

موسیقی در گذرگاه تاریخ

(نگاهی گذرا به موسیقی شرقی و غربی)

(جانباز نبرد از شهر پلخمري)



در خسرو و شیرین نظامی می خوانیم:

نشسته با ربد بر بربط گرفته

جهان را چون فلک در خط گرفته

نکیسا نام مردی بود چنگی

ندیم خاص خسرو پیر زنگی

از این سو با ربد چون بلبل مست

ز دیگر سو نکیسا چنگ در دست

نکیسا بر طریقی کان صنم خواست

فرو خواند این غزل در پرده راست

شکفته چون گل نوروز خوش رنگ

به نوروز این غزل در ساخت با چنگ

به آواز حزين چون عذر خواهان

روان كرد اين غزل را در سپاهان

در آن پرده كه خواندندش حصاري

چنين بكري برآورد از عماري

نكيسا در ترنم جادويي ساخت

پس آنگه اين غزل در راهوي ساخت.

بشر از تاريخ زندگي خويش در مسائل گوناگون فرهنگي اجتماعي و در جهت پيشرفت زندگي خويش بهره جسته است. موسيقي نيز به مثابه عنصري از پديده هاي فرهنگي داراي تاريخي بوده است به بلندي عمر انسان كه موسيقي عصر حاضر را تحت تاثير قرار داده و به آن شكل بخشيده است. امروز به امكانات نامحدود و از طريق فن آوري جديد ميتوان به انواع موسيقي بومي و ملي و سبك هاي مختلف دسترسي پيدا كرد. اين موسيقي ها بر يكديگر تاثير گذاشته و در شكل گيري موسيقي جديد دخیل هستند. همانگونه كه آدمي وقتي بزرگ مي شود از والدين خود جدا شده و راه نويني را در زندگي پيش ميگيرد آهنگسازان نيز گاه در طول تاريخ سبك آثار گذاشته را تغيير داده و سبکهاي جديدي را پايه گذاري ميکنند. اگر بخواهيم بدانيم چرا يك موسيقي به شكلي كه آن را ميشنويم ساخته شده بايد به تاريخ موسيقي مراجعه كنيم. به طور مثال با وجودي كه از آثار بتهوون لذت ميبريم ليكن نميتوانيم بدون شناخت از موسيقي هايدن يا باخ آنرا درك کرده و ستايش كنيم اين مسئله در مورد آهنگسازان قرن بيستم الينگتون و استراوينسكي نيز صدق ميکند. مبناي موسيقي الينگتون بر اساس ملودي محزون و جاز آفريقايي و همينطور موسيقي سنتي اروپاست. استراوينسكي از گذشتگان روس خود و همينطور از آثار گيوم دوماشو (موسيقي دان مطرح فرانسوي قرن ۱۴) كه فقط براي مخاطبين عصر خود قابل شنيدن بود الهام گرفت....



بسيار نواخته ام آن روزها را، كه باغ پر از خشكي بود. باغ پر از بي برگی.

پر از نشانه هاي غريب عشق در لهيب سوزان تمنا براي رسيدن و باليدن و براي شدن.

بسیار نواخته ام آن روزها را، که نشسته بودیم در انتظار ماه و آئینه و آفتاب و تنها چشم بر روزنه ای که چشم انداز دنیائی بود، ناممکن و دور ناممکن و غریب.

بسیار نواخته ام آن روزها را، در غربت و تنهائی خویش و جز تو کسی نشنید آن نغمه های غریب را، که از دوردستهای وجودم می آمد از آنجا که هیچ پیدا نبود. جائی بود میان شب و روز و انگار که از زیر طاق ایوان شبستانی قدیمی می آمد. نغمه ای بود که می آمد وجودم را می انباشت از دردهای کهن هزار ساله. دردهائی را که نه کس را یارای گفتن بود و نه کس را تاب شنیدن.

بسیار نواخته ام آن روزها را، برای اندیشیدن و برای ایستادن در گذر از کوچه های خیس و خلوت عاشقی. در مسیر پروراندن لحظه هائی دور که تو را و مرا به آنجائی برساند که جهانی است پر از شگفتی و راز و سرآغازی است برای بالیدن.

راستی بیاد می آوری آن روزها را. استاد مرا گفت: هان چه میگوئی پسر؟

دلم لرزید. گفتم استاد بر من عشق بیاموز!

چه راه غریبی بود در گذر از رهگذار باریک و تنگ آن سالها.

و اینک از پس آن روزهای رفته نغمه ها و آواهای غریب و ژرفی است که همواره مرا میخواند.

اینک نشسته ام بر آستان آن باغ همان باغی که بی بار بود و بی برگ و امروز بیچیده در غبار آن تمنا و تازه تازه بهار را از نو تجربه میکند. رفته رفته و آرام به بار می نشیند تا که لحظه هایمان آبی شود به رنگ خدا.



موسیقی هنریست که مرز نمیشناسد



امروز همهی انسان‌ها چه آنهایی که در جوامع کوچک سنتی و چه در کشورهای مدرن زندگی می‌کنند کم و بیش با موسیقی آشنایی دارند و با آن به فراخور درک خود رابطه برقرار می‌کنند. تاریخچه و چگونگی مراحل تکامل، انواع سبک‌ها و تفاوت آن در اقوام گوناگون، قابل تامل و بررسی است. صدای شر شر آب، وزش باد در بوته زار، غزل خوانی پرندگان و هزاران صدای موجود در طبیعت شاید اولین ضرب آهنگ و ملودی‌های موسیقی در جهان هستی بوده که انسان با الگوگیری از آنها در طی زمان به اختراع سازهای مختلف پرداخت. نخستین نمونه آفرینش موسیقی توسط انسان اولیه، نقشی است که در یک غار در "آری پز" فرانسه برجای مانده است. در این نقاشی، شکارچی کمانی را در دست دارد، ولی از آن برای پرتاب استفاده نمی‌کند بلکه آن را به دهان گذاشته و مانند "چنگ" می‌نوازد. موسیقی برای انسان‌های اولیه نوعی ابزار جادو بود و شکارچی نیز با آن در صدد جادوی شکار خود بود. آنان در واقع موسیقی را هدیه‌ای از جانب خدایان می‌دانستند که با آن می‌توانستند به جز خواص فوق حیوانات را نیز شکار کنند. بعدها شیوه‌های جدیدی برای تکامل موسیقی ابداع شد و از غلاف گیاهان و دانه‌های خشک شده نوعی، با کشیدن پوست درخت "طبل" و از فلز "سنج" و از قطعات سنگی و چوبی به اندازه‌های مختلف "چنگ" (هارپ) ساخته شد و برای ارتعاش بیشتر اصوات، سیم‌ها را روی جعبه‌ای که از وسط خالی است نصب کردند و بعدها از همین روش سازهایی مانند "قانون"، "سنتور"، "گیتار"، "بربط" و غیره که در حال حاضر مرسوم است، ساخته شد.

در دوران امپراتوری‌های بزرگ مصر و چین نمونه‌های مختلفی از هر یک از این‌گونه سازهای اصلی وجود داشت که در کاخ‌ها و معابد بزرگ اغلب دسته‌هایی از نوازندگان "چنگ"، "شیپور" و "طبل" برای پرستش خدایان می‌نواختند و شواهد نشان می‌دهد که مراسم مهم و بزرگ همیشه با موسیقی و رقص برگزار می‌شد. در انجیل به آلات موسیقی بسیاری اشاره شده است که بعضی از آن‌ها اسامی عجیبی از قبیل "شوفار" (نوعی ترومپت)، "شائوم" (نوعی ساز بادی) و "سالتری" (نوعی چنگ) بود.

اگر چه یونانی‌ها بناهای زیبا، مجسمه‌های ارزنده، نمایشنامه‌ها و اشعار زیاد و بزرگی از خود بر جای گذاشته‌اند اما به نظر می‌رسد موسیقی آنان رشد چندانی نداشته است.

یونانی‌ها ارزش زیادی برای موسیقی قابل بودند و حتی مسابقاتی در این زمینه برای خوانندگان و نوازندگان ترتیب می‌دادند. یونانیان شیوه خواندن نت با حروف را اختراع کردند و این حروف را در بالای کلمات یک قطعه آواز می‌نوشتند. موسیقی در نمایشنامه‌های یونانی نقش مهمی داشت و اغلب از گروه "کر" برای خواندن قسمت‌هایی از نمایشنامه‌ها استفاده می‌شد. رومی‌ها نیز از موسیقی در مهمانی‌ها استفاده می‌کردند و در مراسم مذهبی و احتمالاً در روم برای نخستین بار ایده "بازیگران سیار" پایه‌گذاری شد.

مردم فقیری که می‌توانستند هنرنمایی کنند در میدان‌ها و در خانه‌های بزرگ نمایش اجرا می‌کردند و می‌توانستند به سراسر امپراتوری روم مسافرت کنند و موجب سرگرمی مردم شوند. اینان نخستین خنیاگران دوره‌گرد بودند. همگام با گسترش مسیحیت، مبلغان مسیحی در هر کشوری نواهای آشنای خود را برای خواندن سرودها به کار می‌بردند و موسیقی مذهبی مسیحیان از جایی به جای دیگر تفاوت‌های زیادی داشت که بعدها این مشکل با تألیف کتاب "پاپ گریگوری" رفع شد. مجموعه "آوازهای گریگوری" امروز نیز به عنوان اساس موسیقی کلیسا در مراسم کلیسای کاتولیک مورد استفاده قرار می‌گیرد اما چون سازهای نوازندگان دوره گرد برای کلیسا مناسب نبود لذا ساز "ارگ" به این منظور استفاده شد.

پاپ گریگوری اطمینان نداشت که مردم در آوازها اشتباه نکرده و قطعاتی را فراموش نکنند، لذا شیوه ساده نگارش موسیقی را به کار برد تا بدین وسیله زیر و بم تنها مشخص شود و بعد از سال‌های متمادی از سیستم پیشرفته‌ای برای نگارش نت‌ها بر روی چهار خط استفاده شد و مربع‌های سیاه توپر، اشکال لوزی یا مستطیل شکل در این سیستم استفاده شد که هنوز برای "آواز گریگوری" مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما بعضی تحلیل‌گران معتقد اند که حدود سال ۱۲۵۰ میلادی، شیوه نگارش موسیقی پیشرفت کرد و به سیستم دقیق تر و پنج خطی تبدیل شد، در این سیستم نت نویسی زیر و بمی و فاصله تنها مشخص می‌شد. در قرون وسطی در اروپا هر شاهزاده یا پادشاه "خنیاگری" در استخدام داشت که به هنگام صرف شام برای او و مهمانانش داستان‌های قهرمانان را به آواز می‌خواند. خنیاگران آواز خود را با چند نت که توسط سازهای زهی ساده نواخته می‌شد همراهی می‌کردند و به نظر می‌رسد آنان نخستین کسانی هستند که سازهای آرشه‌ای را از شرق به اروپا بردند. در سال ۱۵۰۱ میلادی نخستین قطعه چاپ شده موسیقی توسط یک ایتالیایی منتشر شد و ناشران هم بی‌درنگ

در تمام پایتخت‌های بزرگ اروپایی از او پیروی کردند و بدین ترتیب برای مردم خارج از صومعه و قصرها نیز امکان استفاده از آثار مکتوب حوزه موسیقی ایجاد شد. در قرن شانزدهم میلادی اجرا و تماشای نمایشی ساده همراه با موسیقی، رقص و آواز یکی از لذت‌بخش‌ترین تفریحات کاخ نشینان فرانسه و انگلستان محسوب می‌شد. این نمایش‌ها را "ماسک" یا "باله" می‌نامیدند. نخستین تالار عمومی اپرا در سال ۱۶۳۷ میلادی در ونیز گشایش یافت و حدود صد سال سرگرمی عمده اعیان و اشراف به شمار می‌رفت و فکر پرداخت پول توسط عموم به کسانی که برای ایشان موسیقی می‌نواختند یا آواز می‌خواندند از اپرا به سایر انواع موسیقی نفوذ کرد، به همین جهت بسیاری از آهنگسازان قطعاتی برای "ویلن"، "ابوا" و "فلوت" به همراه "هارپسیکورد" (ساز قدیمی شبیه پیانو) نوشته و اجرا می‌کردند. از اوایل قرن ۱۹ حضور در سالن‌های کنسرت یکی از متداول‌ترین مشغولیات طبقه متوسط شد، تالارهای کنسرت بنیان‌گذارده شد، ارکسترهای سمفونی با چهار گروه "سازهای زهی"، "بادی چوبی"، "بادی مسی" و "کوبه‌ای" شناخته می‌شود که نخستین سمفونی‌های قابل توجه از "هایدن"، "موتسار" و "بتهوون" بوده است. "باله" را نیز نمایشی از رقص شمرده که معمولاً براساس داستانی ساده به همراهی ارکستر اجرا می‌شود. تا اوایل قرن ۱۹ هنوز فکر اجرای باله تنها جنبه عمومی پیدا نکرده بود از میان نخستین باله‌ها می‌توان از باله "ژیزن"، "سیلویا" و "کوپلتا" که همگی در پاریس اجرا می‌شد، نام برد. اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، سریالیسم، موسیقی تجربی و عینی، موسیقی الکترونیکی، نئوکلاسیسم، نئورمانتیسیم، و مینی‌مالیسم از سبک‌های مهم موسیقی هستند. سابقه برخی از این سبک‌ها در غرب به چندین قرن می‌رسد اما برخی از آنها در منطقه ما ناشناخته هستند و مخاطبان محدود و اندک دارند و به طور معمول تنها در مقاطع دانشگاهی رشته موسیقی تدریس می‌شوند. معمولاً سبک‌های یاد شده از روی خالق اثر شناخته می‌شوند و در بیشتر موارد آهنگسازان دارای یک سبک ولی در برخی از موارد سازنده در یک اثر خود از چند سبک استفاده می‌کند.

دانشمندان در یافته‌اند که افراد در موارد مختلف واکنش‌های متفاوتی به یک موسیقی مشابه نشان می‌دهند، زیرا شرایط احساسی گوناگون انسانها در زمانهای متفاوت باشد. دانشمندان بر این باورند که علت تکرار شدن ناخودآگاه برخی قطعات موسیقی در ذهن انسان به ناحیه‌های در قشر مغز باز می‌گردد. این ناحیه از مغز مسئول یادآوری قطعات موسیقی است که فرد در گذشته شنیده و با ناحیه گنجگاهی در ارتباط است. ناحیه گنجگاهی نیز خود وظیفه پردازش صداها را بر عهده دارد، استدلال و همچنین یادآوری خاطرات را بر عهده دارد. باید بدانیم که چه نوع موسیقی در مغز ما ایجاد آرامش و در جسم ما نوید درمان می‌دهد و چه نوع موسیقی منجر به استرس و در نتیجه بیماری می‌گردد. از طریق موسیقی می‌توان مصونیت انسانها را در برابر بیماریها تقویت کرد، دردها را کاهش داد و از

بروز حوادث جلوگیری به عمل آورد. تحقیقات نشان می‌دهد که باید به انواع موسیقی در درمان بیماریها توجه شود. موسیقی هوش و عواطف روحی افراد را تقویت مینماید. محققان دریافته‌اند که موسیقی، دقت، هوش، حس مشاهده، استنباط و عواطف روحی انسان را تقویت می‌کند. تحقیقات انجام شده، نشان می‌دهد که موسیقی به میزان قابل توجهی در تسکین و تقلیل وضعیت بحرانی بیمارانی که در بخش آی. سی. یو بستری بوده‌اند، تأثیر داشته است. ترانه در واقع ریشه در شعر دارد و یک مقدار از قوانین شعر را رعایت می‌کند ولی خود به تنهایی دارای تعریفی مشخص می‌باشد. ترانه همانند شعر دارای قافیه می‌باشد. دارای وزن می‌باشد. و از این حیث شباهت بسیاری به شعر دارد ولی تفاوت عمده شعر و ترانه این است که ترانه دارای یک پیوند درونی با موسیقی است. البته شاید از خود بپرسید که بر روی شعر هم می‌توان موسیقی گذاشت همانطور که تا کنون به روی شعر های بسیاری موسیقی گذاشته شده است. در پاسخ این پرسش باید گفت که عموماً شعر هایی که به ترانه تبدیل شده اند ماندگار نشده اند. از دیگر ویژگی های عمده ترانه باید به زبان ساده آن اشاره کرد. چون مخاطب ترانه عموم مردم هستند و ترانه سرا باید این را در نظر داشته باشد که شنوندگان ترانه طیف وسیعی از عامه مردم هستند و نه صرفاً افراد علاقمند به ادبیات و شعر. و کار ترانه سرا آنجا مشکل تر می‌شود که با همین زبان ساده و قابل هضم برای عامه مردم؛ مفاهیم ارزشمندی را به مخاطب منتقل کند. یکی دیگر از مواردی که ترانه سرا را مجبور به ساده نویسی می‌کند این است که چون ترانه بر روی موزیک و آهنگ قرار می‌گیرد و با صدای خواننده به گوش مردم می‌رسد؛ در نتیجه تمام ذهن شنونده متوجه معنی ترانه نیست بلکه قسمتی از آن متوجه موزیک ترانه و قسمتی متوجه صدای خواننده می‌باشد. از دیگر نکاتی که در ترانه باید رعایت گردد استفاده از کلمات و زبان روز مردم است و دوری کردن از زبان کلاسیک.

بطور مثال ما در مکالمات روزانه خود نمی‌گوییم: "ز ره رسیدی" بلکه می‌گوییم: "از راه رسیدی" پس باید در ترانه سرایی به این نکته توجه داشت که زبان و ادبیات فولکوریک ابزار ترانه سرا قرار گیرد. بر خلاف تصور اکثر مردم با توجه به نکاتی که گفته شد ترانه سرایی از شعر سرودن مشکل تر است.

تحقیقات دانشمندان نشان داده است هنگامی که به موسیقی گوش می‌دهید اگر بطور ناخودآگاه پاهای شما شروع به انجام حرکات منظم کنند و بقولی با ریتم موسیقی همنازی کنند، پیام های عصبی خاصی به مغز انسان ارسال می‌شود که باعث تحریک مغز می‌شود. محققان همچنین امیدوار هستند که از این روش بتوانند برای دوباره زنده کردن فعالیت مغزی بیمارانی که دچار نارسایی یا حتی مرگ مغزی شده اند استفاده کنند.

آزمایشهایی که راجع به تأثیرات عصبی موسیقی انجام شده است ثابت کرده است که هنگام گوش دادن به موسیقی قسمتهای خاصی از مغز که در آنجا مسئولیتهایی مانند حافظه، کنترل، زمانبندی و گفتار را بعهده دارند توسط موسیقی بشدت تحریک می شوند. انجمن علوم عصبی شهر لاس آنجلس در تحقیقاتی که راجع به موسیقی انجام می دهد سعی دارد علاوه بر بدست آوردن اطلاعات بیشتر در این باره به روشی برای درک یکسان از موسیقی، این زبان بین المللی بیان احساسات، دست پیدا کند. دانشمندان دانشگاه ها روان بنام مارک جود تارموکه در زمینه فعالیت می کند معتقد است که: هیچ شاهدهی وجود ندارد که در مغز انسان قسمت خاصی برای پردازش موسیقی وجود داشته باشد. موسیقی قسمتی از طبیعت و ذات همه سلولهای بدن انسان است و انسان با تمام وجود خود موسیقی را درک می کند و مغز با درک موسیقی تحریک می شود. تحقیقات دانشمندان نشان داده است که کافی است ۴۵ دقیقه به موسیقی Jazz ملایم، قبل از خوابیدن گوش کنید تا با آرامش بسیار به خواب شیرین فرو روید. محققین تایوانی در مطالعاتی که در رفتار خواب ۶۰ نفر انسان بالغ که مشکل خواب داشته اند، در مصاحبه با ژورنال **Advanced Nursing** بیان داشته اند که چگونه توانسته اند با استفاده از موسیقی روشی ابداع کنند که مشکلات مربوط به خواب در انسان را رفع کنند. آنها در تحقیقات خود به گروه های مختلف امکان انتخاب سبک های مختلف موسیقی را دادند که در این میان افرادی که به موسیقی هایی با سبک Jazz و با تمپوی حدود ۶۰-۸۰ نزدیک به ضربان قلب انسان گوش می دادند بسیار ساده تر به خواب می رفتند.

آنها همچنین متوجه این مطلب شدند که این موسیقی ضربان قلب افراد را هنگام خواب پایین تر آورده و باعث آن می شود که انسان در حین خواب راحت تر و بهتر تنفس کند. از دیگر نتایجی که در این تحقیق حاصل شد آن بود که از افراد فوق حدود ۳۵ درصد اعلام کردند که خواب آنها عمیق تر و طولانی تر نیز بوده است و همچنین در طی روز آنها کمتر مشکل کسل بودن داشتند. استاد دانشگاه تایوان Hui-Ling Lai که مدیر این پروژه تحقیقاتی می باشد گفته است که: "این افراد در هفته اول با ۲۶٪ بهبود کیفی و کمی در خواب مواجه شدند و با یادگیری هرچه بیشتر تکنیک های گوش دادن به موسیقی در هفته های بعدی میزان بهبودی آنها بیشتر شده است". پروفیسور Jim Horne از تیم تحقیق در خواب، دانشگاه Loughborough انگلستان معتقد است که: "اگر شخصی قبل از خوابیدن زره ای آسفنگی روحی دارد هر چیزی که می تواند او را به آرامش برساند برای داشتن یک خواب خوب می تواند مفید باشد و موسیقی یکی از آنها می باشد". هر کس برای تسکین درد هایش چاره ای میاندیشد... یکی فریاد میکشد... یکی نت ها را کنار هم چیده و آواز سر میدهد... آن یکی طرحی از دردهایش میکشد و دیگری سکوت میکند... فریاد سکوت میشود و نت ها خاموش، تیک

تاک ساعت گذر شتابان لحظه های عمر را بر ایمان تداعی میکند لحظه هایی که چون رودخانه ای روشن پیش میرود و باز نمیگردد... نه رنگ شادی را دیدیم نه خوشبختی و نه... چگونه میتوان خوشبخت و شاد بود وقتی هنوز سفید برتر از سیاه است و نژادی برتر از نژاد دیگر؟ وقتی هنوز زمین خشمگین است؟ وقتی هنوز کبوتران در طلب یک دانه اسیر میشوند؟ وقتی هنوز صدای دریا با جیغ های خود ابرهای سیاه را بیدار میکند؟ دریا که زمان باز نمیگردد... و اما باز هم سکوت، سکوت به احترام فریاد های خفه شده... سکوت به احترام قلم های خشک شده... سکوت به احترام نت های خاموش شده... سکوت به احترام درد های درمان نشده... سکوت به احترام سکوتی که شاید صدای ناگفته ها باشد... ولی اینجا ما فرزند تقدیریم، فرزند اتفاقات ناخوشایند، فرزند سوگواری و عزا، به همین خاطر همواره منتظریم، برای خبری ناگوار. این تصادفی بودن زندگی در این سرزمین، این بازوگشادن برای سوگواری های ممتد که اشک ها را هم خشک می کند و شنیدن هر خبر سوزناکی رابه عادت می سازد، روزگار ما راساخته است.

روزگاری که می توانست طور دیگری باشد.

موسیقی همگام با تاریخ



آغاز تاریخ موسیقی غرب را باید در روم و یونان باستان جستجو کرد.

(فلسفه ادبیات، هنرهای تجسمی و...) با تمدنهای روم و یونان باستان ارتباطی مشهود و قابل لمس دارد. بطور مثال در غرب دادگاههای عالی و دیگر ساختمانهای جدید را مانند برج های قدیم یونان طراحی می کنند. میراث رومی یونانی از طریق نوشتن شرح آنها تصویرهایی که در نقاشی مجسمه سازی روی (گلدانها، ساختمانها، مقبره ها) و دیگر معماری های دنیای قدیم باقی مانده به تمدن جدید انتقال یافته است.

اما در مورد موسیقی اینطور نیست و به جز چند سرود و آوازهای مذهبی بقیه از بین رفته است. با این حال موسیقی غرب مشترکات زیادی با موسیقی در زندگی و اندیشه ی یونان باستان دارد. از شواهد و قرائنی که موجود است می توان اظهار نمود که فرهنگ مصر و ملل آسیای سهم بزرگی در پایه گذاری موسیقی یونان باستان داشته اند. در یونان باستان موسیقی هم شعر و هم رقص را در بر می گرفته و در دوران هومر جدا از رقصندگان. ورزشکاران نیز با موسیقی همراه بوده اند. برگزاری مسابقات موسیقی جزو لاینفک جشنها و فستیوالهای ملی بوده است.

سده های دوازدهم و سیزدهم نجیب زادگان فرانسوی به سرودن آوازهای غیر مذهبی مبادرت ورزیدند که (تروبادورها و تروورها) نامیده می شوند.

این آواها اکثراً مضامین عاشقانه داشتند و دارای ضرب و وزن مشخص بودند. در واقع این رویداد به خاطر کاهش نفوذ کلیسا در جامعه و تمایل مردم به دنیاگرایی بود.

موضوع سرودهایی که تروبادورها و تروورها می خواندند علاوه بر عشق های درباری شامل وقایع جنگهای صلیبی و افسانه ها نیز بود.

این اشخاص هم شاعر بودند و هم موسیقیدان و با سازهای فیدل (ساز آرشه ای) و لوت آواز خود را همراهی می کردند. در آلمان بین سده های دوازدهم و سیزدهم تروبادورها در آلمان به عنوان الگویی در آمده و اشخاصی به سرودن آواز و با همان ویژگی ها پرداختند که به (مینه زینگرها و مایسترزنگرها) معروف شدند. در سده های دوازدهم و سیزدهم نجیب زادگان فرانسوی به سرودن آوازهای غیر مذهبی مبادرت ورزیدند.

ویژگی های موسیقی قرون وسطی:

- بیشتر سرودها مذهبی و برای صدای مردان

- سرودها تک بخشی (در اواخر دوره گرایش به چندبخشی)

- غالب بودن موسیقی آوازی بر موسیقی سازی

- تصنیف آثار موسیقی بر اساس سرودهای گرگوریایی

البته در اواخر قرون وسطی به جهت کاهش تسلط و نفوذ کلیسا گرایش به موسیقی غیر مذهبی به طور تدریجی فزونی یافت و تحول و نوآوری در نگارش نت های موسیقی (ثبت دقیق ریتم بر زیر بمی) پدیدار گشت.

از آنجایی که سرودهای مذهبی موجود در آن زمان توسط پاپ گریگور اول جمع آوری شد به سرودهای گرگوریایی معروف شدند که بیش از ۱۰۰۰ سال موسیقی رسمی کلیسای کاتولیک رم بود. این سرودها مجموعه ملودی هایی بودند که متون مقدس لاتین با آنها و بدون همراهی ساز خوانده می شد.

سرودهای گرگوریایی دارای ویژگی های زیر بودند:

- دارای معنوی و مقدسی

- پیروی نکردن از وزن خاص و به لحاظ ریتم انعطاف پذیر و آزاد

- حرکت ملودی پیوسته و در محدوده کوچک صدایی

سرودهای گرگوریایی نخست به صورت سینه به سینه حفظ می شد و پس از آنکه تعداد آنها فزونی یافت توسط نت نویسی ابتدایی ثبت و نگاشته شد. یکی از سرودهای شادمانه ی گرگوریایی آله لویا (Alleluia) نام داشت به معنی (تو را میستایم ای خداوندگار).

پس از سال ۱۱۵۰ پاریس فکری و هنری اروپا به مرکز موسیقی چند صدایی بدل شد.

دانشگاه پاریس پژوهشگران برجسته را به خود جذب می کرد و کلیسای جامع نوتردام که بنای آن در ۱۱۶۳ آغاز شد. عالی ترین بنای تاریخی سبک گوتیک بود. (لئون و پروتن) که هر دو به نوبه ی خود سرپرست گروه همسرایان کلیسای نوتردام بودند نخستین آهنگسازان مهمی هستند که نامی از آنان و پیروانشان به عنوان موسیقیدانان مکتب نوتردام یاد می شود. از حدود ۱۱۷۰ تا ۱۲۰۰ آهنگسازان مکتب نوتردام نوآوری در زمینه ی ریتم را توسعه دادند. احتمال می رود که پیش از آن موسیقی چند صدایی با ریتم آزاد و بدون قسمت بندی سرودهای گرگوریایی اجرا می شده است. اما موسیقی لئون و پروتن ریتم قسمت بندی شده را با نت های دارای کشش مشخص و وزن واضح و معین به کار گرفت. برای نخستین بار در تاریخ موسیقی نت نگاری نه فقط زیر و بم که ریتم دقیق را نیز نشان می داد. نت نگاری جدید فقط محدود به الگوهای ریتمیک ویژه ای بود که در ضرب ها به

گروه هایی سه نتي تقسيم مي شدند. به رغم چنین محدودیت هایی در پایان سده ي دوازدهم و در سده ي سیزدهم آثار زیبایی پلی فونیک (چند صدایی) به فراوانی ساخته شدند.

اروپا در سده ي چهاردهم عصر هرج و مرج و آشوب دچار جنگ های صد ساله (۱۳۳۷ تا ۱۴۵۳) و مرگ سیاه - طاعون (حدود ۱۳۵۰) بود که یک چهارم جمعیت آن را به کام خود کشید.

قدرت نظام فئودالی و اقتدار کلیسا تا این زمان کاستی گرفته بود.

از ۱۳۷۸ تا ۱۴۱۷ دو رقیب همزمان ادعای زمامداری می کردند.

حتی مسیحیان و پارسها و مومنها نیز سردرگم شده بودند.

آثار ادبی این زمان مانند افسانه های کانتز بری (۱۳۸۷-۱۴۰۰) از چاسر و دکامرون اثر بو کاچو (که پس از ۱۳۴۸ نوشته شده) بیشتر به واقع گرایی آشکار و ملموس زمینی می پرداختند تا به پرهیزگاری و پاداش آسمانی. در چنین شرایطی این نکته که در سده ي چهاردهم موسیقی غیر مذهبی مهم تر از موسیقی مذهبی بوده شگفت آور نیست. آهنگسازان به نگارش موسیقی پلی فونیک (موسیقی چند صدایی) می پرداختند که بر سرودهای گرگوریایی مبتنی نبود و در بردارنده ي آوازهای باده گسارانه (مشروب) و قطعه هایی بود که در آن صدای پرنده پارس سگ و هیاهوی شکار می شد. تا اوایل سده ي چهاردهم نظامی نو برای نگارش موسیقی تکامل یافته بود و آهنگساز می توانست کم و بیش هر الگوی ریتمیکی را در نگارش مشخص کند.

در این زمان ضرب ها همچنان که به سه ضرب و دو ضرب نیز تقسیم می شدند.

وقفه آهنگ که پیشتر به ندرت به کار می رفت به صورت یک رسم ریتمک در آمد.

دگرگونی سبک موسیقایی در سده ي چهاردهم چنان ژرف بوده است که نظریه پردازان موسیقی از موسیقی فرانسوی و ایتالیایی این دوره با عنوان (هنر نو) (به لاتین آرس نوا) یاد میکنند.

به عنوان نمونه از موسیقی سده ي چهاردهم یک آواز عاشقانه از گیوم دو ماشو بزرگ ترین آهنگساز فرانسوی این دوره است.

دوره ی رنسانس یا به عبارتی تجدید حیات فرهنگی اجتماعی و اروپائیان را که اثر عصرنوزایی نیز می نامند در سده های پانزدهم و شانزدهم میلادی به وجود آمد. در واقع حرکت رنسانس در ایتالیا و

در قرون پانزدهم آغاز شد و سپس در سراسر اروپا گسترش یافت. از نیمه ی دوم قرن پانزدهم میلادی ایتالیا به عنوان مرکز فعالیت های هنری در اروپا شناخته شده و موسیقی اروپا تحت تاثیر موسیقی ایتالیایی قرار داشت این دوره تاثیر زمان موتزارت ادامه داشت... در دوره ی رنسانس اندیشه ی اومانیسم (انسان گرایی) بر افکار مردم حاکم شد در نتیجه توجه به امور دنیوی تجربیات انسانی اهمیتی به سزا یافت. نهضت اصلاح طلبانه ی پروتستان به رهبری مارتین لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳) باعث شد تا از قدرت کلیسای کاتولیک به شدت کاسته شود. بدین انحصار موسیقی از دست کلیسا خارج شد و طبقه ی اشراف نیز به حمایت از موسیقی برخاست. در این دوره آشنایی با موسیقی جزو ارزشهای فرهنگی و اجتماعی به حساب می آمد و صنعت چاپ باعث حفظ و اشاعه بیش از پیش آثار موسیقی شد.

موسیقی مذهبی در دوره ی رنسانس:

قطعات به جا مانده از دوره ی رنسانس حاکی از آن است که هم موسیقی مذهبی و هم موسیقی غیر مذهبی رواج داشته است. در موسیقی غیر مذهبی دو فرم اصلی وجود دارند:

- موتت (motet): اثری چند صدایی و کرال (برای گروه کر) بر اساس اشعار مقدس لا تین متفاوت با متن های مورد استفاده در مس.

- مس (mass-mess): اثری پلی فونی (چند صدایی) و کرال طولانی تر از موتت شامل پنج قسمت.

در سده ی شانزدهم و نیز دولت شهری مستقل واقع بر کرانه ی شمال ایتالیا به کانون موسیقی سازی و آوازی بدل شد. ونیز شهری است بندری ساخته شده بر جزیره هایی کوچک که با آبراهه هایی از یکدیگر جدا شده اند این شهر مرکز تجاری مهم و ارزشمند بازرگانی با خاور نزدیک بود ونیز به واسطه ی مراسم پر شکوه مذهبی و همچنین تیسین - تینتورتو - و ورونزه - با الهام از روشنایی خاص این شهر رنگ هایی غنی و درخشان را در آثارشان به کار برده اند. کانون موسیقی ونیز کلیسای جامع سن مارکو بود. این کلیسای پر تجمل و ثروتمند برای برپایی مراسم پر شکوه مذهبی در کلیسا و میدان سانمارکو بیست نوازنده و سی آوازخوان داشت. سر پرستان موسیقی و ارگ نوازان کلیسای جامع سانمارکو موسیقیدانانی همچون آدریان ویلارت (حدود ۱۴۹۰-۱۵۶۲) آندرا گابریلی و برادرزاده ی او جووانی گابریلی که از آهنگسازان رنسانس بودند. از این آهنگسازان و همقطاران آنها با عنوان آهنگسازان مکتب ونیز یاد می شود.....

آهنگسازان ونیزی برانگیخته سبک معماری کلیسای جامع سانمارکو بودند دوسکوی جدا گانه و دور از هم برای همسرایان هرکدام دارای یک ارگ و آثار فراوانی برای چند گروه کر با همراهی سازها آفریدند. موسیقی کرال ونیزی در اواخر سده ی شانزدهم بر خلاف بیشتر آثار کرال دوره ی رنسانس اغلب در بردارنده ی بخش هایی است که تنها و فقط برای ساز به نگرارش در آمده اند. این بهره گیری آگاهانه از رنگ سازها برخی از آثار مکتب ونیز را به سبک باروک آغازین نزدیک می کند ویژه گی دیگری از سبک باروک آغازین که در برخی آثار ونیزی دیده می شود گرایش بیشتر آن به بافت هموفونیک (دو صدایی) بیش از گرایش به بافت شاخص موسیقی رنسانس یعنی بافت پلی فونیک (چند صدایی) است. گرچه واژه باروک معانی گوناگونی همچون ناموس. پر زرق و برق. و بسیار پرتزیین داشته است اما تاریخ نویسان امروزی آن را فقط برای اشاره به سبکی ویژه در هنر کار می برند. توصیفی ساده انگارانه اما کار آمد از سبک باروک آن است که هنر باروک چهارچوب اثر بوم و سنگ یا صدا را از کنش و حرکت انباشته می کند. نقاشان پیکره سازان و معماران باروک خواستار شکل بخشیدن به توهمی محض مانند صحنه نمایش بودند چنین سبکی یکسره باب طبع اشرافیت بود که خود نیز به ساختاری کامل و یکپارچه می اندیشید. برای مثال کاخ ورسلی مقر لویی چهاردهم در فرانسه آمیزه ای بسیار شکوهمند از نقاشی پیکره سازی و معماری باروک و نماد ثروت و قدرت سلطنتی بود. سبک باروک در موسیقی در دوره ای میان سال های ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ میلادی شکوفا شد. گئورگ فردریش هندل و یوهان سباستیان باخ دو آهنگساز سترگ بک باروک بودند. مرگ باخ در ۱۷۵۰ نشانگر پایان این دوره است. دیگر استادان موسیقی باروک کلودیو مونته وردی - هنری پرسل - آرکنلجو کورلی و آنتونیو ویوالدی تا سده بیستم به دست فراموشی سپرده شده بودند. اما پیدایش تکنیک ضبط ولانی در اواخر دهه ۱۹۴۰ محرک (احیای باروک) شد که توانست این هنرمندان فراموش شده را به دستداران موسیقی بشناسند. دوره ی باروک به سه دوره ی فرعی تقسیم پذیر است: باروک آغازین (۱۶۰۰-۱۶۴۰) باروک میانی (۱۶۴۰-۱۶۸۰) و باروک پایانی (۱۶۸۰-۱۷۵۰) گرچه امروزه آثار پایانی باروک معرف ترین آثار این سبک هستند اما مرحله ی آغازین باروک یکی از انقلابی ترین دوران های تاریخ موسیقی بوده است. در این دوره بود که مونته وردی (۱۶۴۳-۱۵۶۷) کوشید تا سودا و تضاد دراماتیک بی سابقه ای در آثارش بیافریند. آثار موسیقی به ویژه در ایتالیا بر مبنای متن هایی بسیار پر شور و احساس ساخته میشد و حال و هوای چنین متنی بر موسیقی حاکم بود. با چنین تاکید بر کیفیت نمایشی و کلام شگفت آور نیست که آهنگسازان ایتالیایی دوره ی آغازین باروک اپرا را پدید آوردند نمایشی که همراه ارکستر با آواز خوانده می شد. سر مشق هایی ملودیک این آهنگسازان ریتم و افت و خیز گفتار بود. آهنگسازان باروک آغازین بافت هموفونیک (دو صدایی) را بر بافت پلی فونیک که شاخص موسیقی رنسانس بود

ترجیح دادند. آن ها بر این باور بودند که کلام با به کارگیری فقط یک ملودی اصلی که آکورد هایی آن را همراهی کند می تواند وضوحی بیشتر بیابد. اما توجه کنید که این تاکید نو آورانه بر هموفونی فقط شاخص دوره ی آغازین باروک است در دوره ی پایانی باروک بافت پلی فونیک دیگر بار اهمیت یافت.

موسیقی متال



ریشه موسیقی متال را باید در اعتراضات نسل جوان و تحولات فرهنگی دهه هشتاد میلادی جست و جو کنیم. یکی از نمودهای این جنبش که بر علیه جهان سرمایه داری، احاطه تکنولوژی و نابودی محیط زیست شکل گرفته بود موسیقی هوی متال (Heavy Metal)) است که در انتهای دهه هشتاد میلادی با ظهور گروهی چون جیمی هندریکس اکسپریانس (Jimi Hendrix Experience)) و در ابتدای ده هفتاد گروههایی چون بلک سبث (Black Sabbath))، دیپ پرفل (Deep Purple)) و لد زپلین (Led Zeppelin) (رخ نمود. این ها گروههایی بودند که برای نخستین بار هوی متال نامیده شدند و با موسیقی سنگین و صدای بلند، آهنگ هایشان در عمل، پایه گذار این سبک شدند. در اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد بار دیگر موسیقی هوی متال به صحنه باز گشت. در این زمان در بریتانیا موج نوي هوي متال بریتانیایی (New Wave Of British Heavy Metal)) شکل گرفت که پاسخی بود به فراگیر شده موسیقی پانک راک. از این جریان گروههایی چون آیرن میدن و ساکسن برخاستند که در سطح جهان موفقیت بسیاری پیدا کردند. همچنین باید از گروههایی چون جودس پریست (Judas Priest)) و موتور هد (Motor Head)) نام برد که در میانه دهه هفتاد تشکیل شدند و در ای تاثیر گذاری عمده بر این جریان بهترین آثار خود را هم در دوره شکوفایی این جریان ارائه دادند.

به دنبال آن این جریان در آمریکا هم به این موسیقی روی آوردند، مانند متالیکا (Metallica))، اکسودس (Exodus))، اسلیر (Slayer)) و انتر کس (Anthrax)) با تاثیر گذاري از این جریان آغاز به کار کردند و پایه گذار سبک ترش متال (Thrash Metal)) شدند. این گروهها با الهام گرفتن از گروههایی چون ونوم (Venom))، جودس پرست و بلك سبث خشن ترین و سریعترین نوع موسیقی آن دوران را به وجود آوردند که تبدیل به صدای اعتراض و عصیان جوانان آمریکا شد. عصیانی که در ابتدا از ترویج خشونت شروع شد و در سالهای بعد پایانی دهه هشتاد به انتقاد بی پرده از سیاست های جنگ طلبانه خارجی و اوضاع نابه سامان اجتماعی آمریکایی آن دوران رسید. از دل این سبک یعنی ترش متال، سبک دث متال (Death Metal) ظهور کرد که نقطه شروع آن، انتشار اولین کار نمونه ای گروه مانتاس (Mantas) (که بعدا به دث تغییر نام یافت) بود. این سبک اگر چه مانند اسلاف خود از نظر اقتصادی موقعیت چندانی نداشت لیکن با گذشت زمان تبدیل به یکی از سنگین ترین، پیچیده ترین و عمیق ترین انواع موسیقی شد که از هر نظر مثال زدنی است.

موسیقی در غرب



مردم اروپا، غرب را سرزمین شب و شرق را سرزمین صبح می نامیدند. بنابراین تعریف هرگاه سخن از موسیقی به میان می آید آن را به موسیقی سرزمین شب و یا سرزمین صبح تقسیم بندی می کنند. در اینجا گذری کوتاه بر موسیقی سرزمین شب یا به طور کلی اروپا خواهیم داشت. تاریخ نگاران موسیقی در ارزیابی خود نسبت به موسیقی اروپا به منتهای زمان، مکان، آهنگساز و برنامه موسیقی توجه خاصی داشته اند. گیلبرت رانی یکی از تاریخ نگارانی است که اعتقاد دارد موسیقی پولیفون (چندصدایی) در اروپای قرن ۹ آغاز شده است. او همچنین کشورهای آلمان، سوئیس، فرانسه، انگلیس، ایتالیا و سوئد را از پیشگامان این هنر می داند. دست نویس آثار او از قرن ۱۱ و ۱۴ به سال ۱۹۹۶ در شهر مونیخ به چاپ رسیده است. با وجودی که موسیقی پولیفون یا چندصدایی ساده ابتدا در قرن ۹ به وجود آمده اما در قرن ۱۲ شکل و قوام گرفته است.

۴۰۰ سال پس از تولد مسیح کشیش شهر میلان (ایتالیا) فردی به نام آمبرسیوس برای اولین بار آوازهای شرقی را وارد کلیسا کرد. این موسیقی ترکیبی از موسیقی ساده دوران باستان و سرود های معابد یهودی بود. همین طور پاپ گرگوار اول در پایان قرن ۶ سرودهایی را جمع آوری کرد و در مجموعه ای به نام آنتی فونال جای داد. آنتی فونال همان کرال دوصدایی بود که گروه اول می خواند و گروه دوم پاسخ می داد. این مجموعه تك آوایی، يك اکتاوی، بدون ریتم، با زبان لاتین، دارای ملودی بسیار ساده و پیرو سیستم مدال بود .

در این زمان گروه هایی نیز بودند که از شهری به شهر دیگر می رفتند و برای مردم کارهای آکروباتیک انجام می دادند و طبل می زدند. تروبادور و تروور: این موسیقی در مراسمی که در آن شوالیه ها و جنگجویان زبردست شرکت می کردند به اجرا در می آمد. تاریخ ظهور آن را قرن یازدهم و اتمام آن را به قرن سیزدهم در کشور فرانسه نسبت می دهند. می گویند که در مدح و ستایش خانم ها اجرا می شد و مردم عامی نیز این موسیقی شاعرانه را دوست می داشتند. از این موسیقی صفحاتی وجود دارد و مقدار قابل توجهی شعر و ۲۶۰ ملودی باقی مانده است. مارکا پرو کاسکونی نماینده مهم این بخش از موسیقی است. تروور نیز در شمال فرانسه رایج بود که از آن حدود ۴۰۰ شعر که ۱۴۰ تای آن نیز ملودی هستند باقی مانده است. نماینده مهم این بخش از موسیقی فردی به نام آدام دلااله است. در این دو نوع موسیقی آهنگساز همزمان شاعر نیز بوده و آوازهای عاشقانه و گاه سیاسی می خوانده است.

موسیقی پاپ



تعاریف برای موسیقی پاپ زیاد است، ولی آن چه که بهترین تعریف می تواند باشد، "موسیقی برگرفته از بطن اجتماع و دل مردم" هست. البته چیزی را که به عنوان موسیقی پاپ به ما شناسانده اند، نه تنها موسیقی پاپ نیست، اصلاً شامل تعریف نمی شود! یعنی به هیچ وجه شما نمی توانید

بگویید که این نوع موسیقی را که می شنوید، دارای معیار و اصولی از موسیقی و الفبای آن است و می دانیم که صرف قرار گرفتن ساز و آواز در کنار یکدیگر، جنبه خاصی از تعریف موسیقی را به دست نمی دهد. در هر حال گرایش جوانان و نوجوانان به سمت موسیقی پاپ ایجاب می کند که دست اندرکاران عرصه موسیقی با تدبیر و دوراندیشی از فرصت هایی که در راه تعالی و توسعه این موسیقی وجود دارد استفاده کنند و زمینه های جذب بیشتر مخاطب را نیز برای آن فراهم نمایند. باید دقت نمود که موسیقی پاپ را، نه از نوع آن چه که در این سال ها شنیده ایم، نباید به خورد مردم بدهند! که باعث آزار و اذیت روحی شنونده می شود! می بینیم که با این حساب مخاطب، نه تنها بهره نمی برد، بلکه دچار ضرر و زیان هم می شود. از سوی دیگر مشاهده می کنیم که خیلی از تصادفات جوانان، با توجه به وجود وسایل حمل و نقل مدرن امروزی، از گوش دادن به همین نوع موسیقی های پر سر و صدا و در نتیجه ایجاد هیجان های روحی کاذب نشأت می گیرد.

واضح است که ایده ها و سلیقه ها متفاوت اند و باید به هر سلیقه ای احترام گذاشت. البته باید هنر خوب را ارایه کرد تا سطح سلیقه ها بالا رود، نه این که برعکس به هر چه سطحی کردن اندیشه ها و ذائقه ها کمک نمود! دست اندرکاران باید بیاندیشند که آن چه را تا به حال در مورد موسیقی و ارایه مطلوب آن نکرده اند، انجام دهند. نه همان کاری را کنند که نتیجه عکس می دهد و متأسفانه هر چه بیشتر جوانان به سمت موسیقی های بی در و پیکر کشیده می شوند.

فولکلور



فولکلور به مطالعه زندگی توده عوام می پردازد. فولکلور خاص تمدن های کهن و جوامع تاریخی است که زمانی در اوج بوده اند. مثلاً در هند و چین فولکلور وجود دارد اما نزد قبایل وحشی چنین چیزی یافت نمی شود. ترانه های عامیانه، آوازاها و افسانه ها، نماینده روح هنری ملت می باشد، و فقط از مردمان گمنام به دست می آید. این ها صدای درونی هر ملتی است و در ضمن سرچشمه

الهامات بشر و مادر ادبیات و هنر های زیبا محسوب می شود. قسمت عمده زندگی روزانه ما از عاداتی که به ارث برده ایم تشکیل یافته و سرچشمه آن ها ملی نیست بلکه بشری می باشد، زیرا مظاهرات گوناگون زندگی توده حاکی از عمومیت و قدامت است. این عادات هر جا که بشر است خودنمایی می کند و می توان حدس زد که تمام آن ها از ابتدای بشریت آغاز می شود و یا لااقل مربوط به دوره های بسیار باستانی است - کهن الگوهای مد نظر کارل یونگ. آداب و رسوم نیز از همین قرار است. خوشامد گفتن به کسی که عطسه می کند در همه سرزمین ها و بین تمام قبائل مرسوم می باشد. آتش کردن بوسیله سایش چوب در سرتاسر زمین معمول بوده.

از مقایسه تمام قصه های ملل گوناگون که در سرتاسر زادبوم نژاد هند و اروپایی و همچنین میان نژادهای سرخ و سیاه رواج دارد چنین بر می آید که بسیاری از آن ها با جزئی تغییر در همه جا یافت می شود؛ چوپان اسکاتلند، ماهی گیر جزیره سیسیل، دایه افغانستان، موجیک روسی، برزگر هندی و شتر چران بربر که همه آنها بی سواد و نادان هستند و هرگز راجع یکدیگر چیزی نشنیده اند یک وجه مشترک دارند و آن عبارت از قصه های عجیب و یا خنده آوری است که گاهی ساختمان ظاهری آنها فرق می کند ولی موضوع آنها همه جا یکی است. اکثر قصه های فولکلر مابا جزئی تغییر نزد فرانسوی ها، آلمانی ها و ایرلندی ها وجود دارد. به همین مناسبت چنین تصور کرده اند که ترکیب اولیه ترانه ها و قصه ها و اعتقادات بشر به زمانی می رسد که خانواده های گوناگون این ملل با هم می زیسته و هنوز از یکدیگر جدا نشده بوده اند. آنچه درباره قصه ها گفته شده درباره اعتقادات و رسوم دیگر نیز صدق می کند. شالوده مشترک مذاهب اولیه و پرسش های توده بطور خلاصه از سه سرچشمه ناشی می شود:

پرستش مردگان، پرستش طبیعت و موجودات آن، رسوم و جشن های موسمی که مربوط به پیوند بین انسان و طبیعت می شود، رابطه میان ستارگان و فصله ایی که از تأمل احوال ملل گوناگون در طبیعت به دست آمده است. از این رو عادات و آداب و اعتقادات ما نه تنها از جانب پدر و یا کسانی که در سرزمین هم نژاد نیاکان می زیسته اند به ما رسیده بلکه از تمام نژادهای دیگر این عادات و اعتقادات را گرفته ایم. فولکلور دشمنی با بیگانگان را زائل می کند و همبستگی نژاد بشر را نشان می دهد از این قرار اساس زندگی توده عمومیت دارد ولی مطلب مهم دیگر اینست که این اساس مشترک به زمانهای ما قبل تاریخ میرسد.

چنانکه ملاحظه می شود فولکلور علم نوزادی است، ولی جمع آوری مصالح آن بسیار لغزنده و دشوار می باشد زیرا این گنجینه فقط از محفوظات اشخاص بی سواد و عامی به دست می آید و

وابسته به پشتکار و همتی است که اهالی تحصیل کرده یک ملت از خود نشان بدهند. زیرا هر گاه در جمع آوری آن مسامحه و غفلت شود بیم آن می رود که قسمت عمده فرهنگ توده ای فراموش گردد. تاکنون تحقیقاتی که درباره فولکلور کشورمان انجام گرفته بسیار محدود و ناقص می باشد، چون به هیچ وجه متکی به روش دقیق علمی نبوده است. فقط می توان از آن به عنوان طرح مقدماتی کار جدی و علمی استفاده کرد.

گرچه سرزمین ما در این زمینه از خیلی جاهای دیگر بیشتر مایه دارد ولی این گنجینه هنوز دست نخورده مانده است، و هر گاه اقدام فوری و جدی در این راه انجام نگیرد ممکن است قسمت عمده فولکلور آن از بین برود. چنانچه در اثر فقر و گرسنگی کوچ دادن و تحت قاپو کردن ایلات و سهولت وسایل حمل و نقل و تغییرات و تحولاتی که به سرعت در جامعه انجام میگیرد بسیاری از عادات و رسوم دهات و مناطق دور دست فراموش شده است و اگر امروز با تمام وسائل جمع آوری نشود دیری نمی کشد که بسیاری از این گنجینه های ملی را از دست خواهیم داد. موسیقی فولکلور، این کلمه نخستین بار توسط گودفرید هررد آفریده شد اما این موسیقی به سال ۱۵۰۰ به اوج شکوفایی رسید. موسیقی فولکلور انعکاس روابط انسانی است که در ملودی های ساده تبلور پیدا می کند. ارتباط انسان با طبیعت و اجتماع در این موسیقی نمایان می شود آفرینندگان یعنی شاعران و آهنگسازان این موسیقی ناشناس مانده اند و در تاریخ تنها به ذکر قرنی که در آن این موسیقی به ظهور رسیده اشاره شده است. اینکه به طور دقیق در چه تاریخی حضور باثبات تری داشته اند چندان روشن نیست در هر صورت این موسیقی بسیار ساده و قابل خواندن برای هر فردی بوده است و گاه نیز بداهه و چندصدایی نیز خوانده شده است.

در عصری که موسیقی فولکلور ما با تمامی قابلیت ها و جان بخشی های خود چندان که باید به نسل جوان معرفی نمی شود و موسیقی بی کلام خاصه از جنس موسیقی فولکلور در پرده عزلت می نشیند، اما برخی از هنرمندان و دلسوزان موسیقی فولکلور با وجود تمامی مشکلات در جهت اعتلای این هنر فاخر تلاش می کنند.

معمولا وقتی که از موسیقی فولکلور سخن گفته می شود، اولین چیزی که به ذهن اغلب شنوندگان می آید این است که خواننده این آهنگ چه کسی است؛ انگار که این نوع موسیقی بدون خواننده هویت ندارد، اما سالهاست که برخی از موسیقیدانان و نوازندگان برجسته کشور با انتشار کست، سی دی و ویدیوکست گوشه هایی از زیبایی های موسیقی فولکلور ما را به جامعه عرضه کردند تا بتوانند هر چه بیشتر موسیقی فولکلور را در جامعه بشناسانند و هر کدام با ساز خاص خود سعی کردند تا ظرفیت

واقعی موسیقی فولکلر را به بهترین شکل ارائه کنند. این راه را همچنان ادامه می دهند تا موسیقی فولکلر به جایگاه واقعی خود دست پیدا کند.

کارل گوستاو یونگ می نویسد: « خرد انسان توان تعریف وجودی الهی را ندارد چرا که دارای انگاره هایی فراسوی خرد است. وقتی ما با توجه به حد هوشی خود چیزی را ملکوتی می نامیم، از نامی که پایه بر باورهایمان دارد کم گرفته ایم نه شواهد غیرقابل انکار.» در حقیقت ما آن را توصیف می کنیم، توصیف همواره برداشت هایی است از چیزهایی که فراسوی ادراک ما، چیزهایی که نه می توانیم تعریفشان کنیم و نه به درستی بفهمیم، بنابر این آنها را به یاری زبانی نمادین وصف می کنیم، مانند نمایه های خال، لب، ابرو، زلف و... در غزلیات حافظ همیشه ذهن انسان با تعمق در يك نماد (شامل چیزی گنگ و ناشناخته یا پنهان از ما) به انگاره هایی فراسوی تعقل دست می یابد. نمایه های صوتی در موسیقی دستگاهی ابزاری هستند برای بیان يك زبان نمادین، مانند زبانی که ادیان از آن بهره می گیرند. این موسیقی هرگز چیزی قریب به ذهن را تبادر نخواهد کرد، بلکه بیانی توصیفی، فراواقع و سوررئالیستی دارد. مثلاً نمی توانید سیر داستانی عاشقانه رومئو و ژولیت را با این نوع موسیقی عنوان یا در تداعی طبیعت و پیرامون آن از این موسیقی استفاده کنید. با شنیدن این موسیقی به طور خودانگیخته ای «عمیق» می شوید و تفکر تان به جریان می افتد. تعریف را زمانی می توان ارائه داد که ادراک حسی و تجربی از آن داده ها در ذهن وجود داشته باشد، که با این تطابق قادر به ادراک خواهیم بود. در موسیقی جامعه مدنی اروپا يك چنین بیانی مشاهده می شود، همواره دارای پتانسیل دراماتیک است که پیرامون جهان واقع دور می زند و بسیار قریب به ذهن است که مخاطب یا آن را تجربه کرده که موجب برقراری ارتباط بیشتر با آن می شود و یا خیر. البته آهنگساز هنگام تصنیف اثر شاید فقط جهش های حسی خود را در قالب فن کمپوزیسیون بر روی کاغذ ثبت کند و هرگز بار دراماتیک را مدنظر نداشته باشد، ولی واژه و نمایه ها را طوری آرایش می کند که گویش این نوع موسیقی را تصویرساز می کند. تاثیر در موسیقی شرق و نیز مورد خاص بحث ما، موسیقی دستگاهی، به گونه ای است که نوعی حس نوستالژیک را بیدار می کند و از این منظر است که قرابت غربی با عرفان دارد. بدین ترتیب که جهان را زندانی می بیند که انسان در آن گرفتار آمده و به یاد یار و دیار، ناله و فغان می کند و تنها ذکر نام یار است که آرامش بخش او است، به طوری که عطار دلیل نامگذاری مصیبت نامه خود را چنین عنوان می کند:

هر بینی که می انگاشتم بر سر آن مصیبتی می داشتم که واژه مصیبت در حقیقت درگیری درونی وی با چگونگی توصیف جمال یا رازی است نه اینکه به گمان بسیاری عزادار و مصیب زده بوده

است که به قول حافظ: مطرب از درد محبت عملی می پرداخت که حکیمان جهان را مژده خون پالا بود.

مولانا در جایی می فرماید که من شاعر نیستم، در بیان حالات من، ناگزیر از استفاده واژه ها بوده ام، مرا در پی شعر فنی دگر است، آن را دریابید. به همین دلیل است که بعد از گذشت صدها سال با وجود تسلط به همان سطح فن ادبی یا بیشتر مولانایی ظهور نکرده است. از نگاهی می توان پنداشت که مولوی در نهایت تواضع و فروتنی این ایده را بیان کرده و یا این تفکر باید وجود می داشت تا مولانا، مولانا می شد.

موسیقی در مصر



موسیقی در بین مصریها نیز رواج داشته و آلات موسیقی از قبیل چنگ و طنبور و نی ساده و نی مضاعف و بوق و سیتار و طبله و دایره میان آنها مرسوم بوده است. همچنین یک قسم ساز مضرابی شبیه به سه تار بوده و فرنگیها آن را نمونه گیتار می دانند. اختراع یک قسم ارگ را که دارای لوله های متعدد بوده نیز به مصریها نسبت می دهند. از نقاشیهایی که روی ظروف قدیم مصر شده و آلات ضربی مختلفی که داشته اند چنین بر می آید که رقص نیز بین آنها مرسوم بوده و مصریها به این امر علاقه داشته اند.

سومریها

بطوریکه از تاریخ بر می آید موسیقی در تشریفات و رسوم مذهبی سومریها اهمیت داشته. در میان آثاری که از آنها بدست آمده، یک قطعه نقش برجسته ای است که شامل دو قسمت است: در قسمت پایین سازی است شبیه سیتار و چنگ که در قاعده آن جعبه ای برای انتشار و انعکاس صدا تعبیه شده و نوازنده ای آن را با دو دست می نوازد. در قسمت بالا هم چهار نفر موسیقی دان دیده می شود که یکی از آنها جامه ای بلند بر تن دارد و صفحه ای مدور را در یک دست گرفته و در دست دیگر چیزی

شبيهه به چکش دارد. نفر ديگر مشغول دست زدن است و يك نفر هم آواز خوان است و چنين به نظر مي رسد كه اين اشخاص مامور اجراي قرباني هستند و اين كار را با رسوم و تشریفات خاصي انجام مي دهند.

عيلاميهها

عيلاميهها نيز موسيقي را هنگام بر پا كردن رسوم مذهبي به كار مي برده اند. آلات موسيقي آنها يكي دو قسم چنگ وني ساده و مضاعف و بعضي آلات ضربي بوده. از جمله سازي داشته شبيه سنتور كه بعد ها تغيير شكل داده و كامل شده و سازه هاي كلاويه دار غربي را كه كامل ترين آنها بيانو است از روي آن ساخته اند. از نقوش برجسته آثار عيلامي دو نمونه كامل از ارکستر آنها كه يكي دسته نوازندگان و ديگري دسته سرآيندگان است بدست آمده و در (بريتيش موزيم) است. دسته نوازندگان از يازده نوازنده تشكيل مي شود كه هفت نفر آنها چنگ مي زنند و دو نفر ني مضاعف مي زنند و يك نفر سازي شبيهه به سنتور مي نوازند و نوازنده ديگر هم يك قسم آلات ضربي مي زند. در دسته سرآيندگان نه پسر و شش زن شركت کرده اند: زني كه در پيش واقع شده راهنماي سايرين است و زن ديگر زير چانه گذاشته كه عادت اغلب خوانندگان مشرق زمين است. ساير زنها و پسر ها هم دست مي زنند.

آشوريها

خداهاي آشوري دوسندار موسيقي بوده و آشوريها براي خاطر آنها در موقع عبادت و پرستش ارباب انواع موسيقي مخصوصي به كار مي برده اند. آلات موسيقي آنها چنگ و سيتار وني ساده و مضاعف و بوق و طنبور بوده. در آثاري كه از آشوريها بدست آمده نمونه هاي مختلف از نوازندگان آشوري ديده مي شود و اغلب آنها به صورت تك نوازي است. فقط در يكي از اين نقشها يك ارکستر چهار نغري به نظر مي آيد كه دو نفر آنها سازي كه بين چنگ و سيتار است مي نوازند و دو نفر ديگر آلات ضربي مي زنند

ساير ملل شرقي: موسيقي ساير ملل مشرق زمين با موسيقي کشور ما بي رابطه نيست از قبيل فينيقيها و يهوديهها و اهالي فلسطين و سوريه كه آلات موسيقي ديگري كه با اختلافات جزئي شبيهه به سازهاي مذکور در فوق است داشته اند. مخصوصا از اشاراتي كه در كتاب تورات شده معلوم مي شود كه موسيقي يهود اهميت داشته و عده زيادي سرآيندگان و نوازندگان دور او بوده و زبور داود با الحان مخصوصي خوانده مي شده. همچنين اهالي آسيابي صغیر مانند ساکنان ساکنان ليديه و فريگيه و

درینها از موسیقی یونانی نیز اقتباساتی کرده بودند و این کشورها نیز به تصرف شاهان هخامنشی درآمده موسیقی آنها هم شاید در موسیقی شرقی بی اثر نبوده است.

موسیقی در دوره هخامنشی

از موسیقی این دوره اطلاع کافی نداریم ولی ملتی که خود را رقیب یونان می دانسته و با اهالی آن سرزمین روابط تاریخی داشته و از حیث آثار صنعتی نمونه های پر ارزشی مانند حجاریهای به یادگار گذارده، بی شک از موسیقی هم بی بهره نبوده است. از این گذشته چون دولت هخامنشی جانشین دولتهای متمدن زمان خود گردید از صنایع آنها نیز تا آنجا که مطابق ذوق آریاییها بود اقتباس کرد.

چگونگی پیدایش نغمه ها



همانطوری که پس از گذشت زمان، زبان يك قوم به واسطه تاثیر شرایط جغرافیایی، اقلیمی و اجتماعی تغییر می کند موسیقی هر قوم نیز تغییراتی را به خود می گیرد و پیدایش نغمات موسیقی شرقی در حله اول بسته به احتیاجات و هر آنچه که بر آن قوم گذشته به وجود آمده. اکثر نام های این نغمات، در برخی متون و دیوان های شاعران باقی مانده است ولی ملودی و آهنگ بعضی از آن نام ها بخاطر نبودن خط ثبت مشخص نیست.

مولانا در غزلی چنین می فرماید:

ای چنگ پرده های سپاهانم آرزوست

وی ناله ی خوش سوزانم آرزوست

در پرده ی حجاز بگو خوش ترانه ای

من هُدْهُدَم سَفِير سَلِيمَانَم آرزوست

از پرده ي عراق به عشاق تُّحْفَه بر

چون راست و بوسليک خوش الحانم آرزوست

آغاز کن حسيني زيرا که مايه گفت

کان زير خُرد و زير بزرگانم آرزوست

در خواب کرده اي ز رهاوي مرا کنون

بيدار کن به زنگوله ام کانم آرزوست.

منظور مولانا از دو گوشه ي زير بزرگانم و زير خُرد، احتمالاً با دو گوشه اي که در دستگاه شور با نام هاي بزرگ و کوچک وجود دارد بي ارتباط نيست و با آن دو گوشه تناسب دارد. هر گوشه آهنگ و ملودي بخصوصي دارد که حالات مختلفی را در انسان پديد مي آورد، بعضي از گوشه ها اثر آرام بخش دارند و بعضي نشاطشور و تحرّک توليد مي کنند و بعضي انسان را در غم و اندوه فرو مي برند.

بطور مثال در همين بيت شعر مولانا:

در خواب کرده اي ز رهاوي مرا کنون

بيدار کن به زنگوله ام کانم آرزوست

مولانا در اين بيت طوري گوشه ي رهاوي را توصيف کرده که با شنيدن آن به خواب رفته و با شنيدن آهنگ زنگله از خواب بيدار شده. رهاوي که با سه نام ديگر راهوي، رُهاب، رَهابي نيز خوانده مي شود، نام گوشه اي در آواز افشاري و دستگاه نوا است و ملودي اين گوشه اثر آرام بخش دارد چنانچه شادروان روح الله خالقي مي فرمايد رُهاب، سوز و گداز و ناله و ندبه ندارد، بلکه به پير با تجربه اي شبیه است که مي خواهد آب خنکي بر لي داغ ديده مصيبت ديگان بريزد و آنان را با پند و نصيحت هاي دلپذير اميدوار کند.

از روایت هایی که در این زمینه گفته شده، آنست که روزی ابونصر فارابی در میان جمعی، با ساز خود آهنگی نواخت که همه خندیدند و لحنی چنان ساز کرد که همه گریستند و دوباره آهنگی نواخت که همه خفتند. مولانا در غزل دیگری، نام دوازده مقام اصلی رایج در زمان "صفی الدین عبدالمومن ارموی" را ذکر کرده و بخصوص کیفیت تاثیر پذیری و حالات درونی مقام زنگله را بیان می کند.

می زن سه تا که یکتا، گشتم مکن دوتایی

یا پرده رهاوی یا پرده رهایی

بی زیر و بی بمِ تو، ماییم در غم تو

در نای این نوا زن کافغان ز بی نوایی

قولی که در عراق است درمانِ این فراق است

بی قول دلبری تو، آخر بگو کجایی

ای آشنای شاهان، در پرده سپاهان

بنواز جانِ ما را، از راه آشنایی

در جمع سُدست رایان رو زنگله سرایان

کاری ببر به پایان، تا چند سُدست رای

از هر دو زیرافکند بندی بر این دلم بند

آن هر دو خو یکیست و ما را دو، می نمایی

گر یار راست کاری، ور قول راست داری

در راست قول برگو تا در حجاز آیی

در پرده ی حسینی، عشاق را در آور

وز بوسلیک و مایه بنمای دلگشایی

از تو دوگناه خواهند تو چارگاه برگو

تو شمع این سرایی ای خوش که می سرایی.

آشنایی مولانای با موسیقی، به دوران نوجوانی او بر می‌گردد؛ آن هنگام که وی همراه خانواده، از بلخ به بغداد مهاجرت می‌کردند. در این سفر، او با موسیقی کاروانی آشنا گشت و نیز از هر شهر که می‌گذشتند، با موسیقی محلی آن دیار آشنا می‌شد. به تعبیر زرین کوب: « آهنگ حدی که شتربان می‌خواند و نغمه نی که قوال کاروان می‌نواخت، او را با لحن‌ها و گوشه‌های ناشناخته دنیای موسیقی آشنا می‌کرد».

مولانا اما تا پیش از دیدار شمس، چندان به موسیقی نمی‌پرداخت. او فقیه بود و فقها را میانه‌ای با موسیقی نبوده و نیست. تا اینکه شمس بر وی طلوع کرد و مولانایی دیگر پدید آمد. شمس، مولانای نو را به سماع خواند؛ کاری که او پیش از آن هرگز انجام نداده بود. نزد مولانا (مولانای پس از دیدار با شمس!) موسیقی از جایگاه و اعتبار ویژه‌ای برخوردار بود. مولانا مانند بسیاری از حکمای اسلامی، موسیقی را طنین گردش افلاک می‌دانست. در واقع مولانا با نظریه «فیثاغورث» در باب موسیقی موافق بود و عقیده داشت که اصول موسیقی از نغمات کواکب و افلاک اخذ شده است. همانطور که ضمن داستان ابراهیم ادهم (دفتر چهارم مثنوی) می‌گوید:

پس حکیمان گفته اند این لحن‌ها

از دوار چرخ بگرفتیم ما

بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق

می‌سرایندش به طنبور و به حلق

چنین معروف است که فیثاغورث با ذکات قلبی و روشن بینی خود، نغمه‌های افلاک را می‌شنیده و سپس اصول موسیقی را بر اساس آن استخراج کرده است. در واقع او موسیقی را، که پیش از آن نیز وجود داشته، با ریاضیات درآمیخت و قواعد و اصول دقیقی برای آن تنظیم کرد. خود فیثاغورث می‌گوید: «من صدای اصطکاک افلاک را شنیدم و از آن علم موسیقی را نوشتم.»

همچنین مولانا بر این عقیده بوده است که تاثیر نغمات و اصوات موزون بر روان آدمی از آنروست که نغمات آسمانی و ملکوتی جهان پیشین را در ما می‌انگیزد. چرا که به اعتقاد مولانا، روح آدمی

پیش از آنکه به جهان فرودین هبوط کند، در عالم لطیف الهی سیر می کرده و نغمات آسمانی را می شنیده است. بنابراین موسیقی زمینی، تذکار و یادآور موسیقی آسمانی است:

لیک بد مقصودش از بانگ رباب
همچو مشتاقان، خیال آن خطاب

نالہ سرنا و تہدید دہل
چیزکی ماند بدان ناقور کل

مؤمنان گویند کآثار بہشت
نغز گردانید ہر آواز زشت

ما ہمہ اجزای آدم بودہ ایم
در بہشت، آن لحن ہا بشنودہ ایم

گرچہ برما ریخت آب و گل شکی
یادمان آمد از آنها چیزکی

همچنین او در جایی دیگر نیز تصریح می‌کند که عارف در صدای رباب، آواز باز و بسته شدن دروازه بهشت را می‌شنود. اما علی رغم اینکه موسیقی این جهانی را یادآور موسیقی آن جهانی می‌دانسته، با این حال به تفاوت این دو نوع موسیقی اشاره دارد و می‌گوید:

گرچہ برما ریخت آب و گل شکی
یادمان آمد از آنها چیزکی

لیک چون آمیخت با خاک کرب
کی دهند این زیر و این بم، آن طرب؟

آب چون آمیخت با بول و کمیز
گشت ز آمیزش، مزاجش تلخ و تیز

چیزکی از آب ہستش در جسد
بول گیرش، آتشی را می کشد

گر نجس شد آب، این طبعش بماند
کآتش غم را به طبع خود نشاند

موسیقی؛ زبان عشق

مولانا عقیده داشت که هیچ زبانی توان تعریف عشق را ندارد، مگر نوا و موسیقی:

هر چه گویم عشق را شرح و بیان
چون به عشق آیم، خجل گردم از آن

گر چه تفسیر زبان روشن‌گر است
لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است

چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت
چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت

عقل در شرحش چو خر در گل بخفت
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت.

نی حدیث راه پر خون می‌کند
قصه‌های عشق مجنون می‌کند

مولانا از ناله نی، حدیث راه پر خطر عشق را می‌شنود و از بانگ رباب، ناله جانسوز عاشق سوخته
ای را که از دوست و محبوب دور افتاده است:

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب؟
زاشک چشم و از جگرهای کباب؟

پوستی ام دور مانده من ز گوشت
چون ننالم در فراق و در عذاب؟

ما غریبان فراقیم، ای شهان!
بشنوید از ما، «الی الله المآب»

و اشاره می‌کند به اینکه آتش عشق با موسیقی تیزتر شود:

آتش عشق از نواها گشت تیز

همچنان که آتش آن جوز ریز

مولانا در بیان مطلب فوق، حکایت شخص تشنه ای را می‌آورد که بر سر درخت گردویی که در زیر آن نهری پر آب قرار داشت، نشسته و گردوها را به درون نهر می اندازد تا نوای برآمده از آن را گوش کند و عطش روحش را فرو بنشانند. البته بایستی به این نکته توجه داشت که صوفیه و اکابر آن اعتقاد دارند که سماع بر هر فردی جایز نیست؛ شمس تبریزی سماع را بر «خامان» حرام می داند. غزالی نیز سماع را به سه قسم تقسیم کرده و دو قسم آن را که موجب غفلت و پیدایش صفات ناپسند است مردود شمرده است و تنها یک قسم آن را جایز می داند. کسانی مانند امام غزالی که سماع صوفیه را، به شرطها، جایز می شمردند، به خطرها و آفت هایی که در آن بود اشاره می کردند. مخصوصاً حضور زنان و پسران را که ممکن بود مایه تشویش وقت شیوخ شود، منع می‌کردند.

خود مولانا نیز در همراهی خود با این عقیده، ضمن ابیات زیر، مساله «اهلیت سماع» را بیان می‌کند:

بر سماع راست هر کس چیر نیست

لقمه هر مرغی انجیر نیست

خاصه مرغی، مرده پوسیده‌ای

پرخیالی، اعمی ای، بی‌دیده‌ای

در پایان به این نکته اشاره می‌شود که حرکات مربوط به رقص (در سماع) را متضمن رمز احوال و اسرار روحانی تلقی می‌کرده اند، به این صورت که:

«چرخ زدن» را اشارت به شهود حق در جمیع جهات

«جهیدن» را اشارت به غلبه شوق به عالم علوی

«پاکوفتن» را اشارت به پامال کردن نفس اماره

و «دست افشاندن» را اشارت به دستیابی به وصال محبوب می‌دیدند.

موسیقی و شعر



کاش میشد شاعری باشم، تا مرثیه ای بسرایم برای تو، با واژه هایی همه از خشت و خاک و دانه های گندم. کاش میشد ابری باشم که انبوه غمها و غربت خویش را، زار بر زمین سرد می گرید. کاش پرنده ای بودم در آسمان آبی صبح بال گشوده و رها که میروید رو به بی انتها و بی انتها. کاش غزلی بودم یُـ َـ َـ َـ ر از واژه های تر و می نشستم در میان سطرهای کتاب عاشقی.

کاش میشد که اینهمه اندوه را می سپردم به دست باد و فراموشی.

کاش ترانه ای بودم کوچک و دلنتنگ و آنهمه رنجهای تو را می خواندم در هوای بیخودی و در پرسه ای شبانه و مست. کاش صورتگری بودم نه این چنین با جامه ای حقیر و خرد تا تمامیت روح تو را ترسیم میکردم و بر گونه آسمان و زمین می کشیدم و بر هر بوم و صفحه ای نقش و یاد تو را ترسیم میکردم.

کاش ستاره ای بودم که غریبانه از گوشه آسمان، شبی تاریک را سوسو میزدم و آری من نیز چون تو غروب میکردم. کاش دریا بودم تا در گوشه ای از افق به آسمانی خاکستری می پیوستم. کاش مسافری بودم و در راهی غریب و بی نشان. پای می کشیدم بر تن جاده و راهها، دریاها را در می نوردیدم و رازهای غریب جهان را به مکاشفه ای ژرف می نشستم. یاهای خسته را گاهی به خنکای زلال نهر و جویباری می سپردم. باز پای در راهی دیگر و دیاری دیگر. خسته نمی شدم و آنهمه را تاب می آوردم.

کاش میشد دوباره از تو سرود و از تو نوشت. کاش این چنین نبودم حقیر و خرد، گنگی در میان انبوه
واژه گان، دربدر و بی شکیب نوشتن. کاش میشد که این همه را با رنگهای دیگر زندگی در آمیخت و
خلاصه کرد. کاش میشد نسیمی شد و از سر آن خانه های کاهگلی گذشت که روزی در آن گوشه
زمین من از تو روئیدم. از تو که خاک بودی و من دانه ای خرد. از آن همه کوچه باغهای پائیز و
آنهمه سردی و آنهمه غروب. کاش میشد..... کاش میشد..... و من اما اینک هیچم در مداری عبث از
حلقه بیهودگی زمین و زمان و بر گرد تکرار ملال آور این روزها می چرخم و می چرخم و از هذیان
این همه ایکاش ها خسته نمی شوم.



موسیقی پیوندی دیرینه با شعر دارد. ابونصر فارابی، معتقد بوده است که اقاویل شعر اگر با موسیقی همراه شوند، عنصر تخیل در آن ها افزون تر خواهد شد و بر میزان فعل و انفعالات نفس در برابر اثر می افزاید. حسین نصر نیز به این ارتباط تنگاتنگ موسیقی و شعر اشاره دارد و می گوید: «در تمدن اسلامی، به طور کلی موسیقی بسیار آمیخته با شعر بوده است. شعر شکل مطلوب هنر در جهان است و این توجه به شعر مستقیماً ناشی از ساختار شاعرانه وحی قرآن است. هیچ ملت مسلمانی را نمی یابید که سنت شعری بسیار غنی نداشته باشد. برخی از بزرگترین شاعران در جهان اسلام، نوازندگان و موسیقیدانان بزرگی نیز بوده اند، لذا شعری آفریده اند که بسیار موسیقایی است.»

نمونه بارز چنین شعرایی، مولانا جلال الدین محمد بلخی است. مهارت مولانا در علم موسیقی، سبب شده که وی بتواند در ۵۵ بحر از بحور مختلف، شعر بسراید. وی هم در موسیقی علمی تبحر داشته و هم در موسیقی عملی. او به خوبی وزن شناسی را می دانسته و در جای جای دیوان غزلیات کبیر می توان نشانه هایی از آگاهی گسترده ی او از موسیقی را یافت. چنانچه در غزل:

می زن سه تا که یکتا گشتم مکن دوتایی

یا پرده رهاوی یا پرده رهایی

بی زیر و بی بم تو ماییم در غم تو

در نای این نوا زن کافغان ز بی نوایی

قولی که در عراق است درمان این فراق است
بی قول دلبری تو آخر بگو کجایی

ای آشنای شاهان در پرده سپاهان

بنواز جان ما را از راه آشنایی

در جمع سست رایان رو زنگله سرایان
کاری ببر به پایان تا چند سست رای

از هر دو زیرافکند بندی بر این دلم بند
آن هر دو خود یک است و ما را دو می‌نمایی

گر یار راست کاری ور قول راست داری
در راست قول برگو تا در حجاز آیی

در پرده حسینی عشاق را در آور

وز بوسلیک و مایه بنمای دلگشایی

از تو دوگاه خواهند تو چارگاه برگو

تو شمع این سرایی ای خوش که می‌سرای

بیش از ۲۰ اصطلاح موسیقی را از قبیل نام سازها و پرده‌ها و مقام‌ها آورده است. او همچنین در موسیقی عملی هم دستی داشته و نوازنده چیره دست «رباب» نیز بوده است. مهارت وی در نواختن رباب تا حدی بوده که حتی در ساختمان این ساز تغییراتی نیز پدید آورده بود.

کدکنی اعتقاد دارد که: «از عصر شاعر - خنیاگران ایران باستان، تا امروز، آثار بازمانده هیچ شاعری به اندازه جلال الدین مولوی، با نظام موسیقیایی هستی و حیات انسان، هماهنگی و ارتباط نداشته است.»

اشعار مولانا، به روشنی بیانگر مهارت موسیقیایی وی بوده و اشعار غنایی مولانا با موسیقی درآمیخته است. شاید بتوان گفت که هیچ شاعری، تا به این حد، موسیقی را در شعر خود وارد نکرده

است. عنصر موسیقایی در غزلیات مولانا آنچنان برجسته است که حتی خواندن ساده اشعار وی، بی ساز و آواز، در مخاطب شور و ترقص می‌انگیزد و وجد و شور می‌آفریند. البته به شرط آنکه شدّ و مدّ و تقطیعات اشعارش به درستی رعایت شود:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا

ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا.

ای یوسف خوش‌نام، ما خوش می‌روی بر بام ما

ای در شکسته‌جام ما، ای بر دریده‌دام ما.

مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم.

مولانا عقیده داشت که هیچ زبانی توان تعریف عشق را ندارد، مگر نوا و موسیقی:

هر چه گویم عشق را شرح و بیان

چون به عشق آیم، خجل‌گردم از آن

گر چه تفسیر زبان روشن‌گر است

لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است

چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت

چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت

عقل در شرحش چو خر در گل بخفت

شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت.

نی حدیث راه پرخون می‌کند

قصه‌های عشق مجنون می‌کند

مولانا از ناله‌نی، حدیث راه پرخطر عشق را می‌شنود و از بانگ رباب، ناله جانسوز عاشق سوخته

ای را که از دوست و محبوب دور افتاده است:

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب؟
زاشک چشم و از جگرهای کباب؟

پوستی ام دور مانده من ز گوشت
چون ننالم در فراق و در عذاب؟

ما غریبان فراقیم، ای شهان!
بشنوید از ما، «الی الله المآب»

و اشاره می‌کند به اینکه آتش عشق با موسیقی تیزتر شود:

آتش عشق از نواها گشت تیز
همچنان که آتش آن جوز ریز.

ضیاء موحّد درباره سماع و شعر مینویسد: معمولاً ریتم را به چند دسته تقسیم می‌کنند، ریتم‌های ساده، ریتم‌های مرکب و پیچیده که عناصری دارد و اجزایی و دیگر ریتم‌های نامنظم که به ظاهر نامنظم است اما در بستر منظمی از ریتم‌ها قرار می‌گیرد، از شعر مثال اگر بخواهم بزنم، ریتم ساده‌های ریتم شعرهای متفوق ارکان است مثل فعولن، فعولن، فعولن و حتی کمتر از این، ریتمی که مرتب تکرار می‌شود، ریتم‌های مرکب و پیچیده مختلف ارکان هستند مانند به خصوص اوزان نیمایی که امکان امتداد مصراع‌ها زیاده‌تر است و اما آن ریتم نوع سوم، ریتم نامنظمی که بر بستر یک وزن منظم حرکت می‌کند. نمونه‌اش رامی‌شود در بسیاری از شعرهای بلند فروغ فرخزاد دید که از وزن اصلی انحراف پیدا می‌کند. یک نوع عدم توازن با ارکان دیگر پیدا می‌شود، در هر صورت نوع سوم در شعر ما به وفور دیده می‌شود. عین همین‌ها در موسیقی هم هست و عین همین‌ها در رقص و سماع هم هست. در شعر مولوی به خصوص در غزل‌هایش ضرب‌آهنگ و شعر و سماع از هم قابل تفکیک نیستند. در واقع می‌خواهم بگویم غزل‌های مولوی هر کدامش یک مجلس سماع است و اصلاً مثل اینکه برای مجلس سماع سروده شده باشد، اما ببینیم چه نوع تناظری می‌شود بین این‌ها برقرار کرد. مسأله سماع را می‌دانید که در بین عرفا چقدر ارج و قرب دارد، غزالی با آن خشکی و عبوسی وقتی که به سماع می‌رسد در احیاء علوم دین، حرف‌های جالبی می‌زند و در جایی می‌گوید: «و هر که سماع او را نجنباند ناقص باشد و از اعتدال مایل، و از روحانیت دور و در کثافت و درشتی طبع زیادت از آن اشتران و مرغان بود بلکه از دیگر ستوران، چه آن همه از نغمه مرغان متأثر شوند و برای آن مرغان بر سر داوود ع- برای شنیدن آواز او بایستادندی»

یا سعدی در بوستان در باب عشق و جوانی می‌گوید:

مگویم سماع‌ای برادر که چیست
مگر مستمع را بدانم که کیست
گر از برج معنی‌پرد طیر او
فرشته فرو ماند از سیر او
جهان پر سماع است و مستی و شور
ولیکن چه بیند در آینه کور
چو شوریدگان می‌پرستی کنند
به آواز دولاب مستی کنند

غزل‌های مولوی، یک مثل مجلس سماع است که کلمه‌ها و بیت‌ها و تصویرها عناصر حاضر در این مجلسند، برای اینکه این مسأله را کمی روشن بکنم مثالی می‌زنم، فرض کنید که وارد یک مجلس سماع شدید، حالا می‌شود گفت رقص ولی من می‌گویم سماع برای اینکه در واقع، مورد، مورد سماع است ولی شما به جای سماع می‌توانید رقص بگویید. در مجلس سماع که وارد می‌شوید یک ضرب‌آهنگ می‌شنوید و فراموش نکنید که همه با یک ضرب‌آهنگ در حرکتند، اما جالب این است، که هر کدام به این ضرب‌آهنگ به شکل حرکت خودشان جواب می‌دهند. یعنی با ضرب‌آهنگ در یک مجلس سماع به تعداد کسانی که در آن مجلس سماع هستند، فردیت هست، هویت هست. گاهی افراد همدیگر را هم نگاه می‌کنند، سماع هم دیگر را هم می‌پایند، اما گاهی هم نگاه نمی‌کنند. گاهی هم تنها با خود در رقص هستند، توجه کنید در اشعار مولانا هم در غزلیاتی ابیات توجه به هم دارند، به هم نگاه می‌کنند. و در غزلیاتی ابیات منفرداً روی پای خودشان ایستاده‌اند، می‌شود ابیات را از غزل بیرون آورد بدون اینکه به غزل لطمه‌ای وارد بشود اما در اینجا یک پارادوکسی هم هست. پارادوکس این است که کسانی که در رقص هستند آیا گیرنده ضرب‌آهنگ هستند یا دهنده ضرب‌آهنگ؟ گیرندگی در آنجا زیاده‌تر است یا دهندگی؟ ممکن است در اول اینطور باشد که همه یک ضرب‌آهنگ را شنیده باشند و همه به یک ضرب‌آهنگ به رقص آمده باشند، اما از جایی تفکیک بین این دو غیرممکن است، دهنده همان گیرنده است، گیرنده همان دهنده است، این را مولوی در شعر چنین بیان می‌کند:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

این آنجایی است که رقص، ضرب‌آهنگ و ریتم، تمام اینها در یک کل با هم ترکیب می‌شوند. از طرف دیگر توجه کنید که در اینجا جای قیل و قال نیست در مجلس سماع جای این نیست که ما راجع به سماع بحث بکنیم، اگر در مجلس سماع خواستید راجع به سماع یا رقص بحث بکنید در واقع از آن خارج شده‌اید. در جایی باید بحث کرد که مسأله شرکت کردن در سماع در کار نباشد همه کسانی که در سماع شرکت کردند می‌دانند که، رقص آنان به یک ضرب آهنگ است اما به شرطی که درباره این موضوع جدی فکر نکنند، خاصیت دیگر ضرب آهنگ این است که در زمان جریان دارد شعر را هم ما در زمان می‌خوانیم، موسیقی را هم در زمان می‌شنویم، سماع هم در زمان شنیده می‌شود، و جالب این است که در پشت این صدا سکونی هم هست و آن خود ضرب آهنگ است. برای اینکه آن ضرب آهنگ تکرار می‌شود هر ضربی که دائماً تکرار بشود تنوع خودش را از دست می‌دهد. اما ضمیر آن را به خاطر می‌آورد، در پشت ضمیر یک حالت سکون ایجاد می‌شود، ولی این سکون با حرکت کسانی که در سماع شرکت کردند جبران می‌شود. نکته جالب دیگری که هست این است که می‌توان گفت هر کسی خودش را با سماع بیان می‌کند. ولی جور دیگر هم می‌توانیم بگوییم. می‌توانیم بگوییم این سماع، این موسیقی است که خود را از طریق افراد بیان می‌کند و این نکته ظریفتری است. از همه آن نکات ظریف‌تر همین است. آیا این من هستم که دارم شعر می‌گویم یا شعر است که مرا می‌گوید. آیا من هستم که سماع می‌کنم یا سماع است که مرا در رقص آورده. حالا اگر ما بخواهیم این تناظر را کمی نزدیک‌تر بکنیم، و بیان ریتم، یک بیان تصویری باشد، تصویرها هم با کلمه‌ها گفته بشوند و کلمه‌ها هم خودشان مبین ضرب باشند، آن وقت می‌گوییم که در اینجا دیگر ضرب نیست که مبین احساس‌ها و اندیشه‌هاست، بلکه این تصویرها و گزاره‌ها هستند که مبین ضرب آهنگ هستند و شعر این است، شعر مشاهده حرکت است از ضرب آهنگ به معنا، همچنان که رقص مشاهده حرکت است از ضرب آهنگ به فردیت و ذهنیت، در شعر و سماع مولوی این دو از هم جدایی ناپذیرند، همچنانکه در زندگی او جدایی ناپذیر بوده است. در جایی نوشته‌اند که مولوی چرخ زدن را از شمس یاد گرفت، مولوی در سماع چرخ نمی‌زد چرخ زدن را از شمس یاد گرفت. همه آن حرفهایی را که زدم در این غزل متجلی شده‌اند. این غزل مولوی در واقع یک نوع بیان چیزهایی است که من با پرحرفی بیان کردم:

چون خیال تو در آید به دلم رقص کنان

چه خیالات دگر مست در آید به میان

گرد برگرد خیالش همه در رقص شوند
و آن خیال چو مه تو به میان چرخ زنان

هر خیالی که در آن دم به تو آسیب زند

همچو آینه زخورشید برآرد لمعان

سخنم مست شود از صفتی و صد بار

از زبانم به دلم آید و از دل به زبان

سخنم مست و دلم مست و خیالات تو مست

همه بر همدگر افتاده و بر هم نگران.

موسیقی مذهبی



راجع به وجود موسیقی مذهبی در این دوره با اشاره ای که هرودت کرده مخصوصا به این نکته که قدیمترین قسمت کتاب اوستا شامل سرودها و مناجاتهایی است که در وقت عبادت با تشریفات خاصی خوانده میشده شکی باقی نمی ماند. از نظر موسیقی يك قسمت از کتاب یسنا که موسوم به گاتها می باشد قدیمترین قسمت اوستا و شامل سرودهای موثری است که شاید آهنگهای مخصوصی داشته. گاتها در اواسط کتاب یسنا واقع شده و عبارت از ۱۷ سرود مذهبی است و احتمال می رود که از خود زرتشت باشد. سرودهای گاتها را می توان شعر یا اقلا نثر مسجع نامید و همین ثابت میکند که خالی از آهنگ موسیقی نبوده.

چنانکه کتاب مذهبی هندیها موسوم به ودا که یادگار قدیم زبان (سانسکریت) است نیز شامل سرودها و ترانه های مذهبی و ادبی نژاد آریایی است و از مقایسه مطالب کتاب ودا و اوستا به خوبی معلوم میشود که اقوام خراسانی و هندی فرزندان یک مادرند و احساسات و طرز تفکر و کیفیت ذوق آنها جنبه های مشترکی داشته و همانطور که اشاره شد موسیقی خراسان و هند دارای شباهتهایی به هم نیز می باشد.

ضمناً باید اشاره کرد که اگر اثری از نوازندگان و سراینندگان و آلات موسیقی این دوره در دست بود و حداقل در یکی از گوشه های آثار تاریخی جاری یا نوشته و نقش برجسته ای بدست آمده بود، راه تتبع و فهم مقصود را نزدیک تر می کرد. ولی هیچ گونه اثری باقی نمانده و اهل فن هم در خرابه های آثار هخامنشی چیزی در این خصوص کشف نکرده اند. پس از دوره هخامنشی چون اسکندر و جانشین او یونانی بودند و بعد از اشکانیان هم مردم خارجی به شمار می رفتند و نسبت به آثار تمدن ما ابراز علاقه نمی کردند همانطور که در این دوره تمدن یونانی وارد خراسان شد، شاید از آهنگهای موسیقی آنها نیز اقتباسی شده باشد. مثلاً یکی از پادشاهان اشکانی موسوم به ارد اول دوستدار ادبیات یونانی بود و در مجالس او نمایشهای یونانی مانند تصنیفات «اری پید» را نمایش می دادند. و شاید همان کسانی که از نمایشهای یونانی اطلاع داشته و بازی می کرده اند، از موسیقی یونان نیز بی بهره نبوده و در موقع خود آوازهای یونانی هم میخوانده اند.

بر اساس نوشته های هرودوت مورخ یونانی، مغان هخامنشی بدون همراهی ساز با نای سرودهای مذهبی می خواندند و از این نظر، نه مثل سرود خوانان بابلی و آشوری بودند و نه تحت تاثیر اقوام سامی. موسیقی این سرودها صرفاً موسیقی آوازی بود و نه موسیقی سازی. مشاهده می کنید که پرهیز از استفاده از ساز و آلات در موسیقی مذهبی از ادوار گذشته تاریخی وجود داشته و اثرات آن تا به امروز هم به چشم می خورد. مسئولیت اجرای سرودهای مذهبی با موبدان خوش آواز بوده و به قول "استرابو" دانشمند یونانی این نغمه ها منحصر به مفاخر پهلوانی و مناجات با یزدان بوده است. شایان ذکر است که امروزه بازمانده هایی از این آئین کهن هنوز هم در فرهنگ شرق زمین دیده می شود.

هرودوت همچنین می نویسد: "آریاییها برای قربانی در راه خداوند و مقدسات خود، کشتارگاه و آتشکده ندارند و بر قبور مردگان شراب نمی پاشند. در عوض یکی از پیشوایان مذهبی حاضر می شود و یکی از سرودهای مذهبی را می خواند."

موسیقی رزمی



اما در دوران هخامنشی موسیقی نوع دیگری هم موجود بوده است. یکی از انواع دیگر، موسیقی رزمی با جنگی بوده است. گزنوفون دیگر مورخ یونانی در کتاب "سیروپیدیا" می نویسد:

"کورس کبیر به عادت دیرینه، در موقع حمله به ارتش آشور سرودی را آغاز کرد و سپاهیان او با صدای بلند آنرا خواندند و بعد از پایان سرود، آزادمردان با قدمهای مساوی و منظم به راه افتادند. کورس در وقت حمله به دشمن سرود جنگی را آغاز کرد و سپاهیان با او هماهنگ شدند."

"کورس برای حرکت سپاه دستور داد سربازان با شنیدن صدای شیپور قدم بردارند و حرکت کنند، زیرا صدای شیپور علامت حرکت است." این سروده ها برای برانگیختن حس شجاعت و دلیری سربازان اجرا می شد و گزنوفون اضافه می کند که: "کورس از کشته شدن سربازان طبری و طالشی مغموم شد و برای مرگ سربازان سرودی خواند و این همان سرودی است که در ادوار بعد در مراسم موسوم به 'مرگ سیاوش' خوانده می شد." این مراسم هنوز هم در بین بسیاری از طوایف شرق زمین وجود دارد و بنام "سوغ سیاوشان" یا "سوشون" معروف است و بقایای این آئین قدیمی حتی در مراسم آئینی بعد از اسلام نیز دیده می شود.

از دوران هخامنشی سازهایی باقیمانده است از آنجمله می تواند به کرنا، نی، شیپور، کوس (نوعی ساز ضربی)، درای و سنج اشاره کرد.

یکی از نغمات حزن انگیزی که در تاریخ گذشته ما بسیار نام از آن برده شده شبدیز می باشد.

حکایت از این قرار است که، خسرو پرویز اسبی داشته است با نام شبدیز که بسیار مورد علاقه و توجه وی بوده است، حتی دستور داده بود که هر کس خبر مرگ شبدیز را به او بدهد، به دست

جلادش بسپارند. روزي که شبديز مي ميرد، همگان نگران اين بوده اند که چگونه اين خبر را به گوش خسرو پرويز برسانند. تا اينکه باربد، بر آن مي شود که آهنگي بسازد و در حضور خسرو پرويز بنوازد. اين نغمه آنقدر جانسوز و غم انگيز بود که شاه ساساني را در اندوه فرو برد و گفت: مگر شبديز مرده است که اين چنين مي نوازي؟ باربد در جواب مي گويد: اين را خود فرموده ايد. از آنجا، نام شبديز در سي لحن باربد مکاني بسزا يافت. امروزه پيکره ي شبديز در طاق بُستان کرمانشاه مشاهده مي شود.

گنج باد آورد

يکي ديگر از وقايع تاريخ موسيقي، افتادن چند کشتي رومي، که گنج بزرگي را حمل مي کردند به دست شرقيان بود و چون باد، آنها را در دريا مي چرخاند، نام آن گنج را، گنج بادآورد نهادند و آن موضوع آهنگي شد که جزو سي لحن باربد به شمار مي رود.

گنج گاو

از ديگر رويداد ها، پيدا شدن گنجي، در زمان بهرام گور بوده است که موبدان آنرا گنج جمشيد نيز خوانده اند و گمان مي رود که از زمان فريدون بجاي مانده است. اين گنج داراي مجسمه هاي گاو بوده که تامامي از طلا، مرواريد و جواهر ساخته شده و متعلق به دوران مهر پرستي بوده است.

به هرحال، بهرام گور، اين گنج را بين مستحقان و بينوايان جامعه تقسيم کرد و اين ماجرا حالي را در موسيقي شرق پديد آورد که آنرا گنج گاو نام نهادند.

گه نواي هفت گنج و گه نواي گنج گاو

گه نواي ديف رخس و گه نواي ارجنه(منوچهری)

کين سیاوش

حالت ديگري در موسيقي باستان و جود داشته که آنرا کين سیاوش مي ناميده اند. چنانچه ابوالقاسم فردوسي در اين زمينه سروده است، سیاوش بي گناه به تورانيان پناهنده مي شود و آنجا جان خود را مي بازد و در پي اين مسئله، به کين خواهي بر مي خيزند و در صدد انتقام از تورانيان بر مي آيند. ردیف کين ساوش يادگار آن زمان است.

کین ایرج

در شاهنامه فردوسی آمده است که فریدون دارای سه فرزند بود، به نام های سلم، تور و ایرج که متصرفات خود را بین این سه تقسیم کرده، و این امر سبب شده بود که دو برادر دیگر تور و سلم به برادر سوم (ایرج) حسد برند و او را مورد کین قرار دهند و بی گناه به قتل رسانند که این امر باعث پیدایش ردیفی در موسیقی، به نام کین ایرج شد که تا زمان ساسانیان شناخته می شد و در ادبیات فارسی دری، نیز بسیار از آن نام برده و حتی تا زمان حمله مغول ها نیز نواخته می شده است.

چو کردی کین ایرج را سرآغاز

جهان را کین ایرج نو شدی باز (نظامی)

سبز در سبز

روایت است از داستان های فردوسی، که در، دربار خسرو پرویز، رامشگری بود به نام سرکش و اجازه ورود رامشگران دیگر، به وسیله وی باید صورت می گرفت.

این شخص همواره از حضور باربد که به حق از بزرگان موسیقی آن زمان به شمار می رفت، به داخل دربار ممانعت می کرد. تا اینکه روزی، باربد پس از طرح پیمان دوستی با، باغبان مخصوص دربار، در باغی که مقرر بود، خسرو پرویز در شامگاه در آنجا حضور داشته باشد، جامه سبز بر تن نمود و خود را در میان درختان پنهان می کند و در وقت موعود آغاز رامش می نماید. خسرو پرویز با تعجب می گوید که این نغمه از دیو نیاید و فرشتگان و پریان را بشاید و دستور می دهد تا نوازنده ای که این همه احساس را بر انگیزته است جستجو نمایند. آن شب تمامی باغ را گشتند و باربد را نیافتند. بنابراین اعتقاد مردم باستان مابر این بود که موسیقی پدیده ای است الهی نه اهریمنی و این امر سبب پیدایش آهنگی به نام سبز در سبز گردید.

و همچنین نوز بزرگ، نوز کوچک، نوز خارا: به روایت فردوسی که خود د از روایات چند هزار ساله باستان بر آمده و درست و راست است، نوای خوش به اواسط دوران جمشید بر می گردد و این است گفتار فردوسی درباره آن:

جهان انجمن شد بر تخت اوی

از آن بر شده فره و بخت اوي

به جمشيد بر گوهر افشانند

مران روز را روز نو خوانند

سر سال نو، هرمز فرودين

بر آسوده از رنج تن، دل زکين

به نوروز نو شاه گيتي فروز

بر آن تخت بنشست فيروز روز

بزرگان به شادي بياراستند

مي و رود و رامشگران خواستند

چنين جشن فرخ از آن روزگار

بمانده از آن خسروان يادگار

و در شعر منوچهري که در آن از ردیف هاي رایج پیش از مغول نام برده، نام نوروز بزرگ را هم آورده است:

مطربان ساعت به ساعت بر نوای زیر و بم

گاه سروستان زنند امروز و گاهی اشکنه

گاه زیر قیصران و گاه تخت اردشیر

گاه نوروز بزرگ و گاه نوای اسکنه

از این گفتار ها چنین استنباط می شود که یکی از نخستین ردیف های موسیقی ما، نوروز یا نوروز بزرگ بوده و ردیف های نوروز صبا، نوروز خارا و نوروز عرب در دو دستگاه راست پنجگاه و

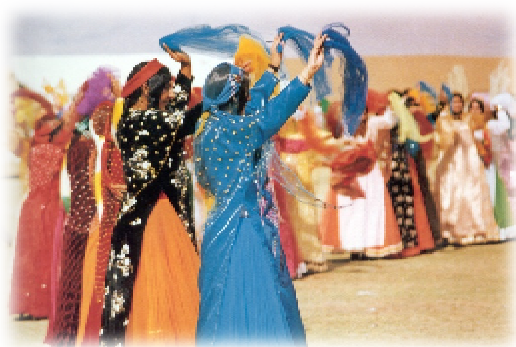
همایون همچنین نوروز عجم در دستگاه راست پنجگاه که هنوز هم رایج و اجرا می شود شاید باز مانده آن دستگاه بزرگ باشد.

موسیقی مجلسی



اما نوع دیگری از موسیقی بنام مجلسی نیز در آن روزگار مرسوم بوده است. موسیقی مجلسی یا همان بزمی از دیر باز در تمدن شرق زمین وجود داشته است. آوازهای فراغت، سرودهای شادی و سرور، در جلسات بزم بکار می رفت و سازهای ویژه و شیوه اجرای خاص خود را داشت. گزنفون و هرودوت هر دو از این نوع موسیقی نام برده اند و دیگر مورخ یونانی "آتنه" در این باره نوشته است که: "در جشن مهرگان که در حضور شاهنشاه هخامنشی برگزار می شد، نوازندگان و خوانندگان با اجرای برنامه هایی در مجلس شرکت می کردند و خوانندگان و نوازندگان در آن جشن ها سهم اساسی داشتند." هرودوت از وجود تعداد زیادی موسیقیدان در عصر هخامنشی یاد می کند و می نویسد که آنها در دربار نیز زندگی می کردند و در روزهای جشن همچون مهرگان، سده، نوروز و .. به دربار خوانده می شدند و شادی و سرور برپا می کردند. گزنفون نیز می نویسد: "کورس برای کیاخسار تعدادی از موسیقیدانها را برگزید. .. اسکندر مقدونی از خزانه کورس ۳۲۰ فقره اسب و آلات موسیقی را بدست آورد. .." و جالب اینجاست که در سفرنامه فیثاغورث نیز به مراسم تاجگذاری اشاره شده است: "حدود ۳۶۰ دختر خنیاگر (نوازنده یا خواننده) به آواخوانی و نوازندگی می پرداختند."

موسیقی و دربار



پیش از ۱۸۰۰ میلادی آثار موسیقی اغلب بنا به سفارش و بیشتر برای کلیسا و دربارهای اشرافی ساخته میشدند

(چنین دربارهایی فراوان بودند. برای مثال آلمان به حدود ۳۰۰ حاکم نشین تقسیم شده بود که هر کدام حکومتی ویژه خود داشت.) تالارهای اپرا و شهرها نیز نیازی دائم به موسیقی داشتند.

در همه حال موسیقی نو خواستار داشت: شنوندگان برای شنیدن آثاری به سبک منسوخ رغبتی نشان نمی دادند. طبقه حاکم بسیار ثروتمند و پر قدرت بود. در زمانی که بیشتر مردم به سختی توان گذران زندگی داشتند حاکمان اروپایی خود را غرق تجمل ساخته بودند. هر حکمران با بر پایي قصرهای پر زرق و برق و ضیافت های پر شکوه در باری عظمت خود را به نمایش می گذاشت. سر گرمی به واقع لازم بود اغلب در باریان در واقع بی کار بودند و می گویدند تا حد ممکن از ملال و دلنگی در آیند. موسیقی مایه اصلی سر گرمی و تنوع بود. دربار گاه یک ارکستر یک گروه همسرا ویژه مراسم مذهبی و آوازخوانان اپرا را در استخدام خود داشت شمار موسیقیدانان دربار به میزان ثروت و اعتبار آن بستگی داشت. باخ در ۱۷۱۷ سرپرست ارکستر یک دربار کوچک آلمانی بود که حدود ۱۸ نوازنده داشت اما یک دربار بزرگ میتوانست

تأیید از ۸۰ نوازنده و آوازخوان را که عالی ترین آوازخوانان اپرای آن روز را شامل میشد در خدمت داشته باشد. سرپرست موسیقی بر اجای موسیقی نظارت می کرد و بیشتر آثار مورد نیاز را می ساخت آثار شامل اپرا موسیقی کلیسایی موسیقی متناسب با ضیافت ها و قطعه هایی برای کنسرت های دربار. این موسیقیدانان پر مشغله مسئول انضباط موسیقیدانان دیگر و نگهداری از سازها و کتابخانه ی موسیقی نیز بود.

شغل سر پرستی موسیقی محاسن و معایب ویژه خود را داشت. دستمزد آن بالا و قدر و منزلتش والا بود و هر چه آهنگساز می نوشت به اجرا در می آورد. اما آهنگساز با هر شان و مقام در نهایت مستخدم می بلند مرتبه شمرده میشد که نمی توانست بی اجازه ی حامی خود سفر یا خود را از قید خدمت او آزاد کند.

موسیقیدانان نیز مانند دیگر افراد جامعه دوره ی باروک میباید رضایت و نظر مساعد اشراف را جلب میکردند.

برخی از حکمرانان خود موسیقیدانانی شایسته بودند.

فردریک کبیر پادشاه پروس در میانه سده ی ۱۸ نه فقط فرماندهی مقتدر که فلوت نواز و آهنگسازی توانا بود.

او در کنسرت های در باری شبانه اش آثار خود و شماری از صدها قطعه ای را که توسط معلم فلوتش یوهان کو انتس تدارک می دید می نواخت (کوانتس بر خوردار از امتیاز ادای ((براوو)) پس از اجرای موسیقی توسط پاد شاه بود.) کلیسا نیز نیازمند موسیقی و موسیقی آن اغلب بسیار پر شکوه بود. بسیاری از کلیساهای دوره ی باروک در کنار ارگ و گروه همسرایان برای همراهی مراسم خود ارکستری نیز داشتند.

در واقع کلیسا تنها مکانی بود که اغلب شهروندان عامی موسیقی جدی را می شنیدند. کنسرت های همگانی انگشت شمار بود و عامه به ندرت به قصر دعوت میشدند. سر پرست موسیقی کلیسا نیز مانند سر پرست موسیقی دربار میباید همواره به آفرینش آثاری تازه می پرداخت و همچنین عهده دار پرورش آوازخوانان در کلیسا بود. موسیقی عالی کلیسای سهمی به سزا در حیثیت و اعتبار شهرها داشت شهرهایی که بر سر جذب بهترین موسیقیدانان با یکدیگر رقابت داشتند. موسیقیدانان کلیسای نسبت به موسیقیدانان درباری دستمزدی کمتر و مرتبه ای پایین تر داشتند. دسترنج نا چیز این موسیقیدانان از راه تقسیم هیزم و حبوبات مان آن ها و نیز اجرتی که گاه در مراسم ازدواج یا سوگواری دریافت میکردند. این موسیقیدانان به هنگام (مساعد بودن) وضع سلامت یعنی هنگامی که سوگواری کمتر از حد معمول بود دچار تنگنای مالی میشدند وضعیتی که باخ یک باره از آن گلایه کرده بود.

رشد و تکامل موسیقی



موسیقی رنگ زندگی و نغمه آزادگی است! شادی نهفته در زیر و بمی دارد که گاه روح به نغمه آن به وجد می آید و گاه دیگر رنج را می چشد و نهانی بدان گریستن آغاز می کند. امروز روانشناسان، این راز را درک کرده و بدین ابزار سعی در علاج جسم و روان بیماران گرفته اند. بیمار با شنیدن اصوات موسیقی درمانگر بر دامان امواج آن سوار می شود و ذره ذره وجود خویش را با آن هماهنگ می سازد تا گره از بیماری نهفته در اعماق وجودش باز گشته و بیماری به تدریج از ضمیر وی ناپدید شود! این محور گشتن با ریتم درونی ای حاصل می شود که آهنگساز آن را بر اساس روابط علم موسیقی و تلفیق آن با زوایای روانشناسی پیشرفته که با اعماق انسانها سر و کار دارد، آفریده است. در حقیقت معنایی که انسان از درون خویش و با همنوایی موسیقایی از بستر پنهان به عرصه وجود خویش عیان می کند، آنی است که در نهانی بدان در آویخته و عوارض جسمانی از آن روان پریشی حاصل آمده که موسیقی سعی در گشایش آن گره دارد. موسیقی درمانی امروزه چنان مورد توجه قرار گرفته است که در بیمارستانها و مراکز درمانی جهان در طولمدت مداوا و درمان و در بحرانهای حاصل آمده از بیماری ها، در موارد اضطرابی قلبی و مغزی مورد استفاده قرار می گیرد تا تنش و اضطراب چنین بیماریهای طاقت فرسا و کاهنده را تخفیف دهند! موسیقی به همان اندازه که اثر مثبت دارد، در سوی مقابل و در سبک های دیگر از موسیقی، روح و روان را می آزارد و تاثیرات نامطلوب از خود بر جای می نهد. از دیدگاه روانشناسی برتر که با سطوح روانی انسان سر و کار دارد، موسیقی ابزار مطلوبی است که هزینه ای نه چندان زیاد می طلبد و در ساختار ناپذیری بیماریها تاثیر شگرفی از خود نشان می دهد که این خود نشانه تاییدی بر هارمونی درونی انسان و موسیقی طبیعت می باشد.



موسیقی شرق زمین در دوره قبل از اسلام يك نوع موسیقی عملی بوده و نوازندگان و سراینندگان در صد جستجوی قواعد ارتباط اصوات و الحان نبودند. چنانکه باربد بزرگترین موسیقی دان دوره ساسانی را همه به نام نوازنده و سراینده معرفی کرده اند و الحانی هم که ساخته دلیل بر این نیست که از نظر علمی در موسیقی وارد بوده است. زیرا امروز هم در کشور ما بسیاری از نوازندگان که سازنده نغماتی هستند از اصول و قواعد علمی موسیقی اطلاعی ندارند و فقط به مقتضای ذوق طبیعی الحانی ترکیب و تنظیم می کنند.

جای تعجب است با آنکه کتابهایی در فن موسیقی نوشته شد، هیچ گاه این کتب تغییری در موسیقی ما نداد و راه پیشرفت آنرا باز نکرد و هرگز تحولی در سبک نوازندگی و سازندگی ایجاد ننمود. در حقیقت می توان گفت که کتابهایی که راجع به این موضوع نوشته شد علم را با عمل توأم نکرد، بلکه تنها اثری باقی گذاشت که ما می توانیم به طور خیلی ساده و مختصر درباره موسیقی دوران گذشته این سرزمین صحبت کنیم، زیرا در هیچ يك از این رسالت نه قانده ای برای نوشتن الحان موسیقی بیان شده و نه از سبک سازندگی و ترکیب نغمات و الحان گفتگویی به میان آمده.

از طرف دیگر نویسندگانی که در موسیقی بحث کرده اند همه مقلد یکدیگر بوده ؛ و آنهایی که از خود ابتکاری داشته اند فقط رویه نویسندگان پیشین را انتقاد کرده و مطالب بسیار مختصری بر نوشته گذشتگان اضافه کرده اند و نوشته های آنها نیز ابدأ تأثیری در سبک نوازندگان و سراینندگان نداشته است.

ابو نصر فارابی (۳۳۹-۲۵۹): اولین کسی است که در دوره اسلامی کتابی در فن موسیقی نوشته و در آن از قوانین صوت و نسبتهای ریاضی صداها گفتگو کرده و رساله او برای ما باقی مانده است. فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر می نویسد مطالبی را که قدما و گذشتگان راجع به موسیقی نوشته اند بررسی کرده. بنابراین قواعد و اصول اولیه موسیقی را از فیلسوفان یونان اتخاذ کرده است. فارابی به خوبی از عهده بیان قواعد اصلی موسیقی بر آمده بطوریکه دیگران که بعد از او در این بخش کتاب نوشته اند نوشته های او را بعنوان اصل مسلم قبول کرده و تنها دنباله افکار او را گرفته و تعقیب کرده اند.

ابوعلی حسین بن سینا (۴۲۸ - ۳۷۰): ابن سینا دو رساله در موسیقی نوشته یکی به عربی که جزء کتاب شفا است. دیگر به فارسی که جزء دانشنامه علائی است و بنام علاءالدوله از سلاطین دیلمی نگاشته و این اول کتاب موسیقی است که به زبان فارسی نوشته شده و به دست ما رسیده است.

معروف است که چون علاءالدوله از کتابهای ابن سینا که به زبان عربی بود چیزی درک نکرد، بوعلی کتاب مذکور را در انواع حکمت به زبان فارسی نگاشت تا مورد استفاده او واقع شود. ابن سینا نیز مانند فارابی بیان کرده به زبانی دیگر شرح داده است. منتها چون فارابی به موسیقی علمی و نواختن ساز آشنا بوده سازهای زمان خود را کاملاً شرح داده ولی ابن سینا چیزی از خود اضافه نکرده و در تائید مطالبی که فارابی نوشته اشاراتی نموده است.

صفی الدین عبدالمومن ارموی (وفات ۶۵۶): رسالات فارابی و ابن سینا تا دو سه قرن تنها منبع اطلاعات راجع به موسیقی علمی بود. و در این مدت طولانی از نویسندگان خراسان و عرب کسی چیزی راجع به موسیقی ننوشت تا آنکه صفی الدین عبدالمومن ارموی که معاصر مستعصم آخرین خلیفه عباسی بود دو کتاب در این فن نگاشت: یکی به نام رساله شرفیه و دیگر موسوم به کتاب الادوار. صفی الدین در رساله شرفیه اشاره می کند که کتاب مزبور شامل اصولی است که از فیلسوفان یونان و قدما اتخاذ شده و ضمناً برای آنکه ثابت کند که رساله او تقلید نوشته های گذشتگان نیست، می نویسد در این کتاب از مطالبی سخن به میان آمده که نویسندگان سابق به آن اشاره نکرده اند. البته منظور او از قدما اشخاصی است که قبل از وی راجع به موسیقی کتابهایی نوشته اند از قبیل خلیل بن احمد واضع علم عروض که کتابی در اوزان شعر نوشته و از بین رفته است و نویسندگان رسالات اخوان الصفا و فارابی و ابن سینا و امثال آنها.

قطب الدین (وفات ۷۱۰): کتابی در فلسفه و علوم بنام دره التاج لعزه الدباج نوشته و در فن چهارم از جمله چهارم که در علم ریاضی است شرح مفصلي راجع به موسیقی نگاشته که مشتمل بر يك مقدمه و پنج مقاله است. این کتاب به فارسی نوشته شده و دارای مباحث قابل استفاده ای راجع به صوت و ملحقات آن و نسبتهای ابعاد موسیقی و رابطه اصوات از نظر ریاضی و آوازه ها و پرده شناسی آلات موسیقی ذکر کرده و گفته های آنها را توضیح و تشریح کرده است و نسبت به صفی الدین خیلی اظهار تکریم و تمجید نموده.

همچنین برای رابطه ابعاد و آوازه ها اشکالی ترسیم کرده و توضیحاتی داده است که دقت کامل او را در این هنرنشان می دهد و در حقیقت کتاب او یکی تالیفات گرانبهای است که در موسیقی نوشته شده است.

عبدالقادر (وفات ۸۳۸): کتاب موسیقی خود موسوم به مقاصد الالحان را به نام یکی از شاهان عثمانی موسوم به سلطان مراد دوم موشح کرد و از سمرقند به آسیای صغیر رفت و در سال ۸۲۶ کتاب را به او تقدیم نمود. عبدالقادر مجدداً سفر دیگری به سمرقند رفت و در خدمت سلطان شاهرخ فرزند تیمور که مردی ادب دوست و هنر پرور بود روزگاری بسر می برد و تا آخر حیات نزد او بود. عبدالقادر دو کتاب دیگر در موسیقی نوشته یکی موسوم به جامع الالحان که در ۸۱۸ به سلطان شاهرخ تقدیم کرده، دیگر شرحی است که به کتاب الادوار صفی الدین نوشته و به قرار معلوم این کتاب آخرین تالیف او است. از نوشته های او چنین بر می آید که وی ابتدا کتابی به نام کنزالحان نوشته و در آخر آن نغمات موسیقی را که خود ساخته بود با خط مخصوصی نوشته است ولی از این کتاب فعلاً اثری در دست نیست و شاید از بین رفته باشد.

رقص و موسیقی



در جهان باستان از دوران غار نشینی تا به امروز انسانها از پیوند یکدیگر سعی کرده اند به نوعی ارتباط منطقی خودشان و اصالتشان را به گونه ای به جای بگذارند که معنای هر حرکت در دست و پا و ضرباهنگ هر کدام از اندامها، نشان دهنده حکایتی و بازگو کردن تاریخچه خود می نماید.

انسانها از سنت، سرزمینی که در آن شرایط زمانی بسر می بردند و چگونگی زیستن و در نتیجه بازگو کردن و آماده کردن ما از تاریخ بشر و خودشان بر جای گذاشته اند. مجموعه این نمایشها هر کدام در جای خود و با روشهای خاص خود نشانی از زیباییها، خشم ها، جشن ها، غم زدگی ها و در نتیجه حالات روانی بشر در گذر تاریخ دارد. همان گونه که ذکر شد پیدایش یک اثر هنری نشانگر یک رویداد تاریخی است، اما جدا سازی این آثار که یکی از آنها رقص می باشد و نگاه به اینکه در چه زمان و مکانی خلق شده اند و به هر حرکتی در نمایش اگر به مفهوم واقعی، حقیقی و روانی آن توجه

کنیم به آن میزان بر آگاهی هایمان افزوده می گردد تا بتوانیم دیدگاهی سالم، طبیعی و خوشایند که توام با معانی زیادی از حالات روانی، عاطفی خود دارند بنگریم.

هنر زیبایی رقص در هر قبیله، قوم، کشور، نژاد به صورت اسطوره ای می ماند که مانند تاریخ بشر از ابتدای خلقت تاکنون باز گوی قصه های تلخ و شیرین است که هر کدام نمایانگر کیفیت زندگی انسانها در گذشته و زمان حال می باشد. دیدگاه ها نسبت به انواع و اقسام هنرها متغیر است، هر انسانی با تفکر و برداشت خود به آن می نگرد. اگر به اصول صحیح و متداول و آموختن بجای رقص که با هماهنگی اندام ها و همراه با ریتم موسیقی که همیشه با هم هماهنگی داشته و دارد بپردازیم متوجه می شویم که این هنر زیبا و در جای خود شادی آفرین معنای منحصر به فرد خود را دارد، در حالیکه ممکن است هیچگونه تشابهی بین این هنر و هنر های هفت گانه وجود نداشته باشد. با گذشت زمان در تاریخ هنر و هنر رقص « تغییر » احساس می شود که می توان به زبانی ساده تر چنین گفت که آثار هنری متعلق به یک دوره از تاریخ با آثار هنری متعلق به دوره های دیگر تفاوت دارند و ما را به نتیجه گیری می رساند که پدیده ای دستخوش تغییر گردیده و این پدیده یاد آور دیدگاه های انسان ها و آفرینندگان آثار هنری و حرکات موزون به مفهوم تکامل بشر و معنای زندگی و ابداع هنر است. بدون شگ کسب اطلاعات هنری و تاریخی درباره یک اثر هنری یا تجربه کردن مستقیم و فردی و برداشت ما از آن هنر، فاصله زیادی دارد و این برداشتها با هم تفاوت چشمگیری دارند زیرا که نگاه از دور و تصویری که بدون تجربه شخصی به دست می آید نمی تواند همانی باشد که خود به آن پرداخته، احساس کرده و از نظر روانی به تاثیر آن پی برده است.

سپس باید به این نکته توجه نمود مشتاقانی که هنری را نیاموخته اند، اگر با هنر حرکات موزون احساس صمیمیت نمایند طبیعی است که با نگاهی زیبا و توجه به آگاهی از زمان حال خود به آن مینگردند نه با دید آنانی که در گذشته آنرا آفریده اند، به همین دلیل قضاوت و پیشداوری ممکن است بر دلایلی نابجا و یا غلط استوار گردد، به زبانی ساده تر اگر شناخت ما فاقد آگاهیهای لازم باشد قدرت تشخیص ما دچار اشتباه خواهد شد. در واقع هنر رقص می تواند به گونه ای با انسان سخن بگوید و یا ارتباطی برقرار کند که در درون دریایی از احساس، عواطف و حالات روانی خاص خود را دارد، جدا از هنر هفتگانه ای که همیشه با یک زبان با ما سخن می گوید و سخن رقص از نظر روانی چنان محتوایی دارد که به سادگی نمی توان به آن پی برد بلکه به بخشی از آن، و توانایی آنرا نیز دارد که به نوعی خاص بیننده را به هیجانی نشاطآور سوق دهد. استعداد، علاقه، پشتکار، و استفاده بجا، درست و سالم در به کارگیری رقص و معطوف بودن به تمرکز جسمی و روانی باعث بارورتر شدن انرژیهای بالقوه در تن و روان می باشو بنابراین با توجه به موارد فوق عوامل اصلی در یادگیری این

هنریست که خداوند در وجود و سرشت ما خلق کرده است. پیشرفت در این هنر بستگی به تمرین، ذوق، همت و تلاشی پیگیر دارد در صورتی که بتوانیم از حرکات اضافی که متاسفانه با هنر رقص و نابجا مخلوط گردیده است چشم پوشی نماییم، این توانایی را دارد که در سلامت جسم، روانشناسی، جامعه‌شناسی در خلق هنر نمایشی، عارفانه و روح‌انگیز باشد.

هنر نه تنها در نمایشی استادانه بلکه از لحاظ تنوع حالتها و آرایش صحنه‌ها اصلاتی حیرتی‌انگیز از خود نشان می‌دهد که برای داشتن جسم و روانی سالم، بانشاط، بانگیزه و پیشرو بسیار تاثیرگذار می‌باشد.

لذا رقص صحیح و سالم و به دور از ابتذال و در کنار موسیقی هماهنگ، جسم و روان را به آرامش می‌رساند. تمامی این مجموعه به همه نژادها، ادیان و به طور کلی متعلق به تمام جهان است. یعنی:

نگرش ذهن از تاریکی به روشنی و تبدیل غم به شادی روان. اگر آماری وجود داشته باشد به این حقیقت می‌توان دست یافت که چه بسا بسیاری از بانوان که دچار مشکلات و بیماریهای جسمی و روانی بوده‌اند، توانستند از این هنر بهره‌گرفته و با صبر، تحمل و پشتکار، بسیاری از مشکلات جسمی و روانی خود را درمان نمایند.

شاید بتوان اشاره‌ای به تئاتر درمانی (نمایشگری) نمود که در بعضی از صحنه‌ها همین رقص موجب تخلیه روانی شده که هم هنرمند و هم تماشاگر برای مدتی به آرامش غیر قابل توصیف دست یافته‌اند. آیا افراد جامعه می‌دانند که این هنرمندان چگونه، با چه زحمتی و با چه انگیزه و علاقه‌ای خاص و در خورتقدیر محیطی سالم، شاد و روحبخشی را به وجود می‌آورند که به حق این هنرمندان جایگاهی بسیار ارزشمند در کنار پزشکان جسم و روان دارند. هنر رقص در مردان و در طول تاریخ چه فردی و چه گروهی به زبان دیگری سخن می‌گوید پایکوبی‌ها و حرکات هماهنگ و استفاده از اندامها نشانه‌ای از آموزش و پرورش مرداندر جهت آماده‌شده در رزم آرای، مبارزه، نشان دادن قدرت و حفاظت از حریم خانواده، قوم، قبیله و کشور خودشان هست. تمامی این رقصهای مردان علاوه بر کمک به سلامت جسم و روان نه تنها در خودشناسی احساس اعتماد به نفس بیشتری بوجود خواهد آمد که همین اعتماد به نفس برای خود و اطرایان نشاط‌انگیز و موجب آرامش خاطر و داشتن روحیه‌ای قوی در مسیر مبارزه با مشکلات زندگی و پشتوانه‌ای ضروری و مهم برای یک جامعه است. در کشور ما در نواحی مختلف شاهد برپایی جشنها و سرورهایی هستیم که به مناسبت‌های مختلف در قالب و حرکات موزون به نمایش می‌آید. در پایان به این نتیجه می‌رسیم که اگر افراد جامعه بتوانند با معنی و مفهوم واقعی و اصالت این هنر در کنار موسیقی اصیل و هماهنگ آشنا

گردند، به عرفانی دست خواهند یافت که به همان زیبایی است که در ضمیر عارفان واقعی ریشه هنر در ادیان، تاریخ و پهلوانان و..... جایگاهی بلندمرتبه دارند پس بیایید به اصالت وجود و حقانیت آن فکر کنیم که در کجاست؟

هنر چیست؟



در باب مقوله‌ی هنر و خلاقیت هنری و هنرمند مطالب مختلفی از اندیشمندان هنری که در این وادیه سعی و اهتمام بسیار ورزیده‌اند ارائه گردد. یکی از پیشگامان این نظریه تولستوی بوده که در قرن نوزدهم در مورد هنر چنین عنوان مینماید "هنر یکی از دو وسیله ترقی بشریت است. انسان از راه کلمات افکار خویش و به یاری نقوش، احساسات خود را با همهی آدمیان در میان می‌گذارد و این سخن نه فقط درباره‌ی حال، بلکه گذشته و آینده نیز صادق است. اگر انسانی این احساس را تجربه کند. حالت سازنده‌ی اثر بدو سرایت نماید و اختلاط و اتحاد خود را با انسان‌های دیگر احساس کند موضوعی که این حال را در او بوجود آورده، هنر است و میزان سرایت آن تنها معیار ارزش هنر است. " ماکسیم گورکی ارزش هنری را چنین عنوان می‌نماید " هرگاه ارزش‌ها مبانی واقعی داشته باشند هرگز جنبه‌ی مطلق بخود نمی‌گیرند ارزش‌های واقعی نسبی و دائم در تغییر هستند پس نامیرایند. هنر پیشاپیش می‌تازد. قافله سالار است. رمز و بقای هنر فقط در گفتن نیست بلکه در چگونه گفتن است. انسان فقط فکر نمیکند بلکه دارای احساسات و عواطفی است که به صور مختلف مثل نگارش، صدا، حرکت، نقوش و دیگر وسایل آنرا مجسم مینماید. هنر وسیله‌ی اجتماعی کردن احساسات است. هنر شناختی است متکی بر عاطفه و فلسفه شناختی جامع آن دو. " احمد شاملو در باب هنر می‌گوید: "اصولا هنر ملتزم نیست یعنی هیچ‌گاه التزام و تعهد نقشی در آفرینش هنری بازی نمیکند. التزام امری شخصی و فردی است اما التزام هنرمند باید انسانی باشد فارغ از سیاست و تنها در راه تعالی انسانها. اثر هنری بیشتر بر فرهنگ هنری اثرگذار بوده و فهم اثر بر توده‌ها مستقیما

مورد استقبال نبوده و اکثرا اثر يك هنرمند بواسطه‌هایی در توده‌ها در جریان زمان تاثیرگذار می‌گردد. هنر ناگزیر با مردم است چون با هر نیتی که بوجود بیاید مخاطبش مردمند ولي مردم لایه‌های متفاوتی دارند و چنانچه هنرمندی بخواهد اثرش عوام پسند باشد حتما باید اثرش را در سطح بسیار نازلی ارائه دهد. " شکسپیر هنر را چنین تقسیم بندی نموده است " هنر را به دو بخش هنر مجاز و هنر آزاد تقسیم بندی نموده و هنر مجاز را در التزام دانسته و به هنرهای تزئینی، انتزاعی، رسمی آوازگرانه نسبت داده و هنر آزاد را در دو روش تلقینی و تحلیلی مورد بررسی قرار می‌دهد.

هنر تلقینی را اینطور توصیف میکند که هنر تلقینی طرفدار روش القایی است و همه چیز برای او تنها وسیله است برای القای نظرات و کمتر به کیفیت هنر توجه دارد و از سوئی این هنر را يك بعدی دانسته و عمیق و همه جانبه نیست بلکه گذرا و خراش‌دهنده است تاثیر آنی و عبوری دارد. این نوع هنرمند به شدت وابسته به خصلت‌های مردم طبقه متوسط جامعه است اگر چه از جنبه‌هایی، گاهی وابسته به طبقه زیرین باشد این ویژگی را نیز میتوان در زندگی و در رفتار و واکنش‌های ناآگاهانه و بی‌نقابش در برابر مسائل و شرایطی از پیش تعیین نشده میتوان شناخت. در هنر تحلیلی، صورت حقیقی هنر در آن نهفته است با آغازی جانگاہ شکل گرفته و در تب و تاب نآرام عمیق ادامه مییابد و سرانجام به شناختی توأم با عشق منجر میشود این هنر به ژرفکاو زندگی، مناسبات اجتماعی و پژوهش جان بیکران و عمق ناپیدای آدمی و جنبه‌های طبیعت و زیباییشناسی نظر دارد" و در این حالت هنر به عمق ناشناخته‌ها دست پیدا میکند و پیدایی خلاقیت هنر را سبب می‌گردد. هنرمند دارای دو بزنگاه است یکی در وضع موجود و دیگری در وضعیتی که در آن درگیر است فرد هنرمند به وضع موجود قانع و خرسند نیست و همواره در پی آن است که وضع موجود را به وضع مطلوبتری برساند. در خلاقیت هنرمند با دو جریان متضاد مواجه است یکی با تفکر واگرا و دیگری با تفکر همگرا یعنی هنرمند در ابتدا باید واگرا فکر کند و نگاه جامع به پدیده‌ها داشته باشد و سپس به قلمرو درونی آن بپردازد که در این حالت به تفکر همگرا موجه میشود. خلاقیت هنرمند علاوه بر داشتن آزادی کامل مبتنی بر دانش و بینش و فرهنگ عمیق بوده که بتواند براساس آن چگونگی يك پدیده را ارزیابی کند و در فضای این اندیشه و دانش و يك بینش حسی به يك رویکرد یا ساختار جدید دست یابد. در هنر امروز اساس کار بر نوآوری است که بدان هنر مدرن گویند. در هنر مدرن از تکرار پرهیز میشود و هنرمند مدرن دائما برای پیدا کردن بیانی نو و نوثر تلاش میکند و این تنها در يك شعار یا خواسته خلاصه نمیشود بلکه باید به ذهنیت تبدیل شده و سپس به اجرا درآید. در پایان آنچه را که از مباحث ارائه شده میتوان در مورد خصوصیات هنرمند خلاق عنوان نمود عبارتست:

۲- پذیرش سفارش از جامعه

۳- دارای تفکر واگرا

۴- تحلیل‌گرا

۵- انعطاف پذیری بالا

۶- روحیه کنجکاوی و نوگرایانه

۷- ریسک‌پذیر

۸- پشتکار فراوان و به دور از یاس

۹- قدرت خود انتقادی

۱۰- پذیرنده‌ی خطای خویش و دیگران

۱۱- مثبت‌اندیشی نه بدبین و نه خوشبین بودن

۱۲- شناسایی، پرورش و پیش‌برد کارها.

خلاقیت هنری

مفاهیم خلاقیت تیز هوشی در روانشناسی با توصیف جداگانه از هم متمایز می‌گردد. فرد تیز هوش، در هوش عمومی که شامل کلیه جنبه‌های ذهنی می‌باشد، در مقایسه با همسالان خود برتر و پیشرفته‌تر است و از بهره‌ی هوشی بالایی بر خوردار است. اما فرد خلاق الزاماً در تمام شاخه‌های ذهنی از عملکرد متوسط همسالان خود برتری ندارد، بلکه تنها در یک شاخه و در زمینه‌ی هنری و یا علمی دارای افکاري ابتكاري و حالات آفرینندگی است. افراد خلاق الزاماً تیزهوش نیستند. «لاندشیر» روانشناس فرانسوی در توصیف تفکر خلاق پدیده «واگرای» را در تفکر خلاق مطرح می‌سازد که در مقابل تفکر «همگرا» قرار دارد. تفکر واگرا، توانایی تولید اشکال جدید و اتصال عواملی را دارد که طبق عادات مستقل و جدا از هم فرض شده‌اند (یعنی قدرت وحدت بخشی و ترکیب زیبا و خارق‌العاده عناصر مجزا را دارد) که این همان مسیر ذوق، تخیل و آفرینندگی است. تفکر همگرا تفکری است که با دقت و ملاحظه بسیار خود را در چهار چوب داده‌های مقدماتی محدود و مقید می‌سازد. این همان

هوش آدم منظّم و سدّتي است که در مسیر تفکّر معیني فکر و کار میکند، هوش ملاحظه کار، هوش شاگرد مدرسه نمونه، حسابرسی دقیق و هوش مدیر مؤسسه بازرگاني است. تفکر واگرا در هنرمند در حالات عاطفي او نیز به گونه اي قابل تعمیم است. هنرمندي که ساعتها در گوشه تنهائي به تخیل و تصنیف مي پردازد و از زندگی جمعي محروم میماند و یا گرفتار احساسات و دلباختگی هاي خاصي بي مهبا از هر چیزی براي رسیدن به مطلوب ذهني میگذرد و از رفاه و زندگی معمولي محروم میشود. این طیف هاي عاطفي متنوّع و متفاوت گاهي بقدری موجب عصبیت میگردد که نوعی رنجوري و نژند عاطفي را متصوّر مي سازند. در هر صورت واگرایی عاطفي و فکري دستان اندیشه و تخیل هنرمند را براي خلاقیت باز میگذارد. هر چند تنوّع و کشمکش هاي حاصل از آن آرامش زندگی را سلب میکند. اما گویی تواني براي خلاقیت هنرمند میگردد. تواني که مردم عادي در مسیر ملاحظه و محدودیت رفتاري و عاطفي قادر به پرداخت آن نیستند و شاید از اینروست که از خلاقیتي نیز سود نمی جویندبکتر مان در کتاب اصول روانشناسي تحقيقي بر روي افراد خلاق که شامل هنرمندان آهنگسازان و داستان نویسان صورت گرفته نتایج توصيفي کلّی گزارش شده است که آنان در مقایسه با مردم عادي داراي انرژی رواني و جسمي استثنائي هستند. زندگی آنها پیچیدگی بیشتری دارد و به دنبال تنش هستند تا از طریق آزاد شدن از آن لذّت برند و برخورد آنها با عوامل ناخودآگاه يعني تخیلات و تصوّر ذهني بیشتر از دیگران است. یه عقیده روان شناسان تفکّر خلاق از سه یا چهار مرحله کم و بیش میگذرد:

- مرحله آمادگی: مربوط به به تعلیم و تربیت و آموزشهایی است که فرد خلاق در زمینه علمی یا هنري یاد گرفته است که این اطلاعات زمینه هاي تفکّر و توسعه آن را فراهم میسازد.

- پختگی: وقتی شاعر یا آهنگسازي سوژه اي را در طول روز همواره در پی تحوّل آن است. توجهات تدریجي در او پختگی موضوع را فراهم میسازد. گویی در این مرحله گذشت زمان و عبور گاه و بیگاه آن در ذهن و گردش آن در تداعي هاي ناخودآگاه زمینه پختگی ذهني آهنگساز را فراهم میسازد.

- اشراق: بعد از مرحله پختگی غالباً ایده هاي خلاقیت بصورت ناگهاني به ذهن میرسد. دریافت آنی ایده هاي خلاق از خصوصیات این مرحله است. مثلاً ممکن است هنرمند در هنگام خواب در حول و حوش مسئله نظریات و ایده هاي متعددي را در ذهن خود بیابد و ناگهان احساس کند که یکی از نظریات یا تم و آهنگی کامل کننده و سازمان دهنده نغمات پراکنده ذهن اوست این دریافت فوري که شبیه فرایند بینش و بصیرت (insight) در مکتب گشتالت است یا نوعی الهام در عرفان شرق مشکل

او را حل نخواهد نمود تا قبل از مرحله اشراق یعنی قبل از اینکه افکار آفریننده به ذهن هنرمند برسد کوشش و خطاها متعددی در مسیر تکوین فکر خود انجام داده بود. کوشش و خطاهایی که نتیجه ای قطعی به دست نداد اما در مرحله اشراق نوعی دریافت آبی به کوششهای قبلی او شکل اساسی و کامل می بخشد.

- تحقیق یا بازرسی (verification): در این مرحله هنرمند خلاق به ارزیابی تفکر خود می پردازد نوعی بازرسی و آزمایش که آیا این ادراک و ترکیبی که به ذهن رسیده است منطقی و اجراء است؟ از اینرو به آزمایش و تجربیات کنترل شده برای عملی ساختن افکار خود می پردازد. اغلب هنرمندان دانشمندان متوجه می شوند آنچه را که ناگهان به ذهنشان رسیده است قبل از اینکه بصورت کار خلاق و رضایت بخشی در آید احتیاج به تغییرات قابل توجهی دارد.

از بدو خلقت انسان، نیازهای متنوعی (اعم از جسمی و روانی) با او همراه بوده که برای برآورده ساختن این نیازها سازگاری با محیطش به ابزارهایی نیاز داشته است.

هنر به عنوان یکی از وسایل اولیه ی سازگاری بشر در خدمت نیازهای کمال جویی و زیبا طلبی و از طرف دیگر، آرامبخش ناراحتی ها و سختی های زندگی او بوده است. موسیقی شکلی از هنر است که احساس، عاطفه، ادراک و شناخت انسان را بدون نیاز به تکلم و زبان منتقل می کند. استفاده ی بشر از موسیقی، امری آسان و قابل دسترس بوده است، چون ریتم و ملودی، به عنوان دو رکن اساسی موسیقی، در سرشت انسان وجود داشته و از طرفی آوازیها و حرکات ریتمیک نیز نیازی به تکلم نداشته است. از این رو در بیشتر قبایل ابتدایی مراسم و آیین های مختلف موسیقیایی که وسیله ای برای ابراز همبستگی جمعی و از بین بردن ترس ها و غم ها و ایجاد آرامش و شادی و اراده در بین افراد قبیله بوده برگزار می شده است. موسیقی زبان آرزوها، انتظار ها و عواطف بشری است و هر قوم و ملتی بر حسب ویژگی های عاطفی و فرهنگی خود، موسیقی خاصی دارد. با درک موسیقی، عواطف زیبا، همدردی و تفاهم بیشتر قلبی میسر خواهد شد.

پژوهشگران توصیه می کنند که والدین روزانه يك ساعت برای فرزندان كوچك خود موسیقی پخش کنند.

این عمل موجب بهتر شدن وضعیت تغذیه، خواب و افزایش وزن آنها می شود.

از ابتدای تاریخ، بشر از موسیقی برای شفای بیماران استفاده می کرده است. برای مثال؛ ریتم طبل ها در مراسم شفابخش جادوگران و درمان گران نقش مهمی داشته است.

ارسطو می گوید: از موسیقی می توان در بسیاری از شئون زندگی، تربیت، سرگرمی، درمان، خوشگذرانی و تعدیل احساسات و عواطف استفاده کرد.

فارابی موسیقی را با سه خاصیت مطرح می ساخت: احساس انگیز، نشاط انگیز، خیال انگیز و یا تحت شرایطی هر سه خصوصیت را دارا می باشد. نغمه های موسیقی بر حسب ترکیب فواصل و ریتم دارای ارتعاشات خاصی هستند که با تحریک ارتعاشات سلول های عصبی احساس و انگیزه ای را تقویت، تضعیف و یا منتقل می سازند. اگرچه فواید درمان با موسیقی از دوران های قبل مطرح بوده است، اما تا قبل از اینکه در قرن اخیر به عنوان یک رشته تخصصی شناخته شود خوب معرفی نشده است.

امروز از تأثیر و فواید موسیقی در مراحل مختلف رشد و زندگی انسان (از دوره جنینی تا سالمندی) گیاهان و جانوران سخن به میان می آید، و از تغییرات آن بر روی سیستم های حسی حرکتی، هیجانی-عاطفی، ترشح غدد، هوشیاری و آگاهی و شناخت فرد بحث می شود.

آیا معالجه با موسیقی امکان دارد؟



افلاطون می گوید: «نغمه و وزن موسیقی تأثیر فوق العاده ای در روح انسان دارد و اگر درست به کار رود، می تواند زیبایی را در رویاهای روح جایگزین کند». موسیقی تأثیری شگرف بر روح آدمی دارد و می تواند لطیف ترین احساسات انسانی را بر انگیزد. ابونصر فارابی، فیلسوف موسیقیدان شهیر افغانی و صاحب «الموسیقی الکبیر» نیز میان فطرت انسان و موسیقی، پیوند قائل است و بیدایش موسیقی را معلول سرشت آدمی می شناسد.



به گفته پژوهشگران مرکز طبي نيويارك، شنيدن موسيقي هاي كلاسيك و حتي موسيقي جاز موجب کاهش اضطراب و افزايش تحمل درد بيماران مي شود. (تنسي ويليامز)

موسيقي درماني يك رشته جديدي است و فقط به مدت پنجاه سال است كه به عنوان يك تخصص كلاسيك و حرفه اي توسعه پيدا کرده است. بر طبق تعريف كه " انجمن ملي موسيقي درماني" (NAMT) ارائه داده است، موسيقي درماني عبارتست از " کاربرد موسيقي تأمين، حفظ و بهبود سلامت جسماني و رواني در واقع موسيقي درماني کاربرد منظم موسيقي است، بطوريكه موسيقي درمانگر مستقيماً" در يك محيط درماني، تغييرات دلخواه را در عواطف و رفتار ايجاد مي كند... به طور خلاصه در موسيقي درماني با استفاده از موسيقي، كه يك رسانه هنري خلاق است، به افراي داراي مشكلات گوناگون، به منظور دستيابي به بهداشت رواني و جسمي آنان كمك مي شود. موسيقي درماني در درمان افراي كه ناتواني هاي مختلفي از جمله عقب ماندگي ذهني، تأخير يافتگي رشدي، معلوليت جسمي، بيماري رواني و... داشته اند، به طور موفقيت آميزي جواب داده است. موسيقي درمانگر، اهداف و مقاصد را بر اساس نيازهاي خاص بيمار دنبال مي كند. فنون مختلفي براي پيشبرد اين اهداف استفاده مي شود. براي مثال، آواز خواندن مي تواند به افرا مبتلا به بيماري آلزايمر كمك كند تا حافظه دراز مدتشان را به كار اندازند، نواختن آلات موسيقي با همسالان يا درمانگر مي تواند مهارت هاي ميان فردي را افزايش دهد و كاركردهاي اجتماعي را بهبود بخشد. از همه مهمتر اينكه افرا احساساتشان را در روشي مطمئن و لذت بخش بوسيله نواختن موسيقي، گوش كردن به موسيقي و رقصيدن به همراه موسيقي بيان مي كنند.

البته موسيقي درماني فقط در خدمت افراي كه داراي انواع مختلف ناتواني ها هستند به كار برده نمي شود، بلكه در شرايط مختلف طبي نيز سودمند است. از جمله کاهش فشار رواني يا درد، زايمان، توانبخشي بيماران سكتة اي و مبتلايان به بيماري پايانه (بيماري هايي كه علاج ناپذيرو مرگبار هستند، مثل ايدز). مساله عمده كه در اينجا براي درمانگر مطرح است کاهش درد و تحمل آن در شيوه درمان است و يا كمك به بيمار براي دستيابي به كاركردهاي بهينه. موسيقي درماني رشد فزاينده اي در كشورهاي مختلف جهان و در عرض سال هاي اخير داشته است و كارهاي درماني متعددي توسط موسيقي درمانگران صورت پذيرفته است و اين امر تأكيد گرديده كه اساساً " موسيقي در درمان اشخاص مبتلا به ضعيت هاي مختلف طبي كارآئي بسياري دارد.

الحان موسيقي، در يك تركيب و فرم زيبا و با هارموني و رنگ آميزي مناسب، سريعتر از هرچيز ديگري ميتواند درعاطفه و ذهن افرا تاثير بگذارد و احساسات و عواطف خاصي را در آنها

برانگیزاند که منشأ تحرک و فعالیت و تداعی و اندیشه‌ها می‌گردد. اگر نغمه‌های موسیقی بطور مستقیم مانند واژه‌های شعری نتواند فکر خاصی، گزارش واقعه و یا محتوای پیامی را در ذهن شنونده القاء نماید، اما به نوعی قویتر از هر هنری صور خیال و فعالیت بیرونی را تحریک می‌کند. موسیقی بطور مستقیم با عاطفه احساسات شنونده سر و کار دارد از اینرو الحان آن در کاربردهای وسیع و تنوع فردی اجتماعی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. چه در مراکز آموزشی و تربیتی و چه در کلینیک‌های روان‌درمانی و یا در مراکز صنعتی برای کارایی بهتر و بیشتر و حتی در پرورش و رشد گیاهی و حیوانی ...

ازینروست که موسیقیدان در تقابل با مسائل روانشناسی و موقعیتهای اجتماعی رابطه پیدا میکند و طبیعی است در چنین حیطه و کاربرد گسترده‌ای آشنایی آهنگساز و نوازنده با مفاهیم روانشناسی ضرورت می‌آید. زبان موسیقی که همواره یکی از وسائل ابلاغ و ارضاء نیازهای معنوی و روحی بشر بوده است. بتدریج با نیاز و پیچیدگی‌های روابط اجتماعی و زبان و شیوه‌های دقیق، تنوع پیدا کرده است و همانند شعر در سیر تحول خود سبکها و روشهای بیانی متعددی یافته است. سبکها و بیان‌هایی که تا حدودی پاسخگوی نیازهای اجتماعی و علمی دوره خود بوده است. همانطور که در مسیر تحول شعر سبک‌هایی بصورت شعر نو و سپید بخاطر پیچیدگی‌های زندگی اجتماعی و گستردگی مفاهیم مربوط به آن پدید آمد، که چشم انداز صور خیالی و قوه تداعی شاعر را در آزادی بیشتر عروض و قافیه برای بیان نیازهای متنوع و نوین مردم جامعه باز گذارد، همینطور در مسیر تحولات دانش موسیقی، قواعد و تکنیک‌های برتری در آهنگسازی ارکستراسیون و هامورنی پدید آمد که طبیعتاً سبک‌های متعدد را نیز با خود به‌مراه آورد (امری طبیعی است که مفاهیم و نیازهای نو زبان جدید و نوینی نیز احتیاج دارد). هنرمندان برحسب مفاهیم‌های مغزی متفاوت و رشد و تربیتی که یافته‌اند از فرایند‌های ذهنی و ظرفیت‌های خیالی نسبتاً متفاوتی برخوردارند. حواس درونی انسان مانند تفکر، تخیل، حافظه، ادراک و عواطف غیر از تأثیر پذیری از شرایط محیط، از یک ساخت زیستی و سرشتی که عامل ژنتیک پایه‌گذار آن است تأثیر پذیرفته است، که این عوامل محیطی و سرشتی «شخصیت» فرد را شکل می‌دهد. از مدتها پیش همواره این مسئله مطرح بوده است که: «آیا هنرمند دارای شخصیت مخصوصی است؟» اگر هست چه تیپ شخصیتی؟ این موضوع در هنرمندان بخاطر اشتراك ذهنی و احساسی آنها، تا حدود زیادی از پراکندگی انواع تیپ‌های شخصیتی در آنان می‌کاهد.

پاولف روانشناس روسی معتقد بود که سیستم علامت‌دهنده واقعیت در هنرمندان نمایان‌تر است. یعنی محرکها را واضح‌تر و شدیدتر درک و احساس می‌کنند و بر عکس روند مهار در آنها ضعیف‌تر عمل

می‌کند، او برای هنرمند شخصیت « هیستری» را مطرح می‌سازد که دارای دو جنبه گیرندگی و تأثیر شدید و دوم برانگیختگی فوق العاده در هیجانات و احساسات را داراست.

فروید معتقد بود که شخصیت هنرمند استعداد خاصی در استفاده از مکانیسم برتر سازی «والایش» دارد که به وسیله آن آرزوها و آملی که در زندگی واقعی او به ناکامی منجر شده و یا واپس زده است را در مسیر فعالیت های هنری و خلاقیت برتر می‌سازد و سود دوجانبه ای بدست می‌آورد. یکی مقبولیت اجتماعی و دیگری دوری از فشار انگیزه ها و هیجانات آزرده خود اوست. آدلر نظری شبیه به نظر فروید دارد و معتقد است که انگیزه ها و اندیشه های هنری در هنرمند ناشی از واکنشهای جبرانی در قبال احساس کهنتری است. البته این نظرات کامل نیست اما آنچه که مسلم است نوع شخصیت هنرمند زمینه گرایش به سبک خاص در هنر را مساعد تر می‌کند. صفات شخصیت در هنرمند چه منفی و چه مثبت چه منبعت از شرایط رشد دوران زندگی و ناشی از قابلیت‌های سرشتی و ارثی در هر صورت در تحریک عاطفی و زمینه بخشی ذهن هنرمند مؤثر است.

هنرمند میتواند از خصایص و صفات متعدد مثل درونگرایی و برونگرایی - متکی به نفس یا وابستگی، خوش بینی یا بد بینی، گرم و صمیمی یا سرد و بی هیجان، کناره گیر و دروینگزین یا اجتماعی، مضطرب و نگران یا آرام و متین، سر زندگی و نشاط یا غمگینی و افسرده حالی، مشکوک و مردد یا صریح و راحت. بی تفاوتی یا مسئولیت پذیری خود بینی و غرور یا ایثار و فداکاری، دقیق و جزئی‌نگر یا کل نگر ثابت و پایدار یا موقت و هیجانی حساس و خیال پرداز یا واقع گرا. .. خصایص شخصیتی در هنرمند در سبک و شیوه و تمرین و ارائه هنری تأثیر مستقیم دارد. مثلاً آهنگساز یا نوازنده ای که با استفاده از الحان موسیقی و هارمونی اصوات به تقلید و شبیه سازی و حرکات و روابط عناصر طبیعت علاقمند است و تمایل رئالیستی در آثار و آهنگهای خود نشان میدهد. چنین دقت‌های عینی و دسیپلین های واقع گرایی بی بهره از خصایص شخصیت او نیست.

یا آهنگسازی که به محدودیتهای معین کلاسیک تن در نمی دهد و تکنیک را راهی برای ابراز اخبار درونی خود قرار میدهد بدیهی است که اجبارهای احساسی درون او، انتخاب و خلاقیت در شیوه های رمانتیک را آسانتر می‌سازد. در تلفیق سبک هنری مسلماً آگاهی علمی نیز مؤثر است. اما شناخت در بعد اجتماعی، خود به هنرمند و آهنگسازی او کمک میکند تا به فضایی تخیلات و جهت عواطف خود در تأثیر بر شنونده دقیق تر باشد و دریابد که با آثار و تصنیف های خود چه احساس و روحیه ای را در شنونده، بر می انگیزاند و در پی خلق و توسعه عواطف و تحریکاتی باشد که مناسب با نیاز عاطفی مردم جامعه خود باشد.

خلاصه اینکه آهنگساز مسئول، در تقابل با روحیه اجتماع به آثار خود جهت میدهد.

معرفی بعضی از وسایل موسیقی



موسیقی زبانی است جهانی در بیان عواطف انسانی که نیاز به ترجمه ندارد.

موسیقی حسی شور انگیز که تخیل آدمی را می پرورد و خلاقیت را و میدارد تا هنرمند در ابعاد گوناگون هنر بیافریند.

موسیقی ارتباطی تنگاتنگ با وجود آدمی دارد و از آن جهت که مرز نمیشناسد هر شنونده ای را با هر سلیقه ای به سوی خود جذب می کند.

هر کس بسته به حسی که به او دست می دهد از شنیدن آن لذت می برد و مسحور اصوات سحر انگیز آن می شود. موسیقی حس همدردی و درد مشترک انسانی را فریاد می کند.



دف



در کتابهای لغت در معنی دف یا دایره آمده است: آن چنبري است از چوب که بر روی آن پوست کشند و بر چنبر آن حلقه ها آویزند. دف یا دایره های هم بوده که بر چنبر آن زنگ تعبیه می کردند و می نواختند. زنگهای دف را جلاجل می گفتند. در قدیم برای آنکه طنین بهتری داشته باشد روی دف پوست آهو میکشیدند. در دوره اسلامی به کسانی که دف یا دایره می نواختند دایره نواز می گفتند.

در مشرق زمین کهن دف یا دایره وسیله ای بیضه شکل و بزرگ بود که زنگ هایی بر آن می بستند و در جنگها به کار می بردند و ظاهراً صدای مهیبي داشته است. دف یا دایره کوچک را که بر آن زنگوله تعبیه می کنند و اکنون متداول است دایره زنگی می گویند. این ساز ضربه ای موسیقی چنانکه از کتابهای موسیقی و نوشته ها و اشعار بر می آید برای پشتیبانی از ساز و حفظ وزن به کار می رفته و رکن اصلی مجالس عیش و طرب و محافل اهل ذوق و عرفان بوده که قوالان به تنهایی هم با خواندن سرود و ترانه آن را به کار می بردند. پس از آنکه تنبک یا دنبک وزیربغلی مجلسی شد به تدریج جای دف را گرفت و از رونق دف کاست. با این حال دف یا دایره اکنون نیز به کار است و بیشتر آن را در ولایات و قراء و شهرهای کوچک و قصبات در مجالس عیش و سرور به کار می برند و زنان بیشتر از آن استفاده مینمایند.

رباب و غژک



رباب به ضم اول بر وزن غراب سازی باشد مشهور که می نوازند و آن تنبورمانندی بود بزرگ و دسته کوتاهی دارد و بر روی آن به جای تخته پوست آهو کشند. و شکلی که در برهان از رباب چاپ شده شبیه تار است و کاسه آن شامل دو قسمت است به اصطلاح کاسه و نقاره خانه. عبد القادر مراغی در مقاصد الالحان در وصف سازها می نویسد: اما رباب و آن سازی بود که بعضی بر آ «سه تار بندند و بعضی چهار و بعضی پنج تار بندند ... کوک آن همچون کوک عود باشد...

فارابی در کتاب موسیقی اش نامی از غژک نمی برد اما از ساز دیگری می گوید که شباهت کامل به غژک داشته و دارای دو سیم بوده و بی گمان نواخته می شده است. (.. عبد القادر مراغی در شرح سازها سازی را که کاسه و سطح آن مربع و دستهای کوتاه است به عنوان یکتای آورده است و آن را چنین وصف کرده است: اما یکتای از آلات آنچه بر آن وتر واحد بندند به انواع است ... کاسه آن را مربع سازند بر هیات قالب خستی و ساعد کوتاه بود و به مقدار یک و ربع و بر هر دو روی آن پوست کشند و یک دسته موی اسب را که در یک گوشي گذارند چنان که مثل یک وتر باشد.)

رباب مجموعاً از ۴ قسمت، کاسه، سینه، دسته و سر تشکیل شده است.

کاسه در واقع جعبه ای به شکل خربزه است که بر سطح روی آن پوست کشیده شده و خرکی کوتاه روی پوست قرار گرفته است. سینه نیز جعبه ای مثلث شکل است که سطح روی آن از چوب است. در سطح جانبی سینه (سطحی که هنگام نواختن در بالا قرار می گیرد) هفت گوشی تعبیه شده که سیمهای تقویت کننده صدای ساز به دور آنها پیچیده می شوند. بر سطح جانبی دیگر (سطح پائینی)، پنجره ای دایره ای شکل ساخته شده است. دسته ساز نسبتاً کوتاه است و بر روی آن حدود ده «دستان» بسته می شود و در بالای آن جعبه گوشی ها قرار گرفته و در سطوح بالایی و پائینی این جعبه، هریک سه گوشی تعبیه شده است. سطح جانبی جعبه گوشی ها کمی به طرف عقب ادامه یافته است. تعداد سیمهای رباب شش یا سه سیم جفتی است که سیمهای جفت با یکدیگر همصوت کوک می شوند. سیمهای رباب در قدیم از روده ساخته می شده در حالیکه امروز آنها را از نخ نایلون می سازند و سیم بم روی نایلون روکشی فلزی دارد. مضراب رباب امروزی مانند مضراب عود از پر مرغ ساخته شده است. رباب بیشتر در افغانستان، هند و پاکستان معمول است.

تنبور



در لغت نامه دهخدا در خصوص طنبار، طنبور و طنبوره و... چنین آمده است:

طنبار معرب طنبور سازی است معروف. طنبور یکی از آلات ذوات الاوتار است.

قسمتی از آن را شش تا گویند که شش تار دارد و قسمتی دیگر را سه تا که سه تار دارد. در قدیم دو وتر بر آن بوده و امروز تا شش متر بر آن کنند. طنبور یا تنبور سابقه قدیم دارد، این ساز دو سیم داشته و مضرابی بوده که با انگشتان دست راست نواخته می شود. شکل طنبور همه جا در نقاشی های قدیم بخصوص در مینیاتورها دیده می شود و کاسه آن از چوب است و دهانه آن هم پوست ندارد، مثل سه تار ولی کاسه اش بزرگتر است به شکل یک نصفه خربزه. تنبور دارای کاسه و دسته ای دراز است که بر روی آن از ۱۰ تا ۱۵ پرده بسته می شود. دسته این ساز مانند سه تار، بر سر

ساز متصل است و سر در حقیقت، ادامه دسته است که بر روی سطوح جلویی و جانبی آن، هر یک دو گوشی کار گذارده شده که سیم ها به دور آنها پیچیده می شوند. سیمهای تنبور ۴ عدد و معمولاً به فاصله های مختلف کوك می شده است. این ساز معمولاً بدون مضراب و با انگشت نواخته می شود. در قدیم سازی به نام تنبور وجود داشته و از آن انواع مختلفی ذکر کرده اند. مثلاً گفته شده که فارابی ثئوری دان مشهور موسیقی خراسان، تنبور بغدادی و تنبور خراسان را دستان بندی کرده است. این ساز از دسته سازهای شهری است.

سه تار



شکل ظاهری آن مانند تار است. با این تفاوت که شکم آن یک قسمتی، گلابی شکل و کوچکتر است، سطح رویی کاسه سه تار نیز چوبی است؛ سه تار امروزی چهار سیم دارد. خرك سه تار کوتاهتر از خرك تار بوده و دسته آن نیز از دسته تار نازکتر است. سه تار فاقد «جعبه گوشی» است و گوشی های چهارگانه آن، دو عدد در سطح جلویی انتهای دسته و دو تای دیگر در سطح جانبی چپ (در هنگام نواختن در سطح بالایی) کار گذاشته شده اند. سه تار با ناخن انگشت اشاره (و گاه توأم با ناخن انگشت وسطی) دست راست نواخته می شود. به عبارت دیگر «مضراب» سه تار در واقع ناخن انگشتان نوازنده است. و به همین دلیل و به علل اکوستیکی دیگر، صدای این ساز ضعیف بوده، برای تکنوازی در مقابل جمعیت یا همناوایی در ارکستر مناسب نیست. چنین به نظر می رسد که سه تار در قدیم، سازی محلی بوده و سه سیم داشته است (کلمه «سه تار» دلالت بر همین نکته می کند) ولی بعدها سیمی بر آن افزوده اند.

بربط



بربط سازي است که از عهد باستان وجود داشته و در زبان فارسي به آن رود يا شاهرود هم گفته مي شده ولي در زبان عربي به آن عود يا مرهر يا کران مي گويند. در اين زمان عود به معنای ترکه چوب نازک و چوب مي باشد. هنرمندان و صنعت گران که براي ساختن کعبه به مکه آمده بودند بربط و طرز نواختن آن را با خود به آن مکان مقدس بردند و ابن سريج يکي از نوازندگان و موسيقي دانان بزرگ و به نام آن روز عرب بربط را که انواع گوناگون داشته و اولين شخصي بود که موسيقي عرب را با اين ساز اجرا کرده است. اين ساز سابقا ۴ سيم داشته که زرياب در اندلس سيم پنجمي به آن اضافه مي کند. زرياب کبير يکي ديگر از نوازندگان بزرگ بربط همان زمان که در دربار هارون الرشيد بود با نوع آوري و ابداعات و ابتکارات خاص خود تغييراتي در عود داده بود. با اين حال عود ساخت او با آن که مساوي سازهاي ديگر بود از همان چوب ساخته مي شد از لحاظ وزن حدود يک سوم وزن عودهاي معمولي سنگين تر بود.. سيم اول عود وي از ابريشم بافته مي شد که از تار سازهاي همکاران و رقيبانش بسي بهتر بود. سيم هاي دوم و سوم و چهارم سازش را از روده بوده است. عود چهار سيم را عود قديم يا عود کلاسيک مي ناميدند. عود کامل با پنج سيم که براساس گام سينماتيسها پرده بندي مي شود.

عود و قیچک



اعراب آن را عود گویند اما در اصل نام عود بریبط است که در شعر های شعاران قدیم نیز در مورده این ساز بسیار یاد شده است. این وسیله موسیقی در کشورهای عربی چه قبل از اسلام و چه بعد از اسلام و در ایران و بصورت عموم در خاورمیانه مروج است.

قیچک: کاسه آن از دو قسمت مجزا از یکدیگر تشکیل یافته، قسمت تحتانی کوچک تر و به شکل نیم کره ای است که بر سطح مقطع روی پوست کشیده شده و روی پوست خرك قرار دارد: قسمت بالائی بزرگ تر، مانند چتری روی قسمت تحتانی قرار گرفته و هر دو قسمت توسط سطحی منحنی از عقب به هم اتصال یافته اند و در نتیجه در روی یا بین دو قسمت حفره ای تشکیل شده است. سطح جلویی قسمت بالا، جز در ناحیه وسط که زیر گردن قرار گرفته به صورت دو شکاف پهن باز است. دسته ساز تقریباً در نصف طول روی کاسه قرار گرفته و نیمه دیگر در بالا به جعبه گوشی ها متصل است و دسته فاقد «دستان» است.

سر متشکل است از جعبه کوچک (محل قرار گرفتن چهار گوشی، هر دو گوشی در یک طرف آن) و یک بخش منحنی شکل برای آویختن ساز که کمی به عقب برگشته و جهتی افقی یافته است. قیچک اساساً جزو دسته سازهای محلی است. طول سیم مرتعش در قیچک $\frac{33}{5}$ ، در قیچک آلتو $=\frac{37}{5}$ و قیچک باس ۷۰ سانتیمتر است. وسعت هر یک از انواع حدود سه اکتاو است. قیچک سوپرانو سازی است که قابلیت تکنوازی و همنازی هر دو را حائز است ولی دو نوع بعدی (التو و باس) بیشتر به منظور همنازی در ارکستر به کار می رود. آرشه قیچک پس از استاندارد شدن ساز، عیناً همان آرشه ویولون است. در سطح فوقانی کاسه و پشت دسته سوراخ و حلقه ای است که دو تسمه بر آن الصاق می شود: یکی از تسمه ها را به کتف چپ و دیگری را به کمر می بندند و ساز در موقع نواختن تقریباً آزاد و آویزان می شود.

این وسیله موسیقی در ایران، کردستان، عراق، سوریه، آذربایجان و قسمی از مناطق خلیج مورد استعمال قرار می‌گیرد. این ساز که ظاهری همانند سنتور و نوایی خوش آهنگ دارد.

کمانچه یکی از سازهای است که دارای ۴ سیم می‌باشد و این سیم‌ها به موازات تمام طول ساز امتداد دارد و صدای آن خیلی خوش و جذاب می‌باشد. کاسه آن از چوب توت است که با برش‌های از عاج تزیین شده است. ر و در اکثر نقاط به نام غژک یا غیچک نامیده می‌شود.

سنتور



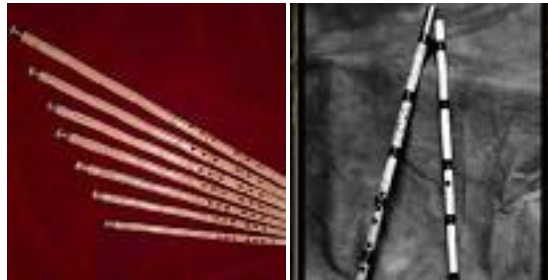
این ساز از جعبه‌ای دوزنقه‌ای شکل تشکیل شده که اضلاع آن عبارتند از: بلندترین ضلع، نزدیک به نوازنده و کوتاهترین ضلع و موازی با ضلع قبلی و دور از نوازنده و دو ضلع جانبی با طول برابر، دو ضلع قبلی را به طور مورب قطع می‌کند. ارتفاع سطوح جانبی ۸ تا ۱۰ سانتیمتر است. جعبه سنتور مجوف است و تمام سطوح جعبه چوبی است. بر روی سطوح فوقانی دو ردیف خرک چوبی قرار دارد؛ ردیف راست نزدیکتر به کناره راست ساز است و ردیف چپ کمی بیشتر یا کناره چپ فاصله دارد (فاصله بین هر خرک ردیف چپ تا کناره چپ را «پشت خرک» می‌نامند). از روی هر خرک چهار رشته سیم همکوک عبور می‌کند ولی هر سیم به گوشی معینی پیچیده می‌شود. گوشی‌ها در سطح جانبی راست کنار گذاشته شده‌اند. سیمهای سنتور به دو دسته «سفید» (زیر) و «زرد» (بم) تقسیم می‌شوند. دسته سیمهای سفید بر روی خرکهای ردیف چپ و سیمهای زرد بر روی خرکهای ردیف راست به تناوب قرار گرفته‌اند طول قسمت جلوی خرک در سیمهای سفید دو برابر طول آن در قسمت پشت خرک است و می‌توان در پشت خرک نیز از سیمهای سفید استفاده کرد (صدای آن به نسبت عکس طول، یک اکتاو نسبت به صدای قسمت روی خرک بالاتر است).

همچنین هر سیم زرد یک اکتاو بم‌تر از سیم سفید بلافاصله بعد از آن صدا می‌دهد.

سنتور کروماتیک با همان میدان صدای سنتور معمولی ولی با خرک‌ها و اصوات کروماتیک بیشتر. میدان صدای سنتور کروماتیک بم یک فاصله پنجم بم‌تر از سنتور کروماتیک است و وسعت آن سه

اکتاو و نیم است. در دو نوع سنتور کروماتیک هر صوت توسط سه رشته سیم همکوک حاصل می شود به عبارت دیگر روی هر خرنک سه سیم تکیه کرده است. از هر دو سنتور کروماتیک و کروماتیک بم در حال حاضر تنها استفاده های همنازی می شود.

نی یا توله



نی یا توله از ساده ترین و طبیعی ترین سازهای موسیقی بادی است که با روئیدن از زمین پیوسته در دسترس بوده و انسان با مختصر تصرفی از آن استفاده کرده است. ملل قدیمه نی را سرمشق قرار داده و از روی آن سازهای مختلف بادی ساختند و در صلح و جنگ به کار بردند. مولفین کتابهای موسیقی قدیم طبیعی ترین و کاملترین آلات موسیقی را حلق انسان دانسته اند. و پس از آن آلات ذوات النفع به ویژه توله را از جهت مشابهی که نی و حلق انسان در ایجاد نغمات دارند. توله به سبب سادگی و سهولت اجرای صداهای و آسانی حمل و نقل و یافت شدن در طبیعت تنها سازی است که دسترسی به آن در همه جا و برای همه کس امکان پذیر بوده و با مختصر تصرف مورد استفاده قرار می گرفته است. توله را در خراسان کوتاه و بلند می ساختند و کامل آن به هفت بند معروف بوده است. یعنی دارای هفت سوراخ است که شش تای آنها در یکسو و یکی از سوراخها در پشت قرار دارد. توله را نمی توان کوک کرد و وسعت صدای آن حدود دو اکتاو و نیم است. نی توله را یکی از سازهای عرفانی می نامند و اگر خوب نواخته شود حتی حیوانات را هم تحت تاثیر قرار می دهد.

پیانو



کلمه پیانو تصغیر شده کلمه pianoforte به معنای: ساز شستی دار که به سال ۱۷۰۹ توسط bartolommeo cristofori تحت نام گراوی چمبالو کول پیانو افورته از روی ساز دیگری به نام هارپسیکورد ساخته شد. کریستوفوری مخترع این ساز تغییر در مکانیسم زخمه ای آن به وجود آورده آنرا کوبشی نمود. در ساز پیانو شستی ها با مکانیسم خاصی به مضرابهای چکشی ساز مربوط می شوند به طوری که هرگاه بر روی شستی بکوبیم چکش مضراب نیز بر روی سیم کوبیده شده و به خاطر آزاد گذاردن سیم در ادامه ارتعاش کمی به عقب بر میگردد.

در کنار هر یک از چکش های پیانو یک دستگاه خفه کننده صدا وجود دارد که مانع از ادامه طنین صوت است. به علاوه پدالهای پیانو به دلخواه اجرا کننده طنین صوت را از این حد کمتر یا زیادتیر می کند و به این طریق نوازنده پیانو می تواند با کمال سهولت به آهنگی که اجرا می کند حالت بدهد. امروز پیانو به دو شکل مختلف ساخته می شود: پیانوی بزرگ که به فارسی گاهی آن را اشتباهاً پیانو رویال نامیده اند متشکل از سه پایه و بر روی آن جعبه ای بزرگ و کمابیش سه گوش که یک ضلع آن به ردیف شستی ها اختصاص یافته و دو ضلع دیگر منحنی دار از دو جانب ادامه یافته به یک دیگر متصل می شوند. در این نوع چکش ها از زیر سیمها به آنها کوبیده می شوند. نوع دوم که آن را به زبان اروپائی پیانینو یا پیانو کوچک اصطلاح کرده اند و به فارسی پیانوی دیواری موسوم شده است. در این نوع سیمها عمودی قرار دارند و چکش ها از مقابل به سیمها برخورد می کنند. پیانو بعد از ارگ از لحاظ بزرگی میدان صدا و تنوع حصول طنین های بسیار مطبوع ترین و وسیعترین ساز در بین سازهای موسیقی است. میدان صدای آن کمی بیش از هفت اکتاو است. این خصوصیت سبب شده که پیانو به عنوان ساز سلو ساز همراهی کننده و نیز ساز شرکت کننده در ارکستر مجلسی و ارکستر بزرگ همه جا بتواند نقشی داشته باشد. پس از تاسیس موزیک دارالفنون در کنار دیگر سازهای خارجی مانند ارگ و قره نی و فلوت و ویولن نوازندگی آن معمول شد و رواج گرفت و چون

بزرگ و سنگین و گران قیمت بود و هر کسی قدرت خرید آن را نداشت و تنها اعیان و اشراف به آن دسترسی داشتند اسباب تجمل خانه و وسیله تشخیص آنها گردید.

گیتار



عده ای عقیده دارند که این ساز اسپانیوی الاصل است و به عقیده ی عده ای دیگر این ساز مکزیکست.

اما گیتار در سال های اخیر طرفدار زیادی پیدا کرده است و روز به روز بر طرفداران آن افزوده می شود. هر ساز بر پایه ی نتی بنا شده و گیتار سازی است که بر پایه ی نت سوم یعنی "می" بنا شده است، این ساز دارای شش سیم است که این سیم ها از پایین به این ترتیب نت بندی شده اند: "می" - "سی" - "سل" - "ره" - "لا" - "می" که برای سهولت در حفظ آن به ملا رسول سی می معروف است. این سازه زیبا و خوش آهنگ که جزو یکی از سخت ترین ساز هاست یکی از وسایل اساسی در کنسرتها به شمار می رود و چون در کل سه ساز مکمل است که عبارتند از پیانو، گیتار و ارگ و باید حداقل یکی از این سه در کنسرت ها اجرا شوند.

تار



تار که اکنون در میان سازهای ذوات الاوتار مضرابی متداولترین آلات موسیقی است و کامترین ساز به شمار می رود. و برای نشان دادن نتهای مختلف آهنگها و نغمه های موسیقی و معرفی الحان بهترین است و طنین و آهنگ مطلوبی دارد. چنانکه از کتابهای ادب و تاریخ و فرهنگها و دیگر نوشته ها بر میآید در قدیم به آن بریط می گفتند و بیشتر نویسندگان در کتابهای خود آن را عود خوانده و از آن بحث می کنند. و عود معرب بریط است. بکار بردن کلمه تار به معنی ساز معروف کنونی در کتابهای موسیقی معمول نبوده و در قدیم به این نام خوانده نمیشده است. ظاهراً نخستین بار درخراسان به این نام معروف شده است. زیرا چنانکه گذشت در گذشته معمولاً به بریط یا عود و شاید بعدها چهار تار و پنج تار می گفتند و بعید نیست که بر اثر کثرت استعمال و سهولت تلفظ این کلمه را مخفف کرده عدد ۴ و ۵ و ۶ را از اول آن برداشته اند و تنها کلمه تار بدون ذکر تعداد اوتار این ساز در تلفظ مرسوم گردیده و از این زمان تار به معنی ساز معروف کنونی رواج گرفته باشد. تار تا این زمان ظاهراً پنج سیم داشته(دو سفید، دو زرد و یک بم) معروف است که سیم ششم را بعد ها به آن افزوده است. و در قدیم تارها را از ابریشم می ساختند.

تار جز دسته سازهای زخمه ای است یعنی به وسیله ضرب زدن بر روی سیم نواخته می شوند. یکی از سازهای قدیمی است که به آن وتر می گفتند و هنوز به خوبی از تاریخ دقیق ساخت و پیدایش آن اطلاع درستی در دسترس نمی باشد ولی از قرار معلوم تاریخ آن به زمان ابونصر فارابی برمی گردد. تار از یک کاسه که روی آن پوست کشیده اند و به دو قسمت بزرگ و کوچک تقسیم شده تشکیل شده که قسمت بزرگ را کاسه و قسمت کوچک را نقاره می نامند. دسته تار ۴۵ تا ۵۰ cm است و جعبه ای در انتهای دسته تار قرار دارد که آن را جعبه گوشه می نامند و از دو طرف آن سه گوشه بر سطوح جانبی این جعبه تعبیه شده است. تعداد سیمهای تار ۶ عدد است. که دو رشته آن از آهن و بقیه از مس زرد رنگ است. کاسه این ساز از چوب توت دسته آن از چوب چارمغز و گوشه های آن از چوب شمشاد است. دهانه کاسه به وسیله پوست پوشیده شده است. تار را با یک تکه مس

زرد رنگ که به انتهایش موم وصل می کنند و مضراب نام دارد می نوازند. تاریخش در آسیای میانه، ایران و کشورهای عربی مورد استفاده قرار میگیرد.

تنبک یا زیر بغلی



چنانکه فرهنگ ها آمده است در قدیم دف یا دایره کوچک را که چنبر آن از روی و برنج ساخته می شد خمبک یا خمبک می گفتند و دست به هم زدن را با وزن و اصول برای اظهار مسرت و سرور نیز مجازا خمبک می گفتند. گمان می رود خم یا رویینه خم را که در روزگار کهن از روی می ساختند و در جنگها به کار می بردند نیز خمبک یا تنبک هم می گفتند. بعدها آن را با تغییراتی به صورت کوچکتري ساخته و در مجالس عیش و طرب از آن استفاده کرده اند و آن را خمک یا خمبک گفته اند زیرا خمک یا خمبک مصغر کوچک شده خم و خلب است بنابراین رویینه خم که شاید شبیه به تاس بوده کوچک کرده و تغییراتی مناسب مجلس در آن داده اند و به آن نیز خمبک و تنبک گفته اند و این در واقع مادر زیر بغلی، تنبک یا ضرب امروزی است و پس از تکامل به صورت زیر بغلی، تنبک یا دنبک، ضرب کنونی در آمده و به همین نام شهرت یافته است. کتابهای لغت در معنی تنبک یا دنبک می نویسند: دهل کوچکی بوده است که دم درازی داشته و آن را زیر بغل می گرفته اند و می نواختند. این ساز ضربی به تدریج رو به تکامل نهاد و در سده های اخیر به صورت کنونی درآمد. از میان سازهای ضربه ای موسیقی تنبک کامل ترین سازی است که بعد از تبله تاکنون ساخته شده و آن را از گل پخته و چوب می ساخته اند و اکنون نیز می سازند.

معمولا روی ضرب، پوست بره می کشند و برای نوع گلی بزرگ آن را که در زورخانه ها به کار می برند از پوست گوسفند استفاده می کنند. ساختمان تنبک استوانه مانندی است مختلف القطر به طول ۴۰ سانتیمتر در دو قسمت متساوی شامل گردن و کاسه. گردن که آن را نفیر می نامیدند و اکنون گلوبی می گویند به طول ۲۰ سانتیمتر و محیط آن ۳۰ سانتیمتر است.

قطر دهنه خارجي نفير که تا حدي شبیه قيف است ۱۳ سانتيمتر، کاسه طولش به اندازه طول گردن نفير و محيط دور آن ۹۰ سانتيمتر است. دهنه شکم ضرب که بر آن پوست مي کشند نصف طول دمیک است.

در تنبک هاي خوب طول نفير و کاسه و قطر دهنه مساوي است.

تنبک از نظر ساخت و نقش مهمي که در موسيقي ايفا مي کند مورد توجه اروپاياني که در سده هاي اخير قرار گرفته است. پيتر دولاوله ايتاليائي چنين مي نويسد: (در اتاقيه که در آن پذيرايي مي شدم سه تن از زنان مطرب نيز با سازهاي گوناگون ميزدند و مي خواندند که يکي از سازها چند رشته داشت اما مثل عود و گيتار ما نبود آلات ديگري نيز مانند طبل هايي که دختران جوان ايتاليائي هنگام تابستان مي زنند داشتند اما بزرگتر و خوش آهنگتر و زيباتر که قطعاً نمونه اي چند از آنها خواهيم خريد و بر ساير طرفه ها و يادگاري ها سفر خواهيم افزود.) تنبک هاي بزرگي که از گل پخته و به وسيله کوزه گران ساخته مي شد و بر روي آن پوست گوسفند يا آهو مي کشيدند در زورخانه ها به کار مي رفت و ضرب از ارکان عمده در ورزشهاي باستاني بود. اکنون نواختن ضرب در زورخانه ها به عهده کسي است که به او مرشد مي گویند لکن در سده هاي گذشته مرشد يا کهنه سوار به کسي مي گفتند که معلم و مربی ورزشکاران بود و نوازندگي ضرب را شخص ديگري بر عهده داشت. سازهاي ضربه اي مانند دف، زيربغلي، تنبک و تبله که در مجالس عيش و سرور و محافل انس به کار مي رفته به نغمات و الحان نوازندگان و اشعار خوانندگان روح و جان مي بخشيده و شنوندگان را به انبساط مي آورد. تنبک و ساختمان آن: ساختمان اين ساز ضربه اي پوستي به شکل استوانه اي است که یک سوي آن را با پوست پوشانیده اند و طرف ديگرش باز است. جنس اين استوانه ممکن است از چوب يا فلز و يا گل پخته باشد که به تجربه ثابت شده که نوع چوبي آن بهتر از دو نوع ديگر است. فرم يا شکل ظاهري اين ساز در نواحي مختلف فرق مي کند. و ساختمان تنبک نيز از حيث اندازه کاملاً مشخص شده نيست و به اندازه هاي گوناگون ساخته مي شود.

اين وسايل موسيقي از پنج قسمت تشکيل شده است:

۱. پوست ۲. دهانه ي بزرگتر ۳. تنه ۴. نفير ۵. دهانه.

پوست از حساس ترين قسمت هاي آن به شمار مي آيد و از جنس پوست ميش، بره آهو و بز کوهي است اما پوست کهنه بز يا ميش بهتر است. در صورتي که پوست زيربغلي يا تنبک در اثر گرما زيادتر از حد معمول خشک و کشيده شود حتي الامکان بايد از آب زدن به آن خود داري کرد چرا که

آب زدن اگر چه ممکن است به طور موقت پوست را خوش صدا کند ولی در اثر تکرار باعث خرابی و بد صدای آن می گردد لذا برای جلوگیری از این کار باید همیشه در گرما و آروغ روی زمین یا موزاییک گذاشت تا پوست به تدریج رطوبت زمین را جذب کند و احتیاجی به آب نداشته باشد. دهانه ی بزرگ: در حقیقت همان دهانه گشاد یا فراخ ساز را تشکیل می دهد که پوست روی آن کشیده می شود. اندازه ی قطر دهانه بزرگ یک میزان استاندارد نیست و از لحاظ شکل ظاهری شکل دایره است.

تنه: این قسمت از ساز کاسه طنین یا کاسه آکوی را تشکیل می دهد. تنه باید از روی عاج داشته باشد ولی از داخل صاف باشد(منظور از عاج شیارهای است که روی تنه به موازات دهانه بزرگ ایجاد می شود).

قسمتی از بدنه که دارای قطر کمتری نسبت به تنه بوده و از آن باریکتر است که از یک طرف به تنه و از طرف دیگر به دهانه کوچک شیپور مانند ختم می شود. برای ساخت تنبک معمولاً از چوب درخت چارمغز-توت- و چوب های معروف جنگلی ساخته میشود. و این ساز برای همراهی کردن آلات موسیقی به کار می رود و با دو دست نواخته میشود.

ویلون



ویلون که مسلماً یکی از زیباترین ساخته دست بشر و یکی از خوبترین آنهاست. شاید بسیار صعب الوصول بودن آن است که بر اعجازش می افزاید جز برای کسی که برده وار داوطلبانه و از صمیم قلب خود را تسلیم این ساز کند ویولن سر نافرمانی و لجبازی خواهد داشت و نواهای چند گانه و دامنه نامتناهی لطیف خود را دریغ خواهد کرد و شخص می ماند با یکی از آلات دوست داشتنی موسیقی که رنجیده دل است و بلا استفاده. هیچ ویولنی مثل ویولن دیگر نیست و هر یک مانند یک وجود بشری ویژه و منحصر به فرد است. در نواختن ویولن نوازنده موجودی مستقل است هیچ دست بیگانه ای در ملک مطلق او اختیار ندارد و هیچ گوشی جز گوش او زیر و بم صدا را تعیین نخواهد کرد و

به محض اینکه آرشه اش ساز را لمس کند چالشی شگفت انگیز آغاز می شود. این ارتباط شگفت بین ویولن و نوازنده است که این ساز را منحصر به فرد ساخته. نوازنده در این راه هرگز اجازه ندارد که خسته شود گر چه ممکن است بارها با ناکامی رو به رو شود ولی هرگز نباید از پا بیافتد. وجهه جهانی ویولن را می توان در سازگاری آن با فرهنگهای مختلف دید. این ساز هیچ محل ثابت و ساکنی به عنوان تکیه گاه ندارد و خود نوازنده نیز چنین وضعی دارد جز در آن نقاطی که پایش زمین را لمس می کند. دستهای نوازنده باید تا حد زیادی انعطاف پذیر و قوی و دارای حالت فنری باشد و همیشه در سطح شانه یا در حدود آن سطح به کار گرفته شوند هر چند ویولن نواختن حرفه بسیار پر زحمتی است ولی خوب ویولن نواختن به هیچ وجه غیر ممکن نیست و در واقع در آموزش دادن فرا گرفتن و تسلط یافتن بر آن رضایتی عمیق و طولانی نهفته است. برای دستیابی به نوازندگی صحت هم خیلی مهم است: پاکیزگی- برانگیختن جریان خون به کمک اختلاف دما- مالش پوست با دستکش زبر- حرکتهای ورزشی خاص- استراحت متناوب، ویولن یک ساز ظریف غربی است و طبق نمونه های که ساخته می شود از ۵۸ قطعه مختلف که به طرز دقیقی با هم جور شده اند و وزن آن در حدود ۴۰۰ گرام می باشد و ابتدا توسط سازنده ایتالیایی گاسپارو برتولونی اختراع شده است. از شاگردان مشهور گاسپارو برتولونی آماتی بود که او هم بهترین سازنده ویولن در سطح جهان را پرورش داد یعنی آنتونیو استرادیواریوس.

تا کنون کسی در جهان پیدا نشده که نه تنها بتواند هنر او را تکمیل نماید بلکه قادر نبوده ویولنی بسازد که از حیث زیبایی و صدا بتواند با ویولن های آنتونیو استرادیواریوس برابری نماید. جلا و ظاهر خوش ویولن استرادیواریوس چیزی در حد کیفیت خورشید که روی پوست ابریشمی تابیده باشد است و هم چنین نرمی و لطافت خاص و منحصر به فرد یا می توان گفت پختگی. یکی از کارهای استرادیواریوس ایجاد ویولن کنسرت است که با طنین نیرومند خود در کنسرتها مقام ارجمند دارد و موسیقی بیشتر از این لحاظ مدیون استرادیواریوس می باشد. تاکنون متجاوز از سه قرن از اختراع اولین نمونه ویولن توسط گاسپارو برتولونی میگذرد و در این مدت با وجودی که کشفیات جدیدی در علوم فیزیک و کیمیا نموده اند نه تنها نتوانسته اند در ساختمان ویولن تغییری بدهند بلکه از رموز کار سازندگان قدیم نیز چیزی درک نکرده اند.

اجداد ویولن تیر و کمان. شکل و ساختار ویولن به مثابه بدن یک مونث است به طوری که خط راست ندارد هر چیزی دارای انحنا است کمربند زیبا - گردن باریک- پشت گرد شده. وسیله موسیقی به حد اعلا احساسی و زیبا.

قسمتهای مختلف ویولن: این ساز بی نذیرداری چهار سیم است که از بم به زیر به ترتیب سل ر لا می کوک می شود. و به دو طریق اجرا میشود با آرشه و پیسکاتو.

قسمتهای مهم: ۱. تنه ۲. دسته ۳. خرک و ضمام.

۱. تنه: جعبه ای که ما بین کاسه و زیره و جدارهای طرفی محصور شده است. در روی کاسه سیمها- گریف-خرک-سیم گیر-و دو شکاف اف قرار دارد. و صدمه پذیرترین بخش ویولن است.

۲. دسته یا گردن: در واقع دنباله چوب آبنوس تکیه سیم هاست که محل انگشت گذاری نوازنده در بالای آن است. انتهای دسته به جعبه چوبی ختم می شود که سیم ها در درون آن به دور گوشی ها پیچیده میشوند.

۳. خرک: ما بین سیم ها و کاسه ویولن قرار گرفته و فشار سیم ها آن را به طور عمودی نگه می دارد. نقش خرک این است که ارتعاش سیم ها را به جعبه ویولن منتقل کند.

۴. سیم گیر: سیم گیر از آبنوس ساخته می شود و در فاصله اندکی از خرک تا آخر تنه ویولن کشیده شده است در ته سیم گیر تسمه ای از روده است که به دکمه که در قسمت پائین جدار تعبیه شده بند می شود.

نقش آن در ارکستر بزرگ چه به طور جمعی و انفرادی آنقدر پر اهمیت است که آن را شاه وسایل موسیقی گفته اند.

منابع قابل استفاده: کانون موسیقی شیدا، موسیقی درمانی، هفت سنگ، موسیقی در خراسان، هنر شماره های ۲۲-۲۳ و ۱۶ سال ۱۳۶۸، دایرة المعارف زرین، تاریخ موسیقی ایران، زندگی با موسیقی و . . .

www.esalat.org