

موسیقی ایرانی و هنرهای تزینی

امیر اخوت *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/ ۷/ ۱۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/ ۹/ ۸

چکیده:

موسیقی ایرانی همانند دیگر هنرها بیانی انتزاعی از جلوه‌های مختلف فرهنگ غنی ایران زمین دارد. روش شکل‌گیری واژه‌ها و روند توسعه جملات در این موسیقی نشانه‌هایی آشنا از دیگر هنرها به‌خصوص هنرهای تزینی در خود دارد. در این مقاله سعی شده است با مقایسه و بررسی وجوه تشابه و افتراق این دو شاخه هنری راهکارهایی برای درک بهتر و روشن تر موسیقی ایرانی و آرایه روش آموزش این نوع موسیقی بر اساس درک و تکرار و ترکیب انگاره‌های مختلف و در عین حال محدود و مشخص آن به دست دهد. وجود عناصر مشترک در این دو شاخه هنری از جمله نظم، تکرار، ریتم، سایه و روشن، تزین در موسیقی ایرانی، نحوه ترکیب و گسترش انگاره‌های موسیقی ایرانی و شباهت آن به نحوه شکل‌گیری نقوش تزینی، حرکت اسلیمی وار جملات موسیقی و چگونگی استفاده از سمبول‌ها در هر دو این هنرها از جمله محورهای اصلی مورد بررسی در این تحقیق بوده است.

واژه‌های کلیدی:

موسیقی ایرانی، هنرهای تزینی، انگاره، سمبول، تزین، سامان بندی.

مقدمه

برخی گفته اند که همه هنرها سعی می کنند تا در دوری از نمونه طبیعی و رسیدن به نمونه مثالی و تجریدی، خود را به موسیقی نزدیک کنند و از قالب بیانی آن الهام بگیرند. به همین خاطر و از همین دیدگاه به دفعات بحث های مختلفی در زمینه یافتن وجوه مشترک موسیقی با دیگر هنرها، به خصوص معماری، پیکر تراشی، نقاشی و به ویژه هنرهای تزئینی مطرح شده است. اما اساسی ترین پرسشی که در ابتدا در این مقایسه مطرح می شود و تا به آخر نیز می ماند، در زمینه ماهیت ملموس این هنرهاست.

همیشه چنین پرسشی وجود دارد که آیا آنچه موجودیتی عینی و ملموس دارد می تواند با آنچه جز این است و بر پایه برداشتهای ذهنی و متکی بر احساس فردی درک می شود، وجه تشابه و تقارن داشته باشد؟

در این نوشته به دنبال یافتن پاسخ این پرسش و نیز طرح دو سوال دیگر هستیم. اول آن که وجوه مشترک و جنبه های افتراق بین موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی ایرانی کدام است و سپس طرح این سوال که جنبه های مثبت و منفی این مقایسه چیست و ما را از این مقایسه چه سودی است.

مقایسه موسیقی و دیگر هنرها و مطالعه در خصوص یافتن جنبه های مشترک و یا وجوه افتراق آنها بحث تازه ای نیست. از آنجا که درک موسیقی همیشه نیازمند شرح و توصیف و تمثیل و قیاس بیشتری نسبت به دیگر هنرها بوده است، تطبیق موسیقی با مثال های عینی در طبیعت و به خصوص مقایسه آن با هنرهای تجسمی سابقه ای طولانی در فرهنگ های شرقی و یا غربی دارد. به عنوان مثال در کتاب نفایس الفنون چنین آمده است: "...والحان سه قسم اند، اول الحان ملذذ و آن لحنی بود که از او لذتی و راحتی حاصل شود بی آنکه تاثیر کند در نفس به احداث تصوراتی در او مانند نقوش و تزاویق که از بهر زینت کنند..." (آملی، ۱۳۷۹، ص ۸۳).

همانطور که در طول تاریخ بشر تقریباً هیچ قوم و یا قبیله ای یافت نشده است که موسیقی خاص خود را نداشته باشد، هیچ فرهنگ و تمدنی، هرچند هم ابتدایی، وجود نداشته است که به نوعی، از تزئین به عنوان یک هنر کاربردی استفاده نکرده باشد و نقوش و الگوهای تزئینی بخصوص خود را به وجود نیاورده باشد. تامل در این نکته ما را بیش از پیش به دلایل اصلی مقایسه این دو هنر از جنبه های مختلف صرفاً هنری و یا فرهنگی و حتی مردم شناسی و مطالعات تاریخی و مانند آن دلالت می کند.

نظم

از آنجا که اساس شکل گیری موسیقی بر پدیده صوت است و صوت موسیقایی نیز براساس ارتعاش منظم اشیاء و انتقال این ارتعاش از طریق گازها، مایعات و جامدات به گوش، قابل درک است، اولین جنبه نظم را می توان مختص به این امر دانست.

جنبه ای دیگر از وجود نظم در موسیقی، وجود رابطه ها و نسبت های ریاضی است که در تعیین فواصل و شکل دهی دانگها یا گام های موسیقی نقش غیر قابل انکاری دارد. چنان که می دانیم اگر طول سیم مرتعشی را دو برابر کنیم، صوت حاصل از آن یک هنگام بم تر از حالت اول خواهد شد و یا اینکه نسبت دو به سه در یک سیم مرتعش نسبت زیبای فاصله پنجم در موسیقی را به دست خواهد داد.

این مهم باعث شده است که موسیقی، به خصوص در دوران گذشته، همواره شاخه ای از دانش ریاضی به حساب آمده و در کنار علوم از قبیل حساب، هندسه و نجوم و دیگر علوم که به نوعی با اندازه گیری سر و کار دارند، مطرح شود. نشان دیگری از حضور نظم در موسیقی، تکرار منظم زمان است. در موسیقی ایرانی با مفهوم زمان به دو صورت متریک و

هرگاه در میان اشکال بی نهایت متنوعی که در طبیعت مشاهده می کنیم به شکل هایی برخورد کنیم که دارای نظمی ساده و مشخص هستند، مثل اشکالی که ستارگان پدید می آورند، شکل های زیبای کریستال ها و شکل های ساده ای که از کنار هم قرار گرفتن اتفاقی چند تکه سنگ، مثلاً به شکل دایره یا مربع به وجود آمده است و یا شکل های پیچیده تر مثل صدفها و گل ها، بسیار تحت تاثیر قرار می گیریم. این تباین بین نظم و بی نظمی احساس ما را هشیار و تحریک می کند. اگر چه می دانیم که قوانین ریاضی و هندسه از همان جایی سرچشمه می گیرد که نظم در طبیعت، گویی انتظار نداریم چنین انتظام های مشخصی را در طبیعت بیابیم. این احساس شگفتی یا خشنودی یا این کشف لذت بخش نظم و باز تولید آن در هنر و صنعت، از تظاهرات ذهن انسان است که اصولاً نظم طلب است.

اولین عاملی که باعث می شود تا موسیقی را بیش از هر چیز به هنرهای تزئینی مثل تذهیب، کاشی کاری، طراحی فرش، گچ بری و حتی هنرهای دیگری چون مینیاتور و معماری نزدیک بدانیم عامل نظم است. نظم در موسیقی به شکل های مختلف ظهور می یابد.

می‌گردد، در درون خود پنهان می‌سازند و در نتیجه موسیقی استحکام خاصی پیدا می‌کند (کیانی، ۱۳۷۱ ص ۱۰۲). بعلاوه باقی مانده طنین صدا در سازها مثل ساز سنتور یا تار، ادامه جملات را به درون سکوت مابین این جمله و جمله بعدی کشیده و به این ترتیب سکوت میان جملات کم رنگ می‌شود.

تنها شکلی از سکوت که در این نوع موسیقی شنیده می‌شود، مکث‌هایی است که میان یک جمله کامل و نسبتاً پیچیده ملودی و جمله بعدی رعایت می‌شود و مدت آن در اصطلاح به اندازه یک نفس و وظیفه آن، ایجاد فضایی است که به شنونده اجازه می‌دهد تا جمله شنیده شده را به خوبی درک نماید و آماده دریافت جمله بعدی باشد.

این زمان کوتاه نیز که در واقع قسمتی از زمان متعلق به جمله قبلی است، غالباً با ریزها و صدای واخوان پر می‌شود و توسط شنونده، که ذهنش مشغول تجزیه و تحلیل جمله قبلی است، کمتر احساس می‌شود.

در نقشه‌های تزیینی که غالباً از تکرار انگاره‌ها به وجود می‌آید، همیشه انگاره اصلی به وسیله انگاره‌های فرعی به هم متصل می‌شوند. در اینجا نیز همانند موسیقی، اگر چه نقش انگاره‌های واسطه را فرعی تلقی می‌کنیم، اما کاربرد دقیق و مناسب آنها، نقش مهمی در بافت و ترکیب بندی کلی اثر دارد.

از دیگر جنبه‌های متفاوت نظم در موسیقی و هنر تزیینی، نحوه ادراک نظم در این هنرهاست. هنرهای تزیینی دیداری و هنر موسیقی شنیداری است و به این جهت نحوه درک نظم در این دو هنر اساساً متفاوت است. دیگر اینکه نظم در موسیقی به تدریج و در لحظه و در مقایسه خاطره جمله یا جمله‌های قبلی با احساس شنونده (یا نوازنده) نسبت به جمله بعدی، که هنوز به وجود نیامده است، درک می‌شود. حال آن که ادراک ما از نظم در هنر تزیینی کلی و یکجاست و پس از آن است که توجه ما به سمت جزئیات کشیده می‌شود، این به دلیل الزام وجود عنصر زمان در موسیقی و فقدان آن در هنر تزیینی است. به عبارت بهتر درک نظم در موسیقی از جزئی به کلی و در هنر تزیینی از کلی به جزئی است.

حس نظم در انسان از ابتدایی‌ترین احساس او یعنی حس تعادل سرچشمه می‌گیرد و این حس است که می‌گوید چه چیز بالا و چه چیز پایین است و از طریق این حس ادراک محیط پیرامون حاصل و مفهوم فضا متصور می‌شود. در صورتی که در موسیقی این بالا و پایینی، به این معنا، که با توجه به قوه جاذبه زمین برای ما قابل فهم است، امری کاملاً متفاوت است که بیشتر جنبه قراردادی دارد. حال آنکه این بالا و پایینی مثلاً در معماری معنای بسیار جدی تری دارد. در معماری هیچگاه بنایی را از بالا (اوج) به پایین (فرود) نمی‌سازند اما در موسیقی می‌توان از اوج آغاز کرد و به تدریج فرود آمد.

در نقوش تزیینی اغلب قبل و بعد معنی ندارد. یک نقش کوچک با تکرار منظم خود الگویی دایره وار و یا خطی و به دنبال

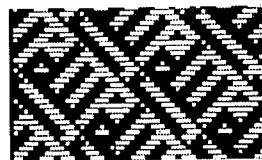
ریتمیک برخورد می‌شود و در هر دو صورت خلق موسیقی، تولید قطعاتی منظم از زمانی مجازی است که در قالب صوت و یا نبود آن (سکوت) در پی ایجاد فرم‌هایی انتزاعی هستند. زمانی مجازی که گویی برش‌هایی حساب شده از زمان حقیقی (یا اعتباری) است که بر مبنای شکل‌های قابل شنیدن که یکی پس از دیگری می‌آیند و سپس همچو شهابی محو می‌شوند و تشخیص می‌یابند. توجه به این نکته می‌تواند راه گشای پرسش ما در خصوص یکی از جنبه‌های اصلی مشترک و در عین حال متفاوت موسیقی و هنرهای تزیینی باشد.

نظم یکی از جنبه‌های مشترک و قابل انطباق بین این دو هنر به حساب می‌آید، از این جهت که در هر دو آنها نقش مهمی در ایجاد یک الگوی مناسب با توجه به ترکیب نقش مایه‌های کوچک تر دارد.

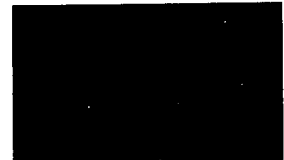
دیگر اینکه در هر دو این هنرها و نیز در هنرهای دیگر، کاربست نسبت‌های ریاضی باعث ظهور هماهنگی و نهایتاً بروز وحدت در فرم و زیبایی اثر خواهد شد.

اما نظم در موسیقی نظم در بودن یا نبودن صدا نیز هست. درست مثل فضای مثبت و فضای منفی در آثار ترسیمی یا این تفاوت که فضای منفی در موسیقی، با همه اهمیتی که دارد هیچگاه نمی‌تواند شکل و فرم مشخصی به خود بگیرد، حال آنکه در هنرهای تزیینی گاه یک نقش یا انگاره چنان ساده و یا شیوانده می‌شود که فضای مثبت و منفی می‌توانند هم تراز هم ظهور یابند و تشخیص این که کدام یک نقش و کدام یک زمینه است، دشوار است. این گونه طراحی‌ها در هنرهای تزیینی و گرافیک از گیرایی خاصی برخوردارند.

با توجه به تصاویر شماره ۱ و ۲ پی می‌بریم که این نوع ترکیب فضاهای مثبت و منفی در موسیقی میسر نیست.



تصویر شماره ۲



تصویر شماره ۱

حال که صحبت از فضای مثبت و منفی به میان آمد، ذکر این نکته خالی از لطف نیست؛ در موسیقی ایرانی، به خصوص در آثار شنیداری باقی مانده از اساتید گذشته، سکوت آشکار وجود ندارد و مانند نقوش کاشی‌کاری یا خاتم و دیگر هنرهای تزیینی ایرانی، از جمله تذهیب و تشعیر، جای بسیار کمی به فضای منفی تعلق می‌گیرد.

در این نوع موسیقی سکوت‌های نسبتاً کوتاه یا بلند وجود دارند که از تسلسل کشش‌ها و یا مضراب‌های راست و چپ (در سازهای مضرابی) به نام "ریز" به وجود می‌آیند و ریزها نیز به نوبه خود به ارزش‌های زمانی دیگری قابل تجزیه‌اند، به طوری که گاهی سکوت‌هایی را که بعد از یک کشش یا اشاره مشاهده

قانون تکرار طولی، تکرار چرخشی و یا، تکرار متقارن یا معکوس میسر است. یعنی ممکن است برای به وجود آوردن یک الگوی کامل، یک انگاره به دنبال هم تکرار شود، یا به دور خود گردش کرده و بدین ترتیب تکرار شود و یا اینکه قرینه آن نقش به شکل معکوس در کنار آن و یا در بالا و پایین آن جای گیرد.

حال آن که در موسیقی همه این تکرارها بستگی تام به گذر زمان دارد. بنابراین در موسیقی تمام این تکرارها به طور طولی اتفاق می افتد، حتی اگر به وجود آمدن فرم هایی که از طریق گردش انگاره در محدوده دانگ یا گام مشخص و یا قرینه سازی به شکل های مختلف، اشکالی انتزاعی را در ذهن ما متصور سازد.

حرکت دایره وار

حرکت دایره وار و موزون نقوش اسلیمی و تشابه آن با روند ملودی در گوشه های مختلف دستگاه های موسیقی ایرانی از پر جاذبه ترین نکات، از طرفی به جهت توضیح چگونگی گردش نغمات در موسیقی ایران و از طرف دیگر، توصیف ساختار زیبایی این طرح ها است.

بعضی از محققان طرح های اسلیمی و حرکات دایره وار آن را چون شعر یا اصوات موسیقی برانگیزاننده حال و نوازشگر روح عارفانه انسان می دانند و این طرح ها را نقطه الهام تفکرات عارفانه و در عین حال منتج از این تفکرات فرض می کنند. (هزاوه ای، ۱۳۶۳ ص ۹۰) چنانکه محمد تقی مسعودیه می نویسد: "تغییر و تحول ملودی و تحرک مداری یا مارپیچی آن دقیقاً با تغییر و تحول بی پایان موجودات و ابدیت ارتباط دارد. خصایص موسیقی فرهنگ اسلام (ایرانی - اسلامی) با دیدگاه های عرفانی و فلسفه و با خصوصیات سایر هنرهای اسلامی (ایرانی - اسلامی) منطبق است. به گونه ای که در مجموع وحدتی اصیل و مختص به خود را تشکیل می دهد" (مسعودیه، ۱۳۶۵ ص ۳۵).

این حرکت دایره وار، در موسیقی ایرانی، به چند دلیل قابل لمس تر از موسیقی غربی است:

اول آنکه نحوه گردش ملودی در موسیقی ایرانی طوری است که یک صدا بیش از دیگر صداها به گوش می رسد و این صدا (نت شاهد) در مرکز ملودی واقع می گردد. یعنی ملودی بر این محور بسط و پرورش می یابد. " نغمه شاهد مانند یک دایره یا کانون اصلی تصویر است که در مقام های مختلف تغییر می کند. این مرکز از لحاظ فلسفه اجرا و تاثیر روانی، حس اعتماد و توکل را ایجاد می نماید" (کیانی، ۱۳۷۰ ص ۷۲).

دوم آن که حرکت نغمات در موسیقی ایرانی پیوسته است و این حرکت پیوسته در محدوده دانگ اتفاق می افتد و دائماً به نغمه شاهد این دانگ رجعت دارد. چنانچه ملودی بخواند از محدوده یک دانگ فراتر رود، یک دانگ دیگر به دانگ قبلی اضافه

هم و یا بافت منظمی در یک سطح را به وجود می آورد، در صورتی که در موسیقی همه چیز به ترتیب آمدن و رفتن صداها یا سکوت ها، و نهایتاً فرم های ذهنی بستگی دارد. الگوی کلی در خاطره شنونده شکل می گیرد، آنگاه که دیگر اثری از صداها و فرم های شنیده شده نیست.

با اکتفا به چند مثال ذکر شده، پیچیدگی مقایسه بین موسیقی و دیگر هنرها روشن خواهد شد. مقایسه ای که گاهی با سطحی نگری و ساده انگاری صورت می گیرد و اغلب مواقع از تحلیل های شاعرانه و توصیف های عارفانه فراتر نمی رود.

ریتم

ریتم، واژه غربی بسیار مصطلح در زبان فارسی، در موسیقی به معنی ضرب و وزن به کار می رود و نهایتاً دلالت بر تکرار منظم قطعات زمان دارد که چگونگی آن در موسیقی با تشخیص (تاکید ها) مشخص می شود. در هنرهای تجسمی ریتم به معنی تناوب مرتب مکانی است که نقش عمده ای را، به خصوص در هنرهای تزئینی ایفا می کند (مرزبان، ۱۳۶۵، ص ۱۲۶).

بورکه هارت در پیشگفتار کتاب نقش های هندسی در هنرهای اسلامی می نویسد: "تشابهی در تناسب و وزن آواها یعنی ضرب موسیقی و فاصله و ردیف موجود است. از دیدگاه دیگر وزن و ضرب، غیر مستقیم به تناسب نظری هم منتقل می شود و در واقع در نقش های اسلیمی رخ می نماید، سرانجام تناسب و وزن در هم آمیخته و در هنر خوشنویسی که در جهان اسلام پایگاه برجسته و ممتاز دارد جلوه گر می شود" (بورکه هارت، ۱۳۶۳ ص ۹۶).

اگر چه ریتم بیشتر در موسیقی و شعر مفهوم دارد، اما یکی از اصول مهم ترکیب بندی و ساماندهی در هنرهای تزئینی به حساب می آید. در این هنرها، تکرار منظم انگاره های کوچک و بزرگ و شکل های اصلی و فرعی، خط ها و رنگ ها در روابط درونی و کنش بیرونی خود، دارای وزن و حتی نسبت موسیقایی (نسبت های ریاضی یا تناسبات زیبا) است که موسیقی درونی آن را تشکیل می دهد. این تکرار آگاهانه و خوش آیند از خط ها و رنگ ها و سایه روشن ها، القاء پندار درونی هنرمند از زمان است که در غالب بصری منجمد شده است.

حرکت ریتمیک طرح های اسلیمی که با حرکت دورانی خود بیننده را از نقطه آغاز آن حرکت داده و به انتهای آن می رساند و در آنجا شروعی دیگر دارد و حرکتی دیگر، مانند ادوار ایقایی در موسیقی ایران است. این عمل تا بینهایت قابل تکرار است و تقارن این حرکت، به وضع ثابت و پایداری که ترکیب طرح و یا ملودی دارد کمک می کند.

به وجود آمدن ریتم در هنر های تزئینی با استفاده از سه

مجموعه نت های زینتی، یکی از ارکان اصلی مؤثر در مقام موسیقی است " (وانکه، ش ۱۲ و ۱۳ ص ۲۵).

تزیین ها در موسیقی سنتی ایران، کوچکترین اجزای نغمگی موسیقی هستند که در حکم ضمایم آوایی یا زیر نغمگی های نغمه اصلی به شمار می روند. تزیین ها، نقش بسیار مهمی در بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی سنتی دارند و اجرای آنها مهارت های عملی مخصوص می خواهد. همان طور که در موسیقی اروپایی، حذف صداهای هماهنگ (هارمونی) از گروهنوشته (پارتیتور) اثر، موجب خواهد شد که تنها نغمه ای یک خطی، ساده و بی جان از موسیقی باقی بماند، در موسیقی ایران نیز حذف این صداهای موجب یکنواختی و بی محتوایی نغمات موسیقی می شود (کیانی، ۱۳۷۰ ص ۲۳).

در موسیقی ایرانی تزیین آرایه ای نیست که به الحان افزوده شود. بلکه جستجوی معنای درونی موسیقی است. اگر کار بر روی وزن، اصوات را به حرکت در می آورد و به آنها از بیرون جلا می بخشد، تزیین به آنها زیبایی و مفهوم ارزانی می دارد (دورینگ، ۱۳۷۰ مقدمه).

زاون ها کوپیان در مقاله ای با عنوان بداهه پردازی و آرایش در موسیقی شرق و غرب، گردش نغمات و آرایش آنها در موسیقی شرق را به نقوش اسلیمی تشبیه می کند و در مورد اهمیت نقش تزیین در این نوع موسیقی چنین می گوید: "آرابسک ملودی که در موسیقی سنتی شرقی چنان بارز و پر پیچ و خم می نماید، گویی پوشیده از رشته های متناوب تزیینات است ... چنین تزییناتی را نباید یکسره عوامل تزیینی صرف پنداشت. زیرا اغلب آنها همچون عناصر اصلی و تشکیل دهنده اساس ملودی به نظر می آید. کاری مشکل و بیهوده است که از خلال چنین آرایشی غنی و پر مایه ای در مقام جستجوی طرح و خط ساده ملودی برآییم، زیرا چنین طرحی به هر حال معرف جوهر ملودیک آن نمی تواند باشد. تزیینات مزبور، در اغلب موارد اجزای جدایی ناپذیر مجموع یک دستگاه یا مقام هستند. در همه حال اهمیت آرایش را در موسیقی سنتی شرقی، برخلاف موسیقی غربی نبایستی فرعی و ثانوی تلقی نمود" (هاکوپیان، ش ۷۹-۸۰، ص ۱).

در عین حال که تزیین مفهوم را گسترده و عمیق می کند، باعث تحریک همه توانائی های ذهن می شود. در نتیجه نیروی بیشتری را برای درک می طلبد و آدمی رابه خاطر بکارگیری نیروی ذهنی از جهتی تشنه تر و به دلیل انتقال حس کمال ارضاء می کند و نوعی رضایت خاطر و آرامش ذهنی بوجود می آورد. تزیین در موسیقی ایران عبارت است از: تک، ریز، غلت، اشاره، تکیه و سر مضراب. استفاده بجا و مناسب از این تزیینات با تکیه بر الگوهای کهن، نه تنها ارتباط بین واژه های موسیقی را محکمتر می سازد، بلکه تغییر و جابجایی در نحوه اجرای آنها طرح های متنوعی را باعث می شود که این خود یکی از اساسی ترین روش های بداهه پردازی در موسیقی ایران به حساب می آید.

می شود و ملودی در دانگ جدید به گردش دایره وار خود ادامه می دهد و مانند نقش اسلیمی در یک مسیر جدید به چرخش در می آید.

سوم آن که در ساختار ردیف موسیقی ایران، هر کدام از دستگاه ها بجز دستگاه چهار گاه، در یکی از گوشه های خود از دانگ ویژه دستگاه شور عبور می کند و به این ترتیب بازگشت همه ملایمت ها به دانگ مادر یعنی دانگ شور اتفاق می افتد.

علاوه بر این حرکت دایره وار بار دیگر در فرود دستگاه نوا، که در بیشتر ردیف های موسیقی دستگاهی ایران آخرین دستگاه در ترتیب مجموعه موسیقی ایران محسوب می شود، به دستگاه شور تجلی می یابد و این حرکت به حرکت اسلیمی شبیه می شود آنگاه که بدانیم این فرود از دستگاه نوا ما را به شوری متفاوت از شور آغازین می رساند. شوری که خود آغازی دیگر است و نوایی دیگر را در پی خواهد داشت.

تزیین

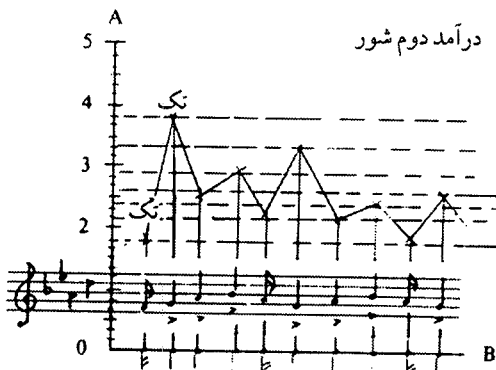
همان طور که در همه هنرهای سنتی ایرانی، هیچ سطحی خالی از تزیین نمی ماند، از سطوح دیوارها گرفته تا زیر طاق ها و گنبد ها و از حاشیه صفحات کتاب ها گرفته تا فضا خالی اطراف چلیپاهای خوشنویسی، هیچ انگاره ای در موسیقی ایرانی نیز بی تزیین و آرایش رها نمی شود. حتی اغلب سکوت های بلند بین جملات یا گوشه با صدای واخوان تزیین می شود.

آرتور پوپ در باب عامل تزیین در هنر ایران می گوید: "نبوغ مردم ایران به ویژه در هنرهایی که تزیینی نامیده می شود، یعنی هنرهایی که اثرشان در زیبایی نقش و گویایی طرح است تجلی یافته. ایرانیان در این رشته از هنرها به چنان مهارتی رسیدند که طی تاریخ طولانی فرهنگشان به ندرت بر آن خدشه وارد آمده است. این ذوق در تمام آفرینش های هنری ایرانیان نمودار است. حتی می توان گفت که تفکر ایرانیان نیز تفکری تزیینی بوده، چرا که در شعر و موسیقی ایشان هم همان اصل دقت، وضوح، طرح و وزن رعایت شده است ... مفهوم هنر ایرانی زمانی به دقت مشخص می شود که آن را نماینده این نظر و عقیده بشناسیم که قصد نخستین هنر، تزیین است و نه شبیه سازی و این اصلی است که به تقریب در هنر سراسر آسیا از آن پیروی می شود" (پوپ، ۱۳۵۰ ص ۲).

تزیین یا آرایش در فرم های مختلف موسیقی مشرق زمین بسیار مرسوم است و یکی از محورهای اصلی این هنر محسوب می شود. "نت های تزیینی در قرارداد موسیقی مغرب که فقط در نقش نت آرایشی و زیوری بر روی ساختمان هماهنگی (هارمونی) تلقی می گردد، سهم اساسی و عمده ای را در سنت های موسیقی هند، ایران و عرب دارا می باشد ... در موسیقی هند، نتی عاری از زینت به شب بی ماه، باغ بی گل و رود بی آب مانند گردیده است. در روش موسیقی ویتنام،

نغمات و تکرار واژه ها و انگاره ها به شکل های متنوع، جایی برای واقع نمایی یا احساس دوری و نزدیکی اصوات باقی نمی گذارد.

اما در عین حال نوعی سایه روشن مشابه سایه روشن خطی در این موسیقی احساس می شود. در این نوع موسیقی شدت هیچ یک از تک ها با هم برابر نیست. نوانس ها در اجراهای مختلف دایم در تغییر بوده و قابل پیش بینی نیستند و بنابراین تنوع صداهایی که از ضربه ها (تک ها) ایجاد می شود نامحدود است (کیانی، ۱۳۷۱ ص ۵۷).



تصویر شماره ۲

اجرای یک ملودی مشخص در مناطق مختلف زیر و بم ساز نیز نوعی سایه روشن را در موسیقی باعث می شود که البته نمونه های آن در موسیقی امروز ایران بیشتر به گوش می آید. آنچه که از سایه و روشن به معنای اخیر در نمونه های موسیقی اصیل دیده می شود، تفاوت آشکاری با قطعات و موسیقی اجرا شده در سال های کنونی دارد. در موسیقی امروز تلاش برای ایجاد پرسپکتیو واقع نمایانه بیشتر به گوش می رسد. کشش هایی که از نهایت آهستگی شروع شده و به تدریج قوی شنیده می شوند، و یا به عکس، کم کردن تدریجی شدت نواخت در انتهای جمله، یکی از عواملی است که خلاف ذات مجرد گرای موسیقی ایرانی حرکت می کند و سبب نزول این نوع موسیقی به لحاظ زیبایی می شود.

وضوح طرح ها و درخشندگی رنگ ها در هنرهای تزئینی ایرانی را می توان با درخشندگی صدای سازها و شیوه های نوازندگی اصیل مقایسه نمود. تحریف در صدای سازها موسیقی ایرانی مثل اضافه نمودن نمد یا پارچه و پنبه به مضراب های چوبی سنتور، و یا تقریب صدای کمانچه به ویلن، از درخشندگی کم نظیر صدا در این هنر می کاهد و آن را از بستر مشترک فرهنگی با دیگر هنرها به خصوص هنرهای تزئینی دور می سازد.

اما بین تزئین در موسیقی و تزئین در هنرهای تجسمی تفاوت هایی وجود دارد. تزئین در موسیقی ایرانی درحکم اتصال محکم بین جملات و یا معنا دهنده واژه های موسیقی است و در عین حال به جهت متنوع ساختن انگاره های موسیقی به کار برده می شود و هدف از آن ایجاد تنوع و کثرت در جزئیات است. به عکس در هنرهای تزئینی، تکرار نقوش در یک الگو اغلب چنان یکنواخت است که انگاره از معنی اصلی خود خارج می شود و با تکرار زیاد در کل اثر چنان ایجاد بافت می کند که تجزیه و باز شناسی انگاره اولیه گاه بسیار مشکل خواهد بود. وجود این یکنواختی در هنرهای تزئینی یکی از عواملی است که باعث می شود تا زیبایی شناسان آن را در مرتبه نازل تری نسبت به دیگر هنرها، مثلاً نقاشی، قرار دهند. اگرچه مراتب هنری نسبت به دوران و درک زمانه تغییر می کند.

ژرفا نمایی و سایه روشن

از دیگر وجوه مشترک موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی نبود پرسپکتیو به معنی دوری و نزدیکی است. در نگارگری ایرانی با اضافه کردن رنگ سیاه و سفید، به رنگ ها بعد نمی دهند. چنانچه نقاش بخواهد مناطق سایه را در نقاشی اش نشان دهد، بجای مخلوط کردن رنگ آن نقطه با رنگ مشکی یا رنگی تیره تر، از رنگ های دیگر در همان مایه استفاده می کند و به این ترتیب سایه ها را با استفاده از رنگ های خالص و پاک به وجود می آورد و فضاهای رنگی جداگانه ای حاصل می شود که بدون هیچ واسطه ای در کنار یکدیگر قرار می گیرند. "دیگر آنکه مینیاتور ساز شکل و ترکیب هر موجودی را با خطوط نشان می دهد نه با سایه روشن رنگ و این خطوط دارای کلفتی و نازکی هستند. نه خطی که مثل مفتول به یک میزان باشد، و این طریق خط را تند و کند می گویند، و به واسطه خطوط تند و کند، بیننده در مغز خود حس می کند که دارای حجمی می باشد و اگر خطوط به یک کلفتی باشد انسان آن شکل را مسطح می بیند و حجم به نظر نمی آید" (مصور الملکی، ۱۳۶۶ ش ۳).

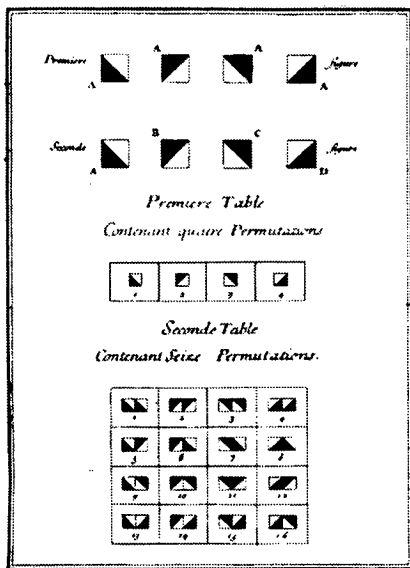
از آنجا که نقوش تزئینی همیشه به جهت پوشش سطوح مختلف، خواه مسطح و خواه منحنی، به کار می روند، نبود ژرفانمایی در آنها واضح و مبرهن است. اگر تجسم حجمی در آنها در نظر باشد، مثل حرکت یک نقش از زیر ویا روی نقشی دیگر، بیشتر با استفاده از خط های نازک و کلفت این احساس القاء می شود.

در آثار بجا مانده از موسیقی ایرانی (بخصوص موسیقی دوره قاجار) نیز، نوعی نبود سایه روشن به معنای ژرفانمایی حس می شود. اغلب واژه های موسیقی واضح و مشخص ادا می شوند و ریزهای پر قدرت و تک های آشکار و حرکت سریع

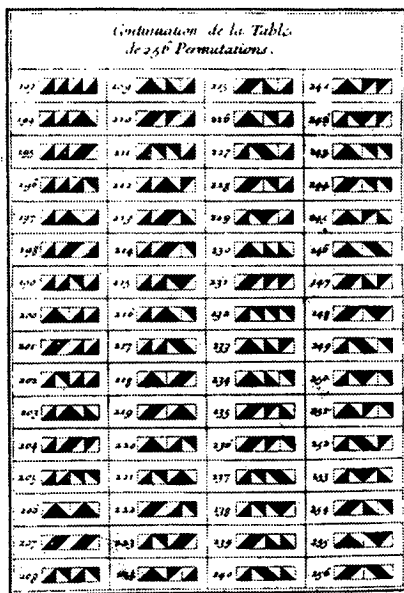
سامان بندی وتر کیب انگاره ها

بدون تردید ملودی های تمام مکاتب مختلف ردیف موسیقی سنتی ایران نیز از تعداد محدودی مدل های مبنا سرچشمه گرفته اند (مسعودیه، ۱۳۶۴، ص ۱۰۵).

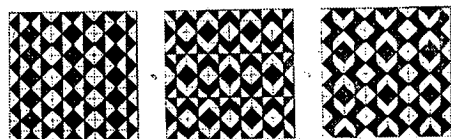
با نگاهی به نمونه نت نویسی شده در زیر، که تا حدودی مشخصه های موسیقی را قابل رویت می کند، نحوه شکل گیری ملودی های ردیف موسیقی ایران بر مبنای تکرار انگاره های مشخص و محدود، البته با استفاده از قوانین خاص ترکیب بندی در این نوع موسیقی، به خوبی دیده می شود.



تصویر شماره ۵



تصویر شماره ۶



تصویر شماره ۷

آنچه که در هنرهای تزئینی و موسیقی ایرانی مهم است، شکل گیری الگوهای کلی با استفاده از انگاره های ساده و یا مرکب است. الگوهایی که از کنار هم قرار گرفتن واحدهای مشخصی پدید می آیند. عامل تکرار در هر دو این هنرها، نقش بسزایی در ساماندهی این انگاره ها بازی می کند.

درست مانند هنرهای تزئینی، چگونگی تغییر و تحول ملودی در موسیقی اکثر فرهنگ های شرقی مبنی بر تغییرات عینی مدل یا نمونه ملودی است که در بدو امر به عنوان زیربنای این تغییرات همانند شبیحی مدام در ذهن اجرا کننده به طور انتزاعی حضور دارد (مسعودیه، ۱۳۶۴، ص ۹۹).

در واقع در موسیقی ایرانی از ترکیب هجاهای صوتی، واژه ها یا انگاره های موسیقی به وجود می آیند که در عین تغییر و در نتیجه ایجاد تنوع در اجرا، قابل طبقه بندی به واژه های یک هجایی، دو هجایی غیر هم وزن و سه هجایی و چهار هجایی هستند. واژه های موسیقی ایران اغلب کوتاه هستند و معمولاً نمونه های زیر را شامل می شوند (کیانی، ۱۳۷۱، ص ۲۰۳-۲۰۴).

۱. واژه های آهنگ یک هجایی
تکرار نقش و زمان
تکرار حرکت - بیشتر، کمتر
۲. واژه های دو هجایی هم وزن
تکرار حرکت بصورت قرینه
۳. واژه های دو هجایی غیر هم وزن
تکرار در نقش و زمان
تکرار در وزن و حرکت بیشتر
تکرار در زمان و قرینه در حرکت
قرینه در زمان و نقش.
قرینه در زمان، نقش و حرکت.
۴. واژه های سه هجایی و چهار هجایی.
با تنوع بسیار گسترده:

ترکیب مضراب های راست و چپ و یا ضعیف و قوی، که به شکل گیری واژه ها و هجاهای صوتی کمک می کنند را می توان با روش دسته بندی داوت (Dout's method of permutation) در تصاویر زیر مقایسه نمود. (E.H.Gombrich, The Sense of Order, London, Phadon Press, second Edition, 1984, p p71, 72)

از میان ترکیب های بی شمار بدست آمده، بعضی شایستگی بازشناسی به عنوان انگاره یا مدل مبنا را دارند. این انگاره ها نقش اصلی را در ترکیب بندی کلی بازی می کنند.



تصویر شماره ۱۰

یکی از جنبه‌هایی که ترکیب بندی انگاره‌ها را در موسیقی و در هنرهای تزئینی متفاوت می‌سازد تقسیم بندی سطح کلی اثر، در هنرهای تزئینی، با تقسیم بندی زمانی اثر در موسیقی است. هنگامی که بخواهیم سطح خاصی را با نقوش تزئینی آرایش دهیم، ابتدا با توجه شکل کلی آن سطح، بسته به این که طرح کلی مستطیل، مربع، دایره یا حتی اشکال هندسی غیر ساده باشد، مانند سطح روی جلد شمشیر و غیره، ابتدا انگاره خاصی را انتخاب می‌کنیم و سپس با اندازه گیری دقیق سطح مورد نظر، نحوه تکرار انگاره یا انگاره‌ها و همچنین نقش‌های فرعی را تعیین می‌نماییم، تا در نهایت الگویی متناسب با اندازه و شکل و کار برد شیء مورد نظر تهیه گردد، سپس از روی این الگو، سامان بندی و اجرای نقوش را آغاز می‌کنیم. حال آنکه در موسیقی تعیین ظرف دقیق زمانی به این شکل میسر نیست و محدودیت‌های حاکم بر طراحی نقوش تزئینی، در ترکیب‌ها و فیگورها و جملات موسیقی اعمال نمی‌شود. اما در عین حال وجود ساختار مشخص دستگاه‌ها و آوازها، تاثیر عمده‌ای بر روش سامان بندی و اوج و فرود انگاره‌ها دارد.

تنها عاملی که خارج از ذات موسیقی به آن تحمیل می‌شود، مسئله تلفیق شعر و موسیقی است. هنگام همراهی شعر و موسیقی چنانکه درک مفهوم الفاظ مد نظر باشد - که اغلب چنین است - چاره‌ای جز سازگاری ویژه‌ها و انگاره‌های موسیقی با هجاهای صوتی کلام نیست.

با این که نحوه ترکیب انگاره‌ها در قطعات ضربی به خصوص در چهار مضرب‌ها شباهتی به نحوه ترکیب بندی الگوهای تزئینی دارد. باز هم نمی‌توان ظرف زمانی محدود قطعی برای آن پیش بینی نمود.

در موسیقی، این تکرار انگاره‌هاست که ظرف کلی را مشخص می‌کند، ولی در هنرهای تزئینی پس از اندازه گیری و تقسیم بندی سطح کلی اثر، مشخص می‌شود که انگاره‌ها به چه تعداد تکرار شده و چگونه با هم ترکیب شوند.

سمبولیسم

قدمت کاربرد سمبول‌ها در هنرهای تزئینی به قدمت خود آن هنرهاست. در واقع با کمی اغماض می‌توان گفت که اغلب انگاره‌های تزئینی از سمبول‌ها سرچشمه گرفته‌اند، نشانه‌هایی که خود از ساده کردن و شیواندن نمونه‌های طبیعی یا تمثیلی بدست آمده است و معنای اولیه آنها در طول تاریخ گم شده

بسته نگار Basteh-negar

بسته نگار
Basteh-negar

تصویر شماره ۸

ملودی‌ها نیز مانند نقوش تزئینی، در تکرار و ترکیب از قوانین خاصی استفاده می‌کنند. گذر به کل موسیقی از راه قطعه‌هایی که به دلیل شکلشان از یکدیگر قابل تمیزاند تحقق می‌یابد که در حال حرکتند. پس می‌توانیم از شکل‌هایی سخن بگوییم که عناصر سازنده یک اثر موسیقی به شمار می‌آیند و از یکدیگر قابل تمایزند و در چار چوبی معین به نظمی خاص در می‌آیند و از طریق گوش و از جزء به کل درک می‌شوند. پس می‌توان گفت که موسیقی چیزی جز آفرینش زمان مجازی، و تعیین کامل آن بر مبنای حرکت شکل‌های قابل شنیدن نیست (فلامکی، ۱۳۶۹ ص ۲۹۹)، شکل‌هایی که از تناسب و هماهنگی و وحدت برخوردارند.

شکل صحیح بیان هنری در موسیقی و در هنرهای تزئینی از پایه ترکیبات صحیح و متنوع است با استفاده از انگاره‌ها و نمونه‌هایی که هنرجو طی سالیان دراز تحصیل، از حیث شکل و محتوا دائما در آنها کار کرده و جوهره آنها را دقیق و عمیق به مراحل درک و جذب و بازتاب رسانده است (کیانی، ۱۳۷۰ ص ۱۵).

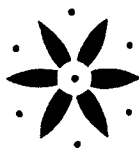
با توجه به تصاویر زیر تشابه ترکیب انگاره‌های محدود موسیقی و نقش‌های مشخص تزئینی بهتر دانسته می‌شود.



تصویر شماره ۹

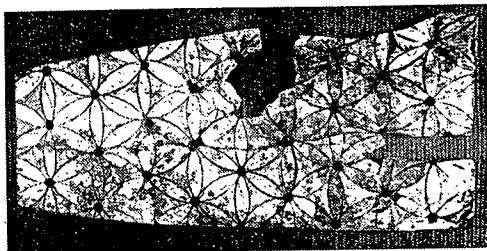
آن از چهار نغمه، استفاده از اصطلاح چهار مضراب و اعداد نمادینی چون هفت دستگاه و پنج آواز و تکرارهای نیایش گونه و بسیاری دیگر، جلوه هایی از سمبولیسم در موسیقی ایران محسوب می شوند.

وجود سمبولیسم در ساختمان سازها، به خصوص در فرهنگ های کهن امری است شناخته شده که محققین بسیاری را به کاوش و جستجو در این خصوص واداشته است. نسبت دادن چهار عنصر آتش، هوا، آب و خاک، چنانکه سیم اول (بم) سمبول خاک، سیم دوم تداعی کننده آب، سیم سوم نشانه هوا و سیم چهارم (زیر) نمادی از آتش است، و همچنین ارتباط دوازده علامت منطقه البروج با چهار کوک سیم ها، چهار پرده و چهار سیم عود (مسعودیه، ۱۳۶۵ ص ۳۹)، و صداها نشانه دیگر، سمبول هایی هستند که در سازهای موسیقی ایران وجود دارند، اما امروزه مفهوم سمبولیک خود را از دست داده اند. انگاره های تزئینی که در ساختمان سازها به کار برده می شوند، گاهی نقش آرایه ای و گاه خود نقشی سمبولیک دارند مانند گل یا ستاره سنتور که می تواند نمادی از خورشید یا سمبول ستاره در شب های کویر باشد.



تصویر شماره ۱۱

تصاویر زیر، گل سنتور و نقوش شبیه به آن را در تزئینات به کار رفته در کاخ نمروود و نیز یک قطعه عاج تزئین شده مربوط به تمدن فنیقی - هر دو قرن نهم پیش از میلاد - نشان می دهد.



تصویر شماره ۱۲



تصویر شماره ۱۳

است. این سمبول ها که در ابتدا از رمزها و باورهای فرهنگی به وجود آمده و در هنرهای مختلف به صورت تمثیلی و استعاری، کاربردهای مذهبی یا قومی و غیره یافته اند، در وهله اول در اثر تکرار زیاد در یک الگو از معنای اولیه خالی شده و تاثیر سمبولیک آنها کاهش می یابد و در مراحل بعدی و در طول زمان، با فراموش شدن و یا کم رنگ شدن منظور یا باور اصلی، دیگر دلالت بر چیز خاصی نمی کنند.

توضیح این مطلب با استفاده از نوشته سیروس پرهام کافی به نظر می رسد: " بی گمان آگاهی به الفبای سمبولیسم قالی بافی و شناخت نقش های شیوه پذیرفته موجب درک بهتر رموز و زیبایی ها و چه بسا لمس احساس و اندیشه بافندگان نخستین می گردد. اما این نکته اساسی و غالباً نهفته را نباید فراموش کرد که کاربرد رمزها و سمبول ها به دست بافندگان نسل های پیاپی یک چیز است و ابداع یا اقتباس این رمزها و سمبول ها به دست بافندگان قرن های پیشین چیزی دیگر. کار برد مداوم، نقش های سمبولیک و شیوه گرفته شده را از صورت مظاهر مفاهیم و معانی معین و دانسته درآورده و به آنها حالتی بخشیده است که بیشتر تزئینی است تا تمثیلی. زن روستایی وقتی که یک خوشه گندم شیوه پذیرفته شده را بر قالیچه دست بافت خود می نشاند هرگز آن را به عنوان مظهر باروری خاک به کار نمی برد و چه بسا که از شباهت آن هم با خوشه گندم بی خبر باشد" (پرهام، ۱۳۵۲ ص ۲۷).

به همین سیاق سمبولیسم در موسیقی ایرانی هم هست و هم نیست. سمبولیسم در این موسیقی وجود دارد چرا که ریشه های این موسیقی به سالیان بسیار دور برمی گردد، آنجا که موسیقی در مراسم آیینی نقش اساسی بازی می کند، چنان که امروز هم در بسیاری از مراسم مذهبی و آیینی نقشی غیر قابل انکار دارد.

کاربرد موسیقی در تمدن های باستانی سراسر سمبولیک و رمز گونه است. در فرهنگ های کهن، نه فقط خلقت دنیا، بلکه خلق انسان نیز در تعدادی از اساطیر با موسیقی ارتباط دارد و پیوسته با عنصری صوتی همراه است و در نتیجه نه فقط ذات بشر بلکه جوهر همه جمادات و ذات طبیعت در اصل پدیده ای صوتی است. در جوامع بدوی موسیقی جزئی از زندگی روزمره همه افراد است. در نتیجه تمایز آوازاها به علت تعلق مطلقشان به مراسمی ویژه، وظیفه و هدف آنها برای هر فرد قبیله دقیقاً روشن است.

در موسیقی امروز ما نیز این سمبول ها وجود دارند ولی مانند مثال زن بافنده روستایی، کاربرد و معنی اولیه خود را از دست داده اند. اگر چه هنوز نشانه هایی از آنها قابل بازشناسی است: خواندن آذان در فواصل ویژه دانگ قطار (گاتار یا گاتا) و یا استفاده از فواصل دستگاه چهارگاه برای اعلام واقعه ای مهم مثل تحویل سال نو و یا مراسم عروسی، و انطباق زمان اجرای موسیقی با ساعات مختلف شب و روز، ساختمان دانگ و تشکیل

Kereshneh



تصویر شماره ۱۴

علاقتمندی پایه گذران موسیقی ایران به دور ورشان (یکی از شعبات دور ثقیل اول) که از چهار رکن " تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ " ساخته شده، و اساس گوشه ریتمیک کرشمه را تشکیل می دهد، از به کار گیری فراوان آن به شکل های متنوع، نه تنها در دستگاه های شور، سه گاه، چهار گاه، ماهور و نوا و آواز بیات ترک با همین عنوان، بلکه در لابه لای گوشه های مختلف از جمله در آمد پنجم شور (اوج) و گوشه رضوی در شور و دیگر موارد هویدا است.

شیواندن

از دیگر وجوه مشترک هنرهای تزیینی و موسیقی ایرانی شیواندن انگاره ها در هر دو این هنرهاست. شیواندن یک شکل به معنی ساده کردن آن به لحاظ هندسی بوده و به چند دلیل اتفاق می افتد؛ این اشکال شیوانده می شوند تا، قابلیت تکرار بیابند، با نمونه های طبیعی بیشتری تطبیق کنند، بهتر به خاطر بمانند و راحت تر درک شوند.

ساده شدن اشکال در نقوش تزیینی و یا موسیقی ایرانی بسیار مهم است. درک یک مکعب یا یک کره بسیار ساده است و می توان حدس زد که از هر زاویه ای چگونه دیده خواهد شد. اما حدس این که یک تکه ذغال از هر زاویه چگونه دیده خواهد بود، کار مشکلی است. یک شیء یا یک ساختمان تزیین شده بین این دو حد قرار دارد. ذهن ما در برخورد با یک شیء تزیینی، از یک طرف معطوف به شکل کلی شیء و از طرفی سرگرم یافتن نظمی در رابطه با تزیینات آن است. به همین ترتیب درک انگاره های شیوانده شنیده شده، و احساس شئونده نسبت به انگاره هایی که به شکل قابل پیش بینی در ادامه موسیقی خواهند آمد، ضمن دریافت نحوه تزیین و اتصال و ترکیب آنها، مهمترین عامل لذت بردن از یک قطعه ملودی در موسیقی ایرانی است.

هر چند انگاره های شیوانده در هنر های تزیینی به خوبی

ازدیگر وجوه مشترک سمبولیک در هنرهای تزیینی و موسیقی ایرانی وجود نوعی تکرار بر اساس نظام اعداد نمادین است. ابتدایی ترین شکل به وجود آمدن یک الگوی تزیینی استفاده از تکرار انگاره و یا قرینه سازی است. این قرینه سازی ها، ابتدا بر اساس الگوی عدد دو و سپس الگوی عدد چهار و هشت و تقسیمات آنها، بیشترین کاربرد را در هنرهای تزیینی و حتی معماری ایرانی دارد. بررسی کاشی کاری های ابنیه مقدس، تکرار انگاره ها و به وجود آمدن نقش های متقارن بر اساس نوعی تفکر فیثاغورثی یا اندیشه سازگار با عقاید اخوان الصفا را آشکار می سازد.

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره ها بر کهن الگوهایی که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشمه، در ترکیب بندی و زیبایی شناسی موسیقی ایران نقشی اساسی دارد.

در این میان ترکیب بندی انگاره ها بر اساس اعداد سه، چهار، پنج و هفت بیشترین نقش را بازی می کند. وجود اسامی گوشه هایی چون چهارباغ در ابوعطا، چهارگوشه یا چهارتیکه در شور و چهارپاره در ماهور و اطلاق لفظ چهارمضراب به قطعات ضربی که دارای الگوی مضرابی مشخص هستند (و دلیلی ندارد که این الگوی مضرابی تنها بر اساس چهار نواخت مضراب و نه کمتر و یا بیشتر شکل بگیرد) و نیز چهار ایوانه بودن ساختمان مساجد ایرانی و تعلق خاطر طراحان ایرانی به شکل مربع و هشت ضلعی (که در واقع از گردش یک مربع بر روی خودش حاصل می شود) و بنیان نهادن تئوری فواصل موسیقی سنتی بر دانگ (ذوالربع یا تراکورد) و کاربردهای بسیار عدد چهار در باورهای فرهنگی از جمله ضرب المثل ها، اعتقاد اخوان صفا به اعتدال عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می آورد.

اینان معتقدند که خداوند متعال جهان را چنان ترتیب داده است که اکثر موجودات طبیعت به دسته های چهارگانه تقسیم شده اند، مانند چهار طبع که عبارت است از گرمی و سردی و خشکی و تری و چهار عناصر اصلی حیات که عبارت است از آتش و هوا و آب و خاک و چهار خلط که عبارت است از خون و بلغم و صفرا سودا و چهار فصل سال و جهات اصلی چهارگانه و چهار مرکب که عبارت است از فلز و نبات و حیوان و انسان و تقسیم علوم فلسفی به چهار علم منطق و طبیعیات و الهیات و ریاضیات که خود شامل چهار شاخه حساب و هندسه و نجوم و موسیقی می گردد.

از آنجا که ملودی در موسیقی ایرانی بایستی مانند جمله در زبان، محدود و در آرایه احساس و معنی خود کامل باشد. اغلب ملودی های موسیقی ایران بر اساس تکرارهای چهارگانه و رباعی مانند به تعادل و تکامل می رسند. گوشه کرشمه از دستگاه شور این ویژگی موسیقی ایرانی را به خوبی نشان می دهد:

نمونه‌هایی از کاربرد پیچیده شیواندن در موسیقی ایران است. همانطور که نقوش جانوران و گیاهان در هنرهای تزئینی شیوانده و ساده می شوند، وجود صداهای شیوانده شده پرندگان، صدای دویدن چهار پایان، صدای باد و موج دریا و یا گفتگوی دو فرد در قالب موسیقی قابل درک است.

قابل تشخیص و تحلیل اند، اما بررسی آنها در موسیقی ایران نیازمند موشکافی بیشتری است. ساده کردن فرودها، به ریتم در آوردن گوشه های آوازی، خلاصه کردن جملات پیچیده در جواب آواز و یا استفاده از ریتم های درونی در گوشه هایی مانند نصیرخانی در ماهور و نغمه در شور و مثال های دیگر،

نتیجه گیری

است. از این راه است که آموزش موسیقی - که سالیان دراز به شکل شفاهی و به همین روش صورت می گرفته و در دهه های اخیر تغییر رویه داده است - و نیز شنیدن و فهم آن عمیق تر و اصولی تر صورت می پذیرد. از این دیدگاه است که آموزش موسیقی ایرانی، که اکنون اغلب به شیوه اروپایی انجام می شود چندان مناسب به نظر نمی رسد و با این روش نمی توان درک موسیقی ایرانی را برای هنرجویان ممکن ساخت.

* اگر می خواهیم موسیقی ایرانی را آن طور که باید و شاید بفهمیم بایستی به سوی هنرهای سنتی ایران مانند نقاشی، خطاطی، کاشی کاری، معماری و غیره برویم، چرا که در موسیقی ایرانی حالتی ایجاد شده که این هنرمندان ایجاد کرده اند و بسیاری از آثار ساخته شده در دیگر هنرهای سنتی نیز در هم نشینی با این موسیقی به ظهور رسیده و قوام و دوام یافته اند* (نصر، ۱۳۷۴ ص ۱۹).

مهم ترین بهره ای که از مقایسه این دو هنر بدست می آید، یافتن ریشه های فرهنگی مشترک بین آنهاست که این خود کمک شایانی به نقد و بررسی آثار و تشخیص اصالت ها و نحوه شکل گیری و تحول آنها می کند.

به عنوان مثال بررسی دقیق یک قطعه موسیقی ایرانی و توجه به چگونگی استفاده از انگاره ها و یا تکرار و ترکیب آنها، چگونگی گردش نغمات در قالبی موزون، هم جوشی این اشکال تجریدی در قالب های پیچیده تر با وزن آزاد و مقایسه و تطبیق نشانه شناسانه همه اینها با اندیشه های جاری در دیگر هنرهای سنتی، ما را در ارزیابی هنری آن یاری می کند.

فایده دیگر این نوع تطبیق، آشنایی با جوهر موسیقی ایران و درک بهتر اصول احساسی و مبانی زیبایی شناسی و شناختن روش آموزش آن

منابع

- آملی، شمس الدین محمد بن محمود، نفایس الفنون فی عرایس العیون، تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران، اسلامیه، ۱۳۷۹ ص ۸۲.
- بورکهارت، تیتوس، نقش های هندسی در هنرهای اسلامی، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، سروش، ۱۳۶۲.
- پرهام، سیروس، نقالی بلوردی، تهران، کتاب های جیبی، ۱۳۵۲.
- پوپ، آرتور، مقام هنر ایرانی، فرهنگ و زندگی، تهران، ۱۳۵۰، ش ۵ و ۴.
- دورینگ، ژان، ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، ترجمه پیروز سیار، تهران، سروش، ۱۳۷۰.
- فلامکی، منصور، معماری و موسیقی، تهران، فضا، ۱۳۶۹.
- کیانی، مجید، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران، تهران، ایران صدا، ۱۳۷۰.
- کیانی، مجید، هفت دستگاه موسیقی ایران، ج ۲، تهران، مولف با همکاری ساز نروز، ۱۳۷۱.
- کیانی، مجید، نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی، تهران، سروستا، ۱۳۷۴.
- مرزبان، پرویز، واژه نامه مصور هنرهای تجسمی، تهران، سروش، ۱۳۶۵.
- مسعودیه، محمد تقی، مبانی اتنوموزیکولوژی، موسیقی شناسی تطبیقی، تهران، سروش، ۱۳۶۵.
- مسعودیه، محمد تقی، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی، ویرایش دوم، تهران، سروش، ۱۳۶۴.
- مصور الملکی، مجله نقش و نگار، ۱۳۶۶ ش ۳.
- نصر، سید حسین، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، مجله باستان شناسی و هنر، تهران، ۱۳۷۴ ش ۱.
- هاکوپیان، زاون، بداهه پردازی و آرایش در موسیقی شرق و غرب، مجله موسیقی، تهران، ش ۷۹ و ۸۰.
- هزاوه ای، هادی، اسلیمی زبان از دست رفته، فصلنامه هنر، تهران، تابستان و پائیز ۱۳۶۳.
- وانکه، تران، برداشت های گوناگون از موسیقی شرق و غرب، مجله موسیقی، ش ۱۲ و ۱۳.

