Rooting the Function of Musical Instruments in Mourning Rituals based on the Iconographic Interpretation of the Painting *Mourning for Iskandar*[*]

Marzieh Jafarpour[**1] iD, **Zohreh Tabatabaiie Jebeli**[2] iD

[1] Master of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 12 Aug 2023; Received in revised form: 20 Nov 2023; Accepted: 6 Dec 2023)

The multidimensional nature of mourning, which has various definitions in religion, metaphysical beliefs, and culture, encompasses the content of death and resurrection of the fertility god. Music, as one of the elements of mourning rituals, expresses communal grief to mourners and contains symbolic aspects and secondary meaning. The multidisciplinary phenomenon of music, apart from having artistic and scientific aspects, has a function related to human beliefs, especially in many ancient supernatural civilization, with specific focus on Central Asia. This qualitative paper has chosen a painting from Iqbālnāma of Nizami, N.4363, from the National Museum of Iran, with the theme of *Mourning for Iskandar*. The purpose of choosing this artwork was the multiplicity of musical instruments, which was rare among other mourning paintings. These instruments are depicted in a more realistic style, thus suitable for this research's approach. On the other hand, Iskander has a high position in Iranian literature, history, and mythology, which makes his identity linked with mourning rituals. This painting has been studied using a purposive sampling method with a historical-analytical approach based on Erwin Panofsky's iconography method and library sources. The present study also intends to explain the function of musical instruments in mourning rituals to answer these two questions: "What musical instruments were used in mourning rituals?" and "What are the symbolic meanings and functions of these musical instruments?" In the first stage, a pre-iconographic description using the morphological analysis of the instruments in the painting and the names and formal characteristics of the instruments, such as shape, material, holding the instrument, gender of the musician, etc., were revealed. These instruments include membranophones and idiophones, such as Daf, Dayere, Sanj (Cymbals), Dohul, Tabireh (Tambourines), Tabl (Drums), and the aerophones (Ney), which are also seen in other paintings related to the *Mourning of Iskandar* (e.g., the painting in the National Library of Paris). The iconography analysis found that similar instruments were used for mourning in the painter's contemporary period (Safavid) and historical and even mythical mourning rituals. Although there is no mention of musical instruments in Iskandar's mourning in Iqbālnāma, mourning rituals originated from rain-making rituals, in which the common elements, both imitate the resurrection of the fertility or rain god (such as Siavosh and Tishtar). This mythological archetype has been reduced through several stages of transformation, from rain-making rituals and dramas to mourning for the king or the god/goddess, and its narrative elements, such as playing musical instruments, were recreated in the mourning rituals of historical and epic heroes (Iskander). Therefore, the mourning instruments in Iskandar's mourning and rain-making rituals from Siavosh and Ishtar originate from similar archetypal functions. These instruments usually have a direct relationship with the concepts of mourning and rain-making in terms of the word's etymology and morphology. From mythological history until now, each instrument symbolizes the act of 'asking for rain and sustenance from the sky to the earth'. At some point in mythological history, its symbolic function was common, and gradually, its symbolic aspect has been reduced and has become a normal ceremony for mourning the dead.

Keywords
Music Iconography, Musical Instruments, Mourning Rituals, Rain-Making Myth, Transformation, Persian Painting.

Citation: Jafarpour, Marzieh; Tabatabaiie Jebeli, Zohreh (2023). Rooting the function of musical instruments in mourning rituals based on the iconographic interpretation of the painting *Mourning for Iskandar*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(4), 63-75. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363085.615784

[*] This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "A study of mourning's ritual in Iran and its representation in *Shahnameh*'s paintings", under the supervision of the second author at the Art University of Isfahan.

[**] Corresponding Author: Tel: (+98-913) 2663325, E-mail: m_jafarpour74@yahoo.com

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲

ریشه‌یابی کارکرد سازهای موسیقی در آئین‌های سوگواری بر پایه تفسیر آیکونوگرافیک نگاره *سوگواری برای اسکندر**

مرضیه جعفرپور[۱]، زهره طباطبایی جبلی[۲]**

[۱] کارشناس ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۸/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵)

چکیده

ماهیت چندبُعدی سوگ، که ذیل دین، باورهای ماوراءالطبیعه و فرهنگ تعاریف متعددی دارد، در بطن خود حاوی محتوای واحد بازآفرینی مرگ و رستاخیر ایزدان باروری است. موسیقی، در قامت یکی از عناصر آئین‌های سوگواری علاوه بر تعمیم اندوهی مشترک به سوگواران، وجهی نمادین و معنایی ثانویه نیز دربر دارد. ازاین‌رو جستار حاضر با هدف تبیین کارکرد سازهای موسیقی در آئین‌های سوگواری، درصدد پاسخ به این دو پرسش است که در آئین‌های سوگواری از چه ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ و کارکرد و معنای نمادین این سازها چه بوده است؟ در همین راستا این مقاله یک نگاره از *اقبال‌نامه* نظامی به شماره ثبت ۴۳۶۳ با موضوع سوگواری برای اسکندر را به روش هدفمند (شاخص‌محور) برگزیده و با رویکرد آیکونوگرافی از طریق منابع کتابخانه‌ای مطالعه کرده است. نتایج حاصله حاکی از آن است که ادوات موسیقی -هواصداها، خودصداها و پوست‌صداها- به‌لحاظ واژه‌شناسی و ماهوی با مفهوم سوگواری همبستگی دارند و به‌منظور دفع شر و طلب باران به‌کار گرفته می‌شوند. این سازها به‌عنوان ابزاری روحمند و پیونددهنده میان زمین و آسمان، درخواست بارش باران و سرازیری رزق را طنین‌انداز می‌کنند. این معنای نمادین از اسطوره‌ها آغاز شده و تا آئین‌های سوگواری برای قهرمانان تاریخی کارکرد خود را حفظ کرده است.

واژه‌های کلیدی
آیکونوگرافی موسیقی، ادوات موسیقی، آئین‌های سوگواری، اسطوره باران‌کرداری، استحاله، نگارگری.

استناد: جعفرپور، مرضیه؛ طباطبایی جبلی، زهره (۱۴۰۲)، ریشه‌یابی کارکرد سازهای موسیقی در آئین‌های سوگواری بر پایه تفسیر آیکونوگرافیک نگاره *سوگواری برای اسکندر*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۴)، ۶۳-۷۵. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363085.615784

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه‌ی آئین سوگ در ایران و بازنمایی آن در نگاره‌های *شاهنامه*‌های مصور» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۶۶۳۳۲۵، E-mail: m_jafarpour74@yahoo.com.

مقدمه

ابتدایی‌ترین، بدیهی‌ترین و رساترین آوای سوگواری، صدای گریه، زاری، ضجه و ناله صاحبان عزا و یا وجه موزون و آهنگین آن یعنی نوحه‌خوانی و مرثیه‌خوانی است که اغلب اشعاری در وصف ویژگی‌ها و ارزش‌های متوفی است. در اغلب سوگواری‌های سراسر جهان نیز، صرف تفاوت‌های دینی و فرهنگی، سازهای موسیقی عنصر جدایی‌ناپذیر مراسم تعزیت تلقی می‌شوند. موسیقی در قامت ابزاری مؤثر در برانگیختن حالات روحی و انقلاب عواطف بشری، نقش چشمگیری در سوگواری‌ها ایفا می‌کند. هرچند نوای برخاسته از این سازها با تعمیم اندوهی مشترک، یکپارچگی و انسجام سوگواران را متضمن می‌شود، لیکن صرفاً وسیله‌ای برای تهییج و تحریک شور شرکت‌کنندگان یا جهت التیام‌بخشی به بستگان درگذشته نیست. درواقع پدیده چندساحتی موسیقی (همچون سایر تبلورات فرهنگی) فارغ از برخورداری از وجوه هنری و علمی، جایگاه و کارکردی دارد که به باورهای انسانی بازمی‌گردد. به‌ویژه در بسیاری از تمدن‌های کهن، مانند آسیای مرکزی که بنیاد آن بر ماوراء طبیعت استوار بوده است، ادوات موسیقی در کنار سودمندی موسیقایی کاربردی نمادین نیز دارد.

بسیاری از پژوهش‌های موسیقی‌شناسی به مطالعه سازهای موجود بر نقوش برجسته باستانی، نقاشی‌ها، نگاره‌ها، عکس‌ها و منابعی ازاین‌دست پرداخته‌اند. بخشی از این مطالعات به رویکردهای انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی گرایش داشته و نقش فرهنگی و نمادپردازانه سازهای موسیقی و ارزش‌های اجتماعی و آئینی آن را بررسی کرده‌اند. البته این رویکرد در میان مطالعات داخلی کم‌تر موردتوجه قرار گرفته و مطالعات تصویر و موسیقی در حوزه شناسایی و معرفی سازها از اقبال بیشتری برخوردار بوده است.

در همین راستا پژوهش حاضر با هدف تبیین کارکرد سازهای موسیقی در آئین‌های سوگواری، یک نگاره از *اقبال‌نامه* (با شماره ثبت ۴۳۶۳) با موضوع *سوگواری برای اسکندر* را به روش هدفمند شاخص‌محور برگزیده است. این مقاله در نظر دارد با استفاده از رویکرد-روش آیکونوگرافی و از طریق منابع کتابخانه‌ای، نگاره مذکور را تحلیل کند. در پایان به این پرسش‌ها پاسخ خواهد داد که: در آئین‌های سوگواری از چه ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ و کارکرد و معنای نمادین این سازها چه بوده است؟

شناخت این سازها و دستیابی به معنای نمادین آن در مراسم‌های آئینی، به درک معیارهای زیباشناختی و ارزش‌های فرهنگی یک تمدن منجر می‌شود که کلید درک تاریخ، اسطوره، اعتقادات، باورها، آئین‌ها و نمادهای مقدسات یک ملت است. از همین حیث، پرداختن به این مسئله واجد اهمیت و ضرورت می‌نماید.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی با روش تاریخی و توصیفی-تحلیلی و در چارچوب نظری آیکونوگرافی، قصد دارد مطابق روش پانوفسکی با استفاده از منابع تاریخی و تصویری مقارن با موضوع، معنای آلات موسیقی سوگ در نگارگری ایرانی را تبیین و تحلیل کند. بر همین اساس نگاره‌ای از *اقبال‌نامه* نظامی با موضوع *سوگواری برای اسکندر* را به روش هدفمند شاخص‌محور برگزیده است. این نگاره مربوط به عصر صفوی است و با شماره ثبت ۴۳۶۳ در تالار صفویان موزه ملی ایران حراست می‌شود. هدف از انتخاب این اثر، در وهله اول تعدّد سازهای موسیقی مصوّر بود که در میان نگاره‌هایی با موضوع موسیقی سوگ کم‌نظیر بود. این سازها با گرایشی به نسبت واقع‌گرایانه تصویر شده‌اند که راه پژوهشگر را در جهت شناخت و بررسی آن‌ها هموارتر می‌کند. از طرفی جایگاه رفیع شخصیت اسکندر در ادبیات، تاریخ و اسطوره نویددهنده پیوندهای عمیق هویت او با آئین‌های سوگواری و در نتیجه ریشه‌یابی سازهای سوگواری است. این تصویر در مرحله پیش‌آیکونوگرافی یا توصیفی از لحاظ فرم (با استفاده از ریخت‌شناسی (=مورفولوژی) ساز، جنس، اجزا، طریقه به دست‌گیری و فنون نوازندگی) تحلیل شده و نقش‌مایه‌های آن بررسی می‌شود. در گام تحلیل آیکونوگرافی با اتکاء به گونه‌های تصویری و منابع مکتوب -در حوزه ادبیات، تاریخ و اسطوره- معنای ثانویه سازها بررسی شده و در مرحله تفسیر آیکونوگرافی، کاربرد نمادین سازهای موسیقی در سوگواری روشن خواهد شد. در همین راستا از منابع کتابخانه‌ای جهت گردآوری داده‌ها بهره گرفته شده است.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های داخلی در حوزه آیکونوگرافی موسیقی، حجاریان در فصلی با نام «آیکانوگرافی و موسیقی‌شناسی» از کتاب *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی* (۱۳۸۶) به تعریف آیکونوگرافی، آیکونوگرافی موسیقی و توصیف روش آن اهتمام ورزیده و مهم‌ترین هدف آیکونوگرافی موسیقی را «مطالعه تصاویر و اسنادی که به نحوی نشانه‌ای از موسیقی را در خود دارند» معرفی کرده است. رهبر (۱۳۹۸) نیز در مقاله «آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار»، در مقاله خود به بررسی تصاویر به‌عنوان منابع مطالعاتی آیکونوگرافی موسیقی و نقش تاریخ هنر و سبک‌شناسی در تحلیل آثار پرداخته است. اما در حوزه خوانش منابع تصویری (نگارگری) در ارتباط با موسیقی سوگ می‌توان به *پایان‌نامه* رهبر با عنوان «موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی» (۱۳۸۹) اشاره کرد که تنها به نام‌بردن سازهای سوگواری -ازجمله طبل دوطرفه، دهل، سنج، دف و نی- اکتفا کرده و آئین‌های سوگواری را «تداعی مراسم عزاداری شیعیان در ایام مذهبی» خوانده است. دیگر، کتاب *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران؛ از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه* (۱۳۹۶) نوشته ذاکرجعفری است. نویسنده علی‌رغم ذکر این نکته که «از حضور سازها در مراسم عزاداری یا تدفین بسیار کم سخن رفته است»، بخش مختصری به موسیقی سوگواری اختصاص داده که تنها به نام برخی آلات موسیقی و آئین‌های مربوط به آن در سوگواری اشاره شده است. علاوه بر این‌که سازهای نامبرده در این پژوهش را در بستر موسیقی رزمی و نظامی بررسی کرده و به کارکرد و حضور آن‌ها در سوگواری یا نگاره‌های سوگ اشاره‌ای نکرده است. سایر پژوهش‌های حوزه نگارگری و موسیقی نیز معمولاً سازهای رزمی و بزمی را بررسی کرده و یا صرفاً به مطالعات توصیفی-

تاریخی سازهای سوگواری پرداخته‌اند. در این جستار، سازهای سوگواری در نگارگری (نگاره مذکور) توصیف، تحلیل و تفسیر شده و کارکرد نمادین آن‌ها مشخص خواهد شد.

مبانی نظری پژوهش

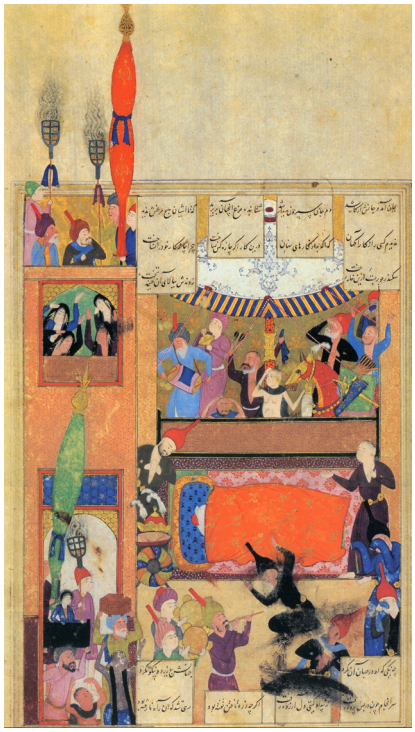
تبیین کارکرد ادوات موسیقی متداول در آئین‌های سوگ در بطن نگارگری ایرانی، مستلزم کاربست رویکردی محتوامحور است تا به مدد آن پیکره‌های مطالعاتی تحلیل گردند. در میان رویکردهای نظری این حوزه، آیکونوگرافی از حیث برخورداری از خصایصی چون همبستگی با تاریخ هنر، قابلیت استفاده در عموم فرهنگ‌ها به‌ویژه فرهنگ ایرانی (به‌سبب پیوند انکارناپذیر نگارگری و ادبیات) و فراهم‌آوردن بستری برای تفکیک لایه‌های معنایی و دریافت پیام‌های پنهان آثار هنری، مناسب می‌نماید (عبدی، ۱۳۹۰، ۳۳-۸۱)؛ چراکه هر اثر هنری محصولی پرمعنا و هدفمند است که در گستره‌ای ورای فعالیت‌های خودآگاه هنرمند تعریف می‌شود. بر همین اساس، این رویکرد با هدف دریافت پیام‌های مکنون در پس عناصر ملموس آثار هنری، به نقد آن‌ها می‌پردازد (Panofsky,1939). در مسیر نیل به این هدف، می‌توان از آیکونوگرافی موسیقی بهره گرفت. آیکونوگرافی موسیقی، حوزه‌ای میان‌رشته‌ای بین دانش تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی است که بازنمایی موسیقی در نمونه‌های تصویری را بررسی می‌کند و اطلاعاتی درباره نوع، شکل و ویژگی آلات موسیقی یک دوره، جنسیت و جایگاه اجتماعی نوازندگان، طریقه نواختن، هم‌نشینی سازها، فردی یا جمعی نواختن آن و حتی مسائل فرهنگی مربوطه را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. در واقع پژوهشگر به‌عنوان واسطه‌ای میان مورخ هنر و موسیقی‌شناس باید تحلیلی مناسب از آیکون‌ها را ارائه دهد (Seebass, 1992, 238). در این روند، همچنین از علوم مختلف حوزه موسیقی مانند موسیقی‌شناسی قومی و سازشناسی به تناسب موضوع بهره گرفته خواهد شد[1]. در آیکونوگرافی موسیقی، هر سند تصویری بیانگر موسیقی، اعم از تصاویر عینی و انتزاعی چون عکس، نسخ خطی، هنرهای نمایشی، آثار تاریخی و سایر رسانه‌ها در تحلیل آثار مورد استفاده قرار می‌گیرد (Seebass, 2001,54-56). اما این‌که این اسناد تصویری (به‌ویژه نگاره‌های شرقی) تا چه میزان در جزئیات ارگانولوژیک (سازشناسانه) قابل اعتماد است به عوامل زیادی بستگی دارد که در صدر آن هدف از خلق تصویر است. در این مرحله آگاهی از تاریخ و سبک آثار هنری اهمیت خود را بروز می‌دهد (.Ibid). نگارگری ایرانی معمولاً رویکردی تخیلی، خیال‌انگیز و غیرواقع‌گرایانه دارد و جز در موارد محدود با هدف مستندسازی و انتقال اطلاعات آفریده نشده‌اند. هرچند از اواخر سده نهم هجری و پس از آن خاصه در مواجهه با تصویرسازی سازها، گرایش به نسبت واقع‌گرایانه‌تری اتخاذ شده است (رهبر، ۱۳۹۸، ۲۸-۳۱). در نگاره منتخب این پژوهش -که مربوط به دوره صفوی است- سازها تقریباً دقیق ترسیم شده‌اند و بازخوانی ویژگی‌های آن امر دشواری نیست.

پیشبرد صحیح مطالعه تصاویر در دستگاه تفکر آیکونولوژی پانوفسکی و مطالعات آیکونوگرافی موسیقی از همه جهات یکسان نیست و مطالعات آیکونوگرافی موسیقی معمولاً از تحلیل آیکونوگرافی فراتر نخواهد رفت (Seebass, 2001, 2). لیکن در مقاله پیش‌رو به تفسیر ایکونوگرافی (آیکونولوژی) نیز پرداخته خواهد شد. بر همین بنا در گام نخست یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، در محدوده جهان دیداری و ساختاری و فارغ از معانی قراردادی، یک شبه‌آنالیز فرمی صورت می‌گیرد. در این مرحله، به دنبال شناخت نقش‌مایه‌های هنری و درک کیفیت بیانی مستتر در آن‌ها که حامل موضوع اولیه هستند، معنای واقعی و بیانی بر پایه تجربه عملی و دانش تاریخی شناسایی خواهد شد. لیکن ازآن‌رو که اشکال همواره با مفاهیم قراردادی همبسته‌اند، درک نگاره علاوه بر اتکا به این دو اصل، احاطه بر کیفیات ثانویه‌ای که در پس اعتقادات، فرهنگ و جهان‌بینی قومی نهفته، را نیز می‌طلبد. در مرحله تحلیل آیکونوگرافی درک مسئله موضوعی حاکم بر تصاویر، از طریق آشنایی با اصول ناظری چون منابع ادبی و اسناد مکتوب، سنت‌های شفاهی و گونه‌های تصویری مهیا می‌شود. در نهایت در مرحله تفسیر آیکونوگرافیک (آیکونولوژی)، معنای ذاتی و ارزش‌های نمادین اثر (نشانه‌های فرهنگی) کشف و تفسیر خواهند شد (Panofsky, 1939).

توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

نگاره *مرگ اسکندر* متعلق به نسخه خطی ۴۳۶۳ خمسه نظامی، از حیث کمیت و کیفیت نقش‌مایه‌های مربوط به آلات موسیقی سوگواری، از نمونه‌های غنی و شایان توجه در نگارگری ایرانی به شمار می‌رود. نگارگر این نسخه نامشخص است اما رقم *احمد کاتب* (شیخ محمد بن فخرالدین احمد الکاتب السلطانی الهروی) به تاریخ ۹۳۳ هجری قمری را در انجامه دارد (بی‌نام، ۱۳۸۵، ۵۳).

در نخستین مرحله از دستیابی به موضوع اولیه (طبیعی)، مضامینی که در قالب فرم و نقش‌مایه‌ها بیان شده، ممکن است نام سازهای موسیقی آشکار و بدیهی به‌نظر برسد. لیکن برای گسترش طیف تجربه عملی و فراروی از ادراک صوری صرف، با هدف تشخیص دقیق ابزار، در این پویه از فرهنگ‌ها و رسالات موسیقی و سفرنامه‌های[2] معاصر خلق نگاره (قرن دهم هجری قمری / شانزده میلادی) بهره خواهیم برد.



تصویر ۱- نگاره با موضوع *سوگواری برای اسکندر*. *اسکندرنامه* نظامی، قرن ۱۰ هـ.ق. مأخذ: (بی‌نام، ۱۳۸۵، ۵۶)

در این نگاره (تصویر ۱) ترکیب‌بندی کلی، دید ناظر را به پیکر متوفی معطوف می‌کند؛ سوگواران در سرتاسر صفحه -توأمان در فضای درونی و بیرونی- بر فرمی اسپیرال سوار شده‌اند و تمرکز بیننده را تا نیمه پائینی صفحه هدایت می‌کنند. این افراد با پوشش‌های مختص دوران صفویه (مشخصه اصلی آن خلعت‌ها و سربندها) در حال برپایی آئین‌های سوگواری همچون سیاه‌پوشی، برهنه‌سر شدن، موکشیدن، جامه‌دریدن، نمد سیاه در گردن کردن، علم برافراشتن، برپایی مشعل و جامه دریدن ترسیم شده‌اند. تراکم ادوات موسیقی، در یک‌سوم فوقانی تصویر (بالای پیکر اسکندر) و یک‌سوم تحتانی تصویر (پایین جسد وی) دیده می‌شود. یکی از نوازنده‌ها دو صفحه مدور را از قسمت خارجی با دو دست نگه داشته و قسمت داخلی را بر یکدیگر می‌کوبد. انتخاب رنگ طلایی برای این ساز از سوی نگارگر می‌تواند برهانی بر جنس فلزی آن باشد (جدول ۱، تصویر ۱). نوازنده دیگر با ترکه‌ای شبیه عصا (احتمالاً چوبی) بر دو صفحه از یک ساز استوانه‌ای می‌کوبد (جدول ۱، تصویر ۲). در نیمه تحتانی نگاره، دو خنیاگر پوسته رویی سازی مدور را -که بر روی دست چپ سوار است- با ضربه انگشتان هر دو دست می‌نوازند. در جداره این ساز حلقه‌هایی تعبیه شده که رنگ طلایی آن می‌تواند دال بر جنس فلز آن باشد (جدول ۱، تصویر ۳)، و دیگری در حال دمیدن در یک ساز استوانه‌ای قهوه‌ای‌رنگ است که به همین دلیل می‌توان آن را یک ساز چوبی تصور کرد (جدول ۱، تصویر ۴).

جدول ۱- صفات مورفولوژیک سازها در نگاره و انطباق آن با تعاریف رسالات موسیقی و توصیف سیاحان.

	ادوات موسیقی در نگاره	تعریف ساختار ادوات موسیقی (از نگاه رسالات موسیقی)	تعریف ساختار ادوات موسیقی (از نگاه شاردن و کمپفر)
۱	نام ساز: سنج		
		سازی ضربی (خودصدا) است متشکل از یک جفت صفحه بشقابی مدوّر فلزی (مانند طبق بی‌کناره)، که قسمت میانی آن دو برآمدگی (قبه) دارد. نوازنده قبه‌ها را با دو دست می‌گیرد و دو صفحه را به یکدیگر می‌کوبد (ملاح، ۱۳۷۶، ۴۱۳)، (درویشی، ۱۳۸۴، ۵۲۴-۵۳۳)، (Blades, 1970, 425).	نوعی ساز خودصدا است که از دو سینی برنجی (شبیه دو کفه ترازو یا صفحه‌ای کوچک‌تر از تابه) ساخته شده است. در مرکز هریک، دو برآمدگی جهت نگهداری با دست وجود دارد که نوازنده به‌وسیله آن، سازها را در دست گرفته و برهم می‌کوبد (Kaempfer,1712, 742)، (شاردن، ۱۷۷۱، ۱۱۴-۱۱۳).
۲	نام ساز: طبل دوطرفه، دمام، دهل (گاهی تبیره)		
		یک بدنه چوبی استوانه‌ای شکل فلزی، استخوانی یا چوبی که به طرفین آن پوست گاو، گاومیش یا بز کشیده‌اند. معمولاً با ریسمان یا تکه‌ای چرم به‌طور افقی به کمر نوازنده بسته می‌شود جوری که جانب برین آن رو به آسمان و جانب زیرین آن رو به زمین باشد. این ساز از ضربه زدن با دو وسیله چوبی (مضراب) که انحنایی مانند عصا دارد نواخته می‌شود (ملاح، ۱۳۷۶، ۱۷۴ و ۳۳۷-۳۳۵)، (درویشی، ۱۳۸۴، ۱۹۹-۱۷۳)، (Blades, 651- 639, 1970).	نوعی ساز پوست‌صدا است که به کمر نوازنده متصل می‌شود (شاردن، ۱۷۷۱، ۱۱۱).
۳	نام ساز: دف (دایره)		
		از خانواده پوست‌صداهای یک‌طرفه است. از یک قاب مدور یا چنبره کم‌عمق از جنس نی، چوب یا فلز، پوست دباغی‌شده گوسفند، ماهی، گوساله، بز یا آهو و حلقه‌ها (پولک یا زنگوله‌ها) در جداره داخلی تشکیل شده است (واصفی، ۱۳۴۹، ۸۲)، (ملاح، ۱۳۷۶، ۲۹۰ و ۳۱۳-۳۰۵)، (درویشی، ۱۳۸۴، ۴۴۵-۳۹۵)، (Blades, 1970, 143)، (Sadie,1904, 145).	دایره یا دف نوعی ساز پوست‌صدا است (شاردن، ۱۷۷۱، ۱۱۱) دف، سازی شبیه الک است که به یک سمت آن پوستی نازک کشیده شده و ۴ یا ۵ جفت حلقه فلزی کوچک دارد. اما دایره فاقد این جفت حلقه‌ها است. از اصابت ضربه انگشتان با قسمت پوستی، صدای ساز خارج می‌شود (Kaempfer, 1712, 742).
۴	نام ساز: نی		
		نوعی ساز بادی (از آلات ذوات‌النفخ) و از مقیدات است (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۵۸-۳۵۷) این ساز بادی (هواصداها) استوانه‌ای است از جنس نی، چوب یا فلز که دو سر آن باز است و از رأس در آن می‌دمند. طول و تعداد سوراخ‌های روی آن متغیر است (ملاح، ۱۳۷۶، ۶۹۶).	-

تحلیل آیکونوگرافیک

عواملی چون دین، اندیشه، حکمت، عرفان و ادبیات ارتباطی تنگاتنگ و چندسویه با هنر دارند و مستقیم یا غیرمستقیم بر آثار هنری مؤثر بوده‌اند (بلخاری، ۱۳۸۸، ۹). بااین‌حال پژوهش در آیکونوگرافی ایران به ادبیات اوستا و فارسی میانه زرتشتی گره خورده است چراکه نمادها و نشانه‌ها بر اساس توصیفات موجود در این متون تفسیر شده‌اند (Shenkar, 2014, 6). در این مرحله، به‌منظور کشف مفاهیم قراردادی مستتر در پس نگاره و نیل به کیفیات ثانویه آن، ابتدا با رجوع به منابع تاریخی (تاریخ درباری، تاریخ عمومی مردم، تاریخ‌نگاری سیاحان خارجی) و نمونه‌های تصویری مشابه، بازه، بسامد و رواج استفاده از این قبیل سازها در سوگواری -که به منزله مهر تأییدی بر گستردگی آن‌ها است- مشخص خواهد شد. سپس واژگان مربوط به موسیقی و سوگ از نظر ریشه‌شناسی (اتیمولوژی و مورفولوژی) بررسی می‌شوند. پس از آن در حوزه ادبیات به سازهای سوگواری در اسکندرنامه و به شخصیت تاریخی و افسانه‌ای اسکندر پرداخته خواهد شد.

تکرار نقش‌مایه سازهای سوگواری ازجمله سنج، نی، دایره (دف) و دهل (طبل دوطرفه) در دیگر نگاره‌های سوگ اسکندر -با ساختار و کارکرد یکسان و با ترکیب‌بندی کلّی مشابه- نشان می‌دهد که این سازها در سوگواری، یا حداقل در بازتاب سوگواری در نگاره‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (تصویر ۲). هم‌چنین گزارش‌های تاریخی بر به‌کارگیری این سازها در مراسم عزاداری دلالت دارند.

آئین سوگ در عصر صفویه و پیش از آن

در منابع پیش از اسلام به‌ندرت اطلاعاتی از سازهای سوگواری وجود دارد. نمونه‌ای از آن گزارش پلوتارک از دهل‌های چرمی و سنج‌هایی است

تصویر ۲- سوگ *برای مرگ اسکندر* به همراه دیتیل سازهای سوگواری. خمسه نظامی، قرن ۱۰ ه.ق. مأخذ: (کتابخانه ملی پاریس. URL1)

که صدایی گران و هراس‌انگیز داشتند و علاوه بر نبرد، در سایر مراسم آئینی نیز به‌کار گرفته می‌شد (ایازی، گزیانی و الهه عسگری، ۱۳۸۳، ۶۶). اما پس از اسلام (به‌ویژه از آل‌بویه به بعد) می‌توان آئین‌های سوگ را به دو دسته کلّی سوگواری‌های رسمی و اشرافی و سوگواری‌های مذهبی عامه بخش‌بندی کرد. طبق روایات تاریخی در سوگواری‌های رسمی، در مراسم تعزیت پادشاهان و شاهزادگان از کوس‌ها و طبل‌ها به‌وفور استفاده می‌شده است (اسفزاری، ۱۳۳۹، ۷۲)، (ترکمان، ۱۳۵۰، ۸۲۴)، (مرعشی، ۱۳۶۴، ۲۲۳)، (جوینی، ۱۳۸۲، ۲۲۴). علاوه‌بر آن ناله، شیون و فغان شرکت‌کنندگان سوگ، که گاه با اشعار موزون و معنادار همراه بود، و به‌زعم راویان آن در همه جهان پراکنده می‌شد نیز جالب توجه است. چنانچه در تاریخ عالم آرای عباسی، سوگواری برای شاه‌طهماسب همراه با فغان و زاری توصیف شده است (ترکمان، ۱۳۵۰، ۱۲۲). در بسیاری از این توصیفات به تشابه میان ناله‌ها و فغان‌ها و صدای رعد به‌وضوح اشاره شده است (جوینی، ۱۳۸۲، ۲۲۴)، (مرعشی، ۱۳۶۴، ۲۲۳). برای مثال، این مرثیه در رثای سلطان بوسعید سروده شده است.

فغان ز عربده و دور این سپهر روان
فغان ز شعبده و جور دهر بی‌سامان
روا بود که بنالم چو رعد در دی‌ماه
روا بود که بگریم چو ابر در نیسان
(شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳، ۲۹۱)

و یا

از غمت خاصیت ابر بهاران شد مرا
آه برق و ناله رعد و گریه باران شد مرا
(اسفزاری، ۱۳۳۹، ۷۲)

در مقابل سوگواری‌های عمومی و مذهبی، عمدتاً در سفرنامه سیاحان خارجی نمود دارد. سوگواری عامه مردم، معمولاً با توصیف سازهای سوگواری همراه نیست (شاردن، ۱۷۷۱، ۱۴۷۰)، اما روایت سوگواری‌های مذهبی به‌ویژه در دوره صفویه منبع مهم و موثقی در شناخت سازهای سوگواری تلقی می‌شوند. کنش‌های این قبیل سوگواری‌ها معمولاً همراه و هم‌صدا با سنگ‌زنی (تاورنیه، ۱۶۷۶، ۴۱۲-۴۱۴)، زنجیززنی و کوبش سازهایی از جمله طبل، نی، شیپور، نی‌لبک، طبل، تبنک و سنج همراه است (اولئاریوس، ۱۹۸۵، ۷۴-۷۶، ۱۱۸-۱۲۲؛ ریچاردز، ۲۰۰۴، ۲۳۹-۲۴۱).

رسالات موسیقی عصر صفوی

نظام نظری موسیقی صفویه را می‌توان در تداوم مکتب منتظمیه، که تا سده نهم هجری رواج داشته است، دانست (میثمی، ۱۳۸۹، ۲۲۶). از مهم‌ترین آثار این مکتب، رسالات عبدالقادر مراغی و رساله منسوب به حسن کاشانی است که با وجود عطف نظر بر مباحث نظری، بخشی را به سازشناسی اختصاص داده‌اند. در این رسالات به سازهای کوبشی (به‌خصوص کوبشی‌های ریتمیک و نه کوک‌شونده) عنایت کم‌تری شده است؛ احتمالاً به این خاطر که در اجرای نغمه و ملودی نقشی ایفا نمی‌کردند (اسعدی، ۱۳۸۳، ۶۱-۶۲؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۱۸۸). برای مثال در مقاله سوم کنزالتحف، روش ساخت سازها (کامله و ناقصه) کیفیت و مواد ساخت و شکل آن‌ها بررسی شده اما به پوست‌صداها و خودصداها هیچ اشاره‌ای نشده است (کاشانی، ۱۳۷۱، ۷۰). در میان سازهای

مرتبط با سوگواری (سازهای مذکور در جستار حاضر) در جامع‌الالحان مراغی تنها اشاره مختصری به نی شده (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۵۷-۳۵۸) و در *کنزالتحف* به «تصنیع بیشه» پرداخته شده است (کاشانی، ۱۳۷۱، ۱۱۴-۱۱۵). رسالات موسیقی دوره صفویه نیز به ریخت‌شناسی همه سازها نپرداخته‌اند و تنها به نام ادوات موسیقی اشاره کرده‌اند (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۸۸-۱۹۹؛ رهبر، ۱۳۸۹، ۲۴-۳۸؛ ذاکر جعفری، ۱۳۹۶، ۳۳، ۱۲۱).

ریشه‌شناسی سوگ و واژگان مرتبط با آلات موسیقی

نام‌گذاری سازها رابطه مستقیمی با منشأ و کارکرد آن دارد. به همین سبب پژوهش‌های زبان‌شناسی در حوزه سازشناسی درخور اهمیت است (درویشی، ۱۳۹۰، ۲۰). ریشه‌شناسی «سوگ» از ریشه هندواروپائی sa، با لغات سازش، سوزش و سوز هم‌ریشه است و مشتقات آن مفهومی دال بر «سوختن و داغ‌شدن» دارند (برومند سعید، ۱۳۸۳، ۳۶۱-۳۷۰؛ Mac-Kenzie, 1971, 75). لیکن برخلاف تشابه ظاهری‌شان، با ساز (=وسیله نوازندگی) هم‌ریشه نیستند؛ چراکه ساز از بُن *sak* به‌معنای «ساختن» است (Horn,1893, 152). در زبان‌های فارسی باستان، ریشه دیگری به‌صورت *tap* وجود دارد که مانند *sa*، مفهوم «گرم‌شدن» و «داغ‌بودن» را افاده می‌کنند. اسم‌های مشتق از آن معمولاً با مفهومی حاکی از «صدای ناشی از ضربه» همراه‌اند. از جمله این قبیل می‌توان به اسامی «تبور»، «تبیره»، «دف»، «طبل» و «دهل» اشاره کرد (برومند سعید، ۱۳۸۳، ۵۶-۶۱؛ ملاح، ۱۳۷۶، ۲۹۵). این مفاهیم احتمالاً بر اساس تسمیه به تقلید از صدای این ساز به‌وجود آمده است (مسعودیه، ۱۳۸۹، ۴۳).

در میان دیگر لغات مشابه سوگ، فعل «چاویدن» یا «چابیدن» از ریشه *ča*، با درونمایه «زاری‌کردن با آواز حزین» به‌چشم می‌خورد. حالت فاعلی آن «چاو» و اسم آن «چاووش» به کسی اطلاق می‌شود که آوازی با گریه و حالت تضرع بخواند. مشتقات این بُن نیز اغلب بر مفاهیم شعری و موسیقایی اندوهناک دلالت دارند. مانند «چنگ» که اسم آلت چاویدن به‌معنای «ضربه‌زدن و آوا درآوردن» است و با ابدال «چ» به «ز» به «زنگ» تغییر شکل می‌دهد (برومند سعید، ۱۳۸۳، ۷۱-۸۰). واژه پهلوی سنج (ṣanǧ) نیز احتمالاً از چنگ (čang) -با ریشه *ča*- (Farmer, 1977, 10) و یا نسخه دیگر آن «زنگ» مأخوذ شده باشد (MacKenzie, 1971, 74). در برخی منابع موسیقی صنج همان چنگ معرفی شده است (ملاح، ۱۳۷۶، ۴۶۷). بدین ترتیب می‌توان همبستگی زبانی میان سازهای رایج در موسیقی سوگ با مفهوم سوگواری استنباط کرد.

سیمای اسکندر مقدونی در تاریخ و اسطوره

شخصیت تاریخی اسکندر با چهره افسانه‌ای او چنان درهم آمیخته که گاه در قامت پادشاهی مستبد و خون‌ریز توصیف شده، گاه در زمره حکما و فلاسفه درآمده و گاهی به مقام پیغمبری نائل شده است. پیشینه وی میان ملل مختلف، صورت‌های متنوع به خود گرفته و نسب‌نامه‌های متعددی به او اعطا شده است. اسکندر در تاریخ پسر *فیلیپ* و *المپیاس* معرفی شده اما در نسب‌نامه مصری، فرزند المپیاس و *نگ‌تانب* معرفی شده و سامیان او را از نژاد *عیص بن اسحاق* دانسته‌اند (افشار، ۱۳۴۳، ۲۸۷). در معدود اشارات کتب پهلوی به او، اسکندر غارتگری متجاوز بود که اوستا را به آتش کشید و در دین زرتشت اختلال ایجاد کرد. او با صفت گجستک (= ملعون و نفرین‌شده) و ویران‌کاره، هم‌ردیف ضحاک و افراسیاب قلمداد شده است (*ارداویراف نامه*، ۱، ۳-۷؛ وست ۲۸؛ بندهشن، ۳۳). نسب‌سازی و فراهم‌کردن شجره‌نامه‌های جعلی برای فاتحین بیگانه به رسم ایرانیان باستان، ناشی از روح وطن‌پرستی بود که پذیرای این واقعیت نبودند که فرمانروایی کشورشان به دست کسی بیفتد که از اصل شاهان ایرانی و صاحب فر نباشد (بیگدلی، ۱۳۶۹، ۵۰). به همین دلیل در منابعی مانند اسکندرنامهٔ نظامی با تصویری جدید و متفاوت از اسکندر مواجه می‌شویم.

اسکندرنامه، پنجمین مثنوی از خمسه نظامی، شامل دو بخش *شرفنامه* و *اقبالنامه* است که در سده ششم هجری سروده شده است. *شرفنامه* راوی تولد اسکندر، شرح جهان‌گیری او و بازگشت به روم است و *اقبالنامه* فتوحات بحری اسکندر تا مرگ او را حکایت می‌کند. از میان منابعی که می‌توان *اسکندرنامه* را ملهم از آن خواند، تنها شاعری که نظامی اعلام می‌دارد نظری به اشعار او داشته، فردوسی است (نظامی، ۱۳۱۳، ۲۸). درواقع داستان اسکندر یکی از سه موضوعی است که فردوسی و نظامی در آن اشتراک دارند که البته به همان اندازه تباین در آن آشکار است. با وجود تأثیرات ادبی، لفظی و محتوایی از *شاهنامه*، اثر نظامی تقلیدی صرف نیست بلکه کاملاً با ذوق و ابتکار شاعر آمیخته شده است (بیگدلی، ۱۳۶۹، ۱۰۳-۱۰۵).

فردوسی، با بخشیدن نسب هخامنشی به اسکندر، به حکومت او مشروعیت می‌بخشد و او را پسر داراب خطاب می‌کند (فردوسی، ۷۳۰ ه.ش، ۳۶۶). از سوی دیگر اسکندر را دستمایه عبرت قرار می‌دهد تا مسائل اخلاقی را گوشزد کند. فردوسی علی‌رغم اهداکردن شجره ایرانی به اسکندر و سخن‌راندن از محسناتش، همواره به چشم غضب به او می‌نگرد و سعی در جلوه‌گرکردن صفات مذموم او دارد (بیگدلی، ۱۳۶۹، ۴۹-۹۱). اما توصیف اسکندرِ نظامی، خوش‌بینانه‌تر از اسکندرِ فردوسی است. نظامی ادعای عقبه اسکندر در شعر فردوسی را رد می‌کند و او را یونانی‌الاصل می‌داند که نژادش به عیص و اسحاق می‌رسد (نظامی، ۱۳۱۳، ۸۰). چهره خیالی این سردارِ مقدونی در داستان‌پردازی حاصل از ذوق نظامی، عاری از هر خودکامگی و خون‌خواری است، عدالت را سرلوحه کار قرار داده و به توده مردم تکیه دارد (بیگدلی، ۱۳۶۹، ۱۲۱). نظامی به بهانه نام عربی او که شش حرف دارد، او را به کسب صفات شش‌گانه (سخاوت، جوانمردی، شفقت، شجاعت، عفو و وفا به عهد) و به تصاحب اشیاء مقدس شش‌گانه (کلاه کیومرث، تیغ جمشید، سریر فریدون، جام کی‌خسرو، آئینه اسکندری و انگشتر سلیمان) که نماد فر و میراث تاریخی خاور نزدیک بوده، ترغیب می‌کند (همان، ۱۷۲-۱۷۳). او قهرمانی دارای سجایای اخلاقی، حکیمی تمام‌عیار و در قامت یک پیامبر با احترامی مقدس‌گونه است که نه به‌واسطه تقدیر پروردگار، بلکه به‌واسطه کسب معرفت مبعوث شده و با پیامبرانی مانند خضر مصاحبت دارد (نظامی، ۱۳۱۳، ۵۰۸؛ Stoneman, 2003, 5). در *اسکندرنامه*، اسکندر پیرو آئین محمدی معرفی شده که شریعت را می‌شناسد و آن را اجرا می‌کند (مثل برگزاری حج، صدور فرمان حجاب) (Stoneman, 2003, 21). درحالی‌که بنا بر قرائن تاریخی، اسکندر حدود ۳۰۰ سال پیش از میلاد می‌زیسته است. البته بعید نیست که پیامبر خواندن اسکندر توسط نظامی، تأثیرپذیرفته از *ذوالقرنین* قرآنی باشد (*قرآن کریم*، ۱۸، ۸۳-۱۰۱؛ نظامی، ۱۳۲۳، ۲۴۴) که مفسران متعددی چون طبری، او را همان اسکندر می‌انگاشتند (طبری، ۱۳۵۶، ۹۳۴-۹۳۷؛ بیرونی، ۳۹۱، ۶۰).

ادوات موسیقی سوگ در *اسکندرنامه*

بنا بر نوشته پژوهشگران، حکیم گنجه با موسیقی و انواع سازها و آوازها آشنا بوده و در اشعارش از ابزار موسیقی، الحان، گوشه‌ها، ترانه‌ها و اصطلاحات موسیقی، چه به‌صورت توصیفی و چه استعاری نام برده است؛ هرچند در *اسکندرنامه* سازهای رزمی کارکرد بیشتری داشته‌اند (اشرف‌زاده و قیصر، ۱۳۹۲، ۳۵). نظامی در توصیف سوگ اسکندر (موضوع نگاره مذکور) در *اسکندرنامه* به پلاس‌پوشی، پوشیدن رخت عزا و جامه سیاه، موی کندن، چنگ بر صورت‌زدن و سیاه‌کردن جام بسنده کرده و به آئین‌های موسیقایی اشاره‌ای نکرده است (نظامی، ۱۳۱۳، ۲۶۹-۲۴۷).

اساطیر و آئین‌های باران‌خواهی و ارتباط آن با آئین‌های سوگواری

بشر زراعت‌پیشه و دام‌پرور که برای ادامه حیات به آب وابسته بود، هنگام خشک‌سالی یا از بیم آن، تمهیداتی می‌اندیشید تا از خدایان سماوی تمنای باران کند. از میان موکّلان و ایزدان ایران باستان -به‌طور خاص در مزدیسنا- که با عنصر آب پیوند دارند، *تیشتریه* ستاره فره‌مند باران و سرآمد فرشتگان باران‌آوری است که تخمه آب‌ها در اوست (اوستا، تیریشت، ۳۳۰). تیشتریه یا تیشتر طی سه ده‌شب در برابر *اپوشه* دیو خشک‌سالی پیکار می‌کند. سرانجام با تکیه بر نیروی قربانی اهورامزدا بر اپوشه چیره می‌شود، آب‌های آسمانی را آزاد کرده و باران را بر هفت‌اقلیم فرود می‌آورد (همان، ۱۶-۱؛ بندهش، ۸؛ دینکرد سوم، کرده ۱۱۲؛ زادسپرم، بخش نخست، ۳، ۶-۳۶). نبرد کیهانی ایزد باران و دیو خشکی با دوگانه خیر و شر در یزدان‌شناسی زرتشتی تطابق دارد. خدایان و امشاسپندان باران‌کردار (مانند تشتر، *سدویس*[۳]، *بهمن*[۴] و *ناهید*[۵]) به پیروی از هرمزد، در برابر دیوان پتیاره باران (اپوش و *اِسپِنجَغر*) با فرمان‌برداری از اهریمن، در باران‌آوری می‌کوشند. در این جدال، انسان مختار است که به نیکی گراید و ایزدان را در باریدن باران یاری دهد یا به تبعیت از دیوان، از بارش بکاهد (مزداپور، ۱۳۶۶، ۶۹۶).

در منابع کتبی و اسناد تصویری *سیاوش*، ایزدی باران‌کردار[۶] معرفی شده که از اساطیر جامعه زراعی برخاسته است. شخصیت او نمودی از اسطوره رستاخیز نباتی و همتای سایر ایزدان غله مانند *اینانا*، *تموز*، *اوزیریس*، *ادونی* و *رامایانا* است (بهار، ۱۳۷۵، ۴۴۷-۴۴۸). هیئت بشری سیاوش همواره در قامت شاهزاده جوان یا قهرمانی تصویر شده که در جنگ با *افراسیاب*، ناجوانمردانه کشته می‌شود. ماهیت باروری و بارن‌زایی او در موتیف اصلی تراژدی زندگی‌اش نیز مستتر است: سیاوش، برای اثبات برائت از گناهی که به آن متهم بود، از آتش شعله‌ور گذر کرد (نماد خزان و خشکی)، اما طعمه حریق نشد (نماد بهار و طراوت)، چندی بعد سودابه موجب مرگ سیاوش شد (نماد خزان و خشکی)، از محل خون او، گیاه پرِ سیاوشان رُست (نماد بهار و طراوت). در پی مرگ سیاوش خشکی هفت‌ساله‌ای بر ایران حکم‌فرما شد (نماد خزان و خشکی). در نهایت سیاوش در جسم فرزندش کیخسرو حلول کرد و به خونخواهی پدرش، افراسیاب را کشت (نماد بهار و طراوت) (*اوستا*، فروردین‌یشت، ۲۹، ۱۳۲؛ درواسپ‌یشت، ۴، ۱۸، ۵، ۲۲؛ ازت‌یشت، ۶، ۳۸؛ نرشخی، ۹۴۴ه.ق، ۱۹؛ بیرونی، ۳۹۱، ۵۷-۵۸؛ فردوسی، ۷۳۰ ه.ش، ۱۰۹-۱۵۴). در برابر او، افراسیاب با سرشتی اهریمنی معرفی شده (همان، ۲۶۱) که چون به پادشاهی رسید «باران را از ایرانشهر بازداشت» (بندهشن، ۱۸) و «رودها و چشمه‌ها و قنوات را نابود ساخت» (حمزه اصفهانی، ۲۸۰ ه.ق، ۳۴). شایان ذکر است که رابطه متقابل پادشاهان با پرآبی یا کم‌آبی سرزمینشان ازجمله مسائلی است که در اسناد تاریخی و اسطوره‌ای مکرراً به آن اشاره شده است (برادران حسینی، ۱۴۰۰، ۱۱۸). بنابراین مصداق نبرد نیک و بد تیشتر و اپوش در تقابل سیاوش و افراسیاب نیز صدق می‌کند و به‌درستی می‌توان سیاوش را نمونه بشری ایزد باران‌آوری و سرچشمه باروری و افراسیاب را دیو پتیاره باران و نماد خشک‌سالی خواند. جنبه عملی اسطوره ایزد باران‌کردار را می‌توان در آئین‌هایی چون *تیرگان* و *آبانگان* - و اَشکال تغییریافته آن- و آئین‌های پاسداشت درگذشتگان جستجو کرد، که با نیت تقاضای باران اجرا می‌شدند (بیرونی، ۳۹۱، ۳۲۳-۳۴۲؛ مزداپور، ۱۳۶۶، ۶۹۹). جنبه عملی اسطوره سیاوش، در *سیاوشان* نمود پیدا کرده است. اعتقاد به نامیرایی و رستاخیز این شاه-خدا، منجر به خلق آئین‌های فراگیری شد که جهت تسریع نیروهای چرخه زایش و سرازیر شدن برکت صورت می‌گرفت. پیشینه سیاوشان، به آئین‌های فرهنگی-دینی نوسنگی، هم‌زمان با تکامل سیستم کشاورزی بازمی‌گردد. رواج چنین مناسکی در گستره جغرافیایی آسیای میانه -که سرزمینی محصور در خشکی است- توسل آئین‌ورزان به بخشایش‌های سالانه ایزد باران قابل توجیه می‌نماید (حصوری، ۱۳۷۸، ۸۸-۱۲۵؛ بهار، ۱۳۷۵، ۴۵۰). مانند مراسمی که مردم سیاوشان در توپراک قلعه برگزار می‌کردند و طی آن سوگواران سیاه‌پوش در زمین‌های کشاورزی بر استخوان‌های پسری آسمانی (ایزد غلات) به مویه می‌پرداختند (Rosenfield, 1967, 167-169). در میان اسناد تصویری سیاوشان، دیوارنگاره‌ای بر تالار معبدی در پنجکیت وجود دارد (تصویر ۳) که از صحنه‌ای از انعکاس باورهای مربوط به رستاخیز ایزد شهیدشونده معرفی شده است. هرچند اطلاق دقیقی از شخصیت متوفی وجود ندارد اما اکثر فرضیات، هویت جوان تاجدار را به سیاوش یا *فرود* منتسب کرده‌اند (Azarpay, 1981, 129-130؛ Dyakonova and Smirnova, 1967, 167-185). برخی باستان‌شناسان نیز سازی شبیه نی را در دست سوگواران گزارش داده‌اند (حصوری، ۱۳۷۸، ۶۴) نکته قابل‌توجه در این صحنه تشییع، پیکره زن هاله‌دار کنار متوفی است که در منابع مختلف نانا، آناهیتا یا میترا معرفی شده است (Dyakonova and Smirnova, 1967, 80-81؛ Shenkar, 2014, 69). نانا از خدایان پنجیکنت و همتای اناهیتا بوده (Shenkar, 2014, 123؛ Sims-williams, 1991, 177) و تیشتر را می‌توان یکی از انواع نانا خواند؛ هرچند که نانا مظهر اینانا یا ایشتر نیست و از او متمایز است (Shenkar, 2014, 116-150). لیکن فرضیه رابطه نانا و تیشتر در پرتو زیربنای یونانی-بین‌النهرینی دین سغدی و حضور تیشتر سغدی به‌عنوان همسر و نگهبان نانا قابل دفاع است (Grenet and marshak, 1998, 15).

تصویر ۳- صحنه مرثیه منسوب به سیاوشان، دیوارنگاره‌های پرستشگاهی در پنجکیت.
مأخذ: (*URL2*)

بنابراین الگوی سوگ را به‌نوعی می‌توان با الگوی درخواست روزی مرتبط و منطبق دانست. به‌طورکلی اجزای ساختاری آئین‌های باران‌خواهی-علی‌رغم نام‌های متعدد و جغرافیایی برگزاری مختلف- به این صورت است: ۱. به‌کارگیری نماد ایزد/ ایزدبانو باروری (تمثال، عروسک)، ۲. انتساب هویتی نمادین به یک شخص به‌عنوان واسط مردم و ایزد باران، ۳. دسته‌روی سوی مکان مقدس همراه با حمل نماد، ۴. ریختن آب بر حاضرین، ۵. خواندن نیایش یا آواز، ۶. قربانی‌کردن، ۷. هدیه گرفتن از اهالی، ۸. پختن خوراکی (از گندم) و ۹. نواختن موسیقی (برادران حسینی، ۱۴۰۰، ۱۲۰-۱۳۰).

ادوات موسیقی در آئین‌های باران‌خواهی و آئین‌های سوگواری

در روایات مربوط به سوگ سیاوش، به ساز خاصی اشاره نشده اما به کرّات مطربانی توصیف شده‌اند که *کین سیاوش* یا *گریستن مغان* می‌خواندند و شرکت‌کنندگانی که خروس[۷] سر می‌بریدند (نرشخی، ۹۴۴ه.ق، ۲۸). در دیگر سفالینه‌ها و دیوارنگاره‌های افراسیاب با موضوع سوگ سیاوش نیز نوازندگانی دیده می‌شوند که البته نوع ساز قابل تشخیص نیست (حصوری، ۱۳۷۸، ۶۵-۷۲). علاوه بر سیاوشان، آئین‌ها و نمایش‌های دیگری با ساختار سوگ و به نیت برکت‌خواهی اجرا می‌شد که در آن آلات موسیقی به‌وضوح دیده می‌شود. مانند نمایش *فراج بغان* نمه یا *فراغ مهر* سپند که با عناوین شاه‌کشی، مغ‌کشی، عیدمغان و دی‌به‌مهر نیز شناخته می‌شود، که یادبودی از عروج میترا[۸] است و در آن نوازندگان فلوت، طبل و زنگ می‌نواختند و خروش‌خوانان به خواندن ادعیه می‌پرداختند (ایازی، گزیانی و الهه عسگری، ۱۳۸۳، ۱۰۷؛ عاشورپور، ۱۳۸۹، ۱۲۱-۱۳۸). همچنین هنگام برداشت غلات نمایشی در سوگ زروکرت[۹] اجرا می‌شد که در آن توسط مغان *واچیک* و *تنبورک*[۱۰] نواخته می‌شد (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۵۱-۶۴).

ریشه‌یابی سازهای سوگواری

در تمدن‌های کهن، موسیقی بانگی آسمانی پنداشته می‌شد که همواره در خدمت مذهب و جادو بود و رکن اصلی پرستش خدایان و ارباب انواع را تشکیل می‌داد و بخش اعظمی از گونه‌های موسیقی برای استفاده در آیین‌های اعتقادی به‌وجود آمده‌اند (مسعودیه، ۱۳۸۳، ۲۸). در فرهنگ اسلامی تحت تأثیر آرای فیثاغوریان و نوافلاطونیان، اوضاع سماوی و کیهانی با الحان موسیقی مرتبط انگاشته می‌شد و موسیقی را بازتاب حرکت افلاک عالم (ناشی از گردش کرّات و ستارگان) می‌پنداشتند. هرچند نظریه فیثاغوری موسیقی افلاک مخالفانی هم داشت که علم موسیقی را نه در ارتباط با طبیعت، بلکه حاصل صناعت دانسته‌اند (بلخاری، ۱۳۸۸، ۱۴۰-۱۴۸).

سازهای سوگواری در قامت نقش‌مایه‌های توصیف‌گر -که حاصل باروری مضامین ادبی و تصویرند- قابلیت ارتقاء به دنیای نمادها نشانه‌ها را دارند. در واقع نقش‌مایه‌ها جهت تقویت معنا هم‌عرض و نمونه‌های ادبی قرار گرفته‌اند و در تفسیر هنری نقش قابل توجهی ایفا می‌کنند (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۵۲). دانش نمادشناسی سازها بر اعتقادات ماورایی بنیان نهاده شده و بر چند رویکرد -دوآلیسم (ثنویت) جنسی، نشانه‌شناسی موسیقی، تعابیر ادبی و اسطوره‌ای، دفع نیروهای شر و مواردی ازاین‌دست- استوار است (درویشی، ۱۳۹۰، ۲۳-۲۶). البته در نمادگرایی جنسیت، تعبیری فراتر از نرینگی/ مادینگی و جنبه‌های ریخت‌شناسانه سازها و تناسب آن با اندام‌ها مدنظر است. حتی ساختمان و جنس سازها و کاربست موادی چون تنه درخت، استخوان، چرم، سفال، فلز و ... علاوه بر خواص موسیقایی، وجهی نمادین دارند (ایازی، گزیانی و الهه عسگری، ۱۳۸۳، ۱۱). بر پایه همین دیدگاه در ادامه ابتدا سازهای به‌کاررفته در نگاره‌ها، تاریخ تقویمی و اسطوره‌ای در جدول (۲) مدون شده و سپس به ویژگی‌های نمادین و بار جادویی سازها در سایه معانی ذاتی آن پرداخته خواهد شد.

تفسیر آیکونوگرافیک (آیکونولوژی)

دستیابی به ارزش‌های نمادین آلات موسیقی سوگ و تفسیر محتوایی آن، در گرو کشف رابطه سازهای سوگواری در حیطه نمونه‌های تصویری، زبان‌شناسی، متون تاریخی و اساطیری و آئین‌ها با الگوی باران‌خواهی و برکت‌خواهی است. در ادامه به معنای ذاتی هر یک از سازهای سوگواری پرداخته خواهد شد.

ارزش‌های نمادین خودصداها

آسمان نزد بشر همواره از ذات الهی و سحرآمیز برخوردار بوده و به یمن نزول باران، ضامن باروری تلقی می‌شده است. هم‌چنین این باور وجود داشت که صدا حرکتی رو به بالا دارد و بانگ کوبش سازها از زمین

جدول ۲- ادوات موسیقی سوگ بر اساس رده‌بندی سازها.[۱۱]

	زه‌صداها	هواصداها (سازهای بادی دمیدنی)	خودصداها (خودصداهای کوبه‌ای: کانکاشن و پرکاشن)	پوست‌صداها
نگاره	-	نی	سنج	طبل دوطرفه، دهل، دمام، تبیره، دایره، دف
تاریخ	- -	سرنا، بالابان، نی، نی‌لبک، کرنا، شیپور، شاخ شیپوری	سنج	دایره، دف، تبنک، دهل، طبل، کوس، نقاره
اسطوره و آئین	-	-	واچیک، زنگ	تنبورک

به آسمان می‌رود. در اساطیر ایرانی، جوهر آسمان از *خماهن* (در پهلوی xwanāhan، در اوستایی xvaēna ayah-) است که چون سپری زرهی بر تن مینوی آسمان است (بندهشن، ۲۲۰-۲۲۸). خماهن به‌معنای فلز گداخته هم‌چنین سنگی سخت و تیره مایل به سرخ است. در نتیجه می‌توان آسمان را با دو صفت سنگی و فلزی توصیف کرد. همین خاصیت فلزی، دیوان و اهریمنان را دور می‌سازد (بهار ۱۳۷۵، ۲۸۵ و ۴۴-۴۸). به‌علاوه اینکه واژه آسمان (در پهلوی âs-mân و در اوستایی asan) و واژه سنگ (در پهلوی sang و در اوستایی asan) از یک ریشه مشترک (as-man یا as-mana) مشتق شده‌اند (Nourai, 2015, 12؛ MacKenzie, 1971,12). به‌همین دلیل گمان می‌شد که سنج و زنگ به‌واسطه جنس فلزی خود خاصیت طردکردن نیروهای شیطانی را دارند. پس به گله‌ها زنگ‌های فلزی می‌آویختند تا ارواح پلید را دفع کند. سنج و زنگ به‌ویژه در آئین‌های برداشت محصول غرب آسیا به‌منظور دفع شر و تضمین باروری استفاده می‌شده است (مسعودیه، ۱۳۸۹، ۳۰ و ۳۹؛ Sachs, 1968, 149). سنج‌زنی در سوگواری‌ها با مراسم سنگ‌زنی نیز ترادف دارند. از آنجایی که سنگ برهم زدن نماد رعد است، می‌توان سنگ‌زنی، سنج‌زنی و زنگ‌نوازی را دافع نیروهای شر و جاذب نیروهای باروری به‌ویژه رعد دانست (درویشی، ۱۳۹۰، ۵۲۴-۵۳۳).

ارزش‌های نمادین پوست‌صداها

سنج معمولاً با آلات پوست‌صدا مانند طبل و دمام نواخته می‌شد (ملاح، ۱۳۷۶، ۴۱۳). صدای گران و رعدآسای برخاسته از این سازها ارتباط مستقیمی با صدای غرش صاعقه دارد و به‌دلیل جنبه ویرانگری و تهاجمی آن در نبردها نیز استفاده می‌شده است. از طبل حتی برای رمیدن جانوران از کشتزارها و ترساندن ارواح استفاده می‌شده است ازآنجاکه معمولاً یکی از دو سوی این ساز به سمت آسمان و دیگری رو به زمین بود و نقشی میانجی ایفا می‌کرد، ضربات آن به منزله فراخواندن باران بود (ملاح، ۱۳۷۶، ۱۷۶-۱۷۸؛ مسعودیه، ۱۳۸۹، ۴۳؛ Sachs, 1968, 34). چنان‌که در روایت تیشتر پس از بانگ و غرش اِسپِنجَغر در اثر ضربه گرز بارش باران، تندر و آذرخش پدید می‌آید (بندهش، ۶۴). دف و دایره -که احتمالاً در ابتدا با کارکردهای متفاوتی استفاده می‌شدند و امروزه تمایز اصلی آن‌ها تا حد زیادی از بین رفته است- (Sachs, 1968, 246) را نیز می‌توان دارای کارکردی شبیه به این تصور کرد. دف حتی بر اساس روایات اسلامی مجاز شمرده شده و متعاقباً به یک ساز مقدس تبدیل شده که از نمادگرایی غنی بهره‌مند گشته است. معمولاً شکل مدور آن را تصویری از آسمان و نمایانگر کل هستی می‌انگارند که در خود از عناصر معدنی (حلقه‌های فلزی)، گیاهی (قاب چوبی) و حیوانی (پوست) بهره دارد و یا ۵ پلاک آن را نمادی از اصول دین می‌شمارند (During, 1989, 280).

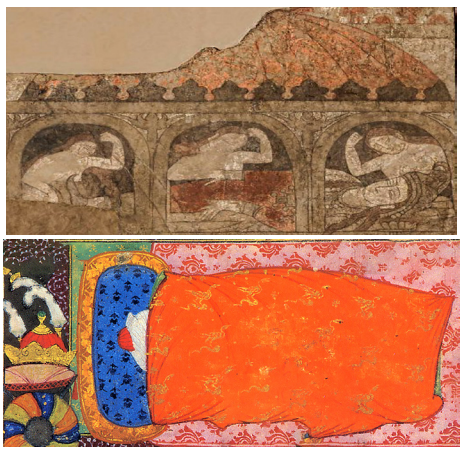
ارزش‌های نمادین هواصداها

معمولاً در کنار خودصداها و پوست‌صداها، از هواصداها استفاده می‌شود. این ادوات اغلب در دست فرشتگان در حال دمیدن تصویر شده‌اند و ازاین‌رو نمادی از ارتباط میان زمین و آسمان است. در فرهنگ‌های بسیاری، دمیدن در ساز از دمیدن روح ناشی می‌شود. به‌همین دلیل طلسمی برای زندگی پنداشته می‌شد و اغلب در مقابر باستانی اثری از یک ساز هواصدا (مانند نی) دیده می‌شود. در نگاهی دیگر همبستگی روح و تنفس برخاسته از حاصلخیزی و تجدید حیات است. (در مصر مبدع این ساز اوزیریس خدای گندم است و معمولاً توسط مردها نواخته می‌شود). سازهایی چون نی حتی به‌لحاظ فرمی تداعی‌کننده رجولیت‌اند و از این نظر با باروری در ارتباط هستند. نی به‌عنوان کامل‌ترین ساز ذوات‌النفخ، کارکردی مشابه حلق انسان دارد و به‌طور مستقیم با باران، صاعقه و باروری ارتباط دارد (Sachs, 1968, 44-47).

استحاله ایزد باران‌کردار به شخصیت اسکندر

در تاریخ و ادبیات به‌ویژه در شرفنامه، اسکندر با چهره‌ای پیامبرگونه، دارای صفات شش‌گانه، صاحب اشیاء مقدس و فرّ کیانی تصویر شده است؛ همان‌گونه که تیشتر و سیاوش فرهمند بودند و از سرشت اهورایی بهره داشتند. نظامی هم‌چنین، با انتساب صفات ظاهری و خلقیِ نیکو و تأکید بر سیمای ایرانی اسکندر، او را هم‌ردیف تیشتر و سیاوش قرار داده است. چراکه سیاوش همواره زیبارو، زیباپیکر و بی‌نقص (*اوستا*، آفرین پیغامبر زرتشت، ۳) و تیشتر باشکوه، سپید، نورانی و درخشنده (*اوستا*، تیریشت) معرفی شده است. به‌علاوه توصیف صحنه خزان هنگام مرگ اسکندر در عنفوان جوانی - با پژمردن اسکندر طبیعت نیز پژمرده می‌شود- با گذر سیاوش از آتش و جوان‌مرگ شدن سیاوش قرینه است و پیشگویی مرگ اسکندر با پیش‌بینی بداختری سیاوش قابل انطباق است (نظامی، ۱۳۲۳، ۲۳۳-۲۴۵).

پیوند اسکندر با ایزدان باران‌کردار در تحلیل نگاره مذکور هم قابل مشاهده است. هنرمند نگارگر -آگاهانه یا ناآگاهانه- به تطبیق فرمی روایت اسکندر و سیاوش پرداخته است. چنانچه اشاره شد نقش‌مایه‌های تصویر نماینده پوشاک، معماری و سازهای عصر نگارگر یعنی دوره صفویه است. درحالی‌که اسکندر فردی غیر ایرانی بوده و در کاخی در بابل درگذشته است. در نگاره، اسکندر در موقعیتی مشابه موقعیت سیاوش قرار گرفته درحالی‌که متوفی به‌صورت افقی قرار گرفته و سوگواران اطراف او را احاطه کرده‌اند. عناصر معماری نگاره و سریر سیاوش فرم مشابهی دارد و ترکیب‌بندی کلی دو اثر مشابه است. پیکر اسکندر توأمان با عمامه صفوی و تاج شاهی بالای بارگاه او دیده می‌شود؛ دقیقاً مشابه تاج شاهی جوان متوفی در صحنه مرثیه. اگر عمامه یا تاج اسکندر را نماد الوهیت و فر تصور کنیم، نشانه‌ای است که از تطبیق نقش‌مایه‌ها و ادبیات به آن رسیده‌ایم (تصویر ۴).



تصویر ۴- بالا: تصویر منسوب به سیاوش، پایین: بخشی از نگاره، *عمامه و تاج اسکندر* نمادی از فره ایزدی.

درواقع الگوی اولیه بزرگداشت‌های ایزد باران‌کردار یا سوگواری‌های آئینی برای نمونه بشری ایزد باران‌آوری در راستای درخواست برکت، در قالب‌های متفاوتی بازنمایی شده است. تکرار مستمر و تدریجی این مضمون، طی چند مرحله استحاله، از تمنای باران به سوگواری برای شاه-خدا (سیاوش) تقلیل یافته و عناصر روایی آن مثل نواختن آلات موسیقی در آیین‌های سوگواری قهرمانان تاریخی و حماسی (اسکندر) بازآفرینی شدند. این مفهوم مقدس در آیین‌های سوگواری پادشاهان (به‌عنوان جانشینان مقام الهی در زمین) نمود پیدا کرد و درنهایت در مراسم تشییع عموم مردم رواج یافت.

نتیجه

در آئین‌های سوگواری، آلات موسیقی صرفاً ابزاری برای تولید صدا نیستند، بلکه پدیده‌هایی جاندار و روحمند هستند که صدای فغان و نوحه را به‌سوی آسمان می‌برند. این سازها در قامت آیکون، نماد درخواست باران از آسمان هستند؛ هرچند در طول تاریخ کارکرد اسطوره‌ای خود را از دست داده و به عادت تبدیل شده‌اند. در نگاره *سوگ اسکندر اقبالنامه*، اسکندر نه به‌عنوان یک عنصر بیگانه، بلکه در کسوت یک پیامبر و هم‌ردیف ایزدان باروی تصویر شده است. تصویر مرگ او به لحاظ فرمی و محتوایی تابع صورت و معنای رستاخیز ایزد باران‌کردار است. بنابراین موسیقی در مراسم مرگ او نیز معنایی مبتنی بر طلب بارش دارد. هرچند درک نقاش از ابزار موسیقایی سوگ به سازهای زمانه خود (دوره صفوی) معطوف است، اما دوام و پابرجایی سازها از دوره اساطیری تا امروز، امکان بررسی سازهای اساطیری از نگاره‌های صفویه را امکان‌پذیر می‌نماید.

سازهای سوگواری معمولاً شامل سازهای خودصدا و پوست‌صدا در کنار سازهای هواصدا است. خودصداها و پوست‌صداها نه‌تنها از حیث نام‌گذاری به ماهیت سوگ نزدیک است، بلکه به لحاظ اسطوره‌ای دارای خاصیت مشترک ماهوی (جنس سنگ و فلز) با آسمان هستند که این هم‌ذاتی تضمین‌کننده باروری آسمان و طرد کننده نیروهای خبیث است. از نظر سازشناختی، صدای تهاجمی و رعدآسای این قبیل سازها، نمادی از صاعقه است. هواصداها نیز به‌سبب مؤلفه دمیدن و ریخت‌شناسی مربوط به حلق انسان، با روح مرتبط است. همبستگی روح و تجدید حیات و ارتباط آن با باروری، نی را پیوندگر زمین و آسمان قرار می‌دهد. در نتیجه نوازش توأمان هواصداها، خودصداها و پوست‌صداها، تمنای درخواست بارندگی را به آسمان می‌برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی) مطالعه‌ای بینارشته‌ای است که به مطالعه موسیقی بشر به‌عنوان یک فرآیند اجتماعی و یک فعالیت انسانی و ارتباط آن با عناصر مختلف اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد (Rice, 2014, 1-10). سازشناسی (ارگانولوژی) به ریشه‌یابی و واژه‌شناسی نام ساز، پیدایش و سیر تطور، ریخت‌شناسی، بدن نوازنده، باورهای جنسیتی درباره ساز، جاندارپنداری ساز، جایگاه ساز در فعالیت‌های ساکنان و ... می‌پردازد (آزاده‌فر، ۱۴۰۱، ۲۳۲). باستان‌موسیقی‌شناسی (آرکئوموزیکولوژی) نیز موسیقی فرهنگ‌های اولیه و باستانی را بررسی می‌کند (همان، ۹۵).

۲. در نتیجه سیاست‌های مذهبی صفویه و آرای فقهی (غناء) در باب موسیقی، جنبه نظری موسیقی سیری نزولی پیدا کرد. مؤلفان تذکره‌های موسیقی این دوره به ذکر اسامی سازها اکتفا کرده و به توصیف ساختاری آن‌ها نپرداخته‌اند. در مقابل، غنای سفرنامه‌های اروپائیان به‌ویژه *کمپفر* -به دلیل تصاویر آن- و *شاردن* -که یک بخش را به موسیقی اختصاص داده- آن‌ها را به منابع مهم تاریخ موسیقی صفوی بدل کرده است (رهبر، ۱۳۸۹، ۲۴-۳۸).

۳. سدویس (پهلوی)، ستویس و ستوئسه (اوستایی) یا سهیل، ستاره پائین‌تر از تیشتر، به دلیل شباهت خویشکاری با تیشتر، در باور ایرانیان ایزدی باران کردار تلقی می‌شده است (تشتر یشت، ۹؛ مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۸۴).

۴. بهمن (اوستایی: وُهومنه؛ پهلوی: وُهومَن و وَهمَن) یکی از امشاسپندان نرینه است که به یاری تیشتر می‌رود (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۹۱، ۱۰۱).

۵. اَرِدْویسورَ اَناهیتا (اوستایی) ناهید (پهلوی) یا آناهیتا (فارسی باستان)، ایزد آبان (آب‌ها) است (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۹۱، ۴۸۲-۴۸۴).

۶. اصطلاح پهلوی باران‌کرداری =*wārān-kardārīh* به‌معنای باران‌سازی و باران‌کردار صفت ایزدان باران‌آور است (مزداپور، ۱۳۶۶، ۵۸۰)

۷. خروس در اوستا (از مصدر khraos) به معنی خروشنده است. این پرنده مقدس به میترا و اورمزد تقدیم می‌شد و صیحه‌اش اهریمن را دور می‌کرد (پورداوود، ۱۳۵۵، ۳۱۶).

۸. میترا به مخلوقی از مخلوقاتِ خدا -هرمزد- بدل شد و خصلت میرندگی و زنده‌شوندگی‌اش از وی ستانده شد و به انسانی زمینی [سیاوش] که در دوران پیش از زرتشت می‌زیست، سپرده شد (*اوستا*، مهریشت، ۱).

۹. زرو به‌معنی خدایی است که سبز و سپس زرد می‌شود یا به‌نوعی زنده می‌شود و سپس می‌میرد (عاشورپور، ۱۳۸۹، ۸۵).

۱۰. *تبورک* (تبیرک) نوعی طبل میان‌باریک و *واچیک* نوعی زنگ است (درویشی، ۱۳۸۴، ۲۱۰).

۱۱. طبق نظام زاکس-هورن‌بوستل، سازها -بر اساس ویژگی‌های تولید- به آئروفون‌ها یا هواصداها (شامل سازهای بادی آزاد و سازهای بادی دمیدنی)، ایدوفون‌ها یا خودصداها (شامل خودصداهای کوبه‌ای، خودصداهای مضرابی یا زبانه‌دار، خودصداهای سایشی و خودصداهای دمیدنی)، ممبرانوفون‌ها یا پوست‌صداها (شامل طبل‌های کوبه‌ای، طبل‌های مضرابی-زخمه‌ای، طبل‌های‌سایشی و طبل‌های خوانشی) و کوردوفون‌ها یا زه‌صداها (شامل سازهای زهی ساده یا تک‌سیمی و سازهای زهی ترکیبی یا چندسیمه) تقسیم‌بندی می‌شوند (Hornbostel and Sachs, 1961).

فهرست منابع

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۱)، *اتنوموزیکولوژی؛ رویکردهای مطالعاتی*، تهران: نشر نی.

الهی قمشه‌ای، مهدی (۱۳۶۸)، *قرآن کریم*، تهران: صالحی.

ژینو، فیلیپ (۱۹۹۲)، *ارداویراف‌نامه*، ترجمه ژاله آموزگار (۱۳۸۲)، تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، فصلنامه *موسیقی ماهور*، ۶(۲۴)، ۶۱-۹۸.

اسفزاری، معین‌الدین (۱۳۳۹)، *روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات*، جلد ۲، تصحیح، حواشی و تعلیقات محمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

اشرف‌زاده، رضا؛ قیصری، حشمت (۱۳۹۲)، کارکرد عنصر موسیقی در پنج گنج نظامی گنجوی، *مجله تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۵(۱۸)، ۹-۳۹.

افشار، ایرج (۱۳۴۳)، حدیث اسکندر، *ادبیات و زبان‌ها*، ۱۷(۳)، ۱۵۹-۱۶۵.

اولئاریوس، آدام (۱۹۸۵)، *سفرنامه آدام اولئاریوس*، ترجمه احمد بهپور

(۱۳۶۳)، تهران: ابتکار نو.
ایازی، سوری؛ گزیانی، هنگامه و الهه‌عسگری، مرضیه (۱۳۸۳)، *نگرشی بر پیشینه موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
برادران‌حسینی، زهره (۱۴۰۰)، از اسطوره تا آیین؛ مراسم باران در ایران، *پاژ*، شماره ۴۴، ۱۱۷-۱۳۴.
برومند سعید، جواد (۱۳۸۳)، *ریشه‌شناسی و اشتقاق در زبان فارسی*، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، *هندسه خیال و زیبایی*، تهران: فرهنگستان هنر.
بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: توس.
بیرونی، ابوریحان (۳۹۱)، *آثارالباقیه عن‌القرون‌الخالیه*، ترجمه اکبر داناسرشت (۱۳۸۶)، تهران: امیرکبیر.
بیگدلی، غلامحسین (۱۳۶۹)، *چهرهٔ اسکندر در شاهنامه فردوسی و اسکندرنامه نظامی*، تهران: آفرینش.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۵)، *فرهنگ ایران باستان*، تهران: دانشگاه تهران.
تاورنیه، ژان باتیست (۱۶۷۶)، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه ابوتراب نوری (۱۳۶۳)، تهران: کتابخانه سنائی و کتاب‌فروشی تأیید.
ترکمان، اسکندر بیگ (۱۳۵۰)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، تهران: امیرکبیر.
جوینی، عطاءالملک (۱۳۸۲)، *تاریخ جهانگشای جوینی*، تهران: دنیای کتاب.
حجاریان، محسن (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، تهران: کتاب‌سرای نیک.
حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران: موزه هنرهای معاصر.
حصوری، علی (۱۳۸۷)، *سیاووشان*، تهران: چشمه.
حمزه اصفهانی، حسن (۲۸۰ ه.ق)، *تاریخ سنی ملوک‌الارض والانبیاء*، ترجمه جعفر شعار (۱۳۴۶)، تهران: امیرکبیر.
درویشی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *دایرةالمعارف سازهای ایران*، جلد ۲، تهران: ماهور.
درویشی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *دایرةالمعارف سازهای ایران*، جلد ۱، تهران: ماهور.
دوستخواه، جلیل (۱۳۷۴)، *اوستا*؛ کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی، تهران: مروارید
ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۶)، *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران؛ از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه*، تهران: ماهور.
رهبر، ایلناز (۱۳۸۹)، *موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
رهبر، ایلناز (۱۳۹۸)، آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار، *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۴(۱)، ۲۵-۳۶. doi: 10.22059/jfadram.2018.236747.615091
ریچاردز، فردریک چارلز (۲۰۰۴)، *سفرنامه فردریک ریچاردز*، ترجمه مهین‌دخت صبا (۱۳۸۷)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
زادسپرم پسر گشن‌جم (سده ۳ ه.ق)، *گزیده‌های زادسپرم*، ترجمه راشد محصل (۱۳۶۶)، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
شاردن، ژان (۱۷۷۱)، *سفرنامه شاردن*، ترجمه اقبال یغمایی (۱۳۳۸)، تهران: توس.
شبانکاره‌ای، علی (۱۳۶۳)، *مجمع‌الانساب*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
طبری، محمد (۱۳۵۶)، *تفسیر طبری*، جلد ۷، تهران: توس.
عاشورپور، صادق (۱۳۸۹)، *نمایش‌های ایرانی*، جلد ۱-۳، تهران: سوره مهر.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی؛ نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۷۳۰ ه.ش)، *شاهنامه فردوسی (بر اساس نسخه چاپ مسکو)*، تحت نظر یوگنی ادواردوویچ برتلس (۱۳۸۹)، تهران: سپهر ادب.
فرنبغ دادگی (۱۳۹۵)، *بندهش*، تدوین، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.
کاشانی، حسن (۱۳۷۱)، *کنزالتحف در: سه رساله فارسی در موسیقی*، تصحیح تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
مرادی غیاث‌آبادی، رضا (۱۳۹۱)، *فرهنگنامه ایران باستان*، تهران: پژوهش-های ایرانی.
مرعشی، سید ظهیرالدین (۱۳۶۴)، تاریخ گیلان و دیلمستان، تصحیح و تحشیه منوچهر ستوده، تهران: اطلاعات.
مزداپور، کتایون (۱۳۶۶)، تحلیلی بر اسطوره باران کرداری، *چیستا*، ۴(۸-۹)، ۵۸۰-۵۸۶.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳)، *مبانی اتنوموزیکولوژی؛ موسیقی‌شناسی تطبیقی*، تهران: سروش.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۹)، *سازشناسی*، تهران: سروش.
ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶)، *فرهنگ سازها*، تهران: کتابسرا.
میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
نرشخی، ابوبکر (۹۴۴ه.ق)، *تاریخ بخارا*، ترجمه ابونصر قباوی (۱۳۶۳)، تهران: توس.
نظامی، ابو محمد الیاس (۱۳۲۳)، *خمسه نظامی*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

Azarpay, G. (1981). *Sogdian painting; the pictorial epic in oriental art*. California: University of California press.
Blades, J. (1970). *Frame drum; In: The new grove dictionary of music and musicians*. By S. Sadie. London: Macmillan.
Blades, J. (2001). *Cymbals; In: The new grove dictionary of music and musicians*. By S. Sadie. London: Macmillan.
During. J. (1989). *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*. Paris: Albin.
Dyakonova, N.V., Smirnova, O.I. (1967). Kvoprosu o kul'te Nany (Anakhity) v Sogdiane. *SA*, 1, 139–175.
Farmer, H.G. (1997). *Ṣandj in: The encyclopedia of Islam*. Leiden: Brill.
Grenet, F., Marshak, B.I. (1998). Le mythe de Nana dans l'art de la Sogdiane. *Arts Asiatiques*, 53, 5–18.
Horn, P. (1893). *Grundriss der neupersischen etymologie*. Strassburg: K.J. Trübner.
Hornbostel, E. M., Sachs C. (1961). Classification of musical instruments. Translated by A. Baines and K.P. Waschmann. *Galpin Society Journal*, 14, 3-29.
Kaempfer, E. (1712). *Amoenitatum Exoticarum Politico-Physico-Medicarum Fasciculi V*. Berlin: Meyerus.
Liddell, H. G., Scott, R. (2019). *A Greek-English Lexicon*. Simon Wallenberg Press.
McKenzie, D.N. (1971). *A Concise Pahlavi dictionary*. London: Oxford University press.
Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. London: Routledge.
Rosenfield, J.M. (1967). *The dynastic art of the Kushans*. Los Angeles: University of California press.
Sachs, C. (1968). *The history of musical instruments*. New York: Notron company.

Sadie, S. (1904). *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Seebass, T. (1992). *Ethnomusicology: An introduction*. Edited by H. Myers. London: Macmillan.

Seebass, T. (2001). *Iconography In: The new grove dictionary of music and musicians*. By S. Sadie. London: Macmillan.

Shenkar, M. (2014). *Intangible spirits and graven images: The iconography of deities in the pre-Islamic Iranian world*. Leiden: Brill.

Sims-williams. N. (1991). *Mithra the Baga in: Histoire et cultes de l'Asie centrale préislamique*. By Bernard, P., Grenet, F. Paris: CNRS.

Stoneman, R. (2003). *Alexander the great in Arabic tradition*. Netherlands: Brill.

URL1: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427193s/f559.item.zoom

URL2: https://sogdians.si.edu/mourning-scene/