پژوهشی در ضرب‌آهنگ کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور تا سده ٦ ه.ق.[1]

علی اصغر کلانتر [2]

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۰۸

چکیده

موسیقی، به‌عنوان یک هنر شنیداری، حاصل قرارگیری و تکرار نت‌ها در بُعد زمان، و خوش‌نویسی به‌عنوان یک هنر دیداری، حاصل قرارگیری و تکرار عناصر بصری در بُعد مکان است. پیدا کردن حلقه اتصال و یا برابرنهی دو اثر از این دو هنر، موضوعی غامض به شمار می‌رود. نمونه‌های متعدد الهام گرفتن از آثار دیداری و خلق اثری شنیداری وجود دارد؛ اما جای یک روال منطقی برای این موضوع خالی است. هدف پژوهش، رسیدن به روشی برای کشف ضرب‌آهنگ در آثار هنری دیداری و تبدیل آن به آثار شنیداری آهنگین بوده است. برای بررسی این موضوع، کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور در سده‌های ۱ تا ۶ هجری، به‌سبب دارا بودن سبک مشخص و ویژگی‌های شاخص هنری، به‌عنوان جامعه آماری اصلی برای مطالعه انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. پرسش اصلی پژوهش این بوده است که: چگونه می‌توان برای یک اثر دیداری، برابرنهاد شنیداری خلق نمود؟ این پژوهش، به شیوه تطبیقی انجام شده و هدف کاربردی آن، بررسی و معرفی روشی تخصصی برای استخراج ضرب‌آهنگ نقوش از آثار نوشتاری و تبدیل آن‌ها به قطعات آهنگین بوده است. نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد نقوش خوش‌نویسی به‌کار رفته در تزیین سفالینه‌های نیشابور دارای ضرب‌آهنگی هستند که از طریق روش‌های کدگذاری و نت‌نویسی به‌کار رفته در این مقاله می‌توانند به اصوات قابل شنیدن تبدیل شوند. با تکیه بر دستاوردهای این پژوهش می‌توان روش به‌کار رفته را با تغییرات متناسب با موضوع، به سایر هنرهای تجسمی نیز تعمیم داده و به خلق قطعات آهنگین برابرنهاد برای آثار دیداری پرداخت.

واژه‌های کلیدی: خراسان، موسیقی مقامی، سفالینه‌های نیشابور، ضرب‌آهنگ

1-DOI: 10.22051/jjh.2020.32829.1552

۲ - استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر (نویسنده مسئول) a.kalantar@umz.ac.ir

مقدمه

آنچه در فرآیند ادراک یک موضوع رخ می‌دهد، حاصل دریافت داده‌های «حسی» از یک عنصر دیداری دو یا سه بُعدی و یا شنیداری، و سپس، بازتولید «ذهنی» و ایجاد ارتباط میان عناصر سازمان دهنده آن موضوع در ذهن مخاطب است. این فرآیند می‌تواند به‌صورت هم‌زمان یا در زمان و براساس اطلاعات ذخیره شده در حافظه انجام شود. تبدیل داده‌های حسی به احساساتی همچون شادی، غم، ترس و ...؛ سپس ادراک ثانویه موضوع، حاصل سامان‌دهی داده‌ها توسط دو قوه خیال و تعقل است. اما داوری زیباشناختی یک موضوع(اثر) هنری، آنگونه که کانت تبیین نموده، از «بازی آزاد قوه متخیّله و فاهمه» به‌دست می‌آید(کانت، ۱۳۸۱: ۱۱۹). واژه «آزادی» در این تعبیر، به معنی استقلال کامل موضوع از «مفهوم» است و فهم این مطلب، اساس شناخت و شرح زبان مشترک هنرها به‌شمار می‌رود. به بیان ساده‌تر، آنچه باعث می‌شود احساس یک‌سانی از دیدن یک تابلو نقاشی و شنیدن یک قطعه موسیقی در مخاطب ایجاد شود، محرک‌های حسی متناظری است که در آثار مورد نظر، به شیوه مشابه، اما در بُعدهای متفاوت وجود دارند و آن‌ها را سازمان‌دهی می‌کنند. اُکویرک از هفت عنصر سازمان‌دهنده اصلی، به‌عنوان راهنمای خلق اثر هنری یاد می‌کند که در آثار هنری قابل شناسایی هستند و عبارتند از: هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز(اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۳: ۵۵). یکی از مواردی که او، ذیل سرشاخه «هماهنگی» قرار داده، ریتم است. در هنرهای تجسمی، ریتم حاصل تکرار با قاعده یا بی‌قاعده است که می‌تواند با ایجاد هیجان یا هماهنگی، یک اثر را برای مخاطب جذاب نماید.

هدف این پژوهش، یافتن و تبیین روشی برای تطبیق و تبدیل ریتم از زبان شنیداری به دیداری است. درک ضرب‌آهنگ موجود در یک اثر دیداری، نیازمند صرف زمان، دقت حسی و منطقی می‌باشد و عواملی هم‌چون سواد بصری، زاویه و میزان دید مناسب و سایر مولفه‌های تاثیرگذار این چنینی، بر دریافت مخاطب تاثیر خواهد داشت. اما در یک اثر موسیقی، به‌عنوان یک تولید شنیداری زمان‌مند، عناصر سازنده در بُعد زمان روایت شده و به‌طور مستقیم از طریق مخاطب ادراک می‌شوند. ادراک آثار هر دو نوع از آثار دیداری و شنیداری می‌تواند به سبب تجارب شنیداری یا دیداری پیشین، به‌طور متناظر در ذهن مخاطب، تداعی‌گر تصاویر یا اصوات واقعی، فراواقعی، فرمی یا انتزاعی باشد.

اجرای یک اثر موسیقیایی از نقطه شروع تا انتها، در زمان رخ می‌دهد. از این رو، تعیین جهت برای مخاطب معنا پیدا نمی‌کند؛ و در طول اجرا، محتوای هر برش زمانی شنیده شده، به‌طور مجزا توسط مخاطب درک می‌شود و در انتهای اثر، مجموعه دریافت‌ها در کنار هم، دریافت کلی او را می‌سازند. در یک اثر دو یا سه بُعدی، مخاطب با مطالعه دیداری اقدام به کشف عناصر شکل‌دهنده آن، شامل نقاط، خطوط، سطوح، ضرب‌آهنگ‌ها، رنگ‌ها و موضوعات می‌کند. لذا، ضرب‌آهنگ‌های مختلف اثر -که حاصل تکرار عناصر شنیداری (نت‌ها) در بُعد زمان هستند- به‌وضوح و سادگی می‌توانند مورد شناسایی شنونده قرار بگیرند. حال، این پرسش به ذهن می‌رسد که، چگونه می‌توان برای یک اثر دیداری، برابرنهاد شنیداری خلق نمود؟ در این پژوهش، نقوش کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور به‌جای مانده از سده‌های اول تا ششم هجری قمری -که از آثار ارزشمند و شاخص در تاریخ هنر خوش‌نویسی به‌شمار می‌روند- به‌عنوان جامعه آماری انتخاب شده است؛ تا به‌واسطه بررسی و استخراج ریتم موجود در این آثار، امکان تعریف و تعمیم روشی مشابه برای سایر آثار هنری دیداری فراهم گردد. پرسش اصلی این بوده است که، چگونه می‌توان روشی برای تبدیل ریتم موجود در آثار دیداری به ضرب‌آهنگ شنیداری تعریف کرد؟ هدف پژوهش، خوانش ریتم بصری کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور سده‌های اول تا ششم هجری قمری، به‌عنوان نماینده بخشی از هنرهای تجسمی و تبدیل و ثبت آن به ریتم شنیداری با زبان موسیقی بوده است. اهمیت انجام چنین پژوهشی از آن‌جا ناشی می‌شود که راهکاری قابل تکرار و تعمیم برای مطالعه تطبیقی بین آثار دیداری و شنیداری و هم‌چنین تبدیل هنرهای دو بُعدی و سه بُعدی به آثار شنیداری ارائه می‌کند. این پژوهش می‌تواند گامی در جهت شناخت بیش‌تر «زبان مشترک هنرها» باشد.

پیشینه پژوهش

امروزه پژوهش‌های تطبیقی در انواع مختلف تسلسل تاریخی،[۱] برش تاریخی،[۲] مضمونی،[۳] فرم و نقش[۴] و میان‌رشته‌ای[۵] متداول است. اما در میان این انواع، مطالعات میان رشته‌ای کم‌تر مشاهده می‌شود. علت این موضوع در پیچیدگی و تسلطی است که پژوهش‌گر می‌بایست در دو یا چند زمینه داشته باشد؛ تا بتواند با رویکردی علمی به بررسی موضوع بپردازد. از میان

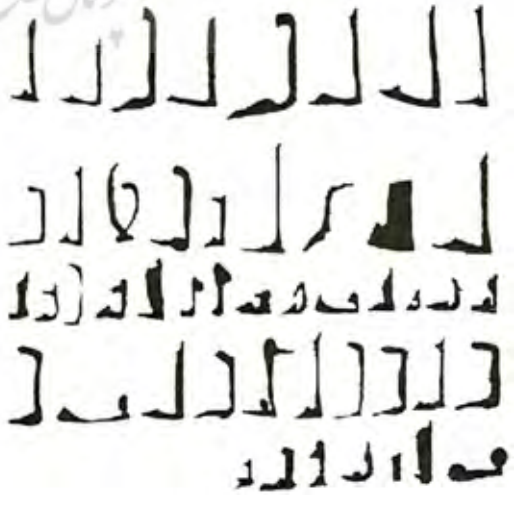
تالیفاتی که به ماهیت پژوهش‌های تطبیقی پرداخته‌اند، می‌توان به کتاب «دانش‌های تطبیقی» اثر بهمن نامور مطلق(۱۳۸۹) و «روش پژوهش تطبیقی: با رویکرد تحلیل کمی، تاریخی و فازی» اثر علی ساعی(۱۳۹۲) اشاره کرد. هم‌چنین، مجموعه مقالات ارائه شده در «دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی» که توسط فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی(۱۳۸۸)، برگزار شده است، نمونه‌های منتشرشده به‌شیوه مطالعه تطبیقی هستند. منظم(۱۳۸۶)، در پایان نامه «بررسی تطبیقی موسیقی و نقاشی در نگارگری‌های مکتب دوم تبریز» به بررسی تحولات پس از توبه شاه طهماسب بر موسیقی مجلسی پرداخته است. دستاوردهای این پژوهش نشان می‌دهد، می‌توان محورهای ساختاری در نگارگری، از جمله رنگ، اسلیمی، تزیین و خط را با محورهای ساختاری در موسیقی ایرانی -که شامل صدا، فواصل، گردش نغمات و تزیین هستند- مطابقت داد و قواعد موسیقی را در نگاره‌ها مشاهده نمود. شادکام(۱۳۹۵)، در پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی موسیقی ردیف دستگاهی ایران با معماری ایرانی در دوره اسلامی» به‌طور موردی، مسجد جامع ورامین را بررسی کرده و به مطالعه تطبیقی میان محورهای اصلی موسیقی دستگاهی ایران(ردیف) و خصوصیات معماری ایران در دوره اسلامی پرداخته است. او پنج محور اصلی موسیقی دستگاهی ایران، شامل صوت، فواصل، گردش نغمات، وزن و تزیین و تکرار را براساس نظر مجید کیانی و پنج خصوصیت اصلی معماری ایران، یعنی درون‌گرایی، پرهیز از بیهودگی، مردم‌واری، خودبسندگی و نیارش را بر اساس نظر محمدکریم پیرنیا مبنای اصلی این مقایسه تطبیقی قرار داده‌است. نتایج حاصل از این بررسی، نشان داده است که، این دو شاخه هنری در ایران دارای ویژگی‌ها و رویکردهای زیبایی‌شناختی مشترکی هستند؛ که در برخی بخش‌ها، مثل رابطه نسبت فواصل موسیقی با ابعاد و اندازه‌ها در معماری، به طور عینی، قابل تبیین هستند. افضل طوسی و فرضی(۱۳۹۳)، در مقاله «تاثیر سبک‌های موسیقی بر طراحی گرافیک(مطالعه موردی: طراحی جلد آثار موسیقایی)»، مطالعه‌ای در زمینه تاثیر موسیقی چند آلبوم موسیقی از سبک‌های مختلف بر طراحی گرافیک جلد لوح فشرده یا کاست همان آثار انجام داده‌اند. این پژوهش بر مشابهت ساختاری مبنای حواس بینایی، شنوایی و بساوایی بنا شده، و در آن، ضمن بررسی تلاش‌های صورت گرفته در تاریخ هنر برای کشف ارتباط عناصر موسیقایی، بصری و بساوایی -که شامل تطابق رنگ‌ها، بوها، ابعاد و ... با اصوات بوده- به تحلیل فرم و محتوای گرافیکی جلد آثار و ارتباط آن‌ها با محتوای شنیداری هر آلبوم پرداخته شده‌است. پژوهش‌گران در این اثر، از منظر موسیقی به تولید اثر تجسمی نگاه کرده‌اند که جهت عکس موضوع مقاله حاضر بوده و از این لحاظ مطالعه ارزشمندی به‌شمار می‌رود. پژوهش حاضر، گامی جلوتر از مطالعات قبلی است؛ و علاوه بر شناخت و مطالعه زمینه‌های مشترک، به معرفی راهکاری برای ساخت اثر متناظر در دو رشته ارائه می‌کند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش با فرضیه وجود ضرب‌آهنگ در شیوه نگارش کتیبه‌های سفالینه‌های نیشابور و با هدف ارائه شیوه و راهکاری برای ردیابی و ثبت ارتباط میان موسیقی و نگارش(خوش‌نویسی) و در نهایت، نت‌نویسی برای نقوش انجام می‌شود. از این رو، آشکارکننده میزان تاثیر ناخودآگاه موسیقی بر خوش‌نویسان و طراحی شیوه نگارش کتیبه‌های سفال نیشابور در سده‌های اول تا ششم هجری خواهد بود. بدین ترتیب، این پژوهش بر اساس هدف، از نوع مطالعات کاربردی بوده و در آن، از روش پژوهش توصیفی .تطبیقی استفاده شده است. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بوده و از نویسه‌برداری و عکاسی برای این منظور استفاده شده است. جامعه آماری این پژوهش، تمام ۱۴۰ مورد تصویر کتاب «کتیبه‌های سفال نیشابور»، گردآوری عبدالله قوچانی بوده است؛ که از میان آن‌ها به روش نمونه‌گیری تصادفی طبقه‌بندی شده در ۴ گروه مشابه، ۴ نمونه از هر گروه انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. رویکرد و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در این پژوهش کیفی می‌باشد. ابتدا، مختصری به جغرافیای تاریخی پژوهش پرداخته می‌شود؛ تا درک بهتری نسبت به موضوع فراهم شود. سپس، با طرح چهارچوب استدلالی پژوهش و شیوه اجرایی تحلیل داده‌ها، مقدمات بحث اصلی فراهم شده و نهایتا، به ارائه متن پژوهش پرداخته می‌شود.

نیشابور و ظروف سفالین آن

فروزانفر در مقدمه ترجمه رساله قشیریه با اشاره به دو نکته، علاقه به علم و دانش را از خصوصیات نیشابوریان می‌داند. نکته اول، وجود دودمان‌های متعددی که نام آن‌ها بیش از صدها سال در زمره رجال دانشمند و علما یاد شده، و نکته دوم، اهتمام نیشابوریان به تاسیس مراکز و بنا و موسسات

علمی است که براساس شواهد تاریخی موجود، نخستین مدارس اسلامی در سرزمین خراسان و به‌خصوص، در شهر نیشابور ساخته شده‌اند(القشیری، ۱۳۴۵: ۱۸). هنرمندان باسوادی که اقدام به تزیین این آثار کرده‌اند، در دوره تاریخی مورد مطالعه، یا در نظامیه نیشابور و یا در مدارسی که از قبل در این شهر دایر شده بودند، آموزش دیده‌اند. سُبکی معتقد است نظامیه، اولین مدرسه نیشابور نبوده و قبل از آن نیز مدرسه‌ای به‌نام بیهقیه، برای بزرگداشت نام ابوبکر شافعی ساخته شده بوده است(السُبکی، ۱۴۱۳: ۱۳۶). ابن خلکان می‌نویسد، در نیشابور مدرسه‌ای به نام ابن فورک اصفهانی ساخته شده‌است(ابن خلکان، ۱۹۷۱: ۲۷۲). همچنین آلیاری به ساخته شدن مدرسه ای به نام سعدیه توسط نصربن سبکتکین در نیشابور اشاره می‌کند و نیز می‌نویسد مدارسی که در بغداد و نیشابور از طرف ابوسعید اسماعیل استرابادی و ابواسحاق اسفراینی اداره می‌شده‌اند، مقدم بر مدارس نظامیه بوده‌است(آلیاری، ۱۳۷۳: ۳). صفا نیز به نقل از السُبکی، از چهار مدرسه بزرگ پیش از نظامیه نیشابور در ابتدای قرن پنجم قمری یاد می‌کند و می‌نویسد، مدرسه‌ای که استاد ابواسحاق اسفراینی ساخته است، تا پیش از آن، نمونه مشابهی نداشته است(صفا، ۱۳۶۹: ۲۳۴). نظامیه‌ها به‌عنوان دستاورد فرهنگی خواجه نظام‌الملک طوسی، سرآغاز تاسیس مدارس دولتی به‌شمار می‌روند. در این مراکز، از تدریس اساتید صاحب‌نام استفاده می‌شده که حاصل آن، تربیت شاگردان شاخص بوده‌است(قنبری، ۱۳۸۶: ۱۲۰). هر مدرسه، مسجد و کتابخانه و بیمارستان داشته است. نظامیه نیشابور، قبل از نظامیه بغداد و برای امام‌الحرمین ساخته شده و براساس اسناد موجود، ۳۰۰ شاگرد در کلاس‌های درس او حاضر می‌شدند. امام محمد غزالی و انوری ابیوردی از شاگردان این مدرسه بوده‌اند(مصاحب،۱۳۸۱: ۳۰۳۷). به‌هر روی، آن‌گونه که فروزانفر بدان اشاره می‌کند، شهر نیشابور در اواخر قرن ۴ و قرن ۵ -که بازه زمانی مورد نظر این پژوهش است- یکی از مراکز علمی و دینی بزرگ جهان اسلام بوده و اسباب تحصیل علم در آن برای دانشجویان و صوفیان فراهم بوده‌است(القشیری، ۱۳۴۵: ۲۱). در گذشته تعلیم موسیقی، هندسه، منطق، نجوم و ... در مکتب‌خانه‌ها انجام می‌شده‌است. لذا، شخص باسوادی که با خطی خوش و دانسته مبادرت به تزیین این ظروف نموده است، در سایر علوم از جمله نغمه‌های موسیقی نیز دانش عمومی داشته است. کیفیت خطوط، صحت نگارش و دقت و ظرافت به‌کار رفته در انتخاب متون تزیینی سفالینه‌های مورد مطالعه، در درجه اول، نشان‌گر سواد و در درجه دوم، معرفت و جهان‌بینی عمیق هنرمندان سفالینه‌ساز است؛ که خود می‌تواند موضوع پژوهشی مجزا باشد. تاکید بر فضایل اخلاقی، قدرشناسی نسبت به جهان، بخشندگی و گذرا بودن زندگی، از مفاهیم مؤکد مورد استفاده هستند که برای این آثار ارزش فزاینده‌ای به همراه داشته است. به‌گونه‌ای که از یک طرف، با ذکر متون مذهبی و اخلاقی، برای اثر سفالین ساخته شده ارزشی معنوی و مقدس ایجاد نموده و از طرف دیگر، با یادآوری و انتقال فضایل به فرآیند «تغذیه»، به‌عنوان ساده‌ترین و حیاتی‌ترین فرآیند زیستی بشر، به آن وجهی عبادی، تعلیمی و استعلایی بخشیده است. بدین ترتیب، در مرحله کاربرد و در ساحت زندگی روزمره، پس از هر وعده غذا و یا هربار نوشیدن، آموزه‌ای اخلاقی در ذهن و زبان صاحب

تصویر۱- تقریرهایی از حروف «الف» و «ل» در خط کوفی(احمد پناه، ۱۳۸۰: ۱۲).

تصویر۲- تقریرهایی از حرف «ن» در خط کوفی(همان).

و استفاده کننده از آن اثر زنده می‌شده‌است. در فضای زیستی گذشته این شهر به علت نوع اقلیم، آسمان پرستاره و موسیقی نوازندگان خوشنام، گرمی بخش مهمانی‌های شبانه‌ای بوده که به اهتمام بزرگان برپا می‌شده است.[۶]

اولین نمونه‌های سفال به‌دست آمده از نیشابور، مربوط به حفاری هیات آمریکایی، به سرپرستی چارلزویلکینسون می‌شود؛ که از سال ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۰ و بعد از جنگ جهانی، طی یک فصل و به امید دست‌یابی به آثار ساسانی انجام شد. ویلکینسون، در کتابی که بعدها منتشر کرده است، آثار به‌دست آمده از منطقه را به همراه عکس‌های مربوطه، در ۱۲ فصل تقسیم‌بندی کرده که تاکنون، تنها منبع و مهم‌ترین دسته‌بندی علمی مربوط به این سفالینه‌ها و تاریخ نگاری سفالینه‌های دوران اسلامی است(ریاضی کشه، ۱۳۷۱: ۲۰). در یک تقسیم‌بندی موضوعی، گونه‌های مختلف سفالینه‌ها را از لحاظ شکل، ساخت، تزیینات و رنگ، می‌توان به دسته‌های ذیل تقسیم‌بندی کرد: ۱) سفال‌های بدون رنگ؛ ۲) سفال‌های لعاب پاشیده؛ ۳) سفال‌های دارای پوشش سیاه و سفید؛ ۴) سفال‌های نقش‌دار. بخش عمده سفال‌های نیشابور را سفال‌های کتیبه‌دار با خط کوفی تشکیل می‌دهند که مورد بحث اصلی این پژوهش می‌باشند. زیبایی این خط در شکل‌های مختلف طراحی، ترکیب خط با نقوش هندسی و تزیین از جمله ویژگی‌های شاخص آن است. احمدپناه معتقد است، پیچیدگی خط کوفی تزیینی، به حدی است که، شاید بتوان گفت این خط به تناسب نیاز ترکیب خوش‌نویسی کتیبه طراحی شده و حروف، تابعی از نیازهای بصری و ترکیبی کل جمله است(احمدپناه، ۱۳۸۰: ۷). به عنوان نمونه، درتصویر۱، انواعی از حرف «ل» ارائه شده که هریک به اقتضای مکان قرارگیری و رابطه آن با حروف دیگر، طراحی شده‌است. شکل تزیین حرف «الف» نیز در اکثر موارد از همین صورت‌ها تبعیت می‌کند. نمونه‌های دیگر از تنوع طراحی حرف «ن» در کتیبه‌های مورد بررسی در تصویر۲، نشان داده شده‌است.

آنچه در این جا مورد بررسی قرار می‌گیرد، دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل شکل حروف و خطوط به جهت مطالعه نمایش ضرب‌آهنگ در طراحی جملات می‌باشد. هر اثر تجسمی، دارای موسیقی درونی خاص خود می‌باشد که به تناسب حس و حال، ادراکات و اعتقادات آفریننده و جامعه موطن اثر، آگاهانه و ناآگاهانه از آن تبعیت می‌کند. همان‌گونه که در نمونه‌های طراحی حروف الف و ل مشاهده می‌شود، هنرمندان تزیین‌گر سفالینه‌ها، خطوط و نقوش را بنا به اقتضای نوع ظرف، مکان و زمان، و نیز کاربرد آن تغییر می‌دادند. تزیینات و تغییراتی که به‌وسیله هنرمندان بر روی نقوش وارد شده، آن‌ها را دگرگون نموده و به خطوط کوفی اولیه -که عموما دارای کشیدگی‌های ساده و با قواعد خشک و کم انعطاف می‌باشند- روح و پویایی بخشیده‌اند. این موضوع می‌تواند به‌طور هم‌زمان نشان سطح سواد و دانش بصری هنرمندان سفالینه‌ساز باشد. این ویژگی تنوع اجرا در نوع حروف خطوط کوفی، از آثار موسیقی مقامی نیز به گوش می‌رسد. به گونه‌ای که اجراهای گوناگون از یک مقام می‌توانند براساس استاد نوازنده، شرایط روحی او در زمان اجرا، مخاطب، نوع و محل اجرا متفاوت باشند. برای اشاره به تنوع اجرا، می‌توان از مقام «نوایی» نام برد. این مقام می‌تواند به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین و قدیمی‌ترین مقام‌های مشترکی شناخته شود که در نقاط مختلف خراسان-قبل از تقسیمات سه‌گانه فعلی- با ساختار موسیقایی متنوع اجرا می‌شود. این اثر، نوعی «چاووشی» بوده که در بدرقه مسافران سفر به مکه و انجام فریضه حج خوانده و احتمالا نواخته می‌شده است.

چهارچوب استدلالی پژوهش

قبل از وارد شدن به مبحث تجزیه و تحلیل عناصر بصری(حروف و کلمات) می‌بایست مروری بر استدلال حاکم بر این بررسی داشته باشیم. هر اثر موسیقی، زاییده تکرار عناصر سازنده آن(نت‌ها) در بردار زمان می‌باشد؛ که با تنوع بخشیدن در استفاده و قدرت اجرای هرکدام، اثری متفاوت آفریده می‌شود. زیبایی و لذت حاصل از شنیدن یک موسیقی، متاثر از ارتباط شنونده با نظم موجود در لابلای نت‌ها و قوت و ضعف اجرای آن‌ها می‌باشد. اساسا «موسیقی در صورتی قابل درک است که به هر حال دارای تاکید باشد»(منصوری، ۱۳۷۶: ۵۹). به عبارت دیگر، ضرب‌آهنگ، تناوب، تقارن و شدت اجرای نت‌های یک اثر در بردار «زمان»، پایه‌های آفرینش یک اثر موسیقیایی را تشکیل می‌دهند. در مقابل آثار هنرهای تجسمی، که بر بستر مکان تجلی می‌یابند، موسیقی، حیات خود را بر بستر زمان بنیان می‌نهد(Lipscomb, 1995: 35). گرچه موسیقی نیز از ساختارشکنی‌های جامعه نوین دور نمانده و ساختارگریزی و بی‌نظمی، در بخشی از موسیقی کنونی حاکم است، لیکن، در «بی‌نظمی»های حاصل از این تحولات نیز دستور زبانی اختصاصی وجود دارد که در مطالعات ویژه موسیقی به آن‌ها اشاره شده است؛ و

از سویی به عقیده برخی از محققان، معنای موسیقی بی‌ارتباط با ساختارآن نیست؛ رشیدی در این مورد معتقد است که اثرگذاری موسیقی به عنوان بازنمودی مستقیم، از ساختار آن ناشی می‌شود. لذا، هر نوع موسیقی با توجه به ساختار و محیط فرهنگی که در آن شکل گرفته، بازنمایاننده مضامین خاص خود است. اما در این مرحله، تحلیل‌های ما بیش‌تر ساختاری است تا معناشناسانه. برای مطالعه در باب مسایل فوق و بیش‌تر فرم موسیقی می‌توان به کتاب موسیقی‌شناسی اثر برد و کنت رجوع کرد؛ که در آن جا موسیقی و موسیقی‌شناسی را از یک دیگر تفکیک می‌کند و وظیفه موسیقی‌شناسی را مطالعه و بررسی فرم‌های موسیقی می‌دانند(رشیدی، ۱۳۹۰: ۱۱۰؛ Bread & Kenneth, 2005: 10). در مقابل، در دنیای هنرهای تجسمی، و در حوزه موضوع این پژوهش -که هنر خوش‌نویسی می‌باشد- تقارن، تناوب و ضرب‌آهنگ در دو بُعد طول و عرض یا در حقیقت «بُعد مکان» اتفاق می‌افتد. به عبارتی، هنرمند خوش‌نویس برای ایجاد ترکیبی دلنشین در نگارش حروف و کلمات، در دو بُعد طول و عرض صفحه به ترکیب بندی براساس اصول زیبایی‌شناسی شخصی و عرفی جامعه خود می‌پردازد. او طی فرآیند تغییر و ابداع در فرم حروف و کلمات، جملاتی را می‌نویسد که در عین حال، هم روایت‌گر مطلبی حکمی، مذهبی و ... باشد و هم به خلق و تکثیر زیبایی بر روی ظروف پرداخته باشد. شاید پر بیراه نباشد که بگوییم نظر نیچه نیز در مورد هنر بر دو پایه مهم هنرهای دیداری و شنیداری و رابطه بین آن‌ها استوار بوده است؛ آن چنان‌که معتقد است «یونانی‌ها هنر را ناشی از تلاقی و برخورد دو روح دیونوزوسی و آپولئنی می‌دانستند و روح دیونوزوس، هنر موسیقی و آپولون، هنرهای تجسمی است (Nietzsche, 1967: 1-3).

با توجه به این گفته‌ها، فرضیه اصلی این پژوهش شکل می‌گیرد. در این پژوهش، در خطوط و نقوش، هر حرکت عمودی، معادلی برای یک «نت» یا ضربه روی سیم‌های ساز در نظر گرفته شده است. در نگاهی هم‌سو، حروف و کشیدگی‌های افقی نیز عمل ارتباط دادن بین ضربات را انجام داده و نحوه آن را نمایش می‌دهند. بدین ترتیب، اولین چیزی که ضرب‌آهنگ را تداعی می‌کند، شیوه تکرار و تغییر در فرم حروف و کلمات یا به عبارتی، «ترکیب بندی» حروف، کلمات و در نهایت، جملات می‌باشد. به عبارتی، آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود، حروف به‌عنوان عناصر الفبایی نیست؛ بلکه «حروف به مثابه فرم بصری» آن‌ها می‌باشد که در بخش مربوطه توضیح داده خواهد شد.

شیوه اجرایی تحلیل داده‌ها

نخستین مرحله پژوهش، خارج کردن جملات روی ظروف از حالت مدور و خطی کردن آن‌ها بدون ایجاد تغییر در شکل و محل قرارگیری نسبت به خط زمینه می‌باشد. در عملیات خطی کردن اولین نمونه خطوط، نکته جالبی روشن شد. بعضی حروف یک‌سان، در حالت‌ها و مکان‌های مختلفی ارتفاع‌شان تغییر می‌کرد. در بررسی‌های انجام شده مشخص گردید، چنین مساله‌ای در موسیقی نیز رخ می‌دهد. زمانی که نوازنده بخواهد در یک قسمت تاکید بیش‌تری برای تاثیر بر مخاطب ایجاد کند، با زدن ضربات محکم‌تر، یک نواختی موسیقی را می‌شکند. در این راستا، تاثیر بعضی از «کلمات» در جملاتی که در آن‌ها نسبت ارتفاع به طول بین حروف بیش‌تر است، معادل تاثیر موسیقی‌هایی شمرده شده‌اند که در آن‌ها فاصله بین ضربات، طولانی‌تر بوده و ریتم ملایم‌تری دارند.[۷] در این ظروف، بین حروف عمودی با انواع متفاوتی از حرکات و نشانه‌ها پر شده است؛ گاه، حروف، به سادگی، با یک خط مستقیم ارتباط پیدا کرده‌اند و گاه، تزیینات و نگاره‌های جذاب، جای‌گزین این سادگی شده‌اند. در موسیقی و آهنگ‌های دوتار نیز مواردی مشابه مطلب فوق به چشم می‌خورد. گاه، فاصله پنجه‌ها را حرکت معکوس و از پایین به سمت بالای انگشت «دست نواختن» و گاه، «پنجه گردون» با تعداد و شکل اجرای مختلف پر می‌کند. «پنجه گردون» در اثر ضربات و سایش دو انگشت اشاره و شست در هنگام اجرای ضربات بر روی سیم‌ها ایجاد می‌شود. این پنجه به «پنجه پیچ» نیز معروف است. برخی آن را یکی از انواع پنجه نیز می‌دانند که بعضی از مقام‌ها از ابتدا تا انتها با این پنجه نواخته می‌شوند. از این دست آهنگ‌ها در موسیقی مقامی می‌توان باز هم به آهنگ نوایی اشاره کرد که در حالت‌های مختلف، عمل برگشت دست با یک یا دو «پنجه گردون» و گاه، این عمل به وسیله ضربات متعدد «انگشت اشاره» انجام می‌شود. در ابتدا، شیوه‌های نوشتن حروف به صورت چند نماد ساده کدگذاری می‌شوند؛ تا از توضیحات مجدد در حین بررسی اجتناب به عمل بیاید.

حروف عمودی ساده -که تنها به صورت یک خط عمودی جلوه‌گر می‌شوند- شامل حروف «الف، ط، ظ، ک، ل» و با نت «do» و نماد (A) نشان داده می‌شوند.

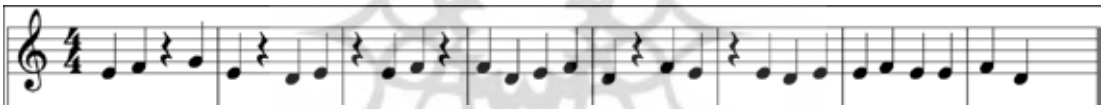
حروف مماس روی خط کرسی که داری تزیین می‌باشند و شامل گزینه‌های مختلفی از حروف حتی موارد مطرحه در قسمت اول هستند، با نت «re» و نماد «B» نشان داده

می‌شوند. حروفی مانند «ف، ق، ط، ظ، و ...» بسته به نوع طراحی آن‌ها می‌توانند در این دسته قرار بگیرند.
اتصال‌های ساده شامل خطوط روی کرسی، با نت «me» و نماد «C» نمایش داده شده‌اند. این اجزا عمل پرکردن فضاهای خالی را نیز به عهده دارند؛ و از لحاظ بصری، نسبت به سایر عناصر کوچک‌تر بوده و در میانه و پایین کلمات به کار می‌روند. این حروف می‌توانند بسته به نوع خط طراحی شده، شامل حروف «د، ذ، ر، ز، ب، ت، ث و ...» باشند.
حروف عمودی ساده (تصویر ۱)، که دارای شکستگی در قسمت رأس و برگشتگی‌های نوک تیز یا مستطیل می‌باشند، با نت «fa» و نماد «D» نشان داده شده‌اند. این علامت می‌تواند شامل حروف «الف، ل، ک و ...» بسته به نوع

تصویر ۳- کاسه سفالی از سده‌های ۳ و ۴ ه.ق. (قوچانی، ۱۳۶۴: ۹۹).

تصویر ۴- خطی و بهینه شده نقش تصویر ۳ (نگارنده).

← BDCCDCCBC_CD_BDCBD_DC_CB_CE_DC



تصویر ۵- نت شماره ۱ (نگارنده).

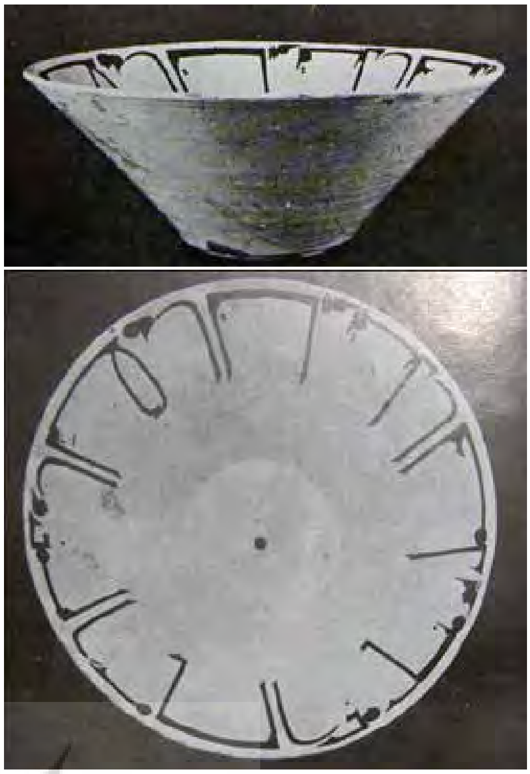
طراحی باشد.
مواردی که در آن‌ها از ارتفاع حروف کاسته می‌شود (از جمله موارد A و B را شامل می‌شود)، و طول کشیدگی خط کرسی زیاد می‌شود؛ با نت «sol» و نماد «E» نمایش داده شده‌اند. این حروف نیز می‌توانند شامل گروه «الف، ل، ک، ب و ...» باشند. در مرحله بعد، اصوات اصلی به‌وسیله ساز دوتار نواخته و ضبط شد. سپس، براساس رمزهای تعریف شده در بخش قبل، متون نگارش شده روی ظرف، رمزگزاری گردید. در ادامه، نمونه‌هایی از طرح‌های خطی شده و رمزگزاری شده ارائه می‌گردد.
فاصله بین حروف با «ـ» و در نت‌ها با علامت فاصله نشان داده شده است.

رمزگزاری و ساخت موسیقی برای متن ظرف شماره ۳۹ کتاب سفالینه‌های نیشابور

متن کتیبه مورد نظر این عبارت است: «العلم اشرف الاحساب» (تصویر ۳). شکل اصلی این کتیبه در حال خطی شده فاقد پرسپکتیو با حفظ تناسبات به شکل زیر است (تصویر ۴).
رمزگزاری و نت‌نویسی این خطوط براساس قراردادهای صورت گرفته و جهت خواندن از راست به چپ، به شکل کد زیر و نت شماره ۱ (تصویر ۵) خواهد بود.

رمزگزاری و ساخت موسیقی برای ظرف شماره ۳۰ کتاب سفالینه‌های نیشابور

متن کتیبه مورد نظر (تصویر ۶)، عبارت است از: «التّدبیر قبل العمل یؤمنک من النّدم، الیمین، والسّلامه». شکل اصلی این کتیبه در حال خطی با حفظ تناسبات در حذف حرکات کوچک به شکل زیر است (تصویر ۷).
اگر بخواهیم عمل رمزگزاری و نت نویسی را برای این خطوط نیز اعمال کنیم، براساس قراردادهای صورت گرفته و جهت خواندن از راست به چپ، به شکل کد زیر و نت شماره ۲ (تصویر ۸) خواهد بود.
همان طور که مشاهده می‌شود، در تعریفی کلی به لحاظ



تصویر۶- سفالینه مربوط به سده‌های ۳ و ۴ ه.ق. (قوچانی، ۱۳۶۴: ۸۱).

بصری، دو عنصر با تکراری متناوب، عمل شکل دادن به نقش ظرف را به‌عهده دارند. در این مرحله، اگر برای هر کدام از رمزهای A و C، یک نت موسیقی را به دلخواه جایگزین نماییم و از فضای خالی بین حروف، به‌عنوان یک فاصله

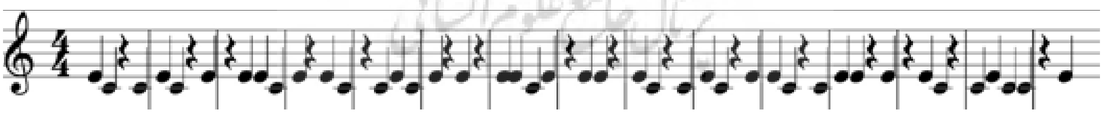
تصویر۹- بشقاب سفالی از سده‌های ۳ و ۴ ه.ق. (قوچانی، ۱۳۶۴: ۱۱).

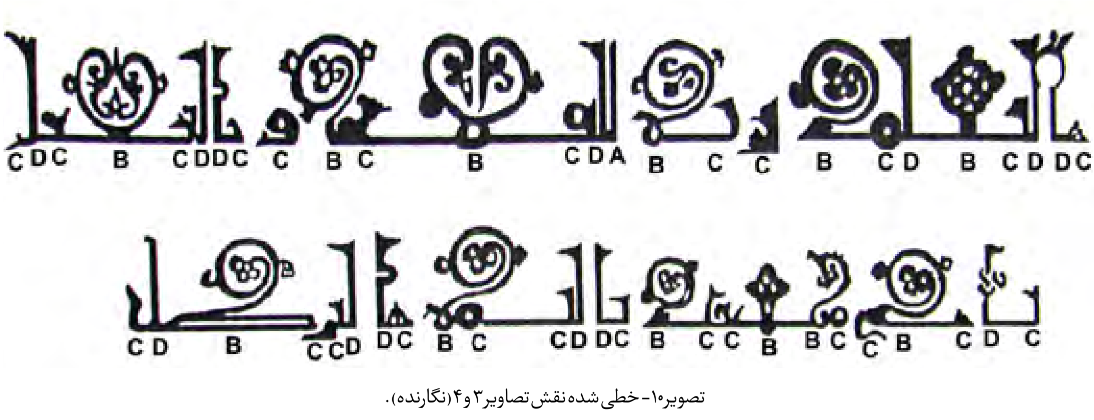
ضرب‌آهنگ استفاده کنیم، می‌توانیم به یک سند صوتی دست پیدا کنیم که ویژگی‌های برشمرده شده در این بررسی در آن مشهودند.

رمزگزاری و ساخت موسیقی برای ظرف شماره ۱۱ کتاب سفالینه‌های نیشابور

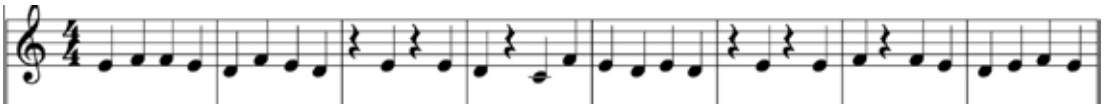
متن کتیبه مورد نظر این عبارت است: «العلم زین للفتی و العقل تاج من ذهب، بالیمین، البرکه» (تصویر۹). شکل اصلی این کتیبه در حال خطی با حفظ تناسبات در حذف حرکات کوچک به شکل زیر است (تصویر۱۰).

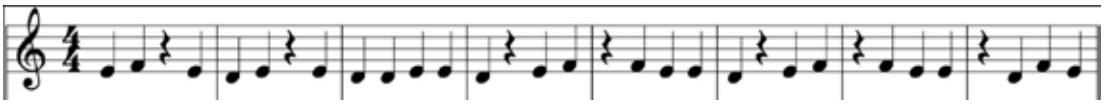
تصویر۷- خطی شده نقش تصویر۶ (نگارنده).

C_AACA_AC_C_CCA_ACC_ACA_AC_CC_CACC_C_CACA_AC_CACC_C_ACA_AC ←

تصویر۸- نت شماره ۲ (نگارنده).



تصویر۱۰- خطی شده نقش تصاویر ۳ و ۴ (نگارنده).

خط بالا(جهت خواندن از راست به چپ) BCDBCDDC_C_BC_BCBCDA_C_DC_CDCBCD ←

تصویر۱۱- نت شماره ۳ (نگارنده).

خط پایین(جهت خواندن: از راست به چپ) DC_CBC_BCCBBC_DC_BCCD_DC_CCD_CDB ←

تصویر۱۲- نت شماره ۴ (نگارنده).

رمزگزاری و نت نویسی این خطوط براساس قراردادهای صورت گرفته به شکل کدهای زیر و نت‌های ۳ و ۴ (تصاویر ۱۱ و ۱۲) خواهد بود:

رمزگزاری و ساخت موسیقی برای ظرف شماره ۱۵ کتاب سفالینه‌های نیشابور

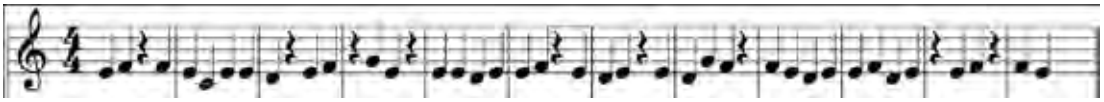
متن کتیبه مورد نظر این عبارت است: «العلم اشرف الاحساب ...»(تصویر ۱۳). شکل اصلی این کتیبه در حال خطی شده فاقد پرسپکتیو با حفظ تناسبات به شکل زیر است(تصویر ۱۴).

تصویر۱۳- کاسه سفالی از سده‌های ۳ و ۴ ه.ق. (قوچانی، ۱۳۶۴: ۵۱).

تصویر۱۴- خطی و بهینه شده نقش تصویر ۱۳ (نگارنده).

رمزگزاری و نت نویسی این خطوط براساس قراردادهای صورت گرفته و جهت خواندن از راست به چپ، به شکل زیر و نت شماره ۵ (تصویر ۱۵) خواهد بود.

مجموع بررسی‌های فوق، نشان‌دهنده وجود انواعی از ضرب‌آهنگ‌های کوتاه در خطوط تزیینی ظروف مورد بررسی است. به‌طور کلی در هنرهای تجسمی چهار نوع ریتم یا تکرار «یک‌نواخت»، «متناوب»، «تکاملی» و «موجی» وجود دارد. در آثار مورد بررسی شاهد حضور دو نوع اصلی ریتم «متناوب» و «موجی» هستیم. گرچه در تزیینات خطی، امکان دریافت این ریتم‌ها بیش‌تر است، اما با خطی کردن خطوط نوشته شده در لبه ظروف، در این آثار نیز می‌توان به سهولت، ریتم‌ها را مشاهده نمود. در این دسته از ظروف، به علت آن‌که پیدا کردن آغاز و پایان در اولین مشاهده رخ نمی‌دهد، پیوستگی ریتم بیش‌تر قابل مشاهده است. براساس یافته‌های این پژوهش و در یک نگاه دقیق‌تر، اگر بخواهیم در انواع مختلف موسیقی مقامی خراسان و به‌ویژه در جغرافیای تاریخی نیشابور، به معرفی برابرنهادی برای این دو نوع آثار بپردازیم، می‌توانیم

DC_BCCACD_DC_CE_DCCBCC_CBC_DEBC_CBDCCBCD_DC_CD ←

تصویر۱۵- نت شماره ۵ (نگارنده).

دسته اول، یعنی آثار دارای ریتم «متناوب» را در ارتباط با آن دسته از موسیقی‌هایی قرار داد که به همراه آواز نیز نواخته می‌شوند. آوازهایی مانند جمشیدی، هزارگی، سرحدی، الله مدد و ... در این دسته قرار می‌گیرند. آوازهای موسوم به جمشیدی نیز که براساس دوبیتی‌ها خوانده می‌شوند، در این گروه قرار می‌گیرند. اما گروه دوم نقوش، یعنی خطوطی را که دارای «ریتم موجی» هستند می‌توان در ارتباط با قطعات موسیقی سازی مستقلی قرار داد که نمونه موسیقی آوازی ندارند. از این دسته آثار می‌توان به مشق پَلتان، مقام الله و ... اشاره نمود.[8]

نتیجه‌گیری

به‌وسیله روش ارائه شده در این پژوهش، می‌توان به‌صورت تطبیقی به بررسی ضرب‌آهنگ میان دو حوزه مجزای هنر، یعنی کتیبه نویسی و موسیقی پرداخت. ظروف ارائه شده در این مقاله، نمونه‌های شاخص از گروه‌های سفالینه هستند و تکرار این شیوه ارزیابی در مورد سایر ظروف در دسته‌بندی‌های انجام شده، نتایج مشابهی را در اختیار محقق قرار داد. در بررسی‌های دقیق، مشاهده شد شیوه طراحی حروف و خطوط نوشته‌های تزیینی سفالینه‌های مورد مطالعه، دارای ضرب‌آهنگی ملموس هستند که ناخودآگاه از طریق ذهن خلاق هنرمندان بومی ایجاد گردیده است. شکل‌گیری فرضیه اولیه این پژوهش، طی یک سلسله مطالعات و تحلیل‌های دنباله‌دار و در ارزیابی فضای زندگی اجتماعی ساکنان خراسان و شیوه آموزش علوم در مکتب خانه‌های دوره زمانی مورد بررسی به‌دست آمد. نقطه اتصال ارتباط میان این دو هنر را می‌توان در نحوه تعلیم در مکاتب و نظامیه‌ها پیگیری نمود؛ که در آن‌ها فقه، کلام، موسیقی، هندسه، منطق، نجوم و ... به متعلمین آموزش داده می‌شد. از این رو، سوادآموزی که با خطی خوش مبادرت به تزیین این ظروف نموده، احتمالا، دانشی در سایر علوم از جمله موسیقی نیز داشته است. پیچیدگی و تناسب متون، تصاویر و اشکالی که برای تزیین انتخاب شده‌اند، شاهدی بر این فرضیه می‌باشند. در پاسخ به پرسش پژوهش که چگونه می‌توان برای یک اثر دیداری، برابرنهاد شنیداری خلق نمود، باید گفت، در گام اول، پیدا کردن وجوه مشابه ماهوی در دو اثر هنری، مهم‌ترین بخش این فرآیند را تشکیل می‌دهد. گام دوم، رسیدن به یک زبان واسطه کارکردی برای ایجاد یک ارتباط منطقی میان عناصر مورد نظر است؛ که در این پژوهش، کدنویسی ابداعی توانست این اتصال را ایجاد کند. چنان‌که در نهایت امر، بررسی‌ها نشان داد در کتیبه‌های مورد بررسی نوعی ضرب‌آهنگ وجود دارد که با روش ابداع شده، قابلیت بازیابی، نت نویسی و نواخته شدن دارند. بدیهی است محدودیت‌های موجود، امکان شنیدن این قطعات موسیقایی را در اثر چاپی میسر نمی‌کند؛ اما با تکیه بر دستاوردهای این پژوهش، می‌توان روش به‌کار رفته را با تغییرات متناسب با موضوع، به سایر هنرهای تجسمی نیز تعمیم داد و به خلق قطعات آهنگین برابرنهاد برای آثار دیداری پرداخت. گام بعدی، می‌تواند بررسی موسیقی حاصل شده از این روش در تطابق با مقام‌های موسیقی خراسان باشد.

پی‌نوشت

1 Chronological
2 Slice
3 Thematic
4 Form
5 Interdisciplinary

۶نوازندگان دوتار را در شمال خراسان با نام/لقب «بخشی» می‌شناختند. این عنوان از آن جا ریشه گرفته است که مردمان بومی معتقد بودند این توانایی (نوازندگی) «بخششی» است روحانی از جانب خداوند به ایشان که براساس برتری‌های شخصیتی به آن‌ها داده شده و همگان آن قابلیت را ندارند (نگارنده).

۷استاد ذوالفقار عسگریان این فاصله را با «پنجه ریز» و استاد غلامحسین سمندری این فاصله را با «پنجه گردون» پر می‌کنند (نگارنده).

۸ برای شناخت دقیق‌تر این گروه‌بندی‌ها، نک. فصل سوم کتاب «موسیقی مقامی و بومی نواحی خراسان» (وجدانی و قیطاقی، ۱۳۹۷).

منابع

آلیاری، حسین (۱۳۷۳). ***نظامیه در عهد نظام‌الملک***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۳۷، شماره ۱۵۱ و ۱۵۲، ۱-۱۲.

ابن خلکان، شمس‌الدین ابوالعباس قاضی احمد بن محمد (۱۹۷۱). ***وفیاتِ الاعیان وانباء ابناء الزمان ممّا ثبت بالنَقلِ والسَماع وأثبتهُ العِیان***، جلد ۴، بیروت: دار صادر.

احمدپناه، سیدابوتراب (۱۳۸۰). ***زیبایی‌شناسی نقوش سفال نیشابور***، هنرنامه، دوره ۴، شماره ۱۲، ۴-۲۷.

افضل‌طوسی، عفت‌السادات و فرضی، روناک (۱۳۹۳)، ***تأثیر موسیقی بر سبک‌های گرافیک (مطالعه موردی: طراحی جلد آثار موسیقایی)***، جلوه هنر، دوره ۶، شماره ۲، ۳۳-۴۹.

السُبکی، تاج‌الدین (۱۴۱۳). ***طبقات الشافعیه الکبری***، جلد ۳، مصر: هجر للطباعه والنشر والتوزیع.

القشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۴۵). ***رساله قشیریه***، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اوکویرک؛ استینسون؛ ویگ؛ بون و کایتون (۱۳۹۳). ***مبانی هنر: نظریه و عمل***، محمدرضا یگانه دوست، چ. دوم، تهران: سمت.
رشیدی، صادق (۱۳۹۰). ***نشانه شناسی موسیقی تعزیه***، تهران: جهاد دانشگاهی.
ریاضی کشه، محمدرضا (۱۳۷۱). ***نیشابور از دیدگاه باستان شناسی***، باستان شناسی و تاریخ، دوره ۶، شماره ۱۱ و ۱۲، ۲۰-۳۰.
ساعی، علی (۱۳۹۲). ***روش پژوهش تطبیقی با رویکرد تحلیل کمی***، تاریخی و فازی، تهران: آگاه.
شادکام، علی (۱۳۹۵). ***مطالعه تطبیقی موسیقی ردیف دستگاهی ایران با معماری ایرانی در دوره اسلامی (مطالعه موردی مسجد جامع ورامین)***، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه سمنان.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). ***تاریخ ادبیات در ایران از میانه قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم هجری***، جلد ۲، تهران: فردوس.
قنبری، محمدرضا (۱۳۸۶). ***نگاهی به مکتب خانه در ایران***، فرهنگ مردم ایران، دوره ۲، شماره ۹، ۱۱۹-۱۳۹.
قوچانی، عبدالله (۱۳۶۴). ***کتیبه های سفال نیشابور***، تهران: موزه رضا عباسی.
کانت، ایمانوئل (۱۳۸۱). ***نقد قوه حکم***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. دوم، تهران: نی.
کنگرانی، منیژه (گردآورنده) (۱۳۸۸). ***مجموعه مقالات دومین و سومین هم اندیشی هنر تطبیقی***، تهران: فرهنگستان هنر.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱). ***دایره المعارف فارسی***، چ. دوم، تهران: امیرکبیر.
منصوری، پرویز (۱۳۷۶). ***تئوری بنیادی موسیقی***، چ. سوم، تهران: کارنامه.
منظم، ترکان (۱۳۸۶). ***بررسی تطبیقی موسیقی و نقاشی در نگارگری های مکتب دوم تبریز***، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشگاه الزهرا.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۹). ***دانش های تطبیقی***، تهران: سخن.
وجدانی، بهروز و قیطاقی، مجتبی (۱۳۹۷). ***موسیقی بومی و مقامی نواحی خراسان***. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

Beard, D. & Gloag, K. (2005). ***Musicology: The Key Concepts***. Routledge.
Lipscomb, S. D. (1995). ***Cognation of Musical and Visual Accent Structure Alignment in Film and Animation***, University of California.
Nietzsche, F. (1967). ***The Birth of Tragedy, The Case of Wagner***, Translated to English by Walter Kaufman. New York: Random House.

References

Afzaltousi, E.; Farzi, R. (2015). ***The Influence of Music Genre on The Related Graphic Design, JELVE - Y- HONAR*** , 6(2), 33-49 (Text in Persian)
Ahmadpanah, A. (2001). ***Aesthetics of Neishabour Pottery Patterns, Honarnameh***, 4(12), 27-4 (Text in Persian).
Aliari, H. (1994). ***Nezamiyeh in the Era of Nizam Al-Mulk. Journal of Persian Language and Literature University of Tabriz,*** 37(151 & 152) 1-12 (Text in Persian).
Al-Qushayrī, A. (1966). ***Resaleye Qosheyreyya, (Forouzanfar, B. trans.)*** Tehran: Book Translation and Publishing Company (Text in Persian).
Al-Subki, T. (2009). ***Tabqat Al-Shafi'iyyah Al-Kubra, vol.3,*** Egypt: Hijral Tabaye va Nashre el-Tozee
Beard, D.; Gloag, K. (2005). ***Musicology: The Key Concepts.*** Routledge.
Ghanbari, M. (2007). ***A look at Maktab-Khane in Iran. Iranian Folklore Quarterly,*** 2(9), 139-119 (Text in Persian).
Ibn Khalkan, S. (1971). ***Wafayāt Al-aʿyān Wa Anbāʾ Abnāʾ Az-Zamān, vol.4 (1st ed),*** Beirut: Dar Sader (Text in Persian).
Kant, I. (1790). ***Critique of Judgment, (Rashidian, A.K. trans.), (2nd ed),*** Tehran: Ney (Text in Persian).
Lipscomb, S. D. (1995). ***Cognation of Musical and Visual Accent Structure Alignment in Film and Animation, California: University of California.***
Mansoori, P. (1997). ***Fundamental Theory of Music, (3rd ed),*** Tehran: Karnameh (Text in Persian).
Monazam, T. (2008). ***Contrastive Analysis Of Music And Painting In Second Style Of Tabriz School, M.A.*** Thesis in Painting, Faculty of Art, Alzahra University (Text in Persian).
Mosaheb, G. (2002). ***The Persian Encyclopedia, (2nd ed),*** Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Namvar Motlagh, B. (2010). ***Comparative Knowledge,*** Tehran: Sokhan (Text in Persian).
Nietzsche, F. (1967). ***The Birth of Tragedy, the Case of Wagner, (Kaufman, W. trans.)*** New York: Random House.
Okwirk; Stinson; Whig; Boone; Cayton. (2014). ***Art Fundamentals: Theory & Practice, (Yeganehdoost, M.R trans.) (2nd ed),*** Tehran: SAMT (Text in Persian).
Quchani, A. (1985). ***Neishabour Pottery Inscriptions,*** Tehran: Reza Abbasi Museum (Text in Persian).
Rashidi, S. (2011). ***Semiotics of Taziyeh Music,*** Tehran: Academic Center for Education, Culture and Research (Text in Persian).
Riyazi Kesheh, M. (1992). ***Neishabour from the Point of View of Archeology, Journal of Archeology and History,*** 6(11 & 12), 20-30 (Text in Persian).
Saei, A. (2013). ***Comparative Research Method: With Quantitative, Historical and Fuzzy Analysis Approach,*** Tehran: Agah (Text in Persian).
Safa, Z. (1990). ***History of Literature in Iran from the Middle of the Fifth Century to the Beginning of the Seventh Century A.H., vol. 2,*** Tehran: Ferdows (Text in Persian).
Shadkam, A. (2016). ***A Comparative Study of Persian Classical Music (Radif) and Persian Architecture in Islamic Era (Case Study: Varamin Great Mosque),*** M.A Thesis in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Semnan University (Text in Persian).
Vojdani, B.; Qeitaghi, M. (2018). ***Folk and Regional Music of Khorasan.*** Tehran: Research Institute of Cultural Heritage & Tourism (Text in Persian).

A Study on the Rhythm of the Inscriptions on Potteries in Nishapur until the 6th Century A.H [1]

Ali Asghar Kalantar [2]

Received: 2020-08-24
Accepted: 2020-09-29

Abstract

As an auditory art, Music results from the placement and repetition of notes in the temporal dimension; and, like visual art, Calligraphy results from the placement and repetition of visual elements in the spatial dimension. Therefore, to find a common ground between, or to equate two pieces of, these two artistic fields with each other is indeed a convoluted matter within which some challenges reside. There exist instances of being inspired by a visual piece of art and creating an auditory one; nevertheless, a logical procedure by means of which to proceed with this matter is verily missed. In the first step, finding similar substantive aspects in two works of art is the most important part of this process. The second step is to achieve a functional intermediate language to create a logical connection between the elements that in this study, innovative coding was able to create this connection. In a thematic classification, different pottery in terms of shape, construction, decoration, and color can be divided into the following categories: 1) colorless pottery 2) glazed pottery 3) black and white-coated pottery 4) pottery with Decorating. The main part of Nishapur pottery comprises pottery with an inscription in Kufic script which is the main subject of this research. This research is based on the fact that rhythm in any musical work is the result of repeating beats over time and in each visual work is the result of repeating visual elements in two or three dimensions. In the study of calligraphy texts on utensils, each vertical movement is equivalent to a «note» or percussion on the strings of an instrument. On the other hand, horizontal letters and elongations also perform the act of connecting between blows and show how it is done. Thus, the first thing that evokes rhythm is the way in which letters and words are repeated and changed, or in other words, the «composition» of letters, words, and finally sentences. In other words, what was studied in this study was not the letters as alphabetical elements, but their «letters as a visual form». The canonical issue of the present study is achieving a method by which to discover the rhythm in the works of visual art and turning it into harmonious works of auditory art. To inspect this matter, the inscriptions on potteries in Nishapur from the 1st up to the 6th Century A.H. have been inspected and selected as the main statistical population due to their specific style and preeminent artistic characteristics. They are 140 utensils that «Abdollah Ghouchani» has introduced in the «Nishapur Pottery» book. One of the graphic works done to analyze the shape of calligraphy was the linearization of circular texts. According to historical documents, many schools in Nishapur were operating at the time of the construction of these vessels, and well-known and reputable teachers taught various subjects to students. The quality of the lines used in the decorations also shows that the creators of the works were literate and had a deep understanding of composition in the visual arts. The main question of the present study is as follows, how can one create an auditory equivalent for a visual work of art? This study has been a comparative one whose applied objective is to inspect and introduce a technical method by the virtue of which to elicit the rhythm of the motifs from written works of art, turning them into harmonious pieces of music. The results of the investigations show that the calligraphic motifs used in the decoration and ornamentation of Nishapur potteries do have a rhythm that can turn into fully audible sounds by means of the methods of coding and notation utilized in this study. With reference and regard to the achievements of the present study, if the changes that each specific subject demands are applied, the method which has been utilized can be further generalized to other Visual Arts, resulting in the creation of harmonious pieces which are equivalents for visual artistic creations.

Keywords: Khorasan, Maqām Music, Nishapur Potteries, Rhythm

---

1 10.22051/jjh.2020.32829.1552

2 Assistant Professor of Handicrafts Department, Faculty of Arts and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: a.kalantar@umz.ac.ir