رویکرد آیکونولوژی، تبیین روش و کاربست آن در مطالعات تصاویر موسیقایی

چکیده

مطالعه بازنمایی‌های موسیقایی در آثار تصویری، به‌ویژه در بسترهای تاریخی و فرهنگی، نیازمند رویکردی میان‌رشته‌ای برای واکاوی لایه‌های معنایی پنهان است. پژوهش با تمرکز بر ساختار سه‌مرحله‌ای پانوفسکی شامل توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی، و با روش توصیفی-تحلیلی و تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، به دنبال پاسخ به این پرسش است که رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی چگونه در مطالعات تصاویر موسیقایی کاربست می‌یابد و چه الزامات تخصصی دارد؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که ساختار تحلیل در آیکونولوژی پانوفسکی و موسیقی تفاوتی با یکدیگر ندارد. آنچه آیکونولوژی موسیقی را متمایز می‌کند، نه تغییر در مراحل روش‌شناسی، بلکه وابستگی آن به دانش تخصصی پژوهشگر است. تسلط بر سازشناسی، تاریخ‌موسیقی، اِتنوموزیکولوژی و جامعه‌شناسی موسیقی، شرط اساسی برای شناسایی دقیق آیکون‌های موسیقایی و دستیابی به تفسیری جامع از تصاویر به شمار می‌رود. در مواجهه با نظام‌های تصویری غیرغربی، این دانش باید با بافت فرهنگی، تاریخی و اجتماعی اثر همراه شود تا تفسیر نهایی، بازتابدهنده جهان‌بینی نهفته در آن فرهنگ باشد. موفقیت این تحلیل مستلزم تسلط محقق بر دانش‌های نام‌برده است تا از توصیف سطحی فراتر رفته و به لایه‌های عمیق‌تر معنا دست یابد. نتیجه‌گیری نشان می‌دهد کاربست مؤثر این رویکرد، مستلزم گذر از توصیف صرف و توجه همزمان به دانش میان‌رشته‌ای و قراردادهای تصویریِ هر فرهنگ است.

واژگان کلیدی : آیکونولوژی موسیقی، بازنمایی موسیقایی، تحلیل تصویر، اروین پانوفسکی، روش‌شناسی آیکونولوژی، هنرهای دیداری.

مقدمه

موسیقی و هنرهای تجسمی، به‌عنوان نظام‌های نشانه‌ای، در طول تاریخ تعاملی پیچیده با فرهنگ داشته‌اند. بازنمایی‌های بصری

موسیقی، از نقاشی‌های دیواری کهن تا نگاره‌های دستنویس و پرتره‌های دوره‌های مختلف، نه صرفاً اسنادی تزئینی، بلکه متونی دیداری و پیچیده هستند که حاوی لایه‌های پنهانی از معنای فرهنگی، اجتماعی و شنیداری می‌باشند. درک این متون، نیازمند رویکردی تحلیلی است که بتواند پلی میان دیدن و شنیدن و میان شکل و معنا بزند. آیکونولوژی موسیقی[1]، به‌عنوان حوزه‌ای میان‌رشته‌ای، با بهره‌گیری همزمان از دانش تاریخ هنر، موسیقی‌شناسی، نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی، به‌دنبال تحلیل و تفسیر تصاویر موسیقایی و کشف لایه‌های پنهان آن در بسترهای خاص تاریخی و اجتماعی است. آیکونولوژی[2] به‌عنوان شاخه‌ای روشمند در تحلیل تصویر، در قرن بیستم و عمدتاً با تلاش‌های اروین پانوفسکی[3] به صورت نظری درآمد. تمایز میان آیکونوگرافی[4] (به‌مثابه شناسایی و طبقه‌بندی موضوعات و نمادها) و آیکونولوژی (به‌مثابه تفسیر عمیق فرهنگی و کشف جهان‌بینی نهفته) نیز توسط پانوفسکی پایه‌ریزی شد (پانوفسکی، ۱۳۹۶، ۵۰). پانوفسکی با ارائه الگوی سه‌مرحله‌ای توصیف پیش‌آیکونوگرافی[5]، تحلیل آیکونوگرافی[6] و تفسیر آیکونولوژی، چارچوبی سلسله‌مراتبی[7] برای گذر از صورت اثر به عمق معنای فرهنگی-تاریخی آن ارائه داد (نصری، ۱۳۹۷، ۱۵). شاخه تخصصی آیکونولوژی موسیقی به تبعیت از این تمایز، به مطالعه تصاویر مرتبط با موسیقی اختصاص یافت. همان‌طور که تیلمان سی‌باس اشاره می‌کند، هر[8] مدرکی که موسیقی را به‌طور عینی یا تجریدی تصویر کند، واکنش هنرمند به موسیقی و در نتیجه موضوعی برای آیکونوگرافی است (رهبر، ۱۳۹۸، ۲۷).

در حوزه موسیقی، رویکرد آیکونولوژی امکانات تحلیلی فراوانی از جمله شناسایی فنی سازها و شیوه‌های اجرا تا کشف جایگاه اجتماعی موسیقی‌دانان و نقش جنسیت خواننده و نوازنده در اجراها را فراهم آورده است. به عبارت دیگر، تصویر به مثابه بایگانی دیداری عمل می‌کند که داده‌های منحصربه‌فردی درباره تاریخ فرهنگی موسیقی در خود نهفته دارد. با وجود چارچوب نظری مستحکم این رویکرد، بکارگیری غیرانتقادی آن در مطالعه فرهنگ‌های غیرغربی یکی از چالش‌های جدی پژوهشگران است. نظام‌های نمادین، زیبایی‌شناختی و فرهنگ اجتماعی حاکم بر تولید آثار هنری در جوامعی مانند ایران، نیازمند بازخوانی و بومی‌سازی مفاهیم و روش‌های تحلیلی آیکونولوژی است. پرسش اصلی پژوهش این است که روش آیکونولوژی پانوفسکی با چه ظرفیت‌ها و محدودیت‌هایی می‌تواند برای تحلیل بازنمایی‌های تصویری موسیقی، به‌کار گرفته شود؟ به عبارت دیگر اگر پسوند موسیقی به آیکونولوژی اضافه گردد و ترکیب «آیکونولوژی‌موسیقی» پدید آید، آیا تفاوت روش-شناختی با مراحل سه‌گانه پانوفسکی صورت می‌گیرد؟ این دغدغه از آنجا شکل گرفت که در سال‌های اخیر به پژوهشگران این حوزه افزوده شده و از این واژه در ادبیات موسیقی به شکل

گسترده‌تری استفاده می‌شود. اما تا کنون پژوهشی در این‌باره صورت نگرفته که آیا میان رویکرد آیکونولوژی و آیکونولوژی موسیقی تفاوتی وجود دارد یا خیر؟ بنابراین این پژوهش به بررسی این امر می‌پردازد.

بدین منظور روند پژوهش حاضر بدین‌گونه است که پس از تدوین چارچوب نظری، به بررسی تاریخچه‌ی این رویکرد، الگوی پانوفسکی و کاربرد آن در موسیقی، شناسایی منابع موجود و نقد آن‌ها می‌پردازد. در نهایت، ارائه یک چارچوب تلفیقی و کاربردی که با پرهیز از نگاه‌های تکبعدی، مسیر روشنی برای پژوهش‌های آینده در تحلیل تصاویر موسیقایی با توجه به بافت فرهنگی آثار ترسیم می‌کند. لازم به ذکر است که این پژوهش به دلیل ماهیت نظری و کتابخانه‌ای، به تحلیل عمیق یک تصویر یا مجموعه تصاویر خاص نپرداخته است، بلکه هدف اصلی، استخراج و تنظیم اصول و چارچوب روش‌شناختی است تا مبنای مستحکمی برای تحلیل‌های عملی آینده باشد. با این حال، برای اینکه مباحث نظری پشتوانه عینی داشته باشند، در طول بحث به نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام‌شده هم غربی و هم ایرانی، استناد شده است.

پس از بررسی پیشینه و روش تحقیق، مقاله به بررسی دقیق آیکونوگرافی و آیکونولوژی پانوفسکی، تاریخچه شکل‌گیری و تحول آیکونولوژی موسیقی، منابع آیکونولوژی موسیقی و سپس جایگاه و قابلیت‌های آیکونولوژی موسیقی به عنوان رویکردی میان‌رشته‌ای می‌پردازد. این سیر منطقی به خواننده امکان می‌دهد تا پیش از هر چیز با مبانی کلاسیک این رویکرد آشنا شود و سپس، تحولات، چالش‌ها و ظرفیت‌های جدید آن را در حوزه تخصصی موسیقی دنبال کند.

پیشینه پژوهش

بررسی سیر تکوین آیکونوگرافی و آیکونولوژی موسیقی نشان می‌دهد که این حوزه، حاصل تغییر تدریجی و تعامل چندین جریان فکری بوده است. ریشه‌های آن را می‌توان در تلاش‌های نخستین مورخان هنر و موسیقی برای مستندسازی و طبقه‌بندی تصاویر یافت، اما شکل‌گیری این رویکرد به‌عنوان یک روش‌شناسی منسجم، نتیجه‌ی تحولات نظری بزرگ در قرن بیستم است. امانوئل وینترنیتز از نخستین پژوهشگرانی بود که اهمیت تصاویر هنری را در مطالعات موسیقی‌شناختی مطرح کرد. او اصطلاح «آیکونوگرافی موسیقی» را نخستین‌بار در سال ۱۹۶۱ میلادی در مقاله‌ای با عنوان «هنرهای عینی به‌مثابه منبعی برای تاریخ موسیقی‌شناسی» به‌کار گرفت(حجاریان، ۱۳۸۶، ۳۶۵). هرچند او در ابتدا نسبت به پیوند این حوزه با تاریخ هنر محتاط بود، اما همکاری‌های بعدی‌اش منجر به انتشار کتابی شد که به نقطه‌عطفی در این زمینه بدل گشت(Blazekovic,2019,4). کتاب او با عنوان *آلات موسیقی و نمادهای آن در هنر غرب*(۱۹۷۹م) بر تصاویری متمرکز است که اطلاعات موثقی برای تاریخ موسیقی ارائه می‌دهد و نقش مهمی در پیوند آیکونوگرافی موسیقی با تاریخ هنر ایفا کرد(Buckley,1998,6). هوارد مایر براون[۱۰](۱۹۷۶م) نیز در اثر مرجع خود *موسیقی در رنسانس*، از نخستین پژوهشگرانی بود که به‌صورت نظام‌مند از تصاویر و نسخه‌های خطی برای شناخت بافت اجتماعی و فرهنگی موسیقی بهره برد و بر اهمیت این حوزه برای درک تاریخی و ادغام آن با آموزه‌های اسطوره‌ای، فلسفی و آموزشی تأکید کرد. براون (۱۹۸۰م) در مقاله‌اش در دایره‌المعارف نیوگروو، با برجسته کردن نقش آیکونوگرافی موسیقی در درک تاریخ فرهنگی و فکری، آن را روشی برای کاوش آموزه‌های اسطوره‌ای، فلسفی و تربیتی دانست (Buckley,1998,7). تحقیقات سیستماتیک در این حوزه با تأسیس «رپرتوار بین‌المللی آیکونوگرافی موسیقی» (RIdIM) توسط بری اس. بروک[۱۲] آغاز شد(Baldassarre,2000,33). در دهه ۱۹۸۰میلادی، پژوهشگرانی مانند تئودور راب[۱۳]و جاناتان براون[۱۴](۱۹۸۶م) بر اهمیت تعامل میان تاریخ و تاریخ هنر برای ارائه بینش‌های اجتماعی و فرهنگی جدید تأکید کردند و به چالش‌های روش‌شناختی این حوزه اشاره نمودند(ibid,34).

از دهه‌های پایانی قرن بیستم، این حوزه با ورود صاحبنظرانی با دغدغه‌های میان‌رشته‌ای در تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی، شاهد تحولاتی کیفی و روش‌شناختی مهمی بود. در حوزه تخصصی آیکونولوژی موسیقی، آنتونیو بالداساره[۱۵]و تیلمان سی‌باس از جمله پژوهشگران برجسته‌ای هستند که به‌طور خاص بر تدوین روش‌شناسی این شاخه تمرکز داشته‌اند. تیلمان‌سی‌باس از چهره-های کلیدی این دوران است که با تأکید بر دقت

روش‌شناختی و طبقه‌بندی نظام‌مند منابع تصویری، گامی اساسی برداشت. مدخل او در دایره‌المعارف نیوگروو[16] (۱۹۸۸م) و مقاله‌ی او در نشریه امجی‌جی (۱۹۹۷ م) از منابع[17] بنیادین برای تعریف، حدود، روش‌ها و چالش‌های این حوزه به‌شمار می‌روند. مهم‌ترین محورهای مورد تأکید او در این مدخل شامل تعریف آیکونولوژی موسیقی، تمایز آن با آیکونوگرافی، چالش‌های تفسیر تصاویر موسیقایی، اهمیت بافت فرهنگی و تاریخی اثر، ارزش منابع تصویری برای تاریخ موسیقی و ضرورت همکاریِ میان‌رشته‌ای میان موسیقی‌شناسان، تاریخ‌نگاران‌هنر، باستان‌شناسان و فرهنگ‌شناسان است(Seebass,1988). سی‌باس به‌ویژه بر ظرفیت‌های مطالعات غیرغربی و اهمیت اِتنوموزیکولوژی در این حوزه تأکید داشت(Buckley,1998,7). همان‌گونه که حجاریان از سی‌باس نقل می‌کند، پژوهشگر این حوزه نقشی میانجی میان موسیقی‌شناس و مورخ ایفا می‌کند و باید افزون بر دانش موسیقی، به نمادشناسی، تاریخ‌هنر، سازشناسی و شیوه‌های اجرای تاریخی مسلط باشد (حجاریان، ۱۳۸۶، ۳۶۶). سی‌باس با هشدارهای روش‌شناختی، محققان را از تفسیرهای سطحی یا ایدئولوژیک بی‌پشتوانه بر حذر می‌دارد و تصاویر را متونی فرهنگی و پیچیده می‌داند که خوانش آن‌ها نیازمند دقت و رویکردی چندلایه است.

بالداساره در دو مقاله مهم، «آیکونوگرافی موسیقی» (۲۰۰۸م) و «تأملاتی در روش‌شناسی آیکونولوژی» (۲۰۰۰م)، بر ضرورت ایجاد چارچوبی نظری و روش‌شناختی مستقل برای آیکونوگرافی موسیقی تأکید کرده و نشان داد که چگونه تلفیق دیدگاه‌های تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی می‌تواند به تحلیل عمیق‌تر تصاویر مرتبط با موسیقی بینجامد. از نظر وی، تحلیل نمادهای موسیقایی مانند سازها، نت‌ها، حالت‌های بدنی نوازنده و ارتباط آن‌ها با ساختارهای فرهنگی و اجتماعی دوره خلق اثر، محور اصلی پژوهش است. روش‌شناسی بالداساره، ترکیبی از رویکردهای تاریخی، اجتماعی و تصویری است و بر پیوند موسیقی با سایر هنرها مانند نقاشی و ادبیات در فرآیند تحلیل تأکید دارد. از نظر او، این رویکرد نمی‌تواند صرفاً زیرمجموعه‌ای از موسیقی‌شناسی یا تاریخ هنر باشد، بلکه نیازمند روش‌شناسی تلفیقی است که بتواند نمادهای موسیقایی را در ارتباط پویا با ساختارهای فرهنگی، مذهبی و تاریخی دوره خلق اثر تحلیل کند(Baldassarre,2000,2008). روش او ترکیبی از تحلیل تاریخی، اجتماعی و تصویری است که موسیقی را در پیوند با سایر هنرها درک و تحلیل می‌کند.

آن باکلی[20] (۱۹۹۸م) دیگر پژوهشگر مهم این حوزه، در مقاله «آیکونوگرافی موسیقی، نشانه‌شناسی بازنمایی‌های بصری» با تمرکز بر تحلیل سازها، نت‌ها و حرکات‌بدنی در آثار تصویری، تغییرات معنایی این نمادها را در بسترهای فرهنگی و تاریخی

مختلف بررسی کرده و بر ماهیت میان‌رشته‌ای آیکونوگرافی-موسیقی و اهمیت درک زمینه تولید اثر تأکید نمود(Buckley,1998). از نظر او این رویکرد نه تنها در شناخت تاریخی موسیقی کارآمد است، بلکه در تفسیر معانی پنهان تصاویر نیز جایگاهی مستقل می‌یابد(ibid,9). در مجموع، پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهند که آیکونوگرافی و آیکونولوژی موسیقی فراتر از توصیف صرف سازها، ابزاری کارآمد برای بازخوانی تاریخ فرهنگی و فکری موسیقی هستند.

در ایران، علیرغم غنای منابع تصویری موسیقایی در هنرهای دوره‌های مختلف، مطالعات آیکونوگرافی و آیکونولوژی موسیقی هنوز در مرحله تکوین است. در سال‌های اخیر، پژوهشگرانی تلاش کرده‌اند گام‌هایی در این زمینه بردارند. ایلناز رهبر از پیشگامان این حوزه در ایران است که مقاله وی با عنوان «آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار» (۱۳۹۸) گامی مهم در جهت بومی‌سازی چارچوب پانوفسکی است و نسبت به استفاده‌ی مستقیم و بی‌تغییر الگوهای غربی برای تحلیل آثار ایرانی هشدار می‌دهد. رهبر در سال ۱۳۹۱ نیز در مقاله ای با عنوان «جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری» که به همراه هومان اسعدی به چاپ رساند به تحلیل جایگاه و نقش زنان نوازنده در دوره صفوی با رویکرد آیکونوگرافی اجتماعی پرداخته است. همچنین او در کتاب *عملهجاتطربخاصه* (۱۴۰۳) به صورت عملی از روش آیکونوگرافی‌موسیقی بهره برده است. رهبر در مقاله‌ای دیگر با عنوان «سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت شاردن و کمپفر» (۱۳۹۰) به همراه هومان اسعدی و رامون گاژا، به بررسی تطبیقی سازهای دوره صفوی بر اساس سفرنامه‌های شاردن و کمپفر و تطبیق آن با تصاویر نگارگری می‌پردازد، اما به طور کلی، خلأ یک چارچوب روش‌شناختی منسجم، نظری و تطبیق‌یافته با مختصات فرهنگ و هنر ایران به‌شدت احساس می‌شود.

نرگس ذاکرجعفری نیز از دیگر پژوهشگرانی است که پژوهش‌هایی در این زمینه انجام داده است. وی در کتاب *حیات سازها در تاریخ موسیقی ایران* (۱۳۹۶) به مطالعه و بازنگری رسالات موسیقی قدیم ایران و متون تاریخی و اجتماعی و همچنین در بخش منابع تصویری این کتاب، به بررسی حیات سازهای ایران در دوره‌ی تاریخی ایلخانیان تا پایان صفویه و چگونگی صعود و افول این سازها در این ادوار تاریخی پرداخته است. قاسمی و ذاکرجعفری در مقاله‌ی «مطالعه تطبیقی نگاره موسیقایی «ضیافت فریدون و کندرو» (۱۴۰۲) در شاهنامه طهماسبی با متن ادبی شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه بینامتنیت»، نشان داده‌اند که نگارگر در بازنمایی صحنه بزم، صرفاً به ترسیم وفادار از متن ادبی اکتفا نکرده، بلکه از منظر آیکونولوژی موسیقی،

سازها، آرایش فضایی نوازندگان و ترکیب‌بندی، تصویر را بر اساس گفتمان قدرت و آداب بارگاهی عصر صفوی بازتعریف کرده است. همچنین ذاکرجعفری در مقاله «نقش موسیقی در جنگ ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری» (۱۳۹۵)، بیان می‌دارد که نگاره‌های ایرانی به مثابه اسناد بصری معتبر، جزئیات دقیقی از شکل، نحوه نواختن و کارکرد سازهایی مانند کوس، نقاره، کرنا، دهل و شیپور را ثبت کرده‌اند که امروزه منسوخ شده‌اند. به باور ذاکر جعفری، موسیقی در جنگ‌های ایرانِ دوران اسلامی در مواردی چون اعلام پیروزی، اشاعه اخبار نظامی، ابراز قدرت حاکمان، و نیز مناسبت‌های غیررزمی مانند شکار، عزا و... نیز به کار می‌رفته است. این پژوهش با اتکا به تصاویر مکاتب هرات، تبریز و اصفهان، نشان می‌دهد که آیکونوگرافی موسیقی می‌تواند اطلاعاتی فراتر از متون تاریخی در اختیار محقق قرار دهد و تصویری واقع‌بینانه از جایگاه چندوجهی سازهای رزمی در جامعه ایرانِ عصر اسلامی ترسیم کند. سید حسین میثمی (۱۳۹۸) نیز در بخشی از کتاب خود با نام موسیقی عصر صفوی، از تصاویر سازدار بیشترین بهره را برده است. با وجود تمام پژوهش‌های ارزشمندی که تا کنون انجام گرفته است، هیچ‌یک از منابع تا کنون به‌شکل متمرکز به حوزه روش‌شناختی این موضوع و تفاوت‌های آن با روش سه مرحله‌ای پانوفسکی نپرداخته و این همان مسأله‌ای است که پژوهش حاضر به دنبال پاسخ آن است.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف بنیادی-نظری و از نظر ماهیت توصیفی-تحلیلی است. هدف اصلی، بررسی دقیق ساختار، فرضیات، نقاط قوت و محدودیت‌های روش آیکونولوژی در مطالعات موسیقی است. از آنجا که تمرکز این مقاله بر نقد و ترکیب مبانی روش‌شناسی استوار است، از رویکرد کیفی و تحلیل محتوای متون نظری بهره گرفته شده است. منابع مورد بررسی در این پژوهش شامل متون نظریِ کلیدی در سه حوزه است: نخست، متون پایه‌ای آیکونولوژی و تاریخ هنر با محوریت آثار اروین پانوفسکی؛ دوم، پژوهش‌های مرتبط با روش‌شناسی آیکونولوژی و آیکونوگرافی موسیقی با تأکید بر آثار پژوهشگرانی چون بالداساره، سی‌باس و باکلی؛ و سوم، مطالعات انجام‌شده در ایران که این رویکردها را به‌کار گرفته‌اند، از جمله آثار ایلناز رهبر و نرگس ذاکرجعفری.

داده‌ها به روش کتابخانه‌ای-اسنادی و از طریق مطالعه دسته-بندی شده‌ی منابع گردآوری شده‌اند. بدین منظور، ابتدا منابع اصلی در حوزه‌های تاریخ‌هنر، نشانه‌شناسی و موسیقی‌شناسی، شناسایی شدند، سپس با استفاده از کلیدواژه‌های «آیکونولوژی-موسیقی»، «روش‌شناسی» و «بومی‌سازی»، جستجوی تخصصی‌تری در پایگاه‌های اطلاعاتی علمی داخلی و خارجی انجام شد. فرآیند تحلیل داده‌ها بر پایه تحلیل محتوای کیفی و روش تطبیقی استوار است. این تحلیل در سه مرحله انجام شد: در مرحله‌ی اول، مبانی نظری پانوفسکی مورد مطالعه قرار گرفت. در مرحله‌ی دوم، دیدگاه‌ها و روش‌های پژوهشگران معاصر موسیقی همچون آنتونیو بالداساره و سی‌باس در مقایسه با چارچوب کلاسیک پانوفسکی بررسی شد تا نقاط قوت، ضعف و نوآوری‌های آن‌ها مشخص شود. در مرحله‌ی سوم، این دیدگاه‌ها از نظر پژوهشگران ایرانی به‌عنوان نمونه‌ای از بافت فرهنگی غیرغربی بررسی شدند. هدف این تحلیل سه‌مرحله‌ای، شناسایی نقاط مشترک، تفاوت‌ها، خلأها و امکان‌های ترکیب این رویکردها است.

آیکونوگرافی و آیکونولوژی پانوفسکی

اروین پانوفسکی، با ارائه نظریه‌ای انقلابی در تحلیل آثار هنری، مفاهیم آیکونوگرافی و آیکونولوژی را به‌طور نظام‌مند از هم متمایز ساخت(عبدی،۱۳۹۰،۳۱). او نشان داد که اثر هنری، متنی لایه‌لایه است که معنای نهایی آن فراتر از ظاهر بصری، در تعامل پیچیده با بافت فرهنگی، تاریخی و فکری دوره پیدایش آن نهفته است. همان‌طور که عبدی (۱۳۹۰،۳۲) اشاره کرده است، تلاش پانوفسکی در روش منظم خود، دریافت معنای اثر هنری در برابر فرم بوده است. پانوفسکی برای درک معنا و تحلیل آثار هنری در مقاله‌ی معروف خود «مطالعاتی در آیکونولوژی»، فرآیندی سه‌مرحله‌ای پیشنهاد داد(نصری،۱۳۹۱، ۱۱-۱۲).

مرحله اول، توصیف پیش‌آیکونوگرافی است که شامل شناسایی عناصر بصری موجود در تصویر می‌شود. در این سطح، پژوهشگر بدون پیش‌فرض‌معنایی، عناصر اولیه اثر مانند خط، رنگ، حجم، ترکیب‌بندی و موضوعات آشکار مثلاً «یک مرد» یا «یک ساز» را توصیف می‌کند. این مرحله نیازمند دانش سبک‌شناختی است تا توصیف، دقیق و فنی باشد(پانوفسکی،۱۳۹۶، ۱۳-۱۴).

مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافی است. در این سطح، پژوهشگر به سراغ معانی قراردادی و شناخته‌شده می‌رود. عناصر شناسایی‌شده در مرحله قبل، اکنون به‌عنوان نمادها، تمثیل‌ها

و داستان‌های شناخته‌شده در یک فرهنگ خاص تفسیر می‌شوند. دستیابی به این سطح نیازمند دانش ادبی، اسطوره‌شناختی و مذهبی است تا رمزگان‌فرهنگی اثر شناخته شوند (همان، ۱۵).

مرحله سوم، تفسیر آیکونولوژی است که هدف نهایی و عمیق‌ترین سطح تحلیل به شمار می‌رود. در اینجا پژوهشگر از شناسایی نمادها فراتر رفته و به کشف معنای ذاتی و بنیادین اثر می‌پردازد. پرسش اصلی این است که چرا این نمادها در این زمان و مکان مشخص، در این ترکیب‌بندی ویژه گردِ هم آمده‌اند؟ پاسخ به این پرسش، مستلزم کشف جهان‌بینی، ساختارهای فکری، نگرش‌های فلسفی و ارزش‌های فرهنگی حاکم بر دوره خلق اثر است (همان، ۱۶). در این مرحله، اثر هنری به‌عنوان سندی برای تاریخ فرهنگی تفسیر می‌گردد.

عبدی در کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی*، نگاره‌ی یونس و ماهی (شکل ۱) را به عنوان مطالعه‌ی موردی برای نشان دادن کاربرد عملی این روش در تحلیل نگارگری ایرانی به‌کار گرفته است. هدف از این تحلیل، فراتر رفتن از یک توصیف صرف (آیکونوگرافی) و دستیابی به لایه‌های عمیق‌تر معنایی اثر است. برای رسیدن به این هدف، روش اروین پانوفسکی که بر سه سطح تحلیل استوار است به کار گرفته شده است:

شکل ۱. *حضرت یونس و ماهی*، اواخر قرن هشتم ه. ق.، (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۸۲)



مرحله اول پیش‌آیکونوگرافی (توصیفی) است که در این سطح، به ساده‌ترین پرسش پاسخ داده می‌شود: «در تصویر چه می‌بینیم؟» در این سطح، عناصر بصری شناسایی و توصیف می‌شوند. این عناصر شامل پیکره نشسته فردی برهنه که با توجه به نوشته روی بازویش «قرص خورشید در سیاهی شد یونس اندر دهان ماهی شد» باید حضرت یونس پیامبر (ع) باشد، ماهی عظیم‌الجثه، فرشته‌ای با بال‌های رنگین و گسترده و شالی سبز بر کمر، زمینه‌ی فلس‌مانند به نشانه‌ی امواج دریا، و در حاشیه تصویر گل، بوته و درختی با برگ‌های پنج‌پَر و کدوهایی آویزان از آن است.

مرحله دوم تحلیل آیکونوگرافی یا همان سطح تحلیلی تصویر است که در این مرحله عبدی به سراغ منابع ادبی، مذهبی و تاریخی می‌رود تا موضوع تصویر را دقیق‌تر شناسایی کند. این نگاره، داستان حضرت یونس (ع) را روایت می‌کند. بر اساس روایات قرآنی و متون عهد عتیق و تورات، یونس از امر خدا سرپیچی کرده و به کشتی می‌گریزد. در نتیجه‌ی این نافرمانی، دریا متلاطم می‌شود، اهل کشتی برای رهایی از عذاب الهی یونس را به دریا می‌اندازند. او توسط یک ماهی بزرگ بلعیده می‌شود و در شکم ماهی به راز و نیاز با خداوند می‌پردازد تا بخشوده شود. وجود تصویر دیگری با همین موضوع در «جامع‌التواریخ» خواجه رشیدالدین (متعلق به ۷۱۰ ه.ق.) مؤید این واقعیت تاریخی است که در اصل مضمون اصلی روایت یکسان است، اما در جزئیات متفاوت تصویر شده‌اند. در واقع جستجو در روایات مذهبی، ادبی و تاریخی نویسنده را تنها به سطح دانش آیکونوگرافی رسانده است و هنوز خوانش آیکونولوژیک که به هدف نهایی و عمیق‌تر تحیل بینجامد، حاصل نشده است.

در مرحله‌ی سوم یا همان تفسیر آیکونولوژی از تصویر، پژوهشگر با در نظر گرفتن زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی زمان خلق اثر، به جست‌وجوی معنای ذاتی و نمادین آن می‌پردازد. پرسش اصلی این است که چرا این داستان در زمان و مکانی خاص تصویر شده و تصویر چه پیام عمیق‌تری درباره مفاهیمی

چون توبه، رستگاری، یا نسبت انسان و خداوند در خود دارد. عبدی با عبور از توصیف ظاهری، دلالت‌های ضمنی و رمزی عناصر تصویر را آشکار می‌کند. بر اساس روایات قرآنی، متون عهد عتیق و تورات، فرهنگ دهخدا و نوشته‌های مفسران، عارفان و تاریخ‌نگارانی چون نسفی، بلعمی، نیشابوری، ابن عربی، سهروردی، عطار، مولانا، شمس، حافظ، سعدی، شاه نعمت الله ولی و بسیاری دیگر که در شرح و بسط این روایت کوشیده اند می‌توان دریافت که تقریبا در تمامی سنت‌ها، ماهی نمادی از حیات، باروری و زایندگی، فراخی، نعمت و خیر و برکت و بخت و اقبال است. نزد قدما، آب به عنوان یکی از چهار عنصر اصلی، از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است. در تورات نقش آب در آفرینش بسیار مهم است و نزد صوفیان مراد از معرفت، هستی مطلق، انسان کامل، و کنایه از ذات الهی، باطن، درون و عالم معانی، و نیز کنایه از بحر بیکران آمده است. تمثیل نوزاد نیز اشاره به تولد دوباره، رستاخیر و معصومیت و پاکی دارد. شعر نوشته شده بر بازوان یونس، دلالت ضمنی بر مرگ از عالم نفسانی و ولادت در عالم کمال و جهان روحانی دارد. طبق تفسیر میبدی در قصص الانبیاء کل داستان بر این روایت دارد که حق تعالی به فرشتگانش فرمود تسبیح کردن بحال نعمت، چه قیمت دارد! قیمت، آن تسبیح را بُوَد که در زندان تنگ و تاریک بود، چنان‌که یونس کرد. به عبارت دیگر، آیکونولوژی می‌کوشد روح فرهنگ یک زمان را از پسِ یک تصویر خاص کشف کند (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۸۱-۱۹۸). همان‌طور که ملاحظه شد روش استفاده از این رویکرد در مطالعات حوزه‌ی تجسمی به شیوه‌ی بالاست. حال می‌خواهیم ببینیم کاربست این رویکرد در مطالعات موسیقی چگونه خواهد بود.

تاریخچه شکل‌گیری و تحول آیکونولوژی موسیقی

سیر تحول مطالعات بصری موسیقی، مانند هر حوزه پژوهشی دیگر، فرآیندی تدریجی و طولانی است که از دوره رنسانس آغاز شد و تا نهادینه‌شدن آن به‌عنوان یک رشته آکادمیک میان‌رشته‌ای در قرن بیستم میلادی ادامه یافته است. این تاریخچه را می‌توان

به سه دوره اصلی تقسیم کرد: دوره گردآوری و توصیف اولیه، دوره نظام‌مندسازی و روشمند شدن، و در نهایت دوره‌ی شکل‌گیری مبانی نظری و تدوین روش‌شناسی مختص این رویکرد. از دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی، مطالعه تصاویر موسیقایی نه تنها به‌عنوان مکملی برای تاریخ موسیقی، بلکه به‌عنوان شاخه‌ای ضروری در موسیقی‌شناسی و اِتنوموزیکولوژی به رسمیت شناخته شد. پژوهشگران تأثیرگذاری چون امانوئل وینترنیتز، هوارد مایر براون و تیلمان سی‌باس، با تأکید بر این نکته که آثار هنری اطلاعاتی منحصربه‌فرد درباره شیوه اجرا، بافت اجتماعی و موقعیت فرهنگی موسیقی ارائه می‌دهند، مبانی روشی این حوزه را استحکام بخشیدند(Brown & Lascelle,1999,6). تأسیس رپرتوار بین‌المللی آیکونوگرافی‌موسیقی و همزمان، تأسیس مراکز پژوهشی متعدد در پاریس (۱۹۶۷ م)، نیویورک (۱۹۷۲ م)، مونیخ (۱۹۷۹ م) و دیگر نقاط جهان، نشان‌دهنده فرآیند آکادمیک شدن این حوزه بود.در این دوره، رویکرد تفسیری به طور جدی وارد مطالعات شد و همان‌گونه که وینترنیتز اشاره کرده است، تحلیل تصاویر می‌تواند نقطه آغازی برای درک جایگاه فرهنگی موسیقی باشد(Winternitz,1972,80). بدین ترتیب، آیکونولوژی‌موسیقی مسیری را از شناسایی بصری سازها در قرن نوزدهم، تا تفسیر فرهنگی نمادهای موسیقایی در بستری تاریخی و میان‌رشته‌ای در قرن بیست و یکم پیموده است.

اگر بخواهیم نمونه‌ای از کاربست این رویکرد در تحلیل تصاویر موسیقایی مثال بزنیم می‌توان به نگاره «علی اکبر فراهانی و شاگردانش» اثر صنیع‌الملک (شکل ۲) که در کتاب عملجات طرب خاصه رهبر آمده است، اشاره کرد. در این نقاشی، در ابتدا و در مرحلهٔ نخست در سطح پیش‌آیکونوگرافی به توصیف کلی صحنه پرداخته می‌شود. پس از آن مرحلهٔ دوم یا آیکونوگرافی به شناسایی سازها و افراد تصویرشده اختصاص دارد. در این مرحله ساز و جزییات آن با دقت مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ زیرا آنچه در وهلهٔ نخست در این رویکرد مورد توجه پژوهشگر موسیقی قرار می‌گیرد آیکون اصلی صحنه یعنی ساز موسیقی و نوازندهٔ آن است. جزییات و تحولات ساز در دوره‌های قبلی و دوره‌های همزمان با خلق تصویر بررسی می‌شوند. پس از آن هویت افراد حاضر در تصویر تا حد امکان و بر اساس منابع مکتوب موجود، شناسایی می‌شوند و واکاوی عمیق‌تری نسبت به لایهٔ نخست صورت می‌گیرد.

در مرحلهٔ سوم یا آیکونولوژی، معنای ضمنی، نهفته و مفهوم اصلی تصویر از طریق مطالعهٔ سایر منابع مکتوب فرهنگی، اجتماعی، رسالات و کتب موسیقایی و نیز مقایسه با سایر منابع تصویری حاصل می‌شود (برای جزییات دقیق‌تر نک. رهبر،۱۴۰۳،

۱۰۶-۲۷). در این سطح، منابع مورد استفاده‌ی محقق صرفاً منابع موسیقایی نیستند و همان‌طور که ذکر شد بررسی تاریخ فرهنگی و اجتماعی و مطالعات جامعه‌شناسانه بسیار عمیقی مورد نیاز است تا مفهوم اصلی و عمیق تصویر حاصل گردد.

نکتهٔ حائز اهمیت و پرسش کلیدی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیکونولوژی موسیقی چه تفاوتی با مراحل سه‌گانهٔ پانوفسکی دارد؟ به بیان دیگر، با اضافه شدن پسوند موسیقی به آیکونولوژی، چه تفاوتی برای محققان این حوزه نسبت به آیکونولوژی پانوفسکی ایجاد می‌شود؟ این پرسش همان سوالی است که ذهن محققان این حوزه از جمله بالداساره، سی‌باس و آن باکلی را به خود جلب کرده و هدف این پژوهش نیز یافتن پاسخی برای آن است. برای پاسخ به این پرسش بهتر است مراحل تحلیل و تفسیر در دو تصویر حضرت یونس و ماهی (شکل۱) و تصویر علی‌اکبر فراهانی و شاگردانش (شکل۲) را مقایسه کنیم. با انجام این مقایسه مشخص می‌شود که از نظر ساختار تفاوت روشی چشمگیر وجود ندارد، یعنی در هر دو مورد، مراحل سه گانه یعنی توصیف، تحلیل و تفسیر یکسان است. اما تفاوت بنیادی در آیکون موسیقایی است که عمدتاً در بیشتر تصاویر یک سازموسیقی، پرتره نوازنده یا صحنه‌ی اجرا است. بنابراین، وقتی پای آیکون موسیقایی به میان می‌آید، تسلط و دانش تخصصی محقق در این حوزه موسیقی‌شناسی، سازشناسی و تاریخ‌موسیقی، در دقت تحلیل و تفسیر بسیار اساسی خواهد بود.

شکل ۲. *علی‌اکبر فراهانی و شاگردانش*، عکسی از نقاشی صنیع الملک، عکاس: بهمن بوستان، (رهبر،۱۴۰۳، ۶۲)

آماده انتشار هنرهای زیبا



بنابراین در حوزه‌ی آیکونولوژی‌موسیقی، این سه مرحله با توجه به محتوای موسیقایی تصویر بازتعریف و اجرا می‌شوند و پژوهشگر تلاش می‌کند آیکون‌های موسیقایی موجود در تصویر را شناسایی نموده و با توجه به دوره‌ی خلق اثر، تصاویر را تحلیل و تفسیر کند. در این روش، پیش‌آیکونوگرافی موسیقی معادل مرحله اول پانوفسکی عمل می‌کند که شامل شناسایی و طبقه‌بندی عناصر موسیقایی مانند سازها، نوازندگان و صحنه‌های اجرا بر اساس دانش سازشناسی و تاریخ‌موسیقی است. آیکونوگرافی‌موسیقی به شناسایی معانی قراردادی و داستان‌های مرتبط با آن صحنه می‌پردازد. در نهایت، آیکونولوژی موسیقی فراتر رفته و به تفسیر معنای فرهنگی، اجتماعی و نمادین این عناصر می‌پردازد. تا آنجا که به پرسش‌هایی مانند «چرا این ساز خاص در این مجلس تصویر شده است؟» یا «این صحنه موسیقی، چه بازتابی از باورهای دینی یا اسطوره‌ای جامعه دارد؟» پاسخ می‌دهد.

منابع آیکونولوژی موسیقی

آیکونولوژی موسیقی، به عنوان یک رویکرد میان‌رشته‌ای، اطلاعات تخصصی خود را از تصاویر و متون موسیقایی استخراج می‌کند. شناخت این منابع، نخستین گام ضروری برای هر پژوهشی در این حوزه است، زیرا کیفیت داده‌های تصویری، تاثیر مستقیمی بر نوع تحلیل و اعتبار نتیجه‌گیری‌ها دارد. مهم‌ترین منابع در این پژوهش، اسناد بصری هستند که موسیقی را به‌طور عینی یا نمادین به تصویر می‌کشند. این تصاویرطیف وسیعی از آثار را شامل می‌شوند، از پرتره‌های رسمی آهنگسازان درباری و صحنه‌های آیینی رقص در نقوش دیواری معابد، تا صحنه‌های بزم و رزم همراه با موسیقی در حجاری‌ها، نگاره‌های ظریف نسخه‌های خطی، طرح‌های روی سفالینه‌ها و حتی تزئینات بدنه‌ی سازها. وجه مشترک تمامی این آثار آن است که اطلاعات صوتی و شنیداری را در قالب دیداری بازتاب داده‌اند و بنابراین به مثابه‌ی بایگانی‌های دیداریِ فرهنگ شنیداری محسوب می‌شوند. برای تفکیک این گنجینه‌های تصویری، می‌توان آنها را بر اساس دو معیار اصلی رسانه و کارکرد دسته‌بندی نمود. این طبقه‌بندی به پژوهشگر کمک می‌کند تا از همان آغاز، انتظارات، محدودیت‌ها و ویژگی‌های روش‌شناختی هر منبع را به درستی درک نماید.

هنرهای دیواری و معماری شامل نقاشی‌های دیواری کاخ‌ها و معابد، موزاییک‌ها، نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌هاست. این آثار غالباً با هدف نمایش مشروعیت سیاسی، تبلیغ مذهبی یا نشان دادن قدرت فرد یا گروهی خاص خلق شده‌اند. بازنمایی‌موسیقی در آنها مانند نقوش موسیقایی در کلیساهای قرون وسطی، اغلب نمادین و آیینی است و اطلاعات ارزشمندی درباره‌ی موسیقی-درباری، مذهبی و جایگاه اجتماعی موسیقیدانان ارائه می‌دهد. در ایران،حجاری‌های طاق بستان، موزاییککاری کاخ بیشاپور و نقاشی‌های دیواری کاخ‌های‌صفوی به ویژه چهلستون در اصفهان نمونه‌های برجسته‌ای از این دست هستند.

هنرهای کتاب‌آرایی و نگارگری شامل کتاب‌های خطی مزین، نگاره‌های تکبرگ و مینیاتورهاست. این آثار که اغلب برای طبقات فرهیخته و اشرافی تولید می‌شدند، غالباً روایتگرا هستند. تصاویر موسیقایی در آن‌ها می‌تواند بخشی از یک داستان مانند مجلس بزم در شاهنامه، یا مستندی از آداب و رسوم اجتماعی دوران خاصی باشند. به دلیل ماهیت دقیق و کوچکمقیاس این نگاره‌ها، جزئیات آن‌ها برای مطالعات سازشناسی و بررسی حالت بدنی نوازندگان ارزش فوق‌العاده‌ای دارند. *کنزالتحف*، شاهنامه‌های مصور، خمسه نظامی، سایر نسخ خطی ارزشمند و

سفرنامه‌های شاردن و کمپفر از مهم‌ترین منابع آیکونولوژی موسیقی در ایران به شمار می‌روند.

پرتره‌ها و آثار مستقل شامل پرتره‌های نقاشی شده یا حکاکی‌شده از موسیقی‌دانان، آهنگسازان و حامیان موسیقی است. این آثار منبعی برای بررسی هویت اجتماعی و جایگاه حرفه‌ای در مورد شخصیت‌های موردنظر محسوب می‌شوند و به صورت بصری، جایگاه هنرمند و موسیقی را در دوره‌های مختلف تاریخ بازتاب می‌دهند. در ایران نیز، پرتره‌های برخی از موسیقی‌دانان دوره قاجار از جمله این منابع است.

هنرهای کاربردی و مردمی شامل تصاویر روی سفال، تنگ‌ها، منسوجات، سکه‌ها و آثار چاپی عامه‌پسند است. این منابع که بازتاب‌دهنده‌ی زندگی روزمره و باورهای توده مردم هستند، می‌توانند اطلاعاتی منحصربه‌فرد درباره موسیقی غیررسمی، فولکلور و آیین‌های محلی ارائه دهند. تحلیل این آثار نیازمند حساسیتی ویژه به فرهنگ زیبایی‌شناسی و قراردادهای تصویری حاکم بر آن رسانه است. ظروف زرین و سیمین دوره‌ی ساسانیان که صحنه‌های موسیقایی بر آنها نقش بسته، نمونه‌های ارزشمندی از این دسته هستند.

متون نظری و تاریخی نقش مکمل و اصلاح‌گر را در کنار منابع تصویری ایفا می‌کنند. این متون شامل رسالات قدیمی موسیقی مانند *گفت‌وگوی موسیقی کهن و نوین* اثر گالیله[۲۱] کتاب‌های نمادشناسی مانند *آیکونوگرافی* اثر سزار ریپا[۲۲] وقایع‌نامه‌ها، سفرنامه‌ها و حتی اشعار و ادبیات دوره مورد مطالعه است(Buckley,1998,5). این متون به پژوهشگر کمک می‌کنند تا رمزگان فرهنگی حاکم بر دوره را بفهمد و معنای قراردادی نمادها را کشف کند. همان‌طور که پانوفسکی تأکید داشت، درک معنای اثر در بافت تاریخی، مستلزم نگرشی وسیع است (پاکباز،۱۳۸۳،۱۱۶). در حوزه‌ی موسیقی ایران رسالاتی مانند رسالات عبدالقادر مراغی و *موسیقی‌کبیر* فارابی از مهم‌ترین منابع متنی مکمل برای تحلیل تصاویر موسیقایی به شمار می‌روند.

در این رویکرد، بزرگترین چالش پیش روی محقق، غیرشفاف و غیرمستقیم بودن داده‌های تصویری است. یک نقاشی، بازنمایی یک صحنه موسیقایی است، نه ضبط مستقیم و واقع‌گرایانه‌ی آن. این بازنمایی تحت تأثیر سه عامل اصلی دگرگون می‌شود: قراردادهای زیبایی‌شناختی دوره (مانند ایدئال‌سازی چهره‌ها در هنر کلاسیک)، محدودیت‌های فنی رسانه مانند ناتوانی در نشان دادن حرکت پیوسته، و قصد و ایدئولوژی هنرمند یا سفارش‌دهنده (Baldassarre,2008,72). بنابراین، تصویر یک نوازنده چنگ در یک نقاشی مصری، ممکن است بیشتر بیانگر مفهوم نظم کیهانی

و الهی باشد تا نمایشی واقع‌گرا از تکنیک نوازندگی. پژوهشگر باید همواره از خود بپرسد «این تصویر چه چیزی را می‌خواهد نشان دهد، در مقابل آنچه ممکن است واقعاً رخ داده باشد؟»

بنابراین، منابع آیکونولوژی موسیقی، از یک سو دارای تنوع رسانه‌ای و کارکردی هستند و از سوی دیگر با ابهام و چندلایگی در ذات تصویر مواجه‌اند. رسانه، تکنیک و بافت تولید هر منبع، الزامات روشناختی خاص خود را طلب می‌کند(Blazekovic,2019,3). همان‌طور که بارنت سیلوان (۱۳۹۱، ۷۳) اشاره می‌کند، درک اثر مستلزم تفسیر همزمان موضوع، فرم و زمینه اجتماعی-تاریخی است وموفقیت پژوهش در گرو آن است که محقق نه تنها این منابع را گردآوری کند، بلکه نسبت به آن‌ها با دیدی انتقادی بنگرد. یعنی تصویر را نه به عنوان منبعی بی‌چون و چرا، بلکه به عنوان مکمل متون ببیند که هم واقعیت و هم تخیل را در خود جای داده است.

رویکردهای موجود در آیکونولوژی موسیقی

از منظر روشناسی، دو جریان فکری متمایز را می‌توان در آیکونوگرافی و آیکونولوژی‌موسیقی شناسایی کرد. هر یک از این رویکردها، با هدف، روش و مبانی نظری‌خاص خود، مسیر متفاوتی را برای مواجهه با منابع تصویری پیشنهاد می‌کنند. با وجود تفاوت‌های بنیادین، درک این دو رویکرد و امکان‌های تلفیق آن‌ها، برای هر پژوهشگری در این حوزه ضروری است. آثار پژوهشی جامعی مانند مطالعات آنتونیو بالداساره (۲۰۰۸ م)، نمونه‌های عینی برجسته‌ای از ادغام این دو رویکرد در عمل ارائه می‌دهند.

۱. رویکرد سنتی که شامل رویکرد تاریخی و سازشناسی به اثر است. این رویکرد که ریشه در سنت‌های نخستین تاریخ‌نگاری موسیقی دارد، واقع‌گرایی‌تاریخی و بازسازی فنی تصاویر سازها را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. هدف اصلی آن، استخراج اطلاعات عینی و قابل اعتماد درباره‌ی موسیقی گذشته بر اساس منابع تصویری است. این هدف، از طریق تمرکز بر سه محور اصلی دنبال می‌شود:

الف) سازشناسی دقیق که شامل شناسایی، طبقه‌بندی و بررسی سیر تحول سازها بر اساس جزئیات بصری است. این سطح عمدتاً متکی بر منابعی است که جزئیات فنی دقیقی ارائه می‌دهند، مانند

نگاره‌ها یا نقش‌برجسته‌ها. پرسش اصلی در این مرحله این است: « این ساز دقیقاً چگونه ساخته شده و نواخته می‌شده است؟»

ب) بازسازی اجرا که شامل کشف شیوه‌های نوازندگی، ترکیب‌های سازی و گاه حتی حالات صوتی بر مبنای حالت بدن و چینش نوازندگان و ابزارهای به تصویر کشیده شده است. پژوهشگر در این مرحله از ترکیب منابع بصری برای مشاهده‌ی صحنه و از متون برای فهم موضوع، استفاده می‌کند. پرسش محوری این است: «این موسیقی در چه فضایی، توسط چه کسانی و برای چه مخاطبی اجرا می‌شده است؟»

ج) مستندسازی تاریخی که استفاده از تصاویر به عنوان شواهدی مکمل برای تأیید یا تکمیل داده‌های متنی درباره موسیقیدانان، مکان‌های اجرا و مناسبت‌های موسیقایی را دربر می‌گیرد. در این مرحله، پژوهشگر نیازمند تفسیر منابع در گسترده‌ترین بافت فرهنگی است. پرسش نهایی این است «چرا بازنمایی این موسیقی خاص، در این اثر خاص، در این زمان تاریخی مهم بوده است؟ این بازنمایی چه ارزش‌ها، باورها یا ساختارهای قدرت را بازتولید یا به چالش می‌کشد؟» (Buckley,1998,6).

نمونه‌ی قابل ذکر در این زمینه تحلیل بالداساره از نقاشی دیواری پارناس اثر رافائل در واتیکان (شکل ۳) است. در این اثر، آپولو در مرکز تصویر نشسته و سازی با نام «لیرا» در دست دارد. اگر چه نمونه متداول این ساز دارای ۷ سیم است اما در این نقاشی با ۹ سیم به نمایش در آمده است. در واقع این تصویر روایتی نمادین و ایدئولوژیک را بازگو می‌کند که نشان دهنده‌ی مفهوم شاعر-خواننده باستانی در رنسانس است؛ مفهومی که توسط ۹ الهه در ۹ سیم این ساز تجلی یافته است. طبیعتاً اگر محقق دانش موسیقایی نداشته باشد، امکان تفسیر و تحلیل این نقاشی را نخواهد داشت یا اگر هم چنین کند، منجر به برداشت‌های اشتباه یا سطحی خواهد شد یا اینکه به طور کل به این آیکون مهم توجه نخواهد کرد و تمرکزش بر سایر آیکون‌های مورد نظرش خواهد رفت. محقق این حوزه باید بداند این نوع ساز مربوط به چه دوره تاریخی است؟ چه اطلاعاتی از ساختار آن در رسالات موسیقایی یا کتب تاریخی موجود است؟ نحوة نوازندگی آن چگونه است؟ آیا ساز در دوره‌های بعدی منسوخ شده است؟ آیا ساز تازه ابداع شده؟ هویت نوازنده، جنسیت او و جامعه‌ای که نوازنده در آن قرار گرفته چه تأثیری در استخراج معانی

شکل ۳. رافائل (رافائلو سانتی)، پارناس، ۱۵۰۹-۱۵۱۱، *Stanza della Segnatura*، (بالداساره، ۲۰۰۸، ۷۳)



دارد؟ و تصویرگر تا چه اندازه از قوهٔ خیال خود یا واقعیت موجود برای تصویرسازی بهره برده است؟ تطبیق اطلاعات تاریخی با تصویر موجود چگونه است؟ این پرسش‌ها و سایر پرسش‌هایی که می‌توان به این لیست افزود همگی حاکی از این است که دانش موسیقایی امری ضروری برای تفسیر و تحلیل اینگونه تصاویر خواهد بود. بالداساره نیز بر این امر تأکید کرد که برای تحلیل و تفسیر تصاویر موسیقایی داشتن دانش موسیقی الزامی است.

در این رویکرد، تصاویر اغلب منعکس کنندهٔ واقعیت یا دستکم بخشی از آن درنظر گرفته می‌شوند که می‌توانند شکاف‌های منابع مکتوب را پر کنند. کار پژوهشگرانی مانند گیوم آندره ویلوتو[۳۵] در مطالعات قوم‌نگارانه‌اش درباره موسیقی یونان و مصر، که در آن از منابع تصویری برای تکمیل مشاهدات میدانی و تاریخی بهره برد، نمونه‌ای کلاسیک از این رویکرد است (Baldassarre,2008,79). نقطه قوت این روش، ارائه داده‌های پایه‌ای محکم و قابل مشاهده است که بدون آن‌ها نمی‌توان تفسیر فرهنگی درست و جامعی انجام داد.

۲. رویکرد فرهنگی-اجتماعی که مدیون انقلاب روش‌شناختی آبی واربورگ و به ویژه روش نظام‌مند اِروین پانوفسکی است. در این نگاه تصویر را نه تنها بازتاب دهندهٔ واقعیت، بلکه متنی فرهنگی یا نشانه‌ای است که لایه‌هایی از معنا را در خود

نهفته دارد. هدف این رویکرد، کشف و تفسیر این معانی پنهان است. پرسش‌های محوری که برای دستیابی به این معانی مطرح می‌شوند عبارتند از اینکه این بازنمایی موسیقایی خاص، چه ارزش‌ها، باورها یا ایدئولوژی‌هایی را بازتاب می‌دهد و یا تقویت می‌کند؟ تصویر چگونه در ساخت هویت‌فردی، جنسیتی، طبقاتی و ملی تاثیرگذار است؟ موسیقی در این تصویر، چه کارکرد اجتماعی، سیاسی یا دینی داشته است؟

نمونه قابل مثال در این زمینه نقاشی خانواده مورس و کاتور اثر یوهان زوفانی (شکل ۴) است که توسط آنتونیو بالداساره با رویکرد آیکونولوژی موسیقی تحلیل و تفسیر شده است. این نقاشی گردهمایی دو خانواده را که برای اجرای موسیقی دور هم جمع شده اند، به تصویر می‌کشد و اطلاعاتی درباره‌ی اجرای موسیقی در فرهنگ انگلیسی قرن هجدهم ارائه می‌دهد. اما فراتر از این روایت آشکار، لایه‌ای پنهان و مهم وجود دارد که تنها از منظر فرهنگی قابل کشف است. حضور همه جانبه فرهنگ مرسوم انگلیسی قرن هجدهم که در سازها، لباس‌ها و فضای داخلی، به بیننده القا می‌کند که صحنه در انگلستان رخ داده است و این در حالی است که نقاشی در خانه ای در کلکته در هند به تصویر کشیده شده است. درک این تضاد و خوانش صحیح تصویر، تنها زمانی امکان‌پذیر است که پژوهشگر از بافت فرهنگی و اجتماعی زمان خلق اثر آگاهی کامل داشته باشد.

در رویکرد فرهنگی-اجتماعی، ساز تنها یک ابزار صوتی نیست بلکه نمادی است که می‌تواند نشانه‌ی قدرت، دانش، تقدس یا لذت باشد. یک صحنه اجرا، تنها ثبت یک رویداد نیست، بلکه بازتاب دهنده‌ی مناسبات اجتماعی، سلسله مراتب و ایده آل‌های زیبایی‌شناختی یک دوره است. این رویکرد، نیازمند بررسی عمیق تاریخی،

شکل ۴. یوهان زوفانی، *خانواده مورس و کاتور*، (بالداساره، ۲۰۰۸، ۸۱)

آماده نشار هنرهای زیبا



جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی و مطالعاتفرهنگی آن روزگار است. اگرچه این دو رویکرد از نظر نظری متمایزند، اما پژوهش‌های آکادمیک، مرزی دقیقی بین این دو رویکرد قائل نمی‌شوند. یک تحلیل غنی، نیازمندترکیبِ دقت رویکرد اول با عمق رویکرد دوم است. همان‌گونه که بالداساره اشاره می‌کند، تحلیل فنی و سازشناسی یا همان رویکرد سنتی، پایه‌ای و ضروری است، اما اگر به‌تفسیر فرهنگی-اجتماعی در رویکرد دوم منتهی نشود، ناتمام خواهد ماند(ibid,80). به عبارت دیگر، شناسایی درست یک سازبا رویکرد سنتی، باید مقدمه‌ای برای‌پرسش از چرایی و معنای حضور آن سازدر آن بافت خاص باشد. ترکیب این دو رویکرد به پژوهشگر کمک می‌کند تا در رویکرد سنتی به توصیف سطحی آنچه مشاهده می‌کند قناعت نکرده و با رویکرد فرهنگی و اجتماعی داده‌های بصری را تحلیل و تفسیر کرده و بدون پشتوانه‌ی تصاویر بصری نیز تفسیرهای ذهنی انجام ندهد. مطالعه انتقادی مزایا و محدودیت‌های هر یک از این رویکردها، که در ادامه خواهد آمد، به وضوح نشان خواهد داد که پژوهش موفق در این حوزه، نیازمند کنار گذاشتن نگاه‌های یکسویه و انتخاب رویکردی ترکیبی و متناسب با موضوع پژوهش است.

انتقادات و دغدغه‌ها

پیشرفت رویکرد آیکونولوژی موسیقی به‌عنوان یک حوزه آکادمیک، همواره با مجموعه‌ای از انتقادات ساختاری و روششناختی همراه بوده است. شناخت این چالش‌ها برای هرگونه پیشرفت این رشته در آینده ضروری است. بیشتر این انتقادات

در مورد معیار گزینش منابع، توجه به فرهنگ و روش‌شناسی مطرح می‌شوند.

۱. معیار گزینش منابع بر اولویت کارکرد بر ارزش‌هنری اثر تأکید دارد. یکی از ویژگی‌های این رویکرد، نگاه ابزارگرایانه به اثر هنری است. در آیکونولوژی موسیقی، یک شیء یا تصویر، صرف‌نظر از جایگاه آن در سلسله مراتب زیبایی‌شناختی یا ارزش بازار هنر، تنها بر اساس میزان اطلاعات موسیقایی که ارائه دهد ارزیابی می‌شود. این رویکرد، دست پژوهشگر را برای استفاده از طیف وسیعی از اسناد از نقاشی دیواری یک معبد تا طرح روی یک جام باز می‌گذارد، زیرا به دنبال ارزش‌هنری اثر نیست و باعث می‌شود پژوهشگر تنها بر داده‌های درون‌تصویری تمرکز کند. از طرفی خطر تقلیل اثر هنری به یک حامل بی‌طرف اطلاعات را در پی دارد. در حالی که هر اثر، محصول شرایط فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک زمان خود است، تمرکز صرف بر داده‌های درون تصویری ممکن است منجر به نادیده گرفتن بستر تولید اثر شود. همان‌طور که آدامز در کتاب روش‌شناسی هنر(۱۳۹۸، ۶۲) اشاره نموده است، در این رویکرد تمرکز بیشتر بر معنا و محتواست تا صرفاً بر فرم؛ اما غفلت از فرم و زمینه‌ی تولید، می‌تواند به تفسیرهای ناقص بینجامد.

۲.تمرکزگرایی فرهنگی باعث گردیده روش‌ها بر تحلیل و تفسیر تصاویر غربی متمرکز گردیده و به تصاویر بومی و روش‌های تفسیر آنها توجه نگردد. مساله‌ی جدی در این میان، مسئله انحصار منابع و چارچوب‌های تحلیلی غربی است. حجم عمده‌ای از تحقیقات، کاتالوگ‌ها و نظریه‌های این حوزه، معطوف به «فرهنگ عالی» و هنر رسمی اروپا و آمریکای شمالی است(Baldassarre, 2008,77). این تمرکز، حاصل دو عامل مهم است؛ نخست آنکه، ریشه‌های‌تاریخی این رشته که در دل موسیقی‌شناسی و تاریخ هنر غرب به وجود آمده است؛ و دوم، دسترسی راحت‌تر و سریع‌تر به منابع غربی که در موزه‌ها، آرشیوها و مجموعه‌های معتبر جهانی نگهداری می‌شوند. پیامد این وضعیت، نادیده گرفتن هنر در سنت‌های بومی و غیرغربی (از جمله هنر ایرانی، هندی و آفریقایی)، هنر عامه‌پسند و گروه‌های قومی خاص گردیده است. اگرچه پتانسیل استفاده از این منابع در تئوری وجود دارد اما این دسته از هنرها در واقع نه تنها کمتر مطالعه شده‌اند، بلکه اغلب فاقد چارچوب‌های تفسیری بومی و مناسب‌برای تحلیل هستند. این امر منجر به نوعی‌تکصدایی در روایت تاریخ تصویری موسیقی جهان شده است و نیازمند بازنگری جدی در پژوهش‌های آینده می‌باشد.

مورد دیگر مسأله تخیل‌هنری است. بسیاری از افراد معتقدند که یک اثری هنری که نخست محصول تخیل هنرمندآفریننده‌ی آن

است چگونه می‌تواند منبعی برای مطالعات موسیقایی باشد؟ پاسخ این است که پژوهشگر این حوزه باید با حساسیت عمیقی تصویر و ساز مورد نظر را بررسی کند و اگر رویکرد به طرز صحیحی استفاده گردد و تصاویر همزمان یا قبل و بعد از آن برای صحت تصویرسازی به طورکامل بررسی گردد، می‌توان گفت پژوهشگر به شناخت صحیحی نایل خواهد آمد (رهبر، ۱۳۹۸، ۲۹).

آشنایی با دانش تجسمی و هنرهای بومی در آیکونولوژی موسیقی

تأکید بر حوزهٔ موسیقی در این رویکرد، به معنای بی‌نیازی محقق موسیقی به اطلاعات از دانش رسانه‌های‌تجسمی نیست. طبیعتاً محقق موسیقی نیز باید تلاش کند گستره مطالعاتی خود را در این زمینه افزایش دهد تا بتواند تفسیر و تحلیلی تمام عیار ارائه دهد. رهبر (۱۴۰۳) در مقدمهٔ کتاب *عملهجات طرب خاصه* تأکید کرده است که محقق این حوزه باید به دانش‌های میان‌رشته‌ای این حوزه مسلط باشد، یعنی از یک طرف موسیقی و از سوی دیگر دانش در حوزه رسانه‌های دیگر هنری همچون نقاشی، عکاسی، شناخت مکاتب و سبک‌های نقاشی، مجسمه‌سازی، سفال، فلز و غیره مسلط باشد. آشنایی با مکاتب و سبک‌های هنری، سبک‌شناسی نقاشان در دوره‌های هنری کار خود، امضای نقاش و جایگاه اثر هنری و هنرمند آن در یک فرهنگ خاص همگی از عواملی هستند که به محقق موسیقی کمک می‌کند تا تفسیر عمیق‌تری از ساز و موسیقی تصویرشده در آن دوران ارائه دهد.

از سوی دیگر بیشتر محققان این حوزه بر هنرغربی تأکید کرده و توجهی به هنر بومی سایر مناطق دنیا نداشته‌اند. منطق حاکم بر مفاهیم و تصویرسازی در هنر غربی با هنرهایی مانند نقاشی سنتی چین یا ایران کاملاً متفاوت است. بنابراین اگر محققی قصد دارد اثری از این حوزه‌ها را انتخاب کند نخست باید تلاش کند تا دنیای حاکم بر هنرهای‌تجسمی آن سرزمین را شناسایی و درک کند. بنابراین اگر ما، دربارهٔ هنرهای تجسمی ایران صحبت می‌کنیم و قرار است آثاری را از این فرهنگ بررسی کنیم، باید نخست با دیدگاه‌ها و قوانین حاکم بر هنرهای تجسمی ایرانی و خصوصیات تاریخی و سبکی آن آشنا شویم. در مورد هنر ایرانی، همان‌طور که اعتمادی (۱۳۹۶، ۵۰) به درستی اشاره کرده است، بسیاری از پژوهشگران با وام‌گیری مطلق و فاقد پیش‌شرط از الگوهای اروپامحور، به تحلیل آثار پرداخته‌اند. این رویکرد، بدون توجه به مختصات زیبایی‌شناختی، نمادین و تاریخی هنر ایران، نه‌تنها نارسا که گاه گمراه‌کننده است. برای مثال، تطبیق مستقیم نظام

نمادشناسی مسیحی رنسانس بر نقوش موسیقایی نگاره‌های ایرانی، می‌تواند به تفسیری کاملاً نامربوط بینجامد.

در این مورد، کار پژوهشی ایلناز رهبر (۱۳۹۸) در مقاله «آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار» نقطه عطفی محسوب می‌شود. او با پذیرش چارچوب کلی پانوفسکی، کوشیده است با ارائه مرحله‌بندی عملی هجده‌گانه و حساسیت به ویژگی‌های هنر ایرانی، به محققانی که قصد بررسی نگاره‌های موسیقایی در نقاشی ایرانی را دارند، راهکار عملی ارائه دهد. این نکات نشان می‌دهند که نوع تحلیل و تفسیر و یا برخورد با یک نقاشی ایرانی در مقایسه با نمونه‌ی غربی که یک ساز موسیقی را به تصویر در آورده، بسیار متفاوت خواهد بود و نیازمند توجه ویژه‌ی محقق به بافت فرهنگی اثر است.

بنابراین، دغدغه اصلی امروز این حوزه، تنها افزایش کمّی مطالعات نیست، بلکه دگرگونی در نگرش و روش است. برای دستیابی به این هدف لازم است دامنه مطالعاتی به طور جدی به سمت‌تنوع فرهنگی، جغرافیایی و طبقاتی گسترش یابد. این امر مستلزم آن است که پژوهشگران نخست، موقعیت خود و محدودیت‌های چارچوب‌های تحلیلی مورد استفاده خود را به پرسش بگیرند. دوم، منابع تصویری فراموش‌شده را جستجو کنند و سوم، در پی توسعه روش‌شناسی‌های وابسته به بافت فرهنگی باشند که بتوانند پیچیدگی‌های معناسازی در سنت‌های هنری مختلف را درک کنند. تنها با چنین رویکرد انتقادی و فراگیر است که آیکونولوژی موسیقی می‌تواند از یک ابزار تکمیلی برای تاریخ موسیقی غرب، به یک رویکرد میان‌رشته‌ای پویا و جهانی برای فهم رابطه‌ی پیچیده تصویر، صدا و فرهنگ در سراسر جهان تبدیل شود.

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که روش سه‌مرحله‌ای پانوفسکی، با وجود آنکه در ابتدا برای هنر رنسانس اروپا تدوین شده است، به دلیل ساختار سلسله‌مراتبی و منطقی خود که گذر از توصیف صوری به تفسیر فرهنگی را ممکن می‌سازد، همچنان یکی از کارآمدترین چارچوب‌های نظام‌مند برای تحلیل آثار هنری است اگرچه در دوره‌ی پسا مدرن انتقاداتی به آن وارد شد. با اضافه شدن پسوند موسیقی به کلمه آیکونولوژی، آیکونولوژی-موسیقی ساخته شد که به بررسی بازنمایی‌های موسیقایی در آثار تصویری می‌پردازد. با توجه به گسترش استفاده از تصاویر

موسیقایی در تحلیل‌های موسیقایی، این پژوهش به دنبال تفاوت-های روش‌شناختی آیکونولوژی و آیکونولوژی موسیقی بود. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که چارچوب کلی و روش آیکونولوژی در موسیقی همان الگوی پانوفسکی است، بنابراین از منظر کاربست مراحل سه‌گانه تفاوتی بین این دو وجود ندارد، اما ماهیت محتوا و ابزارهای تحلیلی آن دو تفاوت‌های بنیادینی دارند. بنابراین کاربست موفق آن مستلزم رعایت سه شرط اساسی است. پژوهشگری که قصد دارد از رویکرد آیکونولوژی موسیقی برای تحلیل و تفسیر تصاویر موسیقایی استفاده کند نه تنها نیاز به دانش از هنرهای‌تجسمی دارد، بلکه نیازمند تسلط بر دانش‌هایی چون جامعه‌شناسی‌موسیقی، اِتنوموزیکولوژی، سازشناسی و تاریخ موسیقی است تا بتواند آیکون‌های موسیقایی موجود در تصویر را شناسایی کند و تفسیر جامع و درستی از تصویر مد نظر ارائه دهد. پژوهشگر برای رسیدن به این هدف همواره می‌باید این سه شرط اساسی را مدنظر داشته باشد؛ نخست، بهره‌مندی از رویکرد میان‌رشته ای پیشنهادی پژوهشگرانی چون بالداساره و سی‌باس؛ دوم، تسلط محقق بر دانش‌های تخصصی موسیقی‌شناسی، اتنوموزیکولوژی، سازشناسی و تاریخ موسیقی برای شناسایی دقیق آیکون‌های موسیقایی؛ و سوم، در نظر گرفتن بافت فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و جغرافیایی هر اثر. هدف نهایی این رویکرد نیز فراتر از تفسیر نمادها، نگارش تاریخ فرهنگی موسیقی از طریق تصاویر و آشنایی با فرهنگ و واقعیت‌های اجتماعی اعصار مختلف است.

در مجموع، آینده پژوهش در حوزه‌ی آیکونولوژی موسیقی مستلزم توجه به دو موضوع است، از یک سو، پرهیز از استفاده‌ی صرف و بدون بازبینی از روش‌های غربی، و از سوی دیگر، کنار گذاشتن کامل هر گونه روش‌شناسی تکبعدی و فاقد انسجام نظری است. تدوین چارچوب‌های تلفیقی و انتقادی، این امکان را فراهم می‌آورد تا تصاویرموسیقایی نه به مثابه اسناد بی‌جان، بلکه به عنوان پلی توانمند میان صوت و تصویر، فرهنگ و معنا، و فضایی پویا برای تفسیر معانی در فرهنگ‌های گوناگون درنظر گرفته شوند. بدین ترتیب، با در نظر گرفتن این عوامل و گذر از توصیف صرف به سوی تفسیر عمیق فرهنگی و با تکیه بر دانش میان‌رشته ای، می‌توان به خوانشی دقیق، مستند و معنادار از تصاویر موسیقایی دست یافت.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی مولد

نگارندگان این مقاله متعهد می شوند که در فرایند تهیه این مقاله، از ابزار هوش مصنوعی مولد [deepseek V4.1 Flash] صرفاً در زمینه‌های مشخصی از قبیل [بهبود نگارش و ویرایش زبانی، ترجمه یا سامان‌دهی متن] استفاده شده است. این ابزار در تدوین، بازبینی یا اصلاح محتوای علمی مقاله، شامل مبانی نظری، پیشینه پژوهش، ساختار مفهومی و روش‌شناختی، تحلیل یافته‌ها، تفسیر نتایج، بحث و نتیجه‌گیری، نقش تعیین‌کننده یا جایگزین قضاوت مستقل علمی نویسندگان نداشته است؛ مگر در مواردی که به‌صراحت

در این بیانیه اعلام شده باشد. کلیه خروجی‌های احتمالی ابزار با دقت بررسی و راستی‌آزمایی شده‌اند و نویسندگان مسئولیت کامل صحت، اصالت، اعتبار علمی، استناددهی، تحلیل و تفسیر داده‌ها و محتوای نهایی مقاله را بر عهده دارند. استفاده از هوش مصنوعی مولد به‌هیچ‌وجه جایگزین مسئولیت‌پذیری علمی، استقلال فکری و رعایت اصول اخلاق پژوهش از سوی نویسندگان نیست.

پی‌نوشت‌ها

[1] Music Iconology
[2] Iconology
[3] Erwin Panofsky
[4] Iconography
[5] Pre-iconographical Description
[6] Iconographical Analysis
[7] Iconological Interpretation
[8] Tilman Seebass
[9] Winternitz

[1] Howard Mayer Brown
[1] Répertoire International d'Iconographie Musicale
[1] Barry S. Brook
[1] Theodore Rabb
[1] Jonathan Brown
[1] Antonio Baldassarre
[1] New Grove
[1] MGG
[1] Ethnomusicology
[1] Music Iconography
[2] Ann Buckley
[2] Vincenzo Galilei
[2] Cesar Ripa
[2] Guillaume André Villoteau [3]
[2] High Art [4]

Abstract

The study of musical representations within visual artworks, particularly when situated within specific historical and cultural frameworks, necessitates an interdisciplinary methodology. Such an approach is required to uncover and analyze the concealed semantic layers embedded within these artistic productions. Investigating these visual depictions of musical practices demands more than superficial observation; it requires a structured analytical framework capable of decoding the complex symbolic meanings that artists have intentionally or unintentionally encoded into their visual compositions over the centuries.

To address this analytical challenge, the present research concentrates on the foundational three-stage structural framework originally developed by Erwin Panofsky. This framework encompasses pre-iconographic description, followed by iconographic analysis, and culminating in iconological interpretation.

Employing a descriptive and analytical research design, and relying extensively on library and archival sources, this study seeks to answer a primary research question. Specifically, it asks whether any fundamental methodological divergence exists between the traditional iconological method established by Panofsky and the specialized subdiscipline known as musical iconology.

The analytical findings of this investigation demonstrate that these two distinct areas of study do not differ in their fundamental procedural stages. The structural framework utilized for visual analysis remains identical in both general iconology and its musical counterpart. What distinguishes musical iconology as a unique field of inquiry is not any alteration in the underlying methodological steps, but rather the specific nature and depth of specialized knowledge that the researcher must possess and apply throughout the analytical process.

Achieving accurate identification of musical icons and subsequently reaching a comprehensive interpretation of visual artworks demands expertise in several specific academic domains. The researcher must possess mastery of organology, the historical development of music, ethnomusicology, and the sociology of music. When scholars confront visual systems originating from non-Western cultural contexts, this specialized musical knowledge must be integrated with a deep understanding of the specific cultural, historical, and social background of the artwork. Only through this integration can the final interpretation accurately reflect the underlying worldview and philosophical assumptions embedded within that particular culture.

Ultimately, the successful execution of this entire analytical process requires the researcher to maintain command over the aforementioned specialized disciplines. This comprehensive expertise is necessary to ensure that the analysis progresses beyond mere description and successfully accesses the deeper semantic layers of cultural meaning. The conclusion of this study indicates that the effective application of this iconological approach demands a decisive transition away from superficial descriptive practices. Instead, scholars must simultaneously integrate broad interdisciplinary knowledge with careful consideration of the specific visual conventions established by each individual culture. By doing so, researchers can ensure that their interpretations remain both methodologically sound and culturally authentic, thereby providing a richer understanding of how musical concepts are visually constructed and communicated across diverse historical periods and cultural environments throughout the modern world. This approach enables scholars to move beyond surface-level observations and engage with the symbolic dimensions of musical imagery in ways that honor the technical

specificity of musical practice and the cultural contexts within which such imagery was produced.

Keywords: Musical Iconology, Musical Representation, Image Analysis, Erwin Panofsky, Iconological Methodology, Visual Arts.

آماده انتشار هنرهای زیبا

چکیده انگلیسی ۷۹۰ تا ۸۰۰ کلمه ای

The examination of musical representations within visual artworks, particularly when situated within specific historical and cultural environments, requires an interdisciplinary methodological approach. This approach is necessary to investigate the underlying semantic layers that remain concealed in standard visual examinations. By adopting this perspective, researchers can analyze the complex relationships between auditory phenomena and visual depictions across different eras. The study of these representations reveals the connections between sound and sight in various societies, ensuring that visual cues and musical implications are properly examined during the analytical process. This foundational step establishes the necessary context for understanding how visual art captures and communicates musical concepts within distinct cultural frameworks, providing a solid basis for further academic inquiry into the historical intersections of these two distinct but deeply connected forms of human expression and cultural documentation across various geographical regions and temporal periods.

In alignment with this objective, the current research concentrates on the three stage structural framework formulated by Erwin Panofsky. This framework systematically encompasses the initial preiconographic description, the

subsequent iconographic analysis, and the final iconological interpretation. Employing a descriptive and analytical methodology, and relying on library based documentary resources, this study seeks to answer a central research inquiry. Specifically, it investigates how the Panofskian iconological approach can be practically applied within the specialized domain of musical image studies. Furthermore, it identifies the specific scholarly prerequisites and specialized requirements demanded by such an intellectual endeavor, establishing a clear pathway for researchers who wish to explore the visual dimensions of musical history with academic precision and methodological rigor, ultimately contributing to a more structured and theoretically grounded understanding of how musical themes are visually constructed and interpreted by different societies throughout recorded history.

The empirical findings derived from this investigation demonstrate that the fundamental analytical structure inherent in the iconology of Panofsky does not exhibit any substantive divergence when applied to the specialized field of music. The structural integrity of the three stages remains consistent throughout the entire analytical process. What distinguishes the specific field of musical iconology is not any alteration in the established methodological stages. Rather, its distinctiveness is rooted in its reliance upon the extensive, specialized knowledge possessed by the individual researcher. This deep expertise is required for the accurate identification of musical icons and the subsequent formulation of a comprehensive interpretation of the visual materials under examination, preventing misinterpretations that often arise from a lack of specialized musical background, thereby ensuring that the analytical conclusions drawn from the visual evidence remain firmly anchored in the actual acoustic and instrumental realities of the period being studied. This careful attention to musical detail ensures that the visual analysis engages with the actual sonic and performative realities that the artwork seeks to depict.

Consequently, achieving mastery in specific academic disciplines, namely organology, the history of music, ethnomusicology, and the sociology of music, constitutes a fundamental prerequisite. This expertise is strictly required for the accurate identification of musical icons and the formulation of a comprehensive interpretation of the visual materials. Furthermore, when scholars are confronted with non Western visual systems and diverse artistic traditions, this specialized musical knowledge must be integrated with the specific cultural, historical, and social context surrounding the artwork. This integration ensures that the ultimate

iconological interpretation serves as an authentic reflection of the underlying worldview and belief systems inherently embedded within that particular culture, allowing the final analysis to accurately represent the original cultural environment from which the visual artwork initially emerged, and preventing the imposition of external analytical frameworks that might distort the original cultural meaning and historical significance of the depicted musical practices. By grounding the visual analysis in this contextual framework, the researcher can produce a reading of the artwork that is faithful to its original cultural and historical circumstances.

The ultimate success of this analytical process is strictly contingent upon the comprehensive mastery of all the aforementioned academic disciplines by the researcher. Only through such scholarly dedication can the analyst successfully transcend superficial, purely descriptive accounts and reach the deeper layers of cultural and historical meaning hidden within the visual representation of the musical subject matter. Ultimately, the conclusive findings of this research indicate that the effective application of this iconological approach demands a transition beyond mere descriptive practices. It requires scholars to integrate their interdisciplinary knowledge with an understanding of the visual conventions unique to each culture, ensuring that the final output remains methodologically sound and culturally authentic, thereby establishing a foundation for future scholarly investigations into the visual documentation of musical heritage. This integration of specialized musical knowledge and cultural context allows for a more accurate decoding of visual artifacts, ensuring that the connections between musical traditions and visual expression are thoroughly illuminated within the broader and expansive scope of rigorous academic research and historical inquiry.

منابع

آدامز، لویی(۱۳۹۸). *روش‌شناسی هنر*. ترجمه علی معصومی. چاپ و نشر نظر.

اعتمادی، الهام. (۱۳۹۶). بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی. *نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی*، بهار و تابستان ۱۳۹۶ شماره (۱)، ۴۹-۶۰. https://www.sid.ir/paper/267690/fa

بارنت، سیلوان (۱۳۹۱). *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر*.ترجمه بتی آواکیان. نشر سمت.

پاکباز، رویین.(۱۳۸۳).تاریخ هنر: رویکردهای سنتی و جدید. *فصلنامه حرفه_هنرمند*،شماره (۱۰)، ۱۱۴-۱۲۲.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*. ترجمه ندا اخوان اقدم. نشر چشمه.

حجاریان، محسن (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*.کتابسرای نیک.

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

ذاکرجعفری، نرگس. (۱۳۹۵). نقش موسیقی در جنگ ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری. *نشریه هنرهای زیبا*، بهار و تابستان ۱۳۹۵شماره (۵۳)، ۶۵-۷۶. https://elmnet.ir/doc/1537129-37111

رهبر، ایلناز (۱۴۰۳). *عملجات طرب خاصه*. انتشارات پارت.

رهبر، ایلناز. (۱۳۹۸). آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار. *نشریه هنرهای زیبا-*

هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۴ (شماره ۱)، ۲۵-۳۶.
https://civilica.com/doc/1774969/

رهبر، ایلناز؛ اسعدی، هومان. (۱۳۹۱). جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۳۹۱ سال دوم (شماره ۴)، ۱۱۵-۱۳۲. https://elmnet.ir/doc/1000365-64802

رهبر، ایلناز؛ اسعدی، هومان و گاژا، رامون. (۱۳۹۰). سازهای موسیقی دوره‌ی صفوی به روایت کمپفر و شاردن مقایسه‌ای تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه‌ی کمپفر و شاردن. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۳۸۹ (شماره ۴۱)، ۲۳-۳۲. https://jfadram.ut.ac.ir/article_23271.html

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوی*. نشر سخن.

قاسمی، مژگان؛ ذاکرجعفری، نرگس. (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی نگاره موسیقایی «ضیافت فریدون و کندرو» در شاهنامه طهماسبی با متن ادبی شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه بینامتنیت. *نشریه هنرهای صناعی اسلامی*، سال هفتم شماره (۲)، ۸۹-۱۰۳. https://sid.ir/paper/1488786/fa

میثمی، حسین (۱۳۹۸). *موسیقی عصر صفوی*. موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

نصری، امیر (۱۳۹۷). *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل-شناسی*. نشر چشمه.

نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. *فصلنامه کیمیای هنر* شماره (۶)، ۷-۲۰. https://kimiahonar.ir/article-1-69-fa.pdf

Baldassarre, A. (2008). Music Iconography:What is ist all about? Some remarks and considerations with a selected bibliography. *Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, volume(9), 68-114. https://www.researchgate.net/publication/284189227_Music_Iconography_What_is_ist_all_about_Some_remarks_and_considerations_with_a_selected_bibliography

Baldassarre, A. (2000). Reflections on methods and methodology in music iconography. *Music in Art*, 25(1-2),33-38.

https://www.researchgate.net/publication/284189337_Reflections_on_methods_and_methodology_in_music_iconography

Blazekovic, Z. (2019). The Sage International Encyclopedia of Music and Culture. Iconography, Music.*The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture, SAGE Publications*, 1-35. https://sk.sagepub.com/ency/edvol/the-sage-international-encyclopedia-of-music-and-culture/chpt/iconography-music

Brown,H.M, & Lascelle,J (1999). *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Harvard University Press.

Buckley, A. (1998). Music Iconography and the semiotics of Visual Representation.*Music in Art*, 23(1/2), 4-10. https://www.jstor.org/stable/41561898

Seebass, T. (1988). Iconography In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2nd edition, edited by Stanly Sadie \ executive editor John Tyrrell, Macmillan Publishers; Washington, D.C., 54-56.

Winternitz, E. (1972). The iconology of music: Potentials and pitfalls. Perspectives in Musicology: Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York.

آماده نشر هنرهای زیبا