تحلیل نحوه بازنمایی نوازنده عود در تصاویر دوره ساسانی تا صفوی*

مریم دولتی فرد**[۱]، فاطمه شاهرودی[۲]
[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۲/٤، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/٤/۸)

چکیده

تحلیل ساختارگرایانه ۴۰ تصویر منقش به ساز عود از دوره ساسانی تا صفوی بر اساس روابط میان فیگور «کانونی» و «غیر کانونی» در نظام نشانه‌شناسانه متن تصاویر، مبنای مقاله حاضر قرار گرفته است. نتایج پژوهش، بیانگر چهار نظام بازنمایی در ارتباط میان نوازنده عود و فیگور کانونی می‌باشد. در الگوی اول که تعداد بیشتری از تصاویر را در بر می‌گیرد، نوازنده عود در طرفین و معمولاً سمت چپ تصویر قرار دارد و شاه به عنوان فیگور کانونی و قطب، فرادست نوازنده تصویر شده است. در الگوی دوم، عناصر نمادین نظیر پرنده یا جایگاه خالی شاه جایگزین فیگور کانونی شده است. به نظر می‌رسد با توجه به مناقشاتی که در مورد موسیقی در دوره اسلامی وجود داشته است، نمونه‌های دو الگوی اخیر که به طور عمده به دوره اسلامی مربوط می‌شوند، نشانگر جایگاه فرعی و حاشیه‌ای نوازنده عود در مناسبات طبقاتی اجتماع است. در سومین الگو، نوازنده در موقعیت فیگور کانونی قرار گرفته و در الگوی چهارم، همسان با سایر کنش‌گران، تصویر شده است. مطالعه حاضر، دوره ساسانی را به عنوان گروهی با بیشترین تنوع در بازنمایی نوازنده عود معرفی می‌نماید. اما با نزدیک شدن به دوره صفوی، از تنوع الگوها کاسته شده و در نهایت الگوی اول غالب می‌شود.

واژه‌های کلیدی

ساز عود، تصاویر منقش به ساز و نوازنده عود، تحلیل فیگور کانونی و غیر کانونی، تصاویر دوره ساسانی تا صفوی.

* مقاله حاضر برگرفته از مباحث پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعهٔ روند تغییر شکل ساز عود با تکیه بر تصاویر به جای مانده از دوره ساسانی تا صفوی» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره سرکار خانم دکتر نگار پرهام می‌باشد که در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی (واحد تهران مرکز) انجام پذیرفته است.

** نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱ ٦٦٤٠٤٢٨٠، E mail: mdolati_f @yahoo.com.

مقدمه

ساز عود یا بربط در نظام موسیقی ایرانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. دانشمندان و موسیقیدانان قدیم، نظیر فارابی، ابن سینا، صفی الدین ارموی و عبدالقادر مراغی، جهت تشریح و تبیین عملی- نظری موسیقی و نگارش آوازها ونغمه‌ها به زبان و رمزگان موسیقاییِ رایج آن دوران از این ساز بهره برده اند. فارابی در کتاب «الکبیر» در مدخل مبحثی که به عود پرداخته، می‌نویسد: «اینک، از میان سازها به شرح مختصر عود آغاز می‌کنیم زیرا که مشهورترینِ آنهاست...» (فارابی، ۱۳۷۵، ۲۲۷). عبدالقادر مراغی نیز در بخش‌های مختلف کتاب جامع الالحان به اهمیت این ساز تأکید کرده و آن را «اکمل سازات» (مراغی، ۱۳٦٦، ۱۰۲) می‌نامد. « تصور نمی رود هیچ سازی به قدر عود در دوران اسلامی، بویژه در سده‌های نخستین هجری رواج داشته است» (بینش، ۱۳۸۲، ۳۳). همچنین اگرچه ازدوره ساسانی تالیف مستقلی که در برگیرنده مباحث علمی موسیقی یا اطلاعات فنی سازشناسی باشد به جای نمانده است، اما شواهد مبتنی بر متون تاریخی پیش از اسلام[1]، موسیقی ساسانی را واجد کارکرد اجتماعی- مذهبی دانسته، امتیازات ویژه اجتماعی موسیقیدانان آن دوره را تایید می‌کند و ساز عود یا بربط را به عنوان یکی از سازهای باستانی رایج در آن دوره معرفی می‌کند.

تصاویری که نوازندگان عود را بازنمایی می‌کنند در کنار رسالات و دست نوشته‌های قدیم موسیقی ایران و اشارات ادبی، از معدود مستنداتی به شمار می‌آیند که امکان پژوهش‌های تاریخی، موسیقایی و جامعه شناختی را فراهم می‌سازد. آثار مذکور از ظروف فلزی، نگاره و دیوارنگاره به عنوان متونی دیداری دارای قابلیت خوانش و دلالت‌های معنایی متعددی هستند. در واقع، نقوش تصویری فاقد صراحت متون نوشتاری هستند اما هنرمندان خواسته یا ناخواسته به هنگام خلق آثارشان تحت تأثیر نظام نشانه شناسانه‌ای بوده اند که امروزه امکان خوانش این تصاویر را فراهم می‌سازند.

تصاویر به جای مانده از ساز عود یا بربط با ویژگی‌های ظاهری مشخص آن، در حوزه جغرافیایی ایران، در آثار بازمانده از دوره ساسانی و اسلامی مشهود است. این ساز در ایران به تدریج پس از دوره صفوی به فراموشی سپرده شد. با توجه به مطالب فوق، مطالعه حاضر تصاویر سازدار موجود در فاصله زمانی دوره ساسانی تا صفوی که دوران طلایی هزار ساله عود نامیده می‌شود را در بر می‌گیرد.

از سویی دیگر، به علت پراکندگی و تعداد غیرقابل پیش‌بینی نمونه‌های تصویری هنر ایرانی که در موزه‌ها و کتابخانه‌های سراسر جهان نگهداری می‌شوند، همواره احتمال انتشار تصاویر جدیدی که تا به امروز دور از دسترس پژوهشگران قرار داشته‌اند، وجود دارد. این احتمال می‌تواند جامعه آماری مطالعاتی که مبتنی بر مستندات تاریخی- تصویری است را دستخوش تغییر نماید. از این رو در روند پژوهش، از «نمونه گیری هدفمند»[2] که روشی غیراحتمالاتی و غیر تصادفی در انتخاب و جمع آوری نمونه‌هاست استفاده شده است. بدیهی است که اگر در آینده امکان دسترسی به تعداد قابل توجهی از تصاویر منقش به عود و نوازنده آن فراهم شود، مطالعهٔ جامع تری در این حوزه انجام خواهد پذیرفت.

با توجه به محدودیت مدارک و مستندات تصویری - سازشناسی، که تاکنون انتشار یافته است، این مطالعه با تکیه بر ٤٠ نمونه تصویری (٤ نمونه ظروف فلزی ساسانی، ۳٤ نمونه نگاره و ۲ نمونه دیوار نگاره که آثار دوره اسلامی محسوب می‌شوند) پدید آمده است. به دلیل محدودیت در نمایش همه تصاویر، تعداد معدودی در مقاله نمایش داده شده است. پژوهش حاضر با تاکید بر پیشینه این ساز و اهمیت آن در دوره تاریخی مورد بحث، به بررسی نحوه بازنمایی نوازنده عود به عنوان عنصر بصری مشترک و بخشی از نظام معنایی تصاویر می‌پردازد. با توجه به اینکه اغلب آثار تصویرسازی و نگارگری در هر دوره با نظارت و حمایت کارگاه‌های هنری دربارهای سلطنتی خلق شده‌اند، این آثار که عمدتاً بخش‌هایی از کتب خطی مصور را تشکیل داده‌اند، علاوه بر آن که در ثبت واقعیت‌های تاریخی، ادبی و اساطیری نقش دارند، می‌توانند در بازتاب اندیشه حاکم بر دوره‌های تاریخی مورد بحث و بازیابی جایگاه اجتماعی موسیقیدانان نیز راهگشا باشند. به این منظور، نوازنده عود به عنوان فیگور ثابت و مشترک در همه تصاویر مطرح می‌باشد. با توجه به نظام بازنمایی حاکم، ابتدا به معرفی عناصر ثابت و مشترک تصاویر، زیر عنوانِ دو نوع فیگور «کانونی» و «غیر کانونی» و تحلیل رابطه آنها پرداخته و در نهایت به شرح و تبیین وضعیت نوازنده عود در تصاویر خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

روش تحلیل در مطالعه حاضر، روشی ساختارگرایانه است که متن دیداری را به عنوان نظامی متشکل از اجزا و عناصر گوناگون مورد مطالعه قرار می‌دهد. «تحلیل ساختگرایانه بر آن است تا مجموعه شالوده‌ای ناظر بر ترکیب نشانه‌ها و رسیدن به یک معنا را استخراج کند. چنین تحلیلی تا حدود زیادی به آنچه که نشانه‌ها واقعا می‌گویند کاری ندارد و به جای آن بر روابط درونی آنها با یکدیگر تأکید می‌ورزد» (ایگلتون، ۱۳۸٦، ۱۳٤). از این رو، پیش از تحلیل متن، شناخت اجزای تشکیل دهنده آن حائز اهمیت است زیرا شبکه عناصر و نمادها و چگونگی ترکیب آنها در خلق معنا موثر است. همان طور که سجودی نیز بیان می‌دارد «هرگز نمی توان نشانه‌ای را در انزوا و جدا از رمزگانی که آن را تولید کرده است و همچنین منفک از متنی که نشانه در آن تحقق عینی یافته است و به واقع به لایه‌ای از آن تبدیل شده بررسی کرد» (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۰۹). به عبارت دیگر، یک عنصرِ منفرد بدون ارتباط با بافت برون

متنی یا عناصر درون متنی، به تنهایی عقیم تلقی گشته و عاجز از تولید معنا است. بنابراین روابط و تقابلی که میان عناصر و اجزای درونی متن برقرار می‌گردد، موضوعیت می‌یابد.

بنا به روایت موجود در هر تصویر و روابط و تقابل میان فیگورهای آن، یک موتیف یا فیگور کانونی را می‌توان در نظر گرفت که از لحاظ ارزش موضوعی، شخصیتی یا جایگاه اجتماعی، در موقعیت برتری نسبت به سایر فیگورها تصویر شده است و فیگورهای غیرکانونی نسبت به آن از دیدگاه مضمونی – ارزشی قابل بررسی می‌باشند. در این مقاله، نوازنده عود به عنوان فیگور غیرکانونی نسبت به فیگور کانونی بررسی شده است. با توجه به مطالب فوق، تحلیل ساختارگرایانه تصاویر حاضر در این نوشتار براساس روابط میان فیگورهای تصاویر در نظام نشانه شناسانه متن آنها انجام پذیرفته است.

فیگور کانونی و غیر کانونی

درمتون تصویری عناصر ثابت و متغیر متعددی قابل شناسایی است اما عناصر ثابت و مشترک تصاویر پیش از سایر عناصر، مبنای خوانش و تحلیل ساختار متن قرار می‌گیرند. در تصاویری که به بازنمایی ساز عود پرداخته‌اند به طور عمده دو نوع فیگور موضوعیت می‌یابند که به عنوان عناصر اصلی، ثابت و مشترک این متون دیداری مطرح می‌شوند. در ابتدا به معرفی دو نوع فیگور مذکور پرداخته سپس به تحلیل رابطه آنها خواهیم پرداخت.

نخستین عنصر ثابت در نمونه‌های تصویری پژوهش حاضر، فیگور«کانونی» است. فیگور کانونی عبارت است از عنصر یا شخصیت مرکزی و برتر هر تصویر، که به عنوان فیگور اصلی در وضعیت ممتازی قرار گرفته و به واسطهٔ عناصر و نشانه‌های بصری از سایر فیگورها تمایز یافته است. فیگور کانونی تصویر در مواردی که نشانه‌های نوشتاری نظیر خوشنویسی یا کتیبه خطی را به همراه داشته باشند با رجوع به متن ادبی و محتوای روایت، قابل شناسایی است. اما در تصاویری که فاقد نشانه‌های نوشتاری هستند آگاهی از سنت‌ها و زبان بصری هنر می‌تواند در شناخت آن موثر باشد. در واقع، فیگور کانونی تصویر به واسطه ی شناخت روابط و عناصر تصویری در نظام نشانه شناسانه متن از فیگورهای فرعی قابل تفکیک است. فیگور کانونی معمولا در مرکز تصویر نمایان می‌شود اما اگر در ترکیب‌بندی اثر، در محدوده‌ای خارج از مرکز صحنه بازنمایی شود یا در گوشه‌ای از کادر قرار داشته باشد، به واسطه تمهیدات و نشانه‌هایی نظیر تاج، عصا، تخت، پوششی خاص یا ابعاد بزرگ‌تر عنصر مذکور نسبت به فیگورهای فرعی، قابل شناسایی است. در صحنه‌های پر ازدحام که فیگور اصلی یا کانونی توسط سایر کنشگران روایت احاطه می‌شود نیز معمولاً امتداد نگاه آنها به سمت فیگور اصلی ترسیم شده است. در برخی از نمونه‌ها، فیگور کانونی به صورت یک انسان تصویر نشده و موجودی اساطیری، گیاهان، اشیاء و مکان خاصی مانند درخت زندگی، تخت خالی و گنبدخانه جایگزین آن می‌گردد. علاوه بر فیگور کانونی می‌توان فیگور یا فیگورهای «غیرکانونی» یا «حاشیه ای» را نیز در یک متن تصویری در نظر گرفت. لازم به توضیح است که به علت تعدد، تنوع و تفاوت ماهیت سایر کنشگران و فیگورهای غیرکانونی تصاویر مختلف و عدم شناسایی فیگورهای غیرکانونی مشترک و ثابت در نمونه‌های تصویری، این مطالعه نوازنده عود را به عنوان فیگور غیرکانونی در رابطه با سایر فیگورهای غیرکانونی، مبنای خوانش و تحلیل تصاویر قرار نداده است. در این نوشتار «نوازنده عود» مهم ترین فیگور انسانی مشترکی محسوب می‌شود که تحت عنوان فیگور غیرکانونی مطالعه می‌گردد. مکان جایگیری فیگور مذکور در ساختار تصویر و رابطه‌ای که با فیگور کانونی ایجاد می‌کند، در تبیین نقش نوازنده عود و جایگاه اجتماعی او در نظام فکری حاکم بر دوره خلق تصاویر، موثر است.

تحلیل روابط میان فیگور کانونی و غیرکانونی

پس از شناسایی و توصیف فیگور «کانونی» و فیگور «غیرکانونی» به منزله عناصر ثابت و مشترک در متون تصویری مورد مطالعه پژوهش حاضر، امکان خوانش و تفسیر روابط بین آنها فراهم می‌گردد. در خصوص موقعیت فیگور نوازنده عود نسبت به فیگور کانونی، چهار نظام ارتباطی می‌توان مشاهده کرد. نظام‌های ارتباطی مذکور از آن جهت اهمیت می‌یابند که حالت‌های متنوعی از جایگیری نوازنده عود را به عنوان عنصری اصلی یا حاشیه‌ای در تصاویر تایید می‌کنند. به عبارتی سنت تصویرگری در دوره‌های تاریخی مختلف از زبان بصری متفاوتی پیروی می‌کند و تاکید، صراحت یا نمادپردازی در عناصر تصویری مورد مطالعه، الگوهای متفاوتی را در روابط میان فیگورهای مورد نظر مطرح می‌سازد. در حالت اول، «شاه» به عنوان فیگور کانونی در رابطه با فیگور «نوازنده عود» قابل بررسی است. حالت دوم شامل موقعیتی می‌شود که یک فیگور غیر انسانی در مقابل فیگور نوازنده عود قرار دارد. در حالت سوم، فیگور نوازنده جایگزین فیگور کانونی شده و بین این دو، همپوشانی بوجود آمده است. حالت چهارم نیز با حذف فیگور کانونی، نوازنده عود را در جایگاهی همسان با سایر کنشگران تصویر به نمایش گزارده است (جدول ۱).

انواع موقعیت	فیگور کانونی	فیگور غیر کانونی
الگوی اول	شاه	موتیف نوازنده
الگوی دوم	فیگور غیر انسانی	موتیف نوازنده
الگوی سوم	موتیف نوازنده (همپوشانی فیگورها)	
الگوی چهارم	بازنمایی همسان نوازنده با حذف فیگور کانونی	

۱) فیگور کانونی (شاه) - فیگور نوازنده

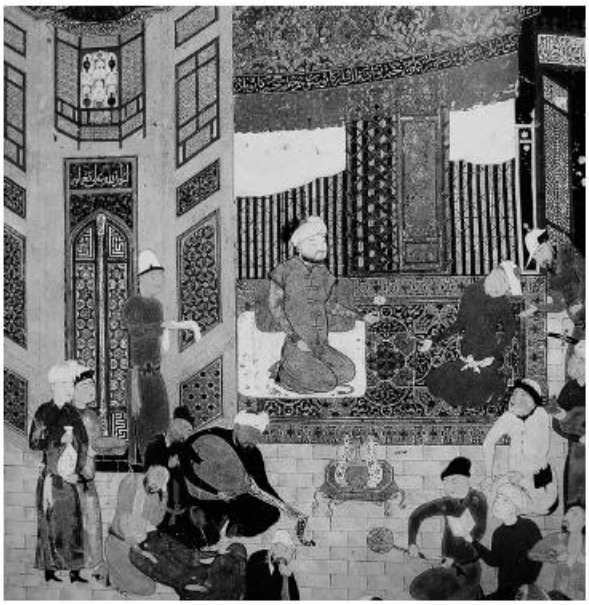
در این الگو، رابطه میان دو فیگور، با تأکید بر تقابل فیگور کانونی شاه در جایگاه قطب فرادست نسبت به نوازنده عود به عنوان فیگور غیر کانونی، به تصویر کشیده شده است. توالی این الگو در یک نمونه از فلزکاری‌های ساسانی، ٦ نمونه از تصاویر(مکتب هرات) دوره تیموری، ۱۵ نمونه مصور شده دردوره صفوی (مکتب تبریز) و سرانجام در مجموع ۱۲ نمونه مصور شده در دوره صفوی در (مکتب اصفهان) مشاهده می‌شود (جدول ۲).

شایان ذکر است که در ۳۰ نمونه از تصاویر نامبرده، الگوی رایج در نظام ارتباطی مورد بحث به گونه ایست که نوازنده در سمت چپ صحنه باز نمایی شده (تصاویر ۱- ٤) و در چهار نمونه دیگر در سمت راست صحنه قرار دارد.

جدول ۲ الگوی اول.

نظام ارتباطی	فراوانی تصاویر	دوره (مکتب)
فیگور کانونی(شاه)- فیگور نوازنده	۳۴ تصویر	ساسانی، تیموری (هرات)، صفوی (تبریز)، صفوی(اصفهان)

تصویر ۱ سکه تفرد ساسانی،قرن ۸ ۱۰ میلادی.
ماخذ: (Farmer,1966,21)



تصویر ۳ مجلس سلطان حسین بایقرا، بوستان سعدی، تیموری(مکتب هرات)،قرن ۹ د. ق.
ماخذ: (Bahari,1997,112)

تصویر۲ شاهنامه بایسنقری، تیموری(هرات)،۸۳۳ د.ق.
ماخذ:(آرشیوکتابخانه کاخ گلستان)

تصویر۴ جشن عیدفطر، دیوان حافظ، صفوی (مکتب تبریز)،۹۳۳ د.ق.
ماخذ: (http://www.asia.si.edu/collections)

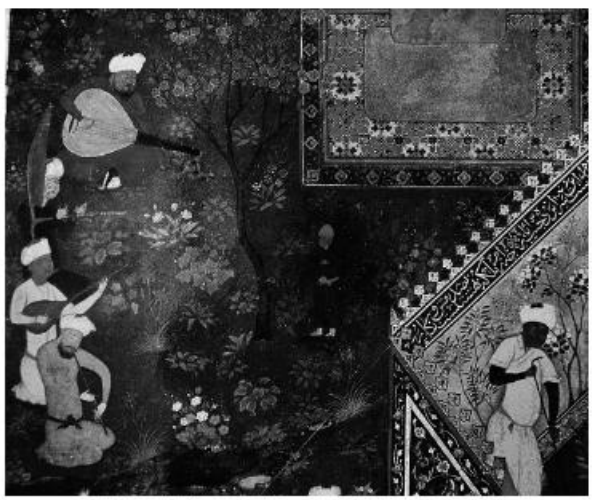
جدول ۳ الگوی دوم.

نظام ارتباطی	فراوانی تصاویر	دوره (مکتب)
فیگور کانونی(غیرانسانی)- فیگور نوازنده	۲ تصویر	ساسانی، تیموری (هرات)

۲) فیگور کانونی (غیر انسانی) - فیگور نوازنده

در این حالت که تنها دو نمونه تصویری را دربرمی‌گیرد، فیگوری با ماهیت غیرانسانی در جایگاه فیگور کانونی موضوعیت یافته است. به این ترتیب فیگور شاه حذف شده اما نشانه‌ای که دلالت بر فیگور کانونی یا قطب مرکزی روایت دارد، جایگزین آن شده است (جدول ۳).

تصویر۵ کاسه نقره ساسانی،قرن۶ میلادی.
ماخذ: (Farmer, 1966, 19)



تصویر۶ مرقع گلشن، تیموری (مکتب هرات)قرن۹ ه.ق.
ماخذ: (آرشیو کتابخانه کاخ گلستان)

در نمونه اول که کاسه نقره ساسانی مکشوفه از کلاردشت است، پرنده‌ای در مرکز اثر وجود دارد و چهار نوازنده در اطراف آن به تصویر درآمده‌اند (تصویر ۵). در نمونه دوم که نگاره‌ای از اواخر دوره تیموریست، «تخت سلطان» با ماهیت غیر انسانی به عنوان فیگور کانونی نگاره حاضر جایگزین شاه محسوب می‌شود(تصویر۶).

۳) فیگور نوازنده جایگزین موتیف کانونی

سومین حالت در نظام ارتباطی فیگور کانونی و نوازنده عود، پس از الگوی اول از بیشترین جایگاه فراوانی برخوردار است. در این الگو، فیگور نوازنده جایگزین فیگور کانونی گشته و بین آنها همپوشانی رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، نوازنده عود از ویژگی‌های قطب مرکزی روایت برخوردار است(جدول ٤).

نخستین تصویر از موقعیت مذکور، روی دیگرِ سکه نقره ساسانی (تصویر ۱) است که نوازنده عود را در هیات فرشته‌ای بالدار نشسته بر شیر در مرکز تصویر نمایش می‌دهد (تصویر۷). شیر، از نمادهای سنتی قدرت در ایران باستان محسوب می‌شود و فرشتگان نیز «پیام آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند» (هال، ۱۳۸۳، ۲٦۰). به عبارتی می‌توان بازنمایی نوازنده عود در هیات فرشته را، یادآور منشاء روحانی صوت و تکیه بر وجه نمادین یا اساطیری آن تلقی کرد. بازنمایی مستقل نوازنده در تصویر مورد بحث، ضمن نمایش فردیت و تشخص او، جایگاه ویژه موسیقی در زمان ساسانیان را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. خالقی در این زمینه می‌نویسد که اردشیرساسانی مردم را به طبقات مختلف تقسیم کرده بود که از آن جمله، موسیقیدان‌ها طبقه خاصی را تشکیل می‌دادند و در نزد او مقامی مخصوص داشتند (خالقی، ۱۳۸۵، ۲۵). نخستین نگاره از الگوی سوم نیز، برگی از نخستین نسخه‌های مصور شاهنامه متعلق به دوره ایلخانی و قرن هفتم ه.ق می‌باشد که دو قرن پس از تاریخ سرودن شاهنامه توسط فردوسی، خوان چهارم از هفت خوان اسفندیار را به تصویر کشیده است(تصویر۸).

آخرین نگاره از نمونه همپوشانی فیگور کانونی و نوازنده عود، برگی از خمسه نظامی است که در اوایل حکومت صفوی در تبریز مصور شده است. این نگاره بر اساس روایتی از خمسه نظامی تصویر شده است که نشانگر رقابت ارسطو و افلاطون در زمینه موسیقی و تاثیر نوای سحرانگیز عود است. افلاطون به عنوان

جدول ۴ الگوی سوم.

نظام ارتباطی	فراوانی تصاویر	دوره (مکتب)
فیگور نوازنده جایگزین فیگور کانونی(همپوشانی فیگورها)	۳ تصویر	ساسانی، ایلخانی، صفوی(تبریز)

تصویر۷ سکه نقره ساسانی، تاریخ ۸ ۱۰ میلادی.
ماخذ: (Farmer, 1966, 20)

تصویر۸ شاهنامه ایلخانی، قرن ۷ ه.ق.
ماخذ: (http:// www.metmuseum.org)

شخصیت کانونی این نگاره، مرکزیت یافته و در حال نوازندگی در میان موتیف‌های حیوانی نمایش داده شده است (تصویر ۹).

تصویر۹ خمسه طهماسبی، ۹۱۵ ه.ق.
ماخذ: (http://www.metmuseum.org)

٤)بازنمایی همسان فیگور نوازنده با حذف فیگور کانونی

در این الگو (جدول۵)، تصویر فاقد قطب مرکزی یا فرادست بوده وکنشگران در جایگاهی همسان بایکدیگر بازنمایی شده اند. چنانچه به عنوان نمونه در جام ساسانی (تصویر ۱۰)، نوازنده عود و ارغنون در یک سمت جام و دو رقصنده نیز در سمت دیگر جام، با حذف فیگور کانونی در مرتبه‌ای یکسان نمایش داده شده اند.

تصویر۱۰ جام نقره‌ای ساسانی، ۸ یا ۹ میلادی.
ماخذ: (Farmer, 1966, 25)

جدول۵ الگوی چهارم.

نظام ارتباطی	فراوانی تصاویر	دوره (مکتب)
بازنمایی همسان فیگور نوازنده با حذف فیگور کانونی	۱ تصویر	ساسانی

نتیجه

فیگورهای موجود در یک متن تصویری روابط گوناگونی با یکدیگر ایجاد می‌کنند و چگونگی این روابط می‌تواند مبنای معناپردازی آنها واقع شود. تحلیل ساختارگرایانه روابط میان فیگورها، در نظام نشانه شناسانه متنِ ۴۰ تصویر از دوره ساسانی تا صفوی، روند اصلی مقاله حاضر را شکل داده است. عناصر مشترک و ثابت متون تصویری مورد بحث را می‌توان در دو مقوله فیگور کانونی و غیر کانونی طبقه بندی نمود. با توجه به روابط عناصر تصویری مورد مطالعه در نظام نشانه شناسانه متن، چهار نظام بازنمایی معرفی می‌شود. الگوی اول با بیشترین فراوانی (تصویر ۳۴)، نوازنده عود را به عنوان فیگور غیر کانونی و شاه را به عنوان فیگور کانونی در موقعیتی برتر نسبت به نوازنده عود معرفی می‌کند. در الگوی دوم فیگورهای غیر انسانی نظیر پرنده، تخت یا جایگاه خالی شاه، جایگزین شخصیت شاه به عنوان فیگور کانونی شده است اما همچنان نسبت این فیگور با نوازنده عود به عنوان قطب فرادست مطرح است. در حالت اخیر هنرمندان از زبان نمادپردازانه در بازنمایی فیگور کانونی بهره گرفته‌اند. در واقع فراوانی نمونه‌های تصویری پس از اسلام (تصویر ۳۶) نشان می‌دهد که در الگوی غالب تصاویر دوره مذکور، نوازنده عود در جایگاه فیگور غیر کانونی یا حاشیه‌ای نسبت به فیگور کانونی تصویر شده است.

در سومین الگو که بیشترین فراوانی را پس از حالت اول داراست، نوازنده عود در موقعیت فیگور کانونی قرار گرفته است. در این همپوشانی می‌توان فردیت و تشخص نوازنده را در نظام نشانه- معناشناختی تصاویر مشاهده کرد. به جز نمونه مربوط به دوره ساسانی، تنها دو نمونه از این الگو پس از اسلام موجود می‌باشد که اولی تک نگاره‌ای از دوره ایلخانی است و مورد دوم مربوط به دوره صفوی است. به نظر می‌رسد که الگوی سوم در نگاره دوره ایلخانی بیانگر ادامه سنت تصویری دوره ساسانی است. همان طور که پیش‌تر اشاره شد، موسیقیدانان در دوره ساسانی نسبت به دوره اسلامی از امتیاز والاتری در طبقات اجتماعی برخوردار بودند اما به دلیل کمبود نمونه‌های مستند از الگوی سوم در دوره ساسانی، در پژوهش حاضر نمی توان به طور قطع الگوی سوم را دلالتی بر جایگاه نوازنده در بستر اجتماعی و فرهنگی جامعه زمان خود تلقی نمود.

الگوی چهارم که تنها یک نمونه را به خود اختصاص داده، فاقد قطب مرکزی یا فرادست در نظام تصویری است و فیگور نوازنده همسان با سایر کنشگران در تصویر مشاهده می‌شود. علاوه بر این، مطالعه حاضر از لحاظ تنوع و گوناگونی چهار الگوی پیشنهادی در دوره‌های ساسانی تا صفوی، دوره ساسانی را به عنوان گروهی با کمترین فراوانی تصویر اما بیشترین تنوع در بازنمایی نظام ارتباطی فیگورها معرفی می‌نماید. به عبارت دیگر، هریک از تصاویر مورد مطالعه ساسانی، یکی از نظام‌های ارتباطی را در بردارد. اما هر چه از دوره ساسانی به دوره صفوی نزدیک تر می‌شویم، تنوع الگوهای مورد بحث کاهش یافته و در نهایت الگویی که در آن فیگور نوازنده به صورت قطب فرودست فیگورکانونی قرار دارد غالب می‌شود. تاویل‌های گوناگون و متنوع تصویرگران در بازنمایی فیگورهای نوازنده، همچنین تکرار، توالی و تنوع الگوهای ارتباطی رایج در دوره‌های مختلف تاریخی به عنوان بازتاب نظام ارزشی حاکم بر جامعه مورد توجه است. بطوریکه در دوره اسلامی، تکرار بازنمایی فیگور شاه در قطب فرادست و کانون اثر در مقابل فیگور نوازنده، بر اهمیت جایگاه سلطان به عنوان موضوع اصلی تصویر در مقابل مرتبه نوازنده تاکید نموده است. اما وقایع‌نگاری، نمادپردازی و تنوع بازنمایی الگوهای ارتباطی در دوره ساسانی علیرغم محدودیت آثار، تقدم و اعتبار طبقه موسیقیدانان را تایید می‌کند.

پی نوشت ها

۱ «منظومه هجایی درخت آسوریک به زبان پهلوی اشکانی است که مکالمه یا مناظره بزی را با درختی به صورت نمادین در بردارد و در آن از سازهای باستانی ایران یاد شده است» (بینش، ۱۳۸۲، ۱۲۶). «مهمترین متنی که از دوره پیش از اسلام باقی مانده و متضمن اشارات مهمی در زمینه موسیقی است، رسالهٔ خسرو کواتان و ریذک است. این متن که به زبان پهلوی نگاشته شده، شرح گفتگوی خسرو انوشیروان و یکی از جوانان دوستدار علم است»(معارف، ۱۳۸۳، ۲۴). این متن در برگیرنده پرسش‌های گوناگون انوشیروان در باب علوم و فنون مختلف است و از جمله پرسش‌های او یکی در موردِ موسیقی است. در این رساله به نام سازهایی که در دوره ساسانی نواخته می‌شده، اشاره شده است.

2 Purposeful Sampling.

فهرست منابع

ایگلتون،تری(۱۳۸۶)، پیش در آمدی بر نظریه ادبی،ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز،تهران.

بینش، تقی (۱۳۸۲)، شناخت موسیقی ایران، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.

حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸٤)، سیر تحول نگارگری ایران، در شاهکارهای نگارگری ایران، انتشارات موزه هنرهای معاصر،تهران.

خلقی، روح الله (۱۳۸۵)، نظری به موسیقی ایرانی، موسسه فرهنگی رهروان پویش،تهران.

فارابی،ابونصر محمدبن محمد طرخان(۱۳۷۵)،الموسیقی الکبیر،ترجمه آذرتاش آذرنوش،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران.

مراغی، عبدالقادربن غیبی الحافظ(۱۳٦٦)، جامع الالحان،به اهتمام تقی

بینش، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

معارف، سید عباس (۱۳۸۳)، شرح ادوار صفی الدین ارموی با مقدمه‌ای در تاریخ موسیقی ایران، انتشارات سوره مهر، تهران.

مهرگان، مجید (۱۳۸۷)، نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ، انتشارات فرهنگستان هنر تهران.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، نشانه شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری، نشانه شناسی، نظریه و عمل، (مجموعه مقالات)، نشر علم، صص ۲۲۸-۲۰۷.

Bahari, E(1997), *Bihzad, Master of Persian Painting,* London.

Canby, Sheila (2000), *The Golden age of Persian Art 1501-1722,* New York, Harry N. Abrams Inc

Farmer, Henry George (1966), *Music Islam Pictorial works,* Musikgeschichte in Bildren, Bd. 3,Lfg. 2 Leipzig Deutscher Verlag fur Musik.

Grabar, Oleg (2009), *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th Century to the 17th Century,* Prestel.

Kevorkian, A .M, (1983), *Les jardins du desir: Sept siecles de peinture persane* (French Edition), Phebus.

http://slv.vic.gov.au/support-us/foundation-appeal.

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/shahnameh/vgallery/section.

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=21991.

http://www.metmuseum.org/Collections/searchthecollections/140009512?rpp=20&pg=1&ft=siavash+farangis&pos=2#fullscreen.