیفوسا، ۱۳۸۶ :۸۰). همچنین یعقوب بن حسن بن سراج شیرازی از کاتبان سال ۸۵۷ ه.ق در کتاب *تحفه المحبین* از شیوهٔ شرقی نستعلیق به نام طریق تبریزی و از شیوهٔ غربی به نام طریق شیرازی نام می‌برد (افشار و رعنا حسینی، ۱۳۷۶ : ۱۴۲). نستعلیق در ابتدای امر توسط کاتبان شیراز از ترکیب نسخ و تعلیق ساخته شده بود و همزمان با تسلط ترکمانان دورهٔ پیربوداق در شیراز این شیوه کاربرد داشت. شیوهٔ غربی نستعلیق‌نویسی در نیمهٔ دوم قرن ۹ ه.ق در نواحی ترکمانان تبریز تا زمان جلوس شاه اسماعیل اول در شهر تبریز رواج داشت که نمونه‌ای از آن را می‌توان در مرقع سلطان یعقوب ترکمان محفوظ در موزهٔ توپکاپی استانبول دید که به‌صورت تند و زاویه‌دار نوشته شده است. تداوم این شیوه در دیوان اشعار ختایی شاه اسماعیل اول که در تبریز نگارش شده است، ملاحظه می‌شود. در دورهٔ تیموری و مکتب هرات خراسان، شیوهٔ نگارش نستعلیق ابتدا توسط اظهر تبریزی، شاگرد جعفر تبریزی کار می‌شد و نگارگری آن هم برپایهٔ تبریز ۱– بود (قلیچ خانی، ۱۳۸۷ ؛کرباسی، ۱۳۹۳؛ فضایلی، ۱۳۶۲؛ سعدآبادی. شهیدانی ۱۳۹۵؛ ایرج افشار ۱۳۷۶؛ سوچک، ۱۳۸۵ :۶۱). از کاتبان مشهور تبریزی دربار تیموری؛ جعفر و اظهر تبریزی بودند و توسط آن‌ها خط نستعلیق در دو سبک دورهٔ تیموری رواج یافت؛ به این نحو که ابتدا با مهاجرت هنرمندان تبریز؛ مانند جعفرتبریزی و اظهر و فریدالدین جعفر تبریزی و حاجی محمد بندگیر، شاگرد عبداله صیرفی در هرات، این سبک به کار رفت و سپس با ظهور سلطان علی مشهدی، شاگرد اظهر تبریزی و تربیت کمال‌الدین محمود، غیاث‌الدین مذهب، سلطان محمد نور و مولانامحمد ابریشمی و میرعلی هروی و محمد قاسم شادیشاه و شاه محمود نیشابوری، سبک دوم نستعلیق‌نویسی در هرات ساخته شد. از بین این استادان، شاه محمود نیشابوری است که در ترویج شیوهٔ نستعلیق‌نویسی، میرعلی هروی در تبریز همزمان با دورهٔ شاه اسماعیل اول (مصادف با تبریز ۲–) پیشرو بود (شهیدانی، ۱۳۹۳ ؛ آژند، ۱۳۸۳). از آثار جعفر تبریزی؛ *گلستان سعدی*، *شاهنامه بایسنقری* با تصویرسازی سیف‌الدین نقاش و جنید سلطانی و مولانا خلیل و تجلید قوام‌الدین در کاخ گلستان (پاکباز، ۱۳۸۶ :۳۲۸) و دیوان حافظ است که در کتابخانهٔ هرات تولید شدند. از شاگردان جعفر تبریزی؛ عبداله هروی در خطوط ششگانه، عبدالحی منشی در خط تعلیق است و از واسطه‌های خوشنویسی بین هرات و تبریز، جعفر تبریزی و معروف تبریزی یا بغدادی است که هردو تربیت شدهٔ تبریز بودند. جُنگ اشعار خط نستعلیق، سرودهای اظهر تبریزی است که به خط جعفر تبریزی نوشته و به شاهرخ تیموری تقدیم شده بود. این جُنگ در حال حاضر در کتابخانه ملی تبریز نگهداری می‌شود (نوروزیان، ۱۳۹۲).

---

[۱۲] از نقاشان مشهور جلایری تبریز، احمد موسی، جنید سلطانی، شمس‌الدین تبریزی، عبدالحی منشی، پیر سید احمد باغ شمالی شاگرد عبدالحی، خواجه علی مصور، غیاث الدین و قوام الدین نقاش و در خوشنویسی؛ عبداله صیرفی، میرعلی تبریزی، مولانا سعدالدین تبریزی، شیخ محمد بندگیرتبریزی، شمس‌الدین قطابی معروف به شمس صوفی، فریدالدین جعفر تبریزی، عبداله طباخ، مولانا معروف، جعفرتبریزی، محمودبن‌محمد بغدادی، حافظ ابراهیم، رشیدخوانی، حاجی محمد معین الدین تبریزی، خواجه عبداله فرزند میرعلی تبریزی، کمال‌الدین شیخ محمود زرین قلم، مبارکشاه بن قطب تبریزی، خوافی مؤلف جهانگشای جوینی هستند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ : ۱۲۳ — ۱۲۳ –۱۳۷).

همزمان با دورهٔ تیموری در هرات، ترکمانان تبریز (۸۰۹ تا۹۰۷ ه.ق) با دو سلسلهٔ قراقویونلو و آق‌قویونلو بر تبریز حاکم شدند و مجدداً تبریز در کنار هرات سکاندار هنر کتاب‌آرایی گردید. در واقع، دوستی یعقوب بیک ترکمان با امیرتیمور باعث شد تا مرکزیت هنری تبریز همزمان با هرات حفظ شود[۱۳]. دورهٔ قراقویونلواز سال ۸۰۹ ه.ق با مکتب نگارگری ترکمانان و ترکیبی از سبک هرات، تبریز ۱- و شیراز ایجاد شد و خوشنویسی مسلط بر این دوره، خط نستعلیق غربی بود (آژند، ۱۳۸۹، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸). از کاتبان مشهور این دوره، خواجه شهاب‌الدین عبداله مروارید متخلص به بیانی، خواجه شمس‌الدین محمدکرمانی، عبدالرحمن و عبدالرحیم و عبدالکریم خوارزمی است و نگارگر مشهور آن، سلطان محمد تبریزی است که در دارالسلطنهٔ تبریز و با فرهاد نقاش فعالیت می‌کرد. همزمان با ظهور آق قویونلو در تبریز، سنت هنری پیشین ادامه یافت و مشهورترین کاتب این دوره، سلطان علی قائینی، شاگرد اظهر تبریزی است که ابتدا در تبریز کاتب دربار سلطان یعقوب قراقویونلو بود. نمونهٔ اثر او، کتاب *زبده الحقایق* عین الدین قضات همدانی برای سلطان یعقوب با رقم سلطان یعقوبی ۸۸۴ ه.ق محفوظ در موزهٔ سنت پترزبورگ (آژند، ۱۳۹۷) و دیگری، *نسخهٔ دیوان جامی* ۸۹۸ ه.ق است که در کاخ گلستان نگهداری می‌شود. عبدالرحمن خوارزمی از شاگردان عبداله پسر میرعلی تبریزی از کاتبان مشهور دورهٔ قراقویونلوها بود. او ابتدا در هرات و سپس به شیراز و بعد به تبریز هجرت کرد. از آثار او، خمسهٔ نظامی محفوظ در توپکاپی است که با ۲۰ نگاره به سبک ترکمانان شیراز ساخته شده است (آژند، ۱۳۹۷). از خطوط رایج دربار ترکمانان، خط تعلیق با رقم خواجه عبدالحی منشی است که در تبریز فعالیت می‌کرد. از مهم‌ترین آثار دورهٔ ترکمانان تبریز، خمسه نظامی با رقم عبدالرحیم یعقوبی سلطانی از شهر تبریز با ۱۱ نگاره و نگارگری شیخی یعقوبی و درویش محمد محفوظ در کاخ موزه توپکاپی— خمسه نظامی ۸۹۶ ه.ق با ۵ نگاره در موزهٔ هنرهای زیبای خلق‌های شرق مسکو— خمسه نظامی با کتابت درویش محمدتقی با ۲۵ نگاره ۸۸۶ ه.ق در کتابخانهٔ لنینگراد- کتاب *فراق‌نامهٔ* سلمان ساوجی به رقم درویش محمود بن عبداله در شهر تبریز ۸۹۶ ه.ق. موجود در کتابخانه ملی پاریس است. کانون هنری ترکمانان در تبریز، عمارت هشت بهشت بود و در دورهٔ سلطان یعقوب ترکمان سبک نگارگری شیراز به‌واسطهٔ تسلط ترکمانان آق قویونلو و پیر بوداق بر شیراز در مکتب ترکمانان تبریز تأثیرگذاشته بود[۱۴]. در واقع، سبک ترکمانان آمیخته‌ایی از سبک شیراز، تبریز ۱- و هرات است[۱۵](پاکباز، ۱۳۸۳). از خوشنویسان این مکتب، مولانا عبدالرحیم انیسی، عزالدین احمد، مولانا نعیم‌الدین و مولانا سلطانعلی یعقوبی است. مشهورترین نمایندهٔ مکتب ترکمان در نگارگری؛ سلطان محمد تبریزی و در خوشنویسی، عبدالرحمن خوارزمی با سبک نستعلیق غربی است.

استقرار سبک تبریز ۲- در این شهر از (۹۰۷ تا ۹۳۰ ه.ق مصادف با شاه اسماعیل اول -۹۳۰ تا ۹۵۵ ه.ق با دورهٔ شاه تهماسب) است. در سال ۹۰۷ ه.ق شاه اسماعیل اول تبریز را فتح کرد که تا آن زمان خط نستعلیق با سبک غربی در تبریز رواج داشت. تا اینکه در سال ۹۱۲ ه.ق با تسلط شاه اسماعیل اول بر هرات، کتابخانه سلطنتی آن تسخیر و هنرمندان به تبریز منتقل شدند و با انتقال کمال‌الدین بهزاد، استاد مکتب هرات به سال ۹۲۸ ه.ق به تبریز و عزیمت و حضور شاه محمود نیشابوری از سال ۹۲۷ ه.ق تا ۹۴۸ ه.ق تغییرات بنیادی در هنر کتاب‌آرایی تبریز به‌وجود آمد[۱۶](رابینسون، ۱۳۸۴؛ بینیون، ۱۳۶۷؛ کونل، ۱۳۸۷). از خوشویسان هراتی تبریز، فخری است که فرمان شاه اسماعیل اول را در سال ۹۱۰ ه.ق به خط تعلیق نوشت و شیوهٔ او در نستعلیق‌نویسی؛ مانند روش دربار ترکمانان تبریز و به خط نستعلیق غربی است (پات، خضری، مظاهری، ۱۳۹۰؛ جعفری، ۱۳۸۸). خوشنویسی تا پیش از ورود شاه محمود نیشابوری به کتابخانهٔ تبریز (دورهٔ شاه اسماعیل اول) به شیوهٔ غربی و ترکمانان بود که نمونهٔ آن در نسخهٔ اشعار شاه اسماعیل اول به نام ختایی دیده می‌شود. خط نستعلیق بعدها توسط شاه محمود با شیوهٔ شرقی و برگرفته از روش سلطان علی مشهدی و میرعلی هروی در تبریز متداول شد که ریشه در تعالیم میرعلی تبریزی و جعفر و اظهر تبریزی کتابخانهٔ بایسنقری داشت. این شیوهٔ خوشنویسی، الگویی برای کاتبان مرکز هنری تبریز ۲- گردید. از آثار این دوره، خمسه نظامی ۹۱۵ ه.ق با رقم علی کاتب به دستور شاه اسماعیل اول - *بوستان* سعدی ۹۲۰ ه.ق با رقم محمود بن نظام‌الدین محمد – هفت منظر هاتفی رقم درویش علی ۹۲۵ ه.ق است. از دیگر آثار تهیه شده در مکتب تبریز با شاه اسماعیل اول؛ *شاهنامه* فردوسی ۹۱۳ ه.ق در تبریز، *بوستان* سعدی با رقم قاسم بن شادیشاه ۹۲۶ ه.ق، خمسه نظامی ۹۲۸ ه.ق. رقم علی حسینی هروی، *گوی و چوگان* عارفی ۹۲۹ ه.ق رقم علی حسینی هروی، دو قرآن با رقم روزبهان شیرازی ۹۲۰ ه.ق و قرآن با خط پیرمحمد ثانی ۹۲۹ ه.ق مکشوف از بقعهٔ شیخ صفی هم دوره با شاه اسماعیل اول محفوظ در موزهٔ ملی ایران است (بیانی، ۱۳۲۸ : ۵۳-۵۴ ؛ پات، خضری و مظاهری ۱۳۹۰؛ آژند، ۱۳۸۹).

مرکزیت هنری تبریز تا ۹۵۰ ه.ق. همزمان با پایتختی تبریز، دورهٔ شاه تهماسب اول دوام داشت و علی‌رغم اوضاع نابسامان آن دوره، از کتاب‌آرایی حمایت و تبریز هنرمندان زیادی را به خود جذب کرده بود. از هنرمندان دورهٔ شاه تهماسب؛ شاه محمود نیشابوری – دوست محمد هروی – مالک دیلمی

---

[۱۳] تبریز در سال‌های ۸۸۳ تا ۸۹۶ ه.ق. مصادف با سلطان یعقوب ترکمان؛ کانون هنری خود را در کنار هرات در زمان سلطان حسین بایقرا حفظ کرده بود؛ زیرا ایران در آن دوره بین دو حکومت تقسیم شده بود؛ یعنی خراسان بزرگ در اختیار دولت تیموری و با حاکمیت سلطان حسین بایقرا از سال‌های ۸۷۳تا ۹۱۱ ه.ق و بخش غربی ایران؛ یعنی آذربایجان و عراق عرب و دیاربکر در اختیار آق قویونلوها و سلطان یعقوب ترکمان از سال ۸۸۳ تا ۸۹۶ ه.ق قرار گرفته بود و شهر تبریز در زمان سلطان یعقوب از سال ۸۸۳ ه.ق مرکز هنری ترکمانان محسوب می‌شد.

[۱۴] در این‌باره، بوداق بیک قزوینی در نسخهٔ جواهر الاخبار چگونگی فعالیت صنعتگران هنر کتابت شیراز را چنین شرح می دهد: در شیراز کاتبان خط نستعلیق بسیار هستند و همه انها کاریکدیگر را رونویسی می کنند. زنان شیراز به خوشنویسی می‌پردازند، در هر خانهٔ این شهر زن خانه کاتب و مرد مصور و نقاش و دختر مذهب و پسر مجلد و صحاف است (کوشا ۱۳۸۸: ۱۱۲).

[۱۵] . از مهم‌ترین نگارگران مکتب ترکمانان تبریز؛ درویش محمد، دیوانه نقاش تبریزی، شیخی یعقوبی، سلطان محمد تبریزی، سیدی احمد(کریم زاده تبریزی ۱۳۶۳ : ۲۱۸ -۲۳۴-۱۷۸ - ۲۵۶).

[۱۶]. نگارگری سبک تبریز ۲- ترکیبی از شیوهٔ تبریز ۱- هرات و ترکمانان است و نقاش مشهور و نمایندهٔ این سبک، کمال‌الدین بهزاد از مکتب هرات و سلطان محمد تبریزی از مکتب ترکمانان تبریز است. از دیگر نگارگران این دوره؛ قاسم علی، آقا میرک، مظفرعلی، میرسید علی، میرزا علی و میرمصور است. به نظر می‌رسد که نقاشی سبک تبریز ۲- با دو جریان هنری شکل گرفته بود؛ یکی سبک خیال پردازانهٔ ترکمانان با نمایندگی سلطان محمد تبریزی و دیگری سبک طبیعت‌گرایانه و منظم هرات با نمایندگی کمال‌الدین بهزاد. «گلستان هنر دربارهٔ حضور سلطان محمد در کتابخانه سلطنتی تبریز می‌نویسد: استاد سلطان محمد از دارالسلطنهٔ تبریز است و وقتی بهزاد از هرات به عراق آمد، سلطان محمد درویش قزلباش را بهتر از دیگران ساخته بود» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۰۷).

در خوشنویسی است که شیوهٔ نستعلیق‌نویسی هرات و الگوی میرعلی و سلطان علی را در تبریز گسترش دادند (اشرودر، ۱۳۷۷؛ بینیون، ۱۳۶۷؛ رابینسون، ۱۳۸۴ ؛ کونل، ۱۳۸۷؛ گری، ۱۳۵۵). در این دوره، خط تعلیق و نستعلیق اهمیت بیشتری داشت؛ اما از خط ریحان و محقق برای قرآن‌نویسی – ثلث درکتیبه و از شکسته و رقاع و توقیع برای کتابت انجامه‌ها – نسخ برای متنها استفاده می‌شد. از دیگر کاتبان این دوره، مولانا علی بیک تبریزی – میرسید احمد مشهدی – مالک دیلمی و سلطان محمد نور و شیخ‌زاده از وارثان نسل دوم نستعلیق‌نویسی هرات (سبک میرعلی و سلطان علی مشهدی) بودند که نشانگر انتقال شیوهٔ شرقی نستعلیق از هرات به تبریز هستند. از مهم‌ترین آثار دورهٔ شاه تهماسب در تبریز می‌توان به نسخهٔ نظامی با رقم محمدحسین تبریزی ۹۴۹ ه.ق. (پات، خضری و مظاهری، ۱۳۹۰؛ جعفری، ۱۳۸۸)، *صفات العاشقین* ۹۵۰ ه.ق. نوشته هلالی، *شاهنامه* ۹۵۳ ه.ق. *نسخهٔ انوار سهیلی* کاشفی، ۹۵۴ ه.ق و کتاب *یوسف زلیخای* جامی به خط عبداللطیف ۹۴۸ ه.ق. *خمسه نظامی* با رقم سلطان محمد نور ۹۳۱ ه.ق، *شاهنامه* با رقم محمد هروی از تبریز، ۹۳۱ ه.ق. موجود در مؤسسه شرق آکادمی علوم لنینگراد – *حالینامه* عارفی (گوی و چوگان) منسوب به سلطان محمد تبریزی با خط تهماسب الحسینی ساخته شده در تبریز، ۹۳۱ ه.ق محفوظ در کتابخانه ملی سنت پترزبورگ– قرآن به خط نستعلیق با خط شاه محمود نیشابوری ۹۴۵ه.ق ساخته شده در تبریز محفوظ در موزه توپکاپی – نسخه امیر علیشیر نوایی ۹۴۷ ه.ق کاری از نقاشان تبریز و پیروان بهزاد محفوظ در کتابخانه ملی پاریس – نگاره گلستان شدن آتش بر حضرت ابراهیم محفوظ در کاخ گلستان –نگاره امام زین‌العابدین به ملاقات کعبه می‌رود در نسخهٔ *سلسله الذهب* ۹۵۶ ه.ق محفوظ در مؤسسهٔ اسمیتسونیان واشینگتن– نگاره سجدهٔ فرشتگان بر آدم در کتاب حبیب السیر محفوظ در کاخ گلستان– نگاره معراج پیامبر (ص) از خمسه تهماسبی در تبریز، ۹۴۶ ه.ق. منسوب به سلطان محمد در کتابخانهٔ بریتانیای لندن– خمسه نظامی تهماسبی، ۹۴۶ ه.ق. با نقاشی سلطان محمد و آقا میرک و میرسیدعلی و مظفرعلی است (خردمند، ۱۳۹۸). این نسخه در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود و برای شاه تهماسب صفوی تهیه شده و کاتب آن شاه محمود نیشابوری نمایندهٔ خوشنویسی سبک تبریز ۲– است[۱۷].

ارزیابی

در این بخش به منظور پاسخگویی به سؤالات مقاله، نمونه‌ای از آثار موزهٔ ملی ایران، رضا عباسی، کاخ‌های سعدآباد، نیاوران و گلستان را با توجه به تغییر سبک‌های خوشنویسی تبریز ۱و۲ انتخاب و بر مبنای تعریف مکتب ارزیابی می‌شود. در تعریف اصطلاح مکتب برای تبریز شاخصه‌هایی مانند خاستگاه، هنرمندان خاص و شاگردان، دورهٔ معین تاریخی تبریز که در ایجاد مکتب هنری آن دخالت دارند– نام بلده تبریز– ویژگی‌های نگارش تبریز ۱– ۲ در نمونه‌های انتخابی توجه شده است. از دلایل استفاده از نمونه‌های موجود در موزه‌های ایران در این بخش، اثبات ویژگی‌های مکتب تبریز عنوان یک مکتب مستقل است که توانست تا در رشد و ابداع دیگر مکاتب هنری ایران پیشرو باشد. همچنین ترتیب و تعداد نمونه‌های انتخابی بر مبنای تحول و تغییر اقلام خوشنویسی از خطوط شش‌گانه تا نستعلیق در گذر زمان (ایلخانی تا پایان دورهٔ پایتختی تبریز، حکومت شاه تهماسب) است که در جدول ۱– مطابق با سیر تاریخی از (سدهٔ ۷ تا ۱۰ ه.ق) و با توجه به رقم آن‌ها که در شهر تبریز تولید و نسخه‌برداری شده‌اند، دسته‌بندی و توصیف می‌شوند و در آخر عینیت‌بخشی و اثبات مطالب پژوهشی این مقاله است که از نمونه‌های موجود در موزه‌های ایران برداشت شده است.

اولین نمونهٔ نسخهٔ تاریخ جهانگشای جوینی سدهٔ ۷ ه.ق نوشته شده در تبریز با خط نسخ قدیم است (تصویر–۱). این خط نخستین خط به کار رفته در نسخه‌های تاریخی، علمی و قرآنی همزمان با دورهٔ مغول در ایران از (اقلام ششگانه) است که پیرو سنت نوشتاری بغداد از خط ثلث و محقق در قرآن‌نویسی استفاده می‌شد و قلم نسخ ساده برای نوشتن کتاب‌های علمی و تاریخی به کار می‌رفت. اهمیت زبان و خط فارسی بنا به پیشنهاد عطاملک جوینی مورد توجه قرارگرفت و برخلاف سبک بغداد که تا پیش از آن در تمام دوران‌های اسلامی ایران رواج داشت، مکاتبات دیوانی به زبان و خط عربی منسوخ گردید (زرین کمر و محسنی، ۱۳۹۷؛ سعیدی و معاذالهی ۱۳۹۴؛ یارمحمدی و خسروبیگی، ۱۴۰۰). این حرکت باعث گردید تا از دورهٔ ایلخانی و با مرکزیت تبریز، مراغه و سلطانیه، تهیهٔ نسخه‌های خطی غیرمذهبی؛ مانند *شاهنامه* و نسخه‌های فارسی در دستور کار نویسندگان قرارگیرد و به نوعی زمینهٔ رشد سبک‌های هنری مکتب تبریز فراهم گردد.

---

[۱۷]. این نسخه ۱۴ نگاره دارد و نقاش سلطان محمد تبریزی است. شاهنامهٔ شاه تهماسبی یا هوتون در تبریز ۹۴۹ تا۹۵۴ ه.ق با ۲۵۸مجلس توسط سلطان محمد میرمصور آقا میرک، مسیر سید علی مظفر علی دوست محمد کار شده و به سلطان سلیم عثمانی هدیه شد و بعدها به مالکیت آرتور هوتون در آمد. در حال حاضر، ۷۸ تصویر آن در موزهٔ نیویورک و صفحات دیگر آن در موزهٔ هنرهای معاصر ایران و موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۶ : ۳۲۸). نقاشان مشهور این دوره؛ سیاوش جرجانی، صادق شاه قلی، ولیجان تبریزی، شیخ محمدی شیرازی، کمال تبریزی، آقا میرک، میرک تبریزی، میرزا محمد تبریزی شاگرد میرزا حسن و همکار استاد کمال‌الدین بهزاد در دورهٔ شاه تهماسب اول (کریم‌زاده تبریزی،۱۳۷۰: ۱۲۹۵)، ابراهیم تبریزی، مظفر علی تبریزی، نباتی تبریزی، کربلا علی تبریزی، مولانا حسن، میرزا علی تبریزی فرزند سلطان محمد تبریزی است که در کتابخانهٔ شاه تهماسب اول با پدر همراهی می‌کرد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ : ۱۲۴ ؛ ۱۳۷۰ : ۱۳۶۸–۱۲۹۵). از مذهبان این دوره در تبریز؛ قاسم بیک تبریزی، میرزا بیک تبریزی، محمد زمان تبریزی در دارالسلطنه تبریز (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۵۲۴)، محب علی شاگرد استاد حسن بغدادی و رئیس نگارخانه شاه طهماسب (همان، ۵۹۱)، پیر سیداحمد تبریزی از تذهیبکاران دورهٔ شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب، میر یحیی تبریزی تذهیب‌کار این دوره که در دارالسلطنهٔ تبریز فعالیت می‌کرد. بابا تبریزی تذهیب‌کار و مقصودعلی الشریف تبریزی از خوشنویسان این دوره هستند (همان، ۱۳۷۰: ۱۳۵۵ –۱۴۴۳). از هنرمندان مکتب تبریز که مهاجرت کردند، قوام‌الدین تبریزی نقاش و جلدساز دورهٔ شاه تهماسب است که به دربار بایسنقر میرزا و کمال تبریزی شاگرد شاهقلی در نقاشی مکتب بهزاد که به عثمانی رفتند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹ : ۵۳۶–۵۵۰).

تصویر۱- نسخهٔ جهانگشای جوینی، کتابخانهٔ کاخ گلستان، خط نسخ اولیه، سده ۷ ه.ق، دورهٔ ایلخانی، شماره ثبت ۷۵۳.

خطوط ششگانه از زمان ابداع آن در قرن ۴ ه.ق توسط این مقالهٔ بیضاوی شیرازی تا پایان دورهٔ ایلخانی در نوشتن کتب مذهبی و قرآن‌ها به کار گرفته شده بود و به دلیل فرم‌های اقلام ثلث و محقق در قرآن‌نویسی باعث شد تا در این دوره نُسَخ قرآنی در ابعاد بزرگ تهیه شود. شیوهٔ نگارش و استفاده از اقلام ششگانهٔ دورهٔ ایلخانی با مکتب بغداد و شیوهٔ یاقوت مستعصمی از این دوره ادامه یافت. دومین خطی که در دورهٔ ایلخانی شهر تبریز مورد توجه بود، خط ثلث با شیوهٔ یاقوت است که در ربع رشیدی، مرکز مهم هنری دورهٔ اولجایتو نوشته می‌شد. شهر تبریز دورهٔ ایلخانی با تأسیس مراکز هنری شنب غازان و ربع رشیدیه در دو مقطع زمانی هنرمندان بسیاری را به خود جذب نمود. نمونه‌ایی از این خط، قرآن با خط احمد بن سهروردی با الگوبرداری از سبک بغداد است که توسط کاتبان مرکز هنری ربع رشیدیهٔ تبریز در سال ۷۰۴ ه.ق (دورهٔ اولجایتو) ساخته شده است (تصویر-۲). از خصوصیات بارز این نسخه، بهره‌برداری از تذهیب هنر ایلخانی است که با استفاده از نقوش هندسی و طرح‌های تجریدی متأثر از هنر سلجوقی تهیه می‌شد. تذهیب این قرآن توسط محمد بن ایپک از تذهیبکاران مشهور دورهٔ اولجایتو انجام گرفته است.

تصویر۲- قرآن ثلث، احمد بن سهروردی، (ربع رشیدی تبریز)، ۷۰۴ ه.ق، دورهٔ اولجایتو، تزئین سبک رشیدیه (تبریز۱)، موزه ملی ایران، شماره ۳۵۴۸.

همزمان با پیشرفت خوشنویسی و استقبال مغولان از هنرهای کتابتی در مراکز هنری تبریز، هنر نگارگری متأثر از عناصر تصویری و بصری نقاشی بغداد و چین ابداع شد. از نمونهٔ آثار نگارگری ایلخانی شاهنامه دموت است (تصویر-۳) که آمیخته‌ای از هنر کتاب‌آرایی چین در ترسیم نقوش طبیعی، ایران ساسانی در طرح‌اندازی پوشش و تزئینات مفصل، بیزانس در استفاده از رنگ‌ها و سایه‌روشن و عمق‌نمایی با نام سبک تبریز۱- یا ایلخانی (رشیدیه) است. شاهنامهٔ مشهور دموت یا ابوسعیدی متفاوت از روش‌های به کار گیری هنر تصویرسازی سلجوقی و بغداد، نوآوری‌هایی در ترسیم صحنه‌های خاص و مورد علاقهٔ مغولان ایجاد کرده است. خط نسخ به کار رفته در این نسخه، نشانگر نشانه‌های ظهور اولیهٔ خط نستعلیق و تغییرات فنی در نحوهٔ نوشتار قلم نسخ دورهٔ ایلخانی است. سبک رشیدیه در تبریز پایه‌گذار سبک ترکمانان و بعدها هرات است.

تصویر۳- برگی از شاهنامهٔ دموت، سدهٔ ۸ ه.ق، دوره اولجایتو، سبک تبریز۱ ، موزهٔ رضا عباسی، شمارهٔ ۲۵۳۰

در سیر تاریخی مکتب تبریز، دورهٔ ترکمانان با حاکمیت آق قویونلوها و قراقویونلوها فصل جدیدی از ابداع شیوه‌های هنری تبریز آغاز گردید. هم‌زمان با یعقوب بیک ترکمان، شهر تبریز به منزلهٔ مرکز مهم هنری پیشرفت کرد و خطوط شش‌گانه با شیوهٔ یاقوت همچنان استمرار داشت نمونه قرآن به خط عماد القاری طاووسی از هنرمندان دورهٔ ترکمانان به خط محقق در تبریز شاهد این ادعا است (تصویر -۴).

تصویر۴- قرآن کریم، عمادالقاری طاووسی، ۸۷۰ ه.ق، ترکمانان تبریز، خط محقق، موزه ملی ایران، تذهیب دوره ایلخانی، شماره ۳۶۳۶

از دیگر خطوط رایج دورهٔ ترکمانان که تا ابتدای دورهٔ شاه اسماعیل اول در تبریز کاربرد داشت؛ نستعلیق با سبک غربی است. این قلم توسط عبدالرحمن خوارزمی از کاتبان دربار سلطان یعقوب به کار می‌رفت. نمونهٔ این شیوه در قطعهٔ خط نستعلیق به رقم عبدالرحیم انیسی با فرم‌های تند و زاویه‌دار مشاهده می‌شود (تصویر –۵).

تصویر۵– نستعلیق غربی، عبدالرحیم انیسی، ۸۹۹ ه.ق، ترکمانان تبریز،کاخ سعد آباد، شماره ۳۴۳.

از دلایل اهمیت این شیوه را می‌توان به گسترش آن در تمام مناطق تحت فرمان ترکمانان در بخش‌های زیادی از جنوب، شمال غرب و غرب ایران ارتباط داد. قلم نستعلیق ابتدایی در شهر تبریز و توسط میرعلی کاتب تبریزی (تصویر–۶) از خوش‌نویسان دربار جلایری نوشته شد. میرعلی تبریزی به روایت کاتبان قدما؛ مبدع و یا تثبیت‌کنندهٔ اولین قلم خوشنویسی ایرانی؛ یعنی نستعلیق است. او از بغداد به تبریز آمد و خط نستعلیق مشهور به شیرازی یا غربی را که تا آن زمان در دربار ترکمانان رایج بود، تثبیت و به قاعده نمود. قلم نستعلیق توسط میرعلی تبریزی به عبداله فرزندش آموخته و سپس با تسلط تیمور بر بخش‌های زیادی از شرق تا غرب ایران و روابط دوستانه‌ای که با ترکمانان تبریز برقرار شده بود، این قلم توسط هنرمندان مهاجر کارگاه هنری تبریز به هرات انتقال یافت. از هنرمندانی که در تحکیم و پیشرفت نستعلیق در هرات همت گماردند، عبداله بن میرعلی تبریزی، جعفر تبریزی، اظهر تبریزی، فریدالدین جعفر تبریزی است. خط نستعلیق در هرات به نستعلیق شرقی یا طریق اظهر شهرت یافت و در کارگاه سلطنتی شاهرخ و بایسنقر میرزا و سپس سلطان حسین بایقرا رشد کرد. هم زمان با دورهٔ شاهرخ، مسئولیت کتابخانهٔ سلطنتی هرات در اختیار جعفر تبریزی قرار گرفت و شیوهٔ نستعلیق شرقی به نام اظهر تبریزی از شاگردان جعفر تبریزی به اولین گروه هنرمندان هرات آموخته شد. گروه دوم هم عصر با سلطان حسین بایقرا و رهبری سلطان علی مشهدی و میرعلی هروی است که با تربیت نسل دوم نستعلیق‌نویسی، هنر کتاب‌آرایی مکتب هرات را ارتقا بخشید.

تصویر۶– نستعلیق، میرعلی کاتب تبریزی، سدهٔ ۹ ه.ق، دورهٔ جلایری تبریز، کاخ سعد آباد، شماره ۳۳۹.

از کاتبان این مکتب، شاه محمود نیشابوری، سلطان محمد نور، محمدقاسم شادیشاه و سید احمد مشهدی است که بعدها پایه‌گذار نستعلیق‌نویسی دورهٔ صفوی شدند. شیوهٔ میرعلی هروی توسط شاه محمود نیشابوری در تبریز دورهٔ صفوی ادامه یافت و از پیروان این شیوه، عیسی از کاتبان پیرو میرعلی در کتابخانهٔ هنری سلطان ابراهیم میرزا در مشهد و همزمان با دورهٔ شاه تهماسب است (تصویر –۷).

تصویر۷– دیوان ختایی شاه اسماعیل اول صفوی به زبان ترکی، رقم عیشی، سده۱۰ه.ق، موزه ملی ایران، شماره ۳۷۰۵

توجه به شیوهٔ نستعلیق‌نویسی هرات با ورود شاه محمود نیشابوری به تبریز، در سال ۹۲۷ ه.ق به دستور شاه اسماعیل اول صفوی مرکزیت هنری مجددا از هرات به تبریز انتقال یافت و سبک تبریز۲– در نگارگری و خوشنویسی ایجاد شد. سردمدار سبک تبریز–۲ دورهٔ صفوی در خوشنویسی شاه محمود نیشابوری با شیوهٔ هرات (تصویر –۸) و در نگارگری با کمال‌الدین بهزاد از هرات و سلطان محمد تبریزی از مکتب ترکمانان تبریز است.

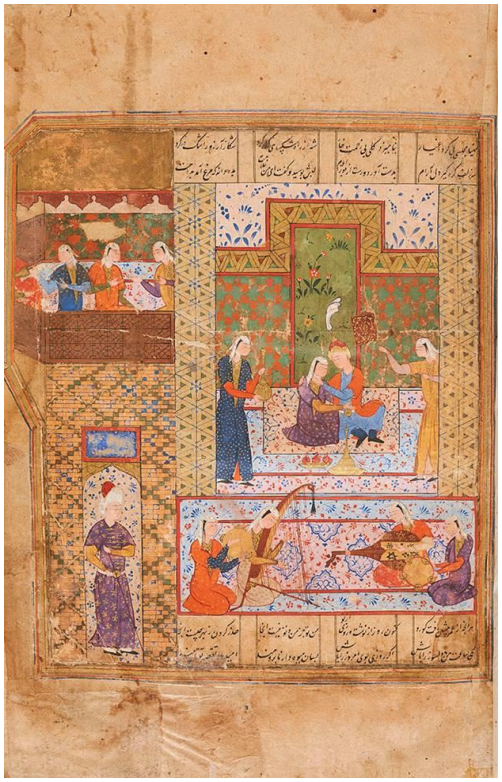
تصویر۸- نسخهٔ چهل کلمهٔ امام علی (ع)، شاه محمود نیشابوری، ۹۱۰ ه.ق، کاخ گلستان، شماره ۲۲۰۹.

شهر تبریز تا سال ۹۵۰ ه.ق مرکزیت هنری خود را حفظ نمود و با تربیت و دعوت از هنرمندان موجبات ساخت نسخه‌های ارزشمند هنری در دو مقطع زمانی شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب را فراهم آورد. دورهٔ صفوی، دورهٔ تهیهٔ نسخه‌های ادبیات فارسی است (تصاویر، ۹ تا ۱۲). سبک تبریز۲- از زمان شاه اسماعیل اول از دورهٔ پایتختی تبریز مصادف با دورهٔ شاه تهماسب اول ادامه داشت و پس از آن با انتقال پایتخت به قزوین و عدم حمایت شاه تهماسب از هنر کتاب‌آرایی بیشتر هنرمندان از تبریز به قزوین و مشهد و بخارا و شیراز مهاجرت کردند و بعدها پایه‌گذار شیوهٔ نگارگری ایرانی با عنوان مکتب اصفهان و خوشنویسی مکتب جدید با نام میرعماد شدند.

تصویر۹- کتابچهٔ چهل سخن، شاه محمود نیشابوری، ۹۳۵ ه.ق، کارگاه شاه تهماسب در تبریز، موزهٔ رضا عباسی، شمارهٔ ۲۰۴۹.

تصویر۱۰- دیوان امیرشاهی سبزواری، شاه محمود نیشابوری، ۹۵۱ ه.ق، به دارالسلطنه تبریز ، سبک -۲ تبریز، کاخ گلستان، شماره ۲۱۶۳

تصویر۱۱- برگی از شاهنامه شاه تهماسبی(هوتون)، رقم نقاشان سبک -۲ تبریز، قرن ۱۰ ه.ق، کتابخانه سلطنتی تبریز دوره شاه اسماعیل اول تا شاه تهماسب اول، موزه رضا عباسی، شماره ۲۵۲۷.



تصویر۱۲- خمسه نظامی، رقم سید احمد حسینی مشهدی- میرسیدعلی تبریزی و میرک هروی، سده ۱۰ ه.ق ، سبک -۲ تبریز، کاخ نیاوران، شماره ثبت ۵۴

نتیجه

تبریز با مکتب هنری خوشنویسی و نگارگری از دیرباز سهم بسزایی در بارور کردن داشته‌های فرهنگی و هنری داشته است که متأسفانه انتساب دقیق آثار

متعلق به آن برای شناسایی، گردآوری و معرفی هنرمندان به دلیل پراکندگی جغرافیایی مناطق فرهنگی گذشته تا حدی مشکل به نظر می‌رسد. با توجه به تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران، منشأ این پراکندگی در چند مورد خلاصه می‌شود: ابتدا وجود مرزهای نامشخص ایران فرهنگی و دوم مهاجرت‌های هنرمندانی است که خواسته یا به اجبار در بخش‌های مختلفی از ایران زندگی کرده و در نشر و آموزش سبک‌های متفاوت هنری نقش ویژه‌ای داشته‌اند. سوم ترکیب و در هم آمیختگی سبک‌های هنری متعلق به مناطق و شهرهای مختلف است که گاهی انتساب هر سبک و الگوی هنری به یک منطقهٔ ثابت را دشوار می‌کند و در آخر محوریت برخی از شهرهای بزرگ ایرانی است که توانسته‌اند به‌عنوان پایتخت و مراکز مهم فرهنگی سهم بسیاری در بازبینی، ترویج و آموزش و تربیت هنرمندان ایرانی داشته باشند. یکی از این شهرها، تبریز است که به‌عنوان پایتخت و مرکز بازرگانی و سیاسی خود منشأ ارتباطات فرهنگی و هنری ایران از شرق تا غرب بود و به مدت چند سده، مروج و نگهدارندهٔ بخش مهمی از مکاتب هنرهای ایرانی به‌ویژه در نگارگری و خوشنویسی است. شهر تبریز از سدهٔ ۷ تا ۱۰ ه.ق در چند نوبت پایتخت گردید؛ یعنی از دورهٔ ایلخانی (آباقاخان) تا دورهٔ صفوی (شاه اسماعیل اول) که تا نیمهٔ حکومت شاه تهماسب اول صفوی ادامه یافت. در واقع شرایط و موقعیت خاص جغرافیایی و اجتماعی تبریز از دورهٔ ایلخانی تا صفوی موجب شد تا با پشتیبانی قدرت‌های حاکمه، فضایی مناسب به لحاظ فرهنگی–هنری برای هنرمندان فراهم شود و بعدها با مهاجرت و کوچ استادان مکاتب و سبک‌های هنری، منجر به باروری مهم‌ترین مکتب هنری به نام مکتب تبریز گردد. صرف‌نظر از سبک‌های معماری و هنرهای صناعی تبریز می‌توان به دو هنر خوشنویسی و نگارگری اشاره کرد که بنا به دو اصل؛ اهمیت و توجه به ماهیت هنر نگارش و ترویج سنت نسخه‌برداری و کتاب‌آرایی ایران پس از اسلام از رشد خوبی برخوردار گردید. از دلایل اثبات مکتب کتاب‌آرایی تبریز بر پایهٔ مفهوم مکتب‌شناسی، می‌توان به این موارد اشاره کرد: هنر خوشنویسی و نگارگری شهر تبریز به دست هنرمندان بومی و مهاجر رشد کرد– شهر تبریز در چند مقطع متداول تاریخی (ایلخانی، جلایری، ترکمانانف صفوی) پایتخت بود– مهاجرت هنرمندان و صنعتگران به شهر تبریز در دو برههٔ تاریخی ایلخانی و صفوی به شکل مستمر انجام گرفت و از دلایل آن فضای آرام سیاسی و اجتماعی است– هنرمندان تبریز با استفاده از دستاورد سبک‌های هنری مناطق مختلف ایران نسبت به ایجاد مکتب تبریز همت گماردند– شهر تبریز به منزلهٔ مرکز فرهنگی و سیاسی دوران ایلخانی تا صفوی توانست منشأ ساخت و تولید نسخه‌های نفیس کتاب‌آرایی ایران با دو سبک تبریز ۱–۲ گردد– مکتب تبریز در کتاب‌آرایی پایه‌گذار مکتب هنری تیموری تا صفوی و مشوق هنرکتاب‌آرایی عثمانی و گورکانی است. آنچه از نتیجهٔ این تحقیق به دست می‌آید، توجه به اهمیت و ارزش‌گذاری هنرمندان مکتب تبریز در استفاده و بهره‌برداری از سبک‌های متفاوت زیبانویسی و دستاوردهای مکاتب کتاب‌آرایی پیشین در تغییر و تحول نسخ خطی است که شرایط مناسبی برای ابداع و ترویج سبک‌های جدید هنری مناطق متفاوت تاریخی به‌وجود آورد. به نظر می‌رسد رشد اقلام خوشنویسی و سبک‌های نگارگری با حضور هنرمندان و استادان صاحب سبک در تبریز و دیگر مراکز هنری انجام گرفته است؛ به نحوی که به خوبی رد پای مشخصی از بازنمایی و تغییر ویژگی‌های مختلف نگارش و نگارگری تبریز در آثار موجود مشاهده می‌شود. این نتایج نشانگر تداوم این هنر با دو سبک متمایز و در دو مقطع زمانی متفاوت و همچنین قدرت ماندگاری و ویژگی‌های بصری هنر کتاب‌آرایی مکتب تبریز است؛ به شکلی که بعدها روش‌های تولید و تهیهٔ نسخه‌های خطی و نگارگری مکتب تبریز الگویی برای هنرمندان داخلی و خارج از مرزهای ایران، به‌خصوص در عثمانی و هند (سده، ۱۰ و ۱۱ ه.ق) گردید.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۷)، «شیوهٔ تبریز مکتب ترکمان»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۷۶, تهران، صص ۲۹تا۴۰.
--------. (۱۳۹۸)، «شیوهٔ شیراز مکتب ترکمان»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۸۰، نهران، صص۴۹تا۵۶.
--------. (۱۳۸۹)، «تأثیر هنرمندان مکتب تبریز در شکل‌گیری و گسترش مکتب استانبول»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۴۱، تهران، صص۳۳تا۳۸ .
--------.(۱۳۸۲)، «مکتب نگارگری بغداد آل جلایر»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۱۴، تهران، صص۸۳تا۹۲ .
--------. (۱۳۸۳)، «خوشنویسی در قلمرو مکتب هرات: دورهٔ پیشین با تأکید بر قلم نستعلیق»، کتاب ماه هنر، ش ۶۹و ۷۰، تهران، صص۲۴تا۳۶.
--------. (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری قزوین و تبریز و مشهد؛ تهران: فرهنگستان هنر.
اشرودر، اریک. (۱۳۷۷)، *سرآمدان نقاشی ایران: احمد موسی و شمس‌الدین*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
بیانی، مهدی. (۱۳۲۸)، *راهنمای گنجینهٔ قرآن در موزهٔ ایران باستان*؛ تهران: انجمن آثار ملی ایران.
بینیون، لورنس. (۱۳۶۷)، *سیر تحول نقاشی ایران*، ترجمهٔ محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.
بینیون. لورنس، ویلکینسون. ج وس، گری. بازیل. (۱۳۹۶)، *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران*، تهران: امیرکبیر.
پات، فریبا؛ خضری، احمدرضا و مهرانگیز مظاهری. (۱۳۹۰)، «خوشنویسی در آغاز صفوی با تحولات و کارکردها حامیان و هنروران»، نشریهٔ پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی، ش ۱، تهران، صص۳۳تا ۴۸.
پاکباز، روئین. (۱۳۸۳)، *دایره المعارف هنر*؛ تهران: فرهنگ معاصر.
--------. (۱۳۸۶)، *دایره المعارف هنر*؛ تهران: فرهنگ معاصر.
جعفری، فاطمه. (۱۳۸۸)، «عناصر تصویری سه نگارهٔ موجود در خمسه نظامی شاهی به قلم سلطان محمد نقاش (با نگاهی به ویژگی‌های مکتب تبریز صفوی)»، نشریهٔ نقش مایه، ش۳، تهران، صص۸۵تا۹۰.
حسینی، محمود. (۱۳۹۲)، *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (دموت)*؛ تهران: عطار.
خردمند، بهاره و مریم. (۱۳۹۸)، «انعکاس مضمون دعا و نیایش در نگاره‌های نسخ خطی مکتب تبریز اول و دوم»، نشریهٔ مطالعات هنر و رسانه، شماره ۱، تهران، صص۶۷تا۹۲.
خلیلی، محمد علی. (۱۳۲۰)، *صنایع ایران بعد از اسلام*؛ تهران: اقبال.
رابینسون، ویلیام باسیل و هیلن براند. رابرت. (۲۰۰۱)، *کتاب نقاشی ایرانی: از مغول‌ها تا قاجار*، لندن: نشر آی بی تائوروس.
رابینسون، ویلیام باسیل. (۱۳۸۴)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
حسینی کرامت، رعنا و ایرج افشار. (۱۳۷۶)، *تحفه المجبین*، نوشتهٔ یعقوب بن سراج حسنی شیرازی؛ تهران: نقطه.
زرین کمر، رضا و مرتضی محسنی. (۱۳۹۷)، «هویت ایرانی در متون ادبی تاریخی عصر ایلخانی»، نشریهٔ مطالعات ملی، شماره ۳، تهران، صص۳ تا۲۲.
سعد آبادی، پریسا؛ جعفری، علی اکبر و شهاب شهیدانی. (۱۳۹۵)، «سیرتحول هنر خوشنویسی و انواع خطوط آن در مکاتب هنری عصر صفوی»، نشریهٔ تاریخ‌نامهٔ خوارزمی، شماره ۱۳، تهران، صص۱۱۸تا۱۵۲.
سعیدی، مریم و پروانه معاذالهی. (۱۳۹۴)، *سنت ترجمه در عصر ایلخانی و تیموریان*؛ تهران: قطره.
سوچک، پریسیلا. (۱۳۸۵)، «خوشنویسی عصر صفوی (۹۰۸ تا ۹۸۳ ه.ق)»، ترجمهٔ شروین فریدنژاد، نشریهٔ مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۵، تهران، صص ۶۰تا۶۷.
سید صدر، ابوالقاسم. (۱۳۸۳)، دایره المعارف هنر؛ تهران: سیمای دانش.
سیکی، یوشیفوسا. (۱۳۸۶)، «نسخه‌شناسی: آثار خوشنویسی در دو مرقع سلطان یعقوب»، نشریه نامه بهارستان، شماره ۱۱ و ۱۲، تهران، صص۷۵تا۱۷۲.
شهیدانی، شهاب. (۱۳۹۳)، *نقش علیرضا عباسی در تحولات خوشنویسی عصر صفوی*؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات.
عزیزی یوسف کند، علیرضا؛ مسرور، شیلان و مانا احمدی. (۱۳۹۸)، «بررسی شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با تأکید بر شاهنامهٔ دموت»، نشریهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی، شماره ۱۸، تهران، صص۳۱تا۴۰.
فضایلی، حبیب اله. (۱۳۶۲)، *اطلس خط*؛ اصفهان: مشعل اصفهان.
قلیچ خانی، حمیدرضا، (۱۳۸۷)، *خلاصه مقالات گردهمایی مکتب تبریز در دورهٔ ایلخانی و آل جلایری*؛ تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
کرباسی، رضوانه. (۱۳۹۳)، «تأثیر مکتب تبریز اول بر مکاتب نگارگری جلایریان و هرات»، نشریهٔ پژوهش هنر، ش ۷, تهران, صص۱۱۳تا ۱۲۰.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هندو و عثمانی*؛ نشر لندن.
----------. (۱۳۶۹)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هندو و عثمانی*؛ نشر لندن.

----------. (۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هندو و عثمانی*؛ نشر لندن.
کریم اف، کریم. (۱۳۸۵)، سلطان محمد و مکتب او: مکتب نقاشی تبریز، ترجمهٔ رحیم جان پری معصومی؛ تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
کنبی، شیلا. (۱۳۸۱)، نگارگری ایرانی؛ تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
کونل. ارنست. (۱۳۸۷)، *تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی، مترجم پرویز مرزبان در :آرتور اپهام پوپ و فیلیس آکرمن؛ سیری درهنر ایران*، جلد ۵، ترجمهٔ سیروس پرهام، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
کوشا، کفایت. (۱۳۸۸)، بوداق منشی قزوینی: بخش احوال خطاطان و نقاشان از کتاب *جواهر الاخبار*، مجله نامه بهارستان، سال۱۰, دفتر۱۵, تهران.
گرابار، آلگ. (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
گری، بازیل. (۱۳۸۵)، *نگاهی به نگارگری ایران*، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: طوس.
گلبن، محمد. (۱۳۶۳)، کتاب‌شناسی نگارگری ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: نقره.
لویی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۱)، *فرهنگ اصطلاحات هنری*، ترجمهٔ فرهاد گشایس، تهران: عفاف.
معمارزاده، محمد. (۱۳۸۸)، «نقاشی عصر صفوی مکتب تبریز و ایلخانی»، نشریه جلوه هنر، شماره ۲، تهران، صص۳۹تا۴۶.
مقتدایی، علی اصغر. (۱۳۸۷)، *خلاصه مقالات گردهمایی مکتب تبریز در دورهٔ ایلخانی و آل جلایری*، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
مشتاق، خلیل. (۱۳۹۳)، *فرهنگ هنر و دانستنی‌های وابسته*؛ تهران: مشتاق هنر.
محمدحسن، زکی. (۱۹۸۱). *الفنون الایرانیه فی العصر الاسلامی*؛ بیروت.
معتقدی، کیانوش. (۱۳۸۷)، «جلوه‌ای از هنر کتاب‌آرایی عهد ایلخانی (مکتب سلطانیه)»، نشریهٔ هنرنامه آستان قدس رضوی، مشهد، صص۳۶تا۴۵.
مایل هروی، نجیب. (۱۳۹۷)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*؛ مشهد: آستان قدس رضوی.
نجارپورجباری، صمد. (۱۳۹۵)، *تاریخ نقاشی ایرانی (با تأکید بر نگارگری مکتب دوم تبریز)*؛ تبریز: فادیا.
نوروزیان، گیتی. (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی خوشنویسی نسخه نگاره *کلیله و دمنه* ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان با شیوهٔ خوشنویسی اظهر تبریزی»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۵۶، تهران، صص۵۵تا۶۶.
وزیری، علی نقی. (۱۳۴۰)، تاریخ عمومی هنرهای مصور؛ تهران: دانشگاه تهران.
همایون فرخ، رکن‌الدین. (۱۳۸۴)، *سهم ایرانیان در پیدایش خط در جهان*؛ تهران: اساطیر.
یارمحمدی، تکتم و هوشنگ خسروبیگی. (۱۴۰۰)، «دیوان انشاء و بازآفرینی ادبیات اداری در دورهٔ ایلخانان»، نشریهٔ پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، شماره ۲۹، دانشگاه سیستان و بلوچستان، صص۴۶۱تا۴۸۸.

Abstract
The Tabriz school is one of the most important art schools in Iran and has a significant contribution to the creation, development and expansion of art books. This article tries to answer the following questions with the aim of identifying the art school of Tabriz in the historical background of Ilkhani to Safavid:
What factors are involved in the creation of Tabriz calligraphy school? What are the characteristics of the Tabriz school in Iranian calligraphy?
This research is of a descriptive historical type and data collection was done through library and museum sources
And the analysis is done qualitatively and based on the concept of the school. One of the necessities of writing this article, which led to the selection of samples from Iranian museums; First, pay more attention to the school of Iranian calligraphy.which in the past was more focused on the schools and styles of painting, and so far there have been limited writings about the school of calligraphy; done. Then it is familiarization with the subject of valuing the types of calligraphy that was done by the artists of the art centers of Tabriz (Ilkhani, Safavid periods). And finally, the introduction of the historical evolution of this art in the lap of the Tabriz school.
In this regard, in the evaluation section, the selected works are classified, examined and introduced based on the change in the shape of the lines and the evolution of its characteristics in the historical periods of the Tabriz school. The results of the article show that the support of the art centers of the capital of Tabriz in several different periods of time is the basis for the migration of artists from other parts of Iran to this city. to produce valuable examples of manuscripts by educating and training them;To the extent that the popular methods of Tabriz book design school laid the groundwork, the art of calligraphy has been established in other periods of Iranian art history.

Keywords: Ilkhani calligraphy, Safavid calligraphy, Tabriz calligraphy, Tabriz school.

تأثیرات موسیقی مردم‌پسند بر فرهنگ موسیقایی اقوام

مورد مطالعه: فرهنگِ موسیقاییِ مردمان عربِ خوزستان

محمود مشهودی[۱۸]

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

چکیده

امروزه شاید نتوان کشورِ توسعه‌یافته یا در حال توسعه‌ای را مشاهده کنید که تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند قرار نگرفته باشد و یا به بیان دیگر به جزء دو گونهٔ موسیقی کلاسیک یا هنری و مردمی یا فُلک (Folk)، گونه‌های نوظهور موسیقایی موسوم به «موسیقیِ مردم‌پسند» یا «پاپیولار» (Popular) در بین توده‌های مردم آنان هنوز راه پیدا نکرده باشند. تاکنون محققین بسیاری با رویکردهای مختلفی بر روی پدیدهٔ موسیقی مردم‌پسند تحقیق نموده‌اند، البته جامعه‌ای هدفِ اکثر این پژوهشگران، بیشتر معطوف به محیط‌های مراکز شهریِ بزرگ و غیر روستایی بوده است، درصورتی‌که با گسترش ارتباطات و خصیصهٔ فرهنگ‌پذیریِ اقوام، شاهد ظهور گونه‌های جدید موسیقی در حوزه‌های موسیقیِ مردمیِ غیرشهری بزرگ و یا روستایی نیز خواهید بود، به‌صورتی که دیگر نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نوع دیگر از موسیقیِ مردمی یا محلی آن قوم دانست؛ بلکه با توجه به ساختار موسیقایی این گونه‌های نوظهور، می‌توان آن‌ها را گونه و جریان‌های جدیدی از موسیقیِ مردم‌پسند دانست. در این پژوهش، تلاش بر این بود که در مرحلهٔ نخست با ارائهٔ نظرات پژوهشگران و صاحبِ اندیشان در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند، به یک تعریف مشخص از این گونهٔ موسیقی ارائه شود و در پی آن، در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان متمایز دیگری نیز معرفی شد که در این مقاله به نام «موسیقی مردم‌پسند قومی» نام‌گذاری شده است. با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این‌گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این‌گونه بیان کرد: نوع اول، موسیقی مردم‌پسندِ شَعَبی که در اوایل دههٔ ۷۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند عراق ظهور پیدا کرد؛ نوع دوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_خلیجی موسوم به «حَرارِه» که در اویل دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند خلیجی ظهور رشد کرد؛ نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_ترکی موسوم به «پاپ عربی» که در اواسط دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی پاپ (Pop) در کشورهای عربی و ترکی صورت گرفت.

کلیدواژه‌ها: موسیقی مردم‌پسندِ قومی، موسیقی قومِ عرب، عرب خوزستان، موسیقی مردم‌پسند، فرهنگ موسیقایی.

18 . m.mashhodi@gmail.com

مقدمه

امروزه شاید نتوان کشورِ توسعه‌یافته یا در حال توسعه‌ای را مشاهده کنید که تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند قرار نگرفته باشد و یا به بیان دیگر، به جزء دو گونهٔ موسیقی کلاسیک یا هنری و مردمی یا فُلک (Folk)، گونه‌های نوظهور موسیقایی موسوم به «موسیقیِ مردم‌پسند» یا «پاپیولار» (Popular) در بین توده‌های مردم آنان هنوز راه پیدا نکرده باشند. موسیقی مردم‌پسند موضوع بسیار سیال و پویایی است؛ زیرا با ورود به هر فرهنگ و حوزه‌ای، جغرافیای انسانی شکلی جدید به خود پیدا می‌کند و بعضاً تعریف پژوهشگرانِ پیشین را نیز تغییر می‌دهد (نک. بیلی، ۱۹۸۱).

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون محققین بسیاری با رویکردهای مختلفی بر روی پدیدهٔ موسیقی مردم‌پسند تحقیق نموده‌اند، البته جامعهٔ هدفِ اکثر این پژوهشگران، بیشتر معطوف به محیط‌های مراکز شهریِ بزرگ و غیر روستایی بوده است، درصورتی‌که با گسترش ارتباطات و خصیصهٔ فرهنگ‌پذیریِ اقوام، شاهد ظهور گونه‌های جدید موسیقی در حوزه‌های موسیقیِ مردمیِ غیرشهری بزرگ و یا روستایی نیز خواهید بود، به‌صورتی‌که دیگر نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نوع دیگر از موسیقیِ مردمی یا محلی آن قوم دانست؛ بلکه با توجه به ساختار موسیقایی این گونه‌های نوظهور، می‌توان آن‌ها را گونه و جریان‌های جدیدی از موسیقیِ مردم‌پسند دانست. در این تحقیق نیز به این گونه‌های نوظهور در موسیقی اقوام با ویژگی‌هایی که ذکر خواهد شد، «موسیقیِ مردم‌پسندِ قومی[۱۹]» گفته شده است.

از پژوهشگرانی که تاکنون بر روی موسیقیِ مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی اقوام تحقیق کرده‌اند، می‌توان به مقالهٔ جان بیلی (John Baily 1981) با عنوان «چشم‌اندازهای چندفرهنگی به موسیقی مردم‌پسند: موردِ افغانستان» اشاره کرد؛ در این مقاله بیلی به بررسی موسیقی مردم‌پسند در محیطِ مردمی هرات (با ساختار چند قومیتی) واقع در غربِ افغانستان می‌پردازد. در این پژوهش، بیلی موسیقی مردم‌پسندی به نام «کیلی‌والی» را در شهر هرات که ساختاری چندفرهنگی و قومی دارد، مورد تحقیق قرار می‌دهد. از پژوهش‌های داخل کشور می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهدی باقری در سال ۱۳۹۷ با عنوان «الگوی مصرف موسیقی مردم‌پسند کردی در کردستان ایران» دانست. در این پایان‌نامه، باقری سعی در ارائهٔ الگوی مصرفی برای گونهٔ موسیقی مردم‌پسند کُردی در بین قوم کُرد ساکن ایران، دارد.

روش تحقیق

لازم به ذکر است که این پژوهش به‌صورت میدانی در مناطق عرب‌نشین در استان خوزستان صورت گرفته است، جامعهٔ تحقیقی مورد نظر، مرکز، جنوب و جنوبِ غربی استان خوزستان بوده (نقشه ۱) که بر پایهٔ مشاهده، مصاحبه و تجزیه‌وتحلیل ساختاری است. تجزیه‌وتحلیل براساسِ نمونه‌های صوتی و تصویری که توسط نگارنده در محل ضبط گردیده، انجام گرفته‌است. ازاین‌رو، ابتدا در این پژوهش، به شناخت موسیقی مردم‌پسند و مسئلهٔ تعریف، موسیقی مردم‌پسند قومی و در ادامه به بررسی گونه‌های موسیقایی مردمان عرب خوزستان پرداخته شده‌است.

نقشه۱: استان خوزستان (منبع: (www.researchgate.net

موسیقی مردم‌پسند و مسئلهٔ تعریف

قبل از اینکه به مسئلهٔ اصلی پژوهش پرداخته شود، نیاز است تعریفِ مشخصی از موسیقی مردم‌پسند مشخص بشود. پس در همین راستا نگاهی اجمالی به نظریات پژوهشگرانِ صاحب اندیشه در این حوزه خواهیم داشت. در ابتدا می‌توان تعریف‌های ارائه شده را از نظر رویکردهای پژوهشگران به این موضوع دسته‌بندی کرد (جدول۱):

أ. رویکرد کمی؛ به این معنا که موسیقی مردم‌پسند، موسیقی مورد قبول طیف وسیعی از مخاطبین است؛ یعنی موسیقی‌ای با میزان بالای مصرف یا مقبولیت اکثریت. به بیان دیگر، در رویکرد کمی، پژوهشگران معیار تعیین مردم‌پسند بودن یک موسیقی یا نبودن آن را «اکثریت مخاطبین» می‌دانند. در این رویکرد، به جنبه‌ها و طبقه‌بندی موسیقایی مسئله، کمتر توجه می‌شود؛ برای مثال، کوثری در مقالهٔ خود موسیقی مردم‌پسند را چنین تعریف می‌کند: «ازاین‌رو، برخی از موسیقی‌های کلاسیک که طرفداران زیادی در بین مردم دارند، اتفاقاً باید مردمی‌پسند تلقی شوند

[۱۹]. تیُمتی رایس در کتاب خود به گونهٔ موسیقی پساسوسیالیستی مدرن در بین مردمان بلغارستان به نام «پاپ_فلک» اشاره می‌کند، از ویژگی‌های این گونهٔ موسیقی نوظهور می‌توان به سازبندی ویژهٔ آن اشاره کرد؛ در کنار سازهای مدرنی مانند سینتی‌سایزرها، درام‌ست‌ها و گیتارالکتریک‌ها، از سازهای سنتی مانند: نی‌انبانِ، به همراه اشعاری به زبان بلغاری استفاده می‌شود (نک. رایس، ۱۳۹۹: ۱۹۸-۱۲۹)؛ اما اصطلاح «پاپ»ی (Pop) که رایس در کتاب خود برای این گونهٔ نوظهور به‌کار می‌برد، در اصل یکی از گونه‌های موسیقی مردم-پسند و فقط محدود به یک گونهٔ خاص است، و نمی‌توان به کل موسیقی مردم‌پسند آن را تعمیم داد، پس به‌همین دلیل در این مقاله از اصلاح «موسیقی مردم‌پسند قومی» استفاده شده است.

و برخی از موسیقی‌های پاپ (نظیر «تراش متال») که طرفداران اندکی دارند، انحصاری و غیرمردم‌پسند هستند» (کوثری، ۱۳۸۲: ۱۲). بلام و حسن‌پور نیز مردم‌پسند بودن یک موسیقی را به میزان پذیرفتن آن موسیقی توسط اکثریت یک جامعه می‌دانند:

> «مردم‌پسند بودن ناگزیر، مسئلهٔ درجه‌بندی است که از بازتولیدهای همه‌جا حاضر در لحظهٔ مشخص تا شکست کامل (هنگامی که هیچ‌کس قصد بازتولید یا شنیدن یک اثر را دارد) دربرمی‌گیرد. آهنگ‌هایی که برای مشخصاً گروه محدودی از شنوندگان هستند، تا زمانی که توسط «عموم بزرگ‌تر شنونده» پذیرفته نشوند، مردم‌پسند نیستند» (blum and hassanpour, 1996: 339).

«اکثریت» را می‌توان یکی از مؤلفه‌های موسیقی مردم‌پسند نیز در نظر گرفت؛ اما الزاماً یک مؤلفهٔ قطعی نیست و نمی‌تواند به تنهایی تعریف جامعی را در این مورد به ما ارائه بدهد. به اعتقاد فیشر (John Andrew Fisher) ادعای مردم‌پسند بودن «لابوهم[۲۰]»، به این معناست که این موسیقی در بین اپراها و مردمی که به این موسیقی‌ها گوش می‌دهند، به‌طور گسترده‌ای مورد قبول است. مردم‌پسند بودنِ کمیتی، دستهٔ موسیقایی ایجاد نمی‌کند و به جای توصیف ویژگی‌هایی که نوع خاصی از موسیقی را تعریف کند، بیشتر، موسیقی را در ارتباط با مخاطب بررسی می‌کند. در نتیجه، این موسیقی با درصد مردمی که آن موسیقی را ترجیح می‌دهند یا دوست می‌دارند، درجه‌بندی می‌شود. پس مثلاً «عروسی فیگارو»[۲۱] از موتزارت از اثر دیگر او «تمسخر تیتوس»[۲۲] مردم‌پسندتر است؛ اما از دیدگاهِ دسته‌بندیِ موسیقایی {رویکرد کیفی} هیچ‌کدام مردم‌پسند نیستند؛ بی‌تردید مردم‌پسند بودنِ کمیتی هرگونه گفتمان موسیقی مردم‌پسندی را که با دسته‌بندی مشخص گردیده است، در سایه قرار می‌دهد؛ ازاین‌رو، در این رویکرد عجیب به نظر می‌رسد که برخی موسیقی‌های گروه‌های آلترناتیوی را که به لحاظ کمیتی غیرمردم‌پسند هستند، به‌عنوان مردم‌پسند توصیف شود (Fisher, 2011: 409).

ب. رویکرد مردمی؛ در این رویکرد شاخص تشخیص موسیقی مردم‌پسند از غیرمردم‌پسند «مردم» هستند، جان بلکینگ (John Blacking) می‌گوید: «آن دسته از موسیقی که موسیقی اصیل مردم و معتبر نزد آنان است، موسیقی مردم‌پسند «خوب» و «خالص» است که می‌تواند موسیقی «مردمی» یا حتی «سنتی» خوانده شود» (Balcking, 1981: 11). شاید بتوان گفت از لحاظِ لفظی چنین تعریفی جالب توجه می‌کند؛ اما از لحاظ فنی و تخصصی هنوز نیاز به داشتن یک تعریف جامع و دقیق است، پس با این رویکرد، اکثریت آهنگ‌ها و ترانه‌های مردمی (فلُک) هم به نوعی موسیقی مردم‌پسند محسوب می‌شوند که خود این نگاه نیز مسئله را پیچیده‌تر و دست یافتن به یک تعریف مشخص را سخت‌تر می‌کند. جان اندرو فیشر (John Andrew Fisher) به نقل از نوئل کارل (Noël Caroll) می‌نویسد: «اگر با گفتن هنر مردم‌پسند منظور ما هنر مردم عادی است، پس در واقع موسیقیِ مردمی مد نظر ماست. به علاوه اگر هنر مردم‌پسند، هنری است که مورد علاقهٔ بسیاری از مردم است، پس بهتر است بگوییم که هر جامعه‌ای [صنعتی یا غیر صنعتی] به نوعی هنر مردم‌پسند را دارد» (Fisher, 2011: 407).

ج. رویکرد دوقطبی (موسیقی میانه یا مِزو میوزیک)؛ در این رویکرد، محققین معتقد هستند که موسیقی مردم‌پسند در جوامعی با ساختار موسیقایی دو قطبی «کلاسیک» و «مردمی» وجود دارد، به‌صورتی که فاطمی در کتاب خود به نقل از مقالهٔ از کارلوس وِگا (Carlos vega) در سال ۱۹۶۶ این موضوع را این چنین بیان می‌کند:

> «وِگا در یک مقالهٔ مهم که به موسیقیِ توده‌ها می‌پردازد، نوعی از موسیقی را تعریف می‌کند که میانِ دو نوع موسیقیِ کلاسیک و مردمی در نوسان است و مرزهای همهٔ طبقاتِ اجتماعی را در می‌نوردد. این نوع که وی آن را مِزو میوزیک (موسیقی میانه) می‌نامد، اساساً شامل ترانه‌ها، موسیقی‌های رقص و ترانه‌های ساخته‌شده براساسِ موسیقی‌های رقص است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

سوزل آنا ریئیلی (Suzel Ana Reily) نیز معتقد است که موسیقی مردم‌پسند در جایی بین موسیقی کلاسیک و مردمی قرار دارد، به‌طوری که فاقد پیچیدگی‌های موسیقی کلاسیک و از موسیقی مردمی به فضای شهری، نزدیک‌تر است (ریئیلی، ۱۳۹۵: ۵۵). البته فاطمی متذکر پیوند این سه موسیقی شده و ارتباط موسیقی مردم‌پسند را با موسیقی‌های کلاسیک و مردمی توصیف کرده‌است. او معتقد است که مطالعهٔ موسیقی مردم‌پسند براساس سه محور؛ موسیقی، موسیقی‌دان و

۲۰- La Boheme: اپرایی در چهار پرده است که توسط جاکومو پوچینی ساخته شده است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ لویجی ایلیکا (Luigi Illica) است.

۲۱- Le nozze di Figaro: یک اپرای کمیک در چهار پرده است که توسط ولفگانگ آمادئوس موتسارت ساخته شده‌است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ لرنزو دا پونته (Lorenzo Da Ponte) است.

۲۲- La Clemenza di Tito: یک اپرای جدی در دو پرده است که توسط ولفگانگ آمادئوس موتسارت ساخته شده‌است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ کاترینا ماتزولا (Caterino Mazzolà) است.

شنونده، آن را همچون شاخه‌ای از موسیقی مردمی جلوه می‌دهد و از طرفی آن را سربرآورده از نظام موسیقی کلاسیک می‌داند. به عقیدهٔ او، چیزی که موسیقی مردم‌پسند را از آن دو متمایز می‌کند، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در جامعه‌ای لیبرال با اقتصاد بازار است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

د. رویکرد رسانه‌هایِ جمعی؛ بیلی موسیقی مردم‌پسند را گونهٔ موسیقاییِ تولیدشده توسط رسانه‌های جمعی می‌داند:

> وقتی رسانهٔ گروهی در یک جامعه راه‌اندازی می‌شود، احتمال پیدایش گونه‌های مردم‌پسند زیاد است. فناوری رسانهٔ دستاورد صنعتی شدن است؛ اما رسانه می‌تواند آزادانه در جامعه‌های غیرصنعتی به کار گرفته‌شود (بیلی، ۱۳۸۲: ۲۲).

البته برخی پژوهشگران دیگر مانند ادوارد سعید (Edward Said) فقط به جنبهٔ تجاری‌سازی موسیقی مردم‌پسند توجه کرده‌اند و از نیروی سیاسی آن غافل بودند (Captain, 2017: 2). بلام نیز موسیقی مردم‌پسند را موسیقی‌هایی می‌داند که توسط رسانه‌های جمعی بازتولید می‌شوند (Hassanpour, 1996 ;339 Blum &).

ه. رویکرد کیفی (موسیقایی)؛ گروهی از پژوهشگران نیز معتقد هستند برای رسیدین به یک تعریف مشخص، باید به خصوصیاتِ موسیقی مردم‌پسند نیز بررسی شود؛ برای مثال، افتخاری در بخشی از مقاله خود، برای مقایسهٔ جریان اصلی و آلترناتیو در موسیقی مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی ایران، به بررسی ساختارهای فرمال، مدال، هارمُنیک، ملُدیک و ریتیمک و همچنین سازبندی، جنسیتِ خوانندگان، متن ترانه و اشعار این دو جریان می‌پردازد (افتخاری، ۱۳۹۹). فیاض در مقاله‌ی خود عام‌ترین خصوصیات موسیقایی موسیقی‌های مردم‌پسند را این‌چنین بیان می‌کند:

« **الف) قالب:** موسیقی مردم‌پسند اعم از پاپ یا غیرپاپ، تقریباً همیشه در قالب تک آهنگ ارائه می‌شود. چنانچه این موسیقی به‌صورت زنده اجرا شود، فاصلهٔ تک آهنگ‌ها با رابطهٔ پویایی مخاطبین و مجریان پر می‌شود.

ب) مهندسی زمان: اگرچه موسیقی مردم‌پسند، در همهٔ جوانب، موسیقی میانگین‌ها است؛ ولی معدل‌گیری مناسب از طول زمان تک آهنگ از بنیادی‌ترین اصول است: در کل موسیقی‌های مردم‌پسندِ موفقِ عالم، نادر بتوان تک آهنگی کوتاه‌تر از ۲ دقیقه یافت. از طرف دیگر، عبور از مرز ۶ دقیقه تقریبا تنها به افول خصلت مردم‌پسندانهٔ اثر منجر می‌شود. حوالی ۴ دقیقه؛ یعنی نقطهٔ سربه‌سر و بهینه، یعنی بالاترین میزان افزایش ضریب مردم‌پسندی.

ج) خوانده محوری: چه به‌خاطر سِحر صدای انسانی و چه به‌خاطر به میان کشیدن پای کلام و تغزل، موسیقی مردم‌پسند همیشه خواننده‌محور می‌ماند. حتی بخش عمدهٔ موسیقی‌های مردم‌پسندِ بی‌کلام، روزی روزگاری، خوانده شده بودند.

د) وضوح فُرمال: موسیقی مردم‌پسند، به همان دلیل تکیه زدن بر میانگین ادراک‌ها، ناگریز است که از ساختار فُرمال سهل الوصول و آشکاری برخوردار باشد: ABA و ABACADAE پرکاربردترین‌ها هستند. موسیقی مردم‌پسند تا بیشترین حد ممکن تقارن محور عمل می‌کند.

ه) محدودیت مواد و مصالح: پیش از این اشاره شد که بنیادهای مردم‌پسند هیچ تفاوتی با مبانی فنی موسیقی کلاسیک ندارند؛ اما همان تکیه بر میانگین ذوق‌ها و ادراک‌ها موجب می‌شود که موسیقی مردم‌پسند، به‌نحوی مقتصدانه به سراغ مصالح و فنون بروند. این صرفه‌جویی، هم در ماهیت کوتاه ایده‌ها و هم در میزان شاخ و برگ دادن به ایده‌ها، زمینهٔ مشارکت شمار بیشتری را برای همراهی و هم‌دلی با تک آهنگ فراهم می‌کند.

و) خلاقیت فردی: اینجا هم به نوعی با معدل‌گیری سروکار داریم. موسیقی مردم‌پسند محدودیت مقتصدانهٔ موادومصالح و فنونِ به کار گرفته‌شده در ساختارش را با خلاقیت فردی اجراکننده یا اجراکنندگان اصلی جبران می‌کند. از یک مجری موسیقی کلاسیک توقع می‌رود که فردیت خود را در پایبندی سختگیرانه به یک فرهنگِ کلانِ از پیش موجود ذوب کند. در مقابل، از هنرمند موسیقی مردم‌پسند توقع می‌رود که همان مصالح محدودش را به‌نحو متفاوت و خلاقانه‌ای ارائه کند. در نبودِ یک شِگردِ خاص و تمایزگر، بدون یک قِلقِ توجه برانگیز، هرچه که باشد، از ویژگی‌های صدا تا قدوبالا و از پوشش و عینک تا مواضع سیاسی_اجتماعی، حتی اگر همهٔ اصول پیشین نیز رعایت شود، خطر آن است که فقط موسیقی هیچ‌کس‌پسند تولید شود. موسیقی مردم‌پسند برای هستی‌یابی غالباً ناگزیر است بسیاری عناصر پیراموسیقایی و غیرموسیقایی را هم در خدمت بگیرد» (فیاض، ۱۳۹۹: ۴۵_۴۴).

برای جمع‌بندی در پایان این بخش و دست‌یافتن به یک تعریفِ مشخص باید به دو نکتهٔ مهم دقت کرد، اولین نکته، مفهوم سیال و پویایی موسیقیِ مردم‌پسند است، در همین مورد فشر می‌گوید: مفهوم موسیقی مردم‌پسند یک مفهوم سیال و روان است و برخلاف موسیقی مردمی یا موسیقی سنتی که مفاهیم ثابت‌شده‌تری هستند، در حرکت است. حتی بازخوانی و بازسازی یک اثر موسیقی مردمی _چه در همان فرهنگ مبدأ و توسط هنرمندانش اجرا شود و چه خواننده یا نوازنده از فرهنگ دیگر و برای مخاطبینی از فرهنگ دیگر آن را اجرا کند_ می‌تواند به‌عنوان موسیقی مردم‌پسند مطرح شود (Fisher, 2011: 410).

نکتهٔ دوم، اجتناب از نگاه تقلیل‌گرایانه در مورد بررسی موسیقی مردم‌پسند، میثمی در مجموعهٔ درس گفتارهای خود این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند:

«در کُل نمی‌توان با نگاهی «تقلیل‌گرایانه» موسیقی مردم‌پسند را مورد بررسی قرار داد. نگاه تقلیل‌گرایانه همواره به یک مؤلفه اهمیت بیشتری می‌دهد و به این ترتیب، گاه نقش دیگر مؤلفه‌ها را کمتر می‌کند؛ درحالی‌که علاوه بر جنبه‌های تخصصی، مسائل فرهنگی و اجتماعی در جوامع مختلف می‌تواند در این فرایند نقش مهمی ایفا کند و هریک از موارد مذکور اهمیت خود را دارد، فقط می‌توان بیان داشت که در هر بررسی یک یا چند مورد بیشتر از موارد دیگر اهمیت داشته باشد» (میثمی، ۱۴۰۰).

پس در نتیجه، با در نظر گرفتن این دو نکته، به نظر می‌رسد تعریفِ فاطمی از این پدیده (موسیقیِ مردم‌پسند) را بتوان به‌عنوان یک چهارچوب نظری در این پژوهش در نظر گرفت: «این موسیقی اساساً شهری است و مخاطبین وسیعی دارد و وجود و گستردگیِ آن به رشد طبقهٔ متوسط جامعه و به‌طور خاص‌تری، به اقتصاد بازار، تولیدِ انبوه و رسانه‌های گروهی عمیقاً وابسته است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

جدول ۱. رویکردهای پژوهشگران در مورد موسیقی مردم‌پسند

	کیفی	مردمی	دوقطبی	رسانه صنعت	کمی	تقلیل گرایانه
کوثری	*					
بلام و حسنپور	*			*		
فشر		*				*
بلکنیگ		*				
کارل		*				
وِگا			*			
ریئیلی			*			
میثمی						*
فاطمی	*	*	*			*
افتخاری						
بیلی						
سعید						
فیاض						

موسیقی مردم‌پسند قومی

بعد از اینکه یک تعریف مشخص از موسیقی مردم‌پسند به‌دست آمد، می‌توان سؤالات اصلی پژوهش را مجدداً مطرح کرد؛ آیا موسیقی مردم‌پسند در این مناطق، همان‌گونهٔ موسیقی مردم‌پسند شهری است؟ تأثیرات موسیقی مردم‌پسند بر فرهنگِ موسیقایی مناطقِ غیرشهری به چه صورت است؟ چطور می‌توان، این گونه‌های نوظهور را، در موسیقی اقوام ایران طبقه‌بندی کرد؟ آیا این گونه‌های موسیقی همان موسیقی مردمی (فُلک) هستند که تحت تأثیر مسائل فرهنگی‌پذیری دچار تغییراتی شده‌اند؟

برای جواب دادن به این سؤالات نیاز است؛ اولاً، جریان‌های اصلی، فرعی و میانه، در موسیقی مردم‌پسند از یکدیگر مشخص شود، دوماً، ارائهٔ یک تعریف مشخص برای این گونه‌های نوظهور در حوزه‌های موسیقی اقوام (مورد مطالعه قرار گرفته؛ مردمان عربِ خوزستان).

جریان‌های اصلی، فرعی و میانه در موسیقی مردم‌پسند:

اصطلاح مین‌استریم (Mainstream) که معادل فارسی آن «جریانِ اصلی» است، در زمینه‌های گوناگونی، از علوم سیاسی و سیاست‌های اجتماعی گرفته تا هویت فرهنگی و هویت مردم‌پسند، و نیز در متون آکادمیک و ژورنالیستی و بحث‌های عمومی استفاده شده است (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

اَلیسون هوبر(Alison huber) در تعریف جریان اصلی (مین استریم) می‌گوید: «مین‌استریم را می‌توان یک مرکز چند منظوره نسبت به حاشیه پنداشت؛ از منظر مطالعات فرهنگی، یک «دیگری» در مقابل خرده فرهنگ، موسیقی زیرزمینی، موسیقی آلترناتیو(alternative)، موسیقی فُلک و موسیقی هنری یا کلاسیک» (Huber, 2013: 4).

افتخاری در مقالهٔ خود جریان اصلی را این‌گونه تعریف می‌کند: «می‌توان گفت هر آنچه در مورد ویژگی‌های موسیقی مردم‌پسند نام برده شده، در حد عالی و بی‌کم‌وکاست به موسیقی جریان اصلی قابل تعمیم است؛ یعنی موسیقی که تبدیل به کالایی تجاری شده، به شدت تحت تأثیر اقتصاد بازار و رسانه است، تحت فرایند استانداردسازی اصالت خود را از دست داده و «بیشترین تعدادِ شنونده را به خود جلب می‌کند» (فاطمی، ۱۳۹۸: ۵۵). در واقع، موسیقی جریان اصلی، نمونهٔ اعلاء و درجه یکی از گونه‌های مختلف موسیقی مردم‌پسند است» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

واژهٔ «آلترناتیو» در اصل به معنای «جایگزین» است. اگر موسیقی جریان اصلی را فرهنگِ موسیقایی غالب متصور شویم، موسیقی آلترناتیو

«خرده فرهنگ»ی فرعی است که با هدفِ ایجادِ تمایزی از نوع نخبه/ توده» (فاطمی، ۱۳۹۸: ۵۵) در حاشیهٔ موسیقی مردم‌پسند وجود دارد (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۵).

پس اگر این بَندها نه در جریانِ اصلی قرار می‌گیرند و نه در جریان فرعی در کجای بازارِ موسیقی قرار می‌گیرند؟ قلی‌زاده معتقد است «جایگاهِ وسط» برای این بَندها مناسب است و من آن را «جریانِ میانه» می‌نامم. این بَندها به همان اندازه که در جریانِ اصلی قرار می‌گیرند، به همان اندازه نیز از این جریان فاصله دارند. به این معنا که معیارهای موسیقیِ پاپ؛ از جمله گستردگیِ مخاطب را به همراه دارند؛ اما از سوی دیگر، دارای تفاوت‌هایی هستند که نمی‌توان از آن‌ها چشم‌پوشی کرد (اصل، ۱۳۹۹: ۱۸۴).

موسیقیِ مردم‌پسند قومی

در ابتدا، نمونه‌هایی از این گونهٔ موسیقایی نوظهور در بین اقوام ایران مورد بررسی قرار خواهد گرفت؛ در بین قوم کُرد، استفان بلام (Stephen Blum) و امیر حسن‌پور در مقالهٔ خود به سال ۱۹۹۶در مورد موسیقی کُردی در دیاسپورا، دو دستهٔ گستردهٔ موسیقی را که آن‌ها «موسیقی مردمی» و «موسیقی مردم‌پسند» نامیده‌اند، شناسایی می‌کنند (Blum & Hassanpour, 1996: 340). آن دو اشاره کرده و می‌گویند که موسیقی مردم‌پسند پیوسته از موسیقی مردمی وام می‌گیرد و از سویی به برساخت موسیقی مردمی نیز کمک می‌کند (همان، ۳۳). صمیم هم اشاره کرده که برخی گونه‌های موسیقی محلی، در جامعه‌های شهری به موسیقی مردم‌پسند با ویژگی‌های خاص خود تبدیل شده‌اند (صمیم، ۱۳۹۲ب:۱۲۱). بیلی نیز در مقالهٔ خود چهار گونهٔ رایج را در شهر هرات معرفی می‌کند که شامل موسیقی کلاسیک، غزل‌خوانی، موسیقی محلی و کیلی‌والی است. و در ادامه «کیلی‌والی» را گونه‌ای موسیقی مردم‌پسند معرفی می‌کند که در اصل مشتق شده از موسیقی محلی قوم «پَشتُو» است:

> «لازم است چند کلمه‌ای دربارهٔ چگونگیِ استفاده‌ام از واژهٔ کیلی‌والی بگویم. این کلمهٔ پشتو به معنای «روستایی» است و وقتی در زبان پشتو به کار می‌رود، به درستی به موسیقی محلیِ پشتو؛ یعنی موسیقی «قومیِ» پشتوها اشاره می‌کند. در هراتِ فارسی زبان، واژه‌ای کیلی‌والی توسط عده‌ای، به‌خصوص موسیقیدانان، برای ارجاع به آن دسته از گونه‌های موسیقی به کار می‌رود که {...} عنوان «موسیقی مردم‌پسند» گرفته‌اند» (بیلی، ۱۳۸۳: ۱۰).

آیا این گونه‌ها همان موسیقیِ مردمی و مقامی اَقوام هستند که تحت تأثیر مسائل فرهنگی‌پذیری دچار دگرگونی شده‌اند؟ اگر جواب این سؤال مثبت باشد، پس چرا از سه جنبهٔ مهم «موسیقی، موسیقیدان و شنونده» با یکدیگر متفاوت هستند و اگر جواب منفی است، پس چرا از نظر ساختاری به سه جریان ذکر شده نیز شباهتی ندارد؟ آیا می‌توان در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان «قومی» را نیز در نظر گرفت؟

به اعتقاد فاطمی مهم‌ترین عامل تمایز بین موسیقی مردم‌پسند از موسیقی مردمی،یک جامعهٔ لیبرال، با اقتصاد بازار است:

> «رشد طبقهٔ میانه، اقتصاد بازار و رسانه‌های گروهی شدیداً در موسیقی مردم‌سند و شکل‌گیری آن اثرگذارند؛ اما چیزی که سبب تمایز موسیقی مردم‌پسند از موسیقی مردمی می‌شود، پیدایش آن در یک جامعهٔ لیبرال، با اقتصاد بازار است. به معنایی، این حرکت‌ها و نیروهای اجتماعی-اقتصادی‌اند که موسیقی مردم‌پسند را از موسیقی کلاسیک بیرون می‌کشند یا استخراج می‌کنند و در نتیجه، سرنوشتی متفاوت با سرنوشت شاخهٔ همانندش در موسیقی مردمی (هم‌نظام با کلاسیک) برای آن رقم می‌زنند» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

بعد از اینکه تعریفی از موسیقی مردم‌پسند و سه جریان اصلی، فرعی و میانه ارائه شد، نیاز است تعریفی هم از «قُوم» نیز ارائه شود، کاظمی قوم را این‌چنین تعریف می‌کند: «قوم به معنی اجتماعی از افراد است که دارای مشترکاتی در زبان، رسوم، دین، منشأ خیالی یا واقعی، قلمرو، سرزمین و احساسات باشند. همچنین، از نظر روانی و احساسی خود را در قالب یک گروه واحد فرض نمایند و براساس ویژگی‌های مشترک در مقابل گروه‌ها و سایر اقوام از خود هویتی جمعی و واحد بروز دهند» (کاظمی، ۱۳۹۰: ۲۱). با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این‌گونه بیان کرد:

أ. این گونهٔ موسیقی اساساً در محدودهٔ حوزهٔ جغرافیای قومی خود قرار می‌گیرد.
ب. مخاطبین و شنوندگان اصلی این گونهٔ موسیقی، معمولاً جوانان و نوجوانان در آن قوم هستند.
ج. از عامل اساسی موسیقی‌های مردم‌پسند؛ یعنی رسانه‌های گروهی، تجاری‌سازی و اقتصادِ بازار، رسانه‌های گروهی را می‌توان نقطه مشترک جریان اصلی و قومی دانست.
د. از نظر نظامِ موسیقایی این گونه‌ها، غالباً دارای ساختاری هم‌نظام، با موسیقیِ کلاسیکِ هم زبان خود می‌توانند نداشته باشند.
ه. زبان تنها مؤلفهٔ مشترک بین تمام جریان‌های موسیقی مردم‌پسند قومی است.

ساختار موسیقی

افتخاری به نقل از کاتو (Stephanie Frances kato) فرم اغلب موسیقی‌های مردم‌پسند را «رندو» و «ترنری » موسیقی کلاسیک غربی، و فرم‌های مشابه که مؤلفهٔ «تکرار» در آن‌ها نقش محوری دارند (Kato, 2011: 54):

> «فرمِ ABA'BCB از دو تم فرعی (A) و یک تم اصلی (B) تشکیل شده است: A «وِرس» (Verse) یا بندِ شعری که در آن هر بار کلامی متفاوت بر روی ملُدی ثابت خوانده می‌شود، B قسمت «کُرِس» (Chorus) یا «ریفرین» (refrain) (ترجیع‌بند و یا

برگردان)، بخشی است که در طول قطعه چندین بار عیناً_چه از لحاظ ملُدیک و چه از لحاظ کلام_تکرار می‌شود. این بخش برگردان قسمت اوج مانندی است که مخاطب عام به راحتی آن را تشخیص می‌دهد، اولین بخشی است که شنونده را به وجد می‌آورد و احتمالاً به‌خاطر ملُدی شاخص و تکرار چندین باره‌اش در طول قطعه، آن را از بر می‌شود. قسمت C یا «بریج» فرصت مناسبی است برای تکنوازی نوازندگان متبحر چیره‌دست تا توانایی‌هایشان را به رخ بکشند» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۶۹).

بررسی ساختار مُدال موسیقی مردم‌پسند نشان می‌دهد، بعضی از قطعات آلترناتیو در گوشه‌های موسیقی دستگاهی ایران (مثل آثاری از محسن نامجو)، گرایش اکثر آثار این گونه‌های موسیقایی، مانند نمونه‌های جریان اصلی (نک. فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۴) به استفاده از مدهای ماژور و مینور و مُدهایی از موسیقی دستگاهی ایرانی که به گوش مخاطب عام آشناست (مثل شور و همایون) است (همان، ۱۷۰)؛ اما از نظر ساختار هارمُنیک، افتخاری به نقل از کاتو بیان می‌کند. بعضی از انواع موسیقی‌های مردم‌پسند «الزاماً از الگوی‌های هارمُنیک ساده و قابل پیش‌بینی استفاده نمی‌کنند» (همان). در ادامهِ افتخاری ملُدی را در موسیقی مردم‌پسند مورد بررسی قرار می‌دهد:

تکرار عینی مُتیف‌های ملُدیک و یا تکرار آن‌ها به‌صورت سکانس‌های پایین‌رونده یا بالارونده، هم در بخش‌های آوازی و هم در بخش‌های سازی، بارزترین ویژگیِ ساختاریِ موسیقی جریان اصلی در ایران است. معرفی ایده‌های جدید به ندرت در این موسیقی اتفاق می‌افتد، مگر در بخش بریج. فواصل ساختاری ملُدهای این موسیقی‌ها معمولاً به هم پیوسته، بدون پرش و حد فاصل دو یا سه نت است، شاید به این دلیل که مخاطبِ این موسیقی به راحتی بتواند با آن همخوانی کند (همان).

در مؤلفهٔ بعدی، افتخاری تأثیر ساختار ریتمیک در موسیقی مردم‌پسند را بر روی حرکات شنونده بررسی می‌کند:

از آنجا که موسیقیِ جریان اصلی ارتباط مستقیمی با لذت بدنی (نک. Manuel, 1988). و پاسخ جسمانی (مریام، ۱۳۸۳: ۱۴۴). دارد، عجیب نیست اگر از ریتم موسیقی انتظارِ برآورده کردن این کارکرد را داشته باشیم. علاوه بر وزن‌های دوضربی ترکیبی؛ یعنی ۶/۸، چهارضربی ساده؛ یعنی ۴/۴، هم نقشی محوری در ساختار ریتمیکِ قطعات مردم‌پسند در ایران دارد.{...} با این حال، معدود آثاری در ساختار ریتمیک خود از وزن‌های لنگ و توالی ادوار بهره برده‌اند (همان).

«ارکستر ثابت موسیقی‌های پاپ و راک معمولاً متشکل از سینتی‌سایزر، گیتار (الکتریک یا آکوستیک)، گیترباس و درامز بوده است» (همان، ۱۷۱). و در پایان، افتخاری به بخش متن ترانه و اشعار و مضامینی که اغلب ترانه‌سراها اشعار را می‌سرایند، توجه می‌کند. «در موسیقی جریان اصلی، ترانه‌سرا و خواننده این امکان را اغلب نه برای خود؛ بلکه برای مخاطب فراهم می‌کنند، مخاطبی که به اقتضای شرایط روحیِ زمانِ گوش کردن به قطعه ممکن است ترانه‌ای با مضامین دلتنگی، حسرت، سفر، خانواده، از دست دادن، عشق و یا حتی مضامین اجتماعی، سیاسی و یا مذهبیِ به‌خصوصی را نمود عقاید و عواطفی که در حالت عادی مجال ابرازشان را ندارد بپندارد» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۷۳).

گونه‌های رایج موسیقی عربِ خوزستان

بیلی در ابتدا مقالهٔ خود را برای اینکه گونهٔ موسیقی مورد تحقیقش را متمایز از سایر گونه‌های رایج نشان بدهد و در اصل آن را نوعی موسیقی مردم‌پسند معرفی نماید، سعی می‌کند انواع گونه‌های اصلی موسیقی هرات را از دید خود موسیقی‌دانان محلی دسته‌بندی بکند و این روش را یکی از اصول مهم شناخت دقیق گونه‌های موسیقی یک قوم معرفی می‌کند:

قوم‌نگاریِ موسیقایی باید به این مسئله بپردازد که مردم چگونه انواع موسیقی‌های مورد استفادهٔ خود را دسته‌بندی می‌کنند. این موضوع اهمیت اساسی دارد؛ چون همان‌گونه که قبلا توضیح داده شده، فقط وقتی می‌توان در مورد یک گونهٔ موسیقی به‌عنوان «موسیقی مردم‌پسند» صحبت کرد که برابر نهادی مفهومی در ذهنیت محلی داشته باشد (بیلی، ۱۳۸۲: ۹).

پس در ابتدا نیاز است انواع گونه‌های رایج موسیقی مردمان عربِ خوزستان از دیدگاه موسیقی‌دانان محلی دسته‌بندی شود: الف) موسیقی کلاسیکِ عرب، ب) موسیقی شَعبی–رِیفی (مردمی–روستایی) و ج) موسیقی مردم‌پسندِ قومی (نمودار۱).

الف) موسیقی کلاسیکِ عرب: موسیقی «کلاسیکِ عرب» نوعی از موسیقی اصیل و هنری، و مشترک در کل مکاتب عرب است؛ به بیان دیگر، این نوع از موسیقی به مثابهٔ یک زبان رسمی، در کل حوزه‌های موسیقایی عرب رواج دارد. فاطمی در این مورد در کتاب خود می‌گوید: «همهٔ کشورهای عربی، عربی زبانند و به‌طورکلی، نظامِ موسیقاییِ واحدی دارند که روایت‌های متفاوتِ آن، منطبق بر تقسیم‌بندیِ مشرق و مغربِ عربی، خیلی از هم فاصله ندارند» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۹). البته این در حالی است که هر کدام از این کشورها، موسیقی تُراثی (اصیل) خود را نیز حفظ کرده‌اند. کارگان (رپرتوار) موسیقی «کلاسیک عرب» بیشتر تحت تأثیر موسیقی مکتب مصر و شامات قرار گرفته‌است. البته در عَصر حاضر، تمام مکاتب، به‌نوعی نقشی در به کمال رساندن موسیقی کلاسیک عرب را در جهان داشته‌اند. این نوع موسیقی در بین عرب‌های خوزستان به موسیقی «مَقامی» نیز شهرت دارد.

ب) موسیقی شَعبی–رِیفی (مردمی–روستایی): این موسیقی را نیز می‌توان به دو بخش موسیقی «رِیفی» (روستایی) و موسیقی «بَدَوی» (چادرنشینان) تقسیم‌بندی کرد:

- **موسیقی «رِیفی» (شبه‌کلاسیک) :** به عقیدهٔ فیلیپ بُلمن، هرجا قدرت سیاسی و تمدن هست، موسیقیِ وابسته به دربار، به موسیقی کلاسیک و دارای ادبیات ویژهٔ خود تبدیل می‌شود که به‌صورت یک شیوهٔ ویژه توسط موسیقی‌دانان تقلید و به‌تدریج تئوریزه شده و به‌عنوان سنت تثبیت می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۹). کلاسیک شدن موسیقی مردمان عرب خوزستان را به‌صورت رسمی می‌توان با آغاز حکومت مشعشیان دانست؛ مشعشعیان یا آل مشعشع (حکومت ۸۴۵ تا ۹۱۴ه.ق)، خاندانی از حکمرانان شیعیان اثنی عشری هستند که از سال (۸۴۵ تا ۹۱۴ ه.ق) در خوزستان حکومت می‌کردند. این سلسله با اعتقاد به اصل مهدویت توسط سید محمد بن فلاح (متوفای ۸۷۰ ه.ق) حیات خود را آغاز و حکومت مستقل شیعه به مرکزیت حویزه (هویزه) را ایجاد کرد، مشعشعیه با ظهور صفویان تا سال (۱۱۵۰ه.ق) حکومت خودمختار و سکه ضرب دارند (نک. رنجبر، ۱۳۷۸). احمد کسروی در کتاب «تاریخ پانصد ساله خوزستان» قلمرو مشعشعیان را به این‌گونه ترسیم می‌کند:

> در ابتدا، قلمرو نفوذ محمد بن فلاح، اطراف واسط، بغداد و جزایر شرقی آن بود؛ اما به مرور مرکزیت دولت مشعشعی در شوشتر استقرار یافته و حوزهٔ اصلی قدرت آنان منطقه‌ای حدّ فاصل شوشتر، دزفول تا هویزه و بصره گردید. مشعشعیان برای مدتی مناطق جنوبی عراق تا بغداد را نیز تحت تسلط خود داشتند که البته این مناطق با قدرت یافتن دولت عثمانی به مرور از سلطهٔ آنان خارج شد (کسروی، ۱۳۸۴: ۲۰-۱۸).

«خاندان مشعشعیان یا خود عالم، ادیب و شاعر بوده یا بستر مناسب برای پیشرفت علما و ادبا فراهم می‌نموده‌اند» (چلداوی، ۱۳۷۳: ۱۸) «سید محمد بن فلاح» مؤسس دولت مشعشعی، خود درس خواندهٔ مکتب «شیخ احمد بن فهد» و از شاگردان ممتاز او و عالمان روزگار خود بود: «کان عالماً بجمیع العلوم، المعقول و منقول» (عاملی، ۱۳۷۸: ۳۸) سید محمد بن فلاح به محض به دست گرفتن حکومت مستقل به مرکزیت حویزه (هویزه)، آنجا را به مرکز علوم دینی، سیاسی و فرهنگی-هنری تبدیل نمود. مشعشعیان از بین تمام علوم به شعر و موسیقی توجه ویژه‌ایی داشتند که در همین مورد می‌توان به کتاب «رساله فی الموسیقی» از «عبد العلی بن ناصر بن رحمه حویزی» از قرن ۱۱ه.ق نسخه خطی (قمی، ۱۳۸۵: ۲۳۸) که در سال ۱۳۹۴ در نمایشگاهی در اهواز با عنوان «اهواز در گذر تاریخ اسلامی» رونمایی شد (ایسنا، ۱۳۹۴) اشاره کرد. در مورد موسیقی این دوران می‌توان به مقام «حُویزاوی» اشاره کرد؛ این مقام یکی از مقامات موسیقی دوران مشعشعیان، که منسوب به مکتب موسیقی حُویزه (هویزه) در قرن ۱۱ه.ق است (عبدالله، ۲۰۱۳ و العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵). مقام «حویزاوی» در حال حاضر یکی از مقامات فرعی، مقام «حجاز» در موسیقی مقامی و شَعبی-رِیفی و همچنین یکی از اَطوار (جمع: طُور) موسیقی بَدوی عرب خوزستان، و یکی از مقامات موسیقی المقامی (موسیقی کلاسیک عراقی) و رِیفی (موسیقی جنوب) عراق است (الشعوبی، ۱۹۸۲: و العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵). این موارد نشانه‌ای از توجه ویژه حکومت مشعشعیان به هنر موسیقی در آن عَصر بوده‌است.

موسیقی«رِیفی» (شبه کلاسیک) عرب‌های خوزستان نیز خود به دو دستهٔ موسیقی عرب‌های مرکز و جنوب استان (اهواز، باوی، کارون، شادگان، خرمشهر، آبادان و بندر ماهشهر) و موسیقی عرب‌های غرب استان (حمیدیه، هویزه و دشت‌آزادگان) تقسیم می‌شود که هر کدام از این مکاتب نیز دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود هستند. گروه‌های موسیقی شَعبی-رِیفی عرب خوزستان به اسامیِ «کِیفچِیه» یا «الخَشابِه» نیز شناخته می‌شوند. سازهای رایج در این گروه‌ها شامل سنطور (۱۲خرک)، قانون، نای (نی)، مُطبگ (نی جفتک)، کمان (ویولون)، جُوزه (کَمنجِه)، طَبلا (داربُوکا)، رَق (دایره‌زنگی) و کاسُورِه (خَشابِه) هستند (تصویر ۱). «کاسُوره» مهم‌ترین ساز ضربی این گروه موسیقی است؛ به بیان دیگر، نام گذاری این گروه به «خَشابِه»، به دلیل وجود ساز «کاسُورِه» در این گروه است. مهم‌ترین تمایز گروه‌های موسیقی شَعبی-رِیفی با سایر سبک‌های موسیقی عرب خوزستان وجود این ساز و ایجاد ساختارهای ریتمیک منحصربه‌فرد در این گروه‌ها می‌توان نام برد.

درویشی در جلد دوم «دایرهٔ المعارف سازهای ایران»، ویژگی‌های ظاهری و ساختاری «کاسُوره» را به این صورت شرح می‌دهد:

> کاسوره از گروه پوست صداهای یک طرفه (یک طرف باز) است که با دست نواخته می‌شود و متشکل از یک بدنهٔ چوبی و یک قطعه پوست است. ویژگی اصلی این ساز در مقایسه با سازهای هم خانوادهٔ خود (انواع تمبک‌ها) شکل منحصربه‌فرد بدنه و صدای کاملا شاخص آن است [...] کاسوره در میان سازهای هم خانواده کوچک‌ترین دهانه را دارد و از لحاظ ویژگی‌های ظاهری، سطح بسیار محدود پوست، تکنیک اجرایی و صدادهی، یک ساز استثنایی و منحصربه‌فرد است (درویشی، ج۲، ۱۳۸۴: ۳۳۷).

تکنیک‌های رایج «کاسُوره» در کنار دیگر سازهای ضربی همچون «تِمپُو» (داربُوکا) و «رَق» (دایره‌زنگی)، ایجاد واریاسیون‌های متنوع ریتمیک، فضاسازی، ایجاد آکسان‌ها و ضدضرب‌های ناگهانی، رنگ‌آمیزی و پُر کردن و گاه اشباعِ ساختار ریتمیک (نقاط عطف قالب‌های ریتمیک) است. بنابراین در میان سازهای یاد شده، نقش کاسوره از همه مهم‌تر و مشکل‌تر است (همان، ۳۳۸).

تصویر ۱. گروه موسیقی کلاسیک عربِ خوزستان، (از سمت راست به چپ)، طبلا (داربوکا)، رق، عود، سنطور (۱۲ خرک)، خواننده، کمان و عود (منبع: پژوهشگر).

اِیقاعات (صورت مفرد: اِیقاع) ویژگیِ دیگر موسیقی شَعبی–رِیفی عرب خوزستان است؛ این ایقاعات دارای یک ساختار و الگوی مشخص هستند. کاظمی در کتاب «موسیقی قوم عرب» این مدهای ریتمیک محلی موسیقی عرب را این‌گونه معرفی می‌کند:

> ترانه‌های قوم عرب از تنوع ریتم فراوانی برخودارند. ریتم‌های معمول شامل: ۶/۸ ، ۲/۴ ، ۳/۴ ، ۵/۸ ، ۴/۴ ، ۸/۸ است که البته هر یک از ریتم‌های فوق اسامی مختص به خود دارند [...] ریتم‌های عربی براساس فیگورها و مکان‌های مختلف ضرب‌های قوی وضعیف اسامی متفاوتی دارند (کاظمی، ۱۳۹۰: ۶۴)؛ برای مثال، دو ایقاع «هَچَع» و «وحده» از دید تئوری موسیقی غربی، هردو دارای یک میزان‌نمای ۲/۴ هستند؛ اما تفاوت اصلی آن دو در ساختار منحصربه‌فرد و الگوی ریتمیک هر کدام از آن دو است. به بیان دیگر، جایگاه دُم (ضرب قوی) و تَک (ضرب ضعیف)ها در هر کدام از ایقاعات با یکدیگر متفاوت است.

مُدهای ملودیک مورد استفاده در موسیقی شَعبی–رِیفی به نوعی گرفته شده از «اَطوار» (جمع کلمه طُور) موسیقی بَدوی و «مَقامات» (صورت مفرد: مَقام) موسیقی کلاسیک عرب هستند. البته در موسیقی شَعبی–رِیفی بیشتر از مقاماتِ فرعی موسیقی؛ همچون «بِهیرزاوی» و« اُورفا» (زیرمجموعه: بیات)، «حُویزاوی» و «مَدمی» (زیرمجموعه: حجاز)، «حَکیمی» و «مُخالف» (زیرمجموعه: سِیکاه)، شرقی رَست، صبا و... کاربرد دارد. اغلب این مقامات با شیوه‌ای متمایز با موسیقی کلاسیک عرب اجرا می‌شوند و اشتراکات بسیار نزدیکی با مکتب موسیقی جنوبِ عراق دارند.

اشعار در موسیقی شَعبی–رِیفی معمولاً در قالبِ «قصیده»های شعبی (مردمی) و «اَبوذیه» (نوعی شعر چهار مصرعی محلی) و غالباً با مضامینِ عاشقانه، عامیانه و اجتماعی خواننده می‌شود.

- **موسیقی بَدوی (چادرنشینان):** این سبک موسیقی برخواسته از فرهنگِ چادرنشینی مردمان عرب است که برآمده از آداب و رسوم، لهجه و فرهنگِ حاکم بر آن قبایل است. شاخصهٔ اصلی این موسیقی، آوازهایی با ساختار ساده و خاصِ هر قبیله است که به این آوازها، «طُور» گفته می‌شود. این کلمه در زبان عربی به معنی «حالت» و «سبک» است. از رایج‌ترین اَطوار (جمع: طُور) موسیقی عرب خوزستان می‌توان به «عَلوانی»، «اِبنیه»، «دُورَگی» (منسوب به شهر شادگان) و «عَمُوری» اشاره کرد.

وسعت صوتی «اَطوار» معمولاً کمتر از یک اکتاو و در حدود ۳/۵ پرده است؛ به‌عنوان مثال، خوانندگان در طُور «علوانی» تا درجهٔ پنجمِ طور را بیشتر اجرا نمی‌کنند. در کل می‌توان گفت که اطوار شبیه به نوعی شعر خوانی بسیار محزون هستند و در درجهٔ اول، انتقالِ مفهومِ شعر حائز اهمیت است، تا تکنیک‌های نوازندگی و خوانندگی، در اطوار از شعرهای با قالبِ «اُبوذیه» خوانده می‌شوند.

تنوع جملات موسیقی در اطوار نسبت به مقامات بسیار کم است؛ به این معنا که در اطوار جملاتی با الگوهای ملودیک خاص، مرتباً تکرار می‌شوند و برخلافِ مقامات در اجرای اطوار از«تحویلات» (مدلاسیون) کمتری استفاده می‌گردد و غالباً در اجرای اطوار از درجاتِ صوتی بالاتر از جواب (اکتاو) استفاده نمی‌شود.

سازهای رایج برای اجرای اطوار از نظر ساختمان بسیار ساده هستند و اجزای آن متشکل از موادی کاملا ابتدایی و سهل الوصول در محیط زندگی مردمان عرب بدوی بوده است؛ برای مثال، ساز «رُبابِه» که از پوستِ بز، دمِ اسب، کُندر، چوب درخت سِدر (کُنار) یا درخت انار ساخته می‌شود (تصویر ۲) و یا ساز «گَلِن» که در گذشته توسط کولی‌های (غَجَر) منطقه، از حَلبِ روغن به جای پوست و چوب، موی اسب برای آرشه و وترِ ساز و کُندر برای ایجاد اصطکاک ساخته می‌شده است.

تصویر ۲. یاسر مشکوکی نوازندهٔ ربابه (منبع: پژوهشگر)

ج) موسیقی مردم‌پسند: در این مقاله، سه نوع از موسیقی مردم‌پسندِ مردمان عرب خوزستان مورد بررسی قرار می‌گیرد: نوع اول، «موسیقی مردم‌پسندِ شَعبی»، نوع دوم، «موسیقی مردم‌پسند پاپِ عربی» و نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند خلیجی موسوم به «حَرارِه».

- **موسیقی مردم‌پسند شَعبی:** به جزو دو گونهٔ موسیقی «کلاسیکِ عربی» و «شَعبی» گونهٔ نسبتاً جدیدی در اواخر دههٔ هفتاد تحت‌تأثیر موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای عربی (الخصوص مکتب موسیقی عراق و مصر) در فرهنگِ موسیقایی عرب خوزستان نیز به‌وجود می‌آید. این گونهٔ جدید موسیقی که در این مقاله، اسم آن، موسیقی

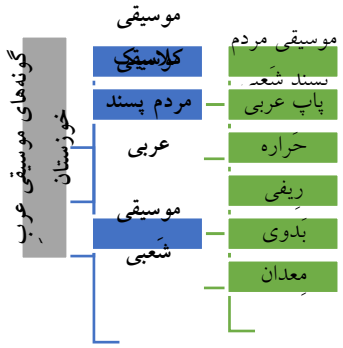
«مردم‌پسندِ شَعبی» نامیده شده است، سیری شبیه به موسیقی مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی ایران را طی نموده، البته با این تفاوت که موسیقی مردم‌پسند در ایران از موسیقی کلاسیک ایرانی مشتق شده است (نک. فاطمی، ۱۳۹۳)؛ اما ساختار این نوع از موسیقیِ مردمی (فُلک) برگرفته شده است. به اعتقاد حیاوی، موسیقی مردمان عرب خوزستان بسیار به فرهنگ و موسیقی مردمان جنوب عراق شباهت دارد؛ به‌صورتی‌که به گفتهٔ ایشان بارها خوانندگان معروف عراقی؛ همچون رعد ناصری، سلمان منکوب و... به دعوت شیوخ عرب خوزستان به اینجا می‌آمدند و می‌خواندند، در آن موقع (دههٔ هفتاد شمسی) تازه اُرگ بین گروه‌های موسیقی محلی رواج پیدا کرده بود، اغلب هم در کنار آن، از سازهای کمان (ویولون) و کاسُوره استفاده می‌شد (حیاوی، ۱۴۰۰). به نظر هواشمی نیز این ارتباط فرهنگی به دلیل کارگان (رپرتوار) مشترک بین خوانندگان عرب خوزستانی با موسیقی‌دانان عراق بوده است، به گفتهٔ ایشان زمانی که به مراسمات جشن و عروسی می‌رفتیم، به درخواست مردم و مخاطبین در کنار «بَستات» (ترانه) محلی خودمان باید از «اُغنیه» (آهنگ) های معروف آن زمان عراق نیز می‌خواندیم (هواشمی، ۱۳۹۵). سعید کعبی خواننده و سرپرست گروه موسیقی عربی می‌گوید، در گذشته برای حضور در یک جشن عروسی ما باید نزدیک ۸ نوازنده و حداقل دو خواننده باشیم تا بتوانیم آن جشن را برگزار کنیم؛ اما با ورود اُرگ، دیگر یک ساز به تنهایی کار یک اُرکستر محلی را برای ما انجام می‌دهد که هم از نظر مالی به سود ما بود و هم از نظر راحتی کار. البته این را هم باید بگویم که نوازندگان ارگ اغلب به ظرافت‌های اجرای مقامات تُراثی (اصیل) آگاه نبودند و بیشتر به اجرای یک مقدمهٔ مقام مثلاً «بیهرزاوی»، در کنار چند «مَوال» (آواز) و چندین «بَسته» (ترانه) بسنده می‌کردند (کعبی، ۱۳۹۷). از ویژگی‌های این نوع موسیقی، می‌توان به سازی‌بندی مشابه به موسیقی شَعبی البته با وارد سازهای الکتریکی مانند سنتی سایزرهای با صدای شبیه به قانون و سنطور در کنار سازهای آکوستیک و شَعبی؛ همچون سنطور (۱۲خرک)، کمان (ویولون)، عود، قانون، نای، طبلا (داربوکه) و کاسُوره (تصویر ۳) و همچنین استفاده کردن از مقام‌هایی با فواصل تعدیل شده (تامپره) و حذف مقاماتی با ساختار موسیقایی پیچیده‌تر. در این نوع موسیقی، بیشتر از گونهٔ بسته (ترانه) که اشعار آنان از کلماتی عامیانه ساخته شده است، از خوانندگان این نوع موسیقی می‌توان به صالح مزرعه، عباس السحاگی، ضاحی الاهوازی و... اشاره کرد.

تصویر ۳. سازبندی متداول گروه‌های موسیقی مردم‌پسند شَعبی، (از راست به چپ) طبلا (داربوکا)، پرکاشن الکتریکی (جایگزین ساز کاسوره)، سینتی‌سایزر، سنطور (۱۲خرک)، عود الکتریکی و کمان الکتریکی (منبع: https://fajrmusicfestival.com)

- **موسیقی مردم‌پسند عربی-ترکی موسوم به «پاپِ عربی»:** در اواخر دههٔ هشتاد با رشد ارتباطات و در دسترس بودن اینترنت برای عموم مردم و همگام با رشد گونهٔ جدیدی از موسیقی مردم‌پسند در کشورهای عربی و ترکیه، گونهٔ جدیدی از موسیقی مردم‌پسند در بین نسلِ جوان عرب‌های خوزستان نیز رواج پیدا می‌کند که در این مقاله به این نوع از موسیقی مردم‌پسند «پاپِ عربی» نام‌گذاری شده است. به اعتقاد حیاوی با تغییر ذائقهٔ مستعمین و مخاطبین، نسل جدید خوانندگان عربِ خوزستان نیز دیگر ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ گذشتگان خود نبودند؛ آنان، خوانندگان پاپِ جهان عرب و ترک را الگوی خود قرار دادند (حیاوی، ۱۴۰۰). این تغییر ذائقهٔ شنیداری به قدری زیاد بود که حتی خوانندگان که زمانی شیوهٔ کلاسیک عربی یا شعبی داشتند، به تدریج سبک خود را تغییر دادند و شروع به خواندن پاپ عربی کردند و برای ضبط کلیپ‌های موسیقی خود به لبنان و یا ترکیه می‌رفتند. ساختار موسیقایی این گونه، شباهت زیادی با رایج‌ترین گونهٔ موسیقی مردم‌پسند؛ یعنی «پاپ» دارد. از ویژگی‌های این گونه، استفادهٔ بیشتر از مدهای غربی ماژور و مینور به جای مقام‌های شَعبی، استفاده از سازهای الکتریکی، استفاده از اشعار در قالب ترانهٔ عربی می‌توان اشاره کرد. شاید تنها مؤلفهٔ عربی این نوع از موسیقی، فقط زبان عربی آن باشد، به‌صورتی‌که اگر یک آهنگ را از این نوع موسیقی با کلام فارسی یا ترکی، خوانندهٔ دیگر آن را بازخوانی بکند، کمتر کسی متوجهٔ عربی بودن اصل آهنگ خواهد شد. از خوانندگان این نوع موسیقی می‌توان به مهدی یراحی، سعیدی سیاحی، علی کارونی، مهدی سعیدی و... اشاره کرد.

- **موسیقی مردم پسند عربی-خلیجی موسوم به «حَرارِه»:** «حَرارِه» در اصل مشتق شده از موسیقی جنوب استان معروف به «بندری» و ترکیب آن با مؤلفه‌های دیگر موسیقی عربی است. آغاز این نوع از موسیقی مردم‌پسند را می‌توان با ورود سِنتی‌سایزرها و جایگزینی آن با سازهای آکوستیکی؛ همچون نی‌انبان، مطبگ (نی جفتک)، کاسُوره، طبلا (داربوکا) و رَق دانست. به اعتقاد هواشمی، «حَرارِه» یک گونهٔ نوظهور به فرهنگ موسیقایی مردمان عرب خوزستان است. در گذشته چنین چیزی در مراسمات اجرا نمی‌شد، مردم در «حفله» (جشن) و «گعده» (نشست)های خود از گروه‌های موسیقی «کفچیه» (خشابه) دعوت می‌کردن، ما به محض ورود به درخواست مستمعین خود، چندین مقام مختلف را اجرا می‌کردیم و سپس «بسته» (ترانه)های درخواستی را برای هر کس می‌خواندیم، و در نهایت هم «چوبیه» به همراه رقصی به همین نام اجرا می‌شد؛ اما امروزه بعد از یک اجرای یک مقام به همراه چند «بسته» (ترانه)، به درخواست جوانان، برای رقص و پایکوبی برای آنان «حَرارِه» توسط نوازندگان اُرگ پخش می‌شود (هواشمی، ۱۳۹۷).

از ویژگی موسیقایی این گونه می‌توان به اجرای الگوهای ریتمیکی که از موسیقی عربی و خلیجی، به نام «ایقاعات الخلیجی» گرفته شده است، اشاره کرد. معمولاً این گونه موسیقی بی‌کلام و همراه با مجموعه‌ای از جملات کوتاه خوانده می‌شود، اجرای «حَرارِه» بیشتر توسط دی‌جی‌ها در محافل عروسی و یا به‌وسیلهٔ فایل‌های تنظیم شده با سَمپل‌های صوتی در استودیو صورت می‌گیرد.



نمودار ۱. گونه‌های رایج در موسیقی عرب‌های خوزستان

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش بر این بود که در مرحلهٔ نخست با ارائه نظرات پژوهشگران و صاحبِ اندیشان در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند، به یک تعریف مشخص از این گونهٔ موسیقی ارائه شود، به اعتقاد فاطمی «این موسیقی اساساً شهری است و مخاطبین وسیعی دارد و وجود و گستردگیِ آن به رشد طبقهٔ متوسط جامعه و به‌طورِ خاص‌تری، به اقتصاد بازار، تولیدِ انبوه و رسانه‌های گروهی عمیقاً وابسته است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

و در پی آن، در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان متمایز دیگری نیز معرفی شد که در این مقاله به نام «موسیقی مردم‌پسند قومی» نام‌گذاری شده است؛ با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این گونه بیان کرد:

الف) این گونهٔ موسیقی اساساً در محدودهٔ حوزهٔ جغرافیای قومی خود قرار می‌گیرد.

ب) مخاطبین و شنوندگان اصلی این گونهٔ موسیقی معمولاً جوانان و نوجوانان در آن قوم هستند.

ج) از عامل اساسی موسیقی‌های مردم‌پسند؛ یعنی رسانه‌های گروهی، تجاری‌سازی و اقتصادِ بازار، رسانه‌های گروهی را می‌توان نقطه مشترک جریان اصلی و قومی دانست.

د) از نظر نظامِ موسیقایی، این گونه‌ها غالباً دارای ساختاری هم‌نظام، با موسیقیِ کلاسیکِ هم‌زبان خود می‌توانند نداشته باشند.

ه) زبان تنها مؤلفهٔ مشترک بین تمام جریان‌های موسیقی مردم‌پسند قومی است.

از ویژگی‌های این گونهٔ نوظهور در فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان، پیوند دو مؤلفهٔ اصلی «هویتِ قومی» و جریانِ «مردم‌پسند شدگی» را می‌توان در این گونهٔ موسیقی مشاهده کرد و در ادامه برای اینکه بتوان نگاه دقیقی به این موضوع داشت، این گونهٔ نوظهور را در فرهنگ موسیقایی عرب خوزستان مورد بررسی قرار داده؛ نوع اول، موسیقی مردم‌پسندِ شَعَبی که در اوایل دههٔ ۷۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند عراق ظهور پیدا کرد. طبق مصاحبه‌ها و تحقیقات میدانی، دو مؤلفهٔ اصلی در به وجود آمدن این نوع موسیقی مؤثر است؛ اولاً، کارگان (رپرتوار) و فرهنگِ موسیقایی مشترک بین مردمان عرب خوزستان و جنوب عراق، و ثانیاً، ورود سینتی‌ساز (اُرگ) به جای نوازندگان در گروه‌های موسیقی محلی به نام «کِیفچیه» (خَشابه).

نوع دوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_خلیجی موسوم به «حَرارِه» که در اویل دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند خلیجی ظهور و رشد کرد؛ دلیل ظهور این نوع از موسیقی طبق مصاحبه‌های صورت گرفته از موسیقی‌دانان و خوانندگان محلی را می‌توان، تحت‌تأثیر از موسیقی خلیجی (بندری) در جنوب استان خوزستان و تغییر ذائقهٔ شنیداری و مصرفی موسیقایی جوانان و تمایل بیشتر برای رقص (غیر تُراثی) و پایکوبی‌ای خارج از تمام سنت‌های قومی دانست.

نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_ترکی موسوم به «پاپ عربی» که در اواسط دههٔ ۸۰ تحت تأثیر موسیقی پاپ (Pop) در کشورهای عربی و ترکی صورت گرفت؛ طبق مشاهدات و مصاحبه‌های صورت گرفته از خوانندگان این نوع از موسیقی، می‌توان گفت که تغییر ذائقهٔ شنیداری مخاطبان؛ به‌صورتی که خیلی از خوانندگان محلی بعد از مدتی شیوهٔ خوانندگی کلاسیک عربی و یا شَعبی (مردمی) خود را به «پاپِ

عربی» تغییر دادند، و دلیل مهم‌تر دیگر میل به همسو شدن و راه پیدا کردن به جهان موسیقی «پاپِ عرب»، و به دست آوردن مخاطبین بیشتر به جای محدود شدن در یک حوزهٔ جغرافیای کوچک، با مخاطبین خاص به خود را می‌توان دانست.

منابع

بیلی، جان. (۱۳۸۲)، «چشم‌اندازهای چندفرهنگی در موسیقی مردم‌پسند: مورد افغانستان»، ترجمهٔ ناتالی چوبینه. فصلنامهٔ ماهور، شمارهٔ ۶، (۷-۲۳).

ریئیلی، سوزل آنا. (۱۳۹۵)، «موسیقی مردمی، موسیقی هنری، موسیقی مردم‌پسند: امروزه این دسته‌بندی‌ها چه معنایی دارند؟»، ترجمهٔ هادی سپهری و حامد قنواتی. ماهنامهٔ گزارش موسیقی، شمارهی ۱۱، (۵۵_۵۸).

رایس، تیمتی. (۱۳۹۹)، *اتنوموزیکولوژی، یک مقدمهٔ بسیار کوتاه*، ترجمهٔ مریم قرسوه و رضا حسینی بقانام، تهران: پارت.

شوکر، روی. (۱۳۸۴)، *شناخت موسیقی مردم‌پسند*، ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

صمیم، رضا. (۱۳۹۲)، «برساخت سوژه در فرایند مصرف فرهنگ مردم‌پسند: مطالعه‌های کیفی بر روی مصرف‌کنندگان موسیقی مردم‌پسند در تهران». فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند*؛ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

کوثری، مسعود. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*؛ تهران: دریچه نو.

مارکوس، اسکات. (۱۳۹۶)، *موسیقی مصر*، ترجمهٔ شایا شهابی، تهران: ماهور.

مسگری، جواد. (۱۳۸۵)، *نغمه وحی ۲*، چاپ دوم، تهران: فرهنگ قرآنی.

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۹)، «درس‌گفتارهای موسیقی مردم‌پسند»، ترم بهمن، دانشگاه هنر، کرج.

نتل، برنو. (۱۳۱۱)، *اتنوموزیکولوژی*، ترجمهٔ مجتبی خوش‌ضمیر، تهران: کتاب آفرین.

اسعدی، هومان. (۱۳۷۸)، «شش مقام به‌عنوان یک سیستم موسیقایی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۶، ۹-۳۹.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۵). *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*، جلد دوم، چاپ اول، تهران: اطاعات.

شاه میوه اصفهانی، غلامرضا. (۱۳۹۰)، *پژوهشی در جلوه‌های موسیقایی هنر تلاوت*، چاپ چهارم؛ تهران: تلاوت.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۹)، «فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگ‌های ایرانی»، تهران: نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه هنر، شماره۱، ۷۷-۹۱.

قمی، عباس. (۱۳۸۵)، *فواید رضویه*، ویرایش: عبدالرحیم عقیقی بخشایشی؛ قم: نوید السلام.

کاظم‌پورچلداوی،کاظم. (۱۳۷۳)، *خوزستان در زمان شیخ خزعل*؛ اهواز: آیات.

کاظمی، بهمن. (۱۳۹۰)، *موسیقی قوم عرب*؛ تهران: متن.

Location map of (a) Khuzestan Province (b) in Iran | Download Scientific Diagram
www.researchgate.net

تصاویر گروه موسیقی عربِ خوزستان، جشنواره فجر
https://fajrmusicfestival.com

حیاوی، محمود. (۱۴۰۰). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

دیلمی، لفته. (۱۳۹۷). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، شیبان.

کعبی، سعید. (۱۳۹۷). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

هواشمی، سعید. (۱۳۹۵). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

Blacking, John. 1981. "Making artistic popular music: the goal of true folk". Popular music, 1: 9-14.

Blum, Stephen and Amir Hassanpour. 1996. ""The morning of freedom rose up": Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival". Popular Music, 15(3): 325-343.

The effects of popular music on the musical culture of ethnic groups (case study: the musical culture of the Arab people of Khuzestan)

Abstract
Nowadays, the influence of popular music, including classical, artistic, and folk genres, on developed and developing countries is inevitable. Additionally, emerging forms of music, known as popular music, have garnered significant interest in these countries. Although numerous researchers have studied this phenomenon using various techniques, they have primarily focused on large urban cities, neglecting non-urban or rural areas as a key factor. However, with the expansion of communication and the characteristic of cultural adaptation of ethnic groups, new types of non-urban or rural music have emerged in a way that cannot be classified as local music of those lands. Furthermore, due to the structure of these types of music, they can be classified as new forms of popular music.
To provide a clear definition of this genre of music, this research first presents the opinions of scholars and thinkers in the field. In addition to the three main streams (classical, artistic, and folk) and the middle streams, a fourth distinct stream is introduced in this article and referred to as "Ethnic Popular Music." By considering definitions, conducting interviews, performing fieldwork, and analyzing the music, the following observations are made regarding this new occurrence in Khuzestan's Arab musical culture: the first type is popular Shaabi music, which was influenced by Iraqi popular music during the last decade of the 20th century; the second type is popular Arab-Khaliji music, also known as "Harara," which was influenced by Khalij music during the first decade of the 21st century; and the third type is Arabic-Turkish music or Arabic pop, which is influenced by pop music in Arabic countries and Turkey simultaneously with the second type.

Key words: Popular ethnic music, Arab folk music, Khuzestan Arabs, Popular music, musical culture.

حیات موسیقایی نقاره‌خانه‌های حکومتی در دوران صفوی و قاجار

آیدین پارسایی‌راد[۱]، دکتر حسن بلخاری‌قهی[۲]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، واحد پردیس بین‌المللی کاسپین، گیلان، ایران. aidinparsaeirad@gmail.com

۲. استاد تمام، مدیرگروه مطالعات عالی هنر، معاونت علمی دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، واحد پردیس مرکزی هنرهای زیبا، تهران، ایران. Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

چکیده

از مطالعهٔ منابع و مستندات تاریخی به‌خصوص در حوزهٔ موسیقی، می‌توان به اهمیت و جایگاه نقاره‌خانه‌ها و حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دربار شاهان، والی‌ها، اُمرا و بیگلربیگی‌ها، همچنین در اجتماع آن روزگاران پی‌برد. از آنجا که نقاره‌خانه‌های حکومتی، نقطهٔ کانونی فعالیت رسمی موسیقایی کشور به‌خصوص در عصر صفوی از دوران شاه عباس اول تا اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار بوده است؛ از این رو آگاهی یافتن از حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای و جایگاه نقاره‌خانه‌ها در حکومت و جامعه، شرح وظایف نقاره‌چیان و شناخت سازهای اصلی این نوع موسیقی اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه این پرسش در ذهن شکل می‌گیرد، با توجه به منهیات مذهب شیعه در رابطه با هنر موسیقی و سیاست خُنیاگری شاهان در دوران صفوی و قاجار، موسیقی نقاره‌خانه‌ای به‌عنوان تنها سازمان موسیقایی رسمی کشور، چه نقشی در حفظ و تداوم بنیهٔ علمی موسیقی ملی ایران و حفظ آلات موسیقایی در آن دوران داشته است؟ روش تحقیق توصیفی و تحلیلی با رویکرد تاریخی است. همچنین داده‌ها و اطلاعات نیز از طریق منابع و اسناد کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. تا قبل از تأسیس شعبهٔ موسیقی نظامی دارالفنون در اواسط سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار و تحولات علمی بنیادین در حوزهٔ موسیقی ملی ایران، نقاره‌خانه‌ها مکان رسمی و محفل اُنسی برای اجتماع موسیقی‌دانان به جهت حفظ و بسط نغمه‌های موسیقی ملی و آموزش سازها بوده است.

واژگان کلیدی: صفوی، قاجار، نقاره‌خانه، موسیقی نقاره‌خانه‌ای، نقاره، کَرنای، سُرنای.

مقدمه

موسیقی نقاره‌خانه‌ای در ایران دارای سابقه‌ای بسیار طولانی است؛ پیدایش این نوع موسیقی را "به جمشید شهریار نوآور و نیرومند و بزرگ دوره‌های اساطیری نسبت داده‌اند، [که] خود دلیلی بر کهن بودن این آیین ایرانی است" (ذکاء، ۲۹:۱۳۵۶). در این رابطه، شواهد و مستندات بسیار مهمی از اَدوار مختلف ایران باستان به دست آمده است؛ مواردی چون نقش حک شده دو ساز طبل و بوق در کنار دیگر سازها بر روی مهر به دست آمده از منطقه چغامیش دزفول با قدمتی در حدود چهارهزار سال پیش از میلاد، کَرنای سفالی مکشوفه از شهداد کرمان مُزَیَّن به دو چهرهٔ انسان مربوط به اواخر هزاره سوم پیش از میلاد، تعداد متنوعی کَرنای مفرغی و سفالی به همراه تعدادی ساز سُرنای سفالی مکشوفه از تپه گنور و دیگر نقاط دشت‌مرغاب با قدمتی در حدود دوهزار سال پیش از میلاد، کَرنای مَفرغی مکشوفه در بالای آرامگاه اردشیرسوم هخامنشی موجود در موزهٔ تخت‌جمشد مرودشت استان فارس، نقش‌برجستهٔ کَرنای‌نواز مربوط به یکی از نیایشگاه‌های هترا در دوران اشکانی، همچنین نقش برجستهٔ نقاره‌نوازان و کَرنای‌نوازان در کتیبهٔ شکارگاه طاق‌بُستان کرمانشاهان و ظروف نقره‌ای مُزَیَّن به نقش سازهایی چون کَرنای و سُرنای مربوط به دورهٔ ساسانی قابل ذکر است.

همچنین، وجود مکان‌هایی با نام نقاره‌خانه نیز مانند برج نقاره‌خانهٔ قلعه‌یزگرد در شهر دالاهو کرمانشاهان مربوط به دوران اشکانی، بُرج آجری کوه نقاره‌خانهٔ شهر ری مربوط به قرون اولیهٔ هجری‌قمری، نقاره‌خانه واقع در سردر بازار قیصریهٔ میدان نقش‌جهان اصفهان مربوط به دوران صفوی، نقاره‌خانهٔ میدان اَرگ تهران مربوط به دوران قاجار، سردر میدان مشق تهران مربوط به دوران پهلوی اول و... گواهی دیگر بر اثبات وجود حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران باستان و اسلامی ایران است. علاوه بر این موارد اشاره شده، می‌توان در متن اشعار شعرا در اَدوار مختلف، گزارش‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی در دوران صفوی، یادداشت‌ها و روزنوشت‌های برخی رجال دوران قاجار، به حیات و جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای در اعصار گذشته پی‌برد. همچنین، نقش و نگار سازهای اصلی مُصَوَّر شدهٔ موسیقی نقاره‌خانه‌ای؛ چون کَرنای، سُرنای و نقاره در صحنه‌های رزم و بزم شاهنامه‌هایی چون طهماسبی، بایسنقری و نسخه‌های مُصَوَّر دیگری چون هفت‌اورنگ جامی و ظفرنامهٔ تیموری خود حکایت دیگری به جهت اثبات حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران اسلامی ایران است.

لازم به ذکر است که حیات موسیقایی رسمی در دوران اسلامی ایران، به‌خصوص از دوران شاه عباس اول صفوی تا اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار، به‌طور عمده در مکان‌هایی وابسته به حکومت به نام نقاره‌خانه صورت می‌گرفته است. در واقع، اوج حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای مربوط به دوران حکومت شاه عباس‌اول (حکومت۱۰۳۸–۹۹۶ ه.ق) تا اوایل دوران حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۲۱۰–۱۲۷۵ه.ق) بوده است. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار، با تأسیس مدرسهٔ دارالفنون و شعبهٔ خاص موسیقی نظامی به نام موزیک نظام، به تدریج نقاره‌خانه‌های حکومتی ضرورت و جایگاه خود را از دست دادند و صرفاً جنبهٔ تشریفاتی پیدا کردند. در دورهٔ پهلوی نیز این نوع موسیقی به‌طور کامل از رونق افتاد و نقاره‌خانه‌ها صرفاً در قالب مجموعه‌های آرامگاهی تا به امروز ادامهٔ حیات می‌دهند. بر این اساس، "نقاره‌خانه‌های حرم امام‌رضا (ع)، [حرم مطهر حضرت معصومه(س) در قُم]، بُقعهٔ شاه‌چراغ مدفن اَحمدبن موسی، برادر امام‌هشتم (ع) در شیراز، بُقعهٔ سیدجلال‌الدین اشرف در آستانه‌اشرفیه گیلان و چند امامزاده در نواحی دیگر ایران از مکان‌هایی بودند که نقاره‌خانه داشتند، درحالی‌که امروزه تنها نقاره‌خانهٔ آستان قدس‌رضوی در مشهد فعال است و نقاره‌خانه‌های مذهبی دیگر در چند دههٔ گذشته یکی پس از دیگری خاموش شده‌اند"(فاطمی‌مقدم، ۲۱:۱۳۹۷). همچنین، "بعضی از آن‌ها نیز مانند بارگاه امامزاده حسین بن موسی‌الکاظم (ع) در طبس، به ندرت و در مواقع خاص نقاره می‌کوبند"(همان: ۲۱).

در رابطه با اهمیت و ضرورت این پژوهش، از آنجا که نقاره‌خانه مکانی سازمان یافته و محفلی برای هنرمندان موسیقی رسمی به‌خصوص در دوران صفوی و قاجار بوده است؛ بدون شک اطلاع از خصوصیات و جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای، وظایف نقاره‌چی‌ها و شناخت سازهای کاربردی در این نوع موسیقی اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه موسیقی نقاره‌خلنه‌ای به‌عنوان عاملی مهم، سهم به‌سزایی در شکل‌گیری، حفظ و بَسط نغمه‌های موسیقی اصیل ایرانی و تداوم حیات‌بخش مهمی از سازهای ایرانی داشته است. بنا به ضرورت و اهمیت بیان شده در این پژوهش، یک سؤال اساسی در اینجا ایجاب می‌کند که با توجه به سیاست خُنیاگری شاهان و منهیات مذهب شیعه، نقاره‌خانه‌ها به‌عنوان تنها سازمان موسیقایی رسمی کشور در اَعصار گذشته، چگونه توانسته است در حفظ و تداوم بنیهٔ علمی موسیقی ملی ایران و حفظ حیات آلات موسیقایی در آن دوران ایفای نقش کند؟ روش این پژوهش، توصیفی و تاریخی است و براساس مطالعات کتابخانه‌ای از منابع تاریخ موسیقی و سفرنامه‌ها، با هدف تبیین و تحلیل وضعیت و جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای به‌خصوص در دوران صفوی و قاجار و نقش آن در حفظ نغمه‌های موسیقی ملی ایران صورت گرفته است. بنابراین در راستای تبیین این هدف، به شرح مواردی چون جایگاه حکومتی نقاره‌خانه‌ها در میان شاهان و تودهٔ مردم، شرح وظایف نقاره‌چیان، اشاره به سازهای اصلی متداول در نقاره‌خانه‌های حکومتی و سرانجام نقاره‌خانه‌های حکومتی در این مقاله پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ تحقیق

یکی از مطالعات کتاب "موسیقی عصر صفوی"، نوشتهٔ سیدحسین میثمی، نوازنده و پژوهشگر حوزهٔ موسیقی است؛ ایشان در این کتاب، جدای از تبیین ساختار نظام موسیقایی و انواع موسیقی در آن عصر، به شرح کامل موسیقی نقاره‌خانه‌ای، جایگاه نقاره‌خانه‌ها و شرح وظایف نقاره‌چیان در عصر صفوی پرداخته است. زهرا فاطمی‌مقدم در کتاب "تاریخ نقاره‌خانه رضوی"، جدای از شرحی مفصل در رابطه با حیات موسیقایی نقاره‌خانهٔ مذهبی آستان قدس رضوی در دوران صفوی و قاجار، بخش کوتاهی از کتاب خود را به تبیین سابقهٔ آیین نقاره‌نوازی حکومتی در دوران باستان و اسلامی ایران اختصاص داده است. حسن مشحون در کتاب "تاریخ موسیقی ایران"، بخشی را به تبیین

خصوصیات، وظایف و جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران صفوی و قاجار، معرفی سازهای کاربردی و سرانجام این نوع موسیقی اختصاص داده است. روح‌الله خالقی در جلد اول از مجموعهٔ سه‌جلدی کتاب "سرگذشت موسیقی ایران"، ضمن اشاره‌ای کوتاه به پیشینه و حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران باستان ایران، به معرفی جایگاه نقاره‌خانه و شرح وظایف نقاره‌چیان با استناد به روایت‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی در عصر صفوی، همچنین یادداشت‌های رجال دوران قاجار، سرانجام این نوع موسیقی و جایگزین شدن آن توسط موسیقی نظامی پرداخته است. یحیی ذکاء در مقاله‌ای تحت عنوان "آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینهٔ آن"، ضمن معرفی سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای، به بررسی و توصیف سابقهٔ تاریخی، جایگاه و شرح وظایف این نوع موسیقی در دوران باستان و اسلامی ایران تا اوایل حکومت پهلوی پرداخته است. محمدرضا قصابیان در مقاله‌ای تحت عنوان "نقاره‌نوازی و نقاره‌خانه در ایران و جهان"، جدای از تعریف مکان نقاره‌خانه و شرح وظایف نقاره‌چیان، به معرفی سازهای پرکاربرد در موسیقی نقاره‌خانه‌ای حکومتی در دوران باستان و اسلامی ایران پرداخته است؛ همچنین، وی در ادامهٔ این مقاله ضمن تبیین نحوهٔ انتقال این نوع موسیقی به کشورها و فرهنگ‌های دیگر، به پیشینه و سابقهٔ اداری تشکیلات نقاره‌خانهٔ مذهبی آستان قدس‌رضوی نیز اشاراتی داشته است. فرید طبیبی‌پور در مقاله‌ای تحت عنوان "نقاره‌زنی و نقاره‌خانه در اصفهان عصر صفوی"، به تبیین حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای اصفهان دوران صفوی، با استناد به گزاراش‌ها و روایت‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی، شرح مواردی چون تعریف اصطلاح نوبت‌نوازی و نوبت‌خانه، همچنین بررسی ساختار سازهای این نوع موسیقی پرداخته است. حسینعلی ملاح در مقاله‌ای تحت عنوان "موسیقی نظامی و سابقهٔ تاریخی آن در ایران"، ضمن اشاره به سابقهٔ موسیقی نظامی در دوران باستان و اسلامی ایران، به تبیین نقش موسیقی نقاره‌خانه‌ای و سازهای آن در حیات موسیقی نظامی دوران صفوی و قاجار با استناد به گزارش‌های سفرنامه‌نویسان اروپایی و رجال آن دوران، همچنین سرانجام موسیقی نقاره‌خانه‌ای، جایگزینی سازهای اروپایی به جای سازهای این نوع موسیقی به‌واسطهٔ تأسیس شعبهٔ موسیقی نظامی دارالفنون در عصر ناصرالدین شاه قاجار پرداخته است. آیدین پارسایی‌راد در مقاله‌ای تحت عنوان "ریخت‌شناسی سازهای کَرنای، سُرنای و نقاره در نگاره‌های دوران اسلامی"، جدای از تحلیل ریخت و ساختار سازهای اصلی و پرکاربرد موسیقی نقاره‌خلنه‌های حکومتی، اشاراتی به نقش و جایگاه این سازها در جنگ‌ها، مراسم تشریفاتی و آیینی در اَدوار مختلف تاریخ ایران داشته است. همچنین، وی در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان "تبیین حیات موسیقایی عصر صفوی به روایت متون و سفرنامه‌های سیاحان اروپایی"، جدای از شرح جایگاه موسیقی در میان شاهان عصر صفوی، موسیقی مجلسی، موسیقی مذهبی و موسیقی قهوه‌خانه‌ای، به تبیین خصوصیات و جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای، القاب موسیقی‌دانان نقاره‌خانه، سازهای کاربردی در این نوع موسیقی با استناد به سفرنامه‌های سفیران و سیاحان اروپایی در آن دوران پرداخته است. لازم به ذکر است، از آنجایی که در این مقاله هدف پژوهشگر جدای از شرح حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران باستان و اسلامی ایران، به‌طور خاص تبیین خصوصیات، جایگاه و اهمیت موسیقی نقاره‌خانه‌ای به‌عنوان عاملی مهم در حفظ نغمه‌های موسیقی ملی ایران در فاصله زمانی دوران شاه عباس‌اول صفوی تا اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار بوده است؛ می‌توان ادعا کرد که این پژوهش نسبت به آنچه که دیگران انجام داده‌اند تا حدودی متفاوت‌تر و تخصصی‌تر است.

فیلولوژی[1] اصطلاحات پرکاربرد در موسیقی نقاره‌خانه‌ای

واژهٔ نقاره: جمع واژهٔ عربی نَقر به معنی کوبیدن و کوفتن، زدن ضربه و حتی دمیدن است که از زبان عربی وارد زبان فارسی شده است (جاوید، ۱۳۰:۱۳۸۳). واژهٔ سُرنای: مخفف سورنا، نای سور و شادمانی است که در عربی و فارسی به اشکال سورنا، سورنای، سُرنی، صورنای، زرنا و صرنا به کار رفته است (کاظمی، ۲۹:۱۳۸۹). واژهٔ کَرنای هم به معنای نای جنگی بوده است؛ در اینجا کَر به معنی جنگ است (همان: ۲۹). همچنین اصطلاح "نقاره‌خانه [نیز] متشکل از دو کلمهٔ نقاره و خانه [است و] به محلی اطلاق می‌شود که در آن نقاره می‌نوازند" (فاطمی‌مقدم، ۱۸:۱۳۹۷). لازم به ذکر است که منظور از اصطلاح موسیقی نقاره‌خانه‌ای و آیین نقاره‌زنی، صرفاً نواختن ساز کوبه‌ای نقاره نیست؛ بلکه به انواع سازهای کاربردی بادی و کوبه‌ای در این نوع موسیقی، موسیقی نقاره‌خانه‌ای اطلاق می‌شود. همچنین، به تمامی نوازندگان هر یک از انواع این سازها، نقاره‌چی، نقاره‌زن و نوبت‌نواز[2] گفته می‌شود.

نگاهی به پیشینهٔ حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای از دوران باستان تا پایان سدهٔ نهم هجری‌قمری

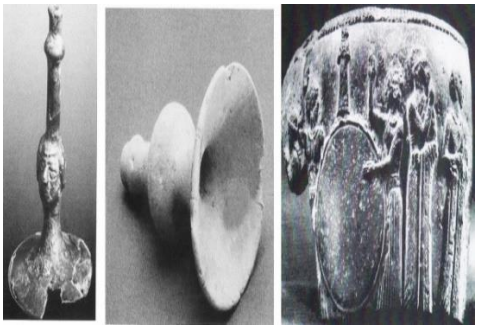
موسیقی نقاره‌خانه‌ای یا به بیان دیگر "آیین نقاره‌نوازی و نوبت‌نوازی را به دوران باستان نسبت داده‌اند و از آن به‌عنوان سنّتی کهن و دیرین یاد می‌کنند که در حفظ موسیقی اصیل ایرانی تأثیری عمیق و به‌سزا داشته است، سنّتی برآمده از احترام به آفتاب و مهر"(فاطمی‌مقدم، ۱۸:۱۳۹۷). حسن مشحون در این رابطه می‌نویسد: "زدن نقاره یا نوبت‌زدن با آلات و اَدوات مختلف، از یادگارهای قدیم ایران است که طلوع و غروب خورشید را با آن استقبال و بدرقه می‌کردند" (مشحون،۳۷:۱۳۸۰). ویلیامز جکسن[3] هم در این رابطه می‌نویسد: "نقاره‌کوبی در وقت غروب آفتاب، یادگار دوران بسیار کهن آفتاب‌پرستی است"(جکسن، ۱۲۳:۱۳۷۵). مادام ژان دیولافوا[4] نیز در این رابطه می‌نویسد: "نقاره‌چیان با آن کَرنا [ی] های بلند، قبل از طلوع آفتاب و بعد از غروب آفتاب در بالای عمارت نقاره‌خانه به رسم نیاکان باستانی خود به آفتاب سلام می‌دهند" (دیولافوا، ۳۱۰:۱۳۶۹). یحیی ذکاء هم در رابطه با نواختن موسیقی در برآمدن و فُرورفتن خورشید به نقل از هرودت می‌نویسد: "ایرانیان برآمدن و فُرو رفتن خورشید را با نواختن افزارهای [سازهای] موسیقی آگاهی می‌دادند" (ذکاء، ۳۳:۱۳۵۶). همچنین مری بویس[5] نیز در این رابطه می‌نویسد: "عادتی هست نزد پارسی‌ها که پیش از طلوع آفتاب از جای حرکت نمی‌کنند؛ بنابراین پس از اینکه روشنایی روز همه جا را فراگرفت، شیپورچی‌ها شیپور حرکت را از بارگاه شاه می‌دمند"(بویس، ۳۲۵:۱۳۹۳). با توجه به این تعاریف و در یک جمع‌بندی می‌توان گفت،

نقاره‌خانه مکانی بوده است که در اوقات مشخصی چون به هنگام طلوع آفتاب و غروب خورشید، مناسبت‌های ملی و مذهبی، بزم‌ها و رزم‌ها، سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای چون کَرنای، سُرنای، نقاره و... نواخته می‌شد که این امر ریشه در دوران باستان ایران دارد.

در رابطه با حیات سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران باستان ایران، به‌طورکلی سازهای کَرنای، سُرنای و نقاره در کنار دیگر آلات موسیقایی، جز اصلی‌ترین و پرکاربردترین سازهای نقاره‌خانه‌های حکومتی در اعصار گذشته بوده‌اند. این سه آلت موسیقی نامبرده شده در جهت اهداف نظامی، سیاسی و اجتماعی حکومت‌ها همچون شرکت در جنگ‌ها، مراسم تشریفاتی و آیینی، همچنین پیام‌رسانی به کار گرفته می‌شدند. در این رابطه "فارمر[۶] به استناد کتیبه‌های سومر و اَکدی بدین نتیجه رسیده بود که در دوران تمدن شوش باستان هر پگاه و شامگاه در برابر درهای معبدها، موسیقی به اجرا درآورده می‌شده [است] و در آیین‌های مذهبی در آن سامان، تودهٔ مردم همراه با نقاره‌زنی [سازهای کَرنای، سُرنای، نقاره و...] به نیایش می‌پرداختند"(موحدفرد،۱۳۹۶:۱۴). همچنین، یحیی ذکاء نیز در این رابطه می‌نویسد:"در زمان‌های باستان در ایران، بی‌گمان کَرنای و کوس و دُهُل و نقاره در لشکرکشی‌ها و آیین‌های دیگر [مانند] به هنگام تخت‌نشینی و درآمدن پادشاهان، در برچیدن اردوگاه‌ها، در آگاهی دادن پیشامدهای بزرگ، در فراخواندن مردم به جایی، در جشن‌ها و بزم‌ها و سرانجام در برآمدن و فرو رفتن خورشید نیز از این افزارها سود می‌جستند"(ذکاء، ۱۳۵۶: ۳۱-۳۰)

پیشینه و سرآغاز حیات‌ساز کَرنای در رابطه با موسیقی نقاره‌خانه‌ای را می‌توان مرتبط با تمدن ایلام باستان دانست. "ساز کَرنای از تمدن ایلام باستان در نگاره‌ها ترسیم شده است و بیشتر در تصاویر جنگ و در فضای باز برای تولید صدای بلند استفاده می‌شده است" (رستمی و منصورآبادی، ۱۳۹۷:۳۶۲). بر روی یک مُهر گِلی از تپهٔ چغامیش دزفول مربوط به دوران ایلامی‌ها، نقشی با مضمون گروه‌نوازی چهار نفر قابل مشاهده است. در این نقش، جدای از آوازخوان و چنگ‌نواز، نوازندهٔ دو شاخ (نوعی کَرنای) به همراه طبل‌نواز (نوعی نقاره) به خوبی مشهود است. همچنین، از نواحی شهداد کرمان و تپه گُنور مرو نیز بیش از پنجاه عدد ساز کَرنای فلزی و سفالی و ساز سُرنای کشف شده است. لازم به ذکر است که در برخی از سازهای کَرنای مکشوفه از ناحیهٔ شهداد کرمان و تپه گُنور، بر روی بدنهٔ ساز و به‌طور دقیق در میانهٔ لوله، نقشی از دو چهرهٔ انسان به‌صورت تمام رُخ نمایان است (فضلی، ۱۳۹۶: ۵۳-۵۲). با توجه به بیان مطالب فوق و در یک جمع‌بندی کلی می‌توان این‌گونه استنباط نمود که پیشینهٔ موسیقی نقاره‌خانه‌ای به دوران خیلی قبل‌تر از ایلامی‌ها می‌رسد؛ چراکه ساز نقاره از دورهٔ پیش از ایلام و ساز کَرنای از تمدن ایلام باستان در نگاره‌ها و نقش برجسته‌ها ترسیم شده است (رستمی و منصورآبادی، ۱۳۹۷: ۳۶۲-۳۶۱).

تصویر۱. طرح ارائه شده از مُهر گلی با مضمون کهن‌ترین ارکستر جهان، نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، موزه ملی (راهگانی، ۱۳۷۷:۴۵)



تصویر۲. [راست] نقشی بر روی سفال دائر بر نقاره‌زنی، شهر اور، عراق، اواخر هزارهٔ سوم پیش از میلاد (فضلی، ۱۳۹۶:۷۸).[میانی] قسمتی از کَرنای سفالی، مرو، تپه گنور (فضلی، ۱۳۹۶:۵۴). [چپ] بخشی از کَرنای مفرغی با نقشی از چهرهٔ انسان به‌صورت تمام رُخ، مرو، تپه گنور (فضلی، ۱۳۹۶:۵۴)

از دوران هخامنشی بنا بر اسناد موجود "در کاوش‌های تخت‌جمشید، در بالای آرامگاه اردشیرسوم پادشاه هخامنشی کَرنای بلندی به دست آمده [است] که اکنون در موزهٔ تخت‌جمشید نگهداری می‌شود؛ بلندی این نای فلزی، ۱/۲۰ متر و قطر دهانه‌اش ۵۰ سانتیمتر و قطر لوله‌اش در جایی که باریک‌تر گردیده، ۵ سانتیمتر است و چون باریکی آن باید تا به آن اندازه باشد که در دهان نوازنده قرارگیرد، پس درازای لولهٔ آن بسیار بیشتر از این بوده است" (ذکاء، ۱۳۵۶:۳۱). این یافته سندی محکم مبنی بر اثبات حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای و نقش‌آفرینی ساز کَرنای در اجرای موسیقی آن دوران است. به‌طور کلی، در دوران هخامنشی "دو نوع اسباب و آلات موسیقی بزمی و رزمی داشته‌اند که در نوبت‌زدن صبح و شام و مواقع ماتم و سُرور و اَعیاد و فتح و جنگ و دیگر تشریفات می‌نواخته‌اند؛ از قبیل: شیپور، نی، بَربَط، تُنبَک، کوس، کَرنای (کَرنا)، سورنای (سُرنا)، طبل، دُهُل، جام، جَلجَل، تَبیره، خَرمُهره، دَمامه، خَم، گاودُم، ناقوس و سِنج" (مشحون، ۱۳۸۰:۳۷). این مطلب نشان‌دهندهٔ آن است که سازهای مدنظر در این پژوهش، علاوه بر استعمال بسیار در رزم و نقش‌آفرینی در جنگ‌ها، در موسیقی بزمی و آیینی نیز استفاده می‌شده‌اند. مهتاب مبینی در رابطه با نقش سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای در جنگ‌های

دوران هخامنشی می‌نویسد: در دوران هخامنشی "به علت کشورگشایی‌های مداوم، موسیقی به سازمان‌های حکومتی راه یافت. بنابراین، سازهایی چون کوس، دُهُل، کَرنای، شیپور، سُرنای و دیگر آلات موسیقایی جنگی رواج یافتند" (مبینی و دیگران، ۱۰۶:۱۳۹۷). همچنین گزِنُفون[۷] تاریخ‌نویس یونانی نیز در همین رابطه می‌نویسد: "صدای شیپور علامت حرکت و عزیمت لشکر است و همین که صدای شیپور بلند شد، باید تماماً حاضر گردیده، برای حرکت به طرف بابل آماده باشند" (گزنفون، ۱۵۵:۱۳۵۰). وی در جای دیگر نیز می‌نویسد: "در نیمه‌های شب شیپورها طنین‌انداز شدند. کوروش به کریزانتاس امر کرد در رأس سپاه قرار گیرد" (گزنفون، ۱۴۶:۱۳۸۴). از بیان این مطالب این‌گونه استنباط می‌شود که در دوران هخامنشی موسیقی نقاره‌خانه‌ای به‌طور مستقیم تحت حمایت حکومت و امتیاز آن به‌طور انحصاری در اختیار شاهان بوده و بیشتر در موارد رزم و در جنگ‌ها به کار می‌رفته است.

از دوران اشکانی نیز بنایی مخروبه به نام قلعهٔ یزگرد واقع در شهر دالاهو کرمانشاهان به جای مانده است که دارای برج نقاره‌خانه واقع در ضلع شمال شرقی آن است که خود سندی محکم مبنی بر اثبات حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در آن دوران است. در این دوره اغلب آلات موسیقایی، سازهای پرکاربرد در موسیقی رزمی چون کَرنای، نقاره، دایره، طبل و... بوده است که باز دلیلی دیگر به جهت وجود حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در آن دوران است؛ چراکه بخشی از کارکرد موسیقی نقاره‌خانه‌ای در رزم‌ها و جنگ‌ها بوده است (فضلی، ۹۴:۱۳۹۶). یحیی ذکاء در این رابطه می‌نویسد: "اشکانیان [در جنگ با رومیان] سپاه را با شیپور و مانند آن [سازهایی چون کَرنای و نَفیر] به جنگ برنمی‌انگیزند و به‌جای آن نقاره‌ها دارند که در این گوشه و آن گوشه گذارده و همه را یکبار به صدا در می‌آورند که ولوله و صدای دلخراشی همچون آواز جانوران درنده پدید می‌آورد" (ذکاء، ۳۳:۱۳۵۶). حسن پیرنیا نیز در تکمیل این مطلب می‌نویسد: "استفاده از سازهای کوبه‌ای یا بادی در جنگ‌ها از عصر ایران باستان مرسوم بوده است؛ به گونه‌ای که استفاده از شیپور در جنگ‌ها رواج داشت؛ اما در دورهٔ اشکانیان، از طبل یا نقاره برای این کار استفاده می‌کردند"(پیرنیا، ۲۳۰۸:۱۳۷۵). وی در جای دیگر نیز در این رابطه می‌نویسد: "پارتی‌ها [اشکانی‌ها] برای تحریض [ترغیب] سپاهیان خود به جنگ عادت ندارند، نای [منظور کَرنای] یا شیپور[نوعی کَرنای] استعمال کنند، آن‌ها آلتی دارند تهی که روی آن پوستی کشیده‌اند و دور آن زنگ‌هایی از [جنس] مفرغ است. پارتی‌ها این آلت را می‌کوبند و صدایی وحشت‌آور بلند می‌شود" (همان: ۲۳۰۸). از بیان مطالب فوق این‌گونه استنباط می‌شود که در دوران اشکانی، به هنگام اجرای موسیقی رزمی توسط سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای، ساز نقاره نسبت به ساز کَرنای و دیگر سازها، از اهمیت و ضرورت بیشتری برخوردار بوده است.

تصویر۳.[راست] کَرنای هخامنشی یافته‌شده در بالای آرامگاه اردشیر سوم، موزه تخت‌جمشید (آزاده‌فر، ۱۶۳:۱۳۹۳).[چپ] نوازندهٔ ساز بادی احتمالاً کَرنای در کنار نوازندهٔ موسیقار، شهر هترا، دوره اشکانی (فضلی، ۹۴:۱۳۹۶)

از دوران ساسانی نیز آثار متعددی مبنی بر اثبات حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای؛ مانند بشقاب‌های متعدد فلزی منقوش با مضمون دمیدن در سازهای بادی، پیکره‌ای سفالی با مضمون نواختن ساز کوبه‌ای نقاره بر دو طرف آن توسط نقاره‌زنی نشسته، به دست آمده است؛ اما مهم‌ترین سند مربوط به حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران ساسانی، سنگ‌نگاره‌ای با موضوع شکارگاه در طاق‌بُستان کرمانشاهان است؛ در این سنگ‌نگاره سه نقاره، دو کَرنای در کنار یک دُهُل، همچنین در بالای آن نیز سه ساز طبل، نقاره و بوق نقش شده است که خود دلیلی مبنی بر اثبات کاربرد سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای در کنار دیگر آلات موسیقایی در اجرای مراسم تشریفاتی در عصر ساسانی است. لازم به ذکر است که ساز سُرنای و ساز بوق از دورهٔ ساسانی در نگاره‌ها و نقش برجسته‌ها ترسیم شده است (رستمی و منصورآبادی، ۳۶۲:۱۳۹۷). از بیان مطالب فوق این‌گونه استنباط می‌شود که در دوران ساسانی، سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای علاوه بر نقش‌آفرینی در جنگ‌ها، در مراسم تشریفاتی و بزم‌ها نیز دارای جایگاه ویژه‌ای بوده‌اند.

تصویر۴.[راست] پیکرک سفالی مرد طبل‌نواز، ارتفاع حدود ۱۳ سانتی‌متر و پهنا ۶ سانتی‌متر، شوش، دورهٔ ساسانی، موزهٔ ملی (آزاده‌فر،۱۷۱:۱۳۹۳).[چپ] کَرنای و نقاره در نقش برجسته شکارگاه طاق‌بُستان کرمانشاهان، دورهٔ ساسانی (کلایس و کالمایر،۱۳۸۵: آلبوم ۲۰، عکس۱).

تصویر۵.[راست] بشقاب بزرگ نقره‌ای مُزَیَّن به تصویر شاه نشسته بر تخت که دو نوازندهٔ چنگ و ساز بادی احتمالاً سُرنای در برابر او می‌نوازند، دورهٔ ساسانی، موزهٔ آرمیتاژ (فضلی، ۹۹:۱۳۹۶). [چپ] بشقاب نقره مُزَیَّن به تصویر ایزدبانوی نوازنده ساز بادی احتمالاً ساز سُرنای سوار بر حیوان افسانه‌ای، دوره ساسانی، موزه آرمیتاژ (فضلی، ۱۰۱:۱۳۹۶)

با ترویج دین اسلام در ایران، موسیقی نقاره‌خانه‌ای با تغییراتی به حیات خود ادامه داد. "ظاهراً پس از آل‌بویه نوبت‌زنی در بین خلفای اسلام [نیز] مرسوم شد" (قصابیان، ۸۷:۱۳۸۲). چنانکه "گویا این دیلمیان بودند که برای نخستین بار خلیفگان بغداد را وادار به پذیرفتن آیین نوبت‌نوازی کردند و به آن جنبهٔ مذهبی اسلامی نیز دادند؛ بدین‌سان که همراه با بانگ نماز، برای فراخواندن مردم برای گزاردن نماز، نقاره نیز کوبیده می‌شد و مردم با شنیدن صدای آن، در مسجدها گرد می‌آمدند و یا در ماه رمضان با صدای آن روزهٔ خود را می‌شکستند یا سحری می‌خوردند و یا از خوردن و آشامیدن باز می‌ایستادند" (ذکاء، ۳۴:۱۳۵۶). لازم به ذکر است که "در زمان خلفای عباسی، طبل‌خانه و نوبت‌نوازی از امتیازات ویژهٔ خلفا بود، به گونه‌ای که هنگام نماز فقط در پیشگاه خلیفه طبل می‌زدند" (صابی، ۱۱۵:۱۳۴۶). در این دوران، بسیاری از امیران برای دست‌یافتن به امتیاز داشتن موسیقی نقاره‌خانه‌ای می‌کوشیدند؛ چراکه داشتن این امتیاز خود نشانهٔ جایگاه والا، بزرگی و اقتدار آنان محسوب می‌شد؛ چنانکه عضدالدوله دیلمی نخستین امیری بود که این امتیاز را از خلیفهٔ عباسی دریافت کرد. در این رابطه، در منابع آمده است که "در دوران آل بویه، عضدالدوله مشهورترین حاکم آن عصر، بغداد را فتح کرد و الطایع بالله عباسی او را ملقب به تاج الملة کرد و رسم نقاره‌زدن بعد از نماز که فقط مخصوص نماز خلیفه بود، به او هم داده شد"(جودی، ۳۱:۱۳۹۶). لازم به ذکر است که "از آن زمان به بعد [با کم شدن قدرت و نفوذ سیاسی خلفای عباسی] به مرور در مناطق مختلف ایران، غالباً امرا و حکمرانان [بدون اجازه از خلیفهٔ عباسی] در تشکیلات حکومتی خود نقاره‌خانه داشتند و نقاره می‌نواختند" (فاطمی‌مقدم، ۲۰:۱۳۹۶).

تصویر۶.[راست] سُرنای‌نوازی صوراسرافیل، عجایب‌المخلوقات قزوینی، احتمالاً عراق، حدود۷۷۱–۷۸۱ ه.ق (شیلوا،۳۷:۱۳۹۰).[میانی] اسب سواران رژه، مجلس هفتم از مقامات حریری، عمل یحیی بن محمود الواسطی، موصل یا بغداد، حدود۶۳۵ه.ق (هاگه‌دورن، ۳۶:۱۳۹۴). [چپ] کاروان زائران، مجلس سی‌ویکم از مقامات حریری، عمل یحیی بن محمود الواسطی، بغداد، حدود ۶۳۵ه.ق (شیلوا، ۴۸:۱۳۹۰)

بنای آجری برج نقاره‌خانهٔ ری، در ناحیهٔ شمالی منطقهٔ امین‌آباد در نزدیکی کوه ری که امروزه به کوه بی‌بی شهبانو معروف است، واقع شده است. این بنا دارای تزئینات آجرکاری به همراه قوس‌های جناغی تزئینی است که تحت تأثیر ستودان[۸]سازی ساسانیان به احتمال زیاد در دوران آل بویه و به عقیدهٔ برخی در دوران سلجوقی احداث گردیده است. حسین کریمان در رابطه با خصوصیات و قدمت تاریخی این برج می‌نویسد: "در شهر ری به روزگار [امیر] فخرالدوله [دیلمی] که صاحب عباد وزیر او بود، گبری[۹]بود توانگر که او را بزرجومید گفتندی و بر کوه طبرک [کوه نقاره‌خانهٔ ری] ستودانی [بنا] کرد. آن‌روز که آن ستودان تمام شد، به بهانه بر آنجا شد و بانک نماز بکرد بلند، ستودان باطل گشت. بعد از آن ستودان را دیده سپاه سالاران نام کردند" (کریمان، ۴۷۷:۱۳۴۵). همچنین، وی در روایتی دیگر احداث برج نقاره‌خانهٔ ری را به دوران سلجوقی نسبت می‌دهد و در این رابطه می‌نویسد: "برج کوچکی نیز در همان محل [کوه نقاره‌خانهٔ ری] بالای دامنهٔ کوه قرار دارد که از سنگ و گچ و آجر ساخته شده [است و] تصور می‌رود مربوط به عهد سلجوقیان باشد؛ [چراکه] این مطلب [با استناد به] گفتهٔ [خواجه] نظام‌الملک [وزیر سلجوقی] است که بسیار رنج و زر هزینه کرد بزرجومید تا آن ستودان بدو پوشش بر آن کوه تمام کرد" (همان: ۴۷۹). از این مطالب دو نکته قابل استنباط است؛ اول اینکه برج نقاره‌خانهٔ ری ابتدا به‌عنوان اُستودان بنا شده و سپس برحسب ضرورت به برج دیدبانی یا نقاره‌خانه تغییر کاربری داده شده است. دوم، بیان این مطالب خود دلیلی بر اثبات تداوم موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دورهٔ آل بویه و سلجوقی است.

تصویر۷. برج نقاره‌خانهٔ شهر ری، عکس: آنتوان سوروگین (مأخذ: نگارستان، پایگاه رقومی اسناد تصویری تاریخ شهر و معماری ایران).

در دوران غزنوی، موسیقی نقاره‌خانه‌ای و نقاره‌خانه‌ها دارای چنان جایگاه ویژه‌ای بود که سلطان محمود غزنوی آن را یکی از امتیازات منحصربه‌فرد سلطان به حساب می‌آورد و گاه اعطای امتیاز داشتن نقاره‌خانه از سوی سلطان به امیران زیردست خود نشان از محبت و علاقهٔ سلطان به آن امیر بوده است که این مهم امتیاز ویژه‌ای برای آن امیر محسوب می‌شده است (اَسعدی،۲۶:۱۳۸۰). لازم به ذکر است که در دوران غزنوی موسیقی نقاره‌خانه‌ای در موارد متنوع و اغلب در جنگ‌ها به کار می‌رفته است. در این خصوص، در توصیف جنگ بین سبکتگین غزنوی با عمادالدوله ابوعلی سیمجوری[۱۰] از سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای و نقش‌آفرینی‌شان در این نبرد نام برده شده است: "پس بانگ طبل و بوق و دُهُل و دبدبه و گاودم و سنج و آینه فیلان و کَرنای و سپیده مهره نجاست [بخواست] و نعرهٔ مردان و بانگ اسبان چنان‌که جهان تاریکی گرفت و باد نجاست [بخواست] و خاک و خِنگ [اسب سفید] لندر وی، ابوعلی برفت با گروهی از غلامان و هرچه بود آنجا بگذاشت و این حرب اندر سنهٔ اربع و ثمانین و ثلثمائه [۳۸۴ه.ق] بود" (گردیزی، ۳۷۱:۱۳۶۳). آصف‌خان قزوینی نیز در کتاب تاریخ اَلفی در شرح یکی از جنگ‌های سلطان محمودغزنوی به سال ۴۰۴ ه.ق می‌نویسد: "پس بفرمود تا به یک‌باره بوق و دبدبهٔ دُهُل و طَبل و نقاره و کَرنا [ی] و سنج به نوازش درآوردند؛ چنان‌که گوش جهان از آواز آن غوغا کَر شد و مردم نزدیک بود که از هیبت بیهوش گردند؛ و هر کس از مردم ترکستان و ماوراءالنهر که در آن لشگرگاه حاضر بود نزدیک بود که زَهرهٔ ایشان آب شود" (آصف‌خان قزوینی، ۲۰۸۶:۱۳۸۲). شاعران آن اعصار نیز در میان ابیات اشعار خود، به نام سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای و نقش‌آفرینی‌شان در جنگ‌ها و موارد دیگر چون طلوع و غروب خورشید به کرّات اشاره کرده‌اند که در اینجا به آوردن چند بیت اکتفا می‌شود. عنصری: "چون ز روز رزم سرجاهان بیندیشد همی/ وان خروش کرَّه‌نای و بانگ کوس فتح‌یاب" (عنصری، ۱۴:۱۳۶۳)."لشگر شاد به هر در جنبید/ نای‌رویین و کوس بِغُرَنبید" (همان: ۳۶۶). عَیوقی: "چو رویینه‌نای اندر آمد به دم/ در افتاد باد صبا در عَلَم" (عَیوقی، ۵۹:۱۳۴۳). "سحرگه به هنگام بانگ خروس/ برآمد دم نای و آواز کوس" (همان: ۶۶). فردوسی: "ز نالیدن کوس با کَرنای/ همی آسمان اندر آمد به جای/ برآمد ز ایران سپه بوق و کوس/ برون رفت بهرام و گرگین و طوس/ برفتند چون بادگردان ز جای/ خروش آمد و نالهٔ کَر و نای" (فردوسی، ۱۳۷۰، ۸۱۱–۷۶۷–۳۳۹).

در رابطه با حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران ایلخانان مغول، سیدمحمد کاظم امام ضمن نسبت دادن اجرای مراسم نقاره‌نوازی به شیوهٔ امروزی به عهد ایلخانان مغول، در شرح وظایف این نوع موسیقی در آن دوران می‌نویسد: در عصر ایلخانی، برای حکام محلی چهار نوبت و پادشاهان این سلسله پنج نوبت در روز، موسیقی نقاره‌خانه‌ای نواخته می‌شد (امام، ۴۸۰:۱۳۴۸). لازم به ذکر است که در دوران ایلخانان سازهای کَرنای، سُرنای و نقاره جز آلات پرکاربرد نقاره‌خانه و از اَدوات لازم برای جنگ محسوب می‌شده است و از اهمیت و جایگاه خاصی برخوردار بوده است. به‌طوری‌که"[خواجه] رشیدالدین [فضل‌الله همدانی] در یکی از جنگ‌های غازان‌خان می‌گوید که غازان چنان در مورد جنگ خالی از ذهن بود که «توق‌مبارک» [عَلَم] و «کَهورکای‌خاص» [طبل سلطنتی] را با خود نیاورده بود"(راوندی، ۷۶۹:۱۳۸۲). همچنین، "از جمله آلاتی که پس از استقرار قوم مغول در ایران رواج یافت، گَورگا یا گَورگَه[۱۱] بود"(مشحون،۳۰۴:۱۳۸۰). در واقع ساز گَورگَه از دوران ایلخانی در سدهٔ هفتم هجری، به دستهٔ سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای پیوست و امروزه نیز در نقاره‌خانهٔ مذهبی آستان قدس‌رضوی به کار گرفته می‌شود. در ضمن، در دوران ایلخانی شاهد ظهور چند نگاره با موضوع رزم در نسخهٔ جامع‌التواریخ رشیدی می‌باشیم که در آن سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای چون کَرنای و نقاره به وضوح مُصَوَّر شده است.

در دوران تیموری "جدا [ی] از [رونق بسیار] مجالس بزم درباری [به‌خصوص در دوران سلطان‌حسین بایقرا]، نوازندگان این دوره در حوزهٔ موسیقی نظامی و صفوف نبرد و کارزار نیز حضوری فعال داشته‌اند و در نبردهای نظامی سازهای رزمی چون طبل، دُهُل، سُرنای، نقاره و بَرغو[۱۲] می‌نواختند و ظاهراً در این دوره [داشتن امتیاز نقاره‌خانه] با آلات موسیقی چون نفیر[۱۳] و طبل [همچون سده‌های گذشته] به‌عنوان نماد اقتدار اُمرا محسوب می‌شده است"(دلریش و شاطری، ۶۳:۱۳۹۳). در این دوره، "دستهٔ [موسیقی] نظامی حاکم شامل نقاره‌چیان، سُرنا [ی] چیان، نفیرچیان، سنج‌چیان بود که با دقت رده‌بندی می‌شد [که این مهم نیز خود نشان از اهمیت و جایگاه ویژهٔ موسیقی نقاره‌خانه‌ای در آن دوران ماست] "(تاکستن و دیگران، ۸۴:۱۳۸۴). همچنین، در نسخه‌های مُصَوَّری چون شاهنامه بایسنقری و ظفرنامه تیموری سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای چون کَرنای، سُرنای و نقاره در صحنه‌هایی با موضوع رزم به تصویر کشیده شده است که این مهم خود نشان از حیات و اهمیت این نوع موسیقی در عصر تیموری دارد.

تصویر۸.[راست] ساز سُرنای و نقاره در نگاره‌ای از ظفرنامهٔ تیموری، شرف‌الدین علی‌یزدی، مکتب نگارگری شیراز، عصر تیموری (پارسایی‌راد و دیگران، ۳۱:۱۴۰۱).[میانی و چپ] ساز کَرنای در نگاره‌ای از شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، عصر تیموری (بی‌نام، ۱۳۸۴: ۴۸-۴۷).

جایگاه موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران صفوی و قاجار

نقاره‌خانه‌ها در دوران صفوی به‌خصوص دوران شاه عباس اول از مهم‌ترین مکان‌های حکومتی بوده است؛ فعالیت موسیقایی رسمی، عموماً در این مکان صورت می‌گرفته است."معمولاً نقاره‌خانه‌ها یا در کاخ شاهان و دربارها قرار داشتند یا در نزدیکی کاخ، محلی برای آن‌ها در نظر گرفته می‌شد که بی‌ارتباط با اهداف اقتصادی، مذهبی و سیاسی شهر نبود" (میثمی، ۱۴۰:۱۳۸۹). لازم به ذکر است که موسیقی نقاره‌خانه‌ای دارای چنان جایگاهی بود که تشریفات دولتی و مراسم خصوصی پادشاهان نیز با نقاره‌زنی همراه بوده است و این مهم از نشانه‌های اقتدار و بزرگی به حساب می‌آمده است. در این راستا، شاه طهماسب صفوی با اینکه در اواسط حکومتش به دلیل تعصبات مذهبی به موسیقی‌دانان روی خوشی نشان نداد، از سازمان موسیقایی آن دوران؛ یعنی نقاره‌خانه و به واسطهٔ آن اجرای موسیقی رسمی حمایت می‌کرد؛ چنانکه اسکندربیک منشی از این تشکیلات منظور نقاره‌خانهٔ حکومتی در زمان شاه طهماسب، تحت عنوان نقاره‌خانهٔ همایون نام برده است (منشی، ۲۹۳:۱۳۷۷). همچنین، محمدیوسف واله نیز از نقاره‌خانهٔ حکومتی در زمان شاه طهماسب، تحت عنوان نقاره‌خانهٔ شریفه نام برده است (واله، ۴۸۲:۱۳۷۲). ضمناً در رابطه با منع فعالیت موسیقایی بزمی و حمایت از موسیقی رسمی نقاره‌خانه‌ای "شاه طهماسب آیین‌نامه‌ای تدوین کرد که هفتاد بند یا هفتاد فرمان داشت و در واقع دستورنامهٔ اداری و سیاسی‌اش محسوب می‌شد. براساس فرمان شصتم این آیین‌نامه، نواختن هرگونه ساز به جز در نقاره‌خانه ممنوع اعلام شده است و در غیر نقاره‌خانه‌های همایون که در ممالک محروسه است، دیگر در جایی سُرنا [ی] و ساز ننوازند و اگر معلوم شود که اَحدی سازی ساخته، هرچند دَف باشد، مجرم است" (راوندی، ۲۲۶:۱۳۷۸). لازم به ذکر است که "در زمان صفویان به‌ویژه [از] دورهٔ شاه عباس [اول] ظاهراً نقاره‌خانه از انحصار دستگاه سلطنت بیرون آمد و امتیاز داشتن آن از طرف شاه به سرداران بزرگ و فرمانروایان ایالات و ولایات بزرگ نیز داده شد" (مشحون،۳۰۴:۱۳۸۰). همچنین "هنگامی که شاه، حاکمی را برای شهری برمی‌گزید، به وی دو نشانهٔ حکومتی اعطا می‌کرد که این دو نشانه طبل و عَلَم بود" (استرآبادی، ۶۸:۱۳۶۴). لازم به ذکر است، گاه دادن طبل و عَلَم به فرمانده‌هان یا اطرافیان شاه که برای ولی نعمت خود شجاعت به خرج می‌دادند، نوعی نشان لیاقت تلقی می‌شد؛ به‌عنوان مثال، سیدمحمد کمونه از سرداران جنگ چالدران، به دلیل حمایت از شاه اسماعیل اول در بغداد شکنجه شد؛ ولی با فتح آن ناحیه توسط شاه مورد تفقد قرار گرفت و به ایشان طبل و عَلَم بخشیده شد (ولله، ۱۷۱:۱۳۷۲). همچنین، مارتین سانسون[۱۴]، در رابطه با تعداد و نوع سازهای موسیقی نقاره‌خانه‌ای که در اختیار حکام قرار می‌گرفت، می‌نویسد: "این والی‌ها بیگلربیگی نیز هستند و اجازه دارند تا دوازده کَرنا [ی] داشته باشند. فقط والی‌ها و خان‌ها به نسبت عظمت قلمرو و حکومت‌شان می‌توانند کم‌وبیش تعدادی از این کَرنا [ی] ها را داشته باشند. حکام زیردست والی‌ها و خان‌ها که طبعاً مقام‌شان پایین‌تر است، حق دارند فقط از قره‌نی، نقاره و طبل استفاده نمایند" (سانسون، ۵۹:۱۳۴۶).

تصویر۹.[راست] ساز کَرنای در نگاره‌ای از شاهنامه قره‌چقای خان، مکتب اصفهان، اواخر عصر صفوی (آژند، ۱۳۸۹: ۶۳۱).[میانی] ساز کَرنای در نگاره‌ای از شاهنامه رشیدا، مکتب اصفهان، اواخر عصر صفوی (بی‌نام، ۳۴۱:۱۳۸۴). [چپ] ساز کَرنای و نقاره‌های بزرگ و کوچک در کنار سازهای موسیقی مجلسی در نگاره‌ای از روضه‌الانوار خواجوی‌کرمانی، نیمهٔ اول سده دهم ه.ق، اوایل عصر صفوی (بی‌نام، ۱۰۲:۱۳۸۴)

در طول دورهٔ قاجاریه تا اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه، نقاره‌خانه همچون اَدوار گذشته یکی از اَرکان مهم حکومتی بود که علاوه بر شاه، تمامی والی‌ها، بیگلربیگی‌ها، سلاطین، حاکمان و خان‌ها در ایران دارای آن بودند. بنابراین می‌توان گفت که "در تمام دوران اسلامی به‌ویژه در عصر صفویه و قاجاریه، نقاره‌زدن و داشتن نقاره‌خانه از لوازم بزرگی و نشانهٔ اقتدار بوده است" (وجدانی، ۱۸۵:۱۳۹۵). از آنجا که نقاره‌خانه دارای اهمیت و جایگاه خاصی در دوران قاجار و ماقبل آن بود، اگر در جنگ‌ها نقاره‌خانه به تصرف دشمن درمی‌آمد، به منزلهٔ شکست آن آرتش و سلسله حکومتی بوده است؛ آن‌چنانکه در اواخر دورهٔ قاجار، "رضاشاه در اولین حمله‌ای که به اساس سلطنت قاجاریه وارد آورد، تصرف نقاره‌خانه بود که به‌وسیلهٔ انتقال محل آن از سردر

آرگ به سردر تازه ساز میدان مشق تهران، این تصرف را عملی کرد و در حقیقت، این علامت سلطنت را از مَقر قدیم خود کَند و به دسترس خود و تحت امر خویش گذاشت که توجه عامه را نسبت به اقتدار خود بیشتر جلب نماید" (خالقی، ۱۳۹۵:۱۴۳).

تصویر ۱۰.[راست] نقارخانهٔ صفوی میدان نقش‌جهان اصفهان (مأخذ: Friedrich Sarre). [چپ] نقارخانه و توپ مروارید میدان ارگ دوره ناصرالدین‌شاه قاجار (محمدزاده‌مهر، ۱۳۸۲: ۶۵)

نقش نقاره‌چیان و کارکرد موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران صفوی و قاجار

در عصر صفوی در سفرنامهٔ سیاحان اروپایی، به نقش نقاره‌چیان و کارکرد موسیقی نقاره‌خانه‌ای اشاراتی شده است. ژان شاردَن[۱۵] راجع به نقاره‌خانهٔ اصفهان در عصر صفوی می‌نویسد: "سمت سردر بازار شاه، دو ایوان سرپوشیده است که آن را نقاره‌خانه خوانند و هنگام غروب و سحر، با نقاره و کوس و دُهل که قطر آن سه برابر قطر طبل‌های اروپاست، می‌زنند. محل این نقاره‌خانه در قیصریهٔ کهنه بود و قبل از شاه عباس بزرگ، به هنگام شام و سحر نقاره می‌زدند. تا آنکه میدان شاه را ساختند و نقاره‌خانه به آنجا انتقال یافت. در محلهٔ خواجو هم کاخ نقاره‌چیان هندی است که در آن کَرنا [ی] زنان و سایر نوازندگان هندی منزل دارند. شاه عباس دوم هنگام شکست مغول‌کبیر و فتح قندهار عده‌ای از این نوازندگان را به همراه آورد و در این قصر که در آن هنگام خالی بود، جای داد. وی در جای دیگر می‌نویسد: در یکی از گوشه‌های این میدان [مقصود میدان محلهٔ عباس‌آباد] نقاره‌خانه‌ای مانند نقاره‌خانهٔ میدان شاه است که به هنگام غروب آفتاب در آن نقاره می‌زنند و این یکی از امتیازات شهرهای بزرگ است. شاه عباس اول برای جلب مردم بدین محله نقاره‌خانه‌ای به آنجا داد و می‌خواست به محلهٔ جلفا که مسکن مسیحیان است و مقارن و مقابل با ساختمان این بخش بنا شده است نیز نقاره‌خانه بدهد؛ ولی ارامنه از ترس خرجی که بر ایشان تحمیل می‌شد، از قبول آن خودداری کردند" (شاردن، ۱۳۶۲، ۳۱-۸۱-۹۸-۱۳۴-۱۴۱). ژان باتیست تاورنیه[۱۶]، در سفرنامهٔ خود درخصوص کارکرد موسیقی نقاره‌خانه‌ای میدان نقش‌جهان می‌نویسد: "در روی این گالری [مقصود ایوان میدان شاه اصفهان] اول غروب آفتاب و نصف شب، نقاره و کَرنا [ی] مشغول دادن کنسرت می‌شوند که صدایش در تمام شهر شنیده می‌شود. در بعضی از نقاط این ایوان، اتاق‌های کوچک برای منزل این نقاره‌چی‌ها ساخته شده بود. در همهٔ شهرهای خان‌نشین به حکام این امتیاز داده شده که نقاره‌خانه داشته باشند. در جای دیگر می‌نویسد: در طلوع و غروب و نصف شب، در هر شهری جماعتی مؤظف‌اند که یک رُبع ساعت از اقسام آلات موزیک مثل نقاره و دُهل و سُرنا [ی] و سنج، کنسرتی بدهند. این جماعت می‌روند در یک بلندی می‌ایستند که صدای نقاره‌شان به همهٔ شهر برسد. یک قسم کَرنا [ی] هم دارند که هفت هشت پا طول دارد و دهانش خیلی گشاد است و صدای آن تا نیم لیو[۱۷] مسافت می‌رود؛ اما کَرنا [ی] فقط در پایتخت و کُرسی ایالت زده می‌شود. در تمام اعیاد و اوقاتی که شاه یک حاکم تازه یا صاحب منصب بزرگی معین می‌کند هم نقاره‌خانه می‌کوبند و این نقاره‌چی‌ها حق دارند که به هر خانه‌ای که در آنجا اولاد ذکوری متولد شده باشد، بروند و نقاره بزنند؛ صاحب‌خانه هم مجبور است یک مبلغی به آن‌ها بدهد" (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۹۳۶-۹۳۵-۶۰۳).

در یک نگاه کلی، موسیقی نقاره‌خانه‌ای دوران صفوی، در این موارد به کار می‌رفت: شرکت در جنگ‌ها، نقاره‌چیان مؤظف بودند با ایجاد سروصدای زیاد، سربازان خودی را تهییج کرده و از سوی دیگر در دل دشمن رعب و وحشت بیفکنند (ماریا[۱۸]آنجللو، ۱۳۴۹:۳۲۵). بنابراین وجود نقاره‌خانه در جنگ‌ها، عامل مهمی جهت ترساندن، وحدت، فراخوانی و دیگر پیام‌ها بوده است (تاریخ عالم آرای صفوی، ۱۳۶۳:۵۴۳). شرکت در مراسم تشریفاتی، معمولاً هنگام ورود شاهان در مراسم‌های رسمی نقاره‌چیان می‌نواختند (یوپچ [۱۹]کاتف، ۱۳۵۶:۷۲). ورود امرای بزرگ، پناهندگان و سفرا به شهرهای مهم و بزرگ؛ نقاره‌چیان به استقبال آن‌ها می‌رفتند (الثاریوس، ۱۳۶۳:۵۷). شرکت در تفریحات عمومی و خصوصی، نقاره‌چیان در اَعیاد ملی و مذهبی می‌نواختند (یوپچ کاتف،۱۳۵۶: ۷۴-۷۷-۷۸-۸۰). همچنین، در جشن تاجگذاری نیز می‌نواختند (شاردن، ۱۳۴۵:۱۹۳). در اعلان پیروزی جنگ‌ها نیز موسیقی نقاره‌خانه‌ای به صدا درمی‌آمد (فومنی، ۱۳۵۳:۵۵). در مراسم عروسی نیز از نقاره‌چیان دعوت به عمل می‌آمد (پیترو[۲۰]دلاواله، ۱۳۴۸:۴۴۶). نقاره‌چیان در تمامی ورزش‌های دسته‌جمعی از جمله چوگان بازی نیز موسیقی اجرا می‌کردند (آنتونی [۲۱]شرلی، ۱۳۵۷:۱۷۰). وظیفهٔ پیام‌رسانی: موسیقی نقاره‌خانه‌ای در موقعیت‌های مختلف مثل نقاره‌زدن در سه‌نوبت شبانه و روز (جملی[۲۲]کارری، ۱۳۴۸، ۳۳-۳۲). حوادث غیرمترقبه مانند فوت شاه (شاردن، ۱۳۴۵:۱۱۲)، ورود شاه جدید (طاهری، ۱۳۴۹:۲۴۰) و آماده شدن برای نبرد با متجاوزان (سرکیس[۲۳]گیلانتز، ۱۳۴۴:۷۷) به کار می‌رفته است.

در دوران قاجار و در عصر ناصرالدین‌شاه اشاراتی به موارد کاربرد نقاره‌زنی توسط اطرافیان شاه شده است. یکی از این رجال، دوستعلی‌خان معیرالممالک[۲۴] است که در رابطه با کارکرد موسیقی نقاره‌خانه‌ای در آن دوران می‌نویسد: "در عید اضحی [قربان] شُتر قربانی را به حضور می‌آوردند. صدای ساز و نقاره برمی‌خاست و از دور، رقاصان چهل‌بند پوشیده و زنگ بردست، پای‌کوبان نمایان می‌شدند. چهل‌بند جامهٔ زربفتی بود که دامنش دارای طبقات چندی از پارچه‌های

مختلف بود که دور آن رشـــته‌های گلابتون قرار می‌دادند و هنگام رقص، دایرهٔ رنگارنگی اطراف رقاص‌ها تشـــکیل می‌یافت. خطیب، خطبه‌خوان در جلو و نقاره‌چیان در عقب روان بودند و چند تن نوازنده، تارزنان و کمانچه‌کشـــان و دف‌کوبان در طرفین حیوان می‌آمدند. نقاره‌چیان، کلاه پوستی سیاه با طاق ماهوت و یراق‌دوزی بر سر و نیم تنهٔ ماهوت قرمز با مغزی سـیاه بر تن و شـلواری به همین رنگ به پا داشـــتند. شـــتر را بدین ترتیب می‌آوردند و پس از زمانی نوازندگی و دریافت خلعت، مرخص می‌شدند. در سردر نقاره‌خانه که در میدان اَرگ واقع بود، ســـه نوبت طبل می‌زدند، غروب آفتاب نقاره می‌کوبیدند. آن‌گاه یک ساعت از شب گذشته طبل خبردار می‌زدند و طبال در حین زدن، به دور خود می‌چرخید که صـدا به تمام شـهر برسـد. سـاعت دو، طبل برچین را می‌زدند که کسـبه شـروع به برچیدن بسـاط و بسـتن دکان‌ها می‌نمودند. ساعت سه، طبل بگیر و ببند را زده، شیپور اَرگ را می‌کشیدند و درها بسته می‌شد. هنگام افطار و سحر هر بار چهارتوپ به غرش می‌آمد و شـب دو نوبت، طبل و نقاره می‌کوفتند. یک بار آن از نیمهٔ شب گذشته بود و آن را طبل دَم کردن سحری می‌گفتند. در روزهای اسب‌دوانی وقتی شاه سوار می‌شد تا وقتی به پوش سلطنتی می‌رسید، شاطرها اطراف و شترهای نقاره‌خانه پیشاپیش آن به حرکت می‌آمدند. در روزهای عید [قربان] که سلام رسـمی منعقد می‌شـد، در موقعی که شاه به تخت می‌نشـست، از سـردر نقاره‌خانه، نقاره‌چیان باد در کَرنا [ی] و سُـــرنا [ی] نموده، طبل‌ها را به نوازش در می‌آوردند. ســـپس خطیب‌الممالک آغاز خطبه می‌نمود"(معیرالممالک، ۱۳۹۰، ۲۵-۸۴-۹۵-۱۱۴-۱۲۱). محمدحسـن اعتمادالسـلطنه[۲۵] از دیگر رجال دوران قاجار نیز در وقایع روزانهٔ دربار ناصرالدین‌شاه در رابطه با کارکرد موسـیقی نقاره‌خانه‌ای در روز عید قربان می‌نویسـد: "شـتر قربانی را امروز با نقاره‌چی و مطرب حضور آوردند. از رسومات قجر است که شتر قربانی را با اسـباب طرب می‌گردانند"(اعتمادالسـلطنه، ۱۳۰۱، ۱۸۴-۱۸۲).

در یک نگاه کلی، موسیقی نقاره‌خانه‌ای دوران قاجار در این موارد به کار می‌رفت: "در هر بامداد، پیش از طلوع آفتاب و در شـــامگاهان هنگام غروب خورشید، از سردر نقاره‌خانهٔ اَرگ نوازندگی می‌کردند. در روزهای عید که سـلام رسـمی منعقد می‌شـد، در موقعی که شـاه به تخت می‌نشست، از سردر نقاره‌خانه، نقاره‌چیان باد در کَرنا [ی] و سُرنا [ی] نموده، طبل‌ها را بـه نوازش در می‌آوردنـد. در روز عیـد قربـان (دهم‌ذیحجه). کوبیدن طبل هنگام شـب، برای اطلاع یافتن راهگذرها از ساعت. در شب‌های ماه رمضان. در روزهای اسب‌دوانی وقتی شاه سـوار می‌شـد تا وقتی به پوش سـلطنتی می‌رسـید، شـاطرها اطراف و شـترهای نقاره‌خانه پیشـاپیش آن به حرکت می‌آمدن" (خالقی، ۱۳۹۵، ۱۴۱-۱۴۲). در مراسم تعزیه "در روزهای ماه محرم و صفر در فاصلهٔ تعزیه در تکیه‌های بزرگ [مانند تکیه‌دولت] موزیکچی‌ها و نقاره‌چی‌ها ساز می‌زدند" (مشحون،۱۳۸۰:۴۰۳).

تصویر۱۱. نقاره‌چیان حکومتی در حال تمرین گروه‌نوازی با سازهای کَرنای، سُرنای و نقاره در تهران، اواخر دوره قاجار (خالقی، ۱۳۹۱:۸۵)

پایان حیات و سرانجام نقاره‌خانه‌های حکومتی در ایران

عبدالله مســـتوفی[۲۶] در رابطه با تأثیر تحولات دوران مشـــروطه بر موســـیقی نقاره‌خانه‌ای از نوع حکومتی آن می‌نویســـد: "وقتی که مشـروطه تازه به ایران آمده بود، بعضـی مشـروطه‌چی‌ها که در تظاهر تجددطلبی، بی‌مزگی و تصـور می‌کردند که آنچه قدیمی اسـت باید از بین برود، پاپی نقاره هم شـــدند و چندین ماه به این بدبخت‌ها که جز برپا داشـتن رسـم دیرین مملکت و اسـتقبال و بدرقهٔ فرد کامل نورانیت گناهی نداشـتند، حقوق ندادند؛ ولی این آقایان که حقاً باید آن‌ها را بعد از این واقعه آقایان نامید، از دم در نرفتند و صـبح‌ها و عصـرها حتی در شب‌های رمضان کار خود را بی‌گرفتن حقوق انجام دادند. آن‌ها که در این بی‌مزگی‌ها خیلی دو آتشـه بودند و حرارت به خرج می‌دادند، برای نقاره‌چی‌ها پیغام فرسـتادند که عبث به خود زحمت می‌دهید و باد به سُـــرنا [ی] و کَرنا [ی] می‌کنید. دیگر نه در گذشـــته و نه در آینده حقوقی نخواهید داشـــت. آقایان جواب گفتند: ما برای افتخار و احیای رسـم دیرین کشـور مشـغول کاریم و از کسـی هم حقوق نمی‌خواهیم. اگر به ایوان سردر اَرگ که محل نوازندگی ماست احتیاج دارید، بگویید راه پلهٔ آن را تیغه کنند تا ما در نزد وجدان خود آسـوده باشـیم؛ والا تا این راه را نبسـته‌اید، ما از کار خود دسـت برنمی‌داریم. خلاصـه اینکه همین مقاومت چند ماههٔ آن‌ها سـبب شـد که بعدها که قدری عقل به کله‌ها برگشـت و این شـورهای بی‌نمک، دسـت از بی‌مزگی برداشـتند برای آن‌ها حقوق برقرار کردند" (مسـتوفی، ۱۳۸۴:۵۶۳). در نهایت، در اواخر حکومت ناصـرالدین‌شـاه، به دلیل اینکه در جنگ و تمرین‌های جنگی، از آلات موسـیقی اروپایی اسـتفاده می‌شـد؛ نقاره‌خانه کارکرد اصـلی خود را از دسـت داد و جنبهٔ تجملی به خود گرفت و نقاره‌چیان فقط در اعیاد و صـــبح و عصـــر، کار ســـابق خود را انجام می‌دادند.

امیراشرف آریان‌پور در این رابطه می‌نویسد: سرانجام، "شعبهٔ موزیک نظام در واقع جانشین نقاره‌خانه شد و برای اولین بار دربار یک پادشاه ایرانی به یک سیستم موسیقی نظامی به شیوهٔ اروپایی مجهز شد"(آریان‌پور، ۳۶:۱۳۹۳). بنابراین، با توجه به حذف جایگاه و ضرورت موسیقی نقاره‌خانه‌ای، "از موزیک نظام در این موارد استفاده می‌شد: ۱. ایام عید، ۲. سفرهای ییلاقی شاه، ۳. آیین‌های رسمی درباری، ۴. تعزیهٔ تکیه‌دولت، ۵. هنگام غروب، ۶. جشن‌های عروسی درباری و ۷. مسابقات ورزشی" (همان: ۳۶). در یک نگاه کلی، جدای از تحولات دوران مشروطیت و تأثیر آن در تضعیف حیات موسیقی نقاره‌خانه‌ای، بدون شک نفوذ موسیقی غرب و به‌واسطهٔ آن ترویج سازهای اروپایی را می‌توان مهم‌ترین عامل در پایان حیات نقاره‌خانه‌های حکومتی در ایران برشمرد.

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که موسیقی نقاره‌خانه‌ای در دوران صفوی و قاجار، از جایگاه ویژه و مقبولیتی خاص در میان اقشار مختلف جامعه، از شاهان و اُمرا گرفته تا عموم مردم برخوردار بوده است. از آنجا که موسیقی نقاره‌خانه‌ای جدای از نقش‌آفرینی در جنگ‌ها، بزم‌ها و... در مراسم مذهبی نیز به کار می‌رفته است، در نتیجه اغلب مُتشَرّعین و مُتعَصّبین مذهبی نیز در سطوح مختلف جامعه پذیرای این نوع موسیقی بوده‌اند؛ چنانکه شاه طهماسب‌صفوی در اواسط حکومتش با اینکه به هنرمندان موسیقی از نوع بزمی و مجلسی روی خوش نشان نداد و آن‌ها را به شدت تأدیب می‌نمود، از سازمان موسیقایی آن دوران؛ یعنی نقاره‌خانه و به‌واسطهٔ آن اجرای موسیقی رسمی حمایت می‌کرد.

از آنجا که اوج شکوفایی حیات موسیقایی نقاره‌خانه‌های حکومتی، مربوط به دوران صفوی از زمان حکومت شاه عباس اول تا اواسط دوران قاجار یعنی دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه است؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد که در آن اَعصار، نقاره‌خانه‌های حکومتی عالی‌ترین، مؤثرترین و تنها مکان اَمن در جهت حفظ نغمه‌های موسیقی ملی ایران بوده است. در این راستا و به‌واسطهٔ حمایت مستقیم شاهان و اُمرا، نقاره‌خانه‌های حکومتی نقطه کانونی فعالیت رسمی موسیقایی کشور و جزئی از سازمان اداری خاصی بود که طیف گسترده و متفاوتی از موسیقی‌دانان را می‌توانست در بر بگیرد؛ به بیان دیگر، نقاره‌خانه‌های حکومتی در دوران صفوی و قاجار، مکان و محفلی رسمی و همچنین خودمانی برای اجتماع موسیقیدان‌ها، در جهت حفظ و بَسط بنیان علمی موسیقی اصیل ایرانی بوده است. در یک جمع‌بندی نهایی در خاتمهٔ این پژوهش، به یقین موسیقی نقاره‌خانه‌ای جدای از نقش‌آفرینی در حفظ و بَسط نغمه‌های موسیقایی، خود نیز یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری و آفرینش نغمه‌های موسیقی ملی ایران در اَعصار گذشته به‌خصوص در دوران صفوی و قاجار بوده است.

پی‌نوشت

۱. فیلولوژی (Philologie) یا فقه‌اللغه، علم لغت‌شناسی یا ادراک لغت در منابع تاریخی، با توجه به ترکیب جنبه‌های ادبی، تاریخی و زبان‌شناختی آن است.

۲. موسیقی‌دانان نقاره‌خانه دارای القاب خاصی بوده‌اند. "بدین ترتیب که نقاره‌چیان را در مقاطع مختلفی از زمان نوبتی، نوبت‌زن و نوبت‌نواز خطاب می‌کردند. منظور از نوبتی یا نوبت‌نواز، در واقع اشاره به اجرا و نوازندگی در سه نوبت اصلی شبانه‌روز بوده است" (میثمی، ۱۳۸۹:۱۳۸). بنابراین، از آنجا که موسیقی نقاره‌خانه‌ای در زمان‌های معین و به دفعات تعیین شده مانند صبحگاه، نیمروز و شامگاه نواخته می‌شد؛ به همین سبب عمل نواختن این نوع موسیقی را نوبت‌زدن و نوازنده و مجری آن را نوبتی یا نوبت‌زن می‌نامیدند (ملاح، ۱۸:۱۳۵۱).

۳. آبراهام والنتین ویلیامز جکسن(Abraham valentine wiliams Jackson)، متخصص آمریکایی زبان‌های هند و اروپایی و دین ایران باستان بود.

۴. مادام ژان دیولافوا (Jane Dieulafoy)، سفرنامه‌نویس فرانسوی است که در سال ۱۸۸۱ میلادی به ایران سفر کرد.

۵. مری بویس (Mary Boyce)، پژوهشگر معاصر در رشته مطالعات زرتشتی بوده است.

۶. هنری جورج فارمر (Henry George Farmer)، موسیقی‌دان معاصر اهل ایتالیا که در حوزهٔ موسیقی میان‌رودان متخصص بود.

۷. گزِنُفون (Xenophon)، فیلسوف، مورخ، سرباز یونانی و شاگرد سقراط بود که در جنگ مقابل هخامنشیان شرکت داشت.

۸. ستودان، جایگاه نگهداری استخوان اجساد و بخشی از آیین مردگان در دین زرتشتی شمرده می‌شده است.

۹. گَبر یا گَور، به زرتشتیان قدیم که پس از حملهٔ اعراب، مسلمان نشدند به طعنه اطلاق می‌گردید.

۱۰. عمادالدوله ابوعلی‌سیمجوری، از خاندان پُرنفوذ سیمجوریان در دوران سامانی و امیر خراسان و بخش‌هایی از ماوراءالنهر در اواخر سدهٔ چهارم هجری بود.

۱۱. گَورگَه، طبل بزرگی است که در زمان ایلخانان مغول در اغلب جنگ‌ها با آهنگی مخصوص می‌نواختند.

۱۲. بَرغو، سازی مشابه نفیر؛ اما بلندتر از آن و بدون سوراخ بوده است.

۱۳. نفیر، بلندترین ساز بادی دورهٔ تیموری بود؛ این ساز بدون سوراخ و تا حدودی مشابه کرنای بوده است.

۱۴. مارتین سانسون (martin sanson)، کشیش و مبلغ فرانسوی معاصر با شاه سلیمان صفوی.

۱۵. ژان شاردن (Jean chardin)، جهانگرد فرانسوی معاصر با عصر شاه سلیمان.

۱۶. ژان باپتیست تاورنیه (Jean Baptiste Tavernier)، جهانگرد فرانسوی معاصر با عصر شاه صفی، شاه عباس دوم و شاه سلیمان صفوی.

۱۸. جووانی ماریا آنجللو (Giovanni maria Angeiolello)، سیاح اهل ونیز ایتالیا معاصر با دوران صفوی.

۱۷. Lieue : مقیاس قدیم راه فرانسه و در حدود چهار کیلومتر است.

۱۹. فدت آفاناس یویچ کاتف (Fedot Afanas Yevic Katof)، بازرگان روس معاصر با دوران صفوی.

۲۰. پیترو دلاواله (Pietro Della Valle)، شرق‌شناس و جهانگرد ایتالیایی معاصر با شاه عباس‌اول صفوی.

۲۱. سر آنتونی شرلی (Anthony Shirley)، جهانگرد انگلیسی معاصر با شاه عباس اول.

۲۲. جووانی فرانچسکو جملی کارری (Giovanni Francesco Gemelli Careri)، جهانگرد ایتالیایی معاصر با شاه سلیمان و شاه سلطان‌حسین صفوی.

۲۳. پطرس دی سرکیس گیلانتز (Peters D Serkis Gilants)، وقایع‌نگار معاصر با شاه سلطان‌حسین و جانشین وی طهماسب‌میرزا دوم.

۲۴ . معیرالممالک‌ها، در دوران صفوی و قاجار به‌عنوان متصدی و مسئول ضرابخانه بوده‌اند.

۲۵. محمدحسن‌خان مقدم مراغه‌ای، ملقب به صنیع‌الدوله و سپس اعتمادالسلطنه، از رجال دربار دورهٔ قاجار و عهد ناصرالدین شاه بود.

۲۶ . عبدالله مستوفی، از خلندان مستوفیان (متصدی خزانه‌داری کل دولت) در دوران قاجار بوده است.

منابع

اَسعدی، هومان. (۱۳۸۰)، «حیات موسیقایی در دوران تیموریان از سمرقند تا هرات»، شماره ۱۴، فصلنامه تخصصی موسیقی ماهور.

اَسترآبادی، سیدحسن بن مرتضی. (۱۳۶۴)، *تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی*؛ به اهتمام احسان اشراقی، تهران: علمی.

الئاریوس، آدام. (۱۳۶۳)، *سفرنامهٔ آدام الئاریوس بخش ایران*، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی فرهنگی ابتکار.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۰۱ه.ق)، *یادداشت‌های روزانهٔ دربار ناصری*، تهران: روزنامه شخصی.

امام، سیدمحمد کاظم. (۱۳۴۸)، *مشهد طوس*؛ تهران: کتابخانه و موزه ملی ملک.

آریان‌پور، امیراشرف. (۱۳۹۳)، *موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری‌اسلامی ایران*؛ چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۳)، *اطلاعات عمومی موسیقی*؛ چاپ اول، تهران: نی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*؛ جلد دوم، چاپ اول، تهران: سمت.

آنجللو، جوان ماریا. (۱۳۴۹)، *سفرنامهٔ آنجللو*؛ ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران: خوارزمی.

بویس، مری. (۱۳۹۳)، *تاریخ کیش زرتشت*؛ جلد دوم، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: گستره.

بی‌نام. (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*؛ چاپ اول، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

پارسایی‌راد، آیدین و دیگران. (۱۴۰۱)، ریخت‌شناسی سازهای کَرنای، سُرنای و نقاره در نگاره‌های دوران اسلامی، فصلنامهٔ علمی و ترویجی مطالعات هنرهای‌زیبا، دوره۳، شماره۹، گروه مطالعات‌عالی‌هنر، دانشکده هنرهای‌تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

پیرنیا، حسن. (۱۳۷۵)، *تاریخ ایران باستان*؛ جلد سوم، تهران: دنیای کتاب.

تاکستن، حیدر و دیگران. (۱۳۸۴)، *تیموریان*؛ ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

ترکمان منشی، اسکندربیک. (۱۳۷۷)، *تاریخ عالم آرای عباسی*؛ تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.

تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۳۶)، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، چاپ دوم، تهران: کتابخانه سنایی.

جاوید، هوشنگ. (۱۳۸۳)، *موسیقی رمضان در ایران*؛ تهران: سوره مهر.

جودی، نسا. (۱۳۹۶)، *هنر و تمدن اسلامی*؛ تهران: هنگام هنر.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*؛ جلد۲و۱، چاپ سوم، تهران: ماهور.

ـــــــــــــ.(۱۳۹۱)، *موسیقی ایران*؛ تهران: ماهور.

دلریش، بشری و لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۳۹۳)، «موسیقی عصر تیموری با تکیه بر نگاره‌ها و روایات تاریخی»، فصلنامهٔ علمی و پژوهشی پژوهش‌های علوم تاریخی، دوره۶، شماره۲، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

دلاواله، پیترو. (۱۳۴۸)، *سفرنامهٔ پیترو دلاواله*، ترجمهٔ شعاع‌الدین شفاء، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

دیولافوا، ژان. (۱۳۶۹)، *ایران، کلده و شوش*، ترجمهٔ علی محمد فروه‌وشی، به کوشش بهرام فروه‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.

ذکاء، یحیی. (۱۳۵۶)، «آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینهٔ آن»، مجله هنر و مردم، دوره پانزدهم، شماره صدوهشتاد.

راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷)، *تاریخ موسیقی ایران*؛ تهران: پیشرو.

راوندی، مرتضی. (۱۳۷۸)، *تاریخ اجتماعی ایران*؛ تهران: ناشر مؤلف.

رستمی، مصطفی و منصورآبادی، مصطفی. (۱۳۹۷)، *سازهای موسیقی در نگاره‌های ایران*؛ چاپ اول، تهران: مارلیک.

سانسون، مارتین. (۱۳۴۶)، *سفرنامهٔ سانسون*؛ ترجمهٔ دکتر تقی تفضلی، تهران: کتابفروشی ابن‌سینا.

شاردن، شوالیه ژان. (۱۳۶۲)، *سفرنامهٔ شاردن بخش اصفهان*، ترجمهٔ حسین عریضی، چاپ دوم، تهران: نگاه.

ـــــــــــــ.(۱۳۴۵)، *سیاحت‌نامهٔ* شاردن، جلد نهم، ترجمهٔ محمدعباسی، تهران: امیرکبیر.

شرلی، سر آنتونی و شرلی، سر رابرت. (۱۳۵۷)، *سفرنامه برادران شرلی*، ترجمهٔ آوانس، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

شیلوا، ای. (۱۳۹۰)، *موسیقی در جهان اسلام*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: بصیرت.

صابی، ابوالحسن هلال بن محسن. (۱۳۴۶)، *رسوم دارالخلافه*، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

طاهری، ابوالقاسم. (۱۳۴۹)، *تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از مرگ تیمور تا مرگ شاه عباس اول*؛ تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

عنصری، ابوالقاسم‌بلخی. (۱۳۶۳)، *دیوان استاد عنصری بلخی*، تصحیح و مقدمه سیدمحمد دبیر سیاقی؛ تهران: کتابخانه سنایی.

عَیوقی. (۱۳۴۳)، *ورقه و گلشاه عَیوقی*؛ به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.

فاطمی‌مقدم، زهرا. (۱۳۹۷)، *تاریخ نقاره‌خانهٔ رضوی*؛ چاپ اول، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس‌رضوی.

فضلی، قاسم. (۱۳۹۶)، *خُنیاهای رنگارنگ*؛ پژوهشی در زمینهٔ سازهای ایران، چاپ اول، تهران: علم و دانش.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۰)، *شاهنامه*؛ به کوشش سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: علمی و فرهنگی.

فومنی، عبدالفتاح. (۱۳۵۳)، *تاریخ گیلان*؛ به کوشش عطاءاله تدین، تهران: فروغی.

قزوینی، آصف‌خان و تتوی، احمد. (۱۳۸۲)، *تاریخ اَلفی*؛ جلد سوم، مصحح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: علمی‌فرهنگی.

قصابیان، محمدرضا. (۱۳۸۲)، «نقاره‌نوازی و نقاره‌خانه در ایران و جهان»، فصلنامه علمی و ترویجی مشکات، شماره۸۰.

کاتف، فدت آفاناس یویچ. (۱۳۵۶)، *سفرنامهٔ کاتف*، ترجمهٔ محمدصادق همایون‌فر، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
کاظمی، بهمن. (۱۳۸۹)، *موسیقی ایلام*؛ چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
کارری، جملی. (۱۳۴۸)، سفرنامهٔ جملی کارری، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز: ادارهٔ کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.
کریمان، حسین. (۱۳۴۵)، *ری باستان*؛ جلد اول، تهران: انجمن آثار ملی.
کلایس، والفرام و کالمایر، پتر. (۱۳۸۵)، بیستون کاوش‌ها و تحقیقات سال‌های ۱۹۶۳–۱۹۶۷، ترجمه فرامرز نجد صمیعی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحاک ابن محمود. (۱۳۶۳)، *زَین الاخبار*، به اهتمام عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.
گزِنُفون. (۱۳۵۰)، *تربیت کوروش*، ترجمهٔ بهمن کریمی، چاپ اول، تهران: اقبال.
———.(۱۳۸۴)، *کوروش‌نامه*، ترجمهٔ رضا مشایخی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
گیلانتز، پطرس دی سرکیس. (۱۳۴۴)، *سفرنامهٔ گیلانتز*، ترجمهٔ محمد مهریار، اصفهان: دانشکدهٔ ادبیات.
مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۴)، *شرح زندگانی من (تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه: از آقا محمدخان تا آخر ناصرالدین شاه)*؛ چاپ پنجم، تهران: زوار.
معیرالممالک، دوستعلی‌خان. (۱۳۹۰)، *یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه*؛ چاپ اول، تهران: تاریخ ایران.
مبینی، مهتاب و حق‌پرست، معصومه. (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش سازها در ایران باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران»، فصلنامه علمی و ترویجی جلوه هنر، دوره۱۰، شماره۱، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا.
مشحون، حسن. (۱۳۸۰)، *تاریخ موسیقی ایران*؛ چاپ اول، تهران: نشر نو.
ملاح، حسینعلی. (۱۳۵۱)، «موسیقی نظامی و سابقهٔ تاریخی آن در ایران»، مجله موسیقی، مهر تا دی، دوره ۳، شماره ۱۳۸.
مؤلف گمنام. (۱۳۶۳)، *تاریخ عالم آرای صفوی*؛ به کوشش یدالله شکری، تهران: اطلاعات.
میثمی، حسین. (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*؛ چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
والنتاین ویلیامز جکسن، آبراهام. (۱۳۷۵)، *سفرنامهٔ جکسن*، ایران در گذشته و حال، ترجمهٔ منوچهر امیری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
واله، محمدیوسف. (۱۳۷۲)، *خُلدبرین (ایران در روزگار صفویان)*، به کوشش میرهاشم محدث؛ تهران: موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
وجدانی، بهروز. (۱۳۹۵)، *موسیقی ایرانی و هویت*؛ چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
موحدفرد، یاسر. (۱۳۹۶)، *پیشینهٔ هنر موسیقی در تمدن ایرانی اسلامی*؛ چاپ اول، تهران: نگارستان اندیشه.
محمدزاده، مهر. (۱۳۸۲)، *میدان توپخانهٔ تهران*؛ تهران: پیام سیما.
هاگه‌دورن، آنته. (۱۳۹۴)، *هنر اسلامی*؛ چاپ اول، تهران: یساولی.

The Life of Government Naqare Khane in Safavid & Qajar Era

Abstract

The study of historical sources and documents, especially in the field of music, will make possible the understanding of the importance and position of Naqara Khana (Timpani Houses) and the life of Naqara Khana music in the courts of kings, governors, authorities and biglarbegis (high-ranking person), as well as the communities of those days.

Since the government Naqara Khana was the focal point of the country's official musical activity, especially during the Safavid era - from Shah Abbas I to the beginning of the reign of Naser al-Din Shah Qajar - it is necessary to know about the life of Naqara Khana music and the position of this music in government and society. In addition, it is necessary to know about the duties of a person in Naqara Khana and the main instruments of this type of music. The question is that what was the role of Naqara Khana music as the only official music organization of the country in protecting and prolonging the scientific foundation of Iran’s national music and its instruments in that era? Given the prohibitions of the Shiite religion on the art of music and given the musical policy of the kings during the Safavid and Qajar eras.

This article has been compiled with a descriptive and historical approach, based on library studies on history of music sources and travelogues. The Naqara Khanas were an official place and gathering for musicians to preserve and develop the songs of national music and the training of the instruments until the military music branch of Dar al-Funun established in the middle of the reign of Naser al-Din Shah Qajar and the fundamental scientific developments in the field of national music of Iran.

Keywords: Safavid, Qajar, Naqara Khana Music, Naqara, Karnay, Sorna

بررسی جایگاه موسیقی در نمایش (تئاتر) و تأثیر آن بر مخاطب

بهاره ابهری گلسفیدی[۲۳]
علی خاکسار[۲۴]
دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

چکیده
از دیرباز تاکنون، یکی از روش‌هایی که مردم برای ابراز احساسات و عواطف خود استفاده می‌کردند، قطعاً بازی کردن (اکتینگ) است. تئاترها در یونان باستان تأسیس شدند و همیشه بخشی از زندگی فرهنگی مردم یونان بوده‌اند. همچنین اجرای نمایش در تئاتر همیشه به نوعی آینهٔ جامعه بوده است و وضعیت جامعه را بازتاب می‌دهد. به عبارت دیگر، نمایشنامه‌ها دربارهٔ اتفاقات کنونی، جنبه‌های تاریخی و سیاسی و موارد دیگری هستند که برای زندگی مردم حیاتی هستند. پس از آن، هنر تئاتر در سراسر جهان گسترش یافت و سنت هزاران سالهٔ خود را حفظ کرد. تمدن مدام در حال تغییر و ارتقا است. به همین دلیل، تئاتر نیز به دنبال راه‌های جدیدی برای بیان و حضور در جامعه است. وقتی از موسیقی در تئاتر صحبت می‌شود، همیشه وجود داشته است. به‌طور دقیق‌تر، موسیقی پس زمینه برای نمایش تئاتر چیز مهمی است. اگر می‌پرسید که هدف از استفاده از موسیقی در نمایش‌ها چیست و چرا یک چیز حیاتی است؛ پژوهش حاضر، به بررسی تأثیرات موسیقی در نمایش، بر مخاطبان می‌پردازد. از آنجایی که امروزه این عنصر در نمایش، نادیده گرفته می‌شود و یا شاید فراموش شده‌است، لذا پژوهش حاضر به مطالعهٔ تئاتر و موسیقی و ارتباطی که این دو هنر با یکدیگر دارند، می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد روان‌شناسانه و همین‌طور مطالعهٔ تاریخی، دربارهٔ مقولهٔ استفاده از موسیقی در نمایش سعی در واکاوی تأثیرات آن بر مخاطب دارد. مسئله‌ای که در این پژوهش مطرح شده‌است، آن است که آیا استفاده از موسیقی در نمایش، الزامی دارد؟ و علاوه بر آن، پرسش اصلی این است که موسیقی در نمایش که مخاطبان در آن یکی از عناصر اصلی هستند، چه تأثیری در پیشبرد اهداف نمایش‌ها می‌تواند داشته‌باشد؟ نتیجهٔ این تحقیق بر آن اذعان دارد که زمانی که دیالوگ‌ها توان رساندن اهداف را ندارند، موسیقی به خدمت نمایش درمی‌آید و به گونه‌ای آن را تکمیل می‌کند. در این مقاله، سعی شده علاوه بر بررسی اهمیت نقد موسیقی در تئاتر و جایگاهی که نزد مخاطبان دارد، به مطالعهٔ روند انتخاب و ساخت موسیقی در نمایش پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: موسیقی تئاتر، ساخت موسیقی تئاتر، گزینش موسیقی تئاتر، مخاطب تئاتر.

[23] . bahareh.abh@gmail.com
[24] . alikhaksar@ut.ac.ir

مقدمه

عناصـــر مهمی می‌تواند در یک نمایش، بر مخاطب تأثیر بگذارد. یکی از مهم‌ترین آن‌ها، موسیقی است. چنانچه به تعبیر *نازنین دادور*: «شاید بتوان گفت موسـیقی تنها هنری اسـت که علاوه بر داشـتن مفهوم و تأثیر مسـتقل، می‌تواند از چند جهت با سـایر رشـته‌ها و هنرها هم در ارتباط باشـــد و حتی گاه به‌عنوان یک هنر بین رشـــته‌ای در انتقال مفاهیم خاص مؤثر واقع شـود. همهٔ رشـته‌های علمی_ هنری به نوعی نیازمند موسیقی هستند؛ به‌ویژه در حوزهٔ سینما و تئاتر، این نیاز بیشتر نمود پیدا می‌کند. در حقیقت، موسـیقی می‌تواند به جای کلام، حرکت و میمیک[25] بازیگران، در انتقال مفهومی خاص، نقش ایفا کند» (دادور، ۱۳۹۸: ۱۹۳).

برای القای هرچه بهتر مفاهیم و احســـاســـات در یک نمایش، می‌توان از موسـیقی اسـتفاده کرد و با توجه به این اصـل، موسـیقی و تئاتر دو هنر جدانشـــدنی هســـتند. *آنکیدو دارش* در ارتباط با رابطهٔ نمایش‌های مبتنی بر فرم و موســـیقی می‌گوید: «فرم و موســـیقی در راسـتای شـکل‌گیری جریان نمایی همزمان به پیش می‌روند» (دارش، ۱۳۹۱: ۸۲). حال باید به این نکته توجه داشـــت که در جهان امروز، بســـیاری از مردم برای دســـتیابی به اهداف مختلف، به هنر روی می‌آورند. به تعبیری، «تئاتر برای برخی مثل مســـکن اســـت. البته می‌توانند این‌گونه دریافت و کنشی داشته باشند؛ نوعی ارضا و تخلیه. درحالی‌که می‌توانند این‌گونه نباشـــند و می‌توان در پی کنش‌های دیگری بود. به آسـتانهٔ پرسـش رسـیدن؛ یعنی رسـیدن به آسـتانهٔ یک احتمال و امکان که می‌تولند از وضـــعیتی که در آن هســـتیم به این ترتیب پرســـش کند» (کوچک‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۹۸). با توجه به این مسـئله، پرسـش بنیادین تحقیق حاضـر آن اسـت که در یک نمایش چگونه می‌توان انسان امروز را وادار به تخلیهٔ احساسات کرد و مسئلهٔ دوم در این نکته اســـت که موســـیقی که همانند پل ارتباطی میان مخاطب و نمایش است، چه سهمی در برون‌ریزی احساسات مخاطب دارد.

ضـــرورت این پژوهش را از دو منظر می‌توان مد نظر قرار داد؛ از بعد «نظری» از این حیث اهمیت دارد که بیان می‌کند، موسیقی چطور باید گزینش یا ســـاخته شـــود که بر مخاطب تأثیر بگذارد و اهداف نمایش را به مخاطبان القا کند. با توجه به این موضـــوع، به پیشـــینهٔ مقولهٔ جایگاه موســـیقی در تئاتر و نواقصـــی که این موضـــوع در نمایش‌های ایرانی به‌وجود آورده‌اســـت، پرداخته شـــده‌اســـت. از نظر «عملی» نیز نتایج پژوهش حاضـــر از این حیث می‌تولند مهم ارزیابی گردد که به ریشه‌یابی نواقص گزینش یا ساخت موسیقی برای نمایش و ارزیابی مخاطبان نمایش در این باب می‌پردازد، تا بر آن شـــود که تأثیر موسیقی نمایش را در احساسات و ذهن مخاطب بسنجد.

مفاهیم نظری بحث

واژهٔ نمایش از نظر لغوی، به معنی «خودنمایی، ارائه، عرضـــه و جلوه» اسـت. واژه‌های تئاتر، درام، تراژدی و کمدی در اصـل یونانی هسـتند؛ همچون سن[26]، اپیزود[27]، موزیک[28]، کر[29]، کاراکتر[30]، میم[31] و دیالوگ[32] که در این صـورت می‌توان به خوبی ادعا کرد که منشـأ تئاتر یونان از بعضـی شـعائر مذهبی بدوی یا دوران بشـر اولیه اقتباس شـده‌اسـت (براون، ۱۳۹۵: ۲۲). واژهٔ موســـیقی نیز از نظر لغوی، در معنای «خنیا، نوا، مزغان و موزیک» اســـتفاده می‌شـــود. حال در رابطه با کاربرد موسیقی در نمایش باید گفت که موسیقی آشکارا عنصری لاینفک و ابزار ملموس موسـیقی، عنصـر جدایی‌ناپذیر نمایش بودند. نمایشـگران در طلوع صـبح یا در غروب آفتاب، دیگران را به یاری نواها و ضـربات کوس و کرنا و ســـاز و دهل، گرد می‌آوردند و با مدد همان ابزار نیز پایان آیین و نمایش را اعلام می‌کردند: موســـیقی نقش فراخوان، جریان‌ســـاز، هشـــداردهنده و پایان‌دهنده را داشـــت (غریب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۸).

براســـاس این پیش فرض، موســـیقی به نوعی شـــروع‌کننده و پایان‌دهندهٔ روند نمایش بوده‌اســـت. می‌توان این‌طور بیان کرد که موسـیقی در آن زمان‌ها نوعی سـاعت برای نمایش به حسـاب می‌آمد؛ بنابراین زمانی که قصـد داریم دربارهٔ نقش موسـیقی در تئاتر سـخن به میان بیاوریم، دو جریان عمده را باید یادآور شـویم: یکی جریانی که از تاریخ کهن می‌آید و دیگری که زادهٔ نمایش است و نتیجهٔ تماس ما با غرب است (همان).

موســـیقی دراماتیک به نقل از *محمد فرشـــته‌نژاد*: «به معنی آن اسـت که در خدمت عمل نمایشـی و برای پیشـبرد اهداف صـحنه و ایده‌های گروه اجرایی تولید شود. این مسئله با تعامل میان سه نیرو بر صحنه استوار است؛ کارگردان، آهنگساز و بازیگر» (فرشته‌نژاد، ۱۳۹۱: ۸۰). در باب تفاوت‌های موسـیقی دراماتیک و غیر دراماتیک، این‌گونه می‌توان در نظر داشت که «موسیقی دراماتیک باید به فضاسازی یک اجرا کمک کند و نباید در یک اجرا بیشتر از خود نمایش شنیده و دیده شود؛ اما در موسیقی غیردراماتیک، شما با یک اثر مستقل مواجه‌اید که خودش به تنهایی حرفی برای گفتن دارد» (عزیزی، ۱۳۹۲).

امروز بـا اینکـه کـاربرد موســـیقی در نمـایش تـا حـدودی تغییر یافته‌اسـت؛ اما همچنان عضـو جدایی‌ناپذیر آن اسـت و به فضـاسـازی نمایش کمک بســـزایی می‌کند. در نمایش‌های امروزی اگر موســـیقی نمایش از سـطح تعقلی و دریچهٔ واقع‌گرایانه بررسـی شـود، بیانگر این حقیقت خواهد بود که یک آهنگسـاز برای خلق موسـیقی نمایش، باید به میزان کافی بر اتفاقات و رویدادهایی که در زیربنای تفکر نویسـنده و کارگردان و رولیت نمایش وجود دارد، اشـــراف داشـــته و به نوعی احسـاس و روح هنرمندانه‌اش در آن سـهیم باشـد (دادور، ۱۳۹۸: ۱۹۴). در مورد نحوهٔ گردآوری موســـیقی در تئاتر می‌توان این‌گونه بیان کرد که در ایران و پیش از آشـــنایی با غرب و نمایش غربی، عناصـــر

---

25 . mimik
26. Age
27 . Episode
28 . Music
29 . Chorus
30 . Character
31 . Meme
32 . dialogue

نمایش‌هایمان دارای یگانگی ساختاری بودند؛ موسیقی، شعر، لباس، بازیگری، صحنه‌پردازی، جایگاه و نقش تماشاگران، روز، ساعت و موضوع نمایش از تقویم دقیقی برخوردار بود. بیاض نویس تعزیه، بر موسیقی و دستگاه‌ها و ردیف‌ها تسلط داشت و نوازندگان می‌دانستند که کی و کجا و چگونه در جریان بازی وارد شوند. گروه تقلید نیز می‌دانست که چگونه از موسیقی یاری گرفته و از آن برای جذب تماشاگران و حتی اعلام عنوان داستان کمک بگیرد (غریب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۸).

پیش از این پژوهش، تحقیقاتی که در این باب انجام شده بود، با رویکردهای متفاوتی به این بحث می‌پرداختند که اساساً درخصوص تأثیر موسیقی بر نمایش بود و مخاطب در نظر گرفته نمی‌شد. آنکیدو دارش درخصوص نادیده گرفتن مسئلهٔ اهمیت موسیقی در نمایش، چنین بیان می‌کند که در برخی از نمایش‌ها «پس از اینکه از نظر میزانسن، بازی‌ها و طراحی‌ها به نتیجهٔ نهایی دست پیدا کردند، گروه موسیقی را دعوت می‌کنند. چنین آثاری هرگز به لحاظ رابطهٔ مواد موسیقی و انسانی به نظام و شاکلهٔ مشترکی دست پیدا نمی‌کنند و اگر هم در آثاری که استثنا هستند این مسئله به‌وجود آمده باشد، بیشترین اشتباهات را در بطن اثر شناسایی می‌کنیم. همهٔ این رخدادها به این دلیل است که عموماً در زمینهٔ موسیقی تئاتر، نقد مناسب وجود ندارد» (دارش، ۱۳۹۲: ۸۲). حتی امروزه این موضوع، آن‌قدر مورد اهمیت واقع شده‌است که برخی از کارگردانان تئاتر ترجیح می‌دهند از موسیقی در تئاتر خود استفاده نکنند؛ به‌عنوان مثال، حسن *معجونی*، کارگردان تئاتر، در این‌باره می‌گوید: «من نیاز به موسیقی در تئاتر را حس کرده‌ام؛ ولی دلیل عدم استفاده از آن در کارهایم بیشتر به دلیل نوع استفاده‌ای است که اکنون از موسیقی در تئاتر باب شده است. زمانی که از تئاتر و هر هنر دیگری صحبت می‌کنیم، در واقع تئاتر میزبان است و آن هنر میهمان. متأسفانه نه موزیسین‌های ما از تئاتر اطلاعی دارند و نه تئاتری‌های ما از موسیقی. من موسیقی را تنها در بعد ملودیک و استفاده از سازهای گوناگون نمی‌بینم. به عقیدهٔ من، افکت هم نوعی موسیقی است؛ مثلاً من در کار «ته دیوار بزرگ شهر» از افکت‌هایی مانند راه رفتن آدم‌ها بر روی سطحی چوبی و ریختن نخود بر روی یک سطح به‌عنوان موسیقی استفاده کرده‌ام. در تئاتر باید هر اثر را به‌صورت مستقل بررسی کرد؛ یعنی نمی‌توان در مورد استفاده از هنری دیگر در کنار آن حکمی کلی داد» (معجونی، ۱۳۸۳: ۴۰). درخصوص موضوع پژوهش حاضر که بر موسیقی تئاتر متمرکز است، تاکنون پژوهش‌های با ارزش و تا حدودی مرتبط انجام شده‌است. یکی از این پژوهش‌ها با عنوان «موسیقی متن در هنرهای نمایشی ایران» (۱۳۹۴) منتشر شده‌است؛ همچنین پژوهش ارزنده‌ای با عنوان «بررسی جنبه‌های مختلف صوت و موسیقی و کاربرد آن‌ها در نمایش» (۱۳۷۷) انجام شده‌است. دو پژوهش دیگر نیز از جهاتی مرتبط است، شامل: «تئاتر راک موزیکال و تأثیر آن بر تئاتر معاصر» (۱۳۹۰) و «بررسی کارکرد دراماتیک موسیقی و زبان با تأکید بر اجراهایی از رضا ثروتی و علی اصغر دشتی» (۱۳۹۴) می‌شود.

دربارهٔ رویکرد نظری این پژوهش، می‌توان گفت که این پژوهش با رویکردی روان‌شناختی به موضوع تأثیری که موسیقی نمایش بر ذهن مخاطب می‌گذارد، می‌پردازد. همچنین با رویکرد تاریخی به پیشینهٔ استفاده از موسیقی در تئاتر پرداخته شده‌است. به همین دلیل، نگارنده در این پژوهش علاوه بر تحلیل پیشینهٔ جایگاه موسیقی در نمایش و نحوهٔ ساخت و جمع‌آوری آن، به مطالعهٔ تأثیر آن بر مخاطب نیز می‌پردازد. این کار به منظور بررسی احساسات و نوع تفکر مخاطبان در باب موسیقی نمایش انجام می‌شود.

از حیث روش تحقیق، تحقیق حاضر به‌صورت بنیادین و کیفی و مشخصا در قالب روش توصیفی_ تحلیلی درمی‌گنجد. درخصوص گردآوری داده‌ها، نگارنده علاوه بر مطالعه و بررسی منابع نظری و مقالات علمی در این حوزه، به جمع‌آوری تحقیقات میدانی پرداخته‌است تا بتوان مقولهٔ موسیقی در تئاتر را که امروزه در سایهٔ تئاتر فراموش شده‌است، به تفکیک، مورد مطالعه و بررسی قرار داد.

نگاهی به تاریخچهٔ جایگاه موسیقی در نمایش

می‌توان گفت که از بدو ظهور نمایش در یونان، این هنر با موسیقی عجین شده؛ اما کاربردهای آن در طول تاریخ تغییر کرده‌است. به نقل از سیاوش لطفی، آهنگساز مطرح موسیقی تئاتر که آثار درخشانی در کارنامهٔ خود دارد: «موسیقی تئاتر سابقه‌ای بسیار طولانی دارد، اگر موسیقی فیلم به اندازهٔ تاریخ سینما قدمت دارد، موسیقی تئاتر به اندازهٔ تاریخ هنر قدمت دارد. بین هیچ دو هنری چنین پیوندی که بین موسیقی و تئاتر است، وجود ندارد. در ابتدایی و اولیه‌ترین تئاترهای یونان باستان که در ستایش و بزرگداشت دینوسیوس برگزار می‌شده، یک گروه کر وجود داشته و معمولاً یک ساز در بعضی از موارد یک فلوت یا چند ساز بادی و یا سازهای کوبه‌ای که هرلحظه تئاتر را همراهی می‌کرده است. پس در اولین تئاترها موسیقی به‌عنوان یک موضوع جدی و نه به‌عنوان حاشیه وجود داشته است. از زمان پیدایش تراژدی در یونان باستان، پیوندی عمیق بین موسیقی و تئاتر تراژدی وجود دارد. در تئاتر روم و ایتالیا و یا رومانسک که تحت تأثیر تئاتر یونان به‌وجود آمده و به لحاظ تاریخی اهمیت دارد موسیقی پای اول ماجراست و پابه‌پای تئاتر پیش می‌رفته» (لطفی، ۱۳۹۳). همچنین ورنر ال ریچموند دربارهٔ اهمیت و تأثیر این هنر در نمایش بیان می‌کند که: «موسیقی، در تئاتر یونان باستان، یک شخصیت مجزاست شامل بخش‌های مشخص. برای درک و دریافت آن نباید اجزا را به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار داد؛ بلکه باید آن‌ها را در یک شکل واحد جاسازی کرد که به‌صورت موازی با طرح نمایش پیش می‌رود و فرازونشیب آن، نسبت به الزامات نمایشی، قابل تغییر است. موسیقی معمولاً با حرکتی آرام و نامحسوس، شروع و کم‌کم به اوج نزدیک می‌شود تا احساسات مخاطب را برانگیزاند» (ال‌ریچموند، ۱۳۸۶: ۲۰).

استفاده از موسیقی در نمایش به‌گونه‌ای حائز اهمیت بود که قوانین و قواعد خاص خودش را داشت. حتی کتاب‌هایی در این باب نگارش شده‌بود؛ به‌طور مثال، مهم‌ترین راهنمای کاربرد موسیقی در تئاتر یونان باستان، ارسطوست که فهرستی از آن بایدها و نبایدها را به‌وجود آورده و شرح و تفسیر آن، موسیقی تئاتر امروز را شکل داده‌است (همان). قدمت موسیقی در نمایش‌های آسیایی نیز بسیار زیاد است و در نمایش‌های چینی و ژاپنی و به‌طورکلی خاور دور نیز به وضوح دیده

می‌شود. استفاده از موسیقی مناسب که متناسب با اوج و فرودهای بافت دراماتیک نمایش بود، هر بیننده و شنونده‌ای را به تفکر وامی‌داشت. با نواخته شدن صدای طبل‌های «تایکو» ورود اژدها بر صحنهٔ نمایش مجسم می‌گردید. استفاده از موسیقی در نمایش‌های مذهبی نیز نشانگر عمق ارتباط این دو مقوله است (بکان، ۱۳۸۵).

در ایران نیز، پیشینهٔ استفاده از موسیقی در نمایش، به بدو ورود نمایش به ایران؛ یعنی زمانی که نمایش سیاه‌بازی، روحوضی، خیمه‌شب‌بازی و غیره مورد توجه بود، برمی‌گردد؛ به عنوان مثال، ورود سیاه ـ محور بازی‌های تخته حوضی ـ ریتم و نوای ویژه‌ای داشت. ورود حاجی و سیاه، یا سلطان و نوکرش موسیقی مخصوص به خود را داشت. نوازندگان می‌دانستند چه بنوازند که تماشاگران را به وجد آورند و همین غیبت نوازندگان به مثابهٔ آن بود که شکست اجرا از پیش اعلام شده باشد. در خیمه‌شب‌بازی هم، موسیقی یکی از عناصر جان‌بخشی عروسک محسوب می‌شد، تنبک نواز و کمانچه‌کش چنان فضای مغناطیسی‌ای می‌آفریدند که شیئی زنده تلقی شود (غریب‌پور، ۱۳۸۳: ۲۸).

امروزه، نمایش‌های ایرانی نیز از موسیقی استفاده می‌کنند؛ اما بیشتر این آثار، موسیقی زنده ندارند. بعضی از آثار امروزی نیز در استفاده از موسیقی ضعیف عمل می‌کنند. به تعبیری ما نه تنها در موسیقی دراماتیک پیشینهٔ زیادی نداریم؛ بلکه در تئاتر هم پیشینهٔ تاریخی بیش از ۱۵۰ سال نداریم؛ اما در چند دههٔ اخیر، کسانی در زمینهٔ موسیقی دراماتیک فعالیت کرده‌اند که بعضاً تحصیلات آکادمیک در این زمینه تخصصی ندارند. اغلب گروه‌های تئاتری و آهنگساز در تعامل متقابل، کار یکدیگر را متحول کرده‌اند. کارگردان، آهنگسازی نمایش به نوبهٔ خود تجربه می‌کند و آهنگساز هم از خلال تجربه با کارگردان‌های مختلف دانش موسیقی دراماتیک خود را به‌صورت تجربی بسط می‌دهد؛ البته به تازگی هنرمندان جدیدی به عرصهٔ موسیقی تئاتر وارد شده‌اند و انجمن صنفی مستقلی در زیرشاخه‌های خانهٔ تئاتر به‌وجود آورده‌اند که می‌شود مراجعه کرد و فهرستی از این افراد یافت (کامکاری، ۱۳۹۱: ۷۵).

اهمیت استفاده از موسیقی در نمایش

در نمایش، دومین جریانی که بر بینندگان بعد از اجرا و خود نمایش تأثیر می‌گذارد، موسیقی است. فرزانه کابلی در این‌باره چنین می‌گوید: «در جایی که کلام از گفتن بازمی‌ماند، موسیقی به کار می‌آید. در بعضی از کارها و صحنه‌ها، موسیقی می‌تواند خیلی تأثیرگذار باشد. به‌خصوص در کارهایی که از حرکات موزون بهرهٔ زیادی می‌برند و خودم با این نوع کارها ارتباط مستقیم دارم. این نوع تئاتر در کنار موسیقی مسلماً کامل‌تر است؛ اگرچه تئاتر خود یک هنر کامل است» (کابلی، ۱۳۸۳: ۴۳). همچنین می‌توان از این منظر هم به موسیقی در تئاتر نگاه کرد که موسیقی عضو تکمیل‌کنندهٔ یک نمایش است و آن را کامل می‌کند. در این‌باره می‌توان به سخن عماد توحیدی رجوع کرد که می‌گوید: «موسیقی برای تئاتر یک عنصر تکمیلی و زیبایی‌شناسانه در جهت ارائهٔ هرچه بیشتر مفاهیم و احساسات بشری است و از این جهت جایگاه منحصربه‌فرد و قابل اعتنایی در عرصهٔ درام دارد. موسیقی تئاتر، موسیقی تأثر و تأثیر است. موسیقی ایجاد و تألیف که اثرمندی و القاگری سیال آن، رکن اصلی آن است، پس باید در ظرفیت و رویکرد اندیشمندانه‌ای ساخته شود» (دادور، ۱۳۹۸: ۱۹۴).

یکی از عواملی که باعث می‌شود موسیقی از جایگاه ویژه‌ای در هنرها برخوردار باشد، این است که بر بیان احساس و بروز آن تأثیرگذاری فراوان دارد. همان‌طور که استاد بکان در این باب می‌گویند: «موسیقی بی‌شک تجریدی‌ترین شکل هنرهاست. مسلماً تأثیرگذاری بر روح انسان را می‌توان هدف غایی و نهایی همهٔ هنرها دانست و هر یک از هنرها این ویژگی مهم را دارند و موسیقی در این میان بیشتر. قدرت موسیقی همان بس (نه هر موسیقی) که انسان را به تفکر و تعمق وامی‌دارد و چه بسا که در عمق وجود انسان رخنه کرده و باعث تصوراتی در ذهن نیز می‌شود. همان‌طور که ذکر شد، نه هر موسیقی؛ چون هر اثر هنری در جایگاه خود قابل بحث و تجزیه است. سایر هنرها از آنجاکه ماهیتی کمابیش «واقعیت‌نما» دارند، برای رسیدن به این مقصود، ناگزیر به عبور از مجاری «عقل و منطق» هستند؛ یعنی هنر برای آنکه بر روح مخاطب تأثیر بگذارد، باید ابتدا مورد «درک عقلی» یا «باور منطقی» مخاطب قرار گیرد. به عبارت دیگر، مخاطب در اثر مواجهه با یک اثر هنری، ابتدا واکنش عقلانی و منطقی خود را نشان می‌دهد و سپس تأثیر روحی می‌پذیرد و بدیهی است که عقل و منطق در چنین شرایطی نه فقط به‌صورت یک راه ساده؛ بلکه به‌صورت یک صافی پیچیده عمل کرده و مسائل را از خود عبور می‌دهد. البته شرط سازگاری نیز مهم است. موسیقی در بین دیگر هنرها در ماهیت و ذات، مستقل از واقعیت و نشئت گرفته از یک سری ایده‌های بسط داده شده است و در راستای نیل به یک هدف خاص که مدنظر به‌وجود آورندهٔ آن است، مستقیم و بدون واسطه بر روح و جان آدمی تأثیر می‌گذارد و از سوی دیگر، نوع دخالت عقل و منطق به هنگام خلق اثر هنری نیز موسیقی را از سایر هنرها متمایز می‌سازد؛ زیرا خالق یک اثر هنری، ابتدا باید تخیلات و ادراکات خویش را از یک صافی به نام «عقل و منطق» عبور دهد؛ اما موسیقی را می‌توان بیان بی‌واسطهٔ تأثرات روحی هنرمند دانست و همین امر است که موسیقی را از دیگر هنرها متمایز می‌کند. به بیانی دیگر، می‌توان موسیقی را از بعد «خیال» به واقعیت نزدیک دانست» (بکان، ۱۳۸۵).

روند ساخت و گزینش موسیقی برای نمایش

طبیعتاً برای ساخت یا انتخاب موسیقی در نمایش، مراحلی باید طی شود. این روند، آیین‌نامهٔ مخصوص خود را دارد. بنابراین نگارنده با توجه به این موضوع، به پرسش و پاسخ در این باب از افراد متخصص پرداخته‌است. همچنین مطالبی نیز در مورد روند این کار جمع‌آوری شده‌است که به آن‌ها اشاره خواهد شد. برای ساخت یا انتخاب موسیقی تئاتر، دو راه وجود دارد؛ یکی که در حین تمرین نمایش، موسیقیدان گروه نمایش را همراهی می‌کند و با توجه به حس‌وحال کلی نمایش، موسیقی را می‌سازد. دومین راه این است که پس از اتمام تمرین‌های اولیه و مشخص شدن ساختار کلی نمایش، کارگردان در صدد انتخاب موسیقی برای نمایش با کمک آهنگساز برمی‌آید (رضایی، ۱۳۹۹).

طبیعی است که موسیقی از دیر هنگام تاکنون همواره به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم در اختیار تئاتر قرار داشته است. این همراهی بعضاً فارغ از ترفندهای شنیداری بوده و به‌صورت مستقل و به‌طور زنده یا ضبط شده، متناسب با نوع و سبک نمایش و سلیقهٔ کارگردان ساخته، اجرا و یا اقتباس می‌شود. اگر موسیقی نمایش از نقطهٔ تعقلی و دریچهٔ واقع‌گرایانه بررسی شود، بیانگر این حقیقت خواهد بود که یک آهنگساز برای خلق موسیقی نمایش، باید به میزان کافی بر اتفاقات و رویدادهایی که در زیربنای تفکر نویسنده و کارگردان و روایت نمایش وجود دارد، اشراف داشته و نوعی احساس و روح هنرمندانه‌اش در آن سهیم باشد؛ یعنی بازتاب ذهنیت او فردی نباشد، بلکه دریافت حقیقی‌تری از معنای هنر و فرهنگ جهان شمول را دربرگیرد. اگر این ارتباط به شکل کامل برقرار شود، تماشاچی هم به‌عنوان یک کار جنبی به موسیقی نمایش نمی‌نگرد و صرفاً به حرکات و میمیک بازیگران خیره نمی‌شود تا به واسطهٔ آن از تأثیر ژرف متقابل محروم گردد (دادور، ۱۹۴: ۱۳۹۸).

درباب روند ساخت موسیقی در نمایش، نگارنده در ابتدا به اولین نمایش‌ها؛ یعنی یونان باستان، پرداخته‌است. *زنون*[1]، حدود سال ۳۷۰ پیش از میلاد، در تاراس، جنوب ایتالیا، متولد شد. پس از عزیمت به آتن، نزد *ارسطو* به کسب علم پرداخت. او در طول زندگی‌اش، کتاب‌های بسیاری نوشت؛ اما فقط سه کتاب او در آن‌ها بیشتر به موسیقی پرداخته، به دست ما رسیده‌است. *زنون* معتقد است برای تأثیرگذاری آواز، شنیدن تمام نت‌ها به وضوح، و بدون لغزش، لرزش یا جهش از نتی به نت دیگر لازم است. این چیزی است که خواندن را از نطق کردن متمایز می‌سازد. فنون آوازی ارائه‌شده توسط او، همگی در تئاتر یونان باستان متداول بود و رعایت می‌شد؛ مثلاً اینکه همسرایان مرد، همگی باید در یک اکتاو[2] بخوانند در بیشتر مواقع، مردان مسن‌تر نت‌های پایین‌تر از یک اکتاو را می‌خواندند و مردان جوان، نت‌های بالاتر را. *آلن لوماکس*، موسیقی‌شناس آمریکایی، در کتاب خود، موسیقی یونان باستان، سبک‌های آوازی موسیقی یونان را چنین شرح می‌دهد: «متغیرهایی شامل عمق صدا، کشش آن، ارتعاش، قدرت، ضرباهنگ، تمپو، حجم و زیروبمی آن، در ارتباط با دسته‌بندی خوانندگان، تعداد، جنسیت، نوع چیدمان آن‌ها، لحن و ریتم آن‌ها و ظرافت گفتار آن‌ها، استوار می‌شوند و جایی که چندین صدا وجود داشته باشد، عاملی به نام درجهٔ ترکیب اصوات[3] نیز، به آن اضافه می‌شود» (ال ریچموند، ۱۳۸۶: ۲۱).

امروزه تمامی مراحل ساخت موسیقی برای نمایش تغییر کرده‌است. برای ساخت موسیقی می‌توان هم از موسیقی ضبط شده و هم از موسیقی زنده استفاده‌کرد که موافقان و مخالفان خاص خود را دارد. تا سال‌های مدید، ضبط یا تقویت صدا از طریق وسایل الکتریکی در تئاتر نفی می‌شد. بازیگر به استفاده از میکروفن برای رساندن صدایش به سالن رضایت نمی‌داد و جلوه‌های صوتی تنها به‌وسیلهٔ تکان دادن ورقه‌های آهنی، ماشین‌های دستی تولید باد و استفاده از حبوبات[4] انجام می‌گرفت. به‌وجود آمدن شیوه‌های جدید اجرای تئاتر که در آن صدا می‌تواند جانشین صحنه‌پردازی شود، همچنین پیشرفت‌های فنی صدا و نفوذ موسیقی مردم‌پسند در تئاتر، باعث آن شد که صدای الکترونیکی به‌عنوان عامل مهمی در فرایند خلاقهٔ تئاتر مطرح شود و طراح حرفه‌ای صدا خواهان سیستمی باشد که دست‌کمی از استودیوهای رادیویی یا ضبط صدا ندارد (دادور، ۱۳۹۸: ۱۹۲).

با وجود این، بسیاری از هنرمندان مخالف استفادهٔ موسیقی ضبط شده در نمایش هستند؛ به‌طور مثال، *آنکیدو دارش* در این‌باره می‌گوید: «تئاتر یک هنر و اتفاق زنده است و صحنه‌های آن مانند سینما و تلویزیون ضبط نمی‌شود؛ بنابراین موسیقی آن هم باید با موسیقی سینما و تلویزیون تفاوت داشته‌باشد. نباید تحت هیچ شرایطی برای تئاتر موسیقی ضبط کرد و آماده در اختیار کارگردان قرار داد؛ چون تفاوت تئاتر در اجرای زندهٔ آن است. تئاتر به موسیقی زنده نیاز دارد و باید نوازندگان هم هر شب همراه با بازیگران، کارگردان، چهره‌پردازان و سایر عوامل حضور داشته و به‌طور زنده قطعاتی را مناسب موضوع نمایش اجرا کنند. بسیاری از صحنه‌ها در جریان تمرین و حتی در هنگام اجرا شکل می‌گیرند. حتی کارگردان و نمایشنامه‌نویس هم ممکن است هر روز تغییراتی ایجاد کنند. در نتیجه، موسیقی چنین کاری که این ویژگی‌ها را دارد، نباید از قبل ضبط شده باشد؛ بلکه باید در جریان تمرین تغییر کرده و شکل بگیرد. تئاتر پویاست و در آن همهٔ هنرها یکدیگر را تکمیل می‌کنند. به همین دلیل، باید این فرصت در اختیار نوازندگان هم قرار گیرد تا با حضور روزانه در تمرینات یا هر نوبت اجرا، با گروه هماهنگ شده و تأثیر بهتری در کل کار داشته‌باشند. خلاقیت در موسیقی تئاتر بسیار مهم‌تر از سایر رشته‌هاست. در حقیقت، هر کار هنری نیازمند خلاقیتی است که ممکن است در خلوت آهنگساز شکل بگیرد و با وجودی که آهنگسازی برای تئاتر به دلیل پویایی و تغییر لحظه‌به‌لحظه، خلاقانه‌تر است و کار دشواری به نظر می‌رسد؛ اما به هر حال، خلاقیت و هنرمندی یک آهنگساز را در حرفه‌اش نشان می‌دهد» (همان). با این توصیفات، برای ساخت یا گزینش موسیقی در تئاتر، آیین‌نامهٔ خاصی وجود دارد که در این آیین‌نامه، درجه‌بندی هنرمندان در آن به تفصیل شرح داده می‌شود.

- آهنگساز: متخصصی است آشنا با علوم و اصول آهنگسازی؛ از جمله هارمونی، کنترپوان، سازبندی (ارکستراسیون) و... که قابلیت پیاده کردن ایده‌های موسیقیایی خود را در قالب نوشتن پارت و پارتیتور داشته باشد.
- آهنگساز دراماتیک: متخصصی است که به همان نسبت که با اصول و مبانی آهنگسازی آشناست، با مبانی درام و هنرهای دراماتیک آشنا باشد. این متخصص بیش از ساخت موسیقی شنیداری و مستقل بر روی طراحی ایده‌های موسیقیایی برای آثار دراماتیک متمرکز است و موسیقی وی در درجهٔ اول دیداری و سپس شنیداری است.
- موسیقی اوریجینال: موسیقی اسلبت که اختصاصاً برای یک اثر دراماتیک طراحی، ساخته و ضبط شده است و از ویژگی‌های بارز آن، استفاده از سازهای آگوستیک، در قالب ضبط حرفه‌ای است.

- موسیقی انتخابی: بحث انتخاب موسیقی، خود دارای اهمیت و ویژگی زیادی است؛ چه بسا گاه یک انتخاب موسیقی درست بسیار کارآمدتر از ساخت یک موسیقی ضعیف برای اثر دراماتیک باشد (آیین‌نامهٔ انجمن موسیقی خانهٔ تئاتر).

می‌توان این‌گونه بیان کرد که هر کارگردان با توجه به سبک و نوع نمایش خود، موسیقی را گزینش می‌کند و یا با آهنگساز نمایش جهت ساخت موسیقی در میان می‌گذارد. بنابراین، انتخاب یا ساخت موسیقی، بسیار مهم است؛ زیراکه باید بیشترین همخوانی را با روند نمایش داشته‌باشد.

تأثیرات موسیقی نمایش بر مخاطبان

از آنجایی که بحث مقاله بر سر این است که اصلاً موسیقی در نمایش چطور می‌تواند در برانگیختن احساسات مخاطبان به کمک نمایش بشتابد؛ باید گفت تماشاگر امروز به هنر فقط به‌عنوان سرگرمی نگاه نمی‌کند. تئاتر به ابزاری در خدمت روشنگری اجتماعی، در خدمت جریانات فکری و فرهنگی جامعه تبدیل شده‌است. بنابراین هنر، در آن هنری نیست که در محفل اشراف درباریان اجرا بشود یا به‌خاطر قبول اشراف و درباریان رسمیت و حقانیت پیدا کند. گرچه کشورهایی که یادگاری از تئاتر در آن‌ها به‌جا مانده، کشورهایی هستند که دربار و اشراف و طبقات بالای اجتماعی آن‌ها هم خواهان تئاتر بوده‌اند، تماشاخانه ساختند، به گروه‌های تئاتری توجه کردند، پول و امکانات لازم فراهم کردند که کار تئاتر رونق داشته باشد. امثال شکسپیر و مولیر، کسانی بودند که به هر حال با توافق دربارها نمایش اجرا کردند؛ اما در همان چهارچوب تنگ، غنی‌ترین مفاهیم فلسفی و انسانی و زیبایی‌شناسانه را بیان کردند. منتها در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن۲۰ که هنر مدرن کم‌کم از اتکا به طبقهٔ اشراف دست کشید و با توسعهٔ شهرنشینی که تئاتر هم از الزامات آن است، تئاتر در اغلب منازعات اجتماعی، بیان خواست‌ها، علایق، آمال و آرزوهای مردم حضور و نقش جدی پیدا کرد، خصوصاً در اهداف عدالت و دیدگاه پیشروان و نخبگان و هنرمندان اجتماعی است، تبدیل شد. دیگر هنرمند، ریزه‌خوار سفرهٔ اشراف و دربار و حکام نبود و هویت مستقلی داشت و به‌عنوان یک قشر مستقل اجتماعی دارای جایگاه شده بود. البته آن نوع هنر حکام‌پسند هم که می‌شود گفت بیشتر هنر سرگرمی‌ساز است، همچنان وجود داشته و دارد؛ ولی بخش عمده‌ای از هنرمندان رسالت والاتری برای خود قائل هستند و جزو طبقات روشنفکر اجتماعی شده‌اند. و منظور از روشنفکر به تعبیر جامعه‌شناسی آن است که تمام اقشاری که اندیشهٔ اجتماعی تولید می‌کنند را دربرمی‌گیرد؛ یعنی دانشمندان، معلمین و نخبگان علم و هنر (کامکاری، ۱۳۹۱: ۷۳).

مخاطب می‌خواهد همان‌طورکه پلبه‌پای علم پیشرفت می‌کند، هنر هم متحول بشود. نخبگان هنری حالا دیگر می‌کوشند ذائقه‌های متفاوتی را از لحاظ زیبایی‌شناسی در عرصهٔ موسیقی، سینما و تئاتر پاسخگو باشند و ویژگی‌های جدیدی را در دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی قدیم بگنجانند. دنبال بدعت‌گذاری، هنجارگریزی و هنجارشکنی هستند؛ چون می‌بینند که هر تحولی در عرصهٔ هنر با شکستن قواعد مألوف و متعارف به‌وجود می‌آید. البته این اعتقاد هم وجود دارد که این سیر تحول‌خواهی و هنجارگریزی چرخه‌ای است که مدام تکرار می‌شود؛ یعنی یک چیزی می‌آید شکل می‌گیرد، مدتی ماندگار می‌شود، کهنه می‌شود و دلزدگی ایجاد می‌کند و شورشی علیه این قواعد موجود هنری به‌وجود می‌آید و هنر جدید آن قواعد را می‌شکند (همان).

مهم‌ترین اصل تأثیرگذاری بر مخاطب، مفهوم عمیق و پیچیده داشتن هنر است که بتواند به ورای ذهن مخاطب رسوخ کند و او را وادار به تفکر و ابراز احساسات ناشناخته‌اش کند. موسیقی به بیانی، خود به تنهایی بازگوکنندهٔ احساسات بشری است. حال توأم شدن آن با نمایش و ترکیب این دو به رشد و القای تفکر خاص مستقر شده در نمایش، کمک می‌کند. «موسیقی در فیلم» یا «موسیقی در تئاتر» باید نقش یک خدمتگزار را ایفا می‌کند.

از دیگر جلوه‌های تصویری موسیقی و کاربرد آن در نمایش، اثری است که موسیقی می‌تواند در زمان و مکان نمایش داشته باشد. همچنین با استفاده از ایده‌های مناسب موسیقیایی و رنگ‌آمیزی موسیقی، می‌توان به شخصیت‌پردازی و تحلیل رفتارها و اعمال بازیگران پرداخت و نیز با احساسات آن‌ها عجین شد و یا باعث ایجاد حس دراماتیک در مورد موضوعی خاص گردید. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که با توجه به موقعیت‌های زمانی و مکانی نمایش، موسیقی نیز به دلیل اینکه در خدمت نمایش است و به‌صورت خط موازی با آن (نمایش) پیش می‌رود، می‌تولند بیان‌کنندهٔ رفتار عده‌ای خاص در مقطع زمان و مکان مشخص باشد. چنانچه در هنگام رؤیت نمایشی با حال‌وهوای کودکانه، وجود موسیقی‌ای که منطبق بر روحیات این قشر باشد، تأثیری دیگر را در بیننده ایجاد می‌کند. از موضوعات مهمی که در مقولهٔ «موسیقی در تئاتر» به شکل برجسته به چشم می‌خورد، اثری است که موسیقی در بیان احساسات و عواطف دارد. شیوهٔ بهره‌گیری از کاراکترهای حسی و استفاده از آن با بیان موسیقیایی، خود حرفه‌ای مجزا، دشوار و ذوقی است (بکان، ۱۳۸۵).

فرهاد مهندس‌پور در باب اهمیت ویژه‌ای که تماشاگر در این‌گونه تئاترها دارد، می‌گوید: «تئاتر دیدن کنشی نیست که تنها در تالار نمایش روی دهد. تماشاگر پس از بیرون آمدن هم به این کنش ادامه می‌دهد، کنشی که در گفت‌وگوی با خودش یا با دیگری رخ می‌دهد. تئاتر مانند پرسشی‌ست که در برابر او گذاشته شده است. تئاتر می‌تواند زندگی روزمرهٔ تماشاگر را که عادی و عادتی شده، برای او به مسئله تبدیل کند؛ این پرسش البته می‌تواند او را به مطالعه در زمینهٔ فلسفه، جامعه‌شناسی و پرس‌وجو پیرامون آن علاقه‌مند کند یا حتی علاقه‌مند به دیدن کارهای دیگر. همهٔ این‌ها مرحلهٔ میل به دگرگونی است که می‌تواند در تماشاگر ایجاد شود. به‌طورکلی ـ و نه البته قطعی_ می‌توان گفت این‌گونه تماشاگران در تئاتر ما کم هستند. دلیلش ناکامی تماشاگر ما در زندگی‌اش است. نتیجهٔ احساس ناکامی طولانی می‌تواند این باشد که بخشی از تماشاگران به تئاتر بیایند تا فوری و سطحی ارضا شوند. برای همین، حضورشان چیزی به تئاتر نمی‌دهد. آن‌ها گاه به دادوستد و ملاقاتی یک سویه می‌آیند و توقعی فراتر از ارضا شدن خودشان ندارند. تئاتر ما این را به‌خوبی درک کرده؛ برای همین در

تئاتر ایران می‌توان نمایش‌های بسیاری نام برد که کارشان تنها نوعی ارضای دیداری، شنیداری و وجه سرگرم‌کننده در همین حد است. و از همین روســت که گاه انتخاب عوامل و بازیگرها نیز بر همین اســاس صورت می‌گیرد و انگیزهٔ برخی گروه‌ها براساس ارضا شدن تماشاگر است که البته مبتنی بر ارضای خود آنان نیز هست و نتیجهٔ آن، غیب شدن تئاتر است» (کوچک‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۹۹).

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه از پیشینهٔ استفاده از موسیقی در نمایش برمی‌آید، از بدو تولد آن، می‌توان بدین نتیجه رسید که در آن زمان، موسیقی را عضو مهمی از نمایش به شمار می‌آوردند؛ بلکه می‌توان این نتیجه را هم گرفت که موسیقی در نمایش به‌طورکلی، یک عنصر جدایی‌ناپذیر است. تمامی نمایش‌ها به نوعی از موسیقی بهره می‌گیرند، حال با اجرای زنده یا با استفاده از موسیقی از قبل ضبط شده که البته مخالفانی نیز دارد. با نگاهی اجمالی به موسیقی در نمایش، درمی‌یابیم که امروزه برخلاف اهمیت ویژه‌ای که دارد، توجه فراوانی به این مقوله نمی‌شود. بیشتر کارگردان‌ها برآنند که موسیقی را عنصری جدا از نمایش نشان دهند که بسیاری از اهالی هنر این را نفی کردند. موسیقی نه تنها باعث تکمیل نمایش می‌شود؛ بلکه به تفهیم موضوع نمایش نیز کمک می‌کند. بنابراین به این موضوع می‌توان پی برد که ارتباط مخاطب و نمایش، در آثاری که کارگردان توجه ویژه‌ای به موسیقی نشان داده‌است، راحت‌تر و پویاتر بوده است و در این‌گونه آثار، مخاطبان با تعمق بیشتری به نمایش توجه‌کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۸. زنون، از فیلسوفان پیرو مکتب ارسطو، در یونان باستان است که در زمینهٔ موسیقی و ریتم، آثار مهمی به جا گذارده است. بنا بر نظریهٔ او، روح و بدن چنان به هم مرتبطند که هارمونی به آلات موسیقی (ال ریچموند، ۱۳۸۶: ۲۳).

۹. یک اکتاو، فاصله‌ای موسیقیایی است که هشت درجه دیاتونیک[1] را، دربرمی‌گیرد.

۱۰. ترکیب در موسیقی، توانایی شکل‌دهی چند صداست که به‌طور همزمان بخوانند و هیچ صدایی بالاتر از سطح اصوات دیگر قرار نگیرد.

۱۱. برخی سازهایی که با تکان دادن آن‌ها، حبوبات داخل آن تولید صدا می‌کند، مانند ساز ماراکا.

منابع

احمدزاده، علیرضا. (۱۳۹۲)، *فرهنگ واژگان تئاتری*؛ تهران: افزار.

ال ریچموند، ورنر. (۱۳۸۶)، «موسیقی در تئاتر یونان باستان»، ترجمهٔ آزاده فرامرزی‌ها، مجلهٔ تخصصی مطالعات هنر صحنه، شماره۶۴، تهران.

براون، جان راسل. (۱۳۹۵)، *تاریخ مصور تئاتر*، ترجمهٔ ایرج نیک آیین، تهران: امیرکبیر.

بکان، محمد. (۱۳۸۳)، «موسیقی در تئاتر»، درگاه تخصصی هنرهای نمایشی ایران، ۳اردیبهشت۱۳۸۵، تهران.

دادور، نازنین. (۱۳۹۸)، *الفبای تئاتر*، تهران: افزار.

عزیزی، آرش. (۱۳۹۷)، «آهنگسازان تئاتر انتخاب کارگردان‌ها نیستند»، رادیو گفت‌وگو (پردهٔ آخر)، ۳۰دی۱۳۹۷، تهران.

غریب‌پور، بهروز. (۱۳۸۳)، «مروری تاریخی بر موسیقی تئاتر در ایران» (قصهٔ موسیقی در تئاتر ما)، فرهنگ و آهنگ، شماره ۲، تهران.

فرشته‌نژاد، محمد؛ دارش، آنکیدو؛ بیان، ساناز، و بهنام تشکر. (۱۳۹۱)، «سرگیجه در موسیقی تئاتر: میزگرد تحلیل موسیقی در تئاتر، هنر و معماری»، شماره۱۴، تهران.

فرهادپور، لیلی. (۱۳۸۳)، «تئاتری‌ها از موسیقی تئاتر می‌گویند»، فرهنگ و هنر، شماره ۲، تهران.

کامکاری، ناصح. (۱۳۸۳). «گفت‌وگو: نمایش نوع موسیقی را تعیین می‌کند (گفت‌وگو با ناصح کامکاری دربارهٔ موسیقی)، هنر و معماری، شماره۱۵۵، تهران.

کریمی، سعید. (۱۳۹۳)، «ضرورت توجه جدی‌تر به موسیقی تئاتر»، همشهری، فرهنگ و هنر، ۲۴مرداد، تهران.

پورتراب، کمال. (۱۳۸۵)، *تئوری موسیقی*؛ تهران: چشمه.

کوچک‌زاده، رضا. (۱۳۹۸)، *تئاتر و جامعه*؛ تهران: نو.

میرشکاری، جواد. (۱۳۸۸)، *فرهنگ واژه‌های مصوب فرهنگستان: دفتر ششم*، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

منبع الکترونیکی

http://www.theaterforum.ir/Forums/Music-Forum .۲۲آبان ۱۴۰۰، انجمن صنفی موسیقی تئاتر،

مصاحبه‌شونده

– رضایی پلکویی، (۱۳۶۰). صابر، رشت، ایران.

Investigating the place of music in theater and its effect on the audience

Abstract
From a long time until now, one of the methods that people used to express their feelings and emotions is definitely acting. Theaters were established in ancient Greece and have always been a part of the cultural life of the Greek people. Also, the performance of the play in the theater has always been a kind of mirror of the society and reflects the state of the society. In other words, plays are about current events, historical and political aspects and other things that are vital to people's lives. After that, the art of theater spread all over the world and kept its tradition of thousands of years. Civilization is constantly changing and improving. For this reason, the theater is also looking for new ways to express and be present in the society. When it comes to music in theater, it has always been there. More specifically, background music is an important thing for theater performances. If you are asking what is the purpose of using music in shows and why is it a vital thing, the current research examines the effects of music in shows on the audience. Since today this element in the show is ignored or perhaps forgotten, therefore the present research studies theater and music and the relationship that these two arts have with each other. This research, with a psychological approach as well as a historical study, tries to analyze the effects of music on the audience. The issue raised in this research is whether it is mandatory to use music in the show. And besides that, the main question is, what effect can the music in the show, in which the audience is one of the main elements, in advancing the goals of the shows? A result of this research acknowledges that when the dialogues are not able to achieve the goals, the music serves the show and completes it in a way. In this article, in addition to examining the importance of music criticism in the theater and its place in the eyes of the audience, an attempt has been made to study the process of choosing and making music in the show.
Keywords: theater music, theater music making, theater music selection, theater audience

مقالات ترجمه شده

تأثیر پیش‌زمینهٔ موسیقی بر ارزیابی عاطفی سکانس‌های فیلم[۳۳]

اسلوبودان مارکوویچ

محمدرضا عزیزی[۳۴]

مصطفی انور[۳۵]

کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاداسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.
دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش. دانشگاه کمال الملک، نوشهر، ایران.

چکیده

در مطالعهٔ حاضر، اثرات پیش زمینهٔ موسیقیایی بر ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم پژوهش شده است. چهار جفت از عواطف قطبی الگوی پلاچیک به‌عنوان کیفیت‌های عاطفی مبنا به کار گرفته شدند: شادی–غم، پیش‌بینی–تعجب، ترس–عصبانیت و اعتماد–انزجار. در مطالعهٔ اولیه، هشت سکانس فیلم و هشت تم موسیقی به‌عنوان بهترین نمایندهٔ عواطف هشتگانهٔ پلاچیک انتخاب شدند. در آزمایش اصلی هر شرکت‌کننده کیفیت‌های عاطفی ترکیبات فیلم–موسیقی را در یک نمودار هفت درجه‌ای داوری می‌کرد. نیمی از ترکیبات متناسب بودند (مثل فیلم شاد–موسیقی شاد) و نیمی دیگر نامتناسب (مثل فیلم شاد–موسیقی غم‌انگیز). نتایج به‌دست آمده نمایانگر آن است که اطلاعات بصری (فیلم) نسبت به اطلاعات صوتی (موسیقی) اثرات بیشتری بر ارزشیابی عاطفی می‌گذارند. تأثیرات مدولاسیون پیش‌زمینهٔ موسیقی به کیفیت‌های عاطفی وابسته است. در چند ترکیب نامتشابه (شادی–غم) مدولاسیون‌ها در جهات مورد انتظار برگرفته شدند (برای مثال، موسیقی شاد میزان حزن‌انگیزی فیلم غم‌انگیز را کاهش می‌دهد)، در برخی موارد (عصبانیت–ترس) هیچ اثر مدولاسیونی برگرفته نشد و در موارد دیگر (اعتماد–انزجار و پیش‌بینی–تعجب) تأثیرات مدولاسیون در جهتی بود که انتظار نمی‌رفت (برای مثال، موسیقی اطمینان‌بخش میزان ارزشیابی انزجار فیلم منزجرکننده را افزایش داد). این نتایج حاکی از آنند که ارزشیابی‌ها از اثرات توام عواطف به محیط (فیلم موسیقی را پوشش می‌دهد) و کیفیت عاطفی (سه گونه از اثرات مدولاسیون) بستگی دارد.

کلیدواژه‌ها: فیلم، موسیقی، عواطف، ارزشیابی، تشابه.

[33] The effect of music background on the emotional appraisal of film sequences, by: Slobodan Marković. Article *in* Psihologija · January 2011. DOI: 10.2298/PSI1101071P

[34] .maazizi4321@gmail.com

[35] .mostafaanvar27@gmail.com

مقدمه

اجسام و وقایع مختلف ظرفیت‌های متفاوتی در ایجاد تجربه‌ها و بازخوردهای عاطفی مشخص دارند؛ برای مثال، به احتمال زیاد دعوای میان دو گروه از خرابکاران فوتبالی نسبت به پروانه‌هایی که بر فراز گل‌های رنگارنگ پرواز می‌کنند، منجر به مزاحمت بیشتری خواهد شد. با این حال، برخی از نویسندگان بر این باورند که تجربه عاطفی به‌طور مستقیم از شاخصه‌های عینی محرک‌های بیرونی ایجاد نمی‌شود (مثلا صحنهٔ دعوا در مقابل پروانه‌ها) بلکه از طریق فرایند شناختی تفسیر و ارزشیابی محرک‌های بیرونی، تا حدودی به‌صورت ذهنی ایجاد می‌گردد (لازاروس، ۱۹۹۱؛ شرر، ۲۰۰۱؛ شر، ۲۰۰۱؛ سیلویا، ۲۰۰۵). عامل غالب ارزشیابی، تجربهٔ قبلی با گونه‌های مشخصی از اجسام یا وقایع است؛ برای مثال، تجربه‌های فردی متفاوت دربارهٔ دعوا منجر به ارزشیابی‌های متفاوت خواهد شد و در نتیجه عواطف مختلفی را برخواهد انگیخت. این دیدگاه به وجود تفاوت‌های فردی قابل توجه در ارزشیابی و تجربه‌های عاطفی مربوط دلالت می‌کند؛ برای مثال، برخی از افراد که شاهد صحنهٔ دعوا هستند، احساس عصبانیت خواهند کرد، برخی نیز احساس ترس، انزجار یا حتی سرگرمی خواهند کرد.

ما در این مقاله به منبع بیرونی تنوع ارزشیابی‌ها متمرکز خواهیم شد؛ ارزشیابی عاطفی صحنه در صورت برخورد با انواع اطلاعات افزوده شده، زمینه‌ای یا پیش‌زمینه‌ای تغییر خواهد کرد. اثرات پیش‌زمینهٔ موسیقی بر ارزشیابی عاطفی صحنه‌های بصری فیلم به‌طور ویژه مورد توجه قرار خواهد گرفت؛ برای مثال، تجربه عاطفی حاصل آمده از مشاهدهٔ صحنهٔ دعوایی در یک فیلم با تغییر کردن موسیقی آن ممکن است تغییر کند. در این نمونه، الگوی ارزشیابی دارای ساختار کلی خواهد بود که در ادامه بیان می‌شود. سکانسی از یک فیلم که صحنهٔ دعوایی (محرک) را نمایش می‌دهد، به خشونت به‌عنوان متن غالب (محتوای معنایی) اشاره می‌کند؛ ارزشیابی این محتوای خشونت‌بار از این قرار است که چیزی خطرناک به شمار می‌آید (تفسیر) که باعث ایجاد مزاحمت مؤثر کلی و احساس عصبانیت (تجربهٔ مؤثر) می‌شود. اکنون چنانچه صحنهٔ بصری دعوا با محرک صوتی دیگری ترکیب گردد، مثل موسیقی «دث متال»، ارزشیابی مشاهده‌گر از خطر و احساس عصبانیت متناسب ممکن است افزایش یابد. در نمونهٔ قبلی، محتوای معنایی جدیدی که از لحاظ شنیداری متعادل گشته است (موسیقی خشن) با نمونه‌ای که از لحاظ دیداری متعادل شده است، تناسب دارد (صحنهٔ خشن). هرچند اگر موسیقی پیش‌زمینه‌ای تغییر یابد، ارزشیابی از آن صحنه (تفسیر) نیز می‌تواند تغییر یابد. چنانچه با موسیقی پیش‌زمینه‌ای طنزگونه‌ای پوشانده شود نیز حتی ممکن است به‌صورت خنده‌دار و مفرح تجربه گردد. به بیان دیگر، ترکیب نامتناسبی از صحنهٔ دعوای تند با پیش‌زمینهٔ موسیقی طنزگونه و مفرح ممکن است فرد را به سمت ارزشیابی‌ها و عواطف متنوعی سوق دهد؛ از جمله احساس تنفر، سرگرمی، انزجار، هیجان و... .

در بندهای بعدی به‌صورت کوتاهی به معرفی مرتبط‌ترین یافته‌های پژوهشی در زمینهٔ رابطهٔ میان تجارب عاطفی، صحنه‌های فیلم و پیش‌زمینه‌های موسیقیایی خواهیم پرداخت.

اثرات عاطفی موسیقی فیلم

فیلم از لحاظ فنی لوح ضبط شدهٔ صوتی–تصویری پویاست. حتی در روزهای اولیهٔ توسعهٔ صنعت فیلم‌سازی، در طول مدت پخش فیلم‌های صامت موسیقی پیانو نواخته می‌شد. امروزه سه طبقه‌بندی عمده از اطلاعات صوتی وجود دارد که در فیلم‌ها به کار برده می‌شود: گفت‌وگو، صوت‌های محیطی و موسیقی. گاهی تمام این موارد حامل پیام یکسانی‌اند. معمولا گفت‌وگوی زبانی و صداهای محیطی شرح داستان روشنی از فیلم (کارکرد داستانی) را با خود می‌آورند و حالت‌های مؤثر متفاوتی را نیز ابراز می‌کنند (کارکرد ابرازی). هرچند موسیقی فیلم به‌طور انحصاری و مستقیم با مدولاسیون تفسیر عاطفی صحنه‌های فیلم در ارتباط است؛ موسیقی به همراه ریتم و رنگ خود و موارد مشابه قابلیت برجسته‌سازی عواطف را دارد تا روحیهٔ فرد را تیره یا روشن‌تر کند، احساسات را ارتقا دهد و اثر به جای مانده را تغییر داده یا طولانی‌تر کند (برگرفته از باور، ۱۹۸۱، کوهن، ۲۰۰۱ و ۲۰۱۰، اشریک، مونته و آلتنمولر، ۲۰۰۸، پرسیل، ۱۹۶۹ و توماس، ۱۹۹۷). تان (۱۹۹۶) در تعریف خود از فیلم به‌عنوان «ماشین عاطفه» به این نکته اشاره کرده است که موسیقی به تجربه عاطفی جامعی از فیلم دامن می‌زند. او در رابطهٔ موسیقی و فیلم شش قانون برای عاطفه پیشنهاد داد. لیپسکام و تالچینسکی (۲۰۰۴) به وجود نقش‌های متنوع در برقراری ارتباط موسیقیایی در فیلم تأکید کردند: کاری که موسیقی انجام می‌دهد تقویت، تغییر و افزایش بار عاطفی داستان فیلم است؛ از جمله: روحیهٔ کلی (چه فیلم ترسناک، عاشقانه، سرگرم‌کننده یا موارد مشابه دیگر باشد) و احساسات درونی ویژهٔ شخصیت‌ها.

بعضی از مطالعات انجام گرفته درخصوص رابطه میان موسیقی و عواطف حاکی از آن است که موسیقی قادر است امکان تشخیص عواطف بنیادی را میسر سازد (بوجور، ۲۰۰۹)، و شنوندگان آن بلافاصله به آسانی و دقت بالا عواطف را به موسیقی نسبت می‌دهند (مثلا می‌توان تفاوت میان موسیقی شاد و غم‌انگیز را در ربع ثانیه تشخیص داد، به باروشا، کارتیس و پارو، ۲۰۰۶ نگاه کنید). بوجور ادعا می‌کند که موسیقی زبانی جهانی است، درست مثل اشارات چهره یا ریتم عاطفی گفت‌وگو. مطالعات دیگر نشان داده است که ارزشیابی و واکنش‌های عاطفی افراد به ترکیب‌های موسیقیایی با شاخصه‌های ساختاری و پویایی آن مطابقت دارد). برگرفته از باروشا، کارتیس، و پارو، ۲۰۰۶؛ گاندلاخ، ۱۹۳۵، هکارد، ۱۹۵۹، ریگ، ۱۹۳۷ و استاروینسکی، ۱۹۸۰؛ جهت دریافت مروری جامع از مطالعات مربوط به روابط میان شاخصه‌های عینی موسیقی و عواطف به گابریل سان و جاسلین، ۲۰۰۹ رجوع کنید). برخی از نویسندگان تنوع میان–موضوعی زیادی در پاسخ عاطفی به موسیقی یافتند که این موضوع آن‌ها را به سوی این نتیجه‌گیری سوق داد که سلیقه شخصی و ارزشیابی‌های فردی نسبت به ساختار رسمی قطعه موسیقی اهمیت بیشتری دارد (باروشا، کارتیس، پارو، ۲۰۰۶، سیلویا، ۲۰۰۵). از سوی دیگر، بعضی از نویسندگان ثابت کردند که واکنش‌های عاطفی به دانش موسیقیایی و میزان آشنایی با آن ارتباطی ندارد (بوجور ۲۰۰۹ و ریگ، ۱۹۳۷).

نویسندگان زیادی با فرض اینکه موسیقی «ظرفیت عاطفی» بالایی دارد، اثرات آن بر پردازش عاطفی و شناختی از یک فیلم را

پژوهش کرده‌اند: بسیاری از این مطالعات نشان داده است که پیش‌زمینهٔ موسیقی اثر قابل توجهی بر انواع متغیرهای عاطفی مربوط می‌گذارد. ساده‌ترین طرحی که در بعضی از این مطالعات به کار رفته است، ترکیب یک صحنه از فیلم با پیش‌زمینه‌های موسیقیایی مختلف بود؛ برای نمونه، مارشال و کوهن (۱۹۸۸) با بهره‌گیری از این طرح اثرات متضاد پیش‌زمینهٔ موسیقیایی آهسته در مقابل تند و سریع را بر داوری افراد از سکانس‌های فیلمی بر روی نمودارهای معنایی متفاوت نشان دادند.

پژوهش بولرجام و گولدرینگ (۱۹۹۴) نشان داد که موسیقی فیلم اثر قابل توجهی بر پردازش‌های شناختی سطح بالا مانند شناسایی ژانر فیلم و پاسخ‌های فیزیولوژیکی ساده به جنبه عاطفی فیلم‌ها می‌گذارد (همچنین ریکارد، ۲۰۰۴ را ببینید). بولتز و همکارانش اثر متناسب با–روحیهٔ میان سکانس‌های فیلم و موسیقی پیش‌زمینه‌ای را در به یاد سپاری یک سری از اپیزودهای فیلمی بررسی کردند (بولتز، شالکیند و کانترا، ۱۹۹۱). نتایج به دست آمده نشان می‌دهدکه هرگاه موسیقی به‌طور همزمان با صحنهٔ کلیدی ارائه گردد، ترکیب‌های متناسب با–روحیهٔ منجر به عملکردهای حافظه‌ای بهتر شد، زمانی که موسیقی صحنه فیلم را از قبل پیش‌بینی می‌کرد، عملکردهای حافظه‌ای در ترکیب‌های نامتناسب با–روحیه به‌طور قابل توجهی بهتر بود. در مطالعهٔ دیگر، تان، سپاکس و ویکفیلد (۲۰۰۸) از شرکت‌کنندگان درخواست کردند که داستان یک سکانس پلیسی از فیلم *گزارش اقلیت* استیون اسپیلبرگ را که همراه با پیش زمینهٔ موسیقی متناسب با–روحیهٔ (آرام) یا نامتناسب با–روحیهٔ (درام) بود، تفسیر کنند. آن‌ها اثر متفاوت تناسب فیلم–موسیقی بر تفسیر عواطف افراد را دریافتند؛ در ترکیب‌های متناسب، روابط فرد آرام انگاشته شد. درحالی‌که در نمونه‌های نامتناسب به‌طور تنش‌زا و کاملا متضاد مشاهده گردید.

پارکه و همکارانش دریافتند که درجه‌بندی اضطراب، فعالیت و غالبیت در رابطه با سکانس‌های همزمان موسیقی و فیلم به‌طور دقیقی میان موسیقی صرف و فیلم صرف قرار داشتند (پارکه، چو و کیریاکاکیس، ۲۰۰۷). این نتایج حاکی از آن است که فیلم و موسیقی آثار افزایشی کمی بر پاسخ‌های عاطفی دارند. سیریوس و کلارک (۲۰۰۳) اثرات افزایشی مشابهی در درجه‌بندی‌های «فیلم‌های انتزاعی» یافتند (فیلم‌های پویانمایی کامپیوتری از شکل‌های هندسی سه بعدی موبایل) که با پیش‌زمینهٔ موسیقی متفاوتی ترکیب شده بودند.

تامپسون روسو و سینکلر (۱۹۹۴) در مطالعهٔ خود اثرات پیش‌زمینهٔ موسیقی را بر فهم پایان وقایع فیلمی پژوهش کردند. نتایج آن‌ها بیانگر تأثیر قابل توجهی است که موسیقی پیش‌زمینه‌ای دارد. با وجود این، زمانی که از افراد خواسته شد که داوری خود از پایان را شرح دهند، چنین گزارش کردند که در این خصوص بیشتر به اطلاعات بصری اعتماد کردند تا اطلاعات صوتی. بوتین و آرکری (۲۰۰۲) دریافتند که موسیقی پیش‌زمینه اثر قابل توجهی بر فهم داستان فیلم می‌گذارد. نتیجهٔ آن‌ها حاکی از آن است که احتمال بیشتری وجود دارد که یک ترکیب منسجم از محرک‌های صوتی و بصری به شیوهٔ یکسانی تفسیر گردد. به‌طور مشابه هنگامی که افراد در حال ارزشیابی یک صحنه به همراه قطعه موسیقی نامتناسب هستند، توافق کمتری با هم دارند.

کوهن (۲۰۰۱، ۲۰۱۰) *الگوی تناسب تداعی‌گر* را برای توضیح تأثیر موسیقی بر تفسیر داستان فیلم پیشنهاد داد (همچنین کوهن، مک میلان، درو، ۲۰۰۶ را ببینید). این الگو مبتنی بر چهارچوب پردازش اطلاعات از پایین به بالا و بالا به پایین است. فرایندهای از پایین به بالا شامل دسته‌بندی ادراکی در دامنه‌های بصری صوتی و چند حسی (صوتی تصویری) است. زمانی که موسیقی و فیلم الگوهای یکسان، متناسب و موقت دارند، موسیقی توجه را به سمت اطلاعات متناسب بصری سوق می‌دهد و منجر به جداسازی شکل و زمینه می‌شود. جهت از بالا به پایین به برداشت‌های مبتنی بر حافظهٔ بلندمدت اشاره دارد. حافظهٔ بلندمدت شامل تجربهٔ قبلی از یک صحنهٔ بصری (مثل دعوا) و عاطفهٔ مربوط (مثل ترس و عصبانیت) است، درحالی‌که موسیقی به‌عنوان پیش‌زمینه صحنه‌ای بصری ارائه می‌شود (مثلا موسیقی تنها در متن داستان احساس دارد). در انتها، هردو سمت پردازش به دامنهٔ حافظهٔ فعال منتهی می‌شود. در این دامنه، تجربهٔ محسوس صحنه‌های فیلم–موسیقی به داستانی تبدیل می‌شود که خود می‌تواند در حافظهٔ بلندمدت ذخیره گردد (مثلا به یاد سپاری واقعهٔ واحد فیلم–موسیقی).

هدف پژوهش

با خلاصه کردن دستاوردهای کلی مطالعاتی که به آن اشاره کردیم، می‌توان دو پدیده را شناسایی کرد که با الگوی تناسب–تداعی‌گر (۲۰۰۵) کوهن در یک سطح قرار دارند: الف) موسیقی ارزشیابی عاطفی از یک صحنه فیلم را مدوله می‌کند؛ اما ب) اطلاعات بصری نسبت به موسیقی از نظر تفسیر داستان فیلم اهمیت بیشتری دارند. بسیاری از این مطالعات برای پژوهش اثرات متفاوت موسیقی زمینه‌ای از کیفیت‌های عاطفی قطبی به‌عنوان ابزار استفاده کردند (مثلاً تم‌های موسیقی، داستان یک فیلم را تا چه اندازه خوشایند یا ناخوشایند مدوله می‌کنند). نقاط ضعف عمدهٔ این مطالعات این است که عواطف متضاد (قطبی) معمولا به ارزش و بار مؤثر کاهش یافته بودند (مثل احساسات خوشایند یا ناخوشایند، روحیات مثبت یا منفی و موارد مشابه) که عمومیت یافته‌ها را به‌طور چشمگیری محدود می‌کرد. برخی از نویسندگان طیف ابعاد عاطفی را به لذت و برانگیختگی (برونر، ۱۹۹۰) یا لذت، برانگیختگی و غالبیت امتداد دادند (مهرابیان و راسل، ۱۹۷۴). با این حال اگر طیف کیفیت‌های عاطفی بیشتر بود، جمع‌بندی‌ها محدود به دامنهٔ ارزش نمی‌شد. همچنین تعاملات پیچیده‌تر میان عواطف مشخص و ترکیب‌های فیلم–موسیقی می‌تواند مشخص شود؛ برای مثال، همان‌طورکه در مطالعات قبلی ادعا شده بود، پیش‌زمینه‌های موسیقی که از نظر خوشایندی با هم متضاد هستند؛ مثل موسیقی شاد و غمگین، به وضوح می‌توانند ارزشیابی یک صحنه از فیلم را مدوله کنند: موسیقی غم‌انگیز، میزان شادی سکانس شاد فیلم را کاهش خواهد داد، درحالی‌که موسیقی شاد میزان غم‌انگیزی صحنهٔ فیلم غم‌انگیز را کاهش خواهد داد. هرچند هیچ داده‌ای در رابطه با عواطف قطبی دیگر همچون ترس و عصبانیت وجود ندارد. این دو عاطفه از نظر خوشایندی مشابه هم هستند (هردو بار منفی دارند) اما در سطح رفتاری متضاد هم هستند (ترس: دفاع، در مقابل عصبانیت: حمله). ما در نمونهٔ ترس و عصبانیت می‌توانستیم اثر مدولاسیون کوچک‌تری را انتظار داشته باشیم: با وجود اینکه موسیقی غم‌انگیز میزان ارزشیابی شادی سکانس

فیلم شاد را کاهش می‌دهد، به احتمال زیاد موسیقی عصبانیت‌زا میزان ارزشیابی ترس سکانس فیلم ترسناک را کاهش نخواهد داد.

در مطالعهٔ کنونی، با به کارگیری طیف وسیع‌تری از کیفیت‌های عاطفی مختلف، سعی در پژوهش دربارهٔ اثرات پیش‌زمینهٔ موسیقیایی بر ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم داشتیم. برای دستیابی به هدف این مطالعه از طبقه‌بندی پلاچیک از ۸ کیفیت عاطفی اولیه استفاده کردیم که با استفاده از قطبیت به چهار جفت سامان‌یافته بود؛ شادی–غم، اعتماد–انزجار، ترس–عصبانیت و پیش بینی–تعجب (پلاچیک، ۱۹۹۴). ما تنها از طبقه‌بندی پلاچیک استفاده کردیم نه الگوی نظری عواطف. با استفاده از طبقه‌بندی پلاچیک سعی در مشخص کردن اثرات تناسب–عدم تناسب عاطفی ترکیب‌های فیلم–موسیقی بر ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم کردیم. ترکیب‌های متناسب اشاره به کیفیت‌های عاطفی همسان فیلم و موسیقی داشتند (مثلاً فیلم شاد با موسیقی شاد همراه بود یا فیلم غم‌انگیز با موسیقی غم‌انگیز)، درحالی‌که ترکیب‌های نامتناسب شامل عواطف متضاد بودند (مثلا سکانس فیلم شاد با موسیقی غم‌انگیز یا سکانس فیلم غم‌انگیز با موسیقی شاد).

آزمایش اولیه

هدف مطالعهٔ اولیه، انتخاب سکانس‌های فیلم و تم‌های موسیقی است که به‌عنوان محرک‌های آزمایش اصلی ما عمل خواهند کرد. سکانس‌های فیلم و تم‌های موسیقی منتخب باید نمایانگر ۸ عاطفه پلاچیک باشند.

روش آزمایش

- شرکت‌کنندگان: ۳۵ دانشجوی در حال تحصیل دانشکدهٔ روانشناسی دانشگاه بلگراد که در آزمایش شرکت کردند.
- محرک‌ها: ۵ نفر از جمله نویسندگان، ۳۲ سکانس فیلم حدودا یک دقیقه‌ای (که بی‌صدا اجرا می‌شد) و ۳۲ تم موسیقی حدودا یک دقیقه‌ای را برگزیدند (لیست ۶۴ محرک را در پیوست ۱ ببینید).

محرک‌ها با توجه به معیارهای زیر انتخاب شدند:

۱) برای دستیابی به شاخصه عاطفی شفاف، هر محرک (سکانس فیلم یا سکانس موسیقی) با عاطفه غالبی اشباع شده بود. عواطف به واسطهٔ الگوی مبنای ۸ عاطفه پلاچیک تعریف شدند. جهت دستیابی به هدف این پژوهش برای هر عاطفه چهار گزیده فیلم و ۴ تم موسیقی مشخص شد (۸ عاطفه × ۴ سکانس فیلم= ۳۲ محرک فیلم؛ ۸ عاطفه × ۴ سکانس موسیقی= ۳۲ محرک موسیقی).

۲) جهت دستیابی به تنوع سبک، محرک‌ها ژانر متفاوتی داشتند.

۳) جهت کاهش احتمال اینکه اطلاعات قبلی افراد بر تجربهٔ عاطفی‌شان اثرگذار باشد، محرک‌ها کمتر شناخته شده بودند.

- فرایند: ۶۴ محرک به دو گروه از شرکت‌کنندگان نمایش داده شد. هر گروه نیمی از نمونه‌های محرک را داوری کرد (۱۶ سکانس فیلم و ۱۶ سکانس موسیقی). سکانس‌های فیلم با استفاده از پروژکتور LCD بر صفحه نمایش داده شدند که تصویر ۱×۱ متری ایجاد کرد. تم‌های موسیقی با استفاده از بلندگوهای استریو پخش شد. شرکت‌کنندگان در فاصله ۳–۴ متری بلندگوها یا صفحه نمایش نشسته بودند.

وظیفهٔ شرکت‌کنندگان داوری هر محرک بلافاصله پس از پخش آن در یک چک لیست بود. چک لیست ۸ عاطفه پلاچیک –شادی، غم، پیش‌بینی، شگفتی، ترس، عصبانیت، اعتماد و انزجار و مورد نهم – «منجر به بروز عاطفه‌ای نشد» را دربرداشت. از شرکت‌کنندگان درخواست شد که یک عاطفهٔ غالب را که با محرک ایجاد شده بود در چک لیست با علامت زدن مورد مناسب مشخص کنند. زمان داوری محدود نبود. آزمایش در حدود ۶۰ دقیقه به طول انجامید.

نتایج

پراکندگی فرکانسی ۶۴ محرک (۳۲ محرک فیلم و ۳۲ محرک موسیقی) به دست آمد. در اینجا تنها نتایج محرک‌هایی که بالاترین امتیاز را در هر دسته‌بندی عاطفی داشتند، نمایش داده‌ایم (جدول ۱ را ببینید). به عبارت دیگر، محرک‌های منتخب (سکانس‌های فیلم و موسیقی) به‌عنوان بهترین نماینده از ۸ عاطفه مشخص شدند. درصد شرکت‌کنندگانی که محرک‌ها را با عواطف غالب ارتباط دادند، از ۱۰۰٪ (همهٔ ۳۲ شرکت‌کنندهٔ محرک را به یک عاطفه وصل کرد) تا ۵۰٪ (۱۶ شرکت‌کنندهٔ محرک را به یک عاطفهٔ واحد ربط دادند، درحالی‌که بقیهٔ شرکت‌کنندگان در میان ۷ عاطفهٔ دیگر پراکنده بودند) تغییر داشت.

جدول ۱: محرک‌های انتخاب شده (گزیده‌های فیلم و تم‌های موسیقی) با عواطف غالب مربوطه و درصد شرکت‌کنندگانی که عواطف را به محرک‌ها وصل کردند.

احساسات	گزیده فیلم	درصد تطبیق
شادی	Breaking the Waves (15min32s – 16min23s)	83.3 %
غم	Stellet Licht (1h 27min05s – 1h 29 min35s)	83.3 %
ترس	The Ring (1h 41min24s – 1h42min32s)	61.1 %

عصبانیت	Romper Stomper (27min28s – 28min25s)	72.2 %
پیش‌بینی	Braveheart (1h22min51s – 1h23min51s)	61.1 %
شگفتی	Law Abiding Citizen (1h2min18s – 1h2min48s)	83.3 %
اعتماد	The Deer Hunter (1h40min40s – 1h41min32s)	50.0 %
انزجار	Henry:Portrait of the Serial Killer (4min17s – 4min54s)	100%

احساسات	**موسیقی تم**	**درصد تطبیق**
شادی	Dorothy Collins – Singing in the Rain (0min00s – 0min40s)	77.8 %
Sadness	Memoirs of a Geisha – Sayuri's Theme (0min00s – 1min09s)	100%
ترس	Dead Silence – Theme by Charlie Clouser (1min22s – 1min53s)	66.7 %
عصبانیت	Dream Theater – Panic Attack (0min00 s– 0min47s)	50.0 %
پیش‌بینی	The Good, the Bad and the Ugly – Il Triello (0min23s – 1min 43s)	50. 0%
شگفتی	Laco Tayfa – Surmat (0min00s – 0min53s)	94. 4%
اعتماد	Vangelis – Chariots of Fire (0min31s – 1min33s)	48.9 %
انزجار	Gutted with Broken Glass – Ramrod (0min10s – 1min10s)	61.1 %

آزمایش

هدف این آزمایش، تحقیق دربارهٔ اثرات پیش‌زمینهٔ موسیقیایی بر ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم بود. شرکت‌کنندگان میزان کیفیت عاطفی سکانس‌های فیلم را که با پیش‌زمینهٔ موسیقی همراه بود، داوری کردند. این پیش‌زمینه‌های موسیقیایی از نظر عاطفی متناسب یا نامتناسب بودند (متناسب: فیلم شاد به همراه موسیقی شاد، نامتناسب: فیلم شاد به همراه موسیقی غم‌انگیز).

روش

- شرکت‌کنندگان: دو گروه از ۲۵ دانشجوی محصل و دکترای دانشکدهٔ روان‌شناسی دانشگاه بلگراد در این آزمایش شرکت کردند که هیچ‌یک از آن‌ها در مطالعهٔ اولیه حضور نداشتند.
- محرک‌ها: ۱۶ ترکیب از سکانس فیلم با تم موسیقی به‌عنوان محرک به کار گرفته شد (این سکانس‌های فیلم و تم‌های موسیقی در مطالعهٔ اولیه برگزیده شده بودند). دو دسته از ترکیب‌های فیلم–موسیقی مشخص شد: ۸ ترکیب متناسب و ۸ ترکیب نامتناسب (شکل ۱ را ببینید). ترکیب‌های متناسب از طریق وصل کردن سکانس‌های فیلم و موسیقی دارای کیفیت عاطفی همسان به دست آمد (مثلا سکانس فیلم شاد با پیش‌زمینهٔ موسیقیایی شاد همراه شد) و ترکیب‌های نامتناسب به‌واسطهٔ وصل کردن سکانس‌های فیلم و موسیقی دارای عواطف متضاد به دست آمد (مثلاً سکانس فیلم شاد با پیش‌زمینهٔ موسیقیایی غم‌انگیز یا برعکس، سکانس فیلم غم‌انگیز با پیش‌زمینهٔ موسیقیایی شاد همراه شد). مدت زمان محرک‌ها در حدود یک دقیقه بود.

محرک‌های همسو

1 aa bb		aa	2bb	3 aa	3b b	aa	4b b	
فیلم	شادی	غم		پیشبینی		تعجب	ترس	عصبانیت	اعتماد	انزجار
آهنگ	شادی	غم		پیشبینی		تعجب	ترس	عصبانیت	اعتماد	انزجار

محرک‌های غیر همسو

1b ab	a	2ab	2ba	3 ab	3 ba	ab	4 ba	
فیلم	شادی	غم		پیشبینی		تعجب	ترس	عصبانیت	اعتماد	انزجار
آهنگ		غم		شادی		تعجب		پیشبینی		ترس	عصبانیت	اعتماد	انزجار

شکل ۱. ترکیب‌های فیلم–موسیقی که از نظر عاطفی متناسب و نامتناسبند. در این دسته‌بندی‌ها عواطف را در ۴ جفت قرار داده‌ایم (۱–۴). هر جفت شامل دو عاطفهٔ متضاد (قطبی) است (مثلا شادی با علامت a و غم با علامت b مشخص شده است). ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی با علائم aa یا bb و ترکیب‌های نامتناسب با علائم ab یا ba مشخص شده‌اند.

- روند: دو گروه از دانشجویان در این آزمایش شرکت کردند. به هر گروه چهار محرک متناسب و چهار محرک نامتناسب (۸ محرک برای هر گروه) داده شد. برای ممانعت از تکرار سکانس فیلم یا تم موسیقی در یک گروه، ترکیب‌های فیلم–موسیقی متفاوتی برای دو گروه پخش شد (مثلا در گروه اول فیلم شاد به همراه موسیقی شاد؛ ولی در گروه دوم، فیلم شاد با موسیقی غم‌انگیز). فهرست تمام ترکیب‌های فیلم–موسیقی پخش شده برای هردو گروه در شکل ۲ نمایش داده شده است. تناسب به‌عنوان عاملی چندموضوعی بدین صورت مشخص شده بود که جفت‌های عاطفی قطبی ۱ و ۲ در گروه اول متناسب و در گروه دوم نامتناسب بودند، از طرف دیگر، جفت‌های ۳ و ۴ در گروه اول نامتناسب و در گروه دوم متناسب بودند. نتیجهٔ این ساماندهی ایجاد تعادل در ترکیب‌های متناسب و نامتناسب گروه‌ها بود.

محرک‌ها دربردارندهٔ سکانس‌های فیلم و تم‌های موسیقی بودند. سکانس‌های فیلم از طریق پروژکتور بر صفحه نمایش پخش شدند و تصویری ۱×۱ متر ایجاد کردند. همزمان با پخش سکانس‌های فیلم، تم‌های موسیقی از طریق بلندگوهای استریو پخش شد. شرکت‌کنندگان در فاصلهٔ ۳–۴ متری بلندگوها یا صفحه نمایش نشسته بودند. وظیفهٔ شرکت‌کنندگان این بود که شدت عواطفی را که از سکانس‌های فیلم درک کرده‌اند (شادی، غم، ترس، عصبانیت، اعتماد، انزجار، پیش‌بینی و شگفتی) بر روی نمودار ۷ درجه‌ای داوری کنند (از ۱: کمترین میزان عاطفه تا ۷: شدیدترین). زمان داوری محدود نبود. این کار در حدود ۱۵ دقیقه به طول انجامید.

گروه ۱		محرک متناسب				محرک غیرمتناسب		
1a a	1b b	2aa	2b b	3a b	3b a	4a b	4ba	
فیلم	شادی	غم		پیش‌بینی		شگفتی	ترس	عصبانیت	اعتماد	انزجار
آهنگ	شادی	غم		پیش‌بینی		شگفتی	عصبانیت	ترس	انزجار	اعتماد
گروه ۲		محرک غیر متناسب				محرک متناسب		
1ab	1ba	2a b	2ba	3a b	3b a	4a b	4ba	

انزجار	اعتماد	عصبانیت	ترس	شگفتی	پیشبینی	غم	شادی	فیلم
انزجار	اعتماد	عصبانیت	ترس	پیشبینی	شگفتی	شادی	غم	آهن گ

شکل ۲. این شکل ترکیب‌های محرکی را که به گروه‌های ۱ و ۲ داده شده است، نشان می‌دهد. سازماندهی عواطف موجود در هردو گروه به این صورت بود: ۱) اول با تناسب فیلم و موسیقی (ترکیب‌های متناسب aa یا bb و نامتناسب ab یا ba) سپس ۲) با جفت‌های متضاد کیفیت‌های عاطفی (۴ جفت از عواطف، مثلا شادی–غم با علامت ۱ مشخص شده است و...) و در نهایت ۳) با عواطف واحد در هر جفت
(a یا b، مثلاً شادی با علامت a و غم با علامت b مشخص شده است و ...).

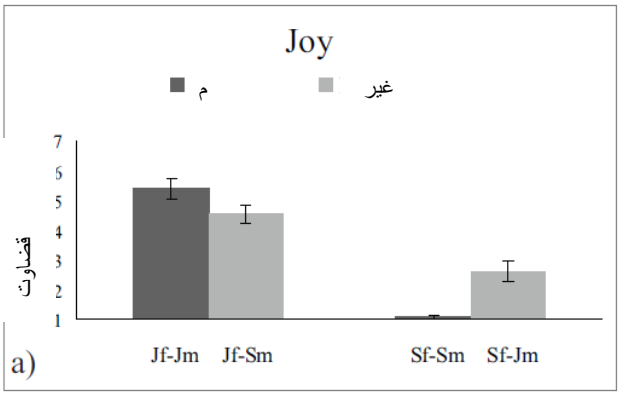
- طراحی: یک طرح دو عاملی در هرکدام از چهار جفت عواطف قطبی پیاده شد؛ ۱) شادی–غم، ۲) ترس–عصبانیت، ۳) پیش‌بینی–شگفتی و ۴) اعتماد–انزجار. عامل درون–موضوعی، یک جفت کیفیت عاطفی قطبی از یک سکانس فیلم بود (دو سطح، مثل سطح ۱: فیلم شاد و سطح ۲: فیلم غم‌انگیز). عامل میان–موضوعی تناسب عاطفی موجود در ترکیب‌های فیلم–موسیقی بود (دو سطح، مثل سطح ۱: ترکیب متناسب فیلم شاد–موسیقی شاد یا فیلم غم‌انگیز–موسیقی غم‌انگیز و سطح ۲: ترکیب نامتناسب فیلم شاد–موسیقی غم‌انگیز یا فیلم غم‌انگیز–موسیقی شاد).

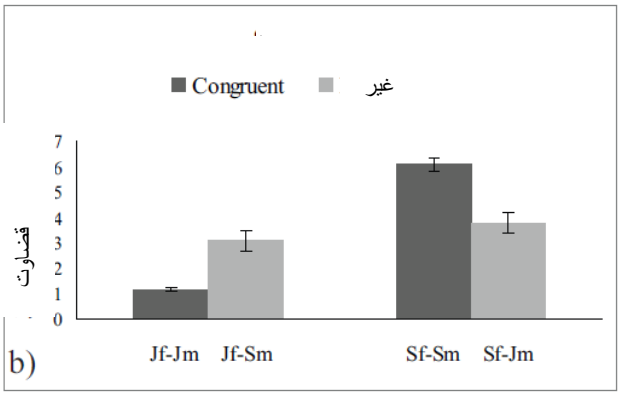
نتایج

یک بررسی دوسویه از تنوع دربارهٔ هر جفت عاطفی قطبی به عمل آمد. در بخش‌های بعدی، نتایج مربوط به این بررسی‌ها را برای هر طرح نشان داده‌ایم؛ برای مثال، بررسی داوری شادی و غم برای ترکیب‌های شاد–شاد، غم‌انگیز–غم‌انگیز، شاد–غم‌انگیز و غم‌انگیز–شاد نمایش داده شده است. داوری عواطف نامربوط (مثل ترس، عصبانیت و... برای ترکیب‌های محرک شادی–غم) هیچ اطلاعاتی هم سو با این مقاله دربرنداشت، بنابراین بررسی بیشتری نیز دربارهٔ آن‌ها انجام نپذیرفت.

۱. ترکیب‌های شادی–غم

- داوری شادی: داوری‌ها دربارهٔ شادی در شکل ۳.الف نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 91,58, p <.001$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های شاد فیلم نسبت به موارد غم‌انگیز، شادتر بودند. هیچ تأثیر عمده‌ای از منظر تناسب به دست نیامد. این مطلب نشان داد که میانگین ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی (شاد–شاد و غم‌انگیز–غم‌انگیز) با موارد نامتناسب (شاد–غم‌انگیز و غم‌انگیز–شاد) در یک سطح قرار دارند. تعامل میان عواطف قطبی/تناسب قابل توجه بود، $F(1,49) = 12,93, p <.001$. این تعامل به ما می‌گوید که تفاوت میان ترکیب‌های شاد–شاد و غم‌انگیز–غم‌انگیز، به‌طور چشمگیری بیشتر از تفاوت میان ترکیب‌های شاد–غم‌انگیز و غم‌انگیز–شاد است. بررسی‌های جزئی افزون‌تر نشان داد که پیش‌زمینهٔ موسیقی غم‌انگیز، داوری میزان شادی سکانس شادی از فیلم را به‌طور قابل توجهی کاهش نداده است؛ اما موسیقی شاد داوری میزان شادی یک سکانس غم‌انگیز فیلم را به‌طور چشمگیری افزایش داد، $F(1,49) = 4,39, p <.001$. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس شادی بیشتر بر پایهٔ اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): ترکیب فیلم شاد–موسیقی غم‌انگیز بسیار شادتر از فیلم غم‌انگیز– موسیقی شاد داوری شد، $F(1,49) = 3,69, p <.001$.





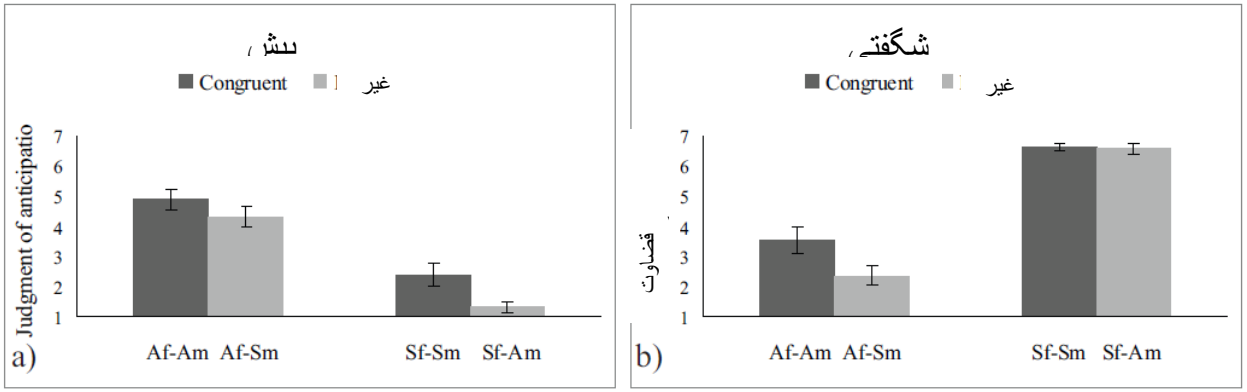
شکل ۳. داوری شادی (a) و غم (b). ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی با علائم Jf-Jm (فیلم شاد–موسیقی شاد) و Sf-Sm (فیلم غم‌انگیز–موسیقی غم‌انگیز) و ترکیب‌های نامتناسب با علائم Jf-Sm (فیلم شاد–موسیقی غم‌انگیز) و Sf-Jm (فیلم غم‌انگیز–موسیقی شاد) مشخص شده‌اند.

.

- داوری غم: داوری‌ها دربارهٔ غم در شکل ۳.ب نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 75,48, p < .001$، که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های غم‌انگیز فیلم نسبت به موارد شاد، غم‌انگیزتر بودند. هیچ تأثیر عمده‌ای از منظر تناسب به دست نیامد. تعامل میان عواطف قطبی/ تناسب قابل توجه بود، $F(1,49) = 43,27, p < .001$. کمبود اثر عمده تناسب و تعامل را می‌توان همچون مورد داوری شادی توضیح داد (نگاه کنید به بند قبلی). بررسی‌های جزئی افزون‌تر نشان داد که پیش‌زمینهٔ موسیقی شاد، داوری میزان غم‌انگیزی سکانس غم‌انگیز از فیلم را به‌طور قابل توجهی کاهش داده است، $F(1,49) = 4,50, p < .001$، درحالی‌که موسیقی غم‌انگیز داوری میزان غم‌انگیزی یک سکانس شاد فیلم را به‌طور چشمگیری افزایش داده است، $F(1,49) = 5,09, p < .001$. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که اطلاعات بصری و صوتی (فیلم و موسیقی) به‌طور یکسانی احساس غم‌انگیزی را مشخص می‌نمایند: هیچ تفاوت آشکاری میان ترکیب‌های فیلم غم‌انگیز–موسیقی شاد و فیلم شاد– موسیقی غم‌انگیز حاصل نشد.

۲. ترکیب‌های پیش‌بینی–شگفتی

- داوری پیش‌بینی: داوری‌ها دربارهٔ پیش‌بینی در شکل ۴.الف نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی همچنین قابل توجه بود، $F(1,49) = 87,36, p < .001$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های قابل پیش‌بینی فیلم نسبت به موارد شگفتی آفرین، بیشتر قابل پیش‌بینی بودند. اثر عمده از منظر تناسب به دست آمد، $F(1,49) = 5,92, p < .02$، این مطلب نشان داد که از نظر افراد، ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی نسبت به موارد نامتناسب قابل پیش‌بینی‌تر هستند. میزان تعامل قابل توجه نبود که انتظار نمی‌رفت. به عبارت بهتر، همان‌طورکه بررسی‌های جزئی نشان داد، پیش‌زمینهٔ موسیقی شگفتی‌زا میزان داوری پیش‌بینی‌کنندگی یک سکانس فیلم قابل پیش‌بینی را به‌طور چشمگیری کاهش نداد. بررسی‌های جزئی افزون‌تر نشان داد که موسیقی قابل پیش‌بینی، داوری میزان پیش‌بینی سکانس شگفت‌آفرین فیلم را به‌طور قابل توجهی کاهش داده است، $F(1,49) = 2,60, p < .02$. این یافته حاکی از آن بود که یک ترکیب فیلم–موسیقی متناسب قابل پیش‌بینی‌تر به نظر می‌آمد؛ زیرا موسیقی ما را در پیش‌بینی واقعهٔ شگفتی‌زا یاری می‌کند. از سوی دیگر، صحنهٔ شگفتی‌زایی از یک فیلم که با پیش‌زمینهٔ موسیقیایی قابل پیش‌بینی همراه است، اثر متضادی بر جای می‌گذارد؛ موسیقی ما را آمادهٔ شگفت‌زده شدن نمی‌کند و از نظر افراد محرک موجود قابلیت پیش‌بینی کمتری می‌دهد. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس پیش‌بینی بیشتر بر پایهٔ اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): ترکیب فیلم قابل پیش‌بینی–موسیقی شگفتی‌زا از نظر افراد نسبت به ترکیب فیلم شگفتی‌زا– موسیقی قابل پیش‌بینی، قابلیت پیش‌بینی بسیار بیشتری داشت، $F(1,49) = 6,94, p < .001$.

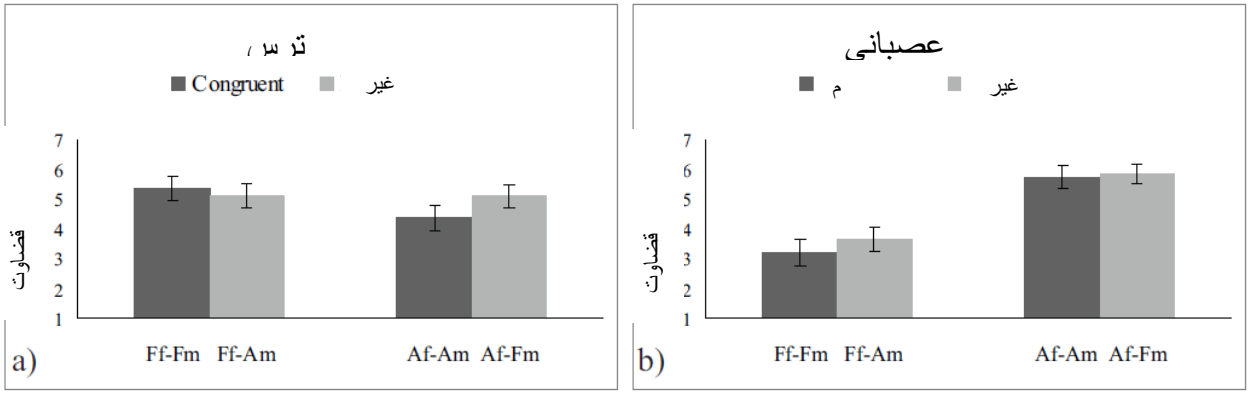


شکل ۴. داوری پیش‌بینی (a) و شگفتی (b). ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی با علائم Af-Am (فیلم قابل پیش‌بینی–موسیقی قابل پیش‌بینی) و Sf-Sm (فیلم شگفتی‌زا–موسیقی شگفتی‌زا) و ترکیب‌های نامتناسب با علائم Af-Sm (فیلم قابل پیش‌بینی–موسیقی شگفتی‌زا) و Sf-Am (فیلم شگفتی‌زا–موسیقی قابل پیش‌بینی) مشخص شده‌اند.

- داوری شگفتی: داوری‌ها دربارهٔ شگفتی در شکل ۴.ب نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی همچنین قابل توجه بود $F(1,49) = 87,36, p < .001$، بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های شگفت‌آفرین فیلم نسبت به موارد قابل پیش‌بینی، بیشتر شگفت‌زده می‌کنند. اثر عمدهٔ تناسب به دست آمد $F(1,49) = 4,82, p < .04$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، ترکیب‌های فیلم–موسیقی متناسب نسبت به موارد نامتناسب، بیشتر شگفت‌زده می‌کنند. تعامل قابل توجه نبود. بررسی‌های جزئی نشان داد که پیش‌زمینهٔ موسیقی قابل پیش‌بینی، داوری میزان شگفتی‌آفرینی سکانس شگفتی‌زای فیلم را به‌طور قابل توجهی کاهش نداده است. این مطلب بیانگر آن است که اطلاعات بصری قوی‌تر از اطلاعات صوتی بودند. بررسی‌های جزئی افزون‌تر نشان داد که موسیقی شگفتی‌زا، داوری میزان شگفتی‌آفرینی سکانس قابل پیش‌بینی فیلم را به‌طور قابل توجهی کاهش داده است، $F(1,49) = 2,60, p < .02$، این دستاورد متناقض بود؛ زیرا بیانگر آن بود که ترکیب متناسب فیلم–موسیقی قابل پیش‌بینی نسبت به صحنهٔ قابل پیش‌بینی فیلمی که همراه با پیش‌زمینهٔ موسیقیایی شگفتی‌زا بود، میزان شگفتی‌آفرینی بیشتری داشت. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس شگفتی بیشتر بر پایهٔ اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): ترکیب فیلم شگفتی‌زا–موسیقی قابل پیش‌بینی از نظر افراد نسبت به ترکیب فیلم قابل پیش‌بینی– موسیقی شگفتی‌زا، بسیار بیشتر شگفت‌زده می‌کرد، $F(1,49) = 12,86, p < .001$.

۳. ترکیب های ترس–عصبانیت

- داوری ترس: داوری‌ها دربارهٔ ترس در شکل ۵.الف نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 4,62, p < .04$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های ترسناک فیلم نسبت به موارد عصبانی‌کننده، ترسناک‌تر بودند. هیچ تأثیر عمده‌ای از منظر تناسب به دست نیامد. تعامل میان عواطف قطبی/ تناسب قابل توجه بود، $F(1,49) = 4,62, p < .04$. این تعامل نشان داد که تفاوت میان ترکیب‌های ترسناک–ترسناک و عصبانی‌کننده–عصبانی‌کننده، به‌طور چشمگیری بیشتر از تفاوت میان ترکیب‌های ترسناک–عصبانی‌کننده و عصبانی‌کننده–ترسناک است. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که اطلاعات بصری و صوتی (فیلم و موسیقی) به‌طور یکسانی احساس ترس را مشخص می‌نمایند: هیچ تفاوت آشکاری میان ترکیب‌های فیلم ترسناک–موسیقی عصبانی‌کننده و فیلم عصبانی‌کننده– موسیقی ترسناک حاصل نشد.



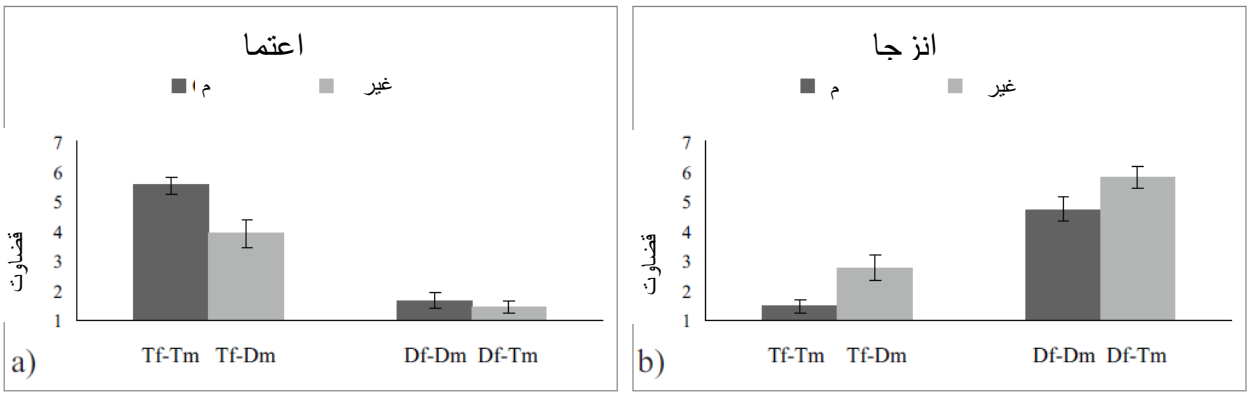
شکل ۵. داوری ترس (a) و عصبانیت (b). ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی با علائم Ff-Fm (فیلم ترسناک–موسیقی ترسناک) و Af-Am (فیلم عصبانی‌کننده–موسیقی عصبانی‌کننده) و ترکیب‌های نامتناسب با علائم Ff-Am (فیلم ترسناک–موسیقی عصبانی‌کننده) و Af-Fm (فیلم عصبانی‌کننده–موسیقی ترسناک) مشخص شده‌اند.

- داوری عصبانیت: داوری‌ها دربارهٔ عصبانیت در شکل ۵.ب نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 68,82, p < .001$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های عصبانیت‌زای فیلم نسبت به موارد ترسناک، عصبانیت برانگیزتر بودند. هیچ تأثیر عمده‌ای از منظر تناسب به دست نیامد. میزان تعامل قابل توجه نبود. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس عصبانیت بیشتر بر پایهٔ

اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): از نظر افراد، ترکیب فیلم عصبانی‌کننده–موسیقی ترسناک بسیار بیشتر از فیلم ترسناک– موسیقی عصبانی‌کننده منجر به عصبانیت می‌شد، $F(1,49) = 6,02, p < .001$.

۴. ترکیب‌های اعتماد–انزجار

- داوری اعتماد: داوری‌ها دربارهٔ اعتماد در شکل ۶الف نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 99,11, p < .001$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های اطمینان‌بخش فیلم نسبت به موارد منزجرکننده، اطمینان بیشتری می‌دادند. تأثیر عمدهٔ تناسب به دست آمد، $F(1,49) = 8,42, p < .006$ که نشان می‌دهد از نظر افراد ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی نسبت به موارد نامتناسب اطمینان بیشتری می‌دادند. تعامل میان عواطف قطبی/ تناسب قابل توجه بود، $F(1,47) = 4,81, p < .04$. بررسی‌های جزئی نشان داد که پیش‌زمینهٔ موسیقی منزجرکننده، داوری میزان اطمینان سکانس فیلم اطمینان‌بخش را به‌طور قابل توجهی کاهش داده است، $F(1,49) = 2,97, p < .005$، درحالی‌که پیش‌زمینهٔ موسیقی اطمینان‌بخش بر داوری میزان اطمینان یک سکانس منزجرکنندهٔ فیلم هیچ تأثیری نداشت. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس اطمینان بیشتر بر پایهٔ اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): ترکیب فیلم اطمینان‌بخش–موسیقی منزجرکننده بسیار اطمینان‌بخش‌تر از فیلم منزجرکننده– موسیقی اطمینان‌بخش داوری شد، $F(1,49) = 5,06, p < .001$.
- داوری انزجار: داوری‌ها دربارهٔ انزجار در شکل ۶ب نمایش داده شده است. اثر عمدهٔ کیفیت‌های عاطفی قطبی قابل توجه بود، $F(1,49) = 53,35, p < .001$ که بیانگر آن است که از نظر افراد، سکانس‌های منزجرکنندهٔ فیلم نسبت به موارد اطمینان‌بخش، انزجار بیشتری دارند. تأثیر عمدهٔ تناسب به دست آمد، $F(1,49) = 15,46, p < .006$ که نشان می‌دهد از نظر افراد ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی نسبت به موارد نامتناسب انزجار بیشتری می‌دادند. میزان تعامل قابل توجه نبود. بررسی‌های جزئی نشان داد که پیش‌زمینهٔ موسیقی منزجرکننده، داوری میزان انزجار سکانس فیلم اطمینان‌بخش را به‌طور قابل توجهی افزایش داده است، $F(1,48) = 2,97, p < .005$. پیش‌زمینهٔ موسیقی اطمینان‌بخش اثر کمی قابل توجه بر سکانس فیلم منزجرکننده در پی داشت، $F(1,48) = 1,95, p < .06$؛ اما جهت این اثر غیرمنتظره بود: موسیقی اطمینان‌بخش میزان انزجار سکانس فیلم منزجرکننده را بیشتر کرد. به عبارت دیگر، هردوی ترکیب‌های نامتناسب (اطمینان‌بخش–منزجرکننده و منزجرکننده–اطمینان‌بخش) نسبت به ترکیب‌های متناسب (اطمینان‌بخش–اطمینان‌بخش و منزجرکننده–منزجرکننده) پیامد انزجار را افزایش داد. به نظر می‌رسد که ترکیب‌های اطمینان‌بخش–منزجرکننده به قدری تنفرآمیز بودند که نسبت به موارد متناسب اثرات منزجرکننده‌تری ایجاد کردند. تضاد مستقیم میان محرک‌های نامتناسب نشان داد که احساس انزجار بیشتر بر پایهٔ اطلاعات بصری (فیلم) بود تا اطلاعات صوتی (موسیقی): ترکیب فیلم منزجرکننده– موسیقی اطمینان‌بخش بسیار منزجرکننده‌تر از فیلم اطمینان‌بخش–موسیقی داوری شد، $F(1,49) = 4,64, p < .001$.



شکل ۶. داوری اعتماد (a) و انزجار (b). ترکیب‌های متناسب فیلم–موسیقی با علائم Tf-Tm (فیلم اطمینان‌بخش–موسیقی اطمینان‌بخش) و Df-Dm (فیلم منزجرکننده–موسیقی منزجرکننده) و ترکیب‌های نامتناسب با علائم Tf-Dm (فیلم اطمینان‌بخش–موسیقی منزجرکننده) و Df-Tm (فیلم منزجرکننده–موسیقی اطمینان‌بخش) مشخص شده‌اند.

بحث

در مطالعهٔ حاضر اثر پیش‌زمینه‌ای موسیقی بر ارزشیابی عاطفی صحنه‌های فیلم پژوهش شد. در بندهای بعدی، دو گروه از یافته‌ها را بحث خواهیم کرد. دستهٔ اول به سؤال غالبیت اطلاعات بصری بر اطلاعات صوتی در ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم اختصاص دارد و دستهٔ دوم به اثرات مدولاسیون مشخص موسیقی در زمینهٔ کیفیت‌های عاطفی متفاوت اشاره می‌کند.

- اطلاعات بصری در مقابل صوتی: با بررسی اثرات ترکیب‌های نامتناسب فیلم–موسیقی مستقیما به این نتیجه می‌رسیم که کدام‌یک از مدالیته‌ها در مدولاسیون ارزشیابی عاطفی غالب یک سکانس فیلم قوی‌تر عمل می‌کنند، صوتی یا تصویری. نتایج حاصل بسیار واضحند. در همهٔ موارد، به غیر از ترس کیفیت عاطفی اطلاعات بصری (فیلم)، نسبت به کیفیت عاطفی اطلاعات صوتی (موسیقی) اثر قوی‌تری می‌گذارد. بنا به نظریهٔ پوشش شفر (۱۹۴۶)، محتوای عاطفی محیط بصری محتوای محیط صوتی را پوشش می‌دهد. غلبه کردن اطلاعات بصری بر اطلاعات صوتی نتیجه‌ای است که از مطالعات دیگر در رابطه با ارزشیابی‌های عاطفی سکانس‌های فیلم نیز به دست آمده بود (برگرفته از مارشال و کوهن، ۱۹۸۸، تامپسون و همکاران، ۱۹۹۴، دربارهٔ اولویت ادراکی بصری به بولبوار، کوهن و فنترس، ۱۹۹۴، درایور، ۱۹۹۷ و لیپسکام و کندال، ۱۹۹۴ رجوع کنید).
- غالب بودن اطلاعات بصری را می‌توان پیامد سادهٔ فعالیت آزمایشی دانست: از شرکت‌کنندگان درخواست شد که محتوای عاطفی فیلم را داوری کنند. در نتیجه آن‌ها به سکانس فیلم نسبت به پیش‌زمینهٔ موسیقیایی توجه بیشتری نشان دادند. هرچند همان‌طور که کوهن (۲۰۰۱ و ۲۰۱۰) در الگوی تناسب–تداعی‌گر خود بیان کرده است، موسیقی پیش‌زمینه‌ای پیرامون توجه قرار ندارد، حتی زمانی که تمرکز ما به صحنهٔ بصری است. برخلاف این، یکی از نقش‌های کلیدی موسیقی و اطلاعات آکوستیک دیگر تنها تقویت توجه و هدایت آن به ویژگی‌های خاص صحنه بصری است. به عبارت دیگر، با وجود اینکه اطلاعات بصری چهارچوب ادراکی ساده‌ای ایجاد می‌کند (فضایی–موقتی)، اطلاعات آکوستیک نقش مهمی در دسته‌بندی ادراکی الگوی چند حسی گشتالت دارد (مثل: فیلم–موسیقی). مطابق گفتهٔ کوهن، دلیل غالب بودن اطلاعات بصری بر اطلاعات صوتی در سطح پایین به بالا (گروه‌بندی ادراکی) نیست؛ بلکه در سطح پردازش از بالا به پایین قرار دارد (دامنهٔ حافظهٔ بلندمدت)؛ یعنی هردوی اطلاعات بصری و صوتی در حافظهٔ بلندمدت پردازش می‌شوند؛ اما نمایش بصری، ارتباطات معنایی و عاطفی‌تری ایجاد می‌کند؛ برای مثال، صحنه‌ای از یک فیلم که در آن زنی گریه می‌کند (که در مطالعهٔ ما به‌عنوان محرک به کار رفته است) واقعهٔ به‌خصوصی را نشان می‌دهد که خیلی آسان به تجربهٔ قبلی فرد، معانی خاص و ارتباطات عاطفی وصل می‌شود و بعد از برقراری این اتصال صحنه بدون شک غم‌انگیز تفسیر می‌گردد (ارزشیابی واضح داستان بدین صورت است که» زن گریه می‌کند؛ چون غمگین است»). از سوی دیگر، طبق گفتهٔ کوهن، موسیقی و اطلاعات آکوستیک دیگر تنها زمانی احساس دارد که در زمینه‌های بصری وسیع‌تری به نمایش درآید: گونه‌ای از موسیقی که تحت عنوان غم‌انگیز یا حزن‌آلود نامیده می‌شود، به هیچ واقعهٔ خاصی که در حافظهٔ بلندمدت ذخیره شده باشد، اشاره نمی‌کند (موارد استثنا شامل خاطرات روشنی از اجراهای کنسرت و موارد مشابه است). یکی از پیامدهای این تفاوت آن است که چنانچه موسیقی (یا اطلاعات آکوستیک دیگر) با صحنهٔ بصری متناسب نباشد، اطلاعات بصری به‌صورت چهارچوب ساده‌ای برای تفسیر داستانی غالب می‌شود. با در نظر گرفتن این نکته، دور از انتظار نیست که چرا مثلا صحنهٔ مردمان در حال رقص نسبت به صحنه‌ای که در آن زن‌ها گریه می‌کنند، شادتر به نظر می‌آید. حتی چنانچه اطلاعاتی که از پیش زمینهٔ موسیقی به گوش می‌رسد، برخلاف آن باشد (مردمان رقصان با موسیقی غم‌انگیز و زنان گریان با موسیقی شاد).
- اثرات مدولاسیون موسیقی: به‌طورکلی، نتایج مطالعهٔ ما حاکی از آن است که شدت کیفیت‌های عاطفی داوری شده از ترکیب‌های فیلم–موسیقی متناسب، به میزان تضاد (قطبیت) آن‌ها بستگی دارد؛ برای مثال، فیلم شادی که با موسیقی شاد همراه است، نسبت به فیلم غم‌انگیزی که با موسیقی غم‌انگیز همراه است، شادتر و دارای حزن کمتر داوری شده است. وجود تضاد بالا در میان ترکیب‌های متناسب متضاد این‌چنینی، قابل فهم و روشن است؛ زیرا یکی از پیامدهای اطلاعات بازدارنده‌ای است که از رسانهٔ بصری و صوتی به دست آمده است (مثل شاد–شاد و غم‌انگیز–غم‌انگیز و غیره). مطابق الگوی تناسب–تداعی‌گر کوهن (۲۰۱، ۲۰۱۰) تناسب باعث متمرکز شدن توجه می‌شود و تداعی را در حافظه بلندمدت آسان‌تر و قوی‌تر می‌کند.

از سوی دیگر، ترکیب‌های نامتناسب فیلم موسیقی از نظر اطلاعاتی پیچیده‌تر، مبهم‌تر، متضاد و برای روند ارزشیابی بسیار سختند. ترکیب اطلاعات بصری و صوتی متضاد این‌چنینی، به شکل ارزشیابی عاطفی منحصربه‌فرد، نیاز به درگیری شناختی پیچیده دارد و می‌تواند به سوی راهکارهای کم‌وبیش مبهم رهنمون شود. داده‌های ما سه نوع ارزشیابی ترکیب‌های فیلم–موسیقی نامتناسب را نشان می‌دهند.

- مدولاسیون در جهت مورد انتظار: شادی–غم:

در مورد شادی و غم موسیقی پیش‌زمینه‌ای منجر به «مدولاسیون مورد انتظار» عاطفه داوری می‌شود. جهت مورد انتظار یعنی افزایش عاطفهٔ متناسب و کاهش عاطفهٔ متضاد؛ برای مثال موسیقی غم‌انگیز میزان حزن‌آلودی فیلم شاد را افزایش می‌دهد: زمانی که فیلم شاد به جای موسیقی پیش‌زمینه‌ای شاد با موسیقی غم‌انگیز همراه شود، به نظر غم‌انگیزتر می‌آید. همچنین موسیقی شاد میزان غم‌انگیزی فیلم غم‌انگیز را کاهش می‌دهد: چنانچه سکانس فیلم غم‌انگیز با موسیقی شاد همراه باشد به نظر کمتر غم‌انگیز می‌آید. مورد مشابهی در رابطه با داوری میزان شادی یک فیلم غم‌انگیز صادق است: موسیقی شاد پیامد شادی سکانس فیلم غم‌انگیز را بیشتر می‌کند. هرچند اثر کاهندهٔ موسیقی غم‌انگیز بر میزان شادی فیلم شاد مشخص نیست. این یافته حاکی از آن است که اطلاعات صوتی نسبت به اطلاعات بصری اثر محدودتری در ارزشیابی شادی دارد. به‌طورکلی، داده‌های ما بیانگر آن است که ارزشیابی‌های شادی و غم، اثرات مدولاسیون افزایشی مورد انتظاری نشان می‌دهند (مثلا موسیقی غم‌انگیز پیامد غم‌انگیزی فیلم شاد را بیشتر می‌کند).

- فقدان مدولاسیون: ترس–عصبانیت:

نوع دوم از ارزشیابی‌های ترکیب‌های فیلم–موسیقی نامتناسب هیچ اثر مدولاسیونی نشان نداده است، مثل نمونه‌های ترس و عصبانیت. داده‌ها بیانگر این است که اثرات عاطفی این دو عاطفه مشابه است: یک سکانس فیلم ترسناک اگر همراه با موسیقی عصبانی‌کننده باشد، به نظر کمتر ترسناک نمی‌آید و عصبانی‌کننده‌تر نیست؛ همچنین یک سکانس فیلم عصبانی‌کننده زمانی که با موسیقی ترسناک همراه گردد، به نظر نمی‌آید که کمتر موجب عصبانیت شود و ترسناک‌تر نیست. حتی در موارد شدید سکانس‌های فیلم ترسناک و عصبانی‌کننده، به‌طور نسبتا یکسانی این عواطف را با خود دارند. این تشابه از چشم‌انداز رفتار عاطفی سازگار در موقعیت‌هایی که خطرناک و تهدیدآمیز ارزیابی شده‌اند، قابل درک است. به عبارت بهتر، صحنه‌های خشن می‌توانند منجر به دو ارزشیابی متضاد و واکنش‌های مربوط گردند که تحت عنوان رفتار جنگ یا گریز شناخته شده است. مطابق این نکته خیلی دور از انتظار نیست که همان سکانس فیلم عصبانیت‌زا منجر به پیامد بالای عصبانیت و ترس گردد.

- مدولاسیون در جهت معکوس: اعتماد–انزجار و پیش‌بینی–شگفتی:

مدولاسیون در جهتی معکوس عبارت است از کاهش عواطف مرتبط و افزایش عواطف متضاد؛ برای مثال، بیایید ترکیب‌های اعتماد–انزجار را در نظر بگیریم. همان‌طور که انتظار می‌رود، موسیقی منزجرکننده پیامد انزجار یک سکانس فیلم اطمینان‌بخش را افزایش داده و پیامد اطمینان‌بخشی آن را کاهش می‌دهد. هرچند که موسیقی اطمینان‌بخش چنین اثراتی را در داوری سکانس فیلم منزجرکننده نشان نداده است. علاوه بر آن، زمانی که فیلم منزجرکننده با پیش‌زمینهٔ موسیقی اطمینان‌بخش همراه باشد، نسبت به زمانی که با موسیقی منزجرکننده همراه است، منزجرکننده‌تر داوری شده است. به نظر می‌رسد که موسیقی اطمینان‌بخش پیامد عجیبی ایجاد می‌کند که منجر به افزایش میزان انزجار می‌شود. اثرات غیرمنتظره و معکوس مشابهی در رابطه با عواطف پیش‌بینی و شگفتی به دست آمده است. به عبارت بهتر، صحنهٔ شگفتی‌آفرین همراه با موسیقی شگفتی‌آفرین نسبت به همان صحنه همراه با موسیقی قابل پیش‌بینی از نظر افراد قابلیت پیش‌بینی بیشتری دارد. به نظر می‌رسد که قابلیت پیش‌بینی در یک ترکیب بازدارندهٔ شگفتی–شگفتی در مقایسه با یک ترکیب شگفتی‌آفرین–قابل پیش‌بینی افزایش می‌یابد؛ زیرا موسیقی شگفتی‌آفرین توجه فرد را به رخداد شگفتی‌زای پیش رو جلب می‌کند و او را برای آن آماده می‌سازد. از طرف دیگر، موسیقی قابل پیش‌بینی، میزان توجه و تنش را کاهش می‌دهد. بنابراین در این حالت آرامش شگفتی حاصل از رخدادی ناگهانی در فیلم مؤثرتر خواهد بود. یکی از اثرات غیرمنتظرهٔ مدولاسیون در نمونهٔ شگفتی نیز شناسایی شده است. با این حال، نمی‌توان این تأثیر را با به کارگیری منطق مشابه‌گونهٔ پیش‌بینی شرح داد. به عبارت بهتر، داده‌ها نشان می‌دهد که ترکیب متناسب پیش‌بینی–پیش‌بینی (بازدارنده، مورد انتظار) نسبت به ترکیب نامتناسب پیش‌بینی–شگفتی (متضاد، غیر منتظره) دارای شگفتی بیشتر است. بهتر است مطالعات بعدی این تناقض را به‌صورت سازماندهی شده‌تری بررسی کنند. باید مشخص کنند که آیا داده‌های ما قوانین را به طبیعت عاطفه‌های پیش‌بینی و شگفتی بازتاب می‌دهند یا صرفا پیامد معانی پنهان خاص در محرک‌های فیلم–موسیقی ما هستند.

مطالعات قبلی انجام گرفته دربارهٔ اثرات مدولاسیون در ترکیب‌های فیلم–موسیقی با نمونهٔ حاضر قابل مقایسه نیستند؛ زیرا دسته‌بندی نسبتا پیچیده‌ای از کیفیت‌های عاطفی (همان الگوی هشت عاطفه پلاچیک) را به کار برده‌ایم. درحالی‌که در مطالعات دیگر ارزشیابی‌های عاطفی صرفا به لذت و برانگیختگی کلی (بولتز و همکاران، ۱۹۹۱، بوتین و آرکوری، ۲۰۰۲) یا ابعاد معنایی متفاوتی مثل ارزیابی، توانمندی و فعالیت (مارشال و کوهن، ۱۹۸۸) کاهش یافته بودند. یافته‌های ما حاکی از آن است که برای شناسایی اثرات مدولاسیون، تن ساده لذت یا برانگیختگی به تنهایی کافی نیست؛ برای مثال، سه عاطفهٔ منفی (ناخوشایند) غم، ترس و انزجار، سه شکل کاملا متفاوت از اثرات مدولاسیون را نشان می‌دهند.

در انتها می‌توان ادعا کرد که اثرات پیش‌زمینهٔ موسیقی بر ارزشیابی عاطفی سکانس‌های فیلم به کیفیت عواطف بستگی دارد. ویژگی‌های سازگار و کارکردی عواطف تعاملی مثل: ارزش، برانگیختگی و پاسخ رفتاری، جهات و شدت‌های اثر توام آن‌ها را مشخص می‌کند؛ برای مثال، رابطه میان عواطف متضاد (قطبی) شادی (خوشایند، برانگیختگی بالا و پویا) و غم (ناخوشایند، برانگیختگی پایین و منفعل) از ترس (ناخوشایند، برانگیختگی بالا و دفاعی) و خشم (ناخوشایند، برانگیختگی بالا، توهین‌آمیز) خیلی متفاوت است. با در نظر گرفتن اینکه خشم و ترس تنها در یک جنبه با هم متضادند (رفتار: توهین‌آمیز–دفاعی)، درحالی‌که شادی و غم

در تمام سه جنبه تضاد دارند (ارزش، برانگیختگی و رفتار)، دانستن اینکه موسیقی عصبانی‌کننده می‌تواند به راحتی باعث ایجاد احساس ترس شود. درحالی‌که موسیقی شاد هیچ‌گاه احساس غم ایجاد نخواهد کرد، غیر عادی نیست! بهتر است در مطالعات بعدی با به کارگیری ابعادی همچون ارزش، برانگیختگی، فعالیت و موارد مشابه سیستم جامع‌تری برای تعریف کمی عواطف بنا نهیم. در این صورت، پیش‌بینی اثرات توأم عواطف مختلف بر ارزشیابی صحنه‌های چند مدالیته (مثل ترکیب‌های موسیقی–فیلم) دقیق‌تر و کمی خواهد بود. این امر برای علوم مؤثر و شناختی مفید خواهد بود که یعنی بینش بهتری دربارهٔ تعاملات عواطف مبنا و تعاملات پردازشی اطلاعات بصری و صوتی می‌توانیم به دست آوریم. در پایان، مطالعهٔ ارزشیابی‌های عاطفی ترکیب‌های فیلم–موسیقی می‌تواند برای روانشناسی هنری الهام‌بخش باشد.

منابع

Bharucha, J. J., Curtis, M., & Paroo, K. (2006). Varieties of musical experience. *Cognition, 100,* 131–172.

Bolivar, V. J., Cohen, A. J., & Fentress, J. C. (1994). Semantic and formal congruency in musicand motion pictures: Effects on the interpretation of visual action. *Psychomusicology, 13,* 28–59.

Boltz, M., Shulkind, M., & Kantra, S. (1991). Effects of background music on the rememberingof filmed events. *Memory and Cognition, 19*(6), 593–606.

Bottin, G., & Arcuri, L. (2002). *Music in film: Effects of underscoring on semantic appraisal and interpretation of film scenes.* Unpublished manuscript (http://www.bottin.it/thesis)

Bower, G. H. (1981). Mood and memory. *American Psychologist, 36*,129–148.

Bruner, G. C. (1990). Music, mood, and marketing. *Journal of Marketing, 54*(4), 94–104.

Bullerjam, C., & Guldenring, M. (1994). An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis. *Psychomusicology, 13,* 99–118.

Cohen, A. J. (2001). *Music as a source of emotion in film.* New York: Oxford UniversityPress.

Cohen, A. J. (2010). Music as a source of emotion in film. In P. Juslin, & J. Sloboda (Eds.), *Music and emotion* (pp. 879–908), New York: Oxford University Press.

Cohen, A. J., MacMillan, K. A., & Drew, R. (2006). The role of music, sound effects and speech on absorption in a film: The congruence-associationist model of media cognition. *Canadian acoustics, 34,* 40–41.

Driver, J. (1997). Enhancement of selective listening by illusory mislocation of speech soundsdue to lip-reading. *Nature, 381,* 66–68.

Eschrich, S., Münte, T. F., & Altenmüller, E. O. (2008). Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music. *BMC Neuroscience, 9* (48).

Gabrielson, A., & Juslin, P. N. (2009). Emotional expression in music. In R. J. Davidson, K.

R. Scherer, & H. H. Goldsmith (Eds.), *Hanbook of affective science* (pp. 503–534), New York: Oxford University Press.

Gundlach, R. H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *American Journal of Psychology, 47,* 624–643.

Hacquard, G. (1959). *La musique et la cinema.* Paris: Presses universitaires de France.

Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation.* New York: Oxford University Press.

Lipscomb, S. D., & Kendall, R. A. (1994). Perceptual judgment of the relationship between musical and visual components in film. *Psychomusicology, 13,* 60–98.

Lipscomb, S. D., & Tolchinsky D. (2004). *The role of music communication in cinema*. In D. Miell, R. MacDonald, & D. Hargreaves (Eds.), *Musical communication* (pp. 383–404), New York: Oxford University Press.

Marshall, S. K., & Cohen, A. J. (1988). Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. *Music Perception, 6*(1), 95–112.

Mehrabian, A., & Russell, J. A. (1974). *An approach to environmental psychology*. Cambridge,MA: MIT Press.

Parke, R. Chew, E., & Kyriakakis, C. (2007). Quantitative and visual analysis of the impact of music on perceived emotion of film. *Computers in Entertainement, 5* (3).

Plutchik, R. (1994). *The psychology and biology of emotion*. New York: Harper Collins.

Porcile, F. (1969). *Presence de la musique a l'ecran.* Paris: Editions du Cerf.

Rickard, N. S. (2004). Intense emotional responses to music: A test of the physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music, 32*(4), 371–388.

Rigg, M. G. (1937). An experiment to determine how accurately college students can interpret intended meanings of musical compositions. *Journal of Experimental Psychology, 21,* 223–232.

Schaeffer, P. (1946). L'Element non-visuel au cinema. *La Revue de cinema, 1–3.*

Scherer, K. R. (2001). The nature and study of appraisal: A review of the issues. In K. R. Scherer, A. Schorr, & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research* (pp. 369–391). New York: Oxford University Press.

Schorr, A. (2001). Appraisal: The evolution of an idea. In K. R. Scherer, A. Schorr, & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research* (pp. 20–34),New York: Oxford University Press.

Silvia, P. J. (2005). Emotional responses to art: From collation and arousal to cognition and emotion. *Review of General Psychology, 9*(4), 342–357.

Sirius, G., & Clarke E. F. (1993). The perception of audiovisual relationships: a preliminary study. *Psychomusicology, 13*,119–132.

Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: Films as an emotion machine.* Mahwah, NJ: Erlbaum.

Tan, S-L., Spackman, M. P., & Wakefield, E. M. (2008). *Source of film music (diegetic or non-diegetic) affects viewer's interpretation of film.* Paper presented at the Tenth International Conference on Music perception and Cognition, Sapporo, Japan, August 2008.

Thomas, T. (1997). *Music for the movies.* Los Angeles, CA: Silman-James Press.

Thompson, W. F., Russo, F. A., & Sinclair, D. (1994) Effects of underscoring on the perceptionof closure in filmed events. *Psychomusicology, 13,* 9–27.

پیوست ۱: فهرست محرک های مورد استفاده در آزمایش ۱

سکانس‌های فیلم:

اعتماد:

1. Love Actually (Richard Curtis)
2. (500) Days of Summer (Marc Webb)
3. Carrie (Brian De Palma)
4. The Deer Hunter (Michael Cimino)

شادی:

1. The African Queen (John Huston)

2. Breaking the Waves (Lars von Trier)
3. It’s All Gone Pete Tong (Michael Dowse)
4. Braveheart (Mel Gibson)

پیشبینی:

1. Braveheart (Mel Gibson)
2. Fool’s Gold (Andy Tennant)
3. The Bucket List (Rob Reiner)
4. Lulu on the Bridge (Paul Auster)

عصبانیت:

1. Braveheart (Mel Gibson)
2. Law Abiding Citizen (F. Gary Gray)
3. Romper Stomper (Geoffrey Wright)
4. The Wind that Shakes the Barley (Ken Loach)

انزجار:

1. Die Blechtrommel (Volker Schlondorff)
2. Dune (David Lynch)
3. Pink Flamingos (John Waters)
4. Henry: Portrait of a Serial Killer (John McNaughton)

غم:

1. Stellet Licht (Carlos Reygadas)
2. Breakfast at Tiffany’s (Blake Edwards)
3. L’enfant (Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne)
4. Wild Blood (Marco Julio Giordana)

ترس:

1. Ringu (Hideo Nakata)
2. The Ring (Gore Verbinski)
3. The Evil Dead (Sam Raimi)
4. Twin Peaks (David Lynch)

شگفتی:

1. Stardust (Matthew Vaughn)
2. In Bruges (Martin McDonagh)
3. Law Abiding Citizen (F. Gary Gray)
4. The Addiction (Abel Ferrara)

Music themes:

اعتماد:

1. Vangelis – Hymne
2. Alan Silvestri – Forrest Gump (theme song)
3. Vangelis – Chariots of Fire
4. Johann Pachenbel – Canon in D Major

شادی:

1. Dorothy Collins – Singing in the Rain
2. Liquid Soul – Make Some Noise
3. Benny Hill (theme song)
4. Jaco Pastorius – The Chicken

پیشبینی:

1. Memoirs of a Geisha – Snow Dance
2. The Good, the Bad and the Ugly (theme song)
3. Vangelis – Islands Of The Orient
4. Dave Matthews Band – Crash – Two Step

عصبانیت:

1. Mozart – Requiem – Dies irae
2. Resident Evil (theme song)
3. The Used – Sound Effects And Overdramatics

4. Dream Theater – Panic Attack

انزجار:

1. Circle of Dead Children – Destiny of the Slug
2. Gutted With Broken Glass – Elysian Fields
3. Gutted With Broken Glass – Ramrod
4. Dark Autopsy – Corpse lands

غم:

1. Beethoven – Moonlight Sonata
2. Memoirs of a Geisha (theme song)
3. Black Hawk Down (theme song) – Danez Prigent & Lisa Gerrard
4. Carlos Valera – Una palabra

ترس:

1. One Missed Call (theme song)
2. Dead Silence (theme song)
3. Halloween (theme song)
4. Saw (theme song)

شگفتی:

1. Laco Tayfa – Surmat
2. Bach – Solfeggietto
3. Pink Floyd – Atom Heart Mother
4. Ništa ali logopedi – Oi sa

موسیقی در هنگامهٔ فتح بغداد به دست مغولان:

صفی‌الدین اُرمَوی و حلقهٔ موسیقی‌دانان ایلخانی[۳۶]

میخال بیران
ترجمهٔ امیرحسین داودوندی[۳۷] و سهند سلطاندوست[۳۸]

دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ تاریخ ایران اسلامی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
دانش‌آموختهٔ دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تأمل دربارهٔ موسیقی در شرایط فتح بغداد به دست مغولان (۶۵۶ق/ ۱۲۵۸م). معمولاً مرثیه‌هایی را در سوگ سقوط شهر، دستگاه خلافت و گاه کل تمدن اسلامی به ذهن متبادر می‌سازد.[۴] این مقاله اما نوع متفاوتی از موسیقی را بررسی می‌کند و به معرفی سرگذشت صفی‌الدین ارموی (۹۳ـ۶۱۳ق/ ۹۴ـ۱۲۱۶م)، نوازنده و خوانندهٔ برجستهٔ آخرین خلیفهٔ عباسی می‌پردازد. ارموی به لطف چیره‌دستی و نبوغش توانست هم خود و هم پیرامونش را از قهر فاتحان نجات دهد و منصب مهمی را در حکومت ایلخانی به دست آورد. در بخش اول این مقاله، شرح شخصیِ نوازنده‌ای درباری از تصرف بغداد را ترجمه و تحلیل خواهم کرد که به قلم شهاب‌الدین عُمَری (ف. ۷۴۹ق/ ۱۳۴۹م) در دایرةالمعارفی از دورهٔ مملوکان محفوظ است. بخش دوم بررسی اولیه‌ای دربارهٔ سرنوشت ارموی و حلقهٔ موسیقی‌دانانش پس از سقوط بغداد را دربرمی‌گیرد.[۵] تجربیات آن‌ها مطالعه‌ای موردی دربارهٔ ارزیابی فرجام فرهنگ عباسی تحت سلطهٔ مغول رقم می‌زند. یافته‌هایم نشان می‌دهد که دست‌کم در این زمینهٔ به‌خصوص، پایان خلافت عباسیان نه فرهنگ اسلامی را مضمحل کرد و نه زمینه‌ساز افول آن شد. برعکس، برآمدن مغولان به قدرت به شکوفایی مداوم مکتب موسیقی عباسی و غنای بیشتر آن انجامید.

شرح ماوقع از قول صفی‌الدین ارموی[۶]

عبدالمؤمن بن یوسف بن فاخر صفی‌الدین ارموی یکی از نیک‌نام‌ترین هنرمندان و نظریه‌پردازان موسیقی در جهان اسلام بود.[۷] او که در ارومیه (شهری در استان آذربایجان [غربی] امروزی در ایران) به دنیا آمد، در جوانی وارد بغداد شد. در مدرسهٔ تازه‌تأسیس مستنصریه (گشایش ۶۳۱ق/ ۱۲۳۴م) که بعدها به مشهورترین مدرسهٔ شهر تبدیل شد، در حوزهٔ فقه شروع به کار کرد. ارموی، مانند بسیاری از علمای زمانهٔ خود، عالم جامع‌الاطرافی بود. علاوه بر تخصصش در فقه شافعی و تطبیقی، در زمینهٔ خوشنویسی، زبان عربی، شعر، تاریخ، ریاضیات و البته موسیقی هم مهارت داشت. در ۲۱ سالگی، اثر سترگ خود را با عنوان *کتاب‌الأدوار* به پایان رساند که توضیحی منظم دربارهٔ نظام مُدال و از تأثیرگذارترین آثار بر نظریهٔ موسیقی اسلامی بود.[۸] این

---

36. Music in the Mongol Conquest of Baghdad- Ṣafī al-Dīn Urmawī and the Ilkhanid Circle of Musicians, Author: Michal Biran, Source: Bruno De Nicola, Charles Melville (eds.). The Mongols' Middle East: Continuity and Transformation in Ilkhanid Iran.

37. adavoodvandi@znu.ac.ir

38. sahand.soltandoost@modares.ac.ir

۴.برای اطلاع از اشعاری در سوگ سقوط بغداد، نک.
Hassan, "Loss of Caliphate," 41–49; and Abū Rukun [sic], "The Fall of Abbasid Baghdad," 81–101.

۵.دربارهٔ نوازندگان دورهٔ ایلخانی در این دو مقاله توضیحات خوبی ارائه شده: عزّاوی، *الموسیقی العراقیهٔ*، ۴۹ـ۲۲ و Neubauer, "Musik zur Mongolenzeit in Iran," 233–60, esp. fn. on 245. از تکرار مکرر دستاوردهای ایشان که از آن‌ها بهرهٔ وافر برده‌ام، خودداری خواهم کرد. به جای آن، از دیدگاهِ تا حد متفاوتی به بررسی مطالب خواهم پرداخت.

۶.مدت‌ها پس از ارسال این مقاله به ویراستار متوجه شدم این پاره را جی. و. خِلدر ترجمه کرده. نک. مقالهٔ او، "Sing Me to Sleep," 1-9. اما دایرهٔ تمرکز او بسیار محدودتر از کار من است و در عین حال علاقه‌ای به سویهٔ مغولی این سرگذشت نداشته است.

۷.دربارهٔ جایگاه ارموی در زمینهٔ موسیقی اسلامی، مثلاً نک.
Shiloah, *Music in the World of Islam*, 55–58, 111–23; and Neubauer, E. "Ṣafī al-Dīn Urmawī." In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*; online version at http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-6447.

۸. برای توضیح و ارزیابی متأخری از خوانش‌های گوناگون، علاوه بر مطالب بعدی، نک.
Wright, "The Modal System"; Idem, "A Preliminary Version of the 'Kitāb al-Adwār,'" 455–78.

کتاب، همچون نویسنده‌اش که در عین حال خواننده و بربطنواز ماهری بود، علم و عمل موسیقایی را با هم ترکیب می‌کند.

ارموی همزمان در زمینهٔ خوشنویسی هم شهرتی به دست آورد. وقتی مستعصم باللّه (حک. ۶۴۰ـ۶۵۶ق/ ۱۲۴۲ـ۵۸م)، آخرین خلیفهٔ عباسی، دارالکتب خود را تأسیس کرد و در پی کاتبان بود، صفی‌الدین به دلیل حُسن خطش به خدمت درآمد. او به لطف توصیهٔ لُحاظ، شاگرد سابقش و مغنیهٔ خلیفه، تقریباً در اواخر دورهٔ خلافت مستعصم به مقام نوازندهٔ دربار ارتقا یافت. اندکی پس از آن، یکی از نزدیک‌ترین ندیمان خلیفه شد و حتی به تعلیم پسران او پرداخت. علاوه بر این، در میان صاحب‌منصبان عالی‌رتبهٔ خلیفه نفوذ کلام داشت. به مرور زمان، از آنجاکه موهبت موسیقایی‌اش مواجب سالیانهٔ سخاوتمندانه‌ای به مبلغ ۵۰۰۰ دینار برایش به ارمغان آورد، ثروت قابل‌توجهی کسب کرد.[۱]

سرد و گرمی که ارموی در جریان فتح بغداد به دست مغولان چشیده، در جلد دهم دایرةالمعارف *مسالک‌الأبصار فی ممالک‌الأمصار در باب اصحاب موسیقی و غنا* ثبت شده که شهاب‌الدین عمری، مورخ و دبیر مملوکان و از فاضل‌ترین مورخان آن‌ها در باب مغولان، گردآوری کرده.[۲] شرح عمری مبتنی است بر اظهارات عزّالدین اربیلی یا همان حسن بن احمد بن ظفر (ف. ۷۲۶ق/ ۱۳۲۶م)، حکیم و استادی که از قلمروی ایلخانان به دمشق مهاجرت کرد. عزّالدین اربیلی را همچنین مورخی دانسته‌اند که از جمله بسیاری از «*تراجم غریبه*»[۳] را نگاشته است. علاوه بر این، در تواریخ مملوکان دربارهٔ غازان‌خان (حک. ۷۰۴ـ۶۹۵ق/ ۱۳۰۴ـ۱۲۹۵م) و وزیر مشهورش، رشیدالدین (ف. ۷۱۸ق/ ۱۳۱۸م)،[۴] ذکر او رفته، بنابراین احتمالاً قلمروی ایلخانان را پس از حکومت غازان ترک کرده است.

اکنون با اتمام این بررسی کوتاه بگذارید به سراغ شرح اربیلی از سرگذشت ارموی در بحبوحهٔ تسلط مغولان بر بغداد برویم:[۵] عزّالدین اربیلی در تاریخ خود ذکر کرده:

> به نزد عبدالمؤمن [ارموی] در مدرسهٔ مستنصریه نشسته بودم و [سخن از] واقعهٔ بغداد پیش آمد. مرا گفت که هولاکو رؤسا و عرفای بلده را به حضور خوانده، از ایشان خواست کوی‌های[۶] بغداد و محله‌ها و منازل متمولان آن را بین امرای دولت وی قسمت کنند. پس چنین کردند و هر یکی‌دو محله یا هردو راسته‌ای را به امیری محتشم سپردند. کویی که در آن ساکن بودم به امیری بانوابوین نام،[۷] سردار ده‌هزار سواره، تعلق گرفت. هولاکو به امرا اجازه داد برحسب مرتبت‌شان بعضی به مدت سه روز و بعضی دو روز و بعضی دیگر فقط یک روز بکُشند و به بند کِشند و به تاراج برند؛ چون امرا به بغداد درآمدند، اول کویی که وارد آن شدند، کویی بود که من ساکن آن بودم و کثیری مردمان از متمولان در آنجا گرد آمده بودند. قریب پنجاه تن مغنیه از اعیان رامشگران، صاحب مال و جمال، گرد من بودند. بانوابوین بر درِ کوی ایستاد[۸] که با چوب و خاک مسدود شده بود.[۹] بر در کوفتند و گفتند: «در بر ما بگشایید و

---

۱. نک. Neubauer, “Ṣafī al-Dīn Urmawī,” و منابع موجود در آن، به‌خصوص: الکتبی، *فوات الوفیات*، ۲: ۳۲ـ۳۱؛ الصفدی، *الوافی بالوفیات*، ۱۹: ۴۳ـ۳۴۲؛ عمری، *مسالک‌الأبصار*، ۱۰: ۵۱ـ۳۵۰؛ ابن الطقطقی، *الفخری فی الآداب السلطانیة*، ۷۴، ۵۰ـ۴۴۹؛ و Whitting, 49, 317 *al-Fakhrī*.

۲. کل جلد سوم دایرةالمعارف عمری به آل چنگیز اختصاص یافته است. این بخش را لِش تصحیح، تحشیه و به زبان آلمانی ترجمه کرده است. نک. al-ʿUmarī, Das Mongolische Weltreich.

۳. الصفدی، *اعیان العصر و اعوان النصر*، ۲: ۸۹ـ۱۸۸؛ الصفدی، *الوافی*، ۱۲: ۲۳۹؛ ابن حجر، *الدرر الکامنة*، ۲: ۹۲؛ و ابن کثیر، *البدایة و النهایة*، ۱۴: ۱۴۴.

۴. برای نمونه، نک. الصفدی، *اعیان*، ۴: ۹، ۱۴، ۴۳؛ و عمری، *مسالک*، ۱۰: ۱۹۳.

۵. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۵۶ـ۳۵۳ (یا نسخهٔ رونوشت: ed. F. Sezgin with A. Jolhosha, E. Neubauer, 10:311–15). متن عمری، با تغییرات جزئی، در *ثمرات الأوراق* الحموی، ۶۶ـ۴۶۱ نقل شده است (مایلم از استاد مایکل لکر بابت ارجاع من به این منبع تشکر کنم). به این سرگذشت در عزاوی، *الموسیقی*، ۳۱ـ۲۷؛ و ناجی معروف، *تاریخ علماء المستنصریه*، ۱: ۷۴ـ۲۷۰ استناد شده. خلاصه‌ای به زبان عبری، بر اساس اثر عزاوی در Abū Rukun [sic], “The Fall,” 117–20 آمده. منبع اخیر تاریخ درگذشت عزّالدین اربیلی را سال ۶۶۰ق/ ۱۲۶۲م ذکر و ادعا می‌کند که این سرگذشت در *ارجوزة الأنغام* (ص. ۱۱۷ و ش. ۵۱۴) ـ رسالهٔ موسیقی‌ای به قلم شخص دیگری با نامی تقریباً مشابه ـ بدرالدین اربیلی (۷۵۵ـ۶۸۶ق/ ۱۳۵۴ـ۱۲۸۷م) ـ یافت می‌شود. با این حال، *ارجوزه‌ای* که در کتاب عزاوی (۱۱۷ـ۱۰۶) آمده حاوی این سرگذشت نیست.

۶. برای بحثی دربارهٔ دَرَب [کوی] (ج. دُروب) و معانی آن، نک. Eickelman, “Is there an Islamic City?,” esp. 283–94. دکتر نمرود لاز این منبع را بزرگوارانه به اطلاع من رساندند.

۷. به گمانم اشاره دارد به بایجو نویان (که در منابع عربی اغلب باجو ترجمه می‌شود). بایجو (زندهٔ ۵۷ـ۶۲۵ق/ ۵۹ـ۱۲۲۸م) سردار و فرماندار نظامی مغول در شمال غربی ایران بود. وقتی هولاکو به سمت غرب پیشروی کرد، بایجو در میان سرداران تحت فرمان او حضور داشت. بایجو در لشکرکشی به بغداد نام خود را بر سر زبان‌ها انداخت، زیرا قوای او بخش غربی شهر را تحت تسلط خود درآوردند. نک. P. Jackson, “Bāyjū” in *Encyclopædia Iranica*.

۸. گرچه در رونوشت متن اصلی و نسخهٔ ابن حجهٔ «وَقَفَ» خوانده می‌شود، نسخهٔ ۲۰۱۰ از متن عمری «وَقَتَ» خوانده می‌شود.

۹. در نسخهٔ عمری مُدَبَّس/ مُدْبِس خوانده می‌شود که می‌توان آن را «زنجیرشده» (مأخوذ از «دَبوس» یا زنجیر) دانست؛ نک.

تسلیم شوید، ما نیز شما را امان خواهیم داد. و الّا در به آتش می‌کشیم و خون‌تان می‌ریزیم». همراه او [بانوابوین]، آتش‌افکنان و نجاران[۱] و متابعان مسلح وی حضور داشتند.

عبدالمؤمن گفت: «به تسلیم و طوع نزد وی خواهم رفت». در گشوده و با جامه‌های چرک‌آلوده و در انتظار مرگ یکّه به سوی وی بیرون رفتم. زمین را در پیشگاهش بوسه زدم و امیر به ترجمان گفت: «از او بپرس: کیستی؟ مهترِ ساکنان این کویی؟» گفتم: «آری». گفت: «اگر خواهی جان سالم به در بری، چنین و چنان برای‌مان بیاور» ـ و بسیار چیزها خواست. دومین‌بار بوسه بر زمین زدم و گفتم: «هرچه امیر خواهد فراهم آید و همگان در این محل گوش‌به‌فرمان شمایند. پس سپاه‌تان را بفرمایید باقی محله‌ها را که در اختیار دارند، تاراج کنند و [اینجا] منزل گزینید تا بتوانم میزبان شما و هرکس از ملازمان‌تان باشم که اراده فرمایید. هر آنچه خواسته‌اید فراهم آورم». [امیر] با متابعان خود به شوْر نشست و به اتفاقِ قریب سی تن منزل گرفت. او را به منزل خویش برده، فرش فاخر خسروانی و ستور پرنقش‌ونگار زربفت پیش او گستردم. بی‌درنگ طعام ـ بریانی و کباب و شیرینی ـ مهیا کردم و در حضور وی لقمه‌ای [از آن طعام] خوردم.[۲] از تناول طعام که فارغ شد، مجلسی ملوکانه برای وی بیاراستم و ظروف زرین از آبگینهٔ حلب و ظروف سیمین پُر از بادهٔ صافی نزد وی آوردم؛ چون جام‌ها دوْری گردانده و اندکی سرخوش شده بود، ده مغنیه را خواندم و هر یک سازی خوش سوای ساز دیگری بنواختند. به ایشان امر کردم به‌اتفاق در یک پرده بخوانند. مجلس را شور گرفت. [بانوابوین] از سازوآواز به وجد آمد و خاطرش خوش شد. فی‌المجلس، در حال که شاهد بودیم، با یکی از مغنیه‌ها که خوش داشت درآمیخت. روزش را به غایت خوشی گذرانید.

اصحابش تا هنگام نماز عصر با غنائم و اسرا [از سایر محله‌ها] سررسیدند. تحفه‌های والایی از ظروف زرینه و سیمینه و سکه و نقدینه و اقمشهٔ فاخر بسیار، به انضمام سیورسات[۳] سربازان وی که در معیتش بودند، به او و اصحاب او تقدیم کردم؛ از باب قصور [تحف] عذر خواسته به وی گفتم: «امیر بی‌خبر آمدند؛ اما فردا ـ ان‌شاءاللّه ـ ضیافتی به از این برای امیر برپا خواهم داشت». برنشست و رکابش را بوسه دادم و از آنجا [به کوی] رجعت کردم. ساکنان متمول کوی را گرد آورده به ایشان گفتم: «از جان خود بیندیشید؛ این مرد فردا و پسفردا نیز بدین‌جا خواهد آمد. هر روز خواهم [مقدار تحفِ] روز پیشین را دوچندان کنم». از منازل خود انواع زرینه و اقمشهٔ فاخر و اسلحه به بهای پنجاه‌هزار دینار نزد من آوردند. امیر روز بعد پیش از برآمدن آفتاب به نزد من آمده از آنچه دید به حیرت افتاد.

در این روز، [بانوابوین] همراه زنانش بیامد و هدایای گران‌بها و زر و نقدینه به ارزش بیست‌هزار دینار به او و زنان او تقدیم کردم. سوم روز درر نفیس و گوهر گران‌بها و استری مزین به سازوبرگ خسروانی تقدیمش کرده گفتم: «این مَرکب خلیفه است». از همه‌کس که با او بودند پذیرایی کرده گفتم: «این کوی دیگر گوش‌به‌فرمان شماست؛ و اگر به جان مردمانش رحم آورید، او [هولاکو] در نظر خداوند و در نظر بندگانش روسفید خواهد بود که جان ایشان بر ایشان مانده و بس». گفت: «می‌دانم. نخستین‌روز بر جان‌شان رحم آوردم و نفْسم مرا به کشتن یا به بند کشیدن ایشان نکشاند؛ اما پیش از هرچیز باید با من بیایی تا خان را ببینی. پیش‌تر ذکر تو را برِ او بازگفته‌ام و از آن نفایسی که [ایام نخست] نثارم کردی تقدیم وی کردم. او را خوش آمد و [مرا] فرمود تو را به حضور بخوانم». بر جان خود و جان مردمان کوی اندیشناک شدم و [با خود] گفتم: «این مرد مرا از بغداد بیرون می‌کِشد و می‌کُشد و کوی را به تاراج می‌برد». بیمی بر جان من افتاد و گفتم: «ای خوند! هولاکو بزرگ پادشاهی است و من حقیر مردی مغنی‌ام؛ از او و از هیبت او اندیشناکم». گفت: «مترس که جز خیر از او در انتظار تو نباشد؛ [خان] مردی است که اهل فضائل را دوست می‌دارد». گفتم: «ضمانت توانی کرد که از وی گزندی بر من نرسد؟» گفت: «آری». پس مردمان کوی را گفتم: «نفایس خویش بیرون آورید و هرچه دارید از مغنیهٔ مرغوب و اندوختهٔ گران‌بها از نقدینهٔ سیم و زر نزد من آورید». از نزد خود اطعمهٔ لذیذ بسیار و اشربهٔ فراوان ـ کهنه و مرغوب ـ و ظروف فاخر ـ همه از سیم و زر منقوش ـ آوردم. سه تن از زیباروترین خوانندگان و برترین نوازندگان [عود] را با خود بردم. خلعتی از پارچه‌ای خسروانی به تن کرده بر استری رهوار برنشستم که آن زمان

---

۱. احتمالاً نجاران در جریان این لشکرکشی تجهیزات محاصره را می‌ساخته‌اند.

Piamenta, *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*, 143. نسخهٔ ابن حجهٔ از عبارت بهتر «مُتَتَّرس» استفاده می‌کند که از «مِترَس» مشتق شده: سنگر، حصار یا بارو.

Hans Wehr's dictionary, 93, http://ejtaal.net/m/aa/#HW=111,LL=1_339,LS=2,HA=76

۲. احتمالاً هدف از این حرکت این بوده که اثبات کند غذا مسموم نیست.

۳. [= علیق؛] هرچند «علیق» در اصل به معنای «علوفه» است، در عین حال به مثابهٔ استعاره‌ای برای شراب یا هرگونه خوردنی استفاده می‌شود. [به همین دلیل، در ترجمه از واژهٔ «سیورسات» استفاده شد. ـ م.]

Lane's dictionary, 10:421 http://ejtaal.net/m/aa/#HW=652,LL=5_421, LS=2, HA=506,HW_HIDE.

که نزد خلیفه می‌رفتم، سوار بر آن می‌شدم. وقتی بانوابوین مرا [در آن هیئت] دید، گفت: «تو وزیری؟» و من گفتم: «راستی مغنی خلیفه و ندیم اویم؛ اما مادام که از شما بیم داشتم، آن جامه‌های مندرس و چرک‌آلوده را بر تن می‌کردم. اینک که [از] رعایای شما گشتم، شأنم احیا شد و ایمن شدم. هولاکو بزرگ پادشاهی بزرگ‌تر از خلیفه است و من فقط با حشمت و وقار توانم که به پیشگاه او درآیم».

پاسخم را خوش داشت و با او به خیمهٔ هولاکو رفتم. امیر در محضرش حاضر شده، مرا با خود به حضور برده هولاکو را گفت: «این همان مرد است که ذکرش رفته بود» و به سوی من اشارت کرد؛ چون چشمان هولاکو بر من افتاد، زمین را بوسیده بر طبق عادت تاتار زانو زدم. بانو ابوین هولاکو را گفت: «این [مرد] مغنی خلیفه بوده و از برای من چنین و چنان کرده؛ [هم‌اکنون] تحفی به نزدتان آورده». [هولاکو] فرمود: «او را برکشید!» و مرا برکشیدند. دومین‌بار زمین را بوسه‌زده او را دعای خیر گفتم. تحفی که همراه داشتم به او و ملازمانش پیشکش کردم. و هرگاه چیزی بر وی عرضه می‌داشتم، در باب آن جویا می‌شد و آن را وامی‌نهاد. زان پس همین کار با طعام کرد و مرا پرسید: «مغنی خلیفه بودی؟» عرض کردم: «آری». نیز پرسید: «بهترین چیز که در علم طرب دانی چیست؟» پاسخ گفتم: «بهترینش نغمه‌ای است که بنوازم و مستمع را به خواب دراندازد». فرمود: «قدری برایم بنواز تا مرا خواب افتد». [از گفته‌ام] نادم شده [با خود] گفتم: اگر برای وی بنوازم و به خواب نرود لاجرم گوید: «این مرد کذاب است» و یحتمل مرا بکشد. باید در این کار حیله‌ای بندم تا خلاص شوم. و گفتم: «یا خوند، زخمه بر اوتار بربط فقط به شرط شرب خمر گواراست. خاقان دو سه جام بنوشد تا طرب کارگر افتد». فرمود: «رغبت به خمر ندارم، [چه] عقل مرا از مصالح مُلکم دور می‌دارد؛ مجذوب نبی شمایم که شراب را حرمت گذارده»؛ و سپس سه رطل گران بنوشید. چون رخش گلگون گشت، از او دستوری خواستم و برای وی بنواختم. مغنیه‌ای صبا نام به نزد من بود. در [اطراف‌واکناف] بغداد [مغنیه‌ای] به زیبارویی او یا در خوش‌آوازی به از او نبود. بربط را ساز کردم و الحان ملایمی نواختم که او را به خواب بَرد. مغنیه خواند و هنوز کار به پایان نبرده دیدم به خواب افتاده. ناگاه دست از ساز کشیده زخمه‌ای نافذ زدم که او را بیدار کرد. زمین را بوسه زدم و گفتم: «خاقان به خواب رفت؟» پس فرمود: «راست گفتی، به خواب رفتم؛ حال از من چه تمنا داری؟» عرض کردم: «از خاقان تمنا دارم سُمَیکه را به بنده ببخشد». پرسید: «سمیکه چیست که می‌خواهی؟» عرض کردم: «بُستانی که از آنِ خلیفه بوده». تبسم کرد و ملازمانش را گفت: «این مغنی مسکین را همت چه میزان قاصر است». و سپس ترجمان را گفت: «از چه روی قلعه‌ای یا شهری تمنا نکردی؟ بستان چیست؟» زمین را بوسه زده گفتم: «ای خاقان، این بستان کافی است. مرا چه به فرمانروایی قلعه یا شهری؟!» پس آن بستان و جمیع راتبه‌ام که در ایام خلافت برخوردار بودم، ارزانی داشت و مواجبی شامل نان و گوشت و دو دینار علوفه برای استرم برافزود. بر این طریق فرمان موشح و ممهوری صادر فرمودند و مرخص شدم. بانوابوین امیری با پنجاه سوار [حامل] عَلَم سیاهی با علامت خاصهٔ هولاکو برگزید به رسم حراست از کوی من. امیر بر درِ کوی جلوس کرد. عَلَم سیاه را بر فراز درِ کوی بیاویخت و این علم مادام که هولاکو بغداد را ترک گوید بر همین سیاق باقی ماند.

اربیلی پرسید: «در این راه چه مایه از کف دادی؟» [عبدالمؤمن] پاسخ گفت: «بالغ بر شصت‌هزار دینار زر که اکثر آن را متمولان به کویم آوردند و باقی از نعمت وافری که خلیفه به من ارزانی کرده بود». من [اربیلی] از او در باب مقرری و بستان پرسیدم. گفت: «اولاد خلیفه آن [بستان] از من بستدند و گفتند: «این مرده‌ریگ پدر ماست». مواجب را نیز صاحب شمس‌الدین جوینی قطع کرد؛ اما مرا به جبران این مواجب و آن بستان شصت‌هزار درهم پرداخت».

هرچند راستی‌آزمایی از جزئیات ماجرای درخشان ارموی دشوار است، از آنجا که با منابع ایلخانی همخوانی دارد، رئوس کلی آن به اندازهٔ کافی معقول به نظر می‌رسد؛ علاوه بر این، بسیاری از اجزای آن به‌خوبی با توصیفات آن روزگار از سقوط بغداد هماهنگ‌اند. نسخهٔ فارسیِ نه‌چندان افسانه‌وار این سرگذشت در تاریخ وصّاف (ف. ۷۲۹ق/ ۱۳۲۹م) آمده که ارموی را استادی بی‌بدیل در علم موسیقی و فیثاغورثِ ثانی توصیف می‌کند.[1] طبق گزارش وصّاف، وقتی مغولان در حال تصرف شهر بودند، ارموی در آستانهٔ خیمهٔ هولاکو حضور یافت و به نواختن موسیقی روی آورد. در میانهٔ هرج‌ومرج، از صبح تا عصر ساز نواخت؛ اما کسی اعتنایی نکرد. وقتی هولاکو از وضعیت مطلع شد، نوازنده را به پیشگاه خود فراخواند، نوازندگی‌اش را ستود و او را تحت حمایت خود قرار داد. به‌طور دقیق‌تر، ارموی از درآمدهای دولتی بغداد مقرری سالیانه‌ای به مبلغ ۱۰،۰۰۰ دینار (دو برابر مواجب پرداختی خلیفه به او) دریافت می‌کرد. به‌علاوه، این حقوق به اعقاب ارموی نیز تعلق می‌گرفت.[2]

---

۱. وصّاف، *تاریخ*، ۵۵؛ آیتی، *تحریر*، ۳۲. فیثاغورث در جهان اسلام به خاطر دستاوردهای موسیقایی‌اش به همان اندازهٔ مهارت‌های ریاضی‌اش مشهور بود و موسیقیْ علمی نزدیک به ریاضیات تلقی می‌شد.

۲. وصّاف، *تاریخ*، ۴۳ـ۴۲؛ آیتی، *تحریر*، ۲۳؛ خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۳: ۱۰۷؛ Khwāndamīr (Thackston), 3:60. به گفتهٔ منبع اخیر، ارموی در جریان کشتار و غارت بغداد «در گوشه‌ای خزیده و نیمروزی خود را به نواحی خرگاه هولاکوخان

نمونهٔ خاص ارموی این تصور کلیِ برخاسته از سایر منابع را تقویت می‌کند که غارت بغداد نه طغیانی ناگهانی از سر وحشی‌گری؛ بلکه لشکرکشی‌ای به‌دقت سازمان‌یافته بود که در آن نیروها کاملاً به اوامر هولاکو پایبند بودند.[۱] علاوه بر این، سرگذشت مذکور تصویری متفاوت با توصیفات معمول از کشتار تمام‌عیار ارائه می‌دهد. قابلیت یکی از امرای محلی و نیز خودِ هولاکو برای لذت‌بردن از اجرایی قبل از اینکه امنیت شهر تماماً تأمین شود (خلیفه طبق اکثر گزارش‌ها در زمان چپاول شهر هنوز زنده بود)، قطعاً اطمینان مغولان را به نتیجهٔ لشکرکشی‌شان بروز می‌دهد.[۲] این موضوع همچنین یادآور فتح بخارا به دست چنگیزخان در حدود سال ۱۲۲۰م است، زمانی که مهاجمانْ زنان آوازخوان و شراب را از توده‌های مغلوب تصاحب کردند.[۳] همان‌طور که خواهیم دید، میل طبیعی مغولان به ضیافت‌های شادخوارانه که با موسیقی جان می‌گرفت، به این دو سرگذشت اعتبار می‌بخشد.

ارموی اطلاعات بسیار بیشتری دربارهٔ این غارتگری ارائه می‌دهد ـ جنبه‌ای که عملاً در شرح‌های هم‌روزگار نادیده گرفته شده؛ اما در سایر منابعِ عمدتاً متأخر در قالبی مصیبت‌بار توصیف شده است.[۴] تا آنجا که می‌دانم، هیچ یک از نمونه‌های دیگر به سرانی اشاره ندارند که شهرشان را به مناطق غارتگری تقسیم کنند، یا ذکری از تخصیص از پیش‌تعیین‌شدهٔ بازه‌های زمانی متفاوتِ غارتگری برای مراتب مختلف لشکر هولاکو به میان نمی‌آورند. در هر صورت، این بازه‌ها ـ که مدت آن‌ها از یک تا سه روز متغیر است ـ مؤید این ادعاست که غارت بغداد یک هفته به طول انجامیده، برعکس آن دسته از منابعی که ادعا می‌کنند این حمله ۳۰ تا ۴۰ روز تداوم داشته است.[۵]

اگرچه راهکار تحمیلِ حکمِ «یا باج یا مرگ» بر توده‌های مغلوب برای مغولان ناآشنا نبود؛ اما ارموی یگانه کسی است که این نکته را خاطرنشان می‌کند که این راهکار *پس از* فتح بغداد بر ساکنان آن تحمیل شد: اگر مغولان چنین گزینه‌ای را پیش می‌نهادند، معمولاً پیش از حملهٔ آن‌ها به شهر و صرفاً در صورتی بود که شهر ستیزی نمی‌کرد.[۶] با این‌همه، معروف است که برخی دیگر از اهالی بغداد، اغلب در ازای پرداخت مبالغ گزاف، از هولاکو امان می‌گرفتند. هرچند جزئیات از منبعی به منبع دیگر متفاوت است؛ اما اکثر منابع هم‌نظرند که امان به مسیحیان شهر، شیعیان حلّه، بازرگانان خراسان (که قبلاً با مغولان ارتباطاتی داشتند) و معدودی از سران مسلمان اعطا می‌شد.[۷] شیعیان، بازرگانان و شاید دیگران جان خود را به‌راستی به بهای هنگفتی

رسانیده». حاجی خلیفه، با استناد به *حبیب‌السیر* به عنوان منبع خود، ادعا می‌کند هنگامی که هولاکو ظفرمندانه وارد شهر شده، ارموی صرفاً خود را به ایلخان معرفی کرده است. هولاکو، که تحت تأثیر بربط‌نوازی او قرار گرفته، نیروهای خود را از دستبرد به اموال نوازنده منع کرده. حاجی خلیفه، *کشف الظنون*، ۱: ۸۷۴.

۱. مثلاً، Boyle, "The Death of the Last Abbāsid Caliph," 160 (بازگویی شرح نصیرالدین طوسی)؛ ابن الفوطی، *کتاب الحوادث*، ۳۶۰، و Gilli-Ellevy, "Al-Ḥawādit al-ǧāmi'a," 367؛ رشیدالدین، *جامع‌التواریخ*، تصحیح بهمن کریمی، ۲: ۷۱۳ [از این پس: رشید/کریمی] و *Jami'u't-tawarikh [sic] Compendium of Chronicles*, translated by Wheeler M. Thackston, 3:498 [hereafter Rashīd/Thackston]؛ النویری، *نهایة الأرب*، ۲۳: ۲۳۴؛ وصّاف، *تاریخ*، ۴۳؛ و آیتی، *تحریر*، ۲۳.

۲. مستوفی همچنین اظهار می‌کند که هولاکو پس از تصرف بغداد و پیش از قتل خلیفه، ضیافتی ترتیب داد که شراب، زنان آوازخوان و موسیقی مغولی را دربرداشت (L. J. Ward, Ẓafarnāmah of Mustawfī, 2:122). با این حال، شرح خاص او از فتح بغداد چنان دور از ذهن است که پذیرفتنی‌بودن این حکایت خاص را نیز زیر سؤال می‌برد. مستوفی همچنین مدعی است که خوانندگان و نوازندگان قبل از گسیل سپاه به خاورمیانه در سمرقند اسباب تفنن هولاکو را فراهم می‌کردند؛ ibid., 2:118.

۳. جوینی/قزوینی، ۱: ۸۱ـ۸۰؛ Juwaynī/Boyle, 207; cited in Allsen, "Command Performances," 38.

۴. برای اطلاع از توصیفات موجز یا بدون ذکر هیچ توصیفی، از جمله نک. Boyle, "Death," 160; Bar Hebraeus, *The Chronography*, 1:431؛ کازرونی، *مختصر التاریخ*، ۷۴ـ۲۷۰، رشید/کریمی، ۱: ۷۱۳ و Rashīd/Thackston, 2:498؛ شیرازی، *اخبار مغولان*، ۳۴؛ و نویری، *نهایة الأرب*، ۲۷: ۳۸۳، ۲۳: ۳۵ـ۲۳۴. برای ذکر مصیبت، نک. السبکی، *طبقات الشافعیة الکبری*، ۸: ۷۷ـ۲۶۱؛ وصّاف، *تاریخ*، ۳۹ـ۳۸؛ و آیتی، *تحریر*، ۲۰.

۵. منابعی که براساس‌شان این غارت یک هفته به طول انجامیده؛ مثلاً: Boyle, "Death," 160; Bar Hebraeus, *The Chronography*, 431؛ رشید/کریمی، ۱: ۷۱۳ و Rashīd/Thackston, 2:498؛ نویری، *نهایة الأرب*، ۲۷: ۳۸۳؛ منابعی در ذکر مدتی بین ۳۰ تا ۴۰ روز از جمله شامل: *کتاب الحوادث*، ۳۵۹؛ ابن الساعی [منسوب]، *کتاب مختصر اخبار الخلفاء*، ۱۳۶؛ ابن کثیر، *البدایة*، ۱۳: ۲۳۶؛ وصّاف، *تاریخ*، ۴۲؛ و آیتی، *تحریر*، ۲۳.

۶. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه نک. Umarī/Lech, 102، و همین بحث در Biran, "Violence and Non-Violence".

۷. برای نمونه، نک. *کتاب الحوادث*، ۳۵۹، ۳۶۰ و Gilli-Elewy, "Al-Ḥawādit," 367, 368; Boyle, "Death," 159. به گفتهٔ طوسی، علما و مشایخ و هر آن‌که در برابر مغولان مقاومت نمی‌کرد امان می‌گرفتند. او همچنین ادعا می‌کند که این گزینه در مراحل ابتدایی فتح بغداد مطرح شد. رشیدالدین نیز چنین گزینه‌ای را ذکر کرده (رشید/ کریمی، ۱: ۷۱۰، و Rashīd/Thackston, 2:496) که به قضات، علما، مشایخ، علویان، کاهنان نسطوری و «کسانی که با ما جنگ نکنند» ارائه شده است. مسیحیان نیز امان یافتند (Bar Hebraeus, *Chronography*, 1:431) و طبق نسخهٔ عربی از اثر مذکور، مسیحیان و شیعیان و عالمان از تیغ‌کشیدن اجتناب کردند: العبری، *تاریخ*

نجات دادند.[۱] سپاهیان مغول، چنان‌که در مورد کوی ارموی دیدیم، اعزام می‌شدند تا امنیت مسیحیان و بازرگانان را تضمین کنند.[۲] در تمام این موارد، اهالی کوی به امید نجات جان خود حول کسانی جمع می‌شدند که از سایهٔ حمایت برخوردار بودند.[۳]

جزء جالب دیگری در این روایت، کامیابی خوانندگان زن است. توصیف ارموی از پنجاه خوانندهٔ زن در محلهٔ مرفه او در واقع با علاقه یا دغدغهٔ راسخ آخرین خلیفهٔ عباسی نسبت به موسیقی سازگار است. در واقع، حمایت مجدانهٔ خلیفه از این نوع هنری اغلب جزو دلایلی ذکر می‌شود که او از وظایف خود غفلت و توانایی‌اش را برای مقابله با تهدید مغول تضعیف می‌کرد.[۴] مالی که این خوانندگان توانستند در پی دو هفته محاصرهٔ تازه‌تحمیل‌شده بر شهر به دژخیمان خود برسانند، بسیار چشمگیر است. به‌رغم شهرت ارموی در مقام شخصیتی عشرت‌طلب،[۵] نگاهی به امتیازاتی که او به دست آورد، در کنار توصیفات متواتر از قوای نظامی بی‌مزد [خلافتِ] بغداد قبل از حملهٔ مغول،[۶] شکایات از طبقهٔ اشراف شهر و نیز انحطاط آنان را باورپذیر می‌کند.[۷] این در عین حال یادآور ملاقات مشهور و مجعول بین هولاکو و مستعصم در خزانهٔ خلیفهٔ مغلوب است، جایی که هولاکو از همتای خود می‌پرسد چرا از اموال فراوانش برای ایجاد سپاهی قدرتمند استفاده نکرده است.[۸] وصف ارموی در واقع نابرابری‌های اقتصادیِ عظیم در این شهر و همچنین فقدان وفاق در سراسر شهر را برجسته می‌کند. هرچند این نوازنده عمیقاً نگران سرنوشت کوی خود است؛ اما هیچ ابایی از این ندارد که به مغولان توصیه کند محله‌های دیگر را تاراج کنند. به همین ترتیب، تجاوزی را که در خانه‌اش مرتکب شده‌اند، تقبیح نمی‌کند. این عوامل به احتمال قوی در هزیمت شهر دخیل بوده‌اند.

هرچند تردیدی وجود ندارد که ارموی از یورش مغول به وحشت افتاده بود، و این می‌تواند توجیه مناسبی برای رفتارهای مذکور از او باشد؛ اما او اقدامات مغولان را حق منفور؛ ولیکن مشروع فاتحان می‌دانست. مغولان هم مانع همکاری وی با خود نشدند. علاوه بر این، وصف ارموی ذیل شرح‌های نسبتاً این‌جهانی از سقوط بغداد قرار می‌گیرد. در واقع، در تضاد آشکار با نسخه‌هایی آخرالزمانی قرار دارد که برخی منابع مملوکی و بسیاری از آثار عربی آن روزگار ارائه می‌دهند.[۹] افزون بر این، علاقهٔ هولاکو به «اهل فضائل»، به‌خصوص سخاوت او در حق نوازندهٔ مذکور، با این نظر غیرعلمی (و زیاده امروزی) ناسازگار است که می‌گوید «قوم تاتار فرهنگ اسلامی را نابود کردند».[۱۰] اما این موارد به‌خوبی با توصیف رشیدالدین از هولاکو همخوانی دارد که در وصف وی می‌گوید: «عظیم حکمت‌دوست بود و حکما را در بحث علوم اوایل ترغیب فرمودی و همه را ادرار و مرسوم معیّن گردانیده بود و درگاه خود را به حضور علما و حکما مزین داشتی».[۱۱] جالب اینکه می‌دانیم «مرد فاضل» دیگری ـ یعنی امیر کاتب که در خوش‌نویسی و نگارش متون ادبی و سوارکاری سرآمد و به جمالش شهره بود ـ که در جریان فتح بغداد در سایهٔ حمایت هولاکو قرار گرفت نیز ارتباط نزدیکی با دربار خلیفه داشت.[۱۲] می‌توان ادعا کرد که هولاکو با به‌کارگیری مظاهر شکوه

مختصر الدول، ۲۷۱. ابن کثیر خاطرنشان می‌کند یهودیان نیز نجات یافتند؛ هم‌او، *البدایة*، ۱۳: ۲۳۵.

۱. منابع زیر به شیعیان اشاره دارند: *کتاب الحوادث*، ۳۶۰ و Gilly-Elewy, 368؛ و ابن طاوس، *اقبال العمل*، ۶۳، ۶۵. در مورد مبلغی که از بازرگانان گرفته می‌شد، نک. ابن کثیر، *البدایة*، ۱۳: ۲۳۵.

۲. کتاب الحوادث، ۳۵۹ و Gilli-Elewy, 367.

۳. همان؛ Bar Hebraeus, *The Chronography*, 1:431.

۴. مهم‌تر از همه، نک. ابن الطقطقی، *الفخری*، ۶۵ـ۶۳؛ al-*Fakhrī*/Whitting, 42–43. جالب‌ترین ماجرایی که در این منبع ذکر شده متضمن نامه‌ای است که خلیفه به بدرالدین لؤلؤ، اتابک موصل، نوشت و گروه نوازندگانی را از او طلبید. هنگام نوشتن نامه، قاصد هولاکو در طلب منجنیق و تجهیزات محاصره از راه رسید. همزمانی این اتفاقات موجب شد بدرالدین این کلام را به زبان آورد: «بنگر به این دو مطالبه و بر اسلام و اهلش زاری کن!» برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ شیفتگی مستعصم نسبت به موسیقی، نک. ابن جنید، *المستعصم باللّه العباسی*، ۵۳ـ۵۱.

۵. برای نمونه، کتبی، *فوات*، ۲: ۳۲.

۶. برای نمونه، *کتاب الحوادث*، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۳۱، ۳۵۰ و Gilly-Elevy, 359, 361؛ السبکی، *طبقات*، ۸: ۲۶۲.

۷. برای نمونه، ابن الطقطقی، *الفخری*، ۶۳؛ al-*Fakhrī*/Whitting, 42.

۸. برای نمونه، وصّاف، *تاریخ*، ۳۹ و آیتی، *تحریر*، ۲۱؛ Le Strange, "The Story of the Death of the Last Abbasid Caliph," 293–300، به همراه منابع موجود در آن. براساس برخی منابع، مانند مارکوپولو (به نقل از Le Strange)، خلیفه به جزای بدکاری‌اش در خزانه‌اش به حال خود رها شد تا از گرسنگی تلف شود.

۹. منابع قبلی را ببینید؛ Gilly-Elevy, 371 و مثلاً السرجانی، *قصة التتار من البدایة الی عین جالوت*، ۷۰ـ۱۰۱، ۷۶ـ۲۷۱؛ منصور، *قصة سقوط بغداد*، ۹۸ـ۹۶. حملهٔ نظامی آمریکا به بغداد در سال ۲۰۰۳ خاطرهٔ فتح مغول را، البته به نحوی نسبتاً خلاف معمول، زنده کرد. نک. Biran, "Violence".

۱۰. هرچند پیامدهای فرهنگی سقوط بغداد یکی از سوگناک‌ترین تحولات در ادبیات مدرن اسلامی به شمار می‌رود، پرداختن به این موضوع در منابع آن روزگار نسبتاً قلیل است. نک. Biran, "Violence".

۱۱. رشید/کریمی، ۲: ۷۳۴ و Rashīd/Thackston, 2:513 (گرچه «علما و حکما» را «فیلسوفان و دانشمندان» ترجمه کرده است). برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نک. Reuven Amitai, "Hülegü and his Wise Men". برای مطالعه دربارهٔ هولاکو در مقام شخصیتی انسان‌مدار و حکمت‌دوست، همچنین نک. Lane, *Early Mongol Rule*.

۱۲. این شخص فلک‌الدین محمد بن سیف‌الدین ایدمیر المستعصمی (۷۱۰ـ۶۳۹ق/ ۱۳۱۰ـ۱۲۴۰م) است که هولاکو او را به

خلافت عباسی در دربارش به دنبال اعتلای شهرت ملوکانهٔ خود بود. مغولان دست‌کم آن دسته از عناصر فرهنگی مربوط به دربار عباسی را که مطابق با هنجارهای خودشان بود یا مشروعیت‌شان را تقویت می‌کرد پذیرفتند. سرنوشت ارموی در بغدادِ دورهٔ ایلخانی این دیدگاه را تأیید می‌کند.

حلقهٔ موسیقی‌دانان ارموی در روزگار مغول

ارموی پس از فتح بغداد در این شهر باقی ماند و البته ظاهراً ارتباط خود را با هولاکو حفظ کرد. این عالم جامع‌الاطراف دَرجی به نیابت از ایلخان نوشت که ایلخان کاملاً از آن رضایت داشت و به نظر می‌آید ارموی ولی‌نعمت خود را در آذربایجان ملاقات کرد. علاوه بر این، هولاکو او را به منصب ناظر اوقاف در عراق گماشت، منصبی که ارموی تا زمانی بر آن تکیه زده بود که سرانجام نصیرالدین طوسی، عالمی از او هم سرشناس‌تر، در سال ۶۶۵ق/ ۱۲۶۷م تصاحب کرد. ارموی ناظری کاملاً محترم و بسیار مردمدار بود. حتی گفته می‌شود در میان مردم عراق به «منزلت خودِ هولاکو» دست یافته بود.[۱] این عالم جامع‌الاطراف در خودِ بغداد مصاحب خاندان جوینی و تحت حمایت ایشان درآمد: علاءالدین عطاملک (۸۱ـ۶۲۳ق/ ۸۳ـ۱۲۲۶م)، مشهورترین تاریخ‌نگار و فرماندار مغولان در بغداد (۶۸۰ـ۶۵۷ق/ ۸۳ـ۱۲۲۶م)، و شمس‌الدین (ف. ۶۸۲ق/ ۱۲۸۴م)، صاحب‌دیوان هولاکو و آباقا، جانشین او (حک. ۸۲ـ۱۲۶۵م/ ۶۸۱ـ۶۶۳ق).

خاندان جوینی ارموی را به احتمال قوی به دلیل مهارت‌های او در خوش‌نویسی به ریاست دیوان انشای بغداد منصوب کردند. علاوه بر این، او به فرزندان بزرگان شهر، از جمله فرزندان شمس‌الدین جوینی، بهاءالدین و شرف‌الدین هارون، موسیقی و خوش‌نویسی می‌آموخت. شرف‌الدین هارون علاقهٔ بسیاری به موسیقی نشان می‌داد و سپس حامی استاد خود شد. ارموی نیز به نوبهٔ خود *الرسالهٔ الشرفیهٔ فی النِسَب التألیفیهٔ* (ح. ۶۶۵ق/ ۱۲۶۷م) ـ تحسین‌برانگیزترین اثرش در زمینهٔ نظریهٔ موسیقی بعد از *کتاب‌الأدوار* ـ را به شرف‌الدین هارون (مقتول ۶۸۵ق/ ۱۲۸۵م) تقدیم کرد.[۲]

پس از خلع ید خاندان جوینی در اوایل تا میانهٔ دههٔ ۱۲۸۰، ارموی از منصب دیوانی خود عزل و دچار فقر شد. بنابراین بخت خود را در تبریز آزمود، جایی که در سال ۶۸۹ق/ ۱۲۹۰م با عزّالدین اربیلی آشنا شد.[۳] به علاوه، از قطب‌الدین شیرازی، یکی دیگر از علمای جامع‌الاطراف دورهٔ ایلخانی که شرح‌های مفصلی بر آثار صفی‌الدین نوشت، کمک‌های مالی دریافت کرد.[۴] سرانجام این نوازنده به بغداد بازگشت و در آنجا به سال ۶۹۳ق/ ۱۲۹۴م، در حالی درگذشت که به‌خاطر ۳۰۰ درهم بدهی زندانی بود.[۵] دو پسر از سه پسر او در مقام کاتب به خدمت دیوان بغداد درآمدند و پسر سوم نیز عضوی از حلقهٔ اندیشمندان شهر بود.[۶] ارموی سرانجام، به‌رغم بخت‌برگشتگی نهایی، به نامی هم‌ردیف با موسیقی در عالم مسلمان و مغول بدل شد. وصّاف او را یکی از چهار عالم برجستهٔ عصر آباقا دانسته و با یاران نزدیکش در این افتخار شریک پنداشته: نصیرالدین طوسی، منجم و فیلسوف؛ شمس‌الدین جوینیِ صاحب‌دیوان و یاقوت مستعصمیِ خوش‌نویس.[۷]

آثار نظری ارموی در دورهٔ ایلخانان قبول تام یافت و کارایی خود را به منزلهٔ ارکان اصلی تحقیق در باب موسیقی طی چند نسل بعدی حفظ کرد. مشهورترین این متون *کتاب‌الأدوار* بود (که همچون *الرسالهٔ الشرفیهٔ*) از شرح مفصلی به قلم قطب‌الدین شیرازی بهره‌مند شد.[۸] جمال‌الدین ابواسحاق اینجو (حک. ۷۵۶ـ۷۴۲ق/ ۵۶ـ۱۳۴۲م)، والی فارس، عمادالدین یحیی بن احمد کاشی را مأمور کرد تا *کتاب‌الأدوار* را به زبان فارسی ترجمه کند و شرح مفصلی بر این رساله بنویسد. این کتاب همچنان به مدت صدها سال در قلمروهای جلایری، تیموری، عثمانی و صفوی ترجمه و تفسیر و ترویج می‌شد. این کتاب را پتی دولاکروا در اوایل قرن هجدهم به زبان فرانسوی ترجمه کرد که نخستین ترجمه از چند ترجمهٔ این اثر در مغرب‌زمین بود.[۹] همان‌طور که

مقام «شحنهٔ حکما»یی منصوب کرد که به دربار او پناه آوردند و با کیمیاگری سروکار داشتند. ابن الفوطی، *تلخیص مجمع الآداب*، ۳: ۲۸۱؛ و برای بحث بیشتر، نک. Biran, "Violence".

۱. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۵۲ـ۳۵۱؛ ابن الفوطی، *تلخیص*، ۳: ۲۰ـ۳۱۹.

۲. همان؛ الکتبی، *فوات*، ۲: ۳۱؛ الصفدی، *الوافی*، ۱۹: ۴۳ـ۳۴۲؛ همچنین نک. وصّاف، *تاریخ*، ۶۶ و آیتی، *تحریر*، ۳۶. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ خاندان جوینی و حمایت آن‌ها از هنرها، مثلاً نک. Lane, *Early Mongol Rule*, 177–212.

۳. الکتبی، *فوات*، ۲: ۳۱؛ الصفدی، *الوافی*، ۱۹: ۳۴۲.

۴. ابن حجر، *دُرَر*، ۵: ۹ـ۱۰۸.

۵. کتبی، *فوات*، ۲: ۳۲؛ الصفدی، *الوافی*، ۱۹: ۳۴۳.

۶. ابن الفوطی، *تلخیص*، ۱: ۲۶۰ (عزّالدین علی)، ۴: ۶ـ۱۰۵ (کمال‌الدین احمد). در مورد جلال‌الدین، پسر سوم، نک. Neubauer, "Ṣafī al-Dīn".

۷. وصّاف، *تاریخ*، ۵۵؛ و آیتی، *تحریر*، ۳۲. چنان‌که در ادامه آمده، یاقوت در بغدادِ دورهٔ عباسی نزد ارموی تلمذ می‌کرد. ارموی از حمایت شمس‌الدین جوینی برخوردار بود و در سال ۶۶۱ق/ ۱۲۶۲م رساله (یا به عبارتی نامهٔ) طوسی در باب تاریخ چنگیزخان را به بغداد رساند؛ ابن الفوطی، *تلخیص*، ۳: ۲۰ـ۳۱۹. همچنین خواندمیر ارموی را از علمای برجستهٔ دوران حکومت آباقا می‌داند، اما فهرست متفاوت و گسترده‌تری از بزرگان ارائه می‌کند؛ خواندمیر، *حبیب‌السیر*، ۳: ۱۰۷؛ Idem (Thackston), 3:60.

۸. ابن حجر، *دُرَر*، ۵: ۹ـ۱۰۸. شرح قطب‌الدین شیرازی بر آثار ارموی در فلاح‌زاده، *مکتوبات فارسی*، ۹۵ـ۹۱.

۹. در مورد تأثیر *کتاب‌الأدوار* از جمله بنگرید به نمایهٔ فلاح‌زاده، *مکتوبات فارسی*؛ Neubauer, "Safī al-Dīn". نمونه‌ای از شهرت دامنه‌دار ارموی عبارت است از ثبت متأخر چند نغمه‌نگاری برگرفته از *کتاب‌الأدوار* به همراه انتشار ضمیمهٔ تفسیرهایی به زبان‌های فرانسوی و انگلیسی در لبنان؛

می‌بینیم، نظریهٔ موسیقی عباسیان مدت‌ها پس از سقوط دستگاه خلافت به تکامل خود ادامه داد.

صفی‌الدین ارموی در اوج شکوفایی‌اش در دوران خاندان جوینی قطب حلقه‌ای وسیع از شاگردان و همکاران بود. نامدارترین دست‌پروردهٔ او (به غیر از خاندان جوینی) یاقوت مستعصمی (ح. ۶۹۸ـ۶۱۸ق/ ۹۸ـ۱۲۲۱م) بود که هم خوش‌نویسی و هم موسیقی را نزد ارموی در دربار خلیفه آموخت و در ایران عصر ایلخانی شهرت ماندگاری به دست آورد.[۱] همچنین شمس‌الدین احمد سهروردی (۷۴۱ـ۶۵۴ق/ ۱۳۴۰ـ۱۲۵۶م) که او هم خوش‌نویس و نوازندهٔ برجسته‌ای بود؛[۲] و جمال مشرقی (ت. ۶۶۱ق/ ۱۲۶۲م)، خوانندهٔ مشهور.[۳] علاوه بر این، منابع به گروهی از شاگردان او اشاره کرده‌اند که شهرت کمتری داشته‌اند.[۴] ارموی همچنین با طیف وسیعی از همتایان خود در ارتباط بود. به‌طور مشخص‌تر، حلقهٔ او با خوانندگان موصلی (که بعضی از آن‌ها پس از درگذشت حامی مشهورِ پیشهٔ خود، بدرالدین لؤلؤ، اتابک موصل، در سال ۶۵۷ق/ ۱۲۵۹م به بغداد نقل‌مکان کردند)[۵] و با سایر نوازندگان ماهر از اقلیم جزیره، آناتولی و خراسان نیز ارتباط نزدیک داشت. سخاوت خاندان جوینی تبادلات هنری و علمی را تسهیل کرد و امکان دعوت از نوازندگان برجسته به بغداد را فراهم آورد.[۶]

شاگردان ارموی نیز نسل جدیدی از نوازندگانی را تربیت کردند که بعدها به تعلیم و ترویج آثار او ادامه دادند. گفته می‌شود کُتیله، خوانندهٔ مشهور (فعال در ۶۰ـ۷۵۰ق/ ۶۰ـ۱۳۵۰م در ماردین و قاهره)، ده‌ها نوبه از آثار ارموی را به خاطر سپرده بود که شمارشان بر اساس برخی فهرست‌ها به ۱۳۰ نوبه می‌رسید.[۷] علاوه بر این، نظام‌الدین طیاری، برجسته‌ترین شاگرد [احمد] سهروردی، با ابوسعید، آخرین ایلخان مغول (حک. ۷۳۶ـ۷۱۷ق/ ۳۵ـ۱۳۱۷م) که به نوبهٔ خود نوازندهٔ برجسته‌ای بود، روابط نزدیکی داشت.[۸]

شکوفایی موسیقی تحت حکومت ایلخانان تا حد زیادی در گروی حمایت خاندان جوینی قرار داشت؛ اما عامل دیگر تمایل مغولان به این نوع هنری بود. موسیقی از دیدگاه مغولان شکلی ارزشمند از تفریح بود که مکمل یکی دیگر از تفریحات محبوب‌شان ـ یعنی نوشخواری ـ به شمار می‌رفت. علاوه بر این،

---

http://www.youtube.com/watch?v=Migo5Wm4QK8; http://www.youtube.com/watch?v=G7DY4V9cO_8

و Abou Mrad, Musique، و نک. نقدوبررسی آن به قلم رایت در *Yearbook*, 197–98. بالاخره و مهم این‌که صفی‌الدین از صفحه‌ای در فیس‌بوک برخوردار شده:

http://www.facebook.com/pages/Safi-al-Dīn-al-Urmawi/115898865087179, accessed August 2, 2012.

۱. دربارهٔ یاقوت، نک. عمری، ۱۰: ۳۴۸؛ الذهبی، *تاریخ الاسلام*، ۶۰: ۷۴ـ۳۷۳؛ الکتبی، ۲: ۹۳ـ۵۹۲؛ و نیز:

Canby, “Yāḳūt al-Musta‘ṣimī,” Brill Online, 2012 accessed August 2, 2012, http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/yakut-al-mustasimi-SIM_7972.

۲. الصفدی، *اعیان*، ۱: ۱۶ـ۴۱۴؛ ابن حجر، *دُرَر*، ۱: ۳۳۵؛ عمری، *مسالک*، ۱۰: ۹۴ـ۳۹۰.

۳. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۶ـ۳۹۵؛ ابن حجر، *دُرَر*، ۳: ۲۴۰.

۴. از جملهٔ این شخصیت‌ها می‌توان اشاره کرد به لُحاظ، خوانندهٔ دورهٔ عباسی در بغداد (عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۵۶)؛ حسن النای، ملقب به الزامیر، نی‌نواز (عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۲؛ و Neubauer, “Musik,” 255)؛ سعدالدین السیلکو (عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۲)؛ زیتون (عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۲)؛ و فخر نوازنده (ابن الفوطی، *تلخیص*، ۳: ۶۲)، که ممکن است همان فخرالدین الشهربانی باشد (ابن الفوطی، *تلخیص*، ۳: ۲۳۴). از دو نفر دیگر، علی السِتاهی (یا سِتایی) و حسام‌الدین قُتلُغ بوغا، در آثار عزاوی و نوبائر بر اساس آثار عبدالقادر مراغی (ف. ۸۳۸ق/ ۱۴۳۵م)، زبده‌ترین نویسندهٔ ایرانی در عرصهٔ موسیقی که در بغداد پرورش یافت و شرح مفصلی بر *کتاب‌الأدوار* نوشت، نام برده شده است. متأسفانه، به آثار او دسترسی نداشتم و بنابراین تاکنون نتوانسته‌ام افراد مذکور در این اثر را شناسایی کنم. عزاوی، *الموسیقی*، ۳۴ـ۳۳؛ (Farmer, “ʿAbd al-Ḳādir b. Ghaybī,” Brill Online, accessed August 3, 2012. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abd-al-kadir-b-ghaybi-SIM_0091); Neubauer, “Musik,” 254–55.

۵. برجسته‌ترین این خوانندگان ابن‌الدهان الموصلی (ف. ۶۸۷ق/ ۱۲۸۷م) بود که شهرت او به شهرت ارموی تنه می‌زد؛ عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۸ـ۳۴۶. برای موارد دیگر، نک. همان، ۱۰: ۴۰۵، ۴۰۹؛ Bar Hebraeus, *The Chronography*, 1:443; and Neubauer, “Musik,” 236.

۶. ابن الفوطی، *تلخیص*، ۴: ۲۹۹؛ و عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۶ـ۳۹۶.

۷. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۷۷. دست‌کم می‌توان گفت کتیله با جمال مشرقی آشنا بوده و شاید شاگرد او بوده باشد (همان، ۳۸۰)؛ برای بحثی در باب نوبه، نک. Wright, “Nawba,” Brill Online, accessed August 3, 2012 http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/nawba-SIM_5859.

۸. همچنین طیاری خوش‌نویس ممتازی بود؛ عمری، *مسالک*، ۱۰: ۹ـ۴۰۶. پس از سقوط ایلخانان، موقتاً به قلمروی سلطنت مملوکان مهاجرت کرد. عمری به دلیل شناخت طیاری از خاندان هولاکو از او به میزان زیادی بهره می‌گیرد. برای بحثی در باب کارنامهٔ موسیقایی ابوسعید، نک. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۷۲ـ۳۷۰. اگرچه به نظر می‌رسد مرکز عالم موسیقی از بغداد به دربار سلطنتی در قلمروی متأخر ایلخانان منتقل شده باشد، اما هنوز خوانندگان مشهور ـ هم مرد و هم زن ـ در بغداد حضور داشتند؛ مثلاً، نک. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۸۱، ۳۸۲؛ و ابن حجر، *دُرَر*، ۵: ۶۵.

موسیقی جزئی لاینفک از آیین‌های شمنی آن‌ها و نماد مقام ملوکانه بود. مغولان در عین اینکه از سنت‌های موسیقایی کهنِ خود برخوردار بودند، همواره علاقهٔ زیادی به تفریحات سایر فرهنگ‌ها نشان می‌دادند.[۱] در نتیجه، نوازندگان متخصص با پیشینه‌های مختلف در سرزمین‌های مغول بسیار تجلیل و سخاوتمندانه تکریم می‌شدند. نوازندگان با شرکت در ضیافت‌های ولی‌نعمتان خود فرصت مغتنمی برای برقراری پیوند با سرآمدان مغول و تأثیرگذاری بر آن‌ها داشتند. نمونهٔ بارزش ازدواج اولجایتوی ایلخانی با خواننده‌ای به نام نجمه خاتون بود که البته رشوه گرفته بود تا همسرش را «ترغیب» یا تحریک کند که از شهر رحبه عقب‌نشینی کند.[۲] برخی از نوازندگان از معتمدان ولی‌نعمتان خود شدند؛ برای مثال، در چندین مورد، خواننده‌ای در مقام سفیرِ حاکم در کشورهای همسایه خدمت کرد.[۳] این روابط همچنین فرهنگ‌پذیری را تقویت می‌کرد. توصیف‌هایی مثلاً از ابوسعید در حال تتبع موسیقی و سرودن شعرها و ترانه‌های خود به زبان فارسی مطمئناً نشان‌دهندهٔ درجهٔ بالایی از همگونی پادشاهی با فرهنگ محلی است.[۴]

نوازندگان همچنین وظایف گوناگون دیگری را، به‌ویژه در تمامی مراسم و مناسک حکومتی، به عهده داشتند؛ برای مثال، در مراسمی که مربوط به ورود یا خروج اردو بود ساز می‌نواختند و در مهمانی‌های به افتخار هیئت‌های بازدیدکننده اجرا می‌کردند.[۵] ابن بطوطه که در دههٔ ۱۳۲۰م. اردوی ابوسعید را در مسیر بغداد به سلطانیه همراهی می‌کرد، گزارش می‌دهد که صد نفر از موسیقی‌دانان سلطنتی ـ اعم از خواننده و نوازنده ـ در رکاب پادشاه بودند و این عده شامل همتایان‌شان که به امیران و وزیران و خواتین وابستگی داشتند، نمی‌شود.[۶] همچنین شایان ذکر است که حاکم بنا به رسمی اجازهٔ نوبت‌زنی [نواختن طبل] را که جزئی از نشان رسمی بود، به شاهزادگان، امیران و حتی برخی از مقامات غیرنظامی خود، مانند نقیب‌الأشراف (رئیس علویان)، تفویض می‌کرد. این طبل‌ها به منظور فراهم‌آوردن امکان تشکیل گروه‌های موسیقی برای این بزرگان اغلب با سایر سازها تکمیل می‌شدند.[۷] نوازندگان همچنین نیروهای مغول را تا خط مقدم همراهی می‌کردند و در آنجا سازهای زهی و طبل‌های بزرگ به نشانهٔ شروع جنگ نواخته می‌شد.[۸] یک گزارش هم‌روزگارِ حملهٔ مغول به بغداد ذکر می‌کند که قوای مهاجم «شادمانه با آواز و کرنا» در مواضع خود جای گرفتند.[۹] به همین ترتیب، هنگامی که نقیب‌الأشراف ایلخانی از چنگ ابوسعید گریخت، طبل و کرنای خود را به صدا درآورد. به همین دلیل، روستاییان مبهوت که گمان می‌کردند «تاخت‌وتاز تاتار» شروع شده، هراسان پا به فرار گذاشتند.[۱۰] با توجه به موارد فوق، آشکار است که در امپراتوری مغول، تقاضا برای نوازندگان بسیار زیاد بوده است.

این نقش‌ها و شیفتگی سردمداران نسبت به موسیقی در سایر سرزمین‌های مجاور نیز انعکاس می‌یافت.[۱۱] در نتیجه، نوازندگان مستعد را اغلب چندین حاکم به خود جلب می‌کردند؛[۱۲]

---

۱. Allsen, “Entertainers,” 37–38, 41–42، و منابع موجود در آن.

۲. ابن الدواداری، *کنز الدُرَر و جامع الغُرَر*، ۹: ۲۶۱، ۲۶۸؛ عمری، *مسالک*، ۳: ۱۸۵.

۳. در مورد نوازندگانی که در مقام سفیر خدمت می‌کردند، نک. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۳؛ الصفدی، *اعیان*، ۵: ۵۶۳. در مورد خوانندگانی که با حاکمان غیرمغول آن عصر رابطهٔ نزدیکی داشتند، مثلاً نک. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۴۶، ۳۷۵.

۴. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۷۳ـ۳۷۱.

۵. Allsen, “Entertainers,” 41.

۶. Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, 2:125–57; Idem (Gibb), *The Travels of Ibn Battuta*, 2:342–44.

۷. برای نمونه، Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, 1:421–22, 2:126–27; Idem, (Gibb), 1:259–60, 2:344؛ و حافظ ابرو، *ذیل جامع‌التواریخ*، ۱۰۲. به گفتهٔ ابن بطوطه، برخورداری از گروه‌های موسیقی برای فرماندهان در سلسلهٔ یوآن چین، مملوکان مصر و سلطان‌نشین دهلی امری تقریباً معمول بود؛ Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, 1:138–39, 3:273–77, 4:223; Idem (Gibb), 1:89; 3:686–88; 4:872. و دیگران.

۸. برای نمونه، Polo, *The Travels of Marco Polo*, 1:337–38.

9. Igeret Ya’kov b. Eliyahu (ca. 1263), as cited in Arnon, “The Mongols and the Jews,” 64 [In Hebrew].

10. Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, 2:422–23, and Idem (Gibb), 2:260–61.

۱۱. عمدهٔ کارکردهای موسیقی در عالم اسلام، چنانکه در امپراتوری مغول، تفریح و تقویت اصالت سلطنتی بود؛ ابن خلدون. *المقدمهٔ*. فی *کتاب العِبَر*، ۱: ۶۷ـ۷۶۳؛ Ibn Khaldūn (Rosenthal), *The Muqaddimah*, 2:401, 404. موسیقی، بنا به نظر ابن خلدون، حاصل تمدن یکجانشینی است. او همچنین توضیح می‌دهد که موسیقی از دوران باستان بدین سو در میان ایرانیان به‌شدت محبوب بوده و، با وجود احتیاط اولیهٔ اعراب در برخورد با آن، دستگاه خلافت در دوران رفاه خود از خوانندگان ایران و بیزانس استقبال می‌کرده است. در دوران عباسیان، اعراب به‌راستی سنت موسیقایی ناب و پرشکوهی را توسعه دادند که تا روزگار این مورخ معتبر هنوز محترم بوده است. با این‌همه، او با ذکر نمونه‌هایی نه به عباسیان متأخر بلکه به ایام بی‌نظیر هارون‌الرشید (حک. ۱۹۳ـ۱۷۰ق/ ۸۰۹ـ۷۸۶م)، و به خوانندگانی چون ابراهیم موصلی (۱۸۸ـ۱۲۵ق/ ۸۰۴ـ۷۴۲م) و پسران او، اشاره کرده است (ibid., 1:765–66, idem (Rosenthal), *The Muqaddimah*, 2:404).

۱۲. برای نمونه، عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۶۴، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۵، ۴۰۸؛ و ابن حجر، *دُرَر*، ۳: ۲۴۰. این منابع توضیح می‌دهند که حاکمان هند، مصر و یمن می‌کوشیدند نوازندگان برجستهٔ ایلخانی را جذب کنند.

اما به نظر می‌رسد مغولان بهترین شرایط را در اختیار آن‌ها می‌گذاشتند: وقتی جمال مشرقی به مصر نقل‌مکان کرد، از قناعت به ریزه‌خواری شکایت داشت؛ چراکه پیش‌تر در کنار ایلخانان به وفور نعمت عادت کرده بود.[۱] همچنین شایان ذکر است که نوازندگان چینی در دورهٔ تصدی غازان و شاید در دوره‌های دیگر نیز در ایران به نوازندگی می‌پرداختند. به همین ترتیب، بسیاری از نوازندگان مسلمان که برخی از آن‌ها احتمالاً از قلمروی ایلخانان بودند، به سلسلهٔ یوآن چین، سلطان‌نشین دهلی و مصر راه یافتند. در واقع مملوکان از اعضای حلقهٔ ارموی، به‌ویژه پس از سقوط ایلخانان، استقبال کردند.[۲] مجرای دیگری برای تبادل موسیقی هدایای سلطنتی بود؛ زیرا کنیزان آوازخوان اغلب در قالب هدیهٔ سخاوتمندانه‌ای بین حاکمان مبادله می‌شدند.[۳] از آنجا که برای حاکمان و امیران معمول بود که استادان ممتاز به کنیزان آن‌ها موسیقی تعلیم دهند،[۴] این نوع تبادلات لاجرم به ارتقای انتقال «موسیقی باکیفیت» به سراسر قارهٔ اوراسیا کمک می‌کرد.

رفت‌وآمد گستردهٔ مردم که مشخصهٔ عصر مغولان است، طبیعتاً به اشاعهٔ سازهای موسیقی منجر می‌شد؛ برای مثال، نگاره‌ها گواه حضور سازهای چینی و اروپایی در قلمروی ایلخانی‌اند.[۵] علاوه بر این، براساس اطلاعاتی که از رشیدالدین در اختیار ماست، نظام نغمه‌نگاری چینی نیز به این قلمرو راه یافته است.[۶] از آنجایی که ارموی در *رسالهٔ [شرفیهٔ]* به این پدیده اشاره نمی‌کند، دشوار بتوان تشخیص داد که آیا او از این دادوستدها آگاه بوده یا خیر. نسل دوم حلقهٔ او احتمالاً از این تحول بیشتر آگاه بوده‌اند؛ زیرا این نوازندگان اغلب مرتباً از درباری به دربار دیگر می‌رفتند.[۷] این نوع از تنوع احتمالاً باعث رشد مداوم موسیقی و موسیقی‌شناسی در سراسر مرزهای ایلخانان شد. **نتیجه‌گیری** برخلاف آن دسته از نویسندگانی که بر جنبه‌های آخرالزمانی سقوط بغداد تأکید می‌کنند، شرح شخصیِ ارموی مؤید دیدگاه‌های این‌جهانی از این واقعهٔ سرنوشت‌ساز است. سرنوشت این عالم جامع‌الأطراف و مجموعهٔ آثار و شاگردان او در عصر ایلخانان پس از فتح بغداد به‌روشنی نشان می‌دهد که پیروزی مغولان دست‌کم حجابی بر فرهنگ موسیقی عباسی نیفکند. در واقع، این سنت موسیقایی به دلیل سازگاری این فرهنگ با هنجارهای بومی حکومت جدید و عرصهٔ فراخی که امپراتوری مغول ایجاد کرد، تحت حکومت مغولان همچنان به تکامل، گسترش و شکوفایی خود ادامه داد. به‌علاوه، این امر تأثیر شگرفی بر تحول بعدی موسیقی اسلامی در عالم اعراب، ایرانیان و ترکان داشته است.

---

۱. عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۹۶.

۲. برای نمونه، عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۸؛ و Allsen, "Entertainers," 42–45.

۳. برای نمونه، ابن بطوطه ذکر می‌کند که سلطان دهلی زنان آوازخوان هندو را به نزد امپراتور سلسلهٔ یوآن فرستاد. Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, 4:773; Idem (Gibb), 4:1؛ عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۹۶، ۳۷۵. برای بحثی در مورد هدایای مبادله‌شده بین بزرگان مغول و مملوک نک. Little, "Diplomatic Missions," 39.

۴. برای نمونه، عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۹۶؛ و ابن حجر، *دُرَر*، ۳: ۲۴۰.

۵. Farmer, "Reciprocal Influences," 334–35, 340–42؛ Allsen, "Entertainers," 45؛ در مورد نوازندگان هم‌روزگار در سلطنت مملوکان، نک. Neubauer, "Musik," 238–40.

۶. رشیدالدین، *تنکسوق‌نامه*، ۳۹ـ۳۸، برای ترجمهٔ کامل این قسمت به انگلیسی، نک. Jahn, "Some Ideas of Rashīd al-Dīn," 146–47; cited in Allsen, "Entertainers," 44.

۷. برای نمونه، عمری، *مسالک*، ۱۰: ۳۹۲، ۳۹۶، ۴۰۲، ۴۰۷؛ ابن حجر، *دُرَر*، ۳: ۲۴۰؛ الصفدی، *اعیان*، ۱: ۱۵ـ۴۱۴. از جملهٔ موارد جالب عبارت است از اشارهٔ جمال مشرقی به ارغول (نوعی نی) که به نظر او فرانک‌ها استفاده می‌کردند؛ عمری، *مسالک*، ۱۰: ۴۰۷. در مورد تأثیر موسیقی چینی و هندی بر همتای ایرانی خود در طول قرن‌های سیزدهم و چهاردهم، نک. فلاح‌زاده، *مکتوبات فارسی*، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۷. با این حال، نظام نغمه‌نگاری چینی در ادبیات موسیقایی نظری اسلامی گنجانده نشده است.

منابع

ابن الحجهٔ الحموی، (۱۹۷۱)، *ثمرات الأوراق*؛ قاهره: مکتبهٔ الخانجی.
ابن الدوادای، (۱۹۶۰)، *کنز الدُرَر و جامع الغُرَر*؛ ج. ۹. قاهره: مؤسسهٔ باستان‌شناسی آلمان در قاهره.
ابن الساعی، (۱۸۹۱)، علی بن انجب [منسوب]؛ *کتاب مختصر اخبار الخلفاء*. قاهره: بلاغ.
ابن الطقطقی، (۱۸۹۵)، محمد بن علی. *الفخری فی الآداب السلطانیهٔ والدول الاسلامیهٔ*؛ پاریس: کتابخانهٔ امیل بویون.
ابن الفوطی، (۱۹۹۵). کمال‌الدین ابوالفضل. *تلخیص مجمع‌الآداب فی معجم الألقاب*؛ تصحیح محمد الکاظم. تهران: مؤسسهٔ الطباعهٔ والنشر، [۱۳۷۴ش/].
ابن جنید، یحیی محمود. (۲۰۰۸)، *المستعصم بالله العباسی*؛ بیروت: الدار العربیهٔ للموسوعات.
ابن حجر. (۱۹۶۶)، *الدُرَر الکامنهٔ*؛ قاهره: دار الکتب الحدیثهٔ.
ابن خلدون. (۱۹۶۱)، *المقدمهٔ*. فی *کتاب العِبَر*؛ بیروت: دار الکتاب اللبنانی.
ابن طاوس، علی بن موسی. (۱۹۹۶)، *اقبال‌العمل*؛ بیروت: منشورات مؤسسهٔ الأعلمی للمطبوعات.
ابن کثیر. (۱۹۹۳)، *البدایهٔ والنهایهٔ*؛ بیروت: دار احیاء التراث العربی.
آیتی، عبدالمحمد. (۱۹۶۷)، *تحریر تاریخ وصّاف*؛ تهران: چاپخانهٔ علمی، ۱۳۴۶ش.
جوینی، عطاملک. (۱۹۱۲)، *تاریخ جهانگشا*؛ تصحیح میرزا محمد قزوینی. لندن: لوزاک.
حاجی خلیفه. (۱۹۴۱)، *کشف الظنون عن أسامی الکتب والفنون*؛ استانبول: مطبع وکالهٔ المعارف الجلیلهٔ.
حافظ ابرو. (۱۹۳۸)، *ذیل جامع‌التواریخ*. تصحیح خانبابا بیانی؛ تهران: چاپخانهٔ علمی، ۱۳۱۷ش.
خواندمیر. (۱۹۵۶)، *تاریخ حبیب‌السیر*؛ تهران: کتابخانهٔ خیام، ۱۳۳۳ش.
الذهبی، شمس‌الدین محمد بن احمد. (۲۰۰۳)، *تاریخ الاسلام*؛ بیروت: دار الکتاب العربی.
رشیدالدین. (۱۹۷۲)، *تنکسوق‌نامهٔ طب اهل ختا*؛ تصحیح مجتبی مینوی. تهران: دانشگاه تهران، [۱۳۵۰ش].
ـــــــــ . *جامع‌التواریخ*. (۱۹۶۰)، تصحیح بهمن کریمی؛ ۲ جلدی. تهران: اقبال، ۱۳۳۸ش.

السُبکی، تاج‌الدین ابونصر. (۱۹۶۴)، *طبقات الشافعیهٔ الکبری*؛ حلب: مطبعهٔ عیسی البابی الحلبی.
السرجانی، راغب. (۲۰۰۶)، *قصهٔ التتار من البدایهٔ الی عین جالوت*؛ قاهره: مؤسسهٔ اقرأ.
شیرازی، قطب‌الدین. (۲۰۱۰)، *اخبار مغولان*؛ قم: کتابخانهٔ بزرگ حضرت آیت‌اللّه العظمی مرعشی نجفی، [۱۳۸۹ش].
الصفدی، صلاح‌الدین خلیل بن أیبک. (۱۹۹۱–۱۹۸۷)، *الوافی بالوفیات*؛ بیروت.
ـــــــــ . (۱۹۹۸)، *اعیان العصر و اعوان النصر*؛ بیروت و دمشق: دارالفکر.
العبری [گرگوریوس ابوالفرج بن هارون]. (۱۹۹۲)، *تاریخ مختصر الدول*؛ بیروت: دارالمشرق.
العزاوی، عباس. (۱۹۵۱)، *الموسیقی العراقیّهٔ فی عهد المغول والترکمان*؛ بغداد: شرکهٔ التجارهٔ.
العمری، شهاب‌الدین ابن فضل‌اللّه. (۲۰۱۰)، *مسالک‌الأبصار و ممالک‌الأمصار*؛ بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.
فلاح‌زاده، مهرداد. (۱۳۹۹)، *مکتوبات فارسی در باب موسیقی: قرن پنجم تا نهم هجری قمری*، ترجمهٔ سهند سلطاندوست. تهران: مرکز.
کازرونی، علی بن محمد. (۱۹۷۰)، *مختصر التاریخ من اول الزمان الی منتهی دولهٔ بنی‌العباس*؛ بغداد: مدیریهٔ الثقافهٔ العامهٔ.
الکتبی، محمد بن شاکر. (۲۰۰)، *فوات الوفیات*؛ بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.
معروف، ناجی. (۱۹۷۶)، *تاریخ علماء المستنصریهٔ*؛ قاهره: دارالشعب.
منصور، احمد. (۲۰۰۳)، *قصهٔ سقوط بغداد*؛ بیروت: دار ابن حزم.
ناشناس. (منسوب به ابن فوطی). (۱۹۹۷)، *کتاب‌الحوادث*؛ بیروت: دارالغرب الاسلامی.
النویری، شهاب‌الدین احمد بن عبدالوهاب. (۱۹۸۴)، *نهایهٔ الأرب فی فنون الأدب*؛ قاهره: الهیئهٔ المصریهٔ العامهٔ للکتاب.
وصّاف، عبداللّه بن فضل‌اللّه. (۱۹۶۰–۱۹۵۹)، *تاریخ وصّاف (تجزیهٔ‌الأمصار و تزجیهٔ‌الأعصار)*؛ بمبئی، ۱۲۶۹ق/ ۱۸۵۳ـ۱۸۵۲م. چاپ مجدد، تهران، ۱۳۳۸ش.
Abou Mrad, Nidaa. Musique de l’époque abbaside: Le legs de Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī/ Music of the Abbasid Era: The Legacy of Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī [sic]. Paris: Maison des cultures du monde, 2005.
Abu Rukun, Alaa S. [sic]. “The Fall of Abbasid Baghdad (658H/1258) as Reflected in Arabic Historiography and the Arab Literature.” PhD diss., Bar Ilan University, Israel, 2010. [In Hebrew]
Allsen, Thomas T. “Command Performances: Entertainers in the Mongolian Empire.” Russian History 58 (2001): 37-46.
Amitai, Reuven. “Hülegü and his Wise Men: Topos or Reality?” In *Politics, Patronage, and the Transmission of Knowledge in 13th-15th Century Tabriz*, edited by Judith Pfeiffer, 15-34. Leiden: Brill, 2014.
Arnon, Na’ama. “The Mongols and the Jews: People of the Book and People of the Horses.” MA diss., Bar Ilan University, 2005. [In Hebrew]
Bar Hebraeus. *The Chronography of Gregory Abu’l-Faraj . . . commonly known as Bar Hebraeus*. Translated by Ernest Alfred Wallis Budge. Reprint, London: The Georgian Press, 2003.
Biran, Michal. “Violence and Non-Violence in the Mongol Conquest of Baghdad.” Paper presented at the conference “Legitimate and Illegitimate Violence in Islamic Thought,” Exeter, UK, September 3-4, 2012.
Boyle, John Andrew. “The Death of the Last ‘Abbāsid Caliph: A Contemporary Muslim Account.” *Journal of Semitic Studies* 6 (1961): 145-61.
Canby, Sheila R. “Yāḳūt al-Mustaʿṣimī.” In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*; online version at http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/yakut-al-mustasimi-SIM_7972. (see earlier remarks)
Chang De, in Li You. *Xishiji* (Record of an Embassy to the West). Translated in *Mediaeval Researches from Eastern Asiatic Sources*, compiled by Emili V. Bretschneider, 1:122-56. London: Trübner & Co., 1910.
al-Dhahabī, Shams al-Dīn Muḥammad b. Aḥmad. Ta’rīkh al-Islām. Beirut: Dār al-kitāb al-ʿarabī, 2003.
Eickelman, Dale F. “Is there an Islamic City? The Making of a Quarter in a Moroccan City.” *International Journal of Middle Eastern Studies* 5 (1974): 274-94.
Farmer, Henry George. “Reciprocal Influences in Music ’twixt the Far and Middle East.” *Journal of the Royal Asiatic Society* 66/2 (1934): 327-342.

———. "ʿAbd al-Ḳādir b. Ghaybī." In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*; online version at http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abd-al-kadir-b-ghaybi-SIM_0091
Gelder, Geert Jan. H. van, "Sing Me to Sleep: Safi al-Din al-Urmawi, Hulegu, and the Power of Music," *Quaderni di Studi Arabi* n. s. 7 (2012): 1-9.
Gilli-Ellevy, Hend. "Al-Ḥawādit al-ǧāmiʿa: A Contemporary Account of the Mongol Conquest of Baghdad, 656/1258." *Arabica* 58 (2011): 353-71.
Hassan, Mona F. "Loss of Caliphate: The Trauma and Aftermath of 1258 and 1924." PhD diss., Princeton University, 2008.
Ibn al-Ṭiqṭaqā, Muḥammad b. ʿAlī. *al-Fakhrī*. Translated by C. E. J. Whitting. London: Luzac, 1947.
Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages d'Ibn Baṭṭūṭa*. Edited and translated by C. Defrémery and B. R. Sanguinetti. Paris: L'Imprimarie Nationale, 1969.
———. *The Travels of Ibn Battuta*. Translated by H. A. R. Gibb and Charles Buckingham, 4 vols. Cambridge: The Hakluyt Society, 1958-94.
Ibn Khaldūn. *The Muqaddimah: An Introduction to History*. Translated by Franz Rosenthal. Princeton: Princeton University Press, 1967.
Jackson, Peter. "Bāyjū." In *Encyclopaedia Iranica* IV: 1-2 http://www.iranicaonline.org/articles/bayju-baiju-or-baicu-mongol-general-and-military-governor-in-northwestern-iran-fl.
Jahn, Karl. "Some Ideas of Rashīd al-Dīn on Chinese Culture." *Central Asiatic Journal* 14 (1970): 134-47.
Juwaynī, ʿAṭā Malik. *The History of the World-Conqueror*. Translated by John Andrew Boyle. Reprint, Manchester: Manchester University Press, 1997.
Khwāndamīr. *Ḥabīb al-siyar*. Translated by Wheeler M. Thackston. Vols. 3 and 4. Cambridge, MA: Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1994.
Lane, George. *Early Mongol Rule in Thirteenth Century Iran*. London and New York: RoutledgeCurzon, 2003.
Le Strange, G. "The Story of the Death of the Last Abbasid Caliph, from the Vatican MS. of Ibn-al-Furāt." *Journal of the Royal Asiatic Society* 2 (April 1900): 293-300.
Little, Donald P. "Diplomatic Missions and Gift Exchanged by Mamluks and Ilkhans." In *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, edited by Linda Komaroff. Leiden: Brill, 2006, 30-42.
Neubauer, Ekhard. "Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Landem." *Der Islam* 4 (1969): 233-60.
———. "Ṣafī al-Dīn Urmawī." In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*; online version at http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-6447.
Piamenta, Moshe. *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*, pt. 1. Leiden: Brill, 1990.
Polo, Marco. *The Travels of Marco Polo*. Edited by Henry Yule and H. Cordier, 2 vols. New York: Dover, 1993.
Rashīd al-Dīn. *Jamiʿu't-tawarikh* [sic] *Compendium of Chronicles*. Translated by Wheeler M. Thackston. Cambridge, MA: Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1998-99.
Shiloah, Amnon. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
al-ʿUmarī, Shihāb al-Dīn Ibn Faḍlallāh. *Das Mongolische Weltreich: al-'Umarī's Darstellung der mongolischen Reiche in seinem Werk Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār*. Edited and translated by K. Lech. Wiesbaden: Harrassowitz, 1968.
———. *Masālik al-abṣār wa-mamālik al-amṣār*. Ed. F. Sezgin with A. Jolhosha, E. Neubauer. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic Islamic Science at the Johan Wolfgang Goethe University, 1988.
Ward, L. J. "Ẓafarnāmah of Mustawfī." PhD diss., Manchester University, 1983.

Wright, Owen. *The Modal System of Arab and Persian Music: ad 1250-1300*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

یادداشت علمی

تأملی نشانه‌شناختی در معنای "سرود" در جامعهٔ معاصر ایران

پویا سرایی[1]
دانش‌پژوه دکترای تخصصی پژوهش هنر-پردیس هنرهای زیبا.

چکیده

در این جستار، نگارنده پس از طرح بنیان‌های نشانه‌شناختیِ موسیقی "سرود" در دورهٔ صدر انقلاب اسلامی سال۵۷، به شکل‌گیری فرمی منحصربه‌فرد در موسیقی این دوره اشاره می‌کند که همزمان از هم‌نهادیِ نشانه‌های چند حوزه: موسیقی دستگاهی، "سرود"، موسیقی ارکسترال نظامی بهره می‌برد. این ژانر، گونه‌ای "تصنیف- "سرود" " را شکل داده است. این آثار که به لحاظ تفوقِ سوبژه فردیِ مصنفان خود هم ازجهات کارکرد و هم فارغ از کارکردِ "سرود" دارای ارزش‌های متفاوت موسیقایی نیز بودند، در دورهٔ بعدی، به شکلی کاملا ابژکتیو و فارغ از نوآوری‌های گذشته دنبال می‌شود. در این دوره، آثار ساخته شده از حالت دوگانه پیشین جدا شده و "سرود" با مشخصات کلاسیک آن، بیشتر در این دوره قابل ملاحظه است. نکتهٔ دیگر در آثار این دوره، ارائهٔ "سرود" در بستر نشانه‌های موسیقی دستگاهی است.

در سال‌های واپسین، "سرود" در عین تکامل و گسترش در جهاتی؛ چون سازبندی، تنظیم خطوط صدایی از بستر موسیقی دستگاهی جداشده است. در پایان نشان داده می‌شود که در دورهٔ سوم، نشانه‌های موسیقی دستگاهی در"سرود" کم فروغ‌تر از دو دورهٔ پیشین است. احساس ملی‌گرایانهٔ مصنفین موسیقی دستگاهی نیز امروزه نه در "سرود" و در "تصنیف-سرود" که در تصانیفی کاملا دستگاهی-به دور از ارزش‌ها و دلالت‌های نشانه‌شناختیِ موسیقی نظامی-"سرود" عرضه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سرود، موسیقی دستگاهی، نشانه‌شناسی.

[1] . pouya.sarai@gmail.com

مقدمه

"سرود" به مانند بسیاری ازپدیده‌های دیگر، در هر زمان حائز تعریفی متفاوت از قبل بوده است؛ برای مثال، آنچه گزنفون از اجرای موسیقی نظامی در لحظات نخست جنگ‌های ایرانیان از آن نام برده است (بینش، ۱۳۷۸ :۲۴). بی‌شک به مفهوم امروزی "سرود" نزدیک‌تراست تا معنایی که حافظ در بیت: "چو در دست است رودی خوش/ بزن مطرب "سرود"ی خوش" از آن مراد کرده است؛ اما آنچه در افق معنایی معاصر از مفهوم "سرود" تعبیر می‌شود، اساسا پدیده‌ای موسیقایی کارکردگرایانه، باکلام، دارای صراحت و روشنی ریتمیک–ملودیک و فرمال دارای کارکرد بنیادیِ تهییج عموم، ایجاد خودباوری فرهنگی–اعتقادی مخاطبانی است که در یک گستره سیاسی–اعتقادی مشترک گردِ هم آمده‌اند.

این مطلب، خود گویای این نکته است که "سرود"، موسیقیِ ناموسیقی است. بنیان این همنشینیِ پارادوکسیال، بی‌شک در اندیشه بسیاری از فلاسفه معاصر–عموما در دورهٔ رومانتیک و پس از آن–(نک احمدی، ۱۳۸۵ :۱۳۳–۱۳۵) است.

موضوعی که ذات فی‌النفسه موسیقی–فارغ از: کلام، عنوان مشخص قطعه موسیقایی و یا طرح موسیقی در زمینهٔ موضوعی دیگر (مانند فیلم، نمایش)– را عاری از هرگونه دلالت مشخص به جهان عینی و معنای صریح وانضمامی، می‌انگارد (همان). بدین ترتیب "سرود"، تعین پدیده‌ای است که خود در ذات نامتعین است.

این به کارگماری موسیقی–که همواره یا در جهت تحقق سوبژه فردی و یا عینیت سوبژه جمعی گروهی از افراد است– در ادواری از تاریخ آن‌قدر خطیر است که برای موسیقی شکلی دیگر غیر از تعینِ سوبژه، در نظر گرفته نمی‌شد که از این دست می‌توان به اقوالِ کاربردگرایانهٔ افلاطون در مورد اشاعهٔ انواع جایز موسیقی در یوتوپیا (جمهوری: ۹۵۱). و یا مواضع مارکس در رابطه با وابستگی هنر به پرولتاریا (See Marx-Engels1973:193-196)، دردورهٔ معاصر، اشاره کرد؛ اما "سرود" و تبار آن در ایران–دربازه زمانی دههٔ پنجاه شمسی تا کنون– نیز همزمان با سایر تحولات، دگرگون شده است. نکتهٔ جالب توجه در این مورد، حضور ژانری دوگانه "سرود–تصنیف" در نخستین سال‌های این دوره است.

این ژانر که نمونه‌های نسبتا فراوانی به‌خصوص در دورهٔ تولید و عرضهٔ آثار مرکز هنری چاووش دارد، به لحاظ زیباشناسیِ معناشناختی کیفیتی منحصربه‌فرد دارد؛ چراکه مستقیما از دو نظام نشانه‌شناسی: ۱– موسیقی کارکردگرایانه "سرود" (با صراحت، کلام و شکل بی‌پیرایهٔ موسیقایی آن) و ۲–موسیقی دستگاهی (ادای شعری، چگونگی پردازش عمودی اصوات و سازبندی) بهره می‌برد.

نمونهٔ عالی این همجوشی را می‌توان در اثر برادر (اثر محمدرضا لطفی و آواز محمدرضا شجریان–چاووش شماره۲) دریافت. لحن ادای شعری خواننده، بهره‌گیری از آرتیکوله‌های مختص موسیقی دستگاهی، جای اجرای تحریرها و استفادهٔ هرچند ظریف از آن‌ها –که در موسیقی صریح "سرود" رواج ندارد–کیفیت ادراکی آوازِ این اثر را بسیار شبیه تصانیف موسیقی دستگاهی نمود داده است. سازبندی اثر (جز در نقطه‌ای خاص که به آن اشاره خواهد شد) آنسامبل موسیقی دستگاهی است. خطوط باس (اجراشده توسط بمتار و عود) بسیار پرتحرک و در بسیاری از مواقع، پولی فونی نوشته شده‌اند. چیزی که از یک سو، جز در آثار موسیقی دستگاهی آن دوره (و البته پس از آن در بسیاری از آثار موسیقی دستگاهی) وجود نداشته و از سویی دیگر، در موسیقی مارش‌وار و عامه‌فهم "سرود"، کاملا غیررایج است.

نکتهٔ جالب توجه در آثار این دوره، استفاده از دال‌های نظام نشانه‌شناسی موسیقی نظامی (که از جهات گوناگون مترادف موسیقی "سرود" است). در قالب موسیقی دستگاهی با مؤلفه‌های کلاسیک آن است؛ برای مثال، در قسمتی از شعر، بلافاصله پس از شنیدن مصرع: بزن شیپور صبح روشنایی، صدای طبل کوچک و فیگور مارشی آن به همراه حرکت آرپژوارِ نی (به مانند سازهای بادی مسی موسیقی نظامی) به گوش می‌رسد. این بازنمایی

مؤلفه‌های موسیقی نظامی در زمینهٔ موسیقی دستگاهی به نوعی استفاده از معانی رایج در نظام معناشناختی موسیقی نظامی است.

از طرف دیگر، مضمون اشعار، حرکت صریح ملودی‌ها، تلفیق هجایی روشن اشعار با موسیقی، حالت امپرسیونیستی در دکلماسیون شاعر و... همه‌وهمه، عناصری روشن از نظام معناشناختی "سرود" -با کارکردهای فرهنگی- عقیدتی مشخص یک "سرود" در برهه انقلابی ملی هستند. بدین ترتیب، سه‌گونه از روابط معناشناختی (موسیقی دستگاهی، موسیقی "سرود"، موسیقی ارکسترال نظامی)، در آثار این دوره، در روابط معناشناختی که منجر به پیدایش ژانر ویژه‌ای است، صورت‌بندی شده‌اند[۱].

در آثار متعدد دیگر، نظیر میهن (ساختهٔ حسین علیزاده- خوانندگی محمدرضا شجریان) نیز این‌گونه هم‌نهادی نشانه‌ها دیده می‌شود. توضیح اینکه، این اثر در ابتدا، در عین استفاده از شعری با مضامین میهنی، با شکلی تصنیف‌وار بدون هیچ ارجاع مستقیم به نظام نشانه‌شناسی موسیقی "سرود"، آغاز می‌شود.

به عبارتی تفصیلی، تمهیداتی نظیر: تلفیق خط آواز، به شکل ریتمی ساده در بسترِ تحرک سازها (با ریتم ترکیبی) و یا جواب مختصر سازها در بین کلام (که آن هم با ریتمی ترکیبی و اساسا فارغ از حالت ایستایی موسیقی مارش گونه "سرود" است). به هیچ وجه نمی‌توانند مستقیما به قصد تهییج روحیه ملی (کارکرد اصیل "سرود") به کار رفته باشند؛ بلکه بیشتر گویای به خدمت گرفتن مضامین ملی-عقیدتی در بستر موسیقی دستگاهی است. به نوعی سوبژه آهنگساز به موسیقی ابژکتیو "سرود" تفوق دارد. او کاملا در قالب روابط دال و مدلولی موسیقیِ نظامی‌وارِ "سرود" واقع نشده و آن‌ها را به‌طور کامل نمی‌پذیرد؛ بلکه همواره در پیِ همراه کردن آن‌ها با موسیقی راستین فرهنگ ملیِ خود وترکیب عالیِ این دو است.

در بخش انتهایی این اثر(پس از فرود موجزِ حصار به چهارگاه که خود بدعتی نو در حرکت مدالی موسیقی دستگاهی است[۲]) فرمِ کلیِ اثر به‌طور غیرقابل محسوسی، با تغییراتی نظیر جایگزین کردن ریتم ساده به جای ریتم پویا و سیال ترکیبی، استفاده از چند خوانندهٔ کُر به جای تک‌خوان و تأکیدگذاری[۳] خاص خطوط صدایی در جهت ایستا کردن موسیقی، از موسیقی دستگاهی به سوی موسیقی "سرود" کشیده می‌شود.

در این حالت، با برجسته‌تر شدن دال‌های معناشناختیِ موسیقی "سرود" نسبت به دال‌های موسیقی دستگاهی، مخاطب خود را در مقابل "سرود" می‌بیند و نه یک تصنیف با مضامین ملی.

بدین ترتیب، نبوغ آهنگساز (که نوعا حاصل تفوق سوبژه او در اثر است) این‌گونه از چند نظام معناشناسی بهره می‌برد تا اثری شکل گیرد که از دو جهت متفاوت حائز اهمیت است: ۱- کارکردگرایانه ("سرود"ی میهنی-ملی؛ دارای کاربردِ تأثیرگذاریِ مختص موسیقی "سرود") ۲-غیر کارکردگرایانه (موسیقایی صرف؛ اثری درخور توجه به لحاظ حرکات ملودیک، مدال، فرم و ریتم و رعایت استتیک موسیقی دستگاهی).

لازم به ذکر است که این صورت‌بندی جدید که حاصل عدم تفکیک حوزه‌های فوق‌الذکر در نزد مصنفین آن بوده است، در تمامی آثار موسیقایی این دوره دیده نمی‌شود. برای نمونه، آثاری نسبتا فراوان نیز می‌توان یافت که در آن‌ها، ادای لحن شعری کاملا به شکل "سرود" (فارغ از هرگونه ویرتئوزنماییِ سولیستیکِ خوانندگی در موسیقی دستگاهی) است و یا آثاری که سازبندی آن‌ها کاملا دستگاهی و ساختار کلی آن، بدون هیچ ارجاع به افه‌های ریتمیک-ملودیکِ موسیقی نظامیِ "سرود" طراحی شده است.

با وجود این، آنچه موردنظراست، همبستگی روح ملی (با نمود مشخص در اشعار و صراحت بیان و ملودی‌ها) خصایص فرهنگی (استفادهٔ غالب از المان‌های موسیقی دستگاهی) و بهره‌گیری از دستگاه نشانه‌شناسی موسیقی نظامی (برای هرچه پررنگ‌تر حس همبستگی و القای مفاهیم اجتماعی، عقیدتی، سیاسی).

در دورهٔ نخستین پس از انقلاب، موضوع "سرود" به شکلی متفاوت پیگیری شد. در این مقطع، به نوعی نقش سوبژه فردی آهنگساز، درآرمان‌های همبستهٔ اجتماعی-عقیدتی (سوبژه جمعی) مستحیل گردید. این خود باعث عدم بروز ساختارشکنی‌های موجود در دورهٔ آثار چاووش شد. نتیجهٔ نشانه‌شناختیِ این نگرش،

---

۱. لازم به ذکر است که برخی از "سرود"های این دوره و حتی "سرود"های معاصر، به زبان وگویش‌های محلی است و به‌طور طبیعی از موسیقی و نظام معناشناسی، استتیک همان منطقه تبعیت می‌کند؛ برای نمونه، در صدر انقلاب می‌توان به آلبوم "سرود"های آذربایجان (اثر حسین علیزاده- آواز: ناصری) اشاره کرد. منظور نگارنده آن دسته از سودهایی است که در بستر موسیقی دستگاهی زاده شده و از روابط معناشناختیِ آن بهره می‌برد.

۲. این گزینش فرود موجز-بی‌سابقهٔ خود دلیلی دیگر بر تفوق سوبژه فردی آهنگساز و برتربینی نظام نشانه‌شناختی موسیقی دستگاهی بر نظام نشانه‌شناختی "سرود" در ذهن آهنگساز است.

۳ Rhythmic Accentuation

عدم همجوشی نشانه‌های چند حوزه: موسیقی دستگاهی، نظامی، "سرود" به شکل گذشته (با دخیل کردن سوبژه فردی) و یا بعضا پذیرش (یا برجستگی) روابط دال و مدلولی یک نظام معناشناختی خاص بود؛ برای مثال در آثاری نظیر پیروزی (ساختهٔ احمدعلی راغب–به خوانندگی محمد گلریز) در عین استفاده کردن از نظام مدالی موسیقی دستگاهی (آواز بیات ترک)، لحن آوازی صریح ریتم دوضربی ساده، موتیف ایستا، ساده و مارش‌گونهٔ همیشگی موسیقی "سرود"، فاقد پیچیدگی‌های فنی آثار چاووش است. به نوعی که ملودی‌های ساده و روان، پس از گذری کاملا قابل حدس و سنتی به گوشه‌های متفاوت، به مد اولیه فرود می‌آیند. دیگر صحبتی از بدعت ترکیب المان‌های زیباشناختیِ موسیقی دستگاهی، نظامی–"سرود"، در میان نیست.

پدیدهٔ پیش‌رو، با صراحت و سادگی فراوان، به فرم کلاسیک "سرود" شبیه‌تر است؛ برخلاف آثار چاووش که در آن، همواره موسیقی دستگاهی ایران همراه با بدعت‌گذاری و نبوغ عالیهٔ سازندگان آن همراه و منجر به ادغام یکپارچهٔ موسیقی دستگاهی–"سرود" شده بودند، در این نوع موسیقی، عناصر رو به سوی سادگی گذاشته و از این رهیافت، تطابق بیشتری با ذوق عامه پیدا نموده و نتیجتا با اهداف کارکردگرایانه "سرود" هماهنگی بیشتری یافت.

نکتهٔ قابل توجه در این دوره، وجود عناصر راستین موسیقی دستگاهی در "سرود"هاست. به‌طوری‌که سازبندی، حرکت ملودی‌ها، منطق فرمال آثار، همه‌وهمه از موسیقی دستگاهی بهره برده و لذا هنوز روابط معناشناختی موسیقی دستگاهی در"سرود"های این دوره، قابل درک است.

نکتهٔ دیگر در این دوره، ورود عناصر نشانه‌شناختی موسیقی مذهبی–عزاداری است که در برخی از آثار دیده می‌شود؛ برای مثال، اثر "شهید مطهر" (ساختهٔ راغب–آواز گلریز) که از جهات گوناگون سازبندی، حرکت ملودی ساختار، وام‌دار موسیقی عزاداری است. چنانچه قابل ملاحظه است، استفاده از این المان‌ها در آثار مشابه چاووش (آثاری که برای یادمان شهدا بودند–نظیر کاروان شهید اثر: لطفی–آواز: ناظری) سابقه‌ای نداشت.

در سال‌های اخیر، "سرود" در عین حال که به لحاظ فرم و ساختار کاملا از تصنیف آوازی رایج در موسیقی دستگاهی جدا گردیده است. این جدایی نه فقط در سطح عدم همجوشی "تصنیف–سرود" که در سطح گسست از نظام زیباشناسی و در برخی موارد، کلیهٔ شئونات موسیقی دستگاهی نیز بوده است.

این درحالی است که در برخی از این آثار به لحاظ ارکستراسیون، رویکرد آکادمیک به آنسامبل، تنظیم خطوط صدایی مجموعه‌ای بسیار فنی‌تر از قبل پدید آمده است (برای نمونه، اثر تائیس–ساختهٔ محمد حقیقی‌فرد)؛ اما به نوعی کمرنگ شدن شئونات موسیقی دستگاهی درآثار جدید نمایان است. آن‌گونه که این کم فروغی، در دیگر انواع موسیقی رایج در جامعه هنری ایران نیز به انواع گوناگون قابل مشاهده است.

در"سرود" معاصر، نه آن بدعت حرکت جمله‌ها، همزیستی فضاهای بدیعِ مدال آثار چاووش دیده می‌شود و نه حتی شکل ابژکتیوِ موسیقی دستگاهی و نظام معناشناسانهٔ آن که درآثار نخستین پس از انقلاب اسلامی به چشم می‌خورد؛ بلکه در بسیاری موارد، اشل صوتی دستگاه‌ها نیز به‌صورت تعدیل شده (تامپره شده) مورد استفاده قرار می‌گیرد و این چیزی نیست جز انکار "فرهنگ" در قالب اثری هنری که خود وظیفهٔ حفظ فرهنگ و اصالت فرهنگی یک ملت یا قوم را به دوش می‌کشد.

آثار جدید به رغمِ فرم و محتوای روشمندتر از گذشته و با وجود محیط شدن کامل این آثار در فرم "سرود"، نسبت به نشانه‌های موسیقی دستگاهی بی‌اعتنا هستند. با وجود این، فرهنگ شنوداری قدرتمندتر آهنگساز معاصر نسبت به گذشته، دستیابی به ابزار تکنولوژیک معاصر، باعث شده‌اند تا راهی هموارتر از گذشته در جهت تجلی سوبژه آهنگساز در اثرش پدید آید؛ اما نکته اینجاست که این سوبژه بیش از پیش در جهت مسائلی؛ چون چگونگیِ شکل‌گیری و پردازش روابط عمودی اصوات ، ارکستراسیون اثر و... است تا به کار گیری المان‌های موسیقی دستگاهی و یا استفادهٔ بدیع ازآن‌ها در قالب "سرود"ی ملی.

در همین رابطه، لازم به ذکر است که در دورهٔ معاصر، آثاری با برجستگی تامِ موسیقی دستگاهی با مضامین ملی–میهنی نیز دیده می‌شود؛ برای نمونه، تصنیف وطنم ایران (ساختهٔ محمدرضا لطفی –آواز محمد معتمدی) که در این آثار تقریبا نشانه‌ای از نظام معناشناسی موسیقی "سرود"– نظامی دیده نمی‌شود؛ بلکه این آثار در وهلهٔ نخست گویای حس مصنف نسبت به مقولات ملی است تا ایجاد تهییج و یا کارکردی تأثیرگذار در جهت حفظ روحیهٔ همبستگی ملی.

بدین ترتیب، با گذر زمان، نظام نشانه‌شناسی موسیقی دستگاهی به تدریج از "سرود" صدر انقلاب، منتزع و امروز در قالب تصانیفی با مضامین ملی و یا برگرفته از احساس ملی‌گرایانه دیده می‌شود. جز در موارد جزیی، موسیقی دستگاهی که خود عضوی زنده از فرهنگ ملی ایران زمین است، از "سرود"های ملی ایران که خود برای حیات و پویایی بیشتر فرهنگ ایرانی تهیه و تولید می‌شوند، رخت بربسته است. جای آن دارد که در

عین حفظ خصوصیات موسیقی "سرود" با همهٔ عامه‌پسندی و زیباشناسیِ دریافت آن، نگرشی نو به کاربرد خصایص ملی در قالب "سرود"های ملی، صورت گیرد.

منابع

افلاطون. (۱۳۶۷)، *دورهٔ آثار*، برگردان م.ح.لطیفی. تهران: دانشگاه تهران.

احمدی، بابک. (۱۳۸۵)، *حقیقت و زیبایی* (درس‌های فلسفه هنر)؛ چ۱۱.تهران: مرکز.

بینش، محمدتقی. (۱۳۷۸)، *تاریخ مختصرموسیقی ایران*؛ چ۲،تهران:هستان.

Marx & Engels, K & F
1973 *On literature and Art,* eds L. Baxandall & S. Morawski, New York

تحلیل آموزش محور عناصر ساختاری اثر موسیقی
(مطالعه موردی فضاپیما ویجر۱و۲ ناسا و محتواهای برتر موسیقیایی)

علیرضا مجید[۱۱۷]

کارشناسی مکانیک سیالات دانشگاه تهران جنوب

چکیده

موسیقی نوازشگر گوش، رهنمون و مهیج دل و تلطیف‌کننده و صفادهندۀ روح است. شوپنهاور موسیقی را عالی‌ترین هنرها می‌داند؛ چون بیش از سایر آن‌ها از قید هدف‌های غیرهنری آزاد است. مهم‌ترین عاملی که به معنای اعم، پایه و اساس موسیقی به کار می‌رود، سلفژ است. از آنجاکه موسیقی مانند هنرهای دیگر مبین احساسات گوناگون است و بدون آزادی در اجرا، همانند صدای منظم ماشین، بی‌احساس خواهد بود، اصطلاحاتی به منظور روح دادن به آن به‌وجود آورده‌اند که در نتیجه، هدف هنر را که بیان احساس است، تحقق می‌بخشند. هدف از تألیف این محتوا، تعیین به‌طور خاص تنالیته و تندای محتوای صوتی بدون کلام فضاپیما ویجر۱و۲ ناسا در سفر به مرز منظومۀ خورشیدی و مقایسۀ آن با اثرات صوتی انتشاریافتۀ هنرمندانی که بیشترین میزان بازدید را بر بستر شبکه اینترنت در سال ۲۰۲۲ داشتند، بوده و گزارش نتایج با زبان برنامه‌نویسی HTML، برخط است.

کلیدواژه‌ها: آموزش موسیقی، تنالیته، تندا، OpenInnovation ؛ http://djaf.ir/play.htm

[117] . alirmajid@gmail.com

مقدمه

هنر، صمیمی‌ترین و مطبوع‌ترین راه ارتباط بشری است. در میان هنرها، موسیقی به علت داشتن انرژی، تحرک و جاذبهٔ ذاتی، بسیار نافذ بوده و به طرز فوق‌العاده‌ای بشر را به خود مشغول کرده است. موسیقی از نیازمندی‌های نخستین بشر به شمار می‌رود. برای مردم باستان، موسیقی لازمهٔ بقا بود. سیستم‌هایی که موسیقی باعث تقویت آن‌ها می‌شود؛ مانند سیستم حواس پنج‌گانه، تمرکز، درک، احساس و سیستم حرکتی. در واقع، نیروهای محرکی هستند که پشت قدرت یادگیری نهفته‌اند. در کنار این تأثیرات موسیقی، متخصصان کوشیده‌اند شیوه‌های مناسب را برای آموزش موسیقی ابداع کنند (مداح، ۱۳۹۹).

مرور ادبیات

جهان هستی سرشار از صداها و سکوت‌های زیبایی است که لذت بردن از آن‌ها می‌تواند به‌واسطهٔ تجربهٔ خلق آن‌ها رنگی متفاوت به آن‌ها ببخشد (سدره زاده،۱۴۰۰). در عمق، نه خودی هست نه اختیاری، نه جبر و نه ترجیح. همه چیز ندانسته و مجهول اتفاق می‌افتد؛ گویا چشم نمی‌بیند، گوش نمی‌شنود، هوش نمی‌پندارد و معشوق تمامی، زیبای مطلق است در جان، در روح، در اندرون و در کالبد. خیال نه با کیمیا کشف می‌شود نه با فیزیا و آنان که نمی‌گنجند در درون، این جنون الهی را با خلق هنر برون می‌ریزند. همان چنانکه پیدایی در دار، در تقصیر پیدا نیست! هنرمند را نیز خبر از آنچه در وی پدیدار می‌شود، نمی‌رسد. این ماهیت هنر است، نه توازن، نه تقارن و نه کمال دلیل بر زیبایی نیست؛ بلکه ذات یک اثر است که زیبا جلوه می‌کند. (خوش حساب، ۱۳۹۸). از آنجا که موسیقی شاخه‌ای از هنرهاست، بحث فلسفی در مورد آن، در حیطهٔ فلسفهٔ هنر یا زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد. به‌طورکلی، از دیرباز تا امروز، زیبایی‌شناسی یکی از شاخه‌های اصلی فلسفه بوده است. موسیقی هنری است که برخلاف هنرهایی مانند نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی، در آن از ماده، رنگ و نور خبری نیست. به عبارت دیگر، موسیقی به دلیل وابسته نبودن به وضعیت مادی و فیزیکی، انتزاعی‌تر است. پس ماهیت آن فی نفسه فلسفی‌تر از سایر هنرهاست. این موضوع، به‌خصوص در مورد موسیقی بدون کلام، مصداق بیشتری دارد؛ زیرا موسیقی با کلام تا حد زیادی به شعر وابسته است و شعر به تنهایی، مفهوم معنایی و معنوی را القا می‌کند (رحمانیان،۱۴۰۰). اجرا چیست مگر گوش دادن به قطعه از ابتدا تا انتها: گوش سپردن به نت‌هایی که نوشته شده‌اند تا کسی درک، امتحان یا معاینه کند، مزه‌مزه کند و سپس در حین اجرا هم از شنیدن و لمس نغمه‌های طنین‌انداز بازنایستد. به زبان ایتالیایی می‌شود از فعل سنتیره یا احساس کردن هم استفاده کرد؛ زبانی که در آن واژهٔ حس یا حساسیت، شنیدن هم معنی می‌دهد. آسکولتاندو علامت راهنمای سری تمام اجراهای موسیقی است و به عنصری در موسیقی اشاره دارد که همواره در تمام پدیده‌های حسی حاضر است؛ بنابراین در همهٔ هنرها هم حضور دارد؛ اما نمود کامل آن را باید در موسیقی دید: در قالب تکراری جدایی‌ناپذیر، نوعی رزونانس یا انعکاس، نوعی بازگشت به خود که خود تنها از طریق آن محقق می‌شود. صوت چیزی بیش از الگویی عالی برای این بازگشت نیست و ذاتا پژواک است، صوت فی نفسه رزونانس است. می‌توان گفت پژواک از اجزای صدا یا از ویژگی‌های درون ذاتی آن است. ریشهٔ لغت اکو، واژهٔ یونانی اخئو است به معنای صدا درآوردن و پژواک. صدا همواره چیزی بازگشته و بازیافته است. از خودش به خودش بازیافته می‌شود و دقیقا اینجا و از همین روست که صدا به خود گوش می‌دهد. موسیقی ما را به بیرون از خودمان می‌برد: نیچه در کمال نکته‌سنجی و در خلال رویارویی‌اش با متافیزیک، شمایل سقراط نوازنده را ترسیم کرد. صدای این سقراط شنیدنی نیست، مگر اینکه بلافاصله به تعداد شنوندگانش، دانه‌دانه شنیدن بکارد (زندی،۱۴۰۰). مادهٔ موسیقی، اصوات است، اصواتی انتخاب‌شده و چیده‌شده در ترتیب و زمان‌های خاص. مجموعه اصوات انتخاب شده (نغمات) در چینش و وقوع خاص، ترکیباتی را پدید می‌آورند (لحن‌ها) که برای انسان هر یک معرف و محرک روانی عاطفی ادراکی خاص هستند. انسان‌ها در جهت کشف اسرار هستی پی بردند که برای دست یافتن به علم موسیقی، از یک سو جایگاه و رابطهٔ اصوات را می‌توان بررسی کرد و به نظم آن‌ها دست یافت. از دیگر سو دریافتند که زمان‌های وقوع نغمات نسبت‌های منظمی را دربرمی‌گیرند که می‌توان با مطالعهٔ آن‌ها به قانون‌مندی آن پی برد. انسان به این دو گونه نظم (که ترکیبات آن در روح حالات مختلف را پدید می‌آورد) از زمان‌های دیرین پی برده و با بررسی برای کشف نظام‌مندی آن به نوعی سعی در کنار زدن پرده یا حجابی که راز (سر) موسیقی در پشت آن نهان است، کرده است. این دو بخش؛ یعنی جایگاه نغمات (بررسی محل بسته شدن پرده‌ها روی دستهٔ ساز که دستان‌بندی نامیده می‌شود) و محل وقوع نغمات از لحاظ زمانی، دو مقولهٔ مختلف را تشکیل داده‌اند که در رسالات قدیمی مورد بررسی و طبقه‌بندی قرارگرفته و شکل‌های کمال‌یافتهٔ آن‌ها به‌عنوان ادوار لحنی و ادوار ایقاعی نزد کسانی همچون صفی‌الدین ارموی بیان شده‌اند. به‌خصوص علمای ریاضی‌دان علاقهٔ خاصی به پرداختن به نسبت‌های ریاضی بین نغمات داشتند (جعفرزاده، ۱۳۹۶). بتهوون با تمام تسلطی که براساس موسیقی داشت، در جایی اعتراف

می‌کند که نمی‌داند موسیقی چیست. در کتاب راهنمای موسیقی کلاسیک اثر یان سوافورد: موسیقی راهی به سوی توصیف وصف ناشدنی‌هاست. به‌طورکلی، موسیقی مصداق و سوژهٔ خاصی ندارد و زمانی که از زبان موسیقیایی سخن گفته می‌شود، این زبان استعاره‌ای خواهد بود؛ چون موسیقی هرچند ما را تکان می‌دهد، اما زبانی واقعی نیست. این زبان مقولات ساده‌ای در فضا و پدیدهٔ فیزیکی است. براساس تعریف والاس استیونس: «موسیقی احساس است، صدا نیست». به واقع ما از کلید ماژور توقع شادمانگی داریم؛ اما همیشه این‌طور نیست. باخ می‌توانست به راحتی در کلید ماژور موسیقی غم‌انگیز و در کلید مینور، اثری پر هیجان بنویسد. بارتوک هم می‌توانست به‌راحتی صوت دیسونانس را شاد تصنیف کند. کلیدهای ماژور و مینور غربی در قرن نوزدهم جا افتاده و بعدها توسط شوبرت از کلید مینور برای تجسم غم استفاده گردید. زمانی که موسیقی مشمول احساسات نباشد، باز هم تجسمی از احساس در آن نهفته است؛ زیرا می‌تواند اشکال و دینامیسم و ریتم‌های احساسی را تقلید کند. تمپوی آرام می‌تواند غم‌انگیز یا فکورانه بوده و تمپوی با تحرک پر سرعت و شتابان به‌صورتی نشاط‌آور و گیج‌کننده به‌نظر برسد. ارتباطات تونال نیز ابعاد وسیع‌تری به تأثیرگذاری موسیقی می‌دهد و هر فرهنگ یا دوره‌ای غم یا شادی را با معیار تونال خود ارائه می‌کند. یونانی‌ها تئوری‌های ارزش‌گذاری و توصیفی خود را در ارتباط با انواع مختلف گام‌ها داشته و در دورهٔ باروک، غرب هم تعالیم خود را در بیان عواطف ارائه داده است. موسیقی هند هم شکلی از طبایع احساسی خود به نام راگا دارد (بلهری، ۱۳۹۵). براساس پژوهش‌های انجام شده در حدود یک قرن گذشته، خنیاگری مقامی به دستگاهی تغییر یافته که پیش از مقامی (واژهٔ عربی که به معنای جایگاه و محل قرارگیری است)، خنیاگری ایران باستان دستان (جایگاه قرارگیری انگشتان دست روی دستهٔ ساز) بوده است. از سویی، در ایران باستان با توجه به اینکه پوزیسیون یا جایگاه نغمه (نت) را نمی‌دانستند، از دستان استفاده می‌شده است. فارابی با توجه به دو اصل فیثاغورثی برای خنیاگری، خنیاگری ایرانی را بر پایهٔ تک سیم سروسامان می‌دهد و اساس خنیاگری اعراب و ترکیه هنوز بر همان منوال است. البته تغییراتی در سال‌های اخیر در گام موسیقی آن‌ها انجام شده است؛ نمونه: در ردیف خنیاگری ایران، گوشه بوسلیک هرچند که در دستگاه نوا اجرا می‌شود؛ اما ساختار مایگی (مدال) آن شبیه شور است (حقی کاکاوند، ۱۴۰۰). از زمانی که هلم هوتز اثر خود تامپفاند هوگن را در سال ۱۸۶۲ به چاپ رساند، موارد زیادی به دانش علم موسیقیایی ما اضافه شده است. دانش جدید به‌خوبی توضیح داده شده؛ اما بیشتر توسط دانشمندانی است که برای دانشمندان در زبان فنی موسیقی نوشته می‌شود (جیمز، ۱۳۹۹). در ایران، موسیقی علمی خیلی جوان است. به نقل از علی نقی وزیری: آنچه که در موسیقی گذشتهٔ سرزمین ما وجود داشته، آن‌قدر پیچیده است که حتی با خط چینی هم قابل مقایسه نیست (زندباف، ۱۳۹۳). آنچه در اینجا باید مورد تأمل و توجه قرار بگیرد، این است که هنگامی که صحبت از نشانه‌شناسی موسیقی به میان می‌آید، به‌ویژه در موسیقی محض؛ یعنی موسیقی بدون کلام و آن نوع موسیقی که در بافت هیچ‌کدام از نظام‌های نشانه‌ای مانند سینما، تئاتر و... قرارنمی‌گیرد. از نظر پیچیدگی موسیقی و دشواری نشانه‌شناسی بسیار خطرناک خواهد بود. به نظر می‌رسد که مطالعه و بررسی موسیقی در ارتباط با سایر نظام‌های نشانه‌ای از منظر نشانه‌شناسی، به مراتب از دشواری‌ها و پیچیدگی‌های نظری و تحلیلی آن در مقایسه با موسیقی غیروابسته؛ یعنی موسیقی بدون کلام و موسیقی که به هیچ بافت دیگری وابسته نیست، می‌کاهد (رشیدی، ۱۴۰۰). یک اثر هنری ممتاز، از هر جهت، نشانهٔ شناخت، دانش، میل، خواسته‌ها و حتی ناخواسته‌های مقطعی از تاریخ است که گسترهٔ وسیعی از زندگی مردم را با تصویر، واژه‌ها، موسیقی، حرکت و شیوه‌هایی دیگر بیان می‌کند (مدر، ۱۳۹۸). تمام قطعات موسیقی در ذات خود سبک، شخصیت و رنگ خاص خود را دارند، حال این آهنگساز است که می‌باید وسیله‌ای پیدا کند تا به مدد آن بتواند سبک، شخصیت و رنگی را که خود دریافته و برای اجرای درست و صادق اثر لازم است، آن را به اجراکننده و یا خواننده و مطالعه‌کننده انتقال دهد و تفهیم نماید (ناصری، ۱۳۹۵). شاید بتوان گفت که موسیقی از بسیاری جهات در طول یک قرن گذشته، بیشترین تحولات تکنیکی را از سر گذرانده است. چه از نظر قواعد و اجزای داخلی (مجموعه ارزش‌های صوتی) و چه از نظر شیوه‌های بازتولید، تقویت صدا و انتشار موسیقی؛ شیوه‌هایی که به لطف علم الکترونیک، به شیوه‌های خلق و گسترش موسیقی هم تبدیل شده‌اند و مظهر تمامی آن‌ها سینتی سایزر است (زندی،۱۴۰۰).

بحث و نتیجه‌گیری

توجه نظری به آثار هنری درست به اندازهٔ خلق این آثار مهم بوده و در رقم خوردن سرنوشت هنر در عام‌ترین تعریف آن در هر زمان و مکانی دست دارد. از هر نوع آن که باشد، برقراری ارتباط با اثر هنری، بی‌شک در گرو فهم آن اثر است. هرچه فهم ما از یک اثر هنری بیشتر، بهتر و عمیق‌تر باشد، رابطه‌ای که ما با آن اثر برقرار می‌کنیم هم بیشتر، بهتر و عمیق خواهد بود. همچنین نیاز به توضیح ندارد که حظ از هنر جز با برقراری رابطهٔ مذکور ذاتا ممکن نیست. ناگفته نماند که مخاطب عام در صورت عدم برقراری رابطهٔ مذکور از حظ از هنر محروم می‌شود. درحالی‌که مخاطب خاص (منتقد، محقق، مورخ و...) درصورتی‌که از عهدهٔ این امر خطیر برنیاید، علاوه بر محروم ماندن از حظ از هنر در پیشبرد کار خود نیز قطع یقین به خطا خواهد رفت (عوض‌پور، ۱۳۹۵). در این روش، تعداد ۱۵۸محتوای صوتی از ۱۴آلبوم هنری پر مخاطب در مکتب‌های متفاوت از (BryanAdams, Erasers,

Florence&theMachine, Korn, LanaDelRey, Muse, Nickelback, OzzyOsbourne, PinkFloyd, Rammstein, RedHot ChiliPeppers, RogerWaters, Scorpions)به‌صورت نمونه‌گیری تصادفی به همراه ۵ محتوای صوتی فضاپیماهای ویجر ناسا انتخاب شدند. در مجموع ۱۶۳ فایل به‌صورت گفته شده در نظر گرفته شد، داده‌ها از طریق کد نرم‌افزاری جمع‌آوری و با HTML گسترش و بر خط منتشر گردید، برخی از نتایج در جدول (۱.الف) و جدول (۱.ب) آورده شدند. این روش در آفرینش موسیقی به لحاظ اصول آکادمیک ویژگی‌هایی دارد؛ از قبیل نگرش آموزش محور (انسان/ ماشین)، طبقه‌بندی ساده و سعی دارد تمامی مؤلفه‌های سازندهٔ اثر را از مصالح موسیقیایی اولیهٔ خودش بگیرد و هیچ عاملی صرفا سلیقه‌ای را (از بیرون) به بدنهٔ اصلی آن تحمیل نکند، همچنین منجر به دستیابی دستورالعمل‌هایی برای

جدول ۱_الف

NASA_VoyagerRecordings_SymphoniesofthePlanets1

نام محتوا	KEY	BPM
#۱	**G#m**	۱۴۷.۱۳
#۲	**Bm**	۱۶۱.۵۰
#۳	**Em**	۱۴۹.۲۶
#۴	**C#m**	۱۵۷.۸۰
#۵	**F#m**	۱۴۷.۶۶

جدول ۱_ب 2022_TopChart Artists

نام محتوا	KEY_ماژور (مینور)	BPM Tempo
BryanAdams_SoHappyItHurts_07_KickAss_05:37.3	**Em**_می ماژور د دی یز مینور	۱۴۸.00 تازان،سرزنده Vivace
Korn_Requiem_03_StartTheHealing_03:28.2	**C#m**_ر بمل ماژور سی بمل مینور	۱۵۰.00 تازان،سرزنده Vivace
Nickelback_GetRollin'_07_DoesHeavenEvenKnowYou'reMissing?_03:43.9	**Em**_می ماژور ر بمل مینور	۱۴۶.00 تازان،سرزنده Vivace
Nickelback_GetRollin'_09_Horizon_03:15.9	**G#m**_لا بمل ماژور فا مینور	۱۵۲.00 تازان،سرزنده Vivace

چگونگی آموزش، آفرینش، چیدمان و گسترش آن می‌شود. چنانکه تجربهٔ برخی آهنگ‌سازان نوگرا نشان داده است، می‌توان خطوط موازی بسیاری تصنیف کرد که به گوش شنوندهٔ موسیقی، در هم زمانی، صدادهی مطلوبی داشته باشد. روح‌الله خالقی در کتاب نظری به موسیقی در توصیف آهنگ‌سازی می‌گوید، طرز ساختن یک قطعه به این ترتیب است که سازنده با آنکه از علوم سازندگی بهره‌ای ندارد و تنها نوازنده‌ای است، ساز خود را در دست می‌گیرد و درصدد ترکیب قطعه‌ای برمی‌آید. طبیعی است که بخش اعظم این روند سلیقه‌محور و آموزش‌ناپذیر است. از سوی دیگر، نبود جریان فکری منسجم و عملکرد روشمند در آهنگ‌سازی و مطرح نبودن علم تجزیه و تحلیل آثار، منجر به نتایجی مشابه و گاه ضعیف‌تر از آثار نسل پیشین می‌شود. بنابراین، پیشرفت و گسترش در ابعاد مختلف آهنگسازی، در نبود دانش آنالیز و طبقه‌بندی نشدن اصول و مواد آموزشی، تضعیف می‌شود (ابراهیمی، ۱۴۰۰).

منابع

ابراهیمی، علی. (۱۴۰۰)، *مبانی آفرینش در موسیقی ایران (روش شریف لطفی)*؛ چاپ سوم، تهران: آواز

بلهری، ایرج. (۱۳۹۵)، *از کروماتیسیسم واگنر تا توتال سریالیسم ساوبرن در موسیقی*؛ چاپ اول، تهران: ترنگ.

جعفرزاده، خسرو. (۱۳۹۶)، *موسیقی ایرانی‌شناسی*، چاپ دوم؛ تهران: هنر موسیقی.

جیمز، جینز. (۱۳۹۹)، *علم و موسیقی*، ترجمهٔ نیلوفر نوروزیان، چاپ اول، تهران: کمال اندیش.

حقی کاکاوند، آیت. (۱۴۰۰)، *۲۵ دستگاه خنیاگری ایرانی*؛ چاپ اول، تهران: اندیشه فاضل.

خوش حساب، ارسطو. (۱۳۹۸)، *باب هنر از افلاطون تا هگل*؛ چاپ اول، تهران: نسل روشن.

رحمانیان، آرین. (۱۴۰۰)، *فلاسفه و موسیقی از یونان باستان تا نیچه*؛ چاپ سوم، تهران: مؤسسه متن.

رشیدی، صادق. (۱۴۰۰)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی*؛ چاپ دوم، تهران: علم.

زندباف، حسن. (۱۳۹۳)، *آهنگسازی آوازخوانی به زبان ساده*؛ چاپ دوم، تهران: چاپ اندیشه.

زندی، پیتر. (۱۴۰۰)، *تاریخ شنیدن از موتسارت تا موسیقی الکترونیک*، ترجمهٔ محمد سپاهی، چاپ اول، تهران: دمان.

سدره زاده، قیس. (۱۴۰۰)، *حنجره‌ات را کوک کن*؛ چاپ اول، تهران: سمت روشن کلمه.

عوض پور، بهروز. (۱۳۹۵)، *آیکونولوژی*؛ چاپ اول، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

مداح، سارا. (۱۳۹۹)، *آموزش موسیقی و مهارت‌های اجتماعی*؛ چاپ اول، تهران: موجک.

مدر، جرج. (۱۳۹۸)، *روانشناسی هنرهای تجسمی چشم مغز هنر*، ترجمهٔ غفاری مهر، چاپ اول، تهران: شهر هنر.

ناصری، فریدون. (۱۳۹۵)، *فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی*؛ چاپ هفتم، تهران: روزنه.

Nasa, “Symphonies of the Planets1” Voyager Recordings, 012-123.

عصای_جادویی_مریم

01:04.02_Cm_104.13BPM

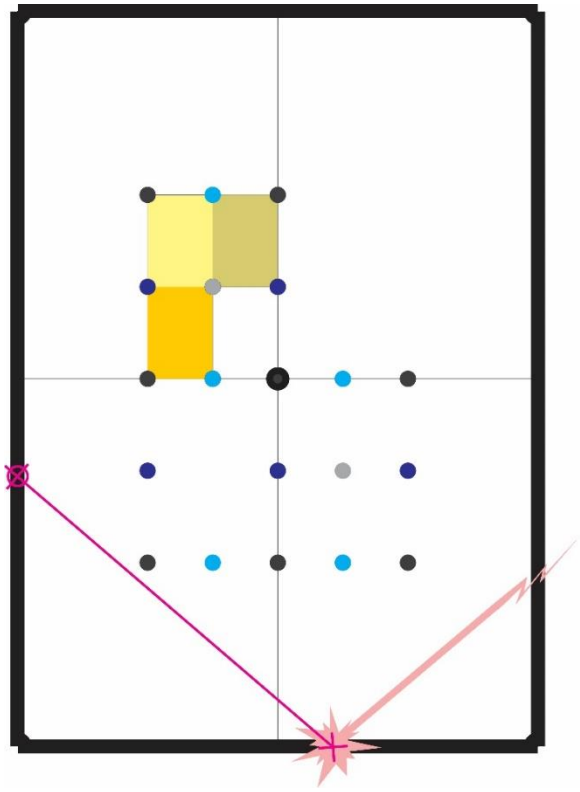
http://djaf.ir/magicwand.html

alirmajid@gmail.comعلیرضا مجید

MIRIAM’S MAGIC WAND

_Life Forming is digitally extended.

to experience it, scan QR Code with your phone and point your camera at the artwork to make it comes alive.



توجه: این اثر دارای محتوای دیجیتال است. برای تجربهٔ آن
پس از اتصال به اینترنت با دوربین گوشی کد را اسکن و اثر را نگاه کن.

ABSTRACT: The Magic Wand sets of art include sketch and illustration works. This group of web arts furthers Maryam Mirzakhani's investigations into the beauty of mathematic and the methods which mediated through augmented reality art science creation. Comprised of "Life Forming" and "Coherence" digital arts.

KEYWORDS: Maryam Mirzakhani, magic wand theorem.

منابع: بیشاپ، ۱۳۹۸/بکولا،۱۳۹۲/پارمزانی،۱۳۹۸/ سمیع آذر،۱۳۹۹/شهبازی،۱۳۹۶/ قاسملو،۱۳۹۶/ گلستانه و دیگران، ۱۳۹۸/ مارتین،۱۳۹۷/ ملکی،۱۳۹۶.

مروری بر نظریات فارابی، ابن‌سینا، خیام و اخوان‌الصفا، دربارهٔ ساختار مدال و فواصل موسیقی

مسعود پورقریب[۱۱۸]

دانشجوی دکتری تخصصیِ رشته‌ی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشکده‌ی عمران، معماری و هنر، تهران، ایران.

چکیده

مقالهٔ پیش رو، مطالعه‌ای است کوتاه در باب نگاه مُدال به موسیقی فواصلِ آن، توسط دانشمندان ذکر شده در عنوان مقاله و همین‌طور گروه اخوان‌الصفا. نگارنده تلاش کرده است به‌طور مختصر، یافته‌های این دانشمندان جامع‌العلوم و اخوان‌الصفا را از منابع معتبر کتابخانه‌ای استخراج و به ترتیب تاریخی ذکر کند. گفتنی است فارابی، ابن‌سینا و خیام نگاهی کاملا علمی به موسیقی داشته و نظریات یونانیان پیرامون ارتباط نسبت‌های موسیقی به نجوم را غیرعلمی می‌دانند. از سوی دیگر، فارابی و خیام جدای از نسبت‌های فیزیکیِ صوت که عامل خوش‌صدایی یا بدصداییِ موسیقی هستند، حس زیبایی‌شناسی را نیز که عامل پذیرش برخی نسبت‌های موسیقیِ ایرانی به‌عنوان فواصل مطبوع هستند، رد نمی‌کنند؛ اما ابن‌سینا از آنجایی که ظاهرا اهل عملِ موسیقی نبوده است، وارد چنین مقوله‌ای نشده است. مورد جالب‌توجهی که در بخش سوم آورده شده است، فواصل برخی ذی‌الاربع‌های خیام است که توسط سپنتا با فواصل موسیقی‌های دستگاهیِ اجرا شده توسط استادان موسیقیِ دورهٔ قاجار مقایسه شده‌اند و نتیجهٔ آن، کشفِ شباهت در برخی فواصل دستگاه‌های موسیقیِ امروزی ایران با موسیقیِ ایرانِ قرن چهارم هجری قمری است که مصادف با دوران زندگی خیام و حکومت سلسلهٔ سلجوقیان است؛ اما اخوان‌الصفا برخلاف دانشمندان ذکر شده، نگاهی فلسفی– مذهبی به موسیقی دارند، نسبت فواصل و اوتار و نغمات را به حرکت کُرات و نجوم و اصول اربعهٔ طبیعت ربط می‌دهند و همزمان اعتقاد به زدودن خرافات در مطالب خود دارند.

کلیدواژه‌ها: فارابی، ابن‌سینا، خیام، اخوان‌الصفا، تاریخ موسیقی ایران، مُدهای موسیقی، فواصل موسیقی.

118. Masoud.pourqarib@gmail.com

مقدمه

مطلب پیشِ رو مروری است بر آراء سه تن از دانشمندان جامع‌العلومِ تاریخِ ایران؛ یعنی فارابی، ابن‌سینا و خیام، و نیز گروه اخوان‌الصفا، دربارهٔ ساختار مدال و فواصل موسیقی ایران. در باب تفکر و آثار هر یک از این اندیشمندان، و رسائل جمع‌آوری شده توسط اخوان‌الصفا، مطالب دقیق و مفید بسیاری منتشر شده است که امکان نام‌بردن از خیلِ عظیمِ این آثار در اینجا میسّر نیست؛ ازاین‌رو، با اجتناب از تطویل کلام، در ابتدا به معرفیِ مختصر این شخصیت‌ها و سپس سیری در نظریات آن‌ها بر موضوعات مطرح شده خواهیم داشت.

«ابونصر محمد (۲۵۹ ق. = ۸۷۴ م. فاراب ماوراءالنهر / ۳۳۹ ق. = ۹۵۰ م. دمشق) فیلسوفِ مشهور به معلم ثانی [...] پزشک، موسیقیدان، و نظریه‌پرداز، پژوهشگر، نوازنده، خواننده [...] و نخستین مؤلف آثار مهم موسیقایی بعد از اسلام [است] (سدهٔ چهارم هجری قمری= قرن نهم میلادی)» (ستایشگر، ۱۳۸۸: ۴۰۵). فارمر او را موسیقیدانی تراز اول و فاضل می‌داند. «آثار فارابی در طول صد سالِ اخیر، توجه محققّانِ موسیقیِ اسلامی و غیرِ اسلامی، شرقی و غربی را به خود معطوف داشته است» (Naroditskaya, 2009: 135). فارابی آثار ارسطو را تجزیه‌تحلیل و خلاصه کرده است و از این جهت است که او را پس از ارسطو، معلمِ ثانی می‌خوانند. کتاب مشهور *الموسیقی الکبیر* نتیجهٔ دستیابی فارابی به اندیشهٔ علمی موسیقی است که بخش زیادی از آن متأثر از نظریات موسیقاییِ یونانیان است. فاطمی دربارهٔ این کتاب می‌نویسد: «یکی از مزایای کتاب *الموسیقی الکبیر* [...] این است که می‌توان تقریبا مطمئن بود که بیشتر مباحث آن، حتی آن‌هایی که با الهام از تئوری‌های یونانی نوشته شده‌اند، مباحث نظریِ صرف نیستند و به نحوی با عمل موسیقاییِ زمانِ مؤلف ارتباط داشته‌اند» (فاطمی، ۱۳۸۹: ۳۳). فارابی آثار دیگری نیز دارد که در آن‌ها به علم موسیقی پرداخته شده است: *کتاب الموسیقی، فی النقله مضافا الی الایقاع*[۱۱۹]، *احصاء العلوم*، و *احصاء الایقاع*. «در شرح آراء فارابی، میل مکتبیِ اندیشمندانی چون او به ارائهٔ نظریه‌هایی جهان‌شمول و تئوریزه کردن هر احتمال ممکنی به روشنی دیده می‌شود» (خردمند، ۱۳۹۲: ۲۰۳). ابوعلی حسین بن عبدالله بخاری (۳۷۳ ق. = ۹۸۰ م. قریه خَرَمثین یا افشنه بخارا / ۴۲۸ ق. = ۱۰۳۷ م. آرامگاه: همدان) مشهورترین فیلسوف، پزشک و موسیقی نظری‌دان ایرانی است. «ابن‌سینا تئوری‌دانی صاحب نظریات موسیقایی و گرچه مرد عِلم (و نه عَمل) در موسیقی است؛ اما آنچنان از همین علمِ نظری سخن می‌راند که گویی در عمل نیز متبحر است» (ستایشگر، ۱۳۸۸: ۳۰ و ۳۱). «به قول فارمر، [ابن‌سینا] بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز و صاحب‌آثاری در موسیقی بعد از فارابی به شمار می‌رود» (بینش، ۱۳۹۷: ۹۴). موسیقی‌دانانِ بعد از ابن‌سینا، مانند صفی‌الدین ارموی در *شرفیه*، قطب‌الدین شیرازی در *درةالتاج*، و ابن‌زیله در آثارشان به مطالب ابن‌سینا استناد کرده‌اند. بخشی از آثار ابن‌سینا که به موسیقی اختصاص دارند، عبارتند از: *شفا*، *نجات*، *المدخل الی صناعةالموسیقی*، *لواحق*[۱۲۰]، و *دانشنامهٔ علایی*. بیشترین مطالب موسیقایی ابن‌سینا در بخش "جوامع علم موسیقیِ" کتاب *شفا* آمده است. عمر بن ابراهیم خیام نیشابوری (۴۳۰ تا ۴۴۰ ق. = ۱۰۳۸ تا ۱۰۴۸ م. نیشابور/ ۵۰۹ ق. = ۱۱۱۵ م. آرامگاه: نیشابور) منجم، پزشک، فیلسوف، ریاضی‌دان، شاعر و آگاه از علم موسیقی است. «خیام در موسیقیِ نظری صاحب آگاهی‌هایی است؛ لیکن در موسیقی عملی، در تاریخ و متون چیزی نشان نداده‌اند» (ستایشگر، ۱۳۸۸: ۲۱۵). خیام رساله‌ای موسیقایی تحت عنوان *رساله فی الموسیقی* دارد که در دست است. رسالهٔ دیگری نیز به نام *شرح المشکل من کتاب موسیقی* نیز توسط خیام به رشتهٔ تحریر درآمده است که فقط صفحاتی از آن در گذر ایام به دست ما رسیده است. دانش‌پژوه آورده است: «[خیام آثاری تحت عناوین] القول فی‌الاجناس الذی بالاربعه و انواع قوی و الملون و التالیفی یا *رساله* من کلام عمر الخیامی *فی الموسیقی* دارد و در آن از فارابی و ابن‌سینا یاد کرده است» (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۸۱). «اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا (اواسط سدهٔ چهارم هجری= نیمهٔ دوم سدهٔ دهم میلادی) انجمنی مخفی [است] متشکل از پنج بانیِ اصلی[۱۲۱] (دو ایرانی، یک فلسطینی و دو عرب) در بصره و بغداد» (ستایشگر، ۱۳۸۸: ۴۸). «ابوسلیمان بُستی، که به مَقدِسی مشهور بوده، ظاهرا مهم‌ترین عضو اخوان‌الصفا بوده و در برخی متون تاریخی ذکر شده که متن *رسائل* به قلم مقدسی نگارش شده است» (رجبی، ۱۳۹۵: ۴۱). مجموعه رساله‌های اخوان‌الصفا را ۵۲ عدد می‌دانند که در چهارده باب نوشته شده‌اند. بخش موسیقیِ رسائل اخوان‌الصفا در رسالهٔ *الخامسه من القسم الریاضی، فی الموسیقی* آمده است. اخوان‌الصفا از موسیقی به‌عنوان صناعت یاد کرده آن را دارای دو جنبهٔ عِلمی و عَملیِ جدا از هم می‌دانند.

الف. فارابی

برخی منابع تاریخی از فارابی به‌عنوان عودنوازی ماهر یاد می‌کنند که مهارت او در موسیقی کمتر از فلسفه، منطق، سیاست و متافیزیک نبوده است. «عبدالقادر مراغی (متوفی ۸۳۸ ه. / ۱۴۳۴ م.) افزودن سیم

---

[۱۱۹] این کتاب در طول زمان از بین رفته است.

[۱۲۰] دو اثر اخیر نیز در دست نیستند.

[۱۲۱] ستایگشر به نقل از قفطی، بانیان انجمن مذکور را که به انجمن اخوت اشتهار داشت به این ترتیب معرفی می‌کند: «بوسلیمان محمد بن مشیر (معشر) البیستی، ابوالحسن علی بن هارون زنجانی، ابواحمد مهرجانی، عوفی و زید بن رفاعه». (ستایشگر، ۱۳۸۸: ۴۸)

پنجمی را به عود از ابتکارات فارابی می‌داند» (بینش، ۱۳۹۷: ۸۵). «فارابی را می‌توان مورّخ موسیقی نیز نامید؛ زیرا آثار او منبع معتبری دربارهٔ انواع موسیقی در مکه، مدینه، دمشق و نیز سبک‌های اجرایی موسیقی در دوران امویان و اوایل عباسیان است.» (Isgandarova, 2015: 106). فارابی در مقدمهٔ *موسیقی کبیر* توضیح می‌دهد که اهداف وی از تألیف این کتاب، اولا وضع قوانین موسیقی است که از دید او زیرمجموعهٔ ریاضیات است، و ثانیا، شرح دیدگاه‌های سایر نظریه‌پردازان و تصحیح اشتباهات آن‌هاست؛ به‌عنوان، مثال گفته است: «آنچه پیروان فیثاغورث دربارهٔ منشأ تولید صداها گفته‌اند که سیارات و ستارگان در حرکات خود نت‌های تألیفی ایجاد می‌کنند، باطل است و چنین پدیده‌ای از نظر فیزیکی غیرممکن است» (برکشلی، ۱۳۵۴: ۱۱۸). بخش اول *موسیقی الکبیر* دربارهٔ «تعریف موسیقی و آواز و الحان و کیفیت آن‌ها بحث می‌کند و آوازها و دسته‌بندی آن‌ها و آوازهای ملل مختلف و مباحث موسیقی نظری را دربرمی‌گیرد» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۹: ۷۷). فارابی سازها را به دو دستهٔ طبیعی و مصنوعی تقسیم می‌کند: «سازهای طبیعی شامل حنجره، زبان کوچک و متعلقات آن و بینی، درحالی‌که سازهای مصنوعی شامل فلوت (نی)، عود و سازهای مشابه است» (فخری، ۱۳۸۷: ۷۰). او هنرِ عملیِ موسیقی (صناعت) را هنر الحان می‌نامد که می‌تواند مجموعه نغماتی باشد که به درستی تنظیم شده‌اند (اصوات طبیعی) و یا براساس قوانینی ضمنی (اصوات انسانی) به‌وجود آمده باشند. برکشلی از فارابی نقل می‌کند: «نت‌هایی را که (برحسب زیری یا بمی) مرتّب ساخته باشند تا آهنگ‌ساز از بین آن‌ها معدودی را برای ساخت آهنگ انتخاب کند، جماعت یا جمع (گام) نامند که به یک هنگام (اکتاو) محدود می‌شود. نت‌ها را از نظر وضع قرار گرفتنشان در گام نیز باید مورد توجه قرار داد. ممکن است وضع قرار گرفتن نت‌ها در گام، طبیعی یا غیرطبیعی باشد. در حالت اول، وضع را کامل (کمال وضع) و در حالت دوم، وضع را غیرِ کامل (لاکامل) گویند. گام کامل (جماعت تام) گامی است که شامل تمام نت‌هایی باشد که گوش انسان می‌پذیرد؛ یعنی تمام اکتاوهای طبیعی (هفت اکتاو)» (برکشلی، ۱۳۵۶: ۱۴). فارابی دربارهٔ ارتباط بین نت‌ها می‌گوید: «چون بیشتر دقیق شویم، مشاهده می‌کنیم بعضی نت‌ها قابل اقتران (سازش) و برخی قابل ترتیب‌اند. مقصود از اقتران، جماعت دو یا چند نت است که با هم نواخته شوند و منظور از ترتیب، ترکیب نت‌هاست، به نحوی که پی‌درپی به گوش رسند. بعضی از انواع اقتران کامل و طبیعی‌اند و احساس آن برای گوش خوشایند است و برخی غیرعادی و بدایند؛ یعنی غیرطبیعی. همچنین‌اند انواع ترتیب‌ها» (همان، ۱۵). «بهترین و مطبوع‌ترین اقتران‌ها از نظر فارابی، هم‌نوازیِ فواصل ذی‌الکل، ذی‌الخمس و ذی‌الاربع است. [...] او از یونانیان به علت عدم پذیرش هم‌نوایی یا اقتران فضله انتقاد می‌کند» (کرمی، ۱۳۹۶: ۱۰۰ و ۱۰۱). گام معتدل ۱۲ نیم‌پرده‌ای نخستین‌بار هفتصد سال پیش از باخ توسط فارابی پیشنهاد شد، او نام این گام را "تقسیم متناسب" گذاشت. در این سیستم، چون فاصلهٔ نیم‌پرده به‌عنوان واحد در نظر گرفته شده است، فاصلهٔ هنگام برابر ۱۲ نیم‌پرده، فاصلهٔ پنجم برابر هفت نیم‌پرده، فاصلهٔ چهارم مساوی با پنج نیم‌پرده و فاصلهٔ دوم شامل دو نیم‌پرده است. فارابی براساس پرده‌بندیِ عود، چهار جنس[۱۲۲] مستقل پیشنهاد می‌کند که به ترتیب عبارتند از: «قسم اول: پرده، پرده، نیم‌پرده. قسم دوم: پرده، ¾ پرده، ¾ پرده. قسم سوم: ¼ پرده، ¾ پرده، ½ پرده. قسم چهارم: پرده بعلاوه نیم‌پرده، ½ پرده، ½ پرده. [...] همچنین پیشنهاد می‌کند که با تقسیم پرده به اجزای متساوی ربع‌پرده‌ها، هشتمِ پرده‌ها، ثلثِ پرده‌ها، نیم‌ثلثِ پرده‌ها، و ربعِ ثلث پرده‌ها می‌توان بعضی را با دیگر ترکیب کرد و اجناس دیگری ساخت که از آن جمله چهار جنس: قسم پنجم: دو پرده، ربع‌پرده، ربع‌پرده. قسم ششم: پرده به‌علاوه پنج‌ششمِ پرده، یک‌سومِ پرده، یک‌سومِ پرده. قسم هفتم: پرده به‌علاوه ¾ پرده، سه‌هشتمِ پرده، سه‌هشتمِ پرده. قسم هشتم: ¾ پرده به‌علاوه ربعِ یک‌سومِ پرده، ¾ پرده به‌علاوهٔ ربعِ یک‌سومِ پرده، ¾ پرده به‌علاوهٔ ربعِ یک‌سومِ پرده» (برکشلی، ۱۳۵۶: ۲۰). فارابی جنس‌هایی را که مجموع فاصله‌های میانی و آخرِ آن‌ها از فاصلهٔ اول بزرگ‌تر باشد را قوی، و جنس‌هایی که مجموع دو فاصلهٔ میانی و آخر از فاصلهٔ اول کوچک‌تر باشد را لیّن می‌نامد. فارابی از ۴ زائد[۱۲۳] و ۳ وسطی[۱۲۴] اضافه بر دیگر پرده‌ها یا انگشت‌ها استفاده می‌کرده است (بینش، ۱۳۷۶: ۲۵). فارابی در تعیین مشخصات سه "مُد"، با مشخص‌کردنِ نغمه‌ها و درجهٔ فواصل، پایهٔ اصلیِ "مُد" را نشان می‌دهد. با توصیفات فارابی از ساختار "مُد"، گامِ مهمی در مبانی فرضیه‌پردازیِ "مُدشناسیِ" عرب و ایرانی برداشته می‌شود. اگرچه فارابی، نغمه (یا "تُن" – tone) پایانیِ هرکدام از آن "مُدها" را به‌وضوح نشان نمی‌دهد؛ اما همین که به‌طور نمونه (به تعبیر)، می‌گوید: "دو – ر – می – فا – سل – لا – سی"، حکایت از شناخت پایهٔ اولیهٔ "مُد" ماهور، یا چیزی شبیه به آن را دارد (حجاریان، ۱۳۹۵: ۳).

---

[۱۲۲] در موسیقیِ امروز، آن را تتراکورد می‌نامند (سپنتا، ۱۳۸۸: ۱۳).

[۱۲۳] نسبت فرکانسی ۲۵۶/۲۴۳ که بدان مجنب یا مجنب سبابه می‌گفته‌اند (چون نزدیک یا در جنب سبابه بوده است) و از طرفی به علّت غیر از انگشت‌های چهارگانه اصلی بودنش، زائد نیز نامیده‌اند. (بینش، ۱۳۷۶: ۲۵)

[۱۲۴] نسبت فرکانسی ۳۲/۲۷. (همان)

جدول اقسام اجناس فارابی

قِسم جنس	فواصل بین نغمات جنس	نوع جنس
قسم اول	پرده، پرده، نیم پرده	قوی
قسم دوم	پرده، ¾ پرده، ¾ پرده	قوی
قسم سوم	¼ پرده، ¾ پرده، ½ پرده	قوی
قسم چهارم	پرده بعلاوه نیم پرده، ½ پرده، ½ پرده	لیّن
قسم پنجم	دو پرده، ربع پرده، ربع پرده	لیّن
قسم ششم	پرده به‌علاوه پنج ششم پرده، یک سوم پرده، یک سوم پرده	لیّن
قسم هفتم	پرده به‌علاوه ¾ پرده، سه هشتم پرده، سه هشتم پرده	لیّن
قسم هشتم	¾ پرده بعلاوه ربع یک سومِ پرده، ¾ پرده بعلاوه ربع یک سومِ پرده، ¾ پرده بعلاوه ربع یک سومِ پرده	قوی

ب. ابن‌سینا

ابن‌سینا بنیان‌گذار مکتب موزیکولوژیِ مَدرِسی ایرانی است؛ زیرا هم از مبانی موسیقیِ یونان استفاده کرده است و هم درصددِ توضیح نظام موسیقایی جهان اسلام برآمده است. ابن‌سینا دو اثر دارد که عمدهٔ مطالب موسیقایی‌اش را در آن‌ها بیان کرده است. یکی *دانشنامهٔ علایی* است که به فارسی نوشته شده و دیگری "جوامع علم موسیقی" در بخش ریاضیاتِ *شفا* که به زبانِ عربی است. در بخشِ موسیقیِ *دانشنامهٔ علائی*، ما با بررسی عام تئوری موسیقی (در سه بخش موسیقی، سخن اندر ایقاع و لحن) روبه‌رو هستیم و در "جوامع علم موسیقی" با مبانی تئوری و به‌طور اخص چند نکتهٔ درخورِ توجه دربارهٔ موسیقی‌شناسیِ ایرانی (حجاریان، ۱۳۹۵). ابن‌سینا در آثارش علاوه بر موسیقی یونانیان، از آثار فارابی نیز بهره برده است. او مانند فارابی موسیقی را به دو بخش عملی و نظری تقسیم می‌کند. در فصل دوم، از مقالهٔ اول کتابِ *شفا*، موسیقی را یکی از علوم ریاضی می‌داند و در مورد صداهای موسیقی، و ملایم بودن یا متنافر بودنِ آن اصوات و تداوم نغمه‌ها و قواعد ساختن قطعات موسیقی بحث می‌کند و به‌طور کلی موسیقی را شامل ترکیبات نغمات و وزن‌های مختلف می‌داند که با توجه به تداوم زمانی هر یک از نغمه‌ها، بر پایهٔ اصول ریاضی و فیزیک و علوم طبیعی استوار است (سپنتا، ۱۳۸۸: ۸). گامی که ابن‌سینا در سازِ عود، ساز آرمانی دوران اسلامی نشان داده است، شامل اندکی بیش از دو اکتاو (هنگام) بوده است که اکتاو اوّل آن در سه سیم: بم، مثلث و مثنی قرار می‌گرفته است (بینش، ۱۳۹۷: ۹۶). ابن‌سینا در "جوامع علم موسیقی" به معرفی هشت مُد می‌پردازد، حجاریان مدهای ابن‌سینا را به شرح زیر توضیح می‌دهد:

- فواصل و درجات اولین مد را چنین یاد می‌کند: فا – می بمل – ر – دو – سی کرن. توصیفات فواصل و درجات، آن این‌گونه است: "مثلث خنضر، وسطای فرس، سبابه و مطلق و بسا بر پایان زلزل بم قرار می‌دهند". [...].
- "مد" دیگری که از آن سخن رفته، فواصل و درجات آن چنین است: (ر – دو – سی بمل – لابمل – سل – فا – می بمل – "می کرن" – ر – دو). حالت "متغیر" در دو نت "می بمل و می کرن" دیده می‌شود و اگرچه ابن سینا وسعت نغمه‌ها را تا "می بمل" یاد می‌کند؛ اما در انتها سه نغمهٔ دیگر (وسطای زلزل، سبابه زه دوم و سبابه طنینی نغمهٔ پائین‌تر) را به این وسعت می‌افزاید که مجموعه نغمه‌ها از دایرهٔ اکتاو بیرون می‌زند. [...].
- مد دیگر با فاصله‌های: تمام پرده، تمام پرده، نیم پرده، تمام پرده، تمام پرده، سه چهارم پرده؛ (طنینی، طنینی، بقیه، طنینی، طنینی، وسطای زلزل) معرفی شده است که البته گذشته از ارائهٔ این فواصل، اشاره‌ای به گردش ملودیکی آن شده و در پایان می‌گوید: "و گاهی این جماعت به سوی سبابه زه دوم بالا می‌رود و به مطلق می‌رسد و بسا به اندازهٔ طنینی پایین می‌آید". در اینجا هم با ارائهٔ اسکلت مد مواجه هستیم و هم تا اندازه‌ای با سیر نغمگی.
- "مد" دیگری، مدی منتسب به سرزمین "ری" است که آن را هم با فاصلهٔ دیاتونیک معرفی کرده؛ اما از "جنس" دیگر. فاصله‌های آن عبارتند از: طنینی، طنینی، بقیه، طنینی و طنینی که تنها به جایگاه دستان خنضر که به سوی سبابه بالا می‌رود، اشاره می کند.
- مد دیگری به نام "مستقیمه" است که درجات آن شامل (دو – ر – می کرن – فا – سل – لا کرن – سی – دو) است که البته آن را با دو اکتاو نشان داده است. [...] ابن سینا نام این "مد" را "مستقیمه" یاد کرده است. [...]
- در اینجا از مدی که هم به نام درجات و هم به سیستم انگشت‌گذاری آن اشاره کرده، سخن می‌گوید. از توضیح

ابن سینا برمی‌آید که – در اینجا هم مانند دیگر اشاره‌های خود به مدها – می‌خواهد ساخت ملودی و چگونگی سیر آن را در اختیار نوازنده قرار دهد. او فواصل و درجات این مد را چنین نشان می‌دهد: سل، لا کرن، سی بمل (سی)، ر کرن. البته یک نت "فا سری" را پیش از "سل" آورده است که به نظر می‌رسد به نحوی "تن رهبر" برای "سل" باشد [...] ابن سینا در مورد این مد چنین می‌گوید: "در آن جنس "یک هفتمی" به کار رفته و از وسطای زلزل زیر شروع می‌شود، به ترتیب از این دستان‌ها پایین می‌آید: رأس دستان‌ها، پس مطلق، وسطای زلزل فوق آن، پس سبابه و برحسب عادت، آن با نغمهٔ بالاترین دستان‌ها تفخیم می‌پذیرد و از زه آخر به سبابه بازگشت می‌کند". [...]

- ابن سینا از "مد اصفهان" یاد می‌کند که در آن فاصلهٔ تقریبی پنج چهارم (سی – ر کرن) و تقریبی شش چهارم (دو دیز – می) دیده می‌شود. وی درجات مد اصفهان را چنین بیان می‌کند: می – فا (فا سری) – لا کرن – سی بمل (سی) – ر کرن. او می‌گوید: "جماعت دیگری وجود دارد که با جماعت بیان شده فوق [شماره شش] نزدیک است؛ اما مخالفتی هم دارد و در این جماعت، این دستان‌ها به کار می‌روند: وسطای زلزل زیر، پس راس دستان‌ها از مطلق زیر، وسطای زلزل مثنی، پس راس دستان‌ها از مثنی، مطلق آن، بنصر مثلث، پس رأس دستان آن. و این جماعت به "اصفهان" نسبت داده می‌شود".
- مد دیگری که ابن سینا از آن یاد می‌کند، "مد" سلمکی است؛ وی دربارهٔ این مد چنین می‌گوید: "جماعت دیگری وجود دارد که به "سلمکی" معروف است و [بر این ابعاد تکیه دارد] طنینی، طنینی، بقیهٔ آن، طنینی، بعدی نزدیک به بقیهٔ آن که بر نسبت "شش پنجم" دوبار تکرار می‌شود و دستان آن در این مرحله عبارت است از: بنصر زیر، سبابه زیر، مطلق زیر، بنصر مثنی، سبابه مثنی، پس راس دستان‌ها از مثنی [وسطای زلزل مثلث] و رأس دستان از مثلث (حجاریان، ۱۳۹۵).

ابن‌سینا بر خلاف فارابی که تشخیص احساسی را نیز برای شناسایی فواصل خوشایند جایز می‌دانست، تنها به نسبت‌های ریاضی ۲ برای ذی‌الکل، ۳/۲ برای ذی‌الخمس، چهار سوم برای ذی‌الاربع بسنده کرده است؛ اما دو فاصلهٔ مجنب و یک فاصلهٔ وسطای جدید که توسط فارابی و الکندی شناسایی نشده بودند را معرفی می‌کند. فواصل ابن‌سینا به‌صورت زیر است: «مطلق/ مجنب اول ابن‌سینا/ مجنب دوم ابن‌سینا/ سبابه/ وسطای قدیمه/ وسطای ابن‌سینا/ بنصر/ خنصر» (کرمی، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

ابن‌سینا از تغییر مایه‌های پایین‌رونده و بالارونده و نیز انواع فاصله و جنس در آثار خود صحبت کرده است. او مانند فارابی دیدگاه یونانیان دربارهٔ تأثیر نجوم بر موسیقی را غیرعلمی می‌داند و برخلاف عقیدهٔ بسیاری، به نظر می‌رسد علاوه بر علم موسیقی، در عمل موسیقی نیز تخصص داشته‌است، چنانکه سپنتا می‌نویسد: «ابن‌سینا در رساله‌های خود هیچ‌گاه به موارد تخیلی و غیرعلمی متوسل نشده است. رساله‌های او برای سال‌ها سرمشق موسیقی‌شناسان بعدی قرار گرفته است و دانشمندانی چون خیام، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر بن غیبی مراغه‌ای از آثار او استفاده کرده‌اند. [...] او علاوه بر استادی و تبحر در موسیقی نظری و علم موسیقی، از نظر هنری هم دستی در عمل موسیقی داشته است» (سپنتا، ۱۳۸۸: ۱۶).

جدول مُدهای ابن‌سینا

شمارهٔ مُد	فواصل بین درجات مُد
۱	مجنب، طنینی، بقیه، طنینی
۲	طنینی، بقیه، طنینی، طنینی، بقیه، طنینی، طنینی، طنینی
۳	طنینی، طنینی، بقیه، طنینی، طنینی، وسطای زلزل
۴	طنینی، طنینی، بقیه، طنینی، طنینی
۵	طنینی، مجنب، مجنب، طنینی، مجنب، مجنب، بقیه
۶	مجنب، مجنب، طنینی مستزاد
۷	بقیه، طنینی مستزاد، مجنب، طنینی مستزاد
۸	طنینی، طنینی، بقیه، طنینی، نزدیک به بقیه

ج. خیام

دورهٔ زندگی خیام مصادف است با سلسلهٔ سلجوقیان. سلجوقیان دوست‌دارِ هنر بودند. موسیقیِ خیام تحت‌الشعاع هنر مشهورترِ وی؛ یعنی شاعری قرار گرفته‌است و از این‌رو کمتر کسی دربارهٔ آن صحبت کرده است. «می‌توان از رسالهٔ عربی موسیقی خیام یا خیامی (ابوالفتح عمر بن ابراهیم) ریاضی‌دان و دانشمند معروف یاد کرد که به نوبهٔ خود می‌تواند نمودار نظام علمی موسیقی ایران در آن ایام باشد» (بینش، ۱۳۹۷: ۱۰۱). خیام در *رساله فی شرح ما اشکل من مصادرات کتاب اقلیدس*، در مقالهٔ «نسبت تألیفیهٔ موسیقی» به بحث دربارهٔ موسیقی می‌پردازد «خیام در رسالهٔ خود از همان روشی استفاده کرده است که

دانشمند سلفِ او، ابونصر فارابی در کتاب جامع *موسیقی کبیر*» (سپنتا، ۱۳۷۸: ۷۷). خیام ۲۱ ذی‌الاربع را در رسالهٔ خود ذکر کرده است. او گذشته از نسبت‌های ریاضی در تشخیص خوش‌آهنگیِ فواصل، مانند فارابی از حس زیبایی‌شناسی نیز بهره برده است که می‌تواند مرتبط با ذوق شاعری او و شاید توانایی اجرای موسیقی توسط وی بوده باشد. خیام سه نوع ذی‌الاربع به نام‌های قوی، مُلون، و رخو را معرفی می‌کند. او اندازهٔ فواصل را با عدد مشخص کرده است و به این دلیل سپنتا موفق شده است اندازهٔ فواصل ذی‌الاربع‌های خیام را به سِنت استخراج و با فواصل مورد استفادهٔ اساتید قدیم موسیقی ایران؛ مانند میرزاعبدالله، محمدصادق‌خان سرورالمُلک، میرزاحبیب سماع حضور، آقاحسین‌قلی و نائب اسدالله که صدای موسیقی‌شان روی استوانه‌های مومی ثبت شده، مقایسه کند. سپنتا جدولی متشکل از عناوین، تعاریف و فواصل این ذی‌الاربع‌ها را در مقاله‌اش آورده است (نک. سپنتا، ۱۳۸۰: ۱۵). براساس یافته‌های سپنتا نوع دوم ذی‌الاربع‌ها که از دید خیام بسیار خوش‌آهنگ است، دارای اندازهٔ فواصل[1] ۹۰–۲۰۴–۲۰۴ سِنت است: مقام راست که یکی از مقام‌های دوازده‌گانهٔ موسیقیِ قدیمِ ایران بوده است و امروز در دستگاه راست‌پنجگاه ملاحظه می‌شود، براساس همان گام اجرا می‌شود (همان، ۱۷). ذی‌الاربع نوع ششم خیام دارای فواصل ۱۸۲–۱۶۴–۱۵۰ است: «فاصلهٔ بین نت اول و سوم این ذوالاربع تقریبا همان فاصلهٔ ساختاری دستگاه سه‌گاه موسیقی هفت دستگاه کنونی است» (همان، ۱۸). ذی‌الاربع دیگری با فواصل ۳۱۵–۷۰–۱۱۱ که خیام آن را خوش‌آهنگ شمرده است «تقریبا فضای گوشه شوشتری را در دستگاه همایون موسیقی دستگاهی کنونی ایران تداعی می‌کند» (همان، ۱۹). یک ذی‌الاربع تألیفی که خیام برای اولین بار به آن اشاره کرده است، دارای فواصل ۳۸۶–۵۵–۵۷ سنت است که «در بعضی قطعات به‌ویژه در دستگاه ماهور موسیقی امروز ایران به کار می‌رود» (همان، ۱۹). برخی دیگر از فواصلی که در ذی‌الاربع‌های تألیفی خیام وجود دارند، امروزه به‌صورت تزئین در موسیقی ایرانی به کار برده می‌شوند.

جدول ذی‌الاربع‌های خوش‌آهنگ خیام

نوع ذی‌الاربع	فواصل بین درجات به سِنت	فضای مُدال مشابه امروزی
نوع دوم	۹۰–۲۰۴–۲۰۴	دستگاه راست و پنجگاه
نوع ششم	۱۵۰–۱۶۴–۱۸۲	دستگاه سه‌گاه
خوش آهنگ	۱۱۱–۷۰–۳۱۵	گوشه شوشتری دستگاه همایون
تألیفی	۵۷–۵۵–۳۸۶	دستگاه ماهور

د. اخوان‌الصفا

نحلهٔ فکریِ اخوان‌الصفا در اثر تغییرات سیاسی، فرهنگی و اجتماعیِ قرن سوم و چهارم قمری و در دوران حکومت آل‌بویه ایجاد شد. شکل‌گیریِ این جماعت، جزئی از برنامهٔ فرقهٔ اسماعیلیه و باطنیان، جهت نیل به غایات فکری، دینی و سیاسی، به منظور ایجاد تغییرات در نظام سیاسی، عقلی و فرهنگی بود (ایرانی، ۱۳۷۵: ۲۸۵). اخوان‌الصفا نگاهی فلسفی–مذهبی به موسیقی داشته و معتقد بودند کاربرد موسیقی به‌منظورِ تهییج و تحریک حالات مذهبی است. «اخوان‌ها بحث شماتیک مفصلی دربارهٔ کلیّت صدا دارند؛ از جمله صدای موسیقی» (Shehadi. 1995: 35) در *رسائل اخوان‌الصفا و خلّان‌الوفاء* پیرامون این مسائل بحث می‌شود: «علت و چگونگی پیدایش صداها، صدای رعد، کمیّت و کیفیت صداها، تداخل اصوات، تأثیر اصوات بر نفوس مزاج‌های مختلف، اصول الحان و تطبیق آن با قواعد عروضی، پیدایش و نحوهٔ ساخت سازها، چگونگی ساختن و بستن تارهای عود (بربط)، مبنای بستن تارها و ارتباط ظریف و دقیق آن با مزاج‌ها و نفوس بشری، انتقال از لحنی به لحن دیگر (که اصطلاحا امروزه به مقام‌گردانی موسوم است) [...].» (ایرانی، ۱۳۷۵: ۲۸۷). اخوان‌الصفا برخلاف فارابی و ابن‌سینا ادراک نسبت‌های موسیقی را مشابه ادراکِ زمان براساس گردش کُرات آسمانی می‌دانند. ایشان در فصل "موسیقی افلاک"، دربارهٔ نسبت‌های افضل موسیقی آورده‌اند: «روشن شد که مستحکم‌ترینِ مصنوعات و استوارترین مرکبات و نیکوترین مؤلّفات آن است که ترکیب بنیانِ آن و تألیف اجزای آن براساس نسبت افضل باشد و نسبت‌های افضل عبارتند از: مِثل، مثل و نصف، مثل و ثلث، مثل و ربع، و مثل و ثُمن» (رجبی، ۱۳۹۵: ۴۹). اخوان برای این نسبت‌های موسیقایی منشأ آسمانی قائل هستند و به این علت است که آن‌ها را در مبحث افلاک مطرح می‌کنند. همچنین اخوان این فواصل را ضامن استحکام تمام اشیاء می‌دانند. اخوان تأکید بسیاری بر تأثیرات آسمانی و آرامش‌بخشِ موسیقی، در راستای مسائل معنوی و مذهبی و نیز تأثیر

[1] از سمت راست خوانده شود.

صوت موسیقایی بر مزاج و سلامتی مستمعین داشته‌اند؛ به‌عنوان مثال، دربارهٔ نسبت ضخامت تارهای عود با ارکان اربعه و مسائل آسمانی و طبیعت چنین گفته‌اند: «علت آنکه ضخامت هر تار را مثل‌وثلثِ تار زیرین آن در نظر گرفته‌اند، اقتدا به حکمت باری‌تعالی و تبعیّت از آثار صنع او در طبیعت است، بدین معنی که حکمای طبیعیات بیان کرده‌اند که اقطارِ کُره‌های ارکانِ اربعه؛ یعنی آتش، هوا، آب و خاک، از جهت کیفیت؛ یعنی لطافت و ستبرا، هرکدام مثل و ثلثِ کرهٔ زیرین خود است. [...] اخوان از نسبت‌های مثل، مثل و نصف، مثل و ثلث، و مثل و ثُمن به‌عنوان نسبت‌های فاضل و شریف یاد می‌کنند که اگر میان پرده‌ها و تارها واقع شود، نغمه‌های نیکو و متناسب پدید می‌آید» (همان، ۵۳ و ۵۴). اسعدی دربارهٔ ارتباط اوتار و نغمات با عناصر اربعه می‌نویسد: «ربط اوتار و نغمات و مقامات با اخلاط و عناصر اربعه نیز در بسیاری از رسالات موسیقایی موضوع بحث بوده است؛ مثلا در رسالهٔ *در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*، منسوب به روحانی در ذکر رابطهٔ مقامات با عناصر اربعه چنین آمده است: و آنچه اصل است به حسب عناصر، چهار است: اول، مقام راست به آتش دوم، مقام عراق به باد سیُم، کوچک به آب، چهارم، حسینی به خاک نسبت داده‌اند» (اسعدی، ۱۳۸۱: ۳۴). اخوان‌الصفا به این نتیجه رسیده بودند که از میانِ همهٔ هنرهای دستی، تنها موسیقی است که هیولی یا مادهٔ آن جواهر روحانی (نفوس شنوندگان) است (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۹: ۱۹). اخوان‌الصفا به‌طور مشهودی تلاش داشته‌اند تا اصول موسیقی را، با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی در قالب مسائل معنوی و اسلامی بیان کنند.

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ ساختارهای مدال موسیقی و فواصل که توسط فارابی، ابن‌سینا، خیام و اخوان‌الصفا بیان شده‌اند، نیازمند مروری همه‌جانبه و تطبیقی است و با اینکه در کتب و مقالات بسیاری به آن‌ها پرداخته شده است؛ اما هنوز هم جای بحث و بررسی دارند. جدای از نتایج تحقیقات این دانشمندان در حوزهٔ ساختارهای موسیقی، نحوهٔ نگرش آن‌ها به موسیقی و فلسفهٔ هنری‌شان نیز می‌تواند محل پژوهش‌های تاریخ–فلسفه‌پژوهانِ موسیقی قرارگرفته تا زوایای پنهانیِ رویکرد آنان به هنر موردِ واکاوی قرارگیرد. با اینکه فارابی، ابن‌سینا و خیام هر سه به نوعی دنباله‌روی مکاتب فلسفی یونانیان بودند؛ اما در بسیاری موارد نظریات یونانیان را به چالش کشیده و با دلایل علمی دست به اصلاح آن‌ها زده و دریچه‌های جدیدی به روی دانشمندان بعد از خود باز کرده‌اند. اخوان‌الصفا نیز با اینکه رویکرد فلسفیِ متفاوتی داشته‌است که ناشی از شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعیِ قرن سوم و چهارم هجری بوده است، تلاشی ستودنی در جمع‌آوری و حفظ میراثِ هنری زمان خود داشته‌اند. اسعدی از اخوان‌الصفا نقل می‌کند: «موسیقی صناعتی است: مرکب از جسمانی و روحانی، و تألیف غنا و الحان از وی است، و هر صناعتی که به دست مردم کرده می‌شود هیولی و اشکال او جسمانی باشد، الا صناعت موسیقی که موضع آن جواهر روحانی است و آن نفوس سمع است و تأثیرات او جمله روحانی است و نفس به سبب او حرکت کند» (اسعدی، ۱۳۸۱: ۳۸). بخشی از این نوع نگرش که شاید ریشهٔ آن در اسطوره‌ها و آموزه‌های یونانی و مذهبی است، در آثار سه دانشمند مورد نظرِ این پژوهش دیده نمی‌شود. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت که در آن دوران، کشف ساختارهای علمی و زیباشناختیِ حقیقی و فرهنگی، جایگزین نگرش‌های مذهبی و ماورایی به موسیقی شده بودند. موسیقیدانانِ قرون بعدی نظیر صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر بن غیبی مراغه‌ای و بسیاری دیگر، پژوهش‌های خود را مستند بر یافته‌های دانشمندان ایرانیِ پیش از خود کردند و به نوعی نیاز به ارتباط با فلسفه و هنر یونانی و صورت‌های روحانی، پس از ظهور فارابی، ابن‌سینا، و خیام حذف شد.

منابع

اسعدی، هومان. (۱۳۸۱)، «جنبه‌های نمادین مقام در موسیقی جهان اسلام»، *فصلنامهٔ فرهنگستان هنر* ۱ (۱): ۲۶–۳۹.

ایرانی، اکبر. (۱۳۷۵)، «رسالهٔ موسیقی از رسائل اخوان‌الصفا»، *مجله هنر* ۱۶ (۳۰): ۲۸۵-۲۸۹.

برکشلی، مهدی. (۱۳۵۴)، «درجات ملایمت فواصل موسیقی از نظر فارابی»، *خرد و کوشش* ۶ (۱۶): ۱۰۶-۱۳۳.

ـــــــــــــ (۱۳۵۶)، «گام کامل زبان فارابی و گام‌های پیشنهادی او». *هنر و مردم* ۱۷ (۱۷۷-۱۷۸): ۱۴-۲۲.

بینش، تقی. (۱۳۷۶)، *شناخت موسیقی ایران*. تهران: دانشگاه هنر.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۷)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران*؛ تهران: هستان.

حجاریان، محسن. (۱۳۹۵)، «ابن‌سینا و موسیقی» *تارنمای مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)*.

خردمند، فرید. (۱۳۹۲)، «نگاهی به ایقاع از فارابی تا امروز». *فصلنامهٔ موسیقی ماهور* ۱۵ (۶۰): ۱۹۹-۲۲۸.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۹۰)، *فهرست آثار خطی در موسیقی: (فارسی، عربی و ترکی)*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رجبی، احسان. (۱۳۹۵)، «اخوان الصفا و راسائل ایشان»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۸ (۷۱): ۷۷-۹۸.

سپنتا، ساسان. (۱۳۷۸)، «تأملی در آرای موسیقی خیام»، *فرهنگ* ۱۲ (۲۹ تا ۳۲): ۷۵-۸۳.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۰)، «بررسی‌های تحلیلی و تطبیقی رسالهٔ موسیقی خیام»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور* ۴ (۱۴): ۱۱-۲۳.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۸)، «نگاهی تازه به رساله‌های موسیقی و آواشناسی ابن‌سینا». *فصلنامهٔ موسیقی ماهور* ۱۲ (۴۶): ۷-۱۷.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۸۸)، *نام نامهٔ موسیقی ایران زمین: (شرح احوال موسیقی‌دانان و موسیقی‌پژوهان و پژوهش‌های موسیقایی)*، تهران: اطلاعات.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۹)، «بازخوانی موسیقی آوازی فارابی: مبحث نغمهٔ پُر و نغمهٔ تهی». *فصلنامهٔ موسیقی ماهور* ۱۳ (۴۹): ۳۳-۵۱.

فخری، ماجد. (۱۳۸۷)، «فارابی و موسیقی»، ترجمهٔ محسن حدادی، *کتاب ماه فلسفه* ۲ (۱۷): ۷۰-۷۱.

کرمی، پریسا. (۱۳۹۶)، *از دستان تا دستگاه*؛ تهران: هم‌آواز.

محمدزاده صدیق، حسین. (۱۳۸۹)، *سیری در رساله‌های موسیقی*؛ تهران: سوره مهر.

Naroditskaya, I. 2009. «The Philosophy of Music by Abu Nasr Muhammad al-Farabi by Saida Daukeyeva.» *Asian Music*, Vol. 40, No. 2, pp. 133-137

Caton, P. 1973. «The Music Theory of Al-Farabi.» *UCLA Comparative Music Theory*.

Isgandarova, N. 2015. «Music in Islamic Spiritual Care:A Review of Classical Sources.» *Emmanuel College of Victoria University.*

Farmer, H, G. 1930. «Greek Theorists of Music in Arabic Translation.» *Isis* , Vol. 13, No. 2, pp. 325-333

Sarton, G. 1935. «Al-Fārābī's Arabic-Latin Writings on Music by Henry George Farmer.» *Isis* , Vol. 24, No. 1, pp. 132-134

Shehadi, F. 1995. *Phiosophies of Music in Mediavel Islam.* «CHAPTER TWO: IKHWAN AL-SAFA» Brill,s Studies in Intellectual History, V.67