

پیشینه‌ی هم‌نوازی و چگونگی همنشینی سازها در تاریخ موسیقی ایران*

(دوره‌ی اسلامی تا پیش از عصر قاجار)

نرگس ذاکر جعفری**

دانشیار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۷/۱۲)

چکیده

هدف از تحقیق حاضر، مطالعه‌ی چگونگی هم‌نوازی در تاریخ موسیقی ایران دوره‌ی اسلامی است که تعداد و همچنین چگونگی همنشینی سازها را مورد بررسی قرار می‌دهد. فقدان مبحث هم‌نوازی در رسالات موسیقی، در میان مباحث متنوع نظریه‌پردازان قدیم نکته‌ای قابل تأمل است که می‌توان به کم‌اهمیت بودن مقوله‌ی هم‌نوازی و برتری تکنوازی در تاریخ موسیقی ایران پی برد. از معدود مواردی که به هم‌نوازی پرداخته شده، کتاب موسیقی کبیر فارابی است که در آن صرفاً مبحث دونوازی بررسی شده و تمرکز اصلی فارابی از تشریح دونوازی‌ها، تبیین ساختار نغمگی سازها بوده است. با بررسی نگاره‌ها نیز، به اهمیت تکنوازی در تاریخ موسیقی ایران پی می‌بریم. در میان تصاویر، بیشترین فراوانی پس از تکنوازی، مربوط به دونوازی است. در دونوازی‌ها، همنشینی دو نوع ساز زخمه‌ای و کششی، فراوان‌ترین ترکیب را تشکیل می‌دهد و کمترین فراوانی مربوط به ترکیب دو ساز کششی است. در سه‌نوازی‌ها، همنشینی دو ساز زخمه‌ای و یک ساز کششی فراوان‌ترین ترکیب هستند. تعداد سازهای ملودیک در تصاویر هم‌نوازی‌ها از پنج ساز فراتر نمی‌رود. از یافته‌های تحقیق حاضر می‌توان دریافت قدمای علاوه بر ساختار نغمگی، به تعادل سازهای زخمه‌ای و کششی در هم‌نوازی‌ها نیز می‌اندیشیدند. روش تحقیق در مقاله‌ی حاضر، تحلیلی-توصیفی و گردآوری اطلاعات، با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی

هم‌نوازی، گروه‌نوازی، همنشینی سازها، تکنوازی، تاریخ موسیقی ایران.

* مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان: «سیر تاریخی هم‌نوازی در موسیقی ایران پس از اسلام تاکنون از منظر چگونگی همنشینی سازها» است که در دانشگاه گیلان به انجام رسیده است.

** تلفن: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۵۴، نمابر: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۵۳، E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

مقدمه

توجه موسیقی دانان ایرانی در طول تاریخ مغفول مانده است. هدف از تحقیق حاضر این است که با واکاوی رسالات موسیقی قدیم ایران و همچنین اسناد تاریخی و منابع تصویری، چگونگی هم‌نوازی در موسیقی ایران پس از اسلام مورد مطالعه قرار گیرد. یکی از پرسش‌هایی که در راستای تحقیق حاضر مطرح می‌شود این است که با وجود سابقه‌ی طولانی گروه‌نوازی و مدارک فراوان از هم‌نوازی‌ها، موسیقی دانان ایرانی چه اندازه به موضوع سازبندی و هم‌نشینی سازها توجه داشته‌اند؟ موسیقی دانان قدیم ایران، چه شاخصه‌هایی را در هم‌نوازی‌ها در نظر می‌گرفتند؟ موضوع دیگری که در این رابطه مطرح می‌شود، مقوله‌ی تعداد سازها علاوه بر نوع سازها در گروه‌نوازی‌های تاریخ موسیقی ایران است. آیا تعداد سازها در هم‌نوازی‌ها از محدودیت‌هایی برخوردار بوده و از تعداد محدودی فراتر نمی‌رفته است؟

روش تحقیق در این مقاله توصیفی - تحلیلی است و گردآوری منابع بر اساس اسناد کتابخانه‌ای و بررسی اسناد اولیه از جمله رسالات موسیقی قدیم ایران، منابع تاریخی و نگاره‌هاست. روش اجرا به صورت استدلال استقرایی است. در این روش، نتایج با مشاهده‌ی نمونه و تعمیم به کل حاصل می‌شود. به این ترتیب که متون و نگاره‌ها به صورت جزء به جزء مورد مطالعه قرار گرفته، سپس به تحلیل داده‌ها پرداخته شده و در نهایت نتیجه‌ای کلی به دست آمده است. در بررسی منابع تصویری، به سرشماری و نمونه‌گیری تصاویر موجود در نگاره‌های دوره‌های مختلف پرداخته شده، نتایج در جداول و نمودارهایی ارائه و سپس تحلیل شده است. از این‌رو از هر دو روش کیفی و کمی استفاده می‌شود. تحلیل کیفی، شامل گردآوری داده‌ها و گزارش نتایج این تحلیل است و روش کمی، با شمارش و اندازه‌گیری سرو و کار دارد.

در هر فرهنگ موسیقایی، سازها به تناسب ویژگی‌های خاص آن موسیقی، در هم‌نوازی‌ها با هم ترکیب می‌شوند. سابقه‌ی گروه‌نوازی در تاریخ موسیقی ایران، به دنیای باستان می‌رسد. برخی از محققان، مَهر یافت شده از دزفول مشهور به «مَهر چغامیش» را که متعلق به هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد است، قدیمی‌ترین سند هم‌نوازی جهان به‌شمار می‌آورند (بینش، ۱۳۷۵، ۱۲-۱۳) که بر این مَهر، تصویر نوازندگانی در کنار هم حک شده است. تصاویر موجود از نقش برجسته‌های منطقه‌ی کول فرح مربوط به هزاره‌ی اول پیش از میلاد تا نقش برجسته‌های دوره‌ی ساسانی مانند نقش برجسته‌ی طاق بستان، بیان‌گر اجرای موسیقی گروهی در دوره‌های مختلف ایران باستان است. این موضوع، در اسناد موسیقی پس از اسلام نیز مشهود است. تصاویر موجود از نگاره‌های ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی، حاکی از وجود هم‌نوازی و حضور سازهای متنوع در این هم‌نوازی‌هاست. روند تاریخی هم‌نوازی، با تأثیرپذیری از ارکستر موسیقی اروپایی از دوره‌ی قاجار به بعد دستخوش تغییر و تحولاتی شده است. این تغییر و تحولات، علاوه بر ورود سازهای جدید در گروه‌نوازی‌ها، افزایش شمار سازها در هم‌نوازی‌ها را نیز شامل شده است. از این‌رو نگارنده، محدوده‌ی زمانی تحقیق حاضر را، موسیقی پس از اسلام تا پیش از عصر قاجار قرار داده است. نظر به اینکه در چگونگی ترکیب سازها در هم‌نوازی‌های دوره‌های مختلف اسلامی تا پیش از عصر قاجار تفاوت‌چندانی مشاهده نمی‌شود، نگارنده در این مقاله، دوره‌های تاریخی مختلف را تفکیک نکرده است.

چگونگی استفاده از امکانات متفاوت سازهای مختلف در هم‌نوازی‌ها و این موضوع که چه سازهایی در کنار هم بهترین مکمل هستند، مبحث بسیار مهمی است که به نظر می‌رسد از

۱. پیشینه‌ی تحقیق

دوره‌ی قاجار، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. برخی از پژوهش‌های تاریخی به مطالعه‌ی سازهای تاریخ ایران در دوره‌های مختلف پرداخته‌اند. سید حسین میثمی در کتاب موسیقی عصر صفوی (۱۳۸۹، ۱۶۲، ۱۸۲)، سازهای دوره‌ی صفوی را بررسی کرده است. هومان اسعدی در مقاله‌ی مطالعه‌ی سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری (۱۳۸۳، ۶۱-۹۸)، به معرفی برخی از نگاره‌های موسیقایی عصر تیموری پرداخته است. ایلناز رهبر و هومان اسعدی در مقاله‌ی جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری (۱۳۹۱، ۱۱۵-۱۳۲)، مبحث زن را در نگاره‌های موسیقایی عصر

پژوهش‌های هم‌راستا با تحقیق حاضر، اغلب به تاریخچه و ویژگی‌های هم‌نوازی و ارکستر از دوره‌ی قاجار به بعد پرداخته‌اند. محمدرضا درویشی در کتاب نگاه به غرب (۱۳۷۳)، سابقه‌ی تاریخی ارکستر از عصر قاجار به بعد را مطالعه کرده است. ساسان فاطمی (۱۳۹۳) در مقاله‌ی سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار، اشاراتی به ارکسترهای عصر قاجار داشته است. همچنین می‌توان از مقاله‌ی مطالعه‌ی پدیده‌ی ارکستر در فرهنگ موسیقایی معاصر با تکیه بر مدل سازی امکان تحقق صور بالقوه آن، نام برد که تأثیرات موسیقی غرب بر تشکیل ارکستر به شیوه‌ی غربی را بررسی کرده است (خاکسار، ۱۳۹۴). اما در رابطه با پیشینه‌ی هم‌نوازی در موسیقی ایران پیش از

در *الآغانی*، از چگونگی هم‌نوازی بیست نوازنده‌ی فوق‌سختی گفته نشده است. اینکه بیست نوازنده‌ی عود به اجرای تک صدایی^۱ می‌پرداخته‌اند یا چندصدایی^۲، در منطقه‌ی صوتی یکسانی می‌نواخته‌اند یا خیر، و دیگر نکات اجرایی آنها، چیزی بر ما روشن نیست. تنها نکته‌ای که در این باره می‌دانیم این است که هر بیست نوازنده، نوازنده‌ی ساز عود بوده‌اند. حکایت مذکور که در تمجید دقت شنیدن صدای ناکوک توسط اسحاق موصلی ذکر شده، نمونه‌ی شایان توجهی است که می‌توان به وجود اجراهای گروه‌نوازی با تعداد نسبتاً بالای نوازندگان در زمان عباسیان پی برد. هم‌نوازی سازهای عود در سایر روایات *الآغانی* نیز ذکر شده است. مثلاً در داستان‌های مربوط به جمیله (وفات ۱۲۵ ق) - خواننده‌ی زمان اموی - از همراهی کنیزکان عودنواز با آواز وی سخن گفته شده است (ابوالفرج اصفهانی، ۱۳۷۴، ۶۵ و ۶۷). در این روایت‌ها، به تعداد نوازندگان عود و چند و چون این هم‌نوازی‌ها اشاره‌ای نشده است. از این چند روایت موجود در *الآغانی* می‌توان به وجود هم‌نوازی سازهای عود با یکدیگر پی برد که گاه تعداد نوازندگان می‌توانست به بیست نفر نیز برسد. نکته‌ی قابل توجه، عدم حضور سازهای دیگر در این هم‌نوازی‌هاست. هم‌نوازی سازها توسط سازی همسان (در اینجا عود)، سبب عدم تنوع رنگ صوتی و همچنین یکنواختی نحوه‌ی ارتعاش صدا و روش اجرا (در اینجا زهی زخمه‌ای) خواهد شد. اما با جستجو در برخی از متون کهن، اشاراتی از هم‌نوازی سازهای غیرهمسان نیز مشاهده می‌شود. در *تقویم‌الصحه*، جمله‌ای از اسحاق موصلی نقل شده است که از هم‌نوازی سازهای بادی مانند نای و ارغنون در کنار سازهای زهی سخن می‌گوید. اسحاق موصلی، اهمیت ساز نای را در هم‌نوازی، احتمال پاره شدن زه در سازهای زهی مطرح می‌کند و می‌گوید در صورت پیش آمدن چنین اتفاقی، ساز بادی می‌تواند آن نقصان را بپوشاند: «فایدت آواز نای و ارغنون آن است که بسیار بود که سرودگوی را در آواز تقصیری بود چنانکه در میانه آواز ابریشمی فروماند و آواز نای آن رانیابت دارد و آن تقصیر بپوشد» (ابن بطلان، ۱۳۸۲، ۱۲۷). چنین دلیلی برای استفاده از سازهای بادی در هم‌نوازی، ارتباطی با جنبه‌های مختلف کاربرد سازها در گروه‌نوازی‌ها ندارد. در کاربرد ساز بادی به منظور احتمال پاره شدن زه سازهای زهی، نه مواردی چون اجرای نغمه‌ها، وسعت صوتی و منطقه صوتی سازهای مختلف در هم‌نوازی‌ها لحاظ شده و نه جنبه‌های دیگر گروه‌نوازی مانند رنگ صوتی، روش اجرایی و غیره در نظر گرفته شده است.

پس از دربار خلفای اموی و عباسی، موسیقی در دربار پادشاهان ایرانی در دوره‌های مختلف نیز حضور داشت و در متون تاریخی به اجرای گروهی سازهای مختلف اشارات پراکنده‌ای شده است. ابوالفضل بیهقی (۳۸۵-۴۷۰ ق) از همراهی مطربان در مجالس بزم شاهان غزنوی به کرات سخن می‌گوید: «... مطربان بیابند که در مجلس رود و بربط زنند...» (ابوالفضل بیهقی، ۱۳۸۷، ۶۳۹). ابن عربشاه در دربار تیمور، از هم‌نوازی سازهای چنگ و قانون و عود و ارغنون و نای یاد می‌کند (ابن عربشاه، ۱۳۸۶، ۱۷۸). در متون

صفوی بررسی کرده‌اند. نرگس ذاکر جعفری در کتاب *حیات موسیقی سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه (۱۳۹۶)*، به تحلیل و بررسی سازها در دوره‌های ایلخانیان تا پایان صفویه پرداخته است. پژوهش‌های انجام شده در این زمینه یا سازهای دوره‌ای خاص را مورد مطالعه قرار داده و یا اینکه از زاویه‌ای متفاوت مانند بحث جنسیت به بررسی نگاره‌ها پرداخته‌اند و نگارنده تاکنون پژوهشی که به طور مستقل به مقوله‌ی هم‌نوازی در نگاره‌ها و منابع مکتوب موسیقی قدیم ایران پرداخته باشد، مشاهده نکرده است.

۲. پیشینه‌ی هم‌نوازی در موسیقی ایران پس از اسلام

آنچه روشن است سابقه‌ی هم‌نوازی در دوره‌های مختلف تاریخی ایران وجود داشته است. در متون مکتوب دوره‌های مختلف اسلامی، اشارات پراکنده‌ای به هم‌نوازی شده است. یکی از نخستین مدارکی که در مورد گروه‌نوازی موسیقی پس از اسلام موجود است، مربوط به تشکیل دسته‌های دختران خواننده در دربار امویان است که تشکیل آن را به مسلم بن حرز موسیقی دان ایرانی عصر اموی - زمان هشام بن عبدالملک - نسبت می‌دهند. گفته می‌شود وی «دسته‌ای از ۵۰ دختر خواننده تشکیل داد که در راس آنان جمیله، زن موسیقیدان معروف آن عصر، آهنگ اصلی را می‌خواند» (مشحون، ۱۳۸۰، ۸۴) که احتمالاً نوازندگانی نیز آنها را همراهی می‌کردند. در متون تاریخی، اشارات متعددی به اجرای سازهای مختلف در مجالس بزم شده است، اما چگونگی اجرای این هم‌نوازی‌ها در متون تاریخی، قابل ارزیابی نیست. کتاب *الآغانی* (تألیف قرن چهارم هجری)، یکی از مهم‌ترین منابعی است که مؤلف آن جامعه‌ی موسیقایی دوران امویان و عباسیان را وصف کرده، ساختار نغمگی از طریق انگشت‌گذاری بردستان‌ها، اوزان ایقاعی آثار موسیقی دانان آن زمان و همچنین اشعار آن قطعات را ذکر کرده است. نکته‌ی قابل تأملی که از بررسی *الآغانی* حاصل می‌شود، برتری آواز و اهمیت خوانندگی و شعر در سراسر کتاب است. پس از آن می‌توان به اهمیت تکنوازی و به‌ویژه تکنوازی ساز عود در روایت‌ها پی برد که معمولاً اجرای ساز عود به قصد همراهی با خواننده بوده است. آنچه به ندرت به آن اشاره می‌شود، اجراهای هم‌نوازی است. یکی از موارد نادری که از گروه‌نوازی در این کتاب سخن گفته شده، حکایتی است که دقت اسحاق موصلی (۱۵۵-۲۳۵ ق) - موسیقی‌دان مشهور زمان عباسیان - را در تشخیص دادن زهی ناکوک در میان گروهی از بیست نوازنده توصیف می‌کند. آنچه در این ماجرا وصف شده حاکی از این است که بیست کنیز عودنواز خواننده در مجلسی که مأمون خلیفه‌ی عباسی ترتیب داده بود، مشغول نوازندگی بودند. اسحاق موصلی به دلیل دقت فوق‌العاده‌ای که در تمیز دادن نغمه‌ها داشت، توانست ناکوک بودن زه یکی از نوازندگان در میان بیست نوازنده را تشخیص دهد (ابوالفرج اصفهانی، ۱۳۶۸، ۵۸۸ - ۵۸۹).

و رساله‌ی شرفیه (۱۳۸۳)، قطب‌الدین شیرازی (۶۳۴ - ۷۱۰ ق) در بخش موسیقی دره‌التاج (۱۳۸۷) اشاره‌ای به مبحث هم‌نوازی نکرده‌اند. عبدالقادر مراغی (۷۶۸ - ۸۳۸ ق) سه کتاب مفصل در موسیقی به جا گذاشته است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۴۴، ۱۳۶۶، ۱۳۷۰) که موضوع‌های متعددی در موسیقی را شامل می‌شود. وی در فصول مربوط به سازشناسی آثارش، بیش از چهل ساز زمان خود را توصیف کرده ولی در هیچ کدام از آنها، به موضوع هم‌نوازی اشاره‌ای نکرده است. در بخش معرفی سازها در رساله‌ی کنزالتحف و فصول دیگر این رساله (کاشانی، ۱۳۷۱)، در رساله مقدمه‌الاصول (اوبه‌ی، ۱۳۹۰)، رساله در موسیقی (بنایی، ۱۳۶۸) و همچنین رسالات موسیقی به جا مانده از عصر صفویه، مانند رساله‌ی امیر خان کوکبی گنجی (ن. خ) و یا بهجت‌الروح (عبدالؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶) نیز به مقوله‌ی هم‌نوازی اشاره‌ای نشده است. در برخی از رسالات مذکور، اطلاعات قابل توجهی در مورد سازهای موسیقی موجود است، ولی در مورد هم‌نوازی سازها، حتی در قالب دونوازی مطلبی عنوان نمی‌شود. به طور کلی مباحث نظری موسیقی در آثار نویسندگان مختلف، تقریباً شبیه به هم است و به نظر می‌رسد همگان از الگوی تقریباً مشابهی در شرح مباحث نظری موسیقی بهره می‌گرفته‌اند.^۷ اغلب این آثار شامل مباحثی چون تعاریف اولیه، تقسیم‌دستان و به دست آوردن فواصل از روی تک زه، شرح ادوار و نظام مُدال، سازشناسی، فرم‌های تصانیف، ادوار ایقاعی و غیره می‌شود. بنابراین عدم حضور مقوله‌ی هم‌نوازی در این آثار، از یک سو می‌تواند تحت تأثیر الگوی تقریباً واحد نظریه‌پردازی در موسیقی باشد. از سویی دیگر، می‌توان این نکته را در نظر داشت که در رسالات موسیقی کهن ایران، کمتر به موارد اجرایی و عملی موسیقی پرداخته شده و حجم غالب مطالب شامل مباحث نظری است. با این حال، مهم‌ترین تصویری که برداشت می‌شود، کم‌اهمیت بودن مقوله‌ی هم‌نوازی و برتری تکنوازی و آواز در تاریخ موسیقی ایران است.

۱-۳. هم‌نوازی در موسیقی کبیر فارابی

موسیقی کبیر فارابی (۲۶۰ - ۳۳۹ ق)، از معدود آثار نظری موسیقی قدیم ایران است که اشاراتی به چگونگی هم‌نشینی سازها داشته است. فارابی در بخش مربوط به تشریح سازها، از چگونگی هم‌ساز شدن آنها با عود سخن می‌گوید (فارابی، ۱۳۷۵، ۳۵۰ - ۳۸۲). از مطالعه‌ی این مباحث در موسیقی کبیر می‌توان به چند نکته‌ی اصلی پی برد:

۱. فارابی صرفاً به موضوع دونوازی پرداخته و به هم‌نوازی‌های بیش از دو ساز توجهی نداشته است.
۲. فارابی در شرح دونوازی، تنها به مبحث نغمه‌های مشترک دو ساز توجه داشته و به مباحث دیگر مؤثر در هم‌نوازی بی‌توجه بوده است.
۳. توجه فارابی در شرح مطلب دونوازی، تطبیق دادن نغمه‌ها و یا هم‌کوک کردن نغمه‌های یک ساز با نغمات ساز عود بوده است.
۴. هدف اصلی فارابی از بیان مبحث هم‌ساز کردن سازهای

تاریخی، مراسم خواستگاری کردن تیمور از دختر خضر خواجه خان و مجالس جشن عروسی شان همراه با هم‌نوازی سازهای مختلف توصیف شده است: «... و موسیقیدانان به نواختن شدرغو و تیغان و عود و چنگ مشغول شدند و از جمله موسیقیدانان که در آن زمان بی‌نظیر بودند عبدالقادر مراغی بود...» (میرخوند، ۱۳۷۳، ۱۰۷۷). حافظ ابرو نیز در عصر تیموری هم‌نوازی سازهای گورکه^۲، یاتوغن^۴، کمانچه، بینه ختایی^۵، دو نوع نی، تنبک ختایی، موسیقار، طبل، سنج و چهارپاره را در مجلسی توصیف می‌کند (حافظ ابرو، ۱۳۷۲، ۸۲۵). در تاریخ حبیب‌السیر (تألیف ۹۲۷ قمری)، در توصیف جشن ازدواج شاهزاده محمد معصوم با دختر الغ بیگ میرزا چنین آمده است: «... از دو طرف مغنیان خوش آواز و سازندگان نغمه‌پرداز بنوای رود و سرود و صدای چنگ و عود ادای تهنیت می‌نمودند...» (خواندمیر، ۱۳۶۲، ۱۸۵). اجرای هم‌نوازی سازها در متون تاریخی و اجتماعی دوره‌ی صفویه نیز قابل پیگیری است. دل‌واله در زمان شاه عباس اول، از هم‌نوازی سازهای مختلف با هم در دربار سخن گفته است (دل‌واله، ۱۳۸۰، ۶۴۵). آلتاریوس در سفرنامه‌ی خود، از هم‌نوازی سازهای عود و کمانچه به هنگام صرف غذا در قصر خان شماخی^۶ در زمان شاه صفی یاد می‌کند (آلتاریوس، ۱۳۶۳، ۵۹). کمپفر در زمان شاه سلیمان به شرح اجرای گروه‌نوازی می‌پردازد: «در مدخل تالار در طرفین به صورت مورب در هر طرف پانزده نوازنده نشسته بودند و جمعا دو ارکستر را تشکیل می‌دادند که میهمانان بین آنها فاصله‌ای ایجاد کرده بودند. اینها به نوبت نی، سنتور و سازهای متنوع سیمی دیگر را می‌نواختند» (کمپفر، ۱۳۶۰، ۲۵۵). تداوم این هم‌نوازی‌ها را تا دوره‌های افشاری و زندیه نیز ملاحظه می‌کنیم. به عنوان مثال مؤلف رستم‌التواریخ در توصیف جشنی در دوره‌ی افشاریه، از اجرای سازهای چنگ، چغانه، عود، رود، رباب، بریط و موسیقار سخن گفته است (رستم‌الحکما، ۱۳۸۲، ۱۷۱).

به‌طور کلی در متون تاریخی، جنبه‌های تخصصی موسیقی به چشم نمی‌خورد. مواردی نیز که در مبحث هم‌نوازی مشاهده می‌شود، در حد اشاراتی پراکنده بوده و فقط انواع سازهای مختلف ذکر شده است. ازین رو، جنبه‌های فنی هم‌نوازی در موسیقی قدیم ایران، از طریق بررسی متون تاریخی قابل ارزیابی نخواهد بود.

۳. هم‌نوازی در مباحث نظری موسیقی قدیم ایران

با مطالعه‌ی رسالات موسیقی قدیم ایران می‌توان به این نکته پی برد که نظریه‌پردازان موسیقی به مقوله‌ی هم‌نشینی سازها توجه خاصی نداشته‌اند. شاید تنها کتاب موسیقی که در آن اشاراتی به مقوله‌ی هم‌نوازی شده است، موسیقی کبیر فارابی باشد. ابن سینا (قرن چهارم و پنجم قمری) در موسیقی دانشنامه علائی (۱۳۷۱) و جوامع علم موسیقی در کتاب شفا (۱۳۹۴)، خوارزمی (قرن چهارم قمری) در بخش موسیقی مفاتیح العلوم (۱۳۴۷)، صفی‌الدین ارموی (۶۱۳ - ۶۹۳ ق) در کتاب‌های الادوار فی‌الموسیقی (۱۳۸۰)

نبوده است. چراکه وی اشاره‌ای به چگونگی دونوازی نای و عود نکرده و فقط نغمه‌های مشترک دو ساز را بیان کرده است. به‌ویژه اینکه فارابی فقط به همسازی نغمه‌های ساز نای با عود پرداخته و از هم‌نوازی نای با سازهای دیگر سخنی نرانده است. اما به هر ترتیب، یکی از مهم‌ترین پیامدهای این مبحث در موسیقی کبیر فارابی، دونوازی سازهای نای و عود است. هرچند فارابی به‌طور مستقیم به مقوله‌ی دونوازی اشاره‌ای نکرده، ولی نغمات همسان در این دو ساز را تعیین کرده است که به چگونگی هم‌نوازی این دو ساز کمک خواهد کرد. هرچند در هم‌نوازی سازها، عوامل متعدد دیگری مانند شدت صدا، رنگ صوتی و غیره نیز نقش دارند، باید این موضوع را در نظر داشت که مقوله‌ی «تولید نغمه‌ها»، یکی از مهم‌ترین مباحث نظری در رسالات موسیقی قدیم ایران بوده است و ازین رو عجیب نیست که فارابی نیز تمام توجه‌اش را به این موضوع اختصاص داده باشد.

فارابی تطبیق نغمه‌های نای با دست‌ان‌های عود را در چند شیوه ارائه می‌دهد و از نظری، مشهورترین نای‌ها نغمه‌هایی همچون نای نوع اول در جدول ۱ تولید می‌کنند (همان، ۳۵۱). در انواع دیگر نای، نغمه‌های دیگری نیز تولید می‌شود که در جدول ۱، انواع نغمه‌های منطبق با هم در نای‌های مختلف و عود از منظر فارابی گردآوری شده است. خالی بودن برخی از خانه‌ها در جدول، بیانگر فقدان ذکر آن در موسیقی کبیر است و احتمالاً همانند نای نوع اول باشند.

فارابی علاوه بر نای، به چگونگی هم‌نوا شدن سازهای سرنای، دونای، رباب و معازف با عود نیز پرداخته است و نغمات مشترک این سازها با عود را تشریح می‌کند. اما در مورد هم‌نوازی رباب^۱ و عود، به‌طور مستقیم‌تری به مقوله‌ی هم‌نوازی اشاره می‌کند. وی در فصل مربوط به همسازی رباب و عود مستقیماً می‌گوید اگر بخواهیم رباب قابلیت همراهی کامل با ساز عود را داشته باشد، می‌بایست

مختلف با عود، شرح ساختار نغمگی آن سازها است و مقوله‌ی هم‌نوازی در قدم بعدی مطرح می‌شود.

سازهایی که فارابی به چگونگی هم‌نوا شدن آنها با عود پرداخته است عبارتند از: نای، سرنای، دونای، رباب و معازف. به نظر می‌رسد هدف فارابی از طرح این مباحث، تشریح ساختار نغمگی سازهای مختلف بوده است. از این رو و همچنین به‌منظور پرهیز از طولانی شدن مطلب، در اینجا تنها به تحلیل هم‌نوازی ساز نای و عود از دیدگاه فارابی می‌پردازیم و از شرح هم‌نوازی سایر سازها با عود خودداری می‌کنیم.

فارابی یکی از انواع نای را که در زمان خود معمول بوده، شرح می‌دهد. این نای دارای هفت سوراخ بر روی بدنه‌ی لوله‌ی صوتی و دو سوراخ بر پشت بدنه‌ی لوله بوده است (همان، ۳۵۰-۳۵۱). وی درباره‌ی همراهی ساز نای با عود می‌گوید نغمه‌های سوراخ‌های ساز نای را می‌توان با نغمه‌های زه‌های دوم (مثلت)، سوم (مثنی) و چهارم (زیر) ساز عود هم‌نوا کرد. وی می‌گوید نغمه‌ی دست باز نای را می‌بایست با نغمه‌ی دست باز زه دوم عود یعنی «مطلقِ مثلث» هم کوک کرد (همان، ۳۵۲). یعنی نغمه‌های درون یک هنگام^۲ نای با نغمه‌های حاصل از انگشت‌گذاری بر زه‌های دوم و سوم تا انگشت سبابه‌ی زه چهارم عود منطبق خواهند شد و نغمه‌هایی که از درون یک هنگام از ساز نای حاصل می‌شوند، از نغمه‌ی مطلق زه مثلث تا پرده‌ی سبابه‌ی زه زیر ساز عود را در بر می‌گیرند.

منظور فارابی از «هم‌ساز کردن ساز نای با نغمه‌های عود»، تشریح نغمه‌های حاصل از انواع نای است و اینکه از انگشت‌گذاری بر سوراخ‌های موجود بر نای چه نغماتی تولید می‌شود. وی به‌منظور توصیف نغمه‌های تولید شده از انواع نای، معادل این نغمه‌ها را در ساز عود ذکر کرده است. ازین رو می‌توان احتمال داد که هدف اصلی وی از طرح این مبحث، مقوله‌ی دونوازی

جدول ۱- نغمه‌های مشترک سازهای نای و عود در موسیقی کبیر فارابی.

نغمه‌های هم‌صدا در دست‌ان‌های عود			نام نغمه‌های نای
نای نوع سوم	نای نوع دوم	نای نوع اول	
		دست باز زه اول یا بم	الف (دست باز نای)
		به اندازه‌ی دو فاصله‌ی بقیه بم‌تراز سبابه‌ی زه بم	ب
		سبابه‌ی زه بم	ج
بنصر زه بم		وسطای زلز زه بم	د
خنصر زه بم	بنصر زه بم	دست باز زه دوم یا مثلث	ه
	دست باز زه دوم یا مثلث	سبابه‌ی زه مثلث	ز
	سبابه‌ی زه مثلث	وسطای زلز زه مثلث	ح
	دست باز زه سوم یا مثنی (همچنین خنصر زه مثنی)	دست باز زه سوم یا مثنی (همچنین خنصر زه مثنی)	ط
	سبابه‌ی زه مثنی	سبابه‌ی زه مثنی	ی
		مجنب زه مثنی	ک

در این مجموعه گرد آمده‌اند و وجود ۵۰۱ تصویر از موسیقی بزمی تاریخ ایران، به منظور نمونه‌گیری، استخراج آمار و تحلیل فراوانی انواع هم‌نوازی‌ها بسیار راهگشا خواهد بود.

لازم به ذکر است که تنها مجموعه‌ی شناخته شده از نقوش موسیقایی ایران، مجموعه‌ی دکتر خسرو مولانا با عنوان «فهرست نقوش سازدار/آزمایشگاه مولانا» است که انتشار نیافته است. با توجه به اینکه تاکنون مجموعه نگاره‌های موسیقایی دوره‌های مختلف تاریخی ایران به صورت مستقل منتشر نشده و «فهرست نقوش سازدار» دکتر مولانا نیز در دسترس نگارنده نبوده، در این پژوهش، ناگزیر به منظور سرشماری و استخراج اطلاعات، از تصاویر گردآوری شده توسط نگارنده استفاده شده است. تصاویر گردآوری شده توسط نگارنده از منابع متعددی فراهم شده که برخی از مهم‌ترین این منابع عبارتند از: شاهکارهای نگارگری ایران (بی‌نام، ۱۳۸۴)، هنر دربارهای ایران (سودآور، ۱۳۸۰)، کاخ گلستان: گزینیه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی (سمسار، ۱۳۷۹)، نگارگری ایرانی (کنبی، ۱۳۸۱)، عصر طلایی هنر ایران (کنبی، ۱۳۸۶)، شاهنامه‌های ایران (نجفی، ۱۳۷۶)، آثار ایران در مصر (نجفی، ۱۹۸۹)، نقاشی ایرانی: نسخه نگاره‌های عهد صفوی (ولش، ۱۳۸۴)، نگاره‌های ایرانی گنجینه‌ی ارمنی‌تاز (آدامووا، ۱۳۸۶)، باغ‌های خیال (کُورکیان و سیکر، ۱۳۸۷)، نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران (آژند، ۱۳۸۹)، سلطان محمد و مکتب او: مکتب نقاشی تبریز (کریم اف، ۱۳۸۵)، دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان (تجویدی، ۱۳۵۲)، نقاشی و ادبیات ایرانی (پولیاکووا و رحیمووا، ۱۳۸۲)، کیمیای نقش (خزایی، ۱۳۶۸)، نگاهی به نگارگری در ایران (گری، ۲۵۳۵)، حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (ذاکر جعفری، ۱۳۹۶).^{۱۳}

در مقاله‌ی حاضر به دلیل محدودیت در تعداد صفحات، تنها سه نمونه از مجموعه‌ی تصاویری که بررسی شده‌اند، مشاهده می‌شوند (تصاویر ۱ تا ۳). با توجه به اینکه این مقاله صرفاً به موضوع هم‌نوازی اختصاص دارد و در دوره‌های مختلف تاریخی بعد از اسلام تا پیش از عصر زنده در تعداد و چگونگی ترکیب سازها در هم‌نوازی‌ها تغییرات چندانی مشاهده نمی‌شود، نگارنده در این مقاله، دوره‌های تاریخی مختلف اسلامی را تفکیک نکرده و تمرکز اصلی را بر روی مبحث هم‌نوازی قرار داده است. از نظر تاریخی، بیشترین تصاویر نگارگری مربوط به قرون ۸ تا ۱۱ قمری است که در این میان تصاویر قرن ۱۰ قمری، بیشترین تعداد را در برمی‌گیرد. تصاویر پیش از قرن ۸ قمری نیز در این مجموعه وجود دارند که تعدادشان اندک است، ولی همین تعداد اندک نیز، در این مطالعه لحاظ شده‌اند. از آنجا که از دوره‌ی زنده تغییراتی در نوع سازها پدید می‌آید و سازهای جدیدی مانند تار در تصاویر ظهور می‌یابند و سازهایی نظیر چنگ و عود در تصاویر این دوره به بعد حذف می‌شوند، به بررسی تصاویر تا پیش از دوره‌ی زنده پرداخته شده است. همچنین از بررسی هم‌نوازی سازهای رزمی در صحنه‌های رزم نگاره‌ها خودداری شده و در این پژوهش، تنها به

کوک دیگری به جز کوک‌های یاد شده در نظر بگیریم (فارابی، ۱۳۹۲، ۳۷۳). وی برای همراهی ساز رباب با عود، کوک‌های ذی‌الربع^{۱۴} و ذی‌الخمس^{۱۵} را برای زه‌های رباب پیشنهاد می‌دهد (همان، ۳۷۳ - ۳۷۴). آنچه مشهود است فارابی از بیان همسازری رباب و عود فقط شرح ساختار نغمگی رباب را در نظر نداشته، بلکه منظورش از تبیین نغمات مشترک این دو ساز، دونوازی آنها بوده است. رباب تنها سازی است که چگونگی هم‌نوازی‌اش علاوه بر عود با تنبور نیز ذکر شده است. وی این هم‌نوازی را ناقص می‌خواند (۱۳۷۵، ۳۶۸) و در این هم‌نوازی برای کوک رباب کوکی ناقص قائل است (۱۳۹۲، ۳۷۴). وی خاطر نشان می‌کند که ساز رباب و تنبور خراسانی تعداد اندکی نغمه‌های مشترک دارند، با این حال می‌توان نغمه‌های تنبور خراسانی را بر روی رباب پیدا کرد (۱۳۷۵، ۳۶۸). برای هم‌نوازی رباب و تنبور بغدادی نیز می‌بایست جای انگشت‌گذاری‌ها را از جاهای معمول به جای دیگری انتقال داد (همان، ۳۶۹). فارابی در مبحث تشریح معارف^{۱۶} خاطر نشان می‌کند که برخی از نغمه‌های موجود در عود، از زه‌های معارف تولید نمی‌شوند و برای تولید آن نغمه‌ها باید زه‌های دیگری را به پانزده زه موجود در معارف اضافه کرد و سپس زه‌های اضافه شده و نغمه‌های معادل آنها بر روی عود را شرح می‌دهد (۱۳۷۵، ۳۷۸ - ۳۷۹).

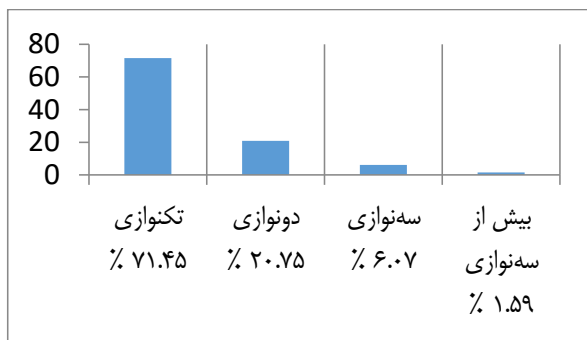
۴. هم‌نوازی در تصاویر مجالس موسیقایی تاریخ ایران

با توجه به اینکه منابع مکتوب موسیقی قدیم ایران اطلاعات جامعی در مورد چگونگی هم‌نوازی در ادوار گذشته به دست نمی‌دهند، رجوع به منابع تصویری برای واکاوی چگونگی هم‌نوازی‌ها در تاریخ موسیقی ایران، می‌تواند روشنگر نکات مهمی در این زمینه باشد. در این بخش به منظور مطالعه‌ی چگونگی هم‌نوازی‌ها در تاریخ موسیقی ایران به بررسی انواع هم‌نوازی‌ها از نظر تعداد سازها، چگونگی هم‌نشینی و ترکیب سازها و همچنین فراوانی انواع هم‌نشینی سازها در منابع تصویری پرداخته خواهد شد. نگارگری دوره‌ی اسلامی در ایران، حاوی تصاویر ارزنده‌ای از مجالس موسیقایی ادوار مختلف تاریخی است، به‌ویژه در دوره‌های تیموری و صفوی که مکاتب نگارگری مختلفی از جمله هرات، بخارا، شیراز، تبریز، قزوین و اصفهان را پشت سر نهاده است. در بخش حاضر برای بررسی فراوانی انواع هم‌نوازی‌ها و نوع ترکیب سازها در هم‌نوازی، به سرشماری از تصاویر مجالس موسیقایی دوره‌های مختلف اسلامی ایران تا پیش از زنده پرداخته شده است. جامعه‌ی آماری که بدین منظور استفاده شده، برگرفته از مجموعه‌ی شخصی نگارنده است که شامل تصاویر نگارگری ایرانی، نقوش روی پارچه، ظروف و دیوارنگاری‌ها می‌شود. در مجموعه‌ی شخصی نگارنده، ۵۰۱ تصویر از مجالس بزم دوره‌های مختلف اسلامی موجود است که انواع سازها را در اجراهای تکنوازی و هم‌نوازی تصویر کرده‌اند. هرچند ممکن است برخی از تصاویر در این مجموعه موجود نباشد، اما مهم‌ترین تصاویر از مجالس موسیقایی نگاره‌های ایرانی

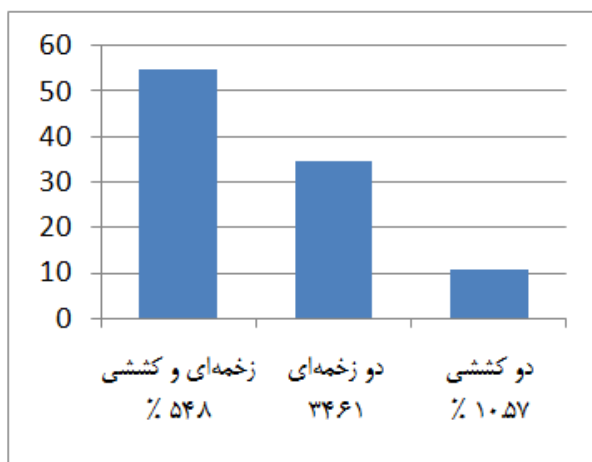
۱. تعداد تصاویر حاوی تکنوازی بسیار بیشتر از هم‌نوازی‌هاست و بیش از ۷۰ درصد نگاره‌های موسیقایی را در برمی‌گیرد.
۲. در تصاویر هم‌نوازی‌ها، اجراهای دونوازی بیشترین تعداد تصاویر را به خود اختصاص می‌دهند و حدود ۷۲ درصد از هم‌نوازی‌ها مربوط به اجرای دونوازی‌هاست.
۳. در تصاویری که صحنه‌هایی از گروه‌نوازی‌های بیش از دونوازی را تصویر کرده‌اند، تصاویر سه‌نوازی بیشترین تعداد را داراست.
۴. گروه‌های چهارنوازی تعداد معدودی را شامل می‌شوند و در مواردی نادر، صحنه‌هایی از پنج‌نوازی ملاحظه می‌شود.
۵. شمار سازها در گروه‌نوازی‌ها از تعداد حداکثر پنج ساز فراتر نمی‌رود که آن نیز فقط در یک مورد مشاهده شده است.

۱-۴. دونوازی در تصاویر مجالس موسیقایی تاریخ ایران

بیشترین فراوانی هم‌نوازی مربوط به تصاویر دونوازی است که حدود ۷۲ درصد از تصاویر هم‌نوازی‌ها را تشکیل می‌دهد. با مطالعه‌ی جزئی‌تر در این تصاویر، می‌توان به نکاتی در مورد چگونگی هم‌نشینی سازها و فراوانی آنها پی برد. در جدول ۴، انواع ترکیب سازها در دونوازی‌ها تفکیک شده است. به‌طور کلی می‌توان این دونوازی‌ها را به سه گروه تفکیک کرد: الف) ترکیب دو ساز زخمه‌ای، ب) یک ساز زخمه‌ای و یک ساز کششی^{۱۴}، ج) دو ساز



نمودار ۱- درصد فراوانی انواع اجراها در تصاویر مجالس موسیقایی دوره‌ی اسلامی.



نمودار ۲- درصد فراوانی انواع هم‌نشینی سازها در دونوازی‌ها.

مطالعه‌ی تصاویر مجالس بزم پرداخته شده است. برخی از سازها در موقعیت‌هایی غیر از مجالس بزم نیز تصویر شده‌اند. مثلاً ساز نی در نگاره‌های ایرانی در مراسم سماع صوفیان و یا موقعیت‌های چوپانی نیز دیده می‌شود. ساز چنگ نیز در تصاویر با موضوعاتی چون داستان بهرام و آزاده به کزات نقش شده است. با توجه به اینکه این سازها، جزء سازهای بزمی محسوب می‌شوند، در این بخش از تحقیق لحاظ شده‌اند. سازهای کوبه‌ای، خوانندگان و رقصندگان در این بررسی لحاظ نشده‌اند.

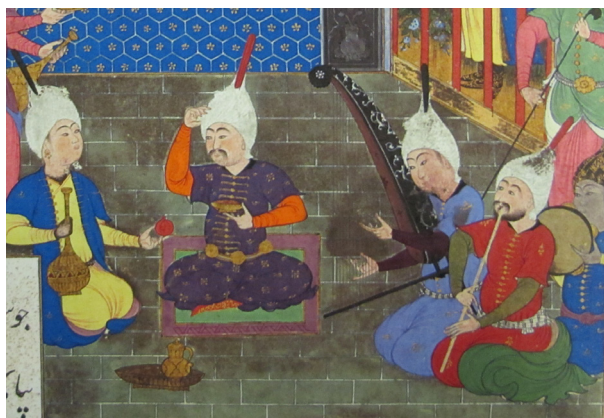
با بررسی ۵۰۱ تصویر از نگاره‌های ایرانی دوره اسلامی تا پیش از عصر زندیه، نتایج جالب توجهی به دست می‌آید. همان‌طور که در جدول ۲ مشاهده می‌شود، از میان این ۵۰۱ تصویر، ۳۵۸ تصویر اجرای تکنوازی را به نمایش گذاشته‌اند که بیش از ۷۰ درصد کل تصاویر را در برمی‌گیرد. تعداد تصاویری که صحنه‌های اجرای هم‌نوازی را نمایش می‌دهند، ۱۴۳ تصویر در میان ۵۰۱ تصویر است. در میان تصاویری که صحنه‌هایی از اجرای هم‌نوازی را به تصویر کشیده‌اند، بیشترین تصاویر مربوط به دونوازی است که شامل ۱۰۴ تصویر است و حدود ۲۰ درصد از کل تصاویر و حدود ۷۲ درصد از تصاویر حاوی هم‌نوازی‌ها را در برمی‌گیرد. شمار تصاویر سه‌نوازی‌ها در مقایسه با دونوازی‌ها کاهش می‌یابد. ۳۱ تصویر، اجرای سه‌نوازی را نقش کرده‌اند که تقریباً ۶ درصد از کل تصاویر مجالس موسیقایی و حدود ۲۱ درصد از تصاویر دارای نقش هم‌نوازی را شامل می‌شود. تصاویر بیش از سه‌نوازی بسیار اندک و انگشت شمار هستند. در میان ۵۰۱ تصویر، تنها در ۷ تصویر گروهی مرکب از چهار نوازنده‌ی سازهای ملودیک و فقط یک تصویر اجرایی از پنج‌نوازی تصویر شده است. همچنین تصویری که بیش از پنج ساز ملودیک در مجالس موسیقی بزمی مشغول نوازندگی باشند، دیده نشده است و بیشترین تعداد سازهای ملودیک پنج ساز است که آن هم فقط در یک تصویر مشاهده می‌شود. در یک مطالعه‌ی کلی از مجموعه‌ای شامل حدود ۵۰۰ تصویر از نگاره‌های ایرانی، می‌توان به نکات مهمی دست یافت:

جدول ۲- تعداد و درصد فراوانی اجراهای موسیقی در تصاویر مجالس موسیقایی دوره‌ی اسلامی.

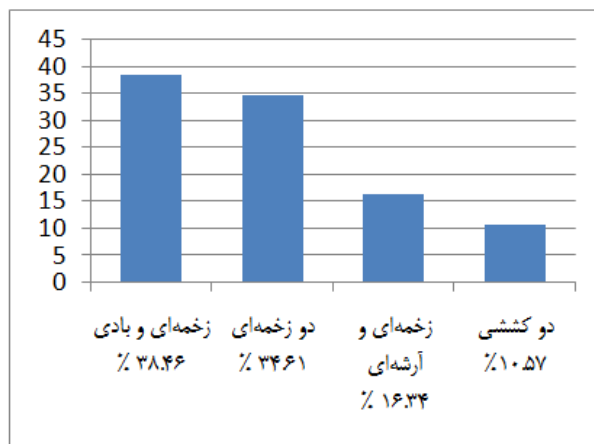
نوع هم‌نوازی	تکنوازی	دونوازی	سه‌نوازی	چهارنوازی	پنج‌نوازی
تعداد تصاویر	۳۵۸	۱۰۴	۳۱	۷	۱
درصد	۷۱/۴۵٪	۲۰/۷۵٪	۶/۰۷٪	۱/۳۹٪	۰/۱۹۹٪
تعداد کل تصاویر	۵۰۱ تصویر				

جدول ۳- تعداد و درصد فراوانی انواع هم‌نوازی‌ها در تصاویر صحنه‌های هم‌نوازی.

نوع هم‌نوازی	دونوازی	سه‌نوازی	چهارنوازی	پنج‌نوازی
تعداد تصاویر	۱۰۴	۳۱	۷	۱
درصد	۷۲/۷۲٪	۲۱/۶۷٪	۴/۸۹٪	۰/۶۹٪
تعداد کل تصاویر	۱۴۳ تصویر			



تصویر ۱- «استقبال منوچهر از سام»، شاهنامه شاه تهماسب.
مأخذ: (Firdawsi, 2011, 86)



نمودار ۳- درصد فراوانی انواع همنشینی سازها در دونوازی‌ها.

جدول ۴- همنشینی سازها در تصاویر دونوازی.

دو ساز کشتی		ساز زهی زخمه‌ای و بادی				ساز زهی زخمه‌ای و آرشه‌ای				دو ساز زهی زخمه‌ای				نوع ترکیب سازها در دونوازی‌ها								
دو ساز بادی	ساز آرشه‌ای و ساز بادی	ساز زهی مطلق و ساز بادی	ساز زهی مقید و ساز بادی	ساز زهی مطلق و ساز آرشه‌ای	ساز زهی مقید و ساز آرشه‌ای	دو ساز زهی مطلق	ساز زهی مقید و ساز زهی مطلق	دو ساز زهی مقید	ساز زهی مقید و ساز زهی مطلق	دو ساز زهی مقید	ساز زهی مقید و ساز زهی مطلق	ساز زهی مقید	ساز زهی مقید و ساز زهی مطلق									
کمانچه و موسیقار	کمانچه و نی	قانون و نی	چنگ و نی	تنبور و موسیقار	کاسه دویختی و نی	تنبور (سه‌تار) و نی	عود و نی	قانون و کمانچه	چنگ و کمانچه	کاسه دویختی و کمانچه	تنبور و کمانچه	عود و کمانچه	چنگ و قانون	سندار و قانون	کاسه دو بختی و چنگ	تنبور و چنگ	عود و چنگ	تنبور و کاسه دویختی	عود و کاسه دویختی	عود و سه‌تار	ترکیب سازها	
۷	۱	۳	۲	۱۸	۲	۳	۷	۸	۲	۴	۱	۴	۶	۵	۲	۲	۷	۱۱	۱	۱	۲	تعداد تصاویر
۷	۴	۲۰	۲۰	۶	۱۱	۵	۲۷	۴	۳۶	جمع کل:												
۱۱	۴۰	۱۷	۳۶	۱۰۴	تصویر																	

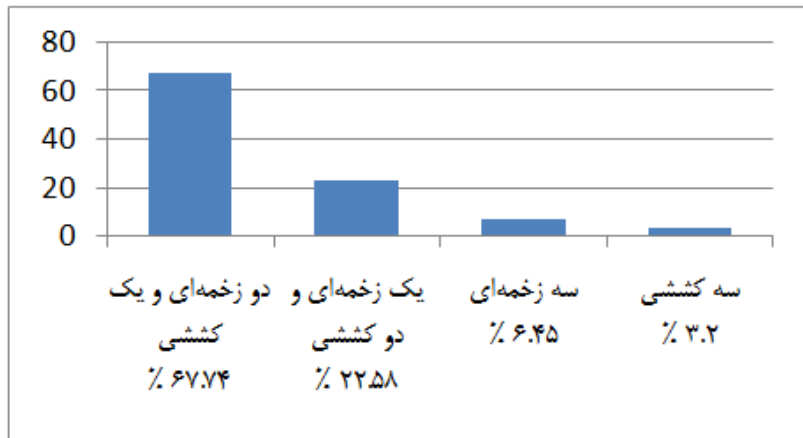
۱. ترکیب دو نوع ساز زخمه‌ای و کشتی، فراوان‌ترین تصاویر دونوازی‌ها را تشکیل می‌دهد.
۲. در ترکیب مذکور، همنشینی سازهای بادی و زهی زخمه‌ای بیشترین تعداد را در بردارد.
۳. کمترین فراوانی مربوط به ترکیب دو ساز کشتی است.
۴. ترکیب دو ساز زهی زخمه‌ای در انواع مختلف سازها - حتی دو ساز زهی مطلق - مشاهده می‌شود.
۵. ترکیب دو ساز همسان در دونوازی‌ها - به جز دو ساز نی - مشاهده نمی‌شود.
۶. بیشترین تعداد تصاویر مربوط به هم‌نوازی چنگ و نی و سپس چنگ و عود است.

کشتی. در تفکیکی جزئی‌تر، می‌توان سازهای کشتی را در دو گروه زهی آرشه‌ای و بادی مجزا کرد. بیشترین تعداد دونوازی‌ها مربوط به ترکیب یک ساز زخمه‌ای و یک ساز کشتی است که طبق نمودار ۲، بیش از ۵۴ درصد از کل تصاویر دونوازی را شامل می‌شود. طبق نمودار ۳ در تحلیلی جزئی‌تر، ترکیب یک ساز زخمه‌ای و یک ساز بادی بیشترین تعداد تصاویر دونوازی را تشکیل می‌دهد که فراوانی حدود ۳۴ درصد از تصاویر دونوازی‌ها را در برمی‌گیرد. در تصویر ۱، نمونه‌ای از دونوازی چنگ و نی را مشاهده می‌کنیم که فراوان‌ترین ترکیب دونوازی محسوب می‌شود.

از تحلیل اطلاعات تدوین شده در جدول ۴ و آمار مستخرج از این اطلاعات در نمودارهای ۲ و ۳، نکات قابل توجهی به دست می‌آید:



تصویر ۲- «مجلس بزم شبانه»، مرقع گلشن، قرن ۱۰ قمری. ماخذ: (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۴۲۶)



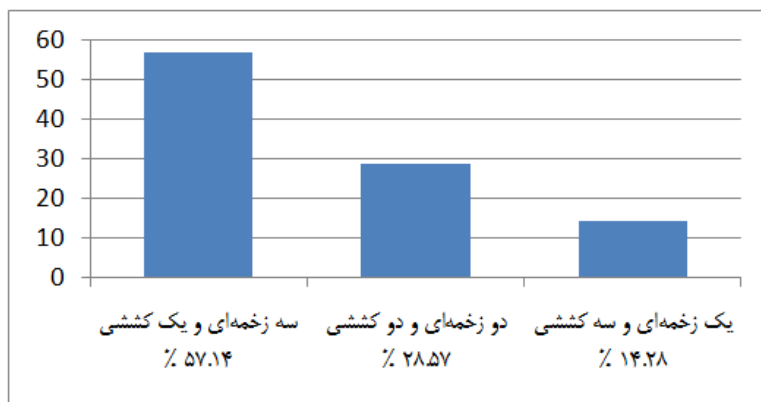
نمودار ۴- درصد فراوانی انواع هم‌نشینی سازها در تصاویر سه‌نوازی.

جدول ۵- هم‌نشینی سازها در تصاویر سه‌نوازی.

سه ساز کشتی	یک ساز زخمه‌ای و دو ساز کشتی													دو ساز زخمه‌ای و یک ساز کشتی													سه ساز زخمه‌ای	نوع ترکیب سازها در سه‌نوازی‌ها	ترکیب سازها	تعداد تصاویر	جمع کل: ۳۱ تصویر
	یک زهی مطلق، دو بادی				یک زهی مطلق، یک بادی				یک زهی مطلق، دو بادی				یک زهی مطلق، یک بادی				یک زهی مطلق، دو بادی														
دو آرشه‌ای، یک بادی	دو کمانچه، یک نای	قانون، نای	عود، کرنا، نای	چنگ، کمانچه، نی	کاسه دوپخشی، کمانچه، نی	عود، کمانچه، نی	تنبور، کمانچه، نی	چنگ، قانون، نی	چنگ، قانون، موسیقار	چنگ، قانون، کمانچه	تنبور، قانون، موسیقار	تنبور، چنگ، نای	عود، چنگ، نای	عود، چنگ، کمانچه	تنبور، قانون، کمانچه	تنبور، چنگ، کمانچه	عود، کاسه دوپخشی، نای	تنبور، عود، نای	تنبور، چنگ، قانون	دو تنبور و یک چنگ											
	۱	۱	۱	۲	۱	۱	۱	۱	۲	۲	۱	۲	۵	۱	۱	۱	۱	۲	۱	۱											
	۱	۱	۱	۲		۲		۲		۲		۲		۲		۲		۱	۱												
	۱	۷							۲۱													۲									

۱. ترکیب دو ساز زخمه‌ای و یک ساز کشتی، فراوان‌ترین هم‌نشینی در سه‌نوازی است که حدود ۶۸ درصد سه‌نوازی‌ها را در برمی‌گیرد. در این میان، شمار تصاویر مربوط به ترکیب عود، چنگ و نای فراوان‌تر است.
۲. ترکیب سه ساز کشتی، کمترین فراوانی را داراست و تنها در یک تصویر مشاهده شده است.
۳. ترکیب سه ساز زخمه‌ای نیز از فراوانی اندکی برخوردار است و

۴-۲. سه‌نوازی در تصاویر مجالس موسیقایی تاریخ ایران
شمار تصاویر سه‌نوازی نسبت به دونوازی، بسیار کمتر است. حدود ۲۱ درصد از تصاویر هم‌نوازی، متشکل از ترکیب سه ساز است. در تصویر ۲، نمونه‌ای از سه‌نوازی در نگاره‌ها مشاهده می‌شود که سه ساز چنگ، عود و کمانچه مشغول هم‌نوازی هستند. اطلاعات مربوط به هم‌نشینی سازها در سه‌نوازی‌ها در نمودار ۴ و جدول ۵ قابل مشاهده است. از تحلیل این اطلاعات می‌توان به این موارد پی برد:



نمودار ۵- درصد فراوانی انواع همنشینی سازها در تصاویر چهارنوازی.

جدول ۶- همنشینی سازها در تصاویر بیش از سه نوازی.

پنج نوازی	چهارنوازی							ترکیب سازها در بیش از سه نوازی
	۳ زخمه‌ای و ۲ کششی	۱ زخمه‌ای و ۳ کششی	۲ زخمه‌ای و ۲ کششی	۳ زخمه‌ای و ۱ کششی				
عود، چنگ، قانون، کامانچه، نی	تنبور، کامانچه، نی، موسیقار	تنبور، قانون، کامانچه، نی	تنبور، قانون، سرنا، موسیقار	عود، چنگ، قانون، کامانچه	عود، چنگ، قانون، نی	تنبور، چنگ، قانون، نی	تنبور، عود، چنگ، کامانچه	ترکیب سازها
۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	تعداد تصاویر
۱	۱	۲	۴				۱	جمع کل:
۱	۷							۸ تصویر



تصویر ۳- «ضیافت فریدون»، شاهنامه شاه تهماسب. ماخذ: (Firdawsi, 2011, 42)

فقط در دو تصویر مشاهده می‌شود.

۴. همنشینی دو ساز کششی و یک ساز زخمه‌ای حدود ۲۲ درصد از تصاویر سه نوازی را تشکیل می‌دهد.

۳-۴. بیش از سه نوازی در تصاویر مجالس موسیقایی تاریخ ایران از تصاویر هم نوازی مطالعه شده، فقط ۷ تصویر مربوط به گروه نوازی متشکل از چهار ساز ملودیک بوده و تنها یک تصویر نیز گروهی پنج نفره را تصویر کرده است. همان طور که در جدول ۶ و نمودار ۵ ملاحظه می‌شود، فراوان ترین گروه در چهارنوازی، مربوط به ترکیب سه ساز زخمه‌ای و یک ساز کششی است. کمترین فراوانی نیز مربوط به ترکیب یک ساز زخمه‌ای و سه ساز کششی است. در تصویر ۳، نمونه‌ای از چهارنوازی مشاهده می‌شود که نوازندگان سازهای چنگ، قانون، تنبور و نای مشغول نوازندگی هستند.

نتیجه

قدیم ایران است. مهم ترین دلیل این فقدان، برتری تکنوازی و کم اهمیت بودن هم نوازی در طول تاریخ بوده است. از سوی دیگر می‌تواند بیانگر اهمیت مباحث نظری در این رسالات باشد که کمتر به موارد اجرایی و عملی موسیقی می‌پرداختند. در این میان،

سابقه‌ی هم نوازی در تاریخ موسیقی ایران را می‌توان در دو نوع منبع مکتوب و تصویری جستجو کرد. در منابع مکتوب، اشارات پراکنده‌ای به هم نوازی در دوره‌های مختلف تاریخی وجود دارد. نکته‌ی قابل تأمل، فقدان مبحث هم نوازی در رسالات موسیقی

زخمه‌ای و کشتی، فراوان‌ترین تصاویر را تشکیل می‌دهد که در این میان، هم‌نشینی سازهای بادی و زهی زخمه‌ای، بیشترین تعداد را داراست. کمترین فراوانی در دونوازی مربوط به ترکیب دو ساز کشتی است. هم‌نشینی دو ساز همسان به ندرت مشاهده می‌شود. در سه‌نوازی، ترکیب دو ساز زخمه‌ای و یک ساز کشتی فراوان‌ترین هم‌نشینی را تشکیل می‌دهد و ترکیب سه ساز کشتی و یا ترکیب سه ساز زخمه‌ای کمترین فراوانی را داراست. در چهارنوازی، کمترین فراوانی مربوط به ترکیب یک ساز زخمه‌ای و سه ساز کشتی است. از تحلیل یافته‌های فوق می‌توان به این نکته پی برد که قدما در هم‌نوازی‌ها، به تعادل سازهای زخمه‌ای و کشتی می‌اندیشیدند و شمار تصاویری که چنین تعادلی رعایت شده، بیشتر است. حتی در تحلیلی دقیق‌تر می‌توان به اهمیت هم‌نوازی برخی از سازها نیز پی برد. مثلاً هم‌نشینی چنگ و نای و سپس چنگ و عود، فراوان‌ترین ترکیب در دونوازی است و فراوان‌ترین ترکیب در سه‌نوازی را، هم‌نشینی چنگ و عود و نای تشکیل می‌دهد.

کتاب موسیقی کبیر فارابی با پرداختن به مقوله‌ی دونوازی، حائز اهمیت است. هدف اصلی وی از تشریح دونوازی، تبیین ساختار نغمگی سازها بوده، چراکه تمرکز اصلی وی، بر تطبیق دادن نغمه‌های سازهای مختلف با نغمه‌های ساز عود بوده و به مباحث دیگر مؤثر در هم‌نوازی و همچنین هم‌نوازی‌های بیش از دو ساز بی‌توجه بوده است.

منبع دیگری که چگونگی هم‌نوازی‌ها در تاریخ موسیقی ایران را بازتاب می‌دهد، منابع تصویری است. یک نکته در مقوله‌ی هم‌نوازی، تعداد سازهاست که با مطالعه‌ی این مورد در نگاره‌ها، نخست به اهمیت تکنوازی با فراوانی بیش از ۷۰ درصد کل تصاویر پی می‌بریم. از این اختلاف ۷۰ درصدی در منابع تصویری، می‌توان بار دیگر به اهمیت تکنوازی در موسیقی ایران در طول تاریخ پی برد. سپس تعداد پایین سازها در هم‌نوازی‌ها جلب نظر می‌کند که در این میان، دونوازی بیشترین فراوانی را داراست و هم‌نوازی‌های بیش از پنج ساز نیز مشاهده نمی‌شود. نکته‌ی دیگر، مربوط به چگونگی هم‌نشینی سازهاست. در دونوازی، ترکیب دو نوع ساز

پی‌نوشت‌ها

۱۴ مقصود از سازهای کشتی در این مقاله، سازهای زهی آرشه‌ای و سازهای بادی است که توانایی اجرای ممتد صدا را به صورت کشیده دارند و در مقابل سازهای زهی زخمه‌ای قرار می‌گیرند.

فهرست منابع

- آزند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، ۲ جلد، انتشارات سمت، تهران.
- آدامووا، ا. ا. ت (۱۳۸۶)، نگاره‌های ایرانی (گنجینه‌ی ارمیتاژ، سده‌ی پانزدهم تا نوزدهم)، ترجمه‌ی زهره فیضی، فرهنگستان هنر، تهران.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و اصغر جوانی (۱۳۸۶)، دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان، فرهنگستان هنر، تهران.
- ابن بطلان بغدادی (۱۳۸۲)، تقویم الصحه، مترجم ناشناس، تصحیح غلامحسین یوسفی، علمی و فرهنگی، تهران.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۱)، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی (موسیقی دانشنامه‌ی علایی)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۹۴)، جوامع علم موسیقی از ریاضیات شفا، برگردان و شرح عبدالله انوار، بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی سینا، همدان.
- ابن عربشاه، احمد بن محمد (۱۳۸۶)، زندگی شگفت آور تیمور، ترجمه محمد علی نجاتی، علمی و فرهنگی، تهران.
- ابوالفرج اصفهانی (۱۳۶۸)، الاغانی، ترجمه، تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی، جلد اول، علمی و فرهنگی، تهران.
- ابوالفرج اصفهانی (۱۳۷۴)، برگزیده الاغانی، ترجمه، تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی، جلد دوم، علمی و فرهنگی، تهران.
- ابولفضل بیهقی (۱۳۸۷)، تاریخ بیهقی، به تصحیح علی اکبر فیاض، انتشارات هرمس، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعه‌ی سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال ششم، تابستان، شماره‌ی ۲۴: ۶۱-۹۸.
- آلتاریوس، آدام (۱۳۶۳)، سفرنامه آدام آلتاریوس، ترجمه‌ی احمد بهپور،

1 Monophony.

2 Polyphony.

۳ نوعی طبل.

۴ یاتوغان از سازهای زهی بوده که در رسالات عبدالقادر به شکل تخته چوبی دراز و میان تهی معرفی شده است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶، ۲۰۶).

۵ اطلاعی از این ساز نداریم و با توجه به نامش، احتمالاً مربوط به فرهنگ چین و مغول بوده است و شاید پیپای چینی باشد.

۶ شماخی از شهرهای ایران بود که مطابق عهدنامه‌ی گلستان در عصر قاجار از ایران جدا شد و به روسیه ملحق شد.

۷ این نکته را باید در نظر داشت که تفاوت‌هایی در مباحث نظریه‌پردازان مکتب اسکولاستیک و منتظمیه وجود داشت.

۸ اکتاو.

۹ با توضیحاتی که فارابی در مورد زباب وصف می‌کند، مقصود وی سازی همتای کمانچه امروزی است (فارابی، ۱۳۹۲، ۳۷۱).

۱۰ فاصله‌ی چهارم درست.

۱۱ فاصله‌ی پنجم درست.

۱۲ خانواده‌ی معازف آن دسته از سازهای زهی هستند که زه‌هایی آزاد داشتند و بر روی زه‌ها انگشت‌گذاری انجام نمی‌شد، مانند قانون و چنگ.

۱۳ مهم‌ترین منابع لاتین نیز بدین قرارند:

The Shahnama of Shah Tahmasp: the Persian book of kings (Firdawsi, 2011), *Persian Tajik Poetry in XIV - XVII centuries Miniatures from USSR Collections* (Ashrafi, 1974), *Bihzad: Master of Persian Painting* (Bahari, 1997), *Islamic Art* (Brend, 1994), *Shah Abbas. The Remaking of Iran* (Canby, 2009), *Masterpieces from the department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art* (Ekhtiar, 2011), *The Arts of Persia* (Ferrier, 1989), *Masterpieces of Islamic Art* (Grabar, 2009), *L' Islam et l' art Musulman* (Papadopoulo, 1976), *Islamic Painting and the Arts of the Book* (Robinson, 1976), *Miniatures, Illuminations of Nizami's "Hamsah"* (Suleimanova & Cand, 1985), *Persian Art: In thr Collection of thr Museum of Oriental Art* (Maslentsyna, 1975), *Mostra D' Arte Iranica* (Brancaccio, 1956).

- سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، تهران.
- امیرخان کوکبی گرچی (ن.خ)، نسخه‌ی خطی رساله و تصانیف، شماره ۲۲۱۱، کتابخانه مجلس شورای ملی، تهران.
- اوبه‌بی، نظام الدین علی‌شاه بن حاجی بوکه (۱۳۹۰)، مقدمه‌الاصول، به کوشش سید محمدتقی حسینی، فرهنگستان هنر، تهران.
- بنایی، کمال الدین بن محمد (۱۳۶۸)، رساله در موسیقی، چاپ عکس از روی نسخه‌ی خطی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- بی‌نام (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، موزه‌ی هنرهای معاصر و مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای تجسمی، تهران.
- بینش، محمدتقی (۱۳۷۵)، تاریخ مختصر موسیقی ایران، نشر آروین، تهران.
- پولیاکوا، ی. آ. و رحیمووا، ز. ای (۱۳۸۲)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه‌ی زهره فیضی، روزنه، تهران.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران.
- حافظ ابرو (۱۳۷۲)، زبدة التواریخ، مقدمه و تصحیح سید کمال حاج سید جواد، جلد اول، نشر نی، تهران.
- خاکسار، علی (۱۳۹۴)، مطالعه‌ی پدیده‌ی ارکستر در فرهنگ موسیقایی معاصر با تکیه بر مدل سازی امکان تحقق صور بالقوه آن، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۰، شماره ۲، صص ۳۵-۴۸.
- خزایی، محمد (۱۳۶۸)، کیمیای نقش، انتشارات حوزه هنری، تهران.
- خوارزمی، محمد بن احمد (۱۳۴۷)، مفاتیح العلوم، ترجمه‌ی حسین خدیو جم، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- خواند میر، غیث‌الدین بن همام الدین حسینی (۱۳۶۲)، تاریخ حبیب‌السیبر، زیر نظر دکتر محمد دبیر سیاقی، جلد چهارم، کتابفروشی خیام، تهران.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۲)، نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، تهران.
- دلاواله، پیترو، (۱۳۸۰)، سفرنامه پیترو دلاواله، جلد اول، ترجمه‌ی محمود بهفروزی، نشر قطره، تهران.
- ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۶)، حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفوی، انتشارات ماهور، تهران.
- رستم‌الحکما، محمد هاشم آصف (۱۳۸۲)، رستم التواریخ (سلاطین سلسله‌های صفویه، افشاریه، زندیه و قاجاریه)، به اهتمام عزیزالله علیزاده، انتشارات فردوس، تهران.
- رهبر، ایلیناز و هومان اسعدی (۱۳۹۱)، جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، بهار و تابستان، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۷۹)، کاخ گلستان (گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی)، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه‌ی ناهید محمد شیروانی، کارنگ، تهران.
- صفی‌الدین ارموی، عبدالمؤمن (۱۳۸۰)، کتاب الادوار فی الموسیقی، به اهتمام آریو رستمی، میراث مکتوب، تهران.
- صفی‌الدین ارموی، عبدالمؤمن (۱۳۸۳)، رساله‌ی شرفیه، به خط صفی‌الدین ارموی، فرهنگستان هنر، تهران.
- عبدالقادر مراغی (۱۳۴۴)، مقاصد‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶)، جامع‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- عبدالقادر مراغی (۱۳۷۰)، شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- عبدالمؤمن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶)، رساله موسیقی بهجت الروح، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینو دی برگوماله، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- فارابی، محمد بن محمد (۱۳۷۵)، الموسیقی الکبیر، ترجمه‌ی آذرنوش آذرتاش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
- فارابی، محمد بن محمد (۱۳۹۲)، الموسیقی الکبیر، ترجمه‌ی مهدی برکشلی، سروش، تهران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹، شماره ۲، صص ۱۶-۵.
- قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود (۱۳۸۷)، رساله‌ی موسیقی از دره التاج لغرة الدباج، تصحیح نصرالله ناصح پور، فرهنگستان هنر، تهران.
- کاشانی، حسن (۱۳۷۱)، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی (کنز‌التخف)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- کمپفر، انگبرت (۱۳۶۰)، سفرنامه کمپفرت، ترجمه‌ی کیکاووس جهانگیری، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران.
- کریم اف، کریم (۱۳۸۵)، سلطان محمد و مکتب او؛ مکتب نقاشی تبریز، ترجمه‌ی جهان پری معصومی و رحیم چرخ، دانشگاه هنر، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۱)، نگارگری ایرانی، ترجمه‌ی مهناز شایسته‌فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۶)، عصر طلایی هنر ایران، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
- کوکریان، ا. م و سیکر، ژ. پ (۱۳۸۷)، باغ‌های خیال، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، نشر فرزاد، تهران.
- گری، بازیل (۲۵۳۵)، نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو، توس، تهران.
- مشحون، حسن (۱۳۸۰)، تاریخ موسیقی ایران، فرهنگ نشر نو، تهران.
- میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن و فرهنگستان هنر، تهران.
- میرخوند، محمد بن خاوند شاه بلخی (۱۳۷۳)، روضه‌الصفاء، تهذیب و تلخیص از دکتر عباس زریاب، انتشارات علمی، تهران.
- نجفی، محمدباقر (۱۳۷۶)، شاهنامه‌های ایران، سفارت جمهوری اسلامی ایران، جمهوری فدرال آلمان.
- نجفی، محمدباقر (۱۹۸۹)، آثار ایران در مصر، آکادمی علوم اسلامی، کلن.
- ولش، استوارت کری (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی؛ نسخه نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه‌ی احمد رضا تقاء، فرهنگستان هنر، تهران.
- Ashrafi, M.M (1974), *Persian Tajik Poetry in XIV - XVII centuries Miniatures from USSR Collections*, Printing House "IRFON", Dushanbe.
- Bahari, Ebadollah (1997), *Bihzad: Master of Persian Painting*, I. B. Tauris Publishers, London, New York.
- Brancaccio, Palazzo (1956), *Mostra D'Arte Iranica (Exhibition of Iranian Art, "Silvana" Editoriale D'Arte)*, Milano.
- Brend, Barbara (1994), *Islamic Art*, British Museum Press, London.
- Canby, Shila. R. (2009), *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, The British Museum Press.
- Ekhtiar, Maryam (2011), *Masterpieces from the department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Ferrier, R.W (1989), *The Arts of Persia*, Yale University Press, New Haven & London.
- Firdawsi (2011), *The Shahnama of Shah Tahmasp: the Persian book of kings*, Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press, Contributor by Sheila R. Canby, Phil Mariani, Metropolitan Museum of Art New York, N.Y.
- Grabar, Oleg (2009), *Masterpieces of Islamic Art: the decorated page from the 8th to the 17th century*, Prestel, Munich, London, New York.
- Maslenitsyna, S (1975), *Persian Art: In the Collection of the Museum of Oriental Art*, Aurora Art Publishers, Leningrad.
- Papadopoulou, Alexandre (1976), *L' Islam et l' art Musulman*, Published by Lucien Mazenod, Paris.
- Robinson, B.W (1976), *Islamic Painting and the Arts of the Book (The Keir Collection)*, Faber and Faber Limited, London.
- Suleimanova, Fazila & S.C. Cand (1985), *Miniatures, Illuminations of Nizami's "Hamsah"*, FAN Publisher of the Uzbek SSR, Tashkent.

History of Persian Music Ensembles and Instrumental Accompaniment from the Islamic Era until the Qajar Era*

Narges Zaker Jafari**

Associate Professor, Department of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran

(Received 11 Apr 2017, Accepted 4 Oct 2017)

The purpose of this study is to investigate the trend of developments in music ensemble during the history of Persian music, from the Islamic era up to the Qajar Era. This research is divided into two sections based on the number of instruments in a music ensemble and the accompaniment of the instruments. Music ensembles in Persian history may be traced in both written and pictorial resources. The notable point is the lack of discussion about this genre in Persian music treatises. One reason for this absence of information is due to the significance of the lead singer and solo performances thus overshadowing the music ensemble throughout history. On the other hand, the absence may reflect the importance of theoretical discussions in this treatise where practical aspects of music have been addressed less frequently and have always been under the influence of an almost unique pattern of theory. In this passage, from the book of Farabi, *Ketab al-Musiqā al-Kabir*, there is one significant reference to a duet performance. We find that regardless of the fact that more than two instruments are present in many performance situations, Farabi has solely focused on a duet performance. As well, his main objective to describe duet performances is to explicate the tonal system in the instruments, because his main attention was to delineate different instruments tones with lute tones. Farabi has been inattentive to other topics influencing music ensemble, as he has only discussed the tones system of the instruments. Other available resources shedding light on music ensemble in history of Iran are iconographic resources. Upon examination of different references, it comes to our attention the significance of solo performances, followed by the presence of a small number of instruments in

the background of the images depicting the music ensembles. Accordingly, duet performances are the most frequently depicted and music ensembles with more than five instruments are rarely observed. Solo performance images constitute about 70 percent of all illustrations. Another issue is about the accompaniment role of certain instruments. According to the statistics extracted from analysis of Persian miniatures, a combination of two types of plucked and wind instruments constitute the most frequent images of accompanimental instrumentation. Accompaniment of two identical instruments is rarely observed. In trio performances, a combination of two plucked instruments and a wind or a bowed instrument comprises the most frequent arrangement. Music ensembles with the highest frequencies are those in which there is a balance between plucked and bowed or wind instruments. Analysis of the above results reveals that earlier generations steadily examined the finest balance of sound between plucked, bowed or wind instruments in music ensembles, and were sensitive to which instruments are best complementing each other. Even in a closer analysis of the miniatures, one can realize the importance of music ensembles with certain favored instruments. For instance, the accompaniment of harp and flute followed by harp and lute are the most frequently depicted combinations in duet performances, and the most popular combination in trio performances constitute the arrangement of harp, lute and flute.

Keywords

Music Ensemble, Music Accompaniment, Solo Performance, History of Persian Music, Persian Instrumentation.

* This Article is derived from research design of author entitled: "Historical Process of Music Ensemble in Islamic Era of Iran in Viewpoint of Instrumental Accompaniment" at University of Guilan.

** Tel: (+98-13) 33690554, Fax: (+98-13) 33690553, E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir.