How to Cite This Article: Younesi, H., Samanian, S., Asadi, H., (2024). "The Role of Readability Species, Especially Sound Output in the Conservation and Restoration of Musical Instruments". *Kimiya-ye-Honar*, 13(50): 37-55.

The Role of Readability Species, Especially Sound Output in the Conservation and Restoration of Musical Instruments*

Hamed Younesi**

Samad Samanian***

Houman Asadi****

Received: 29.12.2023

Accepted: 06.03.2024

10.22034/13.50.37

Abstract

Since musical instruments play an important role in cultural music, they have various aspects of conceptual functions related to their approach and have meaningful differences with other historical and cultural works of art. Apart from discussing common arguments in conservation and restoration, getting favorable results is due to knowing the concepts related to music. In classical interpretations conservation, were truth protection and manifestation material assets, but in the contemporary era, conservation is considered a simplifying factor in people's understanding. The purpose of present study is to know and consider different dimensions of readability in musical instruments (especially sound output) and finally, there is an explanation of conservation and restoration approaches leading to better readability and understanding of the issue. Therefore, this important question arises: which dimension of readability in conservation and restoration process make the issue understandable to audiences? For this purpose, meanwhile introducing various dimensions of musical instruments, conservation and amending approaches to understanding is reached through the ideas prevailing in conservation and restoration research field. After collecting resources and documents in theoretical areas related to conservation, restoration and music, the results will be analyzed through qualitative methods. The study reveals that before any conservation-restoration intervention, it is necessary to be aware of the various aspects of readability in musical instruments (based on the various values available in the instruments) and conservation and restoration process must be reached through a balance between least amount of intervention and the most amount of readability.

Key words: Conservation of musical instruments, Musical instruments, Readability, Sound output

*This article is taken from the doctoral dissertation of the responsible author (Hamed Younesi), with the guidance of the second author (Samad Samanian) and the advice of the third author (Houman Asadi) at the University of Arts.

**Ph.D Candidate in Conservation of Historic and Cultural Properties, Art University, Tehran, Iran. (Corresponding Autor) Email: hamedyoun@yahoo.com

*** Professor, Faculty of Applied Arts, Art University, Tehran, Iran. Email: samanian@art.ac.ir

**** Associate Professor, Department of Music, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: asadih@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

ارجاع به مقاله: یونسی، حامد؛ سامانیان، صمد؛ اسعدی، هومان، (۱۴۰۳). « نقش وجوه خوانش، به‌ویژه برونداد صوتی در حفاظت و مرمت سازهای موسیقی». کیمیای هنر، ۱۳(۵۰): ۳۷-۵۵.

نقش وجوه خوانش، به‌ویژه برونداد صوتی در حفاظت و مرمت سازهای موسیقی*

حامد یونسی**
صمد سامانیان***
هومان اسعدی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶
doi 10.22034/13.50.37

چکیده

سازهای موسیقی، با توجه به نقشی که در فرهنگ موسیقایی ایفا می‌کنند، ضمن برخورداری از زمینه‌های متنوع در مفاهیم وابسته به عملکرد خود، تفاوت‌های معنی‌داری با سایر آثار فرهنگی و تاریخی دارند. دست‌یابی به نتیجهٔ مطلوب در حفاظت و مرمت سازها، صرف‌نظر از پرداختن به مباحث عمومی، مستلزم آگاهی از مفاهیم مربوط به موسیقی نیز هست. در تعابیر کلاسیک حفاظت، حفظ حقیقت و آشکارسازی وجوه مادی اثر مورد تأکید قرار می‌گرفت، اما از اهداف حفاظت و مرمت معاصر، تسهیل‌گری خوانش برای مخاطبان است. هدف این پژوهش، بررسی وجوه مختلف خوانش سازها (به‌ویژه برونداد صوتی) و سپس، تبیین رویکردهای حفاظت و مرمت در جهت خوانش این آثار است. باید در نظر داشت که توجه به کدام بُعد از خوانش، باعث فهم و دریافت مناسب‌تری توسط مخاطب می‌گردد؟ بدین منظور با در نظر گرفتن مبانی حفاظت و مرمت و بررسی مفاهیم مرتبط با سازهای موسیقی، به تبیین رویکردهای حفاظت و مرمت پرداخته می‌شود. پس از گردآوری منابع در حوزه‌های حفاظت و مرمت و موسیقی، نتایج به شیوهٔ کیفی مورد تجزیه، تحلیل و تفسیر قرار گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که پیش از حفاظت-مرمت، آگاهی از وجوه خوانش (بر پایهٔ ارزش‌های متنوع موجود در سازها)، الزامی بوده و این فرایند، باید با در نظر گرفتن تعادل میان حداقل میزان مداخله، ضمن حداکثر بهره‌مندی مخاطب از خوانش اثر، انجام پذیرد.

واژه‌های کلیدی: سازهای موسیقی، حفاظت سازهای موسیقی، برونداد صوتی، خوانش

*این مقاله برگرفته از رسالهٔ دورهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان: تبیین رویکردهای حفاظت از سازهای موسیقی با تأکید بر برونداد صوتی، تحت راهنمایی نویسندهٔ دوم و با مشاورهٔ نویسندهٔ سوم در دانشگاه هنر تهران است.

** دانشجوی دکتری مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : hamedyoun@yahoo.com
*** استاد دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. Email : samanian@art.ac.ir
**** دانشیار گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email : asadih@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/13.50.37]

۱) مقدمه

نواختن یا حفظ کردن سازهای تاریخی به عنوان اسنادی همیشه مورد مناقشهٔ نوازندگان و مخاطبان موسیقی و همچنین کارشناسان حفاظت و مرمت بوده است. در حفاظت-مرمت سازهای موسیقی با اشیائی، با ویژگی‌های متنوع فرهنگی که با دارا بودن مواد متنوع در ساختار خود، آسیب‌های متفاوتی را نیز دربر می‌گیرند، مواجه هستیم. بر اساس تعاریف تخصصی، حفاظت[۱] بیانگر فعالیت‌های درمانی، از جمله: اقدامات پیشگیرانه و محیطی است که برای طولانی‌تر کردن هستی یک شیء انجام می‌شوند؛ و منظور از مرمت[۲] تمامی فعالیت‌هایی است که در راستای بهبود سیما و چیستی زیبایی‌شناختی شیء، ضمن توجه به ارائهٔ نهایی آن، به اجرا در می‌آید. آگاهی از مبانی نظری حفاظت و مرمت، با در نظر گرفتن جنبه‌های زیبایی‌شناسی و نیز کاربردی، باعث اتخاذ راهکارهای اصولی در این حوزه می‌شود. حفاظت و مرمت، در گام نخست با رویکرد خواناسازی، در جهت کمک به فهم و درک اثر صورت می‌گیرد. تمایز اساسی سازهای موسیقی با سایر آثار، وابستگی آنها به عنصر صوت است، و از این جهت، توجه به برونداد صوتی به‌عنوان یکی از وجوه مهم خوانش در این اشیاء، در کنار دیگر عناصر وابسته به عملکرد و ارزش (مشابه سایر آثار فرهنگی و تاریخی) دارای اهمیت ویژه‌ای است.

برونداد یا وجه بیرونی هنر موسیقی، شامل نغمات و اصوات، جزئی ناملموس از میراث موسیقی است که توسط سازها به‌عنوان وجه ملموس این میراث تولید می‌شود. مهمترین چالش در این مسیر، برقراری تعادل در شاخصه‌های متنوع عملکرد و ارزش با هدف درک و خوانش این آثار است. حفاظت از هر ساز موسیقی، نیازمند تفسیری خاص و رویکردی منحصر به فرد بوده و آگاهی و تفسیر حفاظت-مرمت‌گر از وجوه مختلف خوانش، دارای اهمیت به‌سزایی است. لذا هدف از انجام این پژوهش تبیین رویکردهای حفاظت و مرمت، در جهت خوانش سازهای موسیقی است و انجام آن از منظر شناسایی وجوه مختلف خوانش، ازجمله برونداد صوتی، ضرورت دارد.

۲) روش پژوهش

پژوهش پیش رو به صورت کیفی و روش کلی آن توصیفی تحلیلی و راهبرد اصلی آن بهره‌گیری از روش استدلال منطقی است. پس از گردآوری و طبقه‌بندی داده‌های اولیه براساس منابع و مستندات مکتوب، نتایج به‌دست آمده به شیوهٔ کیفی مورد تجزیه، تحلیل و تفسیر قرار گرفت. بدین منظور در گام نخست، ضمن پرداختن به مشخصه‌های سازهای موسیقی و برونداد صوتی در آنها، به عوامل مورد توجه در حفاظت از این آثار پرداخته و در گام بعدی موضوع خوانش و بررسی جنبه‌های آن مورد واکاوی قرار گرفته و در ادامه، براساس اصول و استنباط‌های به دست آمده از آنها، به رویکردهای حفاظت و مرمت در جهت خوانش سازها پرداخته شده است.

۳) ادبیات و پیشینهٔ پژوهش

با توجه به مطالعات صورت گرفته، مستندات مکتوب در دو حوزهٔ حفاظت-مرمت سازهای موسیقی و همچنین برونداد صوتی در سازها بررسی می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

۳-۱) حفاظت و مرمت ساز

در اوایل قرن بیستم میلادی علاقه به مطالعه و استفادهٔ مجدد از سازهای قدیمی افزایش یافت. این امر در منابعی مانند سازهای موسیقی قدیمی انگلیسی نوشتهٔ فرانسیس گالپین[۳]، که در سال ۱۹۱۰ منتشر شد و حضور مجموعه‌دارانی مانند ویلیام هیمن کامینگز[۴]، جان دونالدسون[۵] و توماس ویلیام تاپهاوس[۶] در آن زمان اهمیت دارد (Campbell, 1975, p. 297). از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی شاهد مستند شدن اصول نگهداری از اشیاء در موزه‌ها و حفاظت و مرمت کالبد فیزیکی در جهت نمایش سازها هستیم. پس از تأسیس مؤسسه‌ی CIMCIM[۷] وابسته به ایکوم[۸]، فعالیت‌های گسترده‌ای جهت حفاظت و مرمت سازهای فرهنگی و تاریخی صورت گرفت که از آن‌جمله می‌توان به انتشار کتاب حفاظت و نگهداری سازهای موسیقی، توصیه‌های کوتاه مدت (Berner et al, 1967, p. 8)، کتاب حفاظت از سازهای موسیقی تاریخی (Barclay, 1997)، مقالهٔ «اصول اساسی حفاظت از سازهای موسیقی» (Hellwig, 1978, p. 49) یا «مقالهٔ آیا مرمت شواهد را از بین می‌برد؟» (Barnes, 1980, pp. 213-218) اشاره کرد.

مجموعه مقالات سال ۱۹۸۷ جامعهٔ مرمتگران ایتالیا به طور خاص به مشکلات استفاده از سازهای موسیقی و محدودیت‌های عملی در مسیر حفاظت و مرمت می‌پردازد. به عقیدهٔ اوبرایان (۱۹۸۷)، استفاده از یک کپی از ساز تاریخی، معمولاً بر بازسازی آن ارجحیت دارد و عملکرد آکوستیک و موسیقایی که یک ساز باید انجام دهد به نفع ساخت کپی از آن است. واتسون به دو دیدگاه اغلب متضاد در مورد استفاده و حفظ سازهای موسیقی تاریخی می‌پردازد. در دیدگاه اول، سرنوشت همهٔ سازها، نواختن موسیقی است و حفظ مفاهیم اصلی ساز به بهترین نحو از طریق نواختن صورت می‌گیرد. بنابراین، سکوت ساز برای همیشه بی‌معنی است. دیدگاه دیگر بر این اساس است که تعهد ما به حفظ سازهای تاریخی تنها با محافظت از آنها در برابر تعمیر و مرمت‌های مزاحم و زوال فیزیکی ناشی از استفاده معنا می‌یابد (Watson, 1991, pp. 69-82). به عقیدهٔ اِلست (۱۹۹۴) با وجود انتظارات از پیش تعیین شدهٔ مخاطبان از چگونگی صدای سازهای اصیل، هنوز هیچ توافق مشترکی در مورد چیستی «سازهای اصلی» و تفاوت آنها با سازهای معمولی وجود ندارد. بارکلی به جنبه‌های اجتماعی مؤثر بر میزان مداخله در فرایند حفاظت و مرمت و تأثیر سلایق متولیان و مهمتر از آن، ابعاد فرهنگی که ساز به آن وابسته بوده، می‌پردازد (Barclay, 2005). در دورهٔ معاصر، طرح مباحثی چون نقش ساز وکارهای ارتباطی و نیز اهمیت وجوه ناملموس میراث، باعث توجه به شاخصه‌های ارزش، در ضمن شاخصه‌های عملکردی در میراث شده است. «انستیتوی حفاظت و مرمت گتی» نقش به‌سزایی در توسعهٔ دیدگاه‌های ارزش‌محور داشته است که از مهم‌ترین منابع آن می‌توان به انتشار کتاب ارزش‌ها و حفاظت و مرمت مواریث (Avrami, 2000)، و همچنین کتاب ارزیابی ارزش‌های میراث فرهنگی (De la Torre, & Throsby 2002) اشاره داشت.

۳-۲) برونداد صوتی در سازها

از اوخر سدهٔ بیستم میلادی، نشانه‌هایی از توجه به برونداد صوتی در برخی از پژوهش‌های نظری حفاظت و مرمت سازها، به چشم می‌خورد. از آن‌جمله می‌توان به آراء فریدمان هولویک در توجه به ارزش‌ها در میراث موسیقی اشاره کرد. همچنین پژوهش جان بارنز در مورد تأثیر مداخلات مرمتی و پژوهش اوبرایان در خصوص تأثیرات استفادهٔ مجدد در مخدوش شدن سازهای اصلی و از بین بردن شواهد فیزیکی (و پیرو آن شواهد برونداد صوتی) حائز اهمیت است. پژوهش‌هایی نیز توسط مارتین الست و کری‌کارپ در توجه به اصالت‌های مادی (و پیرو آن اصالت در برونداد صوتی) در مداخلات و نیز جنبه‌های ناملموس سازهای موسیقی در روند حفاظت و مرمت صورت گرفته است (Karp, 1985). ضمن توجه به برونداد صوتی، پرداختن به وجوه دیگر در خوانش سازها، اهمیت به‌سزایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/13.50.37]

در اتخاذ روش‌های بهینهٔ حفاظت و مرمت دارد. در مقالهٔ «مرمت در جایگاه تفسیر اثر هنری: دیدگاه یک فیلسوف»، مؤلف با نگاه هرمنوتیکی نسبت به فرایند حفاظت و مرمت و از جنبه‌های مختلف، تعامل با اثر تاریخی را بررسی نموده است (کریر، ۱۳۸٦، صص. ۳٦-۲۷).

ارائه و ارزیابی مجدد موسیقی تاریخی با به کارگیری مجدد از سازهای تاریخی در اوخر قرن نوزدهم، به ویژه در انگلستان، تحت تلاش پیشگامانی چون آرنولد دولمتچ[۹]، شتاب بیشتری گرفت (Barclay, 2005, p. 3). در کتاب لاوسن و استاول به پارامترهای اساسی در مطالعات فن‌شناسی در ساختار سازها، تاریخ موسیقی، زیبایی‌شناسی موسیقی در بازآفرینی برونداد صوتی و اجرای مجدد برخی از آثار موسیقی، پرداخته شده است. این بازآفرینی عمدتاً در همان مکان تاریخی، توسط سازهای اصیل و یا سازهای بازتولید شده انجام گرفته و از این جهت نقش حفاظتگران و مرمتگران بسیار پُررنگ بوده است (Lawson & Stowell, 2004)

اهداف پژوهش حاضر را می‌توان با آراء فریدمان هولویک (در توجه به ارزش‌ها در میراث موسیقی)، جان بارنز (در بررسی مداخلات مرمتی)، اوبرایان (تاثیرات استفادهٔ مجدد در مخدوش شدن شواهد در سازهای تاریخی)، مارتین الست (اهمیت توجه به اصالت در مداخلات حفاظت ومرمت)، رابرت بارکلی و کری‌کارپ (در توجه به مفاهیم گستردهٔ ارزش‌ها و خوانایی در حفاظت و مرمت سازهای موسیقی)، هم‌جهت دانست.

٤) شواهد و یافته‌های پژوهش

٤-١) تعبیر سازهای تاریخی

ساز موسیقی، در مقایسه با سایر آثار تاریخی - فرهنگی دارای ابعاد متنوع‌تری است. در وجوه ارتباطی آن، علاوه بر بُعد کاربردی و زیبایی‌شناسی دیداری، باید به زیبایی‌شناسی شنیداری[۱۰] نیز توجه نمود. سازها مولفه‌هایی تاثیرگذار در یک رابطهٔ بسیار تعاملی و عمیقاً احساسی بین مجریان و مخاطبان خود هستند و در این خصوص می‌توان زنجیرهٔ ارتباطی پیچیدهٔ «سازنده - نوازنده - ساز - شنونده» را توصیف نمود (Hutchins, 1978, p. 4).

دیوید لونتال در بررسی تأثیر گذشته بر جامعهٔ مدرن، چهار ویژگی ارزشمند «قدمت، تداوم، خاتمه و توالی» را مطرح می‌کند. به گفتهٔ او عملکرد شیء، چیزی است که در نهایت آن را تعریف می‌کند (Barclay, 2005, p. 15). سازهای موسیقی اشیاء عملکردی هستند که نقش مضاعفی در تولید صوت دارند. به لحاظ کاربردی، سازهای تاریخی را می‌توان به دو گروه تقسیم نمود: نخست، سازهایی که مربوط به دوره‌ای خاص از تاریخ موسیقی بوده و در اجرای موسیقی دوران معاصر جایگاهی ندارند و به‌ندرت استفاده می‌شوند و لذا به صورت مشخص می‌توان آنها را تاریخ‌گذاری کرد. گروه دوم سازهایی هستند که با وجود قدمت و ساخته‌شدن در دوره‌ای تاریخی، هنوز نیز نواخته می‌شوند. گذر زمان و شرایط استفاده باعث تغییراتی در ظاهر آنها شده است، بنابراین از نظر دیداری نیز تاریخی به نظر می‌رسند؛ این سازها بنا به کاربرد حرفه‌ای خود، معمولاً دستخوش اصلاحاتی شده و بنابراین می‌توان آنها را از نظر صدا معاصر دانست (Vaiedelich & Fritz, 2017, p. 52).

برخی از سازهای تاریخی در دوره‌های بعدی مجدداً به روش‌های موسیقی متفاوت از دورهٔ ساخت خود مورد استفاده قرار گرفته و گاه پتانسیل‌هایی را نشان داده که در زمان کاربرد اولیه غیرمنتظره بوده است. بنابراین تعریف مفهومِ «ساز تاریخی» بسیار دشوار است؛ سازی که به تازگی و البته از یک قالب و الگوی قدیمی ساخته شده، یا سازی که می‌توان با تجزیه و تحلیل مواد آن نشان داد که یک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

بخش یا کل ساز مربوط به دورهٔ تاریخی است. آیا با شنیدن صدای ساز می‌توان تاریخی بودن آن را تشخیص داد و برای این موضوع تنها نیاز به شنیدن صدای ساز کافی است؟

برخی از دگرگونی‌هایی که در نواختن مداوم و یا طی تعمیر یک ساز ایجاد می‌شود، ممکن است ساختار آن را تغییر دهد. برای آگاهی بهتر از این چالش به ذکر مثالی می‌پردازیم. تعداد زیادی از نوازندگان ویولن متخصص در اجرای آثار موسیقی معاصر، سازهایی را با امضای سازندگان معروف قرن هجدهم می‌نوازند. در سال ۱۸۰۳ میلادی قطعهٔ پارتیتای معروف یوهان سباستین باخ (BWV 1006)، که در سال ۱۷۲۰ ساخته شده بود، بر روی ویولن ساختهٔ نیکلاس لوپوت[۱۱]، جزو مجموعهٔ موزهٔ موسیقی، پاریس نواخته شد (شکل ۱). لوپوت که «استرادیواری[۱۲] فرانسوی» لقب گرفت، در آغاز قرن نوزدهم در پاریس فعالیت داشت. دوباره در سال ۲۰۰۲، با استفاده از همین ساز، قطعه‌ای از ایانیس زناکیس[۱۳] که در سال ۱۹۵۰ نوشته شده بود اجرا شد. دستهٔ این ساز حداقل یک بار تغییر کرده و اجزای مستعمل آن (از جمله گوشی‌ها و سیم‌گیر) مربوط به نیمهٔ اول قرن بیستم است. حال در مورد این ساز، دربارهٔ دروهٔ تاریخی که ساز به آن تعلق دارد با ابهاماتی روبرو هستیم (سال ساخت که بر روی برچسب سازندهٔ داخل ساز نصب شده یا مقاطع زمانی که تغییراتی در ساز داده شده است). و تعبیر مخاطب از صدای دورهٔ تاریخی ساز (صدای ساز از سال ۱۸۰۳ یا ۲۰۰۲، یا تاریخ کنسرتی که در حال اجراست، یا سال ۱۷۲۰ یا ۱۹۵۰، تاریخ ساخت قطعات).

شکل ۱: تصویر ویولن ساخته شده توسط نیکلاس لوپوت با کد E.996.10.1 ، مجموعهٔ موزهٔ موسیقی پاریس

منبع: http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/

۲-۴) برونداد صوتی در سازهای موسیقی

برونداد صوتی یا وجه بیرونی هنر موسیقی (به‌عنوان مهم‌ترین وجه تفاوت سازها با سایر آثار فرهنگی و تاریخی)، شامل نغمات و اصوات، جزئی ناملموس از میراث موسیقی بوده که توسط وجه درونی و ملموس آن، یا همان سازها، تولید می‌شود. مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و خصوصیات منحصر به فرد (کیستی یا چیستی) در هر صوت موسیقایی وجود دارد که آن را از سایر اصوات متمایز می‌کند (Stowell, 1992). ترکیب و توالی اصواتی که به اشکال مختلف با هم پیوند خورده‌اند دارای ویژگی‌های تعریف شده و هدفمندی‌اند؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

چرا که هر صدا در ساختاری که به آن وابسته است تعریف و تعبیر می‌یابد (Benveniste, 1969, p. 131). عناصر بی‌شماری باعث شکل‌دهی مفهوم برونداد صوتی‌اند که از آن‌جمله می‌توان به: شرایط ذهنی خالق صوت به‌عنوان عنصری مولد و خلاق، شرایط سازها، محیط ارائه و شرایط انتشار صوت موسیقایی، مخاطب و شرایط دریافت صوت موسیقایی اشاره داشت[۱۴].

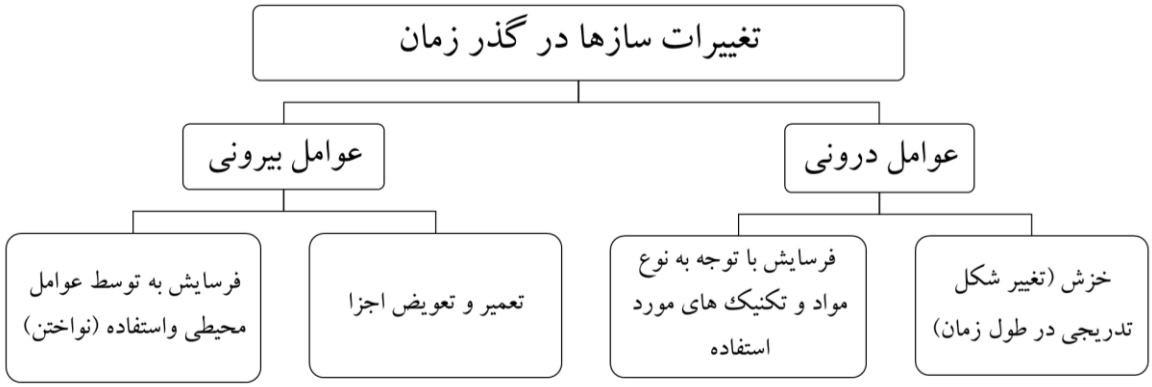
مفهوم برونداد صوتی به عوامل عینی مانند سازها، فضای اجرای موسیقی، مکتوبات موسیقی، ابزار ضبط و... وابسته است. باید در نظر داشت آن چیزی که از برونداد صوتی در محیط (پس از اجرای موسیقی به صورت فیزیکی)، شنیده می‌شود و آن بخشی که در ذهن شخص متصوّر می‌شود، در تمام مخاطبان همسان نیستند. از نظر رابرت مورگان، نگرانی برای اصالت در مورد موسیقی تاریخی، وضعیتی است که با درجه‌ای فوق‌العاده از عدم ثبات و اطمینان مشخص می‌شود و این نگرانی را می‌توان به عنوان بخشی از یک بحران کلی هویتی در دوران معاصر، به حساب آورد (Morgan, 1988, pp. 57- 87). در بازآفرینی موسیقی تاریخی، باید به این موضوع نیز توجه داشت که ساخت هر اثر موسیقی در دورهٔ خود بر اساس نوع اصوات و شرایط سازهای همان دوره برنامه‌ریزی شده است و روحِ اصلی یک اثر موسیقی تاریخی، اغلب به وسیلهٔ پیشرفت در مهارت‌های ارائهٔ اثر تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد (Lawson & Stowell , 2004, p. 15).

۳-۴) مبانی حفاظت از سازهای موسیقی

الف) اثر گذر زمان بر ساز، از خامی، پختگی تا زوال

تاریخچهٔ سازهای موسیقی تنها به پیشرفت‌های تکنیکی وابسته نبوده، بلکه بازتابی از رشد روح انسان برای دستیابی به صدای ایده‌آل است. سازها دوگانگی اصل و تغییرات را به روشی خاص نشان می‌دهند. آنها اشکال مختلفی را متحّد کرده و به اشیاء «دیاکرونیک[۱۵]» تبدیل می‌شوند[۱۶] (Vandervellen, 2017, p. 42). تغییرات در ساز در گذر زمان به دو صورت رخ می‌دهد: الف- توسط عوامل محیطی، نواختن و تعمیر و تعویض اجزا (عوامل بیرونی)، ب- به علت خزش در ساختار فیزیکی و همچنین نوع مواد و تکنیک های مورد استفاده (عوامل درونی) (شکل ۲) (Bucur, 2016, p. 760).

شکل ۲: عوامل مختلف تغییرات در سازها در گذر زمان (منبع: نگارندگان)



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

یک جسم ممکن است در ابتدا هیچ تغییر شکلی را تحت بارهای تنش نشان ندهد، اما با گذشت زمان تغییرات قابل مشاهده خواهند بود. خزش (تغییر شکل تدریجی اشیاء در طول زمان) به‌ویژه در بین سازهای زهی چوبی، که جدا از تأثیر رطوبت و دمای محیط در ساختمان مواد آلی، دائماً در معرض فشارهای ناشی از کوک سیم‌های سازند، بیشتر نمایان می‌شود. به عنوان نمونه، نیروهای ایستای ناشی از فشار سیم‌های تحت کشش روی یک ساز ویولن توسط لیپ[۱۷] محاسبه شد و مشخص کرد که نیروهای خمشی و تنش‌های برشی در صفحات، پل‌ها و اتصالات، ایجاد شده و همچنین در هنگام نواختن، نیروهای پویایی به‌وجود می‌آید (Bucur, 2016, p. 760). بخش دیگری از فرسایش به علت کیفیت نامناسب مواد به کار رفته در اتصالات از جمله چسب‌ها، پوشش‌دهنده‌ها و یا انتخاب غیر اصولی مصالحی نظیر چوب، رخ می‌دهد که در محدودهٔ عوامل درونی به عنوان ضعف تکنیکی قلمداد می‌شود. در محدودهٔ عوامل بیرونی، آسیب‌هایی توسط عوامل محیطی، شامل تغییر رطوبت و دمای محیط، وجود میکروارگانیسم‌ها، حشرات و ... ایجاد می‌شود.

در روند فرسایش تفاوت‌هایی بین سازها با سایر اشیاء وجود دارد. سازها به‌عنوان اشیاءِ عملکردی، در گروهی از مصنوعات قرار دارند که قبل از دستیابی به تفسیر کامل (یا به عبارت ساده‌تر، برای اینکه ما بفهمیم چیستند)، باید کاری انجام دهند و از این نظر در تضاد قابل توجهی با سایر اشیاءاند (مانند نقاشی و مجسمه‌ها) که هیچ بخش متحرکی ندارند (Barclay, 2005, p. 15). در سازها شاهد وجود بخش‌هایی با قابلیت تعویض (مانند سیم و پوست و...) نیز هستیم. تعویض برخی از اجزاء و بعضاً اعمال تعمیراتی که منجر به تغییر در ساختمان اولیهٔ سازها می‌شود، گریز ناپذیر است. حیات یک ساز را می‌توان مشابه زندگی انسان دانست، روندی که پس از تولد، با گذر زمان از دورهٔ جوانی و بالندگی، به میانسالی و پختگی و در نهایت به کهولت و فرسودگی و نهایتاً تخریب ختم می‌شود.

از اهداف مهم حفاظتگر، محافظت اثر در مقابل عوامل فرسایش و به تعویق انداختن زوال آن است. از سویی پختگی (پخته‌شدن صدا)[۱۸] که به سبب نواختن مکرر ساز به‌دست می‌آید، حاصل حرکت ساز در مسیر فرسایش است (Vandervellen, 2017, pp. 74, 188). حال، حفاظت‌گران با چالش‌هایی مواجه هستند: نزدیک ساختن ساز به یکی از دوره‌های زندگیش. آیا باید سازی که چندین سال استفاده شده را به دوران تولد، یا به دوران میانی و یا پختگیش ببریم؟ برطرف ساختن مشکلاتی که یک ساز در زمان استفاده داشته و باعث بروز محدودیت‌هایی برای نوازنده می‌شده یا عدم دخالت در جهت برطرف ساختن این مشکلات؟ آیا در مداخلات حفاظت و مرمت، می‌توان کیفیت اجرایی و نهایتاً کیفیت زیبایی‌شناسی شنیداری ساز را به بهتر از زمان کاربرد و یا حتی دورهٔ طلایی نوازندگی آن ارتقا داد؟

ب) از بین رفتن شواهد تاریخی در نوازندگی و مداخلات حفاظت- مرمت

استیون دیویز[۱۹]، فیلسوف معاصر، با توجه به وجود معانی مختلفی که در مواجهه با اثری تاریخی به ذهن مخاطب متبادر می‌شود، برای اصالت، سطوح مختلفی قائل شده است. بر این اساس، یک اثر زمانی در اصیل‌ترین شکل ممکن حفاظت و مرمت می‌شود که در کاربرد اصلی خود، در مکان اصلی خود و با هویت اصلی خود به ایفای نقش بپردازد (لوینسون، ۱۳۹۲، ص. ۱۹). اصالت مادی[۲۰] شامل اصالت در ماده و شکل (فرم) می‌باشد. اصالت معنوی[۲۱] نیز شامل اصالت در کاربرد و ارزش‌های نمادین و کنش محیطی است (پدرام و دیگران، ۱۳۹۰، صص. ۳-٤). در بازگرداندن سازهای موسیقی منحصر به فرد - که به عنوان «ویرانه‌های معتبر» نیز توصیف می‌شوند - به حالت نواختن به همان صورتی که در گذشته بوده است، تردیدهایی وجود دارد. این اجتناب ناپذیر است که هرگونه بازسازی و تعمیر، باعث از بین رفتن جزئیات تاریخی می‌شود. برای درک رابطهٔ بین میل به تجربهٔ موسیقی و نیاز به نتایج اطلاعات فنی و تاریخی، باید شرایط موجود را دریک زمینهٔ اجتماعی و تاریخی گسترده‌تر درک و ارزیابی نمود (Barclay, 2005, p. 2).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

عدم امکان برگشت در مداخلاتی که به مرور زمان به علت تعمیرات و یا تعویض قطعات در سازها انجام شده، مانع از رسیدن به اصالت مادی است. همان‌گونه که وایتزمن بیان داشته است: «واقعیت این است که هر مرمت؛ هر قدر هم که خوب، مستند یا دلسوزانه باشد، شواهد را پاک می‌کند. مرمت، در واقع یک ساز موسیقی را از اصل خود دور می‌سازد» (Waitzman, 1988, p. 22).

ج) توجه به ارزش‌ها در سازهای موسیقی

اقدامات حفاظتی باید موجبات «بازگشت اعتبار و ارزش» شیء را فراهم سازد (استنلی پرایس، ۱۳۹۵، ص. ۳۲۸). به نظر ریگل، شیئ تاریخی یادمانی است که «ارزش هنری و تاریخی» را توأمان داشته باشد. او در یادمان‌های هدفمند، حفاظت را برای ادراک و فهم اثر و بر اساس نیت هنرمند و شرایط زندگی وی پی‌ریزی کرده و همچنین در یادمان‌های غیر هدفمند، با اولویت دادن به ارزش‌های هنری، ادراک مخاطب در شرایط معاصر را دارای اهمیت می‌داند (Riegl, 1996, p. 80). غالباً ارزش‌های فرهنگی، زیبایی‌شناختی، فنی، تاریخی در ضمن بازرسی دیداری نمایان نمی‌شوند (Lacombe, 2011). وجوه متعدد برای ارزش‌های یک ساز مفروض است؛ ساخته شدن توسط سازندهٔ خاص، نواخته شدن توسط نوازندهٔ خاص در شرایط مکانی و زمانی ویژه، اثراتی که توسط تغییرات و یا تخریب‌ها که به عنوان شاخصه‌هایی قابل اعتنا بر اثر گذشت زمان بر ساز باقیمانده است و ... . ارتباط مستقیمی بین ارزش‌ها در ساز تاریخی و عملکردش وجود دارد. با وجود وابستگی اصول حفاظت و مرمت ارزش‌محور و حفاظت و مرمت عملکردمحور، مهمترین چالش‌های اساسی در حفاظت و مرمت را نیز می‌توان برقرای تعادل در شاخصه‌های متنوع عملکرد و ارزش موجود در اثر دانست (مونوس ویناس، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۵). پل فیلیپو احترام به تاریخ (حفظ آثار گذشت زمان بر روی اثر به عنوان ارزش تاریخی) و در عین حال رعایت یکپارچگی هنری شیء را تقریباً کاری غیرممکن دانسته و این تناقض اساسی را «قلب مشکل مرمت» توصیف کرده است (philippot, 1996, p. 220).

د) توجه به ساز، نیت هنرمند و دریافت مخاطب، در حفاظت و مرمت

در رویکردهای حفاظت معاصر به سه محور شناخت اثر، توجه به نیت هنرمند و اهمیت دریافت مخاطب به‌عنوان شاخصه‌های اصلی در تفسیر، در جهت رسیدن خوانش صحیح اثر توجه شده است (محتشم، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۲). از موارد مؤثر در برونداد صوتی، حضور متغیرهای انسانی است. توجه به سه عنصر «مخاطب، هنر و هنرمند»، در کنار محورهای سه گانهٔ «شنیدن، ساخت و اجرا»ی موسیقی به مثابه یک تجربهٔ انسانی است. در این تشبیه مقصود از هنرمند هر یک از عناصر خلق‌اند یعنی (سازندهٔ ساز، آهنگساز، نوازنده). بر اساس «نظریهٔ قصدگرایی» یا «ایدئولوژی مؤلف[۲۲]» که بر پایهٔ تفسیر متن است، معنای یک متن مستقیماً وابسته به قصد و دیدگاه مؤلف اثر است (Allen, 2000, p. 72). لذا ارتباط نزدیکی بین نیات واقعی هنرمندان و تفسیر اثری که می‌آفرینند، وجود دارد (Carroll, 2000, p. 75). آفرینش اثر موسیقایی در یک فرایند انجام می‌گیرد و هر یک از ارکان سازندهٔ ساز، آهنگساز، نوازنده را، می‌توان در این فرایند سهیم دانست. پس از آهنگساز (مؤلف موسیقی)، این نوازنده (مجری موسیقی) که عامل مؤثر و تعیین‌کننده در برونداد صوتی است. ریچارد تاروسکین، مهمترین فاکتور در رسیدن به اصالت در ارائهٔ موسیقی تاریخی را نوع بیان مجریان می‌داند (Taruskin, 1995). باید در نظر داشت که مجریان در استفادهٔ از اسناد گذشته در ارائهٔ اهداف آهنگسازان همواره نقص دارند. با این حال تاروسکین مدعی است که دقت‌نظر و سخت‌گیری‌های زیاد، عملکرد نوازندگی را کاهش داده و تا حد زیادی ما را از نیّات آهنگساز یا خالق موسیقی دور می‌سازد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

مخاطب زمانی با اثر ارتباط برقرار می‌کند که ریشه‌های مشترکی بین اثر و زندگی حقیقی خود بیابد (مک‌کوایل، ۱۳۸۷، ص. ۴). علاوه بر عناصر ظاهری، پارامترهای تاریخی، حرکتی، بساوشی و ... در شکل‌گیری ادراک مؤثرند و توجه به هر یک از آنها، در نهایت منجر به ادراک درونی در نزدیک شدن به شاخصه‌های برونداد صوتی می‌شود. نوازندگان و حفاظتگران به‌عنوان مخاطبان خاص، بعضاً اثراتی را بر روی ساز ایجاد می‌کنند. از دیگر سوی بهره‌مندی مخاطبان عام از ساز تاریخی بیشتر در موزه‌ها از بُعد دیداری و شنیداری است. حفاظت‌گر، با در نظر گرفتن دریافت و فهم مخاطبین مختلف و بر اساس فهم معانی، که گاهی هدف خالق اثر هم نبوده ولی در طول زمان بر اثر افزوده شده است، استراتژی مداخلات خود را برنامه‌ریزی می‌کند. البته این نکته نیز حائز اهمیت است که صرفاً براساس دیدگاه مخاطب نمی‌توان حفاظت کرد. آیزر[۲۳] از بانیان نظریهٔ دریافت، معتقد بود، مخاطب با توجه به قصد و نیتی که دارد، اثر را معناپردازی می‌کند. در این میان خوانش، تعامل میان اثر و مخاطب است؛ و حفاظت، تعامل میان اثر، خالق اثر و مخاطب را به جهت تسهیل در خوانش برعهده دارد (وطن‌دوست و دیگران، ۱۳۹۳، ص. ۳۷).

۴-۴) خوانش

الف) بررسی مفهوم خوانش در جهت درک و دریافت اثر

اغلب حفاظت-مرمتگران معاصر، برای تعیین حد مداخلات، رسیدن به خوانایی اثر را ملاک قرار می‌دهند. خوانایی ویژگی‌ای است که به اعتبار آن، شیء را بیننده (و در این‌جا بیننده-شنونده) به درستی درک می‌کند یا می‌خواند (و به تعبیری می‌شنود) (Keene, 2012). در واقع، ذات حقیقی شیء به دلایلی پنهان شده است و حفاظت‌گر است که این حقیقت را آشکار می‌کند. صرف‌نظر از خود شیء، معانی و مفاهیم شیء (چه بسا معانی که مورد نظر مخاطبان در طول تاریخ بوده است)، دارای اهمیت است و حفاظت‌گر است که تصمیم می‌گیرد کدام یك از معانی آشکار شود و گاه نیز مجبور است که بعضی معانی را فدای معانی دیگر کند (وطن‌دوست و دیگران، ۱۳۹۳، ص. ۳۳). در اینجا دو موضوع بسیار مهم مطرح می‌شود؛ یکی روند حفاظت و مرمت و نحوهٔ ارائه برای پیشبرد خوانایی و دیگری توجه به شرایط و سطح دریافت مخاطب نسبت به اثر. متفکران مدرن، از جمله مارتین هایدگر و سزاره برندی، درک اثر هنری را نتیجهٔ یک روند خلاق توسط انسان می‌دانند. در نتیجه، اهمیت یک اثر هنری در ابعاد ناملموس یا غیرمادی آن است که از این طریق ماده به حامل اطلاعات تبدیل می‌شود. مخاطب از طریق شناخت، معنای یک اثر هنری را در ذهن خود مجدداً متناسب کرده و آن را درک می‌کند.

مکتب هرمنوتیک[۲۴] یا علم تفسیر و تأویل، به آگاهی از فهم معانی از بطن زمینه، و در نتیجه رسیدن به تفسیر اثر اهتمام دارد (منوچهری، ۱۳۸٦، ص. ۲٤). حفاظت و مرمت آثار فرهنگی- تاریخی نیز ارتباطی مستقیم با هرمنوتیک دارد؛ چرا که قبل از هرگونه مداخله، نیاز به فهم و شناخت اثر و تفسیر آن است (محتشم، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۳). ویژگی‌های هرمنوتیک رمانتیک (یا هرمنوتیک سنتی) این‌چنین بیان می‌شود: بازسازی و بازتولید تفکر هنرمند- توجه به زمینه‌های پیدایش اثر هنری همچون بستر تاریخی، فرهنگی و ... در زمان خلق اثر- و بازسازی تاریخ اثر همراه با شناخت تاریخ هنر (ایگلتون، ۱۳٦۸، ص. ۱۱۷). بر این اساس، در مواجهه با سازهای تاریخی، بیشتر جنبهٔ مطالعه در ساختار و ارگانولوژی ساز، زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی که ساز در آن استفاده می‌شده و نیز بازآفرینی موسیقی تاریخی توسط ساز اصلی یا نمونه‌های بازتولید شدهٔ معاصر، مورد توجه واقع می‌شود. از دیگر سوی در هرمنوتیک فلسفی به‌جای تبیین روش فهم، پیرامون خود فهم و هستی‌شناسی فهم جستجو شده، و اصول آن این‌گونه بیان می‌شود: فهم بدون پیش فهم امکان‌پذیر نیست- پیش فهم‌ها هر بار مورد بازنگری قرار گرفته و در هر برههٔ زمانی حرکتی فزاینده دارند- باید

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/13.50.37]

افق مخاطب (حال) و اثر (گذشته) باهم تلاقی پیدا کنند که این مهم به روش دیالکتیکی انجام می‌گیرد- فاصلهٔ زمانی در فهم اثر مؤثر است (وطن‌دوست و دیگران، ۱۳۹۳، ص. ۳۲). بر این اساس، در فرایند فهمِ ساز تاریخی، پس از آگاهی از چند و چون ساز در دورهٔ زمانی خود و معرفی آن به مخاطب، سعی بر ارتقای سطح شناخت مخاطب می‌شود. بازنمایی برونداد صوتی امکان تعاملات بیشتر میان اثر، خالق و مخاطب را با سهولت بیشتری مهیا می‌سازد. در نهایت می‌توان رویکردهای هر دو نظام هرمنوتیک را در جهت شناخت و فهم سازهای موسیقی برای مخاطبان مد نظر قرار داد.

ب) وجوه مختلف خوانش در سازها

"کاپل"[۲۵] اشیاء را چون محفظه‌ای از سمبل‌ها و نشانه‌هایی از اعتقادات، فرهنگ‌ها و ... از زمان و فضایی خاص می‌داند که باید برای نسل‌های آینده زنده نگه داشته شوند (Caple, 2006, pp. 7-8). او مدل RIP را بر اساس سه هدفِ تا حدودی متضاد: (آشکارسازی[۲۶] ، بررسی[۲۷] و حفاظت و نگهداری[۲۸]) مطرح نمود. تعادل این اهداف مثلثی را تشکیل داده و مساحت داخلی آن را می‌توان به عنوان مداخلات حفاظت و مرمت توصیف کرد (Richmond & Bracker, 2009, p. 25). ادراک مخاطبان بر اساس داده‌های مختلف از بعد عینی و ذهنی صورت می‌گیرد. این نکته که کدام وجه یک ساز، باید خواناتر شود در فرایند حفاظت و مرمت دارای اهمیت است (توجه به هر یک از جنبه‌های عملکردی، تاریخی، زیبایی‌شناسی دیداری و شنیداری و... در ضمن توجه به شرایط ادراک مخاطبان). این که مخاطب تا چه اندازه‌ای تحت تاثیر شرایط دیداری (بدون دریافت صوت) می‌تواند پیام اصلی شیء را دریافت کند، نیز شایان توجه است. رویکرد برخی از موزه‌ها، استخراج اطلاعات موسیقی بدون نیاز به عملکرد اجرایی ساز است.

ج) خوانش با دریافت اطلاعات شنیداری: نواختن به‌منظور رسیدن به برونداد صوتی

خوانایی در سازها ویژگی‌ای است که به اعتبار آن علاوه بر حس دیداری، شیء به‌درستی درک، دیده یا شنیده شود. آنجا که درجهت خلاف ضرب‌المثل معروف «شنیدن کِی بود مانند دیدن» باید اظهار کنیم «دیدن کی بود همچون شنیدن!». به عقیدهٔ تئودور آدرونو[۲۹] جذابیت اجرای موسیقی تاریخی برای مجریان و شنوندگان، بیشتر به خاطر ایجاد صدایی است که تاریخی محسوب می‌شود واگر ما این صدا را با سازهای جدید اجرا کنیم، در واقع آن را جعل کرده‌ایم (Lawson & Stowell , 2004, p. 10). سرنوشت ساز تاریخی در ویترین موزه به قرارگرفتن در معبدی از سکوت تشبیه شده که در آن مکان می‌توان از آن به عنوان یک شیء بی‌جان محافظت کرد و با این تفاسیر عملکرد موسیقی آن فراموش می‌شود (Montagu, 1994, p. 36).

مهمترین هدف در استفاده از ساز تاریخی، دستیابی حداکثری به اصالت در برونداد صوتی، ضمن توجه به مؤلفه‌های بساوشی (ارتباط فیزیکی بهتر نوازنده و نهایتاً ارتباط بهتر حسی و روحی با ساز که می‌توان آن را به دست‌ورزی تعبیر کرد) و همچنین مؤلفه‌های شنیداری است. تناقضاتی میان کسانی که همیشه استدلال کرده‌اند که ساز موسیقی برای نواختن ساخته شده است و این روند باید ادامه یابد و گروهی دیگر که بهره‌مندی عملکرد مستمر برای تداوم اطلاعات تاریخی و فنی در ساز تاریخی، را به علت فرسایش و از بین رفتن مادهٔ اصلی، زیان‌بار می‌داند وجود دارد. اگر نوازندگی ساز را عمل خلاقانه‌ای در نظر بگیریم، با تأثیر مداخلات خلاقانه در سازها و ماهیت اساساً منحصر به فرد آن، اطمینان می‌یابیم که تأثیر عاطفی اصالت بر روی نوازنده و شنونده همیشه زیر سوال است. به‌عقیدهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/13.50.37]

تاروسکین: «کلمهٔ اصالت یا باید از دست منبع فعلی خود نجات یابد، یا توسط کسانی که آرزوی رسیدن به ارزش‌های اصیل را دارند، حذف شود» (Taruskin, 1984, pp. 3-12).

د) خوانش با دریافت اطلاعات غیر شنیداری

در برخی از سازهای تاریخی شاهد ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و علمی هستیم که در صورت نواختن مجدد، این شواهد دستخوش تغییرات می‌شود. طرفداران این ایده ساز را سند اصلی می‌دانند و لذا هر بخشِ بجا مانده باید تا حد امکان بدون مصالحه باقی بماند (Archbold, 2007, p. 70). از این منظر، یک ساز تاریخی ممکن است همان چیزی باشد که متصدیان موزه آن را «یک سند موسیقایی متروک، اما یک سند بکر» می‌نامند. در چنین شرایطی از هر گونه مداخله صرفنظر شده و مسیر حفاظت در جهت حفظ ارزش‌های غیر شنیداری قرار می‌گیرد (Karp, 1985, p. 180). اطلاعاتی در مورد سازندهٔ ساز و شرایط ساخت آن، دورهٔ زمانی کاربرد و در مواردی حضور برخی از سازها در رویدادهای مهم تاریخ موسیقی از این دست هستند. اثرات به جامانده از نوازندگان مشهور بر روی ساز ارزش فرهنگی ساز را دو چندان می‌سازد. به‌عنوان نمونه، چالش‌هایی در مسیر حفاظت و مرمت ساز پیانیست مشهور کانادایی، گلن هربرت گولد[۳۰] بروز کرد؛ خراش‌ها و لکه‌های روی صفحه کلید، آسیب سطحی بر روی پدال‌ها و بدنهٔ این پیانو منعکس کنندهٔ هزاران ساعت تمرینی بود که گولد برای رسیدن به تکامل در نوازندگی خود داشت (شکل ۳). اگر نوسازی مجدد ساز به طور کامل انجام می‌گرفت، ادامهٔ نشانه‌های حضور فرهنگی گولد به عنوان یکی از وجوه مهم ارزشی ساز پایان می‌یافت (Barclay, 2005, pp. 89-101, 169-185).

شکل ۳: پیانو در آپارتمان گلن گولد در تورنتو.

(National Library of Canada//Glenn Gould fonds/MUS 109)

ه) به‌کارگیری وجوه مختلف ارتباطی در مسیر خوانش:

در مورد سازهای موسیقی، ادراک به‌شکلی مضاعف و از طرق مختلف صورت می‌گیرد. در قدم نخست، رویکردهای مادی برای شناسایی منشأ یک ساز موسیقی و در نتیجه تأیید صحت آن، عمدتاً، به جای شنیدن، از طریق ادراک دیداری هدایت می‌شوند. صدا،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

فرم و رنگ روابط پیچیده‌ای را در کنار یکدیگر ایفا می‌کنند. اگر بتوان بعد مادی یک ساز را از طریق وجوه دیداری به صورت ناقص درک کرد، برای درک صدای آن، نیاز به کامل بودن ساز و علاوه بر این نواختن توسط یک نوازنده است. به‌عبارت دیگر، صدای تصوّر شده توسط مخاطب با جنبهٔ زیبایی‌شناختی دیداری ساز پیوند دارد. صدای سازهای مرسوم در تخیّل مخاطب وجود داشته و برای «شنیدن» سازی که می‌بیند به حافظهٔ شنیداری خود مراجعه می‌کند. اما تا چه حد می‌توان به این جنبه از ادراک دیداری به‌عنوان تداعی کنندهٔ ادارک شنیداری و در نتیجه تفسیر نهایی اثر بسنده نمود؟ وجوه مختلف ارتباطی درمسیر خوانش سازها را از طریق ادراک دیداری، شنیداری و بساوشی و یا ترکیبی از آنها می‌توان طبقه‌بندی نمود (جدول ۱). در این مسیر محیط ارائه و آگاهی و شناخت قبلی مخاطبان نیز دارای اهمیت هستند.

جدول ۱: بررسی وجوه مختلف ارتباطی در مسیر خوانش سازها (منبع: نگارندگان)

نوع	وجه ارتباطی	توضیحات	محیط ارائه			محدودهٔ مخاطبان	
			موزه	فضای وابسته به موسیقی تاریخی	سالن کنسرت	عام	خاص
ساز اصلی	دیداری	دیدن ساز به همراه اطلاعات مربوط تاریخ، سازنده، نوازنده و...	❁	❁		❁	❁
	شنیداری	شنیدن صدای ساز به‌صورت زنده		❁	❁	❁	❁
		شنیدن صدای ساز به صورت ضبط شده	❁			❁	❁
	بساوشی	نوازندگی توسط نوازندهٔ آگاه به سبک‌شناسی موسیقی تاریخی		❁	❁		❁
ساز بازتولید شده	دیداری	دیدن ساز در موزه یا مراکز آموزشی، پژوهشی	❁	❁		❁	❁
	شنیداری	شنیدن صدای ساز به صورت زنده		❁	❁	❁	❁
		شنیدن صدای ساز به صورت ضبط شده	❁				
	بساوشی	نوازندگی توسط نوازندهٔ آگاه به سبک‌شناسی موسیقی تاریخی		❁	❁		❁
		تعامل با ساز ساخته شده برای درک بهتر	❁			❁	

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

۵) بحث

پیش از انجام حفاظت و مرمت، شناخت و فهم اثر از وجوه گوناگونِ تاریخی (بازهٔ زمانی خلق و کاربرد اثر)، فنی (شناسایی مواد و روش‌های ساخت اثر، گاه نام سازنده)، فرهنگی (نقش، ارزش، جایگاه و کاربرد اثر در دوره‌ای خاص)، هنری (شناخت ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ اثر) و آسیب‌شناسی (شناخت آسیب‌های وارده به اثر و منشأ آن‌ها) ضروری است (محتشم، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۲). محدودهٔ زمانی حفاظت از مرز حال به سوی آینده تعریف می‌شود. البته با توجه به تعاریف، مسئولیت حفاظت و مرمت، بردن شیء به زمان گذشته و حرکت آن به سوی زمان حال و آینده است (به تعبیری شرایط حال را به زمان گذشته سوق داده و در انتهای فرایند، شیء به حالتی شبیه یا نزدیک حالت اولیه برگردانده می‌شود) (مونوس ویناس، ۱۳۹۶، ص. ۲۴). برَندی[۳۱] دربارهٔ فهم و دریافت اثر هنری، مرمت را لحظهٔ شناخت اثر قلمداد می‌کند و این شناخت را منوط به درک گذشته، حال و آینده می‌داند. از نظر او اثر هنری تنها به واسطهٔ زمان تاریخی هنرمند آن درک و شناخته نمی‌شود. فاصلهٔ زمانی بین آفرینش اثر هنری و زمان خلق دوبارهٔ آن، برهه‌های متفاوتی است، پس تاریخ اثر صرفاً زمان خلق آن نیست بلکه فاصلهٔ زمانی نیز جزء تاریخ اثر است و زمانی که دیالکتیک بین این دو تاریخ حفظ شود،لحظهٔ مرمت را لحظه‌ای روشمند در تشخیص اثر هنری می‌سازد (Brandi, 2005, pp. 49-61). حفظ تمامیت و توجه به «وحدت بالقوهٔ اثر» در فرایند حفاظت و مرمت حائز اهمیت است. پانوفسکی، بازآفرینی یک اثر هنری را، تمامیت واحد با نیت خالق اثر دانسته و استدلال می‌کند که برای بازآفرینی یک اثر در تمامیت آن، ضروری است که بر همهٔ عناصر آن ارج نهاده تا مخاطب بتواند واکنشش را در تمامیتی واحد با نیت خالق اثر هم‌سو کند (جانجی، ۱۳۸۸، صص. ۱۷-۱۸).

از جنبه‌های مختلف تشابهاتی در چالش‌ها و متغیرهای حفاظت و مرمت سازهای موسیقی و آثار نقاشی وجود دارد. اصوات تک‌به‌تک در کنار هم نغماتی را می‌سازند، همان‌گونه که اجزای تصویری منفرد در کنار هم تصویر را شکل می‌دهند. لذا همان‌گونه که بر اساس مستندات و سنجه‌های کمّی نمی‌توان زیبایی‌شناسی را در آثار نقاشی ارزیابی نمود، بر این اساس نیز نمی‌توان زیبایی‌شناسی را در موسیقی ارزیابی کرد. در سازهای تاریخی، همیشه برای به دست آوردن اطلاعات در مورد مقادیر ناملموس (مانند صدا) ترس از به خطر افتادن اجزای ملموس (مواد ومصالح) وجود دارد. برای نمونه، بازگشت به شرایط استفاده با اقدامات مرمتی گسترده می‌تواند ارزش تاریخی ساز را تحریف کند (Vandervellen, 2017, p. 70). نمایشِ ساز تاریخی و ارائهٔ صدای آن در محیط وابسته (از ابعاد شنیداری و دیداری بر اساس شرایط اجرا و درک معنایی فضا) بسیار اهمیت دارد.

با توجه به اهمیت ماهیت حقیقی در حوزهٔ حفاظت و مرمت سازها، حفظ مواد و مصالح اصلیِ زمان ساخت دارای اهمیت است، در صورتی که قرارگیری ساز در شرایط نواختن تعویض یا اصلاح این بخش‌ها را ضروری می‌سازد. در برخی از سازها شاهد اجزا و عناصر اصلی در بدنهٔ ساز و اجزای فرعی به عنوان بخش تابع ارگونومی و سلیقهٔ منحصر به هر نوازنده هستیم؛ بخش‌هایی از الحاقات نیز وجود دارند که خود مرتعش نمی‌شود، اما باعث ایجاد ارتعاش هستند، مثلاً مضراب‌ها در سازهای زهی زخمه‌ای و آرشه در سازهای زهی کششی. بخش‌هایی نیز در طول زمان، مکرراً تعویض می‌شوند، مانند زبانه‌ها در سازهای بادی و پرده‌ها یا پوست و سیم‌ها در سازهای زهی. هنگام مداخله در جهت خوانش، باید به تمام جنبه‌های ساز تاریخی توجه کرد ازجمله: عملکرد اصلی- ظاهر اصلی- عملکردهای تاریخی بعدی- تغییرات ایجاد شده در ظاهر در دوره‌های پس از ساخت- شواهد مستند یا مشهود از تاریخچهٔ طراحی، ساخت، یا استفاده آن- مرمت و تعمیرات قبلی (Barclay, 1997, p. 3). در تعادل بین حفظ وضعیت فعلی یک ساز (حفاظت)، بازگشت به حالت قبلی یا اصلی آن (مرمت) و یا ساخت مجدد سازها (تعمیر و بازتولید) و معیارهایی برای نواختن سازها (قابلیت استفادهٔ مجدد) در مسیر خوانش سازها، معضلات مختلفی وجود دارد. لذا مداخلات را می‌توان در سه مسیر جهت‌دهی نمود (Barclay, 2005, p. 19):

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

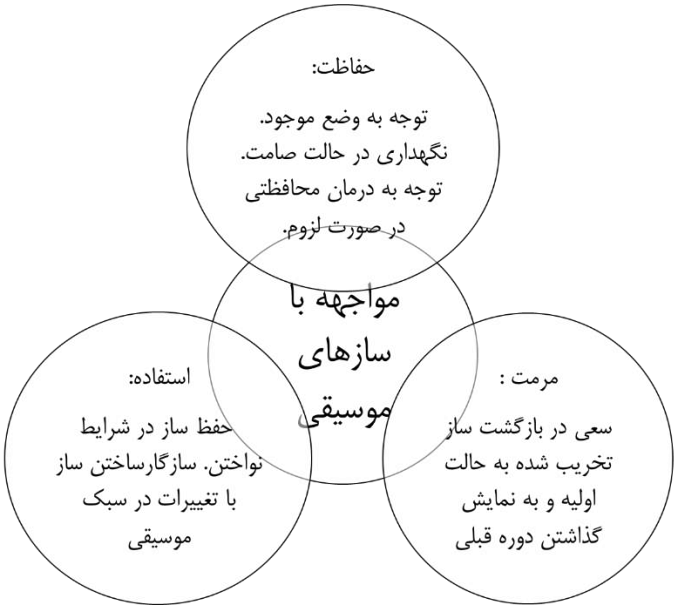
[DOI: 10.22034/13.50.37]

الف- استفاده: ساز همچنان نواخته می‌شود، در شرایط نواختن حفظ شده و متناسب با تغییرات در سبک موسیقی سازگار شده است. سازها از قبل در شرایط نواختن قرار داشته‌اند و شرایط مداخله بر روی آنها در جهت نگهداری است.

ب- حفاظت: وضعیت موجود ساز مورد احترام است و از مداخلات بعدی اجتناب می‌شود. سازها نواخته نشده و هرگونه مداخله تنها در جهت حفاظت پیشگیرانه و غیر مداخله‌ای انجام می‌گیرد.

ج - مرمت: سازها به حالت اولیه برگردانده می‌شود و در شرایطی نگهداری می‌شود که نمایانگر دورهٔ قبلی وجود آن است. سازها در شرایط تخریب شده‌ای قرار دارند و مداخلات بر روی آنها مرمت و به دنبال آن حفاظت است (شکل ۴).

شکل ۴: الگوی مواجهه با سازهای موسیقی (منبع: نگارندگان)



٦) نتیجه‌گیری

سازهای موسیقی به عنوان گروهی از پیچیده‌ترین ساخته‌های بشر، بخشی مهم از میراث فرهنگی به شمار می‌آیند. چرا که یک ساز تاریخی، حامل پیام فرهنگ موسیقایی زمان خویش است. از این جهت برونداد صوتی به عنوان «یکی از عناصر اصلی فرهنگ موسیقایی» در مقایسه با سایر جلوه‌های هنری سازها، در جایگاه ویژه‌ای قرار دارد. اما باید به این نکته توجه داشت که سازها نیز مشابه سایر آثار فرهنگی و تاریخی، دارای ارزش‌های مختلفی‌اند و لذا تمرکز بر ارزش شنیداری، موجب کم‌رنگ شدن سایر ارزش‌های تاریخی، زیبایی‌شناسی و فرهنگی از دید مخاطب می‌گردد. یکی از مهم‌ترین وظایف حفاظت و مرمت، تسهیل در خوانایی اشیاء است. در مقولهٔ خوانش دو موضوع بسیار مهم مطرح می‌شود؛ یکی چگونگی فرایند حفاظت، مرمت و نحوهٔ ارائهٔ اثر برای پیشبرد خوانایی و دیگری توجه به شرایط و سطح دریافت مخاطب. ارتباط مخاطب با سازها از طریق دیداری، شنیداری و بساوشی و یا ترکیبی از آنها صورت می‌پذیرد و با توجه به چگونگی این ارتباط و آگاهی از ارزش‌های موجود در ساز، حفاظت-مرمت‌گر به عنوان واسطه‌ای میان ساز و مخاطب شرایط ویژه‌ای را در جهت خوانش ساز رقم می‌زند. با توجه به موارد گفته شده، آگاهی از ابعاد متنوع خوانش در سازهای تاریخی، قبل از هر گونه مداخلهٔ حفاظت-مرمتی الزامی است. غالباً حفاظت‌گران در مسیر خواناسازی در تعادل بین حفظ وضعیت فعلی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/13.50.37]

یک ساز (حفاظت)، بازگشت به حالت قبلی یا اصلی آن (مرمت)، ساخت مجدد سازها (بازتولید) و یا استفادهٔ مجدد از سازها با چالش‌هایی مواجه هستند. کنترل حد مداخله در فرایند حفاظت و مرمت برای رسیدن به خوانشی صحیح از ساز تاریخی، ضمن ایجاد تعادل بین حداقل میزان دخالت در اثر و حداکثر بهره‌مندی از اصالت اولیهٔ آن بسیار ضروری است. در پایان این نکته را باید خاطر نشان ساخت که در اتخاذ روش‌های مداخله، نمی‌توان دستورالعمل واحد و یکسانی در مورد همهٔ سازها تدوین کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Conservation

2. Restoration

3. Francis Galpin

4. William Hayman Cummings

5. John Donaldson

6. Thomas William Taphouse

7. Comité International des Musé es et Collections d'Instruments de Musique

۸. شورای بین‌المللی موزه‌ها (International Council of Museums) یا به اختصار (ICOM)، تنها سازمان تخصصی موزه‌ای و موزه‌داران در سطح جهانی است که به ارتقاء و محافظت از میراث‌های طبیعی و فرهنگی کنونی و گذشته، محسوس و نامحسوس، می‌پردازد.

9. Arnold Dolmetsch

۱۰. در این پژوهش به‌جای واژگان صوتی یا سمعی از واژهٔ شنیداری و به جای واژگان بصری از واژهٔ دیداری استفاده شده است.

11. Nicolas Lupot

۱۲. Antonio Stradivari آنتونیو استرادیواری (۱۶۴۴-۱۷۳۷) سازندهٔ شهیر ایتالیایی ویولن و سازهای زهی

13. Ianis Xenakis

۱۴. تأثیر فضای واقعی بر روی درک موسیقی بسیار اهمیت دارد. ظهور هر نوع از موسیقی در دوره‌ای تاریخی خلق شده که دارای معماری ویژهٔ خود بوده است و هم‌زمانی و هم‌مکانی این دو، تأثیر موسیقی را دوچندان می‌سازد. بدیهی است که همسو نبودن معماری با موسیقی اجرا شده در آن، باعث خدشه دار شدن در تأثیر موسیقی می‌شود.

۱۵. Diachronic فرایندی است که در آن چیزی، در طول زمان ایجاد شده و تغییر و تکامل یافته است

۱۶. ممکن است تغییرات تدریجی سازها در طول زمان، به‌عنوان یک الگو در دورهٔ معاصر پذیرفته شده باشد. مثلاً سیمِ سازِ تار که در قدیم از جنس ابریشم بوده و در این دوران به‌صورت فلزی شده است را اگر به حالت ابریشمی در بیاوریم، به تعابیری که از هویت در برونداد صوتی آن داریم خدشه وارد می‌شود.

17. Émile Leipp 1965

۱۸. مرز میان پختگی یا جا افتادگی و تخریب در ساز بسیار مهم و حساس است. برخی از عوامل ایجاد فرسایش از قبیل: برخورد دست نوازنده در سازهای مضرابی و زخمه‌ای، ورود نفس توأم با بخار بازدم نوازنده در سازهای بادی، اصطکاک آرشه با سیم در سازهای کششی، تعریق و اثر رطوبت دستان نوازنده و اعمال نیرو بر روی ساز، بعضاً در پختگی ساز نیز دخیل‌اند.

19. Stephen Davies

20. Originality

21. Authenticity

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

22. The ideology of the author
23. Wolfgang Iser
24. Hermeneutics
25. Chris Caple
26. Revelation
27. Investigation
28. Preservation
29. Theodor Adorno
30. Glenn Herbert Gould (1932-1982)
31. Cesare Brandi

کتاب‌نامه

استنلی پرایس، ن. (۱۳۹۵). خوانش‌هایی در حوزهٔ حفاظت، جستارهای تاریخی و فلسفی در حفاظت از میراث فرهنگی. تدوین و ترجمه ر. وطن دوست، تهران: انتشارات پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

ایگلتون، ت. (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمهٔ ع. مخبر، تهران: مرکز.

پدرام، ب.؛ اولیاء، م. ر. و وحیدزاده، ر. (۱۳۹۰). ارزیابی اصالت در فرایند حفاظت از آثارتاریخی ایران: ضرورت توجه به تداوم فرهنگ بومی آفرینش هنری .مرمت و معماری ایران (مرمت آثار و بافت های تاریخی، فرهنگی)، ۱(۲)، ۱۶-۱. http://dorl.net/dor/20.1001.1.23453850.1390.1.2.6.6

جانجی، ر. (۱۳۸۸). ارتباط زیباشناختی از نظرگاه هندی، ترجمهٔ ن. افشار، تهران: شادرنگ.

کریر، د. (۱۳۸۶). مرمت در جایگاه تفسیر اثر هنری: دیدگاه یک فیلسوف. ترجمهٔ ا. ح. کریمی، دوفصل نامه مرمت و پژوهش، -(۳)، ۲۷ - ۳۶.

لوینسون، ج. (۱۳۹۲). زیبایی شناسی هنرها. ترجمهٔ م. م. ساعتچی و ن. افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

محتشم، ع. (۱۳۹۵). بررسی جایگاه «قصد هنرمند» در مداخلات حفاظتی و مرمتی در آثار فرهنگی- تاریخی. نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر، ۹(۱۸) ، ۱۰۱-۱۱۹. https://doi.org/10.30480/vaa.2017.584

مک‌کوایل، د.(۱۳۸۷). مخاطب‌شناسی. ترجمهٔ م. منتظرالقائم، تهران: انتشارات دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

منوچهری، ع. (۱۳۸۶). پژوهش هنر و هرمنوتیك. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۱(۷)، ۱۷-۳۳.

مونوس ویناس، س. (۱۳۹۶). مبانی نظری حفاظت و مرمت در دوران معاصر. ترجمهٔ ک. سامانیان، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی و دانشگاهها (سمت).

وطن‌دوست، ر.؛ مظفر، ف.؛ شایگان فر، ن. و طباطبایی، ز. (۱۳۹۳). مقایسه رویکردهای حفاظت و نسبت آنها با خوانش و درک اثر هنری. مرمت و معماری ایران، ۴(۷)، ۲۹-۴۰. http://dorl.net/dor/20.1001.1.23453850.1393.4.7.6.7

Allen, G. (2000). *Intertextuality* (*The new critical idiom*). Taylor and Francis Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203829455

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

Archbold, L. (2007). Organ restoration reconsidered; Proceedings of a colloquium (J. R. Watson Eds.). *Music and Letters, 88*(2), 333-335. https://doi.org/10.1093/ml/gcl094

Avrami, E. (2000). Values and heritage conservation. *Conservation*: *The Getty Conservation Institute Newsletter*, *15*(2), 18-21.

Barclay, R. L. (1997). *The care of historic musical instruments*. CIMCIM, CCI, and MGC. https://lccn.loc.gov/2002416619

Barclay, R. L. (2005). *The preservation and use of historic musical instruments*: *display case and concert hall*. Earth scan. https://lccn.loc.gov/2004016419

Barnes, J. (1980). Does restoration destroy evidence? *Early Music, 8*(2), 213-218. https://doi.org/10.1093/earlyj/8.2.213

Benveniste, É. (1969). Sémiologie de la langue (1). *Semiotica*, *1*(1), 1-12 https://doi.org/10.1515/semi.1969.1.1.1

Berner, A., Van Der Meer, J. H., Thibault, G., & Brommelle, N. (1967). *Preservation & restoration of musical instruments*: *Provisional recommendations*. Evelyn, Adams & Mackay. https://lccn.loc.gov/70354685

Brandi, C. (2005). *Theory of restoration*. Istituto Centrale Per IL Restauro.

Bucur, V. (2016). *Handbook of materials for string musical instruments*. Springer. doi: 10.1007/978-3-319-32080-9

Campbell, M. (1975). *Dolmetsch*: *the man and his work*. Hamish Hamilton. https://lccn.loc.gov/75332413

Caple, C. (2006). *Objects*: *reluctant witnesses to the past*. Routledge. Doi: 10.4324/9780203409060

Carroll, N. (2000). Intention and interpretation: The debate between hypothetical and actual intentionalism. *Metaphilosophy, 31*(1-2), 394- 404. https://doi.org/10.1111/1467-9973.00131

De la Torre, M., & Throsby, D. (2002). *Assessing the values of cultural heritage* (Research report). The Getty Conservation Institute.. https://www. getty. edu/conservation/publications_resources/ pdf _ publications/pdf/assessing. pdf.

Hellwig, F. (1978). Basic aspects of musical instrument conservation. *Studies in Conservation*, *23*(sup1), 49-50. https://doi.org/10.1179/sic.1978.s013

Hutchins, C. M. (1978). *The Physics of music*: *Readings from scientific American*. W.H. Freeman and Company. https://lccn.loc.gov/77028461

Karp, C. (1985). Musical instruments in museums. *Museum Management and Curatorship*, *4*(2), 179-182. Doi:10.1080/09647778509514969

Keene, S. (2012). *Managing conservation in museums*. Routledge.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]

Lacombe, H. (2011). L'instrument de musique: identité et potentiel. *Methodos. Savoirs et textes*, -(11). https://doi.org/10.4000/methodos.2552

Lawson, C., & Stowell, R. (2004). *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge University Press. http://www.cambridge.org/0521621933

Montagu, J. (1994). A clavichord by hieronymus Hass. *National Art Collections Fund Annual Review (London)*. 34-36.

Morgan, R. (1988). *Tradition, anxiety and the current musical scene, Authenticity and early music*. Oxford University Press.

Philippot, P. (1996). Restoration from the perspective of the humanities. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. The Getty Conservation Institute. 216-229.

Richmond, A., & Bracker, A. L. (Eds.). (2009). *Conservation: Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Routledge.

Riegl, A. (1996). The modern cult of monuments: Its essence and its development. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. The Getty Conservation Institute, *69*, 83.

Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Press.

Taruskin, R. (1984). The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing. *Early Music*, *12*(1), 3-12. https://www.jstor.org/stable/3127146

Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.

Vaiedelich, S., & Fritz, C. (2017). Perception of old musical instruments. *Journal of Cultural Heritage*, *27*, S2-S7. https://doi.org/10.1016/j.culher.2017.02.014

Vandervellen, P. (2017, October 5-7). *Preservation of wooden musical instruments - Ethics, practice and assessment* [Conference Session]. COST FP1302 WoodMusICK, 4th Annual Conference, Musical Instruments Museum, Brussels, Fedopress. www.woodmusick.org

Waitzman, M. (1988). Ancient musicland to 'authenticity'. *Music and Musicians International*, *37*(3), 17.

Watson, J. R. (1991). Historical musical instruments: A claim to use, an obligation to preserve. *Journal of the American Musical Instrument Society*, *17*, 69-82.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/13.50.37]