بررسی اهمیت و جایگاه هنر موسیقی در ایران باستان

^I میثم علیئی

^{II} اسماعیل همتی ازندریانی

^{III} محمد حسن ذال

^{IV} ابراهیم رایگانی

(صص: ۵۶ - ۳۷)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۹

شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.37

چکیده

موسیقی ازجمله پدیده‌های هنری جوامع بشری است که از دوران باستان تأثیر بسیاری بر زندگی بشر داشته و ابزار و آلات آن در هر دوره به اشکال و فرم‌های مختلف نمود پیدا کرده است. برخی از محققین بدون توجه به جایگاه موسیقی در جوامع باستانی ایران، نظرات ضدونقیضی در رابطه با پیشینه آلات موسیقی مطرح کرده‌اند. با استناد به مدارک به دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی، نقوش برجسته و سنگ نبشته‌ها، بیانگر ارتباط دیرین هنر موسیقی با جوامع و فرهنگ‌های ایران باستان است. هنر موسیقی در دوران تاریخی (ایلامی‌ها، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان) دارای شواهد و یافته‌های گوناگونی است که با مطالعه، تجزیه و تحلیل روند آن‌ها می‌توان به اهمیت و نقش این هنر در جوامع دوران باستان پی برد. در همین راستا مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱. در هر کدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲. نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳. تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟ پژوهش حاضر دارای رویکرد توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده و با روش کیفی، تحلیل شده‌اند. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که موسیقی در دوران تاریخی، هنری است که بیشتر در طبقه حاکم اجتماع رواج داشته و دربار، محل و جایگاهی برای تجمع هنرمندان خبره در زمینه موسیقی به شمار می‌رفته و احتمالاً هنرمند چیره‌دست موسیقی، خود فردی از طبقه فرودست جامعه تلقی می‌شده است. همچنین شواهد پژوهش نشان می‌دهد در هر دوره تاریخی، از آلات و ادوات موسیقی خاص استفاده می‌شده و نواختن سازهای گوناگونی همچون: چنگ، نی، طبل، سرنا، دهل و غیره در نیایش‌ها، مراسم قربانی، عروسی و عزا، بیانگر پیوستگی این هنر با زندگی معنوی و حتی نظامی جامعه وقت بوده است.

کلیدواژگان: موسیقی، دوران تاریخی، آلات و ادوات موسیقی، جوامع و فرهنگ‌های ایران.

I. دانش‌آموخته دکتری باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
meissam.aliei@gmail.com

II. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

III. استادیار گروه مدیریت جهانگردی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

IV. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، خراسان رضوی، ایران.

مقدمه

نوای موسیقی از احساسات و انفعالات درونی انسان ناشی می‌شود و معرف غم و شادی، هیجان و آرامش روحی انسان‌هاست. آنچه مسلم است، موسیقی یک پدیده و گوهر همزاد هر ملتی است که در جهان وجود دارد و جزئی از هویت ملی و اساس فرهنگ هر جامعه است. به طور کلی هر ملت و فرهنگی با موسیقی خاص خود شناخته و معرفی می‌شود و هر ملتی موسیقی ویژه‌ای دارد که از گذشته‌های دیرباز به یادگار مانده و همین ویژگی است که آن ملت را از لحاظ فرهنگی از بقیه ملل متمایز می‌کند (محمودی دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۹۳). معنی موسیقی را «الحن/آهنگ» دانسته‌اند (برکشلی، ۱۳۵۷: ۷۹؛ فارابی، ۱۳۷۵: ۱۱) و در تعریف آن آورده‌اند: «علم موسیقی به طور کلی از شناختن انواع الحان و آنچه الحان از آن‌ها تألیف می‌شود، بحث می‌کند... و آنچه به این نام معروف شده، دو علم است: اول علم موسیقی عملی، دوم موسیقی نظری (فارابی، ۱۳۴۸: ۸۶ و ۸۷؛ مراغی، ۱۳۴۴: ۸۵۴). عبدالقادر مراغی (قرن نهم هجری قمری) علم موسیقی را رکنی از ارکان ریاضی و جزوی از اجزای حکمت دانسته (مراغی، ۱۳۶۶: ۱ و ۲) و آن را جمع نغمات ملأئمه که بر شعری ترتیب کنند در دوری از ادوار ایقاعی، تعریف کرده است (همان: ۸). ابوعلی سینا (قرون ۴ و ۵ ه.ق.) می‌آورد: «موسیقی علمی است ریاضی که در آن از چگونگی نغمه‌ها، از نظر ملایمت و تنافر و چگونگی زمان‌های بین نغمه‌ها بحث می‌شود تا معلوم شود که لحن را چگونه باید تألیف کرد» (مشحون، ۱۳۷۳: ۵). ابن‌زیله (قرون ۴ و ۵ ه.ق.) نیز علم موسیقی را بحث از نغمه‌ها... (علم التألیف) و بحث از مقادیر زمانی فواصل، میان نغمه‌ها (علم الايقاع) می‌داند که از این دو، شناخت تصنیف الحان پدید می‌آید (ابن‌زیله، ۱۹۶۴: ۱۷). همچنین خوارزمی (قرن ۴ ه.ق.) در تعریف موسیقی می‌آورد: «موسیقی به معنی ترکیب الحان و لفظی یونانی است... نغمه‌ها برای صداها در موسیقی، به منزله حروف است برای کلام؛ یعنی با ترکیب حروف، کلام ایجاد می‌شود و با ترکیب اصوات، نغمه» (خوارزمی، ۱۳۴۷: ۲۲۵ و ۲۲۸).

در ذیل «برهان قاطع» آمده است: «موسیقی: به ضم اول، از یونانی Mousikê (موسیقی) و لاتینی Musica مأخوذ از Musa است. هریک از نه رب‌النوع اساطیری یونان که حامیان هنرهای زیبا بودند» (برهان قاطع، ۱۳۳۴/۵: ۲۰۵۲) و باز در همان فرهنگ آمده است که موسیقی از «موسیقار» گرفته شده که نام نوعی ساز یا پرندۀ‌ای است که از سوراخ‌های منقار آن صدا درمی‌آید (برهان قاطع، ۱۳۸۰، ذیل موسیقی). دهخدا موسیقی را «تألیف الحان و نغمات» و آن را یکی از اقسام چهارگانه ریاضی می‌داند (دهخدا، ۱۳۸۵: ذیل موسیقی). چون در موسیقی، ذوق و سلیقه را دخیل می‌دانند و مانند ریاضی تغییرناپذیر نیست، به آن «هنر» نیز می‌گویند (معین، ذیل موسیقی). نویسندگان عرب، موسیقی را مرکب از «موسی» به معنی نغمات و «قی» به معنی ملذ و خوشایند می‌دانند (مراغی، ۱۳۴۴: ۱۶۹ [تعلیقات]). شواهد و مدارک موجود از جایگاه بزمی و رزمی این هنر در جامعه حکایت و آن را نوعی دانش کاربردی قلمداد می‌کنند. باتوجه به جایگاه اجتماعی هنر موسیقی، مسئله اصلی اینجاست که تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی چگونه قابل تفسیر است؛ که نگارندگان برای بررسی این مسئله، دوران تاریخی ایران قبل از اسلام را مورد پژوهش و مذاقه قرار داده‌اند. چرایی و چگونگی شکل‌گیری هنر موسیقی و نوع ارتباط آن با طبقات جامعه را می‌توان در دوران تاریخی، که زمان شکل‌گیری، تحول و تکامل بسیاری از هنرهاست، جست‌وجو کرد.

جغرافیای فرهنگی ایران، پهنه‌ای وسیع است که انواع هنرها و صنایع در آن به منصه ظهور رسید و سیر تکاملی خود را در طی اعصار و قرون پیمود. از این‌رو هنر از جمله موضوعاتی است که از دیرباز توجه پژوهشگران علمی همچون انسان‌شناسی (فکوهی، ۱۳۹۱؛ بواس، ۱۳۹۱؛ رامین، ۱۳۸۷؛ رفیع‌فر، ۱۳۸۱)، باستان‌شناسی (دارک، ۱۳۸۷؛ کالج، ۱۳۸۳؛ کریستنسن، ۱۳۸۸؛ گیرشمن، ۱۳۵۰؛ نگهبان، ۱۳۷۲؛ هرمان، ۱۳۷۳) و ادبیات (براون، ۱۳۴۵؛ همایی، ۱۳۴۰؛ مشحون، ۱۳۷۳) را به خود جلب کرده است. هنر در متن جامعه و براساس شرایط و ویژگی‌های حاکم بر آن خلق می‌شود؛ بنابراین هنر و پدیده‌های هنری، حاصل

کنش متقابل طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی و اقتصادی جامعه قلمداد می‌گردند. همچنین گونه‌های هنری و پیام آن‌ها، تابعی از ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جوامع بشری محسوب می‌شوند. مقایسه ویژگی‌های ادبی و هنری ایران در ادوار مختلف، مؤید همین امر است. تفاوت شعر سبک هندی با سبک‌های قبل از خود (بهار، ۱۳۵۵؛ سیوری، ۱۳۸۴؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸؛ شمیسا، ۱۳۸۳) و یا تفاوت میان اشعار و متون مسکوکات دوره صفوی با دوران قبل (سرفراز و آوزرمانی، ۱۳۷۹) نمونه‌هایی بسیار گویا از تأثیر ویژگی‌های آیینی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی جوامع بر هنرهاست.

اما از میان همه هنرهای موجود، موسیقی بیانی متفاوت دارد. موسیقی، جلوه نمایان‌تری از ویژگی‌های جوامع را به تصویر می‌کشد. براساس مدارک موجود، موسیقی در ایران غالباً جایگاهی درباری داشته و اصحاب موسیقی در دربار از مقام والایی برخوردار بودند. این هنر همواره تحت تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه قرار داشته و مدارک موجود، فراز و فرود این هنر را همگام با شرایط یادشده نشان می‌دهند؛ بنابراین با توجه به رابطه هنر موسیقی و فضای حاکم بر جامعه، می‌توان از نحوه شکل‌گیری و جایگاه اجتماعی آن به عنوان ابزاری برای تحلیل شرایط فرهنگی جوامع بهره گرفت.

پرسش‌های پژوهش: ۱- در هر کدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲- نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳- تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر دارای رویکردی از نوع توصیفی-تحلیلی است که یافته‌های آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده است. منابع مکتوب از کهن‌ترین ایام تا دوران معاصر از سیر تحولی موسیقی همگام با تحولات اجتماعی ایران حکایت می‌کنند. علاوه بر شواهد مکتوب، اطلاعات بسیار مفیدی از حجاری‌ها، نقش برجسته‌ها، فلزکاری و دیگر هنرهای پیش از اسلام، خاصه دوره ساسانی به دست آمده که در تکمیل یافته‌های کتابخانه‌ای بسیار مؤثر بوده‌اند. در نهایت، نگارندگان براساس پرسش‌های پژوهش، از روش کیفی برای تجزیه و تحلیل داده‌ها استفاده کرده‌اند.

تجزیه و تحلیل یافته‌ها در دوران مختلف تاریخی (ایلام، ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی)
ابن خلدون، موسیقی را در ارتباط تنگاتنگ با وضعیت رفاهی جامعه، آخرین صنعت به وجود آمده در دوران آبادی هر اجتماع، و در عین حال نخستین صنعت رخت بر بسته در هنگام ویرانی یک اجتماع می‌داند (ابن خلدون، ۱۳۵۳: ۸۵۶). به باور الا زونیس^۱، بررسی تاریخ کهن موسیقی ایران بسیار دشوار است؛ زیرا «برخلاف هنرهای ادبی و بصری که آن‌ها را از آثار باقی مانده‌شان می‌توان مطالعه نمود، اساساً برای هنر موسیقی تا دوره کنونی، نمونه‌ای موجود نیست» (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سپنتا نیز معتقد است: «از نوع و ویژگی‌های موسیقی آریایی‌های مستقر در فلات ایران، شواهد دقیقی در دست نیست» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۱۹). قدیمی‌ترین نمونه به دست آمده بوق، مربوط به هزاره سوم ق.م. است و در تپه شهداد واقع در دشت لوت در شرق کرمان یافت شده است. در میان اشیاء کشف شده، یک بوق به طول ۹۲ میلی‌متر که قطر دهانه آن ۶۳ میلی‌متر و قطر دهانه لوله آن ۱۰ میلی‌متر است؛ همچنین در قسمت سر بوق یک پخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳). سه نمونه دیگر از جنس نقره در تپه حصار دامغان یافت شده که بر اثر فشار زمین له شده و هر سه مورد از لایه سوم C به دست آمده‌اند (Dyson & Lawn, 1989: 142). نمونه‌های باقی مانده از سازهای کهن ایرانی^۲ نیز آراء پیش گفته را به چالش می‌کشد. همچنین پژوهش‌های متعدد در گستره مرزهای فرهنگی ایران سده‌های قبل و صدر اسلام، انتقال هنر موسیقی را از ایران به سایر نواحی نشان می‌دهد؛ به عنوان مثال: «مولیان»- گوشه‌ای در دستگاه همایون- نام محله‌ای در بخارا و گوشه «خاوران» در دستگاه ماهور، احتمالاً همان منطقه‌ای

است در شمال خراسان، شامل نسا و ابیورد که در رباعی منسوب به ابوسعید ابوالخیر نیز از آن یاد شده است: «سرتاسر دشت خاوران، سنگی نیست / کز خون دل و دیده برو رنگی نیست»^۳. همچنین عواملی چون جنگ، مهاجرت و تجارت در دوره تاریخی نقشی به سزا در تعامل و تنیدگی موسیقی فرهنگ‌های مجاور ایران داشته است؛ نظیر ساز «پیپا»^۴ در چین که در ژاپن به «بیوا»^۵ مشهور است. این ساز احتمالاً نوعی عود دسته کوتاه است و از آنجایی که عود، همان بربط ایرانی است که نام خود را از چوب درخت عود یا «بلسان» گرفته، احتمالاً ریشه ایرانی دارد (بینش، ۱۳۷۸: پیش درآمد). در یک تقسیم‌بندی تاریخی، موسیقی ایران را می‌توان به دو شاخه: الف) دوره قبل از اسلام (ایران باستان)، ب) دوره اسلامی؛ و هر کدام از این شاخه‌ها را می‌توان به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد. به طور مثال دوره قبل از اسلام که دوران مورد پژوهش حاضر نیز هست، دوران تاریخی شامل بخش اعظم دوران ایلامی، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان است که در پژوهش حاضر به آن پرداخته می‌شود.

موسیقی در دوره ایلامی (عیلامی)

به طور کلی بخش وسیعی از دوره طولانی ایلامی که بخشی از دوران تاریخی سرزمین ایران کنونی است که متأسفانه از نظر برخی صاحب نظران جزو ادوار تاریخی ایران زمین تلقی نمی‌شود، در این پژوهش جزئی از دوران تاریخی در نظر گرفته شده و به دلیل همجواری با مرکز تمدن‌های صاحب خط در بین النهرین، زودتر از دیگر بخش‌های سرزمین کنونی ایران وارد دوران تاریخی گردیده است. درست است که بخش‌های وسیعی از خاک کنونی ایران در این عصر در تصرف اقوامی بوده که در غرب و شمال غرب ایران سکنی داشتند، اما به ندرت اطلاعاتی از وضعیت جایگاه هنر موسیقی در میان آنان داریم (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سرزمین ایلام در جنوب غرب ایران، با قدمتی پنج هزار ساله (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۵، ۴۱-۳۹) از خاستگاه‌های اصلی موسیقی ایران است. اقتصاد پویا، آشنایی با خط و کتابت، تولید سفال چرخ ساز و به کارگیری چرخ ارابه (نوذری، ۱۳۸۰: ۳۸)، از ویژگی‌های این جوامع محسوب می‌شده است. شکوفایی هنرها از جمله موسیقی در تمدنی با چنین پیشینه‌ای امری طبیعی است؛ بنابراین به طور صرف عصر ایلام و سرزمین‌های جنوب غرب را مورد مذاقه قرار داده‌ایم. براساس این رویه، یافته‌های باستان‌شناسی در جنوب غربی ایران، وجود آلات موسیقایی در ادوار کهن را موضوعی ملموس و اثبات نموده است. از آن جمله، اثر مهری استوانه‌ای مربوط به اواسط هزاره چهارم قبل از میلاد است که در حفاری‌های اوایل دهه چهل شمسی در تپه چغامیش خوزستان کشف شده و در آن، نوعی همنوازی نشان داده شده است (تصاویر الف و ب). در این اثر، نوازندگانی در حال نواختن سازهایی همچون چنگ عمودی، طبل و سازی شبیه بوق هستند و فردی نیز احتمالاً مشغول خواندن است. در قسمت دیگر، فردی نشسته بر مسند و خدمتکاری مشغول پذیرایی دیده می‌شود (کانتور و دلوگاز، ۱۳۴۸: ۲۳). طبق نظر کاوشگران، این صحنه ضیافت همراه با نواختن موسیقی، با «آداب دینی» مرتبط است (همان).

نقش برجسته کول فرح واقع در ایذه خوزستان، سندی شاخص از به کارگیری ساز و استفاده از موسیقی در دوره ایلام نو (قرن ۸ ق. م.) محسوب می‌شود که مراسم قربانی کردن حیوانات را همراه با نواختن موسیقی نشان می‌دهد (تصویر ۲). این مراسم احتمالاً برای سپاسگزاری یا نذر به درگاه خدایان است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۱). در این نقش برجسته، دوفهر چنگ نواز و یک نفر نوازنده سازی چهارگوش (احتمالاً نوعی ساز کوبه‌ای) دیده می‌شود (تصویر ۳). در پشت سر این گروه، هئی^۶ حاکم محلی منطقه و دو نفر از همراهان وی ایستاده‌اند. در قسمت پایین نقش نیز حیوانات قربانی شده و یا آماده برای قربانی دیده می‌شوند و در کنار آن‌ها شخصی مواد خوشبو را درون بخوردان (عودسوز یا مجمر) می‌ریزد. استفاده از نوازندگان در مراسم بسیار مهم بوده است. در همین منطقه، از میان شش نقش برجسته، در سه نمونه آن گروه نوازندگان موسیقی حضور دارند. در نقش برجسته‌های نینوا (از شهرهای باستانی بین النهرین) نیز نوازندگان و سازه‌های ایلامی دیده می‌شوند؛ به طور مثال: در صحنه‌ای، عده‌ای نوازنده ایلامی که

تصویر ۱. الف) اثر مهر مکشوف از چغامیش، هزاره چهارم قبل از میلاد که نمایانگر یک گروه همناوای است (کانتور و دلوگاز، ۱۳۴۸: ۲۳؛ ب) اثر مهر نوازنده چنگ و بوق / کرنا (رضائیان، ۱۳۸۶: ۳۶؟).

تصویر ۲. مراسم قربانی همراه با نواختن موسیقی تصویر ۳. جزئیات تصویر ۲، نوازندگان ایلامی (نگارندگان، ۱۳۹۲). تصویر ۳. جزئیات تصویر ۲، نوازندگان ایلامی (نگارندگان، ۱۳۹۲).

به مناسبت شکست مردم شهر نوایلامی ماداکتو از آشور بانیپال، در حال خارج شدن از آن شهر هستند، نمایش داده شده‌اند. این گروه شامل هفت نوازنده چنگ عمودی زاویه دار، یک نوازنده چنگ افقی، دو نی نواز و یک نفر نوازنده ساز کوبه‌ای هستند (Potts, 2010: 120). ۱۵ دختر نیز همراه با دیگران مشغول دست زدن هستند (جوادی، ۱۳۸۰: ۳).

نواختن آلات موسیقایی در مراسم مذهبی و قربانی در ایلام، از روزگاران باستان مرسوم بوده است؛ به طور مثال: بر روی یک اثر گلی متعلق به اوایل هزاره سوم قبل از میلاد مکشوف از شوش، در مراسم حمل مجسمه خدایان به سمت معبد، موسیقی نیز نواخته می‌شده است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۶). همان گونه که گالپین نیز تصریح می‌کند، «چنگ ایستاده یا زاخال که بعداً به عنوان چنگ ایرانی شناخته شده... رواج زیادی در ایلام داشته که نمونه‌های به دست آمده از نهاوند، ملایر و مصر گواه آن است» (گالپین، ۱۳۷۶: ۱۵۹). در نقش برجسته شوش که در موزه لوور نگهداری می‌شود (قرن ۸ ق. م.) نوازنده‌ای در حال نواختن سازی شبیه تنبور است. این نمونه‌ها به وفور از شوش به دست آمده است. نمونه بوق‌های کوچک و طلایی رنگی در کاوش‌های تپه حصار (دامغان) و استرآباد به دست آمده است که قدمت آن‌ها به ۱۷۰۰ ق. م. می‌رسد. همچنین سازهای کمانی شکل و طبل‌هایی به شکل ساعت شنی در شرق ایران معمول بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۳). فارمر^۷، موسیقی دان انگلیسی معتقد است که «اول بار در زمان پُزر- اینشوشیناک، فرمانروای شوش (سده ۲۷ ق. م.) به اطلاعاتی درباره موسیقی دانان ایلامی دست می‌یابیم. وی موسیقی دانان را وامی داشت که شب و روز در جلو دروازه معبد اینشوشیناک نغمه پردازی کنند». فارمر موسیقی این دوران را تحت تأثیر آشور می‌داند و حتی اسم‌هایی همچون تبیر (تبیره) و تیره که نوعی طبل است و نیز گرنای (کزه‌نای) که نوعی بوق یا شیپور است را احتمالاً برگرفته از کلمات آشوری «طبلو» و «قرنو» می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸ و ۳۲۵۳).

اساساً سرزمین ایلام، خصوصاً شوش، از مراکز اصلی تمدن در فلات ایران بوده و شکوفایی هنر موسیقی در این تمدن امری طبیعی است. از کهن‌ترین سازهای بادی، قطعه‌ای متعلق به نیمه دوم هزاره دوم قبل از میلاد است که از هفت تپه در خوزستان به دست آمده است (نگهبان، ۱۳۷۲: ۲۳)، (تصویر ۴). پیکرک‌های نوازندگان مکشوف از شوش نیز نمایانگر قدمت سازهایی همچون تنبور است (همان: ۱۸۷)، (تصویر ۵). در بین هندی‌های معتقد به «وداها»، موسیقی هیچ‌گاه جنبه تفنن نداشته و جزو فرایض دینی محسوب می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). در کتاب ریگ‌ودا/ (قدیمی‌ترین بخش «وداها» حدود ۱۵۰۰ ق. م.) از سازهای موسیقی و رقص سخن به میان رفته است. اما در متون اوستایی و نیایش‌های آنان، رقص تظاهر ندارد. کتاب‌گاهان یا گاتاها که قدیمی‌ترین بخش اوستا است و کهن‌ترین اثر ادبی ایران، از نظر ساخت مشابهت‌هایی با اشعار ودایی دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۳ و ۳۴).

تصویر ۴. از نمونه‌های کهن ساز بادی هفت‌تپه، تصویر ۵. تنبورنواز، شوش، ۱۵۰۰ ق. م. (نگهبان، نیمه دوم هزاره دوم ق. م. (آثاری، ۱۳۸۱: ۴۳۱). (۱۳۷۲: ۱۸۷).

موسیقی در دوره مادها (۷۰۸-۵۵۰ ق. م.)

با وجود شکوفایی کشاورزی و دامداری در دوران ماد (پیمان، ۱۳۷۹: ۱۱) مدارک چندانی از این دوره در دست نیست. آثار آشوری و یونانی اشاراتی به این قوم داشته‌اند و مدارک حاکی از آن‌اند که موسیقی در میان درباریان و نجبای مادی جایگاه مهمی داشته (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶) و آهنگ‌سازان و رامشگران، جزو ملازمان پادشاهان ماد بوده‌اند (اسماعیل پور، ۱۳۶۸: ۸۴). همچنین گفته می‌شود که موسیقی مادها به خاطر کیفیت سازهایش پابرجا مانده است. مراسم قربانی از دیرباز در فلات ایران معمول و رایج بوده است؛ هرچند عمده مدارک موجود در این دوران متعلق به عصر هخامنشیان است، «اما می‌توان پذیرفت که این‌گونه مراسم از دیرباز و پیش از هخامنشیان و در زمان مادها وجود داشته است» (نوذری، ۱۳۸۰: ۴۵)، خاصه آن‌که نسبت خانوادگی پارسیان با مادها براساس شواهد تاریخی (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)، تشابه فرهنگی این دو قوم را محتمل می‌سازد. به احتمال فراوان مراسم یادشده، با آیین آوازخوانی مذهبی همراه بوده است؛ زیرا هرودوت به اجرای زمزمه و سرود در مراسم قربانی هخامنشیان اشاره می‌کند (ر. ک. به: بخش بعد).

گویند وقتی دیاکو نخستین حاکم ماد بر تخت نشست، در فضای ایران نوای کوس و شاخ‌های شیپوری به نشانه شادی و سرور از هر گوشه برخاست و موسیقی با رسوم اجتماعی همراه شد (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۴). از تنها فردی که در این دوره به عنوان موسیقی‌دان یاد شده، آگارس^۱ است که ظاهراً در زمان آژیدهاک (آخرین حکمران ماد) روی کار آمدن کوروش را پیش‌بینی کرده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴، نقل از وارسته، ۱۳۳۵). صفوت می‌گوید: آقای وارسته، منبع نوشته خود را ذکر نکرده است، اما خانم م. بویس، این شخص را «آنگارس» نام می‌خواند و به نقل از آنتیوس می‌آورد: «آنتیوس... به اعتبار گفته دینون، از آنگارس خنیاگر بزرگ دوره ماد سخن می‌گوید که متشخص‌ترین خوانندگان بوده و او همان

کسی است که به بزم شاه آستیاگ دعوت شده بود». در همین مراسم ضیافت بود که آنگارس در حین آواز، پیش‌بینی آمدن «کوروش پارسی» و برافتادن حکومت آستیاگ را می‌کند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۴۹ و ۵۰). از این نکته برمی‌آید که موسیقی با دانستنی‌های دیگری چون اخترشناسی توأم بوده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴).

زمان زرتشت دقیقاً مشخص نیست، اما ظهور وی را نیمهٔ اول هزارهٔ اول، بین سده‌های ششم و هفتم قبل از میلاد دانسته‌اند (معین، ذیل واژهٔ زردشت). وی احتمالاً در دورهٔ ماد می‌زیسته است. بخش اصلی کتاب *اوستا* با نام *گاتاها* یا *گائاهان*، مجموعه‌ای از اشعار هجایی است که با آهنگ و به صورت نیایش خوانده می‌شود. این بخش دارای بیست و دو فصل یا بیست و دو «مستخرج» است که خود جزئی از کتاب بیسنه محسوب می‌شود. *گاتاها* به شکل موزون است و از روی بحرهای پنج دسته یا گائاه تقسیم می‌شود (دیاکونوف، ۱۳۹۰: ۳۵۴ و ۳۵۵). کلمهٔ *گاهان*، جمع «گاه» به معنی سرود است (فروغ، ۱۳۵۴: ۴). گات (فارسی باستان) به گاس (فارسی میانه یا پهلوی) و سپس به گاه (فارسی دری) تبدیل شده است. در *اوستا* بارها آمده که *گاتاها* باید با آواز خوانده شود و هر کس *گاتاها* را با آواز نخواند یا مانع آن شود، مرتکب گناهی بزرگ شده است (بینش، ۱۳۷۸: ۱۴ و ۱۵). بخش دیگر *اوستا* به نام *یشت‌ها* به معنی «آواز» یا «آواز نیایش‌وار» است (معین، ذیل واژه‌ی یشت‌ها). این گونه می‌توان گفت که کهن‌ترین میراث مدون شعر و موسیقی ایران، *گاتاها* است که با آواز خوانده می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). اعراب، کتاب زرتشت را «زمزمه» می‌گفتند که به خاطر آوازی اجرا کردن آن بوده است. مسعودی می‌گوید: عوام، کتاب زرتشت را «زمزمه» می‌نامند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۲۴)؛ در عین حال، به بلبل / هزارستان نیز «زندخوان، زندباف، زندواف یا زندلاف»^{۱۰} گفته می‌شود (دهخدا، ذیل واژهٔ زندباف).

موسیقی در دورهٔ هخامنشیان (۵۵۹-۳۳۰ ق. م.)

کوروش هخامنشی (۵۲۹-۵۵۹ ق. م.) با شکست آژی دهاک آخرین حکمران ماد، قدرت را در دست گرفت. هخامنشیان فناوری حمل و نقل و ارتباطات را در عصر خود به کمال رساندند. ادارهٔ کشور بر مبنای تقسیمات بیست‌گانه و استان‌هایی مبتنی بر موقعیت جغرافیایی و اقتصادی انجام می‌شد. وجود مؤسسات اعتباری در این دوره، حاکی از سطح بالای مناسبات اقتصادی و طرح‌های فرادستی اجتماعی و اطلاعاتی است و همین اصالت فرهنگی و تمدنی باعث شد تا اسکندر از افراد ایرانی در ادارهٔ حکومت خود استفاده کند (پیمان، ۱۳۷۹: یازده و دوازده). این گونه مناسبات و فعالیت‌های اقتصادی، بیشتر در دست «دولت و معابد» بوده است (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۵). در نتیجه ارتباط تنگاتنگ فعالیت‌های هنری و صناعی مانند موسیقی با دربار و روحانیون بسیار محتمل است.

عمده منابع این دوره، نوشته‌های یونانیان و آثار مکشوف از حفاریات باستان‌شناختی است. از نوشته‌های هرودت و گزنفون چنین برمی‌آید که در این دوره، سه نوع موسیقی بزمی، رزمی و مذهبی رواج داشته است. هرودت می‌آورد که مغان پارسی در هنگام مراسم قربانی سرودهای مذهبی را زمزمه می‌کنند، اما مانند آشوریان نی‌نوازی نمی‌کنند (هرودت، ۱۳۳۶: ۲۱۶).

اویوا، تمبورین، نی، نی‌دوپان، کوس، چنگ و سازی از خانوادهٔ ماندولین، سازهای رایج دورهٔ هخامنشی بود (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۳ و ۱۸۴). «تبیر» یا «تبیره» (نوعی طبل^{۱۱}) و کرنا یا کره‌نای (گونه‌ای ساز بادی) نیز از دیگر سازهای هخامنشیان بوده است (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵). با قدرتمند شدن هخامنشیان و زیر پرچم آوردن اقوام و طایفه‌ها، فرهنگ ملل و اقوام مغلوب در ارتباطی دوسویه با فرهنگ هخامنشی، استفاده از آلات طرب و موسیقی دیگر اقوام در گسترهٔ فرهنگی هخامنشی رونق گرفت. با توجه به آن که هخامنشیان سازوکار خود را از جنوب غرب ایران، یعنی منطقهٔ ایلام آغاز کردند و از نظر فرهنگی بسیار وامدار آنان بودند^{۱۲}، وجود سازهایی چون چنگ ایلامی یا بین‌النهرینی در دربار هخامنشی بسیار محتمل است.^{۱۳} براساس برخی شواهد، در دورهٔ هخامنشیان از شیپور برای علامت حرکت سپاه استفاده

می‌شد. بر روی ظرفی متعلق به سده چهارم قبل از میلاد، جنگاوران ایرانی و یونانی در حال نواختن شیپور و بوق دیده می‌شوند (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین یک شیپور یا گرنای فلزی بزرگ از تخت جمشید به دست آمده است که اکنون در موزه تخت جمشید نگهداری می‌شود (تصویر ۵).

در کتاب سیرت کورش کبیر آمده است که کورش هنگام نبرد با آشوریان، نغمه پیروزی را با صدای بلند می‌خواند و سپاهیان نیز سرود او را به جان و دل و یک آهنگ برمی‌خواندند و این شور و هیجان آنان را بی‌باک‌تر می‌کرد (گزنفون، ۱۳۵۰: ۱۱۴ و ۱۱۵). سایر مورخین یونانی نوشته‌اند که: «پادشاهان ایرانی هنگامی که بر خوردن طعام می‌نشستند، دسته‌ای از کنیزکان به خنیاگری مشغول می‌شدند، رامشگری می‌کردند و می‌رقصیدند» (فروغ، ۱۳۸۳: ۱۴۴). از نحوه و نوع اجرای آن‌ها اطلاع دقیقی در دست نیست، اما گزنفون اشاره می‌کند که بعد از مرگ سربازان طبری و طالشی، کورش، خواندن سرودی را در غم آنان باب کرد که امروزه در مراسم موسوم به «مرگ سیاوش» خوانده می‌شود (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۴). احتمالاً سووشون که مراسمی آیینی و اصطلاحاً تراژیک (غم‌بار) در فارس است، برگرفته از مرگ سیاوش است (سووشون: سیاه‌وشان، سوگ سیاوش). می‌توان گفت که یکی از اصلی‌ترین کاربردهای موسیقی در عهد هخامنشی به‌ویژه کورش و داریوش اول، کاربرد نظامی و تشجیع سربازان بوده است. در عین حال رامشگران در مراسم شکار، ورزش (مانند چوگان)، مراسم رسمی (اعطای نشان یا پذیرفتن سفرا) و نیز جشن‌های مردمی (مانند عروسی) فعالیت می‌کردند. از سیاستنامه منسوب به فیثاغورث برمی‌آید که هنگام تاج‌گذاری داریوش، ۳۶۰ دختر از ایالات مختلف گرد آمدند و آواز خوانی کردند (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۷). وجود دوشیزگان خنیاگر ایرانی در دربار هخامنشی می‌تواند بیانگر استمرار و وجود موسیقی مجلسی (Chamber Music) در آن زمان باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵).

در موزه ملی ایران اشیائی شبیه «فالرز» یا «سیمبال» (شکل اولیه سنج) وجود دارد که رقصندگان دوره هخامنشی در رقص مذهبی از آنان بهره می‌گرفتند. روی یکی از این سازها تصویرانار (نماد آناهیتا) و چهار گاو نر (نماد میترا) نقش شده است (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۴). همچنین سازی شبیه چنگ نیز که متعلق به اقوام سگزی است و در گنجینه پازیریک (قرن پنجم قبل از میلاد متعلق به دوره هخامنشی) یافت شده است، اکنون در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود (فروغ، ۱۳۵۴: ۹).

موسیقی در دوره اشکانیان (۲۴۸ ق.م. - ۲۲۴ م.)

سلسله هخامنشیان در حدود ۳۳۰ ق.م. به دست اسکندر منقرض شد و خود نیز در سال ۳۲۳ ق.م. از دنیا رفت و ایران نصیب یکی از سرداران او به نام «سلوکوس» شد. سلوکیان حدود یک قرن (۲۴۸-۳۲۳ ق.م.) برای ایران فرمان رانند، اما بسیاری از شئون زندگی و روش معیشتی ایرانیان را اخذ کردند (نوذری، ۱۳۸۰: ۵۷). قوم غالب با وجود غلبه‌ای که داشت «به تقلید از زندگی پادشاهان و نظامات مستقر در ایران پرداخت و بی‌اینکه بخواهد یا بتواند تغییرات بنیادی معتبری برای بقای متصرفات گسترده‌اش ایجاد کند، به تعبیر معروف "ایرانی‌مآب" شد» (شعبانی، ۱۳۶۹: ۱۰۰).

می‌توان گفت ارتباط فرهنگ و موسیقی ایران با قوم مهاجم دوجانبه بوده است؛ به‌طور مثال: به احتمال فراوان، یونانیان کاربرد طبل و کوس را از ایرانیان آموخته بودند. همچنین گویند در ایران باستان، سازی یونانی به نام «باسیتوس» (Basitus) وجود داشته که صدای آن تا شصت میل به گوش می‌رسیده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۸). تلاقی دو فرهنگ و احتمالاً تأثیر و تأثرات هنر آن‌ها، از جمله موسیقی، کیفیت جدیدی از آهنگ و اصوات موسیقایی را رایج کرد که به دلیل فقدان مدارک تاریخی، توضیحات زیادی را نمی‌توان ارائه کرد (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۸۹). اما کاوش‌های باستان‌شناختی شوش، پرتوی آگاهی‌بخش بر ابهامات این دوره افکند؛ پیکرک‌های گلی چند نوازنده متعلق به دوره سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۲) که تداوم موسیقی قبل و همچنین ارتباط و تعامل را با مناطقی مانند بین‌النهرین نشان می‌داد (تصویر ۶).

تصویر ۵. کرنای هخامنشی، موزه تخت جمشید (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۶).

تصویر ۶. پیکرک‌های گلی نوازندگان، شوش، دوران سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۳).

موسیقی نظری یونانی، بعدها جزو مآخذ دانشمندانی چون فارابی (قرون ۳ و ۴ ه.ق.) و ارموی (قرن ۷ ه.ق.) قرار گرفت که با موسیقی ایرانی تطبیق داده شده و موسیقی نظری مشترک یونانی-ایرانی (Greco-Iranienne) را تشکیل داد. این موسیقی نظری در دوره‌های بعد الهام بخش موسیقی عربی گردید و دامنه آن از اسپانیا تا ترکستان گسترش یافت (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰).

اشکانیان با کنار زدن سلوکیان، قدرت را به دست گرفتند و حدود پنج قرن بر ایران حکومت کردند. آنان شعبه‌ای از آریایی‌ها بودند که پایتخت خود را ابتدا در نساء (در ترکمنستان امروزی) و سپس صددروازه یا هکاتوم‌پیلوس (در دامغان فعلی) و بعد در تیسفون قرار دادند (کالج، ۱۳۸۳: ۵۹). سازها و به طور کلی موسیقی این دوره، امتداد منطقی سازهای دوره هخامنشی است. استرابو از استفاده از آواز برای تعلیم و تربیت در این دوران یاد می‌کند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۶۵).

از نمونه‌های جالب توجه باقی مانده از این دوره، ساغری است که از نسا (ترکمنستان امروزی) به دست آمده و حتماً مربوط به قرن اول میلادی است (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۳ و ۴۴). بر روی این ساغر، دو نوازنده در حال نواختن چنگ و سازی شبیه نی هستند (تصویر ۷). نقش برجسته‌ای نیز در کوه‌های قندهار کشف شده است که شامل رامشگران و چنگ‌نوازان است و در قلمرو اشکانیان و استیلای آنان در قرون اول و دوم میلادی جای می‌گیرد که فیلم آن در موزه متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۱)، (تصویر ۸). پلوتارک در باب موسیقی اشکانیان می‌نویسد: «پارت‌ها برای برانگیختن سربازان، هنگام نبرد شیپورو کرنا می‌زدند. دهل‌های چرمی داشتند که گرداگردش زنگوله‌هایی آویخته بود و سبب می‌شد ناگهان از چندین سوی بانگی گران برخیزد. از این سازها صدایی هراس‌انگیز برمی‌خاست که چنان نعره درندگان وحشی و تندرعد بود. هیاهوی دهل و سنج‌های برنجی، رزمندگان را از خود بی‌خود می‌کرد و نوای سنتورها نشانه آغاز نبرد بود. پارت‌ها از این سازها در مراسم عروسی و جشن‌ها نیز بهره می‌گرفتند» (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶ و ۱۹۷).

«گوسان» واژه‌ای است پارتی/پهلوی به معنی «موسیقی دان» و «خنیاگر» (معین، ذیل کوسان) است؛ معادل واژه «مغنی» در زبان عربی. در عربی کلمه را «جوسان» و جمع آن را «جواسنه» تلفظ می‌کنند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). واژه «گسن» نیز که در ادبیات ارمنی رایج است و به «خنیاگران حرفه‌ای» اطلاق

می‌شود، برگرفته از «گوسان» فارسی است که موسی خورنی، مورخ تاریخ ارمن نیز از آن‌ها یاد کرده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۳۰ و ۳۴). بقایای این گوسان‌ها را می‌توان در فرهنگ امروز ایران به صورت «بخشی»های خراسان، مطرب‌های لرستان و معروف‌تر از همه «عاشیق»های آذربایجان مشاهده کرد (جوادی ۱۳۸۰: ۲۴). درحقیقت گوسان نوعی ترانهٔ کوچه‌بازاری یا نوعی شاهنامه‌خوانی است که از دربار به دور بوده است (بدیعی، بی‌تا: ۳۴). احتمالاً جماعتی که در بین اقوام بختیاری «توشمال» نامیده می‌شوند، از همین دست افراد هستند.

واژهٔ گوسان در ادبیات فارسی دری، در منظومهٔ ویس و رامین نیز آمده است و این نمونه جزو محدود کاربردهای این واژه در ادبیات فارسی است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۲۹). این منظومه توسط فخرالدین اسعد گرگانی (قرن پنجم هجری قمری) ظاهراً از پهلوی به فارسی دری ترجمه شده و به نظم درآمده است و براساس قراین و شواهد بسیار، در اصل به زبان پارسی بوده است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۰). این منظومه توسط خنیاگران و یا همان «گوسان‌ها» سینه به سینه نقل شده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰). آثار دیگری چون یادگار زریران به ادعای برخی محققین بیانگر آن است که در دورهٔ پارسی، موسیقی یکی از عوامل مؤثر در تربیت و تعلیم کودکان و نوجوانان بوده است. همچنین «درخت آسوریک» که منشأ پارسی دارد و درحقیقت به عنوان قدیمی‌ترین متن طنز در ادبیات ایران شناخته شده است، حاصل کار «گوسان»هاست (جوادی، ۱۳۸۰: ۲۴). این متن به صورت شعر بوده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۲ و ۷۳).

تصویر ۷. ساغر پارسی، مکشوف از نسا. نوازندگان تصویر ۸. چنگ‌نواز، قرن اول و دوم میلادی، چنگ و نوعی نی (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۴). قندهار (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۱).

واژهٔ «فهلویات» که جمع فهلویه است، به معنای اشعاری است که به یکی از زبان‌های محلی (جز زبان ادبی و رسمی) به وزنی از اوزان عروضی یا اوزان هجایی سروده شده باشد (معین، ذیل فهلویه). «فهلویه» یعنی منصوب به «فهلو» که معرب کلمهٔ «پهلو» به معنی «پارسی» است (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۷۳). این کلمه، تغییر یافتهٔ واژهٔ «پارت» یا «پرتوه»^{۱۳} است که در عهد کورش و داریوش نیز رایج بود و به یکی از ایالات شرقی امپراتوری هخامنشی اطلاق می‌شد (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۳۷). این مورد نشان می‌دهد که شعر و شعرخوانی که احتمالاً همراه با آواز و موسیقی نیز بوده، در عهد اشکانیان، هم در میان اجتماعات عمومی مردم و هم در بین جماعت درباری، رایج و مرسوم بوده است.

در نهایت باید گفت در هیچ عصری به اندازهٔ دورهٔ اشکانی از راه‌ها محافظت نمی‌شد؛ زیرا عوارض حاصل از جابه‌جایی و حق عبور کالاها، منبع درآمد مهمی محسوب می‌شد. از طرف دیگر صنعت و صنعتگری، فعالیت‌ها را توسعه داد که نتیجهٔ آن به قول گیرشمن: «بهبود کیفیت و ظرافت در نساجی، چرم‌سازی، سفالگری، اسلحه‌سازی و بلورسازی بود» (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۷۷). حال باید این‌گونه در نظر گرفت که باتوجه به تعریفی که ابن خلدون از هنر موسیقی ارائه کرده است (ر. ک. به: بخش‌های قبل)، با وجود امنیت اجتماعی و نیز پیشرفت کیفی در صنایع مختلف، در این زمان است که موسیقی در مسیر

پیشرفت قرار می‌گیرد. حضور و رفت‌وآمد افرادی مانند «گوسان» ها در شهرها و مناطق مختلف که موسیقی غیردرباری را ترویج می‌کردند، جز با برقراری همین امنیت و پیشرفت میسر نبود.

موسیقی در دوره ساسانیان (۶۵۱ م. - ۲۲۴ م.)

عصر ساسانی از باشکوه‌ترین اعصار ماقبل اسلام در زمینه بروز و ظهور موسیقی و موسیقی‌دانان است. در دوره ساسانیان، اقتدار سیاسی به حدی افزایش یافت که یکی از دو قطب جهانی (در کنار امپراتوری رُم) شد. جندی شاپور یکی از مراکز علمی جهانی شد و هنر ایران ساسانی به بیزانس، ایتالیا و گل انتقال یافت (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده). در میان سلسله‌های قبل از اسلام در ایران، ساسانیان بیشتر از دیگر سلسله‌ها به موسیقی اهمیت می‌دادند و حتی برای آن، وزیر مخصوص تعیین کرده بودند. قسمتی از لحن‌ها و نغمات معروف دوره ساسانی در کتب موسیقی و آثار بعضی شعرا همچون نظامی و منوچهری باقی مانده است؛ مانند: نوروژی، مهرگانی، ماخور (ماهور)، شادروان، مروارید و غیره (همایی، ۱۳۴۰: ۱۷۰ و ۱۷۲). به علاوه خود شاهان نیز گاهی دستی بر آتش هنر داشتند؛ هرچند از لحاظ فنی، اطلاعات مشخصی در دست نیست، اما همان قدر معلوم است که به خاطر توجه شاهان ساسانی به موسیقی، این هنر از جمله کامل‌ترین و غنی‌ترین هنرهای جهان باستان محسوب می‌شده است (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۳). در این دوره تداوم آثار عصر اشکانیان نیز دیده می‌شود؛ به طور مثال، ساسانیان از سنج که از دوره اشکانیان باقی مانده بود، استفاده می‌کردند (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۷). البته باید در نظر داشت که نمونه‌های اولیه سنج در دوران هخامنشی نیز به چشم می‌خورد.

اردشیر بابکان (۲۴۱-۲۲۴ م.)، با طبقه‌بندی درباریان در هفت صنف، موسیقی‌دانان را در طبقه پنجم جای داد (مهرین، بی تا: ۱۴۹). در مروج الذهب آمده که «اردشیر طبقات کسان را مرتب کرد و هفت طبقه نهاد... آنگاه طبقات نغمه‌گران و مطربان و آشنایان صنعت موسیقی را به نظام درآورد» (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰). در بعضی منابع نقل شده که وی خنیاگران را در کنار ساتراپ‌ها (فرماندهان ایالات) جای داد (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵) و در زمان بهرام گور (بهرام پنجم)، (۴۳۸-۴۲۰ م.) تا رتبه اول هم صعود کردند (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۹۴). مسعودی نیز تغییر و دگرگونی موقعیت اجتماعی مطربان را در زمان بهرام گور متذکر می‌شود (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰ و ۲۴۱).

در بزم‌های خاص، رئیس تشریفات موسوم به «خرم‌باش»، به استادان موسیقی دستور می‌داد که فلان لحن و فلان مقام را بنوازند (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۵). ابن خلدون نیز یادآوری می‌کند که پیش از ظهور اسلام، موسیقی در کشورهای غیرعربی رواج بسیار داشته و همچون «دریای بیکرانی» بوده است؛ چنانکه «شاهان ایران توجه خاصی به این‌گونه هنرمندان مبذول می‌داشتند و در بارگاه ایشان دارای پایگاه بلندی بودند» (ابن خلدون، ۱۳۵۳: ۸۵۱). در عهد ساسانی، شعر و موسیقی توأمان بوده است و اغلب شاعر و موسیقی‌دان یک نفر بوده‌اند. شاید به همین دلیل است که در عهد ساسانی بیشتر از موسیقی‌دانان نام برده شده و نامی از شاعران نیست (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰). شعر در زمان ساسانیان به صورت هجایی بوده که بعد از ورود اسلام و زبان عربی، بر قواعد عروضی منطبق شد.

در همین دوره، علاوه بر ساز و آواز، الحان ساخته می‌شد که با ساز زده می‌شدند، اما خواننده‌ای نداشت که اصطلاحاً به آن «راوشن» می‌گفتند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۱). در کتاب موسیقی‌کبیر آمده: «الحانی از این آلات به گوش رسید که حنجره انسانی همسان آن‌ها نمی‌توانست پدید آورد، مانند بسیاری از دواشین خراسانی و فارسی کهن» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷). در برخی نسخ «دواشین»، و برخی «راوشین» ثبت شده است.^{۱۴} در برخی کتب عربی مانند الکافی فی الموسیقی از آن به «راوسین» یا «راوشین» یاد کرده‌اند (ابن زبیل، ۱۹۶۴: ۶۶ و ۷۰). این اصطلاح در حقیقت برگرفته است از کلمه «راه» ساسانی است که آن نیز ریشه در «راس» پارتی دارد و صیغه جمع آن «راسین» است (فارمر، ۱۳۶۶: ۱۰۸ و ۱۰۹). حافظ دریکی از غزلیات خود با استفاده از کلمه «راه» می‌آورد:

«راهی» بزن که آهی بر ساز آن توان زد / شعری بخوان که با اورطل گران توان زد^{۱۵}
این نکته نشان دهنده تداوم سنت موسیقایی در جامعه، از قبل اسلام تا دوران اسلامی است.
در دوره ساسانی، تولد فرزند به ویژه اگر پسر بود، با برپایی بزم طی مراسم جشن و سرور و دادن صدقات همراه بود (نوذری، ۱۳۸۰: ۸۹) که قاعدتاً این مراسم جشن و سرور همراه با ساز و آواز و حرکات موزون برگزار می شده است.

قبلاً تصور می شد که یونانیان در ابداع شیوه نگارش موسیقی پیش گام بوده اند؛ اما هندوها قبل از آنان به این کار مبادرت ورزیده اند. همچنین در همان زمان در ایران از اعداد برای نگارش موسیقی استفاده می شده است (گالپین، ۱۳۷۶: ۹۰). ذبیح منصور در کتاب دبیره با اشاره و آوردن قطعه ای از آهنگ نوروز از کتاب خلاصه الافکار فی معرفة الادوار (قرن ۷ ه.ق.) آن را از یادگارهای دوره ساسانی دانسته و نوشته زیر آن را که در آن از علامات فصل و وقف/وستا استفاده شده، قدیمی ترین شیوه نت نویسی دانسته است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۲ و ۲۳). این نکته نیز نشان می دهد که موسیقی در دوره ساسانی به حدی از پیشرفت رسیده بوده که توانایی ثبت آهنگ ها و الحان (گونه ای نت نویسی) توسط خنیاگران و موسیقی دانان وجود داشته است.

در این دوره سازهای جدیدی نیز ابداع شد؛ به طور مثال در تواریخ آمده است: «در زمان شاپور ذوالاکتاف [شاپور دوم ۳۷۹-۳۰۹ م.] ایشان [ایرانیان] آلت عجیبه عود را اختراع کردند که بر جمیع آلات موسیقی برتری دارد... و این آلت در زمان بطلمیوس و نيقوماخس وجود نداشته است؛ زیرا ایشان در کتاب های خود آن را ذکر نکرده اند» (برکشلی، بی تا: ۴۹ نقل از اقبال آشتیانی، ۱۹۲۱: ۱۵).

در دوره بهرام پنجم اهمیت بسیاری به موسیقی و موسیقی دانان داده شد. به دستور وی ظاهراً چندین هزار نفر از خنیاگران و موسیقی دانان هند (تا دوازده هزار نفر نیز ذکر شده است) را به ایران آوردند که به آنان «لولی» یا «لوری» گفته می شد (صفوت: ۱۳۵۰: ۶). مولانا در یکی از اشعار خود می آورد:

ای «لولی» بربط زن تو مست تری یا من / ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه^{۱۶}

اصطلاح کولی نیز که برگرفته از کلمه کابلی است، همان مطربان امروزی اند و کار آنان رقص و رامشگری بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین در دوره ساسانی، افرادی همچون مانی و مزدک با عقاید جدید ظهور کردند که خود و پیروان شان به موسیقی علاقه زیادی نشان می دادند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰ و ۵۱).
نقش بهرام گور در حال شکار همراه با ندیمه رامشگر خود، آزاده، حتی در هنر اسلامی نیز تداوم یافت (تصویر ۹). بنا به عقیده بویس، این گونه موسیقی، «نه تنها برای سرگرم نگاه داشتن شکارچی، بلکه برای اغوا و جلب خود شکار» به کار می رفته است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۱).

در آثار مکتوب اسلامی به موسیقی، موسیقی دانان و آلات موسیقی گذشتگان اشاره شده است که قاعدتاً ریشه در اعصار قبل، خصوصاً دوره ساسانی دارد؛ به طور مثال، مسعودی در مروج الذهب، به فرمان پادشاه ساسانی به خوانندگان و نوازندگان مبنی بر خواندن «فلان و فلان آواز» و زدن «فلان نغمه در فلان دستگاه» اشاره می کند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۱). همچنین به تعدادی از این سازها اشاره شده است: «عود، نای، تنبور، مزمار و چنگ... مردم خراسان بیشتر آلتی را در موسیقی به کار می برند که هفت تار داشت و آن را رنگ (رنج) می خواندند، اما مردم ری و طبرستان و دیلم، تنبور را دوست تر داشتند و این آلت نزد همه فرس مقدم بر سایر آلات بوده است». در برخی منابع دیگر مانند رساله پهلوی خسرو و غلامش، نام تعدادی دیگر از سازهای این دوره ذکر شده است؛ به عنوان مثال: ون (عود هندی)، بربط (بربود)، چنگ، تمبور و سنتور موسوم به گنار، نای و قره نی موسوم به مار، و طبل کوچکی به نام دُمبَلگ (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۶ و ۳۴۷).

در برخی منابع، مانند آثار بلاذری و دیگران، آمده است که در جریان فتح آذربایجان، حذیفه بن الیمان فرمانده مسلمانان فاتح متعهد شدند که «کسی از مردم آذربایجان کشته نشود و اسیر نگردد و آتشکده ای ویران نشود... خاصه اهل شیز^{۱۷} را از رقص و پایکوبی در روزهای عید و انجام مراسم مذهبی باز ندارند»

تصویر ۹. کاشی‌کاشان، قرن ۷ ه‍.ق. بهرام گور در حال شکار با ندیمه چنگ‌نوازش، آزاده (Pope: 1976: 61).

(راوندی، ۱۳۷۱: ۵۵۱). همین نکته نشان می‌دهد که موسیقی و رقص و پایکوبی در مراسم مختلفی مانند آیین‌های مذهبی (نیایش) و اجتماعی (روزهای مخصوص مانند عید) در میان عامه مردم رواج داشته است.

در دوره ساسانی، سرایندگان و خوانندگانی با نام کلی «خنیاگر» یا به پهلوی اشکانی «گوسان» (ر.ک. به: بخش اشکانی) وجود داشته‌اند که داستان‌های حماسی و عاشقانه و غیر ایرانی را به یاد داشتند و آن‌ها را همراه با ساز می‌خواندند. برخی از آنان که به درجه اعلای هنرمندی می‌رسیدند، مانند باربد (پهلبد) و نکيسا، به دربار نیز راه پیدا می‌کردند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). گستردگی این‌گونه داستان‌های حماسی حتی در ممالک دوردست عربی هم دیده می‌شد؛ چنانکه در برخی منابع است که نضر بن حارث برای رقابت با رسول الله ﷺ، داستان‌های پهلوانان ایرانی را برای مردم می‌خواند (راوندی، ۱۳۷۱: ۶۹۱). «باربد» از مشهورترین رامشگران و موسیقی‌دانان دوره ساسانی در عهد خسرو پرویز بود. در مورد وجه تسمیه وی، رشیدی می‌آورد: «بار» به معنی رخصت دادن، و «بد» به معنی خداوند و دارنده است. چون خسرو پرویز به باربد اجازه داده بود که در هر زمان که مایل بود، با او ملاقات کند (صفوت، ۱۳۵۰: ۹). تعدادی از الحان و نغمات را به او نسبت می‌دهند (معین، ذیل باربد). وی را اهل چهارم یا مرو دانسته‌اند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۷). در منابع آمده است که وی برای هر روز هفته، نوایی ساخته بود و همو نیز برای هر روز از سی‌روز ماه، لحنی پدید آورده بود که به نام «سی لحن باربد» مشهور بود. به علاوه برای ۳۶ روز اوستایی نیز ۳۶ لحن ساخته بود که برخی از این نغمات در آثار دوران اسلامی باقی مانده است؛ نغماتی همچون: آپرین (آفرین)، شب‌دیز، خسروانی و غیره (راوندی، ۱۳۶۸: ۱۴۴) و گویند نغمه‌های ساخته وی تا قرن ۴ ه‍.ق. در مرو زنده بوده و اجرا می‌شده است (رابرتسون و استیونس، ۱۳۶۹: ۲۲۵).

از هنرمندان دیگر دوره ساسانی، «سرکش» یا «سرکیس» است که از هنرمندان ارمنی بوده است. همچنین نکيسا که از هنرمندان زمان خسرو پرویز بود و سرود خسروانی را از ساخته‌های او می‌دانند و نیز شخصی به نام «بامشاد» که از نوازندگان چیره‌دست بوده است (معین). منوچهری می‌گوید:

بلبل باغی به باغ، دوش نوایی بزد / خوب‌تر از باربد، نغزتر از بامشاد^{۱۸}

از دیگر موسیقی‌دانان این دوره می‌توان به خسروانی، رامتین، آزادوار چنگی، آفرین، و آزاده اشاره کرد (صفوت، ۱۳۵۰: ۸۱۲). احتمالاً آزاده همان چنگ‌نواز دوره بهرام گور بوده که نقش وی بر اشیاء ساسانی و اسلامی دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰)؛ و از دیگر خنیاگران: آرزو، دلارام چنگی، ماه‌آفرید، فرانک، شنبلیله (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۵) هستند.

در میان نقش برجسته‌ها و دیگر اشیاء برجای مانده از دوره ساسانی، تصاویری از نوازندگان و آلات موسیقی دیده می‌شود؛ به عنوان مثال، در گچبری‌های ری، شکار بهرام‌گور و همراهی «بانوی محبوب وی [آزاده] که در پشت شتر شکاری وی نشسته، عود یا بربط می‌نوازد» دیده می‌شود (اشمیت، ۱۳۷۶: ۸۲)، یا نقش موزاییکی از بیشاپور که زنی را در حال چنگ زدن نشان می‌دهد (تصویر ۱۱). همچنین بر روی ظروف نقره‌ای ساسانی که در موزه ملی ایران و دیگر موزه‌های جهان نگهداری می‌شود، افرادی در حال نواختن سازهای مختلف همچون: بربط، سُرنّا، قاشقک، چغانه، مشته یا شنگ و غیره دیده می‌شوند (مشحون ۱۳۷۳: ۵۳)، (تصاویر ۱۲ و ۱۳). در میان نقش‌های تاق بستان (مربوط به دوره خسرو پرویز) نیز تصاویری از چنگ‌نوازان در قایق دیده می‌شود (تصویر ۱۴).

از دیگر سازهای نقوش تاق بستان، گونه‌ای قره‌نی، شاید نای و دایره چهارگوش، سازدهنی، نوعی طبل بزرگ (کوس) و رویین نای، نوعی طبل کوچک و سرانجام، سازی به نام انوالا^{۱۹} (به عقیده کریستینسن، تاس پهلوی^{۲۰} یا تاسه فارسی) است. همچنین طبل کمربندی^{۲۱} در نگاره‌ها دیده می‌شود که به کمر بسته و نواخته می‌شود (بینش، ۱۳۷۸: ۳۸). در کنار سازنوازان، گروه دست‌زندگان و خوانندگان در چند قایق دیده می‌شوند که یا مشغول سرود خواندن هستند و یا برای هماهنگی پاروزنان آهنگی می‌سرایند (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۹۶-۱۹۳).

در دوره ساسانی، تحولاتی در عرصه اجتماعی و اقتصادی رخ داد که بر هنرهای همچون موسیقی نیز تأثیرگذار بود. در این دوره، بازرگانی محلی به شکل تخصصی نمود یافت، استفاده از مسکوکات در معاملات رونق گرفت، فعالیت‌های بانکی به وجود آمد و تجارت کالا، خصوصاً ابریشم به شکل انحصاری شکل گرفت (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۳۳۵ و ۳۳۶). نتیجه‌ای که از این اوضاع می‌توان گرفت، بالا رفتن سطح کیفی هنرها، از جمله موسیقی است.

احتمالاً موسیقی ساسانی در اواخر این سلسله دچار زوال گشت. این وضعیت با سستی و زوال حکومت مرکزی بی‌ارتباط نبود. چنین امری مربوط به زمان قدرت‌گیری پادشاهان ضعیف از جمله به تخت‌نشستن دو زن در کاخ تیسفون به عنوان فرمانروا در سال‌های پیش از به تخت‌نشستن یزدگرد سوم بوده که تقریباً قوام فرهنگی دولت ساسانی از هم گسیخته شده و مجالی برای رشد و تعالی هنری چون موسیقی باقی نگذاشته بود. نظر ابن‌خلدون درباره همگامی فراز و فرود موسیقی با شکوفایی و زوال حکومت‌ها در جوامع، تقریباً مطابق با وضعیت موسیقی در دربار ساسانی است. سلسله ساسانی در فرجام کار به دلایلی مانند تبعیض طبقاتی، اهدای زمین از جانب پادشاه به طبقات اشراف، خودکامگی گروهی اشراف و طبقه ممتاز دچار ضعف همبستگی ملی، وحدت سیاسی و وفاق اجتماعی شد و به دلیل عدم همنوایی حکومت با مردم، دیگر توان و ظرفیت انسانی و اجتماعی مردم تقویت و شکوفا نشد (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده و سیزده).

تفضلی در مورد علل زوال اشعار غیردینی و همچنین موسیقی در اواخر ساسانی و اوایل اسلام می‌گوید: «در ایران پیش از اسلام سنت شفاهی از سنت کتبی اهمیت بیشتری داشته و روحانیون و دبیران که اهل قلم بودند، جز آثار دینی و ضرورتاً مدارک و اسناد دولتی و اقتصادی را به کتابت در نمی‌آوردند؛ بنابراین به تدریج بسیاری از این‌گونه آثار از میان رفت. علت دیگر آن بود که پس از اسلام، تدریجاً فارسی دری رایج و زبان و خط پهلوی فراموش شد. علت سوم آن بود که با رواج شعر عروضی، اشعار قدیمی یا از رونق افتاد، یا به تدریج از خاطره‌ها محو گشت و یا به قالب عروضی فارسی درآمد. علت چهارم، آن است که در ایران قبل از اسلام، شعر با آواز و ساز همراه بود و با تحریم موسیقی یا کم‌اهمیت شدن آن در دوره اسلامی، این اشعار از رونق همگانی افتاد و منحصر به مجالس اشراف و خواص ایرانی و دربارها گردید و از یادها زوده شد» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۲ و ۳۱۳). با این حال به خاطر سینه‌به‌سینه نقل شدن و یا همان سنت شفاهی، بعضی آوازها و ترانه‌ها و آداب و رسوم در نقاط مختلف ایران باقی مانده است؛ مثلاً در بلوچستان، یک فرد بیمار را که اصطلاحاً «گواتی» شده (یعنی گرفتار «گوات» یا نوعی باد) است، به وسیله موسیقی درمان

تصویر ۱۱. ظرف فلزی با نقش بهرام گور در شکار به همراه ندیمه اش آزاده، دوران ساسانی (Farrokh, 2005: 15).

تصویر ۱۲. جام ساسانی با نقش نوازنده مشتبه (شنگ)، (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱).

تصویر ۱۱. رامشگری در حال نواختن، موزاییک کاری بیشاپور، متعلق به شاپور اول ساسانی (۲۷۲-۲۴۱ م)، (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۴۳ و ۲۱۶).

تصویر ۱۳. راست: چغانه نواز، وسط: بریط نواز؛ چپ: شران نواز، نوازندگان ساسانی بر جام های نقره ای (جوادی، ۱۳۸۰: ۹۰، ۱۰۳ و ۱۲۴).

می کنند. در این مراسم مفصل که آداب خاصی دارد و با ساز و موسیقی همراه است، بیمار نهایتاً به حالت خلسه و بی خودی می رسد و اصطلاحاً باد در او مهار می شود (مسعودیه، ۱۳۶۴: ۱۸ و ۱۹). از نمونه های باقی مانده دیگر، مراسمی است که در مازندران و شمال ایران و مناطق کوهستانی چون فیروزکوه و دماوند رایج است و به «نوروزی خوانی» معروف است و سابقه ای دیرینه دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۱).

تصویر ۱۴. چنگ نوازان در قایق، تاق بستان (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۵۱).

نتیجه‌گیری

طی هزاره‌های گذشته، موسیقی از هنرهای اصلی و پیشرفته این سرزمین بوده است. یافته‌های باستان‌شناسی، بررسی نقوش برجسته، سنگ‌نوشته‌ها، مکتوبات و سایر مدارک، نشان از دیرینگی و قدمت این هنر دارد. در دوره ایلامی، این هنر بیشتر جنبه مذهبی دارد (احتمالاً به خاطر عدم آگاهی ما از کاربرد این نوع هنر است نه واقعیت موضوع) از موسیقی و نوازندگان در مراسم مختلفی مانند نیایش به درگاه خدا (یان) و قربانی کردن استفاده شده است؛ اگرچه در همین عصر به موسیقی مخصوص مراسم شادی و دست‌افشانی برخورد می‌شود. اثر مهر چغامیش در عصر پیش از تاریخی و نزدیک به دوره ایلامی، رونق این هنر را نشان می‌دهد. نکته مهم دیگر در این عصر، وجود هر سه نوع ساز (بادی، کوبه‌ای و زهی) است که در نقوش کول فرح، نینوا و چغامیش، کاملاً مشهود و نشان‌دهنده پیشرفت چشمگیر در موسیقی است. در دوره مادها نیز سنت آوازخوانی در مراسم دعا و نیایش ادامه یافت. گائاه‌ها که قدیمی‌ترین بخش اوستا و به معنی سرود است، از قدیم به شکل آوازی خوانده می‌شد. همین آوازاها و نحوه اجرای آن‌ها باعث گردید اعراب، کتاب زرتشتیان را *زامزمه/زمزمه* می‌گفتند و مرغ خوش‌آواز را نیز *زندباف* یا *زندخوان* می‌نامیدند که کلمه *زند* به معنی تفسیر/اوستا است. تمامی این شواهد، بیانگر همراهی تنگاتنگ هنر موسیقی و مراسم مذهبی بوده است و این هنر هنوز در میان طبقه عوام اجتماع مجالی برای رشد نیافته بود. ظاهراً مراسم بر تخت‌نشستن پادشاهان ماد همراه با نواختن موسیقی بوده و تداوم سنتی کهن را نشان می‌دهد. نکته مهم دیگر آن است که در این دوره، موسیقی بیشتر جنبه درباری و دینی رسمی دارد. در عصر هخامنشیان، انواع موسیقی رزمی، بزمی و دینی رواج دارد و به دلیل آن که امپراتوری هخامنشی، اقوام مختلف و متعددی را زیر چتر حاکمیت خود آورده بود، طبیعی است که از تجربیات این اقوام و جوامع استفاده کند؛ مثلاً تأثیرات اقوام ایلامی و بین‌النهرینی بر هنر موسیقی پارسیان هخامنشی مشهود است. وجود انواع سازها مانند: کوس، بوق، شیپور، چنگ، کرنای و غیره نشان از تنوع موسیقی در این عصر است. با آن‌که بیشتر فعالیت‌های اقتصادی در دست دولت و روحانیون بود و موسیقی نیز با دربار و روحانیون ارتباط نزدیک داشت، اما حضور رامشگران و خنیاگران در مراسمی مانند عروسی‌ها و جشن‌های مختلف گزارش شده است که احتمالاً این مراسمات نیز مربوط به طبقه برخوردار و حاکم جامعه بوده است. حضور زنان که بخشی از هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند، در مراسم درباری، تداوم سنتی قدیمی را، حداقل از دوره ایلام نشان می‌دهد. از کاربردهای نظامی موسیقی نیز نباید غافل شویم که جهت علامت‌دهی، شروع و پایان جنگ‌ها به کار می‌رفت. در عصر سلوکی با تلفیق موسیقی ایرانی و یونانی، گونه‌ای موسیقی مشترک ایرانی-یونانی به وجود آمد که آثار آن را می‌توان در موسیقی جوامع عربی و غربی

مشاهده کرد. در عصر اشکانی، افزایش امنیت اجتماعی و پیشرفت کیفی در صنایع، موجب پیشرفت در هنر موسیقی گردید. در این زمان گروهی آوازخوان با نام پارتی «گوسان» شکل گرفت که احتمالاً گونه‌ای ترانه کوچه‌بازاری سر می‌دادند و آن را سینه‌به‌سینه نقل می‌کردند. شاید چنین شیوه‌ای منجر به تأثیر لایه‌های عوام اجتماع عصر اشکانی از هنر موسیقی گردیده باشد، ولی از چند و چون آن بی‌خبریم. اهمیت هنر موسیقی در عصر ساسانی، شاه را وادار کرد تا وزیری برای مناسبات چنین هنری تعیین نماید که درجه و مرتبه آنان در دربار بهرام گور به رتبه دوم طبقات اجتماع درباری ارتقاء یافت. به دلیل بالا رفتن ارج و مقام خنیاگران در دربار، تشریفات خاصی برای اجرای مراسم موسیقی وجود داشت. در عصر ساسانیان مانند اعصار گذشته، انواع مختلف موسیقی دیده می‌شود؛ از جمله به شکل بزمی و شادی، در موقع شکار که باعث فریب شکار می‌شد، همچنین در مراسم مذهبی نیز به تبعیت از ادوار پیشین از آواز استفاده می‌شد. در این دوره استفاده از برخی از سازهای ادوار گذشته تداوم یافت؛ به طور مثال، استفاده از سنج که اصل آن به دوره هخامنشی بازمی‌گردد و از دوره اشکانی به ساسانیان رسیده بود. سازهای متداول این دوره بر ظروف مختلف و نقوش دیواری و تزیینی و غیره دیده می‌شود. همچنین در این زمان سازهای جدیدی ابداع شد، گونه‌ای نت‌نویسی به وجود آمد و خنیاگران و موسیقی‌دانان بزرگ و چیره‌دستی مانند: باربد، بامشاد، سرکش، نکبسا و دیگران ظهور کردند و الحان خاصی مانند راوشن یا همان «راه» در این عصر ابداع شد. شعر و موسیقی در این زمین همراه با هم بود و شاعر و موسیقی‌دان اغلب یک نفر بودند. موسیقی این عصر در میان مردم عادی جامعه نیز کاملاً رواج داشت و تا ادوار اسلامی تداوم یافت. در عهد حاکمیت ساسانیان موسیقی در میان پیروان مذاهب و فرقه‌های دیگر مانند مانویان و مزدکیان رواج تام داشت. تدریجاً با ضعف حکومت ساسانی، موسیقی نیز از شکوه اولیه خود بازماند، اما موسیقی ایران و جهان عرب تا سال‌ها از میراث موسیقی ایران قبل از اسلام استفاده کرد. نام‌ها و اصطلاحات موسیقایی بسیاری از دوره ساسانی در میان مردمان و جوامع مسلمان باقی ماند و تدریجاً، نام بعضی از گوشه‌ها و ردیف دستگاه‌های موسیقی ایرانی را به خود گرفت.

پی‌نوشت

1. Ella Zonis
2. <http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=94331&Serv=0&SGr=0> (بازایی به تاریخ ۹۲/۱۰/۳)
۳. ر. ک. به: ابوسعید ابوالخیر (دوشنبه ۱۸ دی ۱۳۹۱). <http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154>.
4. Pipa
5. Biva
6. Hanni
7. Farmer
8. Augares
۹. زند: تفسیر/وستا را گویند (معین، ذیل واژه زند). مسعودی می‌آورد: «و چون از فهم کتاب عاجز ماندند، زردشت تفسیری بیاورد و تفسیر را «زند» نامیدند. آنگاه برای تفسیر نیز تفسیری بیاورد و آن را «پازند» نامید (مسعودی، ۱۳۹۰: ۲۲۴).
10. Drum
۱۱. حتی برخی محققین، کورش را نامی ایلامی می‌دانند (ر. ک. به: آمیه، ۱۳۴۹: ۷۳).
۱۲. برای آگاهی بیشتر از تأثیرات قوم ایلام بر هخامنشیان ر. ک. به: علیی، میثم؛ و همتی ازندریانی، اسماعیل، «بررسی برخی از تأثیرات فرهنگی، هنری و تمدنی ایلام بر هخامنشیان» (زیر چاپ).
13. Parthava
۱۴. ر. ک. به: فارابی، ابی نصر محمد بن محمد بن طرخان، (بی‌تا)، *الموسیقی الکبیر*. تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، فاهره: دارالکتاب العربی للطباعة والنشر، ص ۶۹.
۱۵. حافظ، خواجه شمس الدین محمد بن بهاء الدین. (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از حسین الهی قمشه‌ای. تهران: سروش
۱۶. مولانا/ مولوی، جلال الدین محمد (سه شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). <http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309>.
۱۷. آتشکده آذرگشنسب، یکی از سه آتشکده اصلی دوره ساسانی، واقع در تکاب، آذربایجان غربی.
۱۸. شعری در وصف نوروز و مدح خواجه ابوالحسن بن حسن. (ر. ک. به: منوچهری، ابونجم احمد بن قوص (سه شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). <http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16>.

19. Unvalla
20. tas
21. waisted drum

کتابنامه

- آثاری، مهدی (۱۳۸۱). *هویت موسیقی ملی ایران و سازها از آغاز تا امروز*. تهران: دهخدا.
- آزاد مشرف تهرانی، م [ویراستار] (۱۳۵۷). *خاستگاه اجتماعی هنرها*. تهران: فرهنگسرای نیاوران.
- آمیه، پیر (۱۳۴۹). *تاریخ عیلام*. ترجمه شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران.
- ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۵۳). *مقدمه*. به کوشش: محمد پروین گنابادی. ج ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ابن زبیل، ابی منصور الحسین (۱۹۶۴). *الکافی فی الموسيقى*. تحقیق: زکریا یوسف، قاهره: دارالقلم.
- اسماعیل پور، علی (۱۳۶۸). *موسیقی در تاریخ و قرآن*. بی جا: مؤلف.
- اشمیت، اریک. ف (۱۳۷۶). *پرواز بر فراز شهرهای باستانی ایران*. ترجمه آرمان شیشه‌گر، تهران: سازمان میراث فرهنگی (پژوهشگاه).
- بدیعی، نادر (بی تا). *تاریخچه ای بر ادبیات آهنگین ایران*. بی جا: روشنفکر.
- براون، ادوارد (۱۳۴۵). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمه رشید یاسمی. ج ۴. چ سوم، تهران: ابن سینا.
- برکشلی، مهدی (۱۳۵۷). *اندیشه های علمی فارابی درباره موسیقی*. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.
- برکشلی، مهدی (بی تا). *موسیقی فارابی*. تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۳۴/۵). *برهان قاطع*. به اهتمام: دکتر معین، جلد چهارم، تهران: چاپ سینا.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۸۰). *برهان قاطع*. تهران: نیما.
- بویس، مری؛ و فارمر، هنری جورج (۱۳۶۸). *دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بینش، تقی (۱۳۷۸). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*. تهران: دهستان.
- بواس، فرانتس (۱۳۹۱). *مردم شناسی هنر (هنر ابتدایی)*. ترجمه جلال الدین رفیع فر، تهران: گل آذین.
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۵). *سبک شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- پاتس، دنیل. تی (۱۳۸۵). *باستان شناسی ایلام*. ترجمه زهرا باستی، تهران: سمت.
- پوپ، آرتور؛ و آکرمن، فلیس (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ج ۶. ترجمه نجف دریابندری و همکاران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیمان، سیدحسن (۱۳۷۹). *آیین (اقتصاد و مدیریت در آیین مکتوب ایران)*. ج ۱، تهران: وثقی.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش: ژاله آموزگار، تهران: سخن.
- جوادی، غلامرضا (۱۳۸۰). *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*. تهران: همشهری.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). *گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهداد (دشت لوت)*. به کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد بن بهاء الدین (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از: حسین الهی قمشه ای، تهران: سروش.
- خوارزمی، ابو عبدالله محمد بن احمد بن یوسف کاتب (۱۳۴۷). *مفاتیح العلوم*. ترجمه حسین خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دارک، کن. آر (۱۳۸۷). *مبانی نظری باستان شناسی*. ترجمه کامیار عبدی. چ دوم، تهران: نشر دانشگاهی.

- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۵). فرهنگ متوسط. ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- دیاکونوف، ایگور میخایلوویچ (۱۳۹۰). تاریخ ماد. ترجمه کریم کشاورز. چ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- رابرتسون، الک؛ و استیونس، دنیس (۱۳۶۹). تاریخ جامع موسیقی. ج ۱. ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- رامین، علی (۱۳۸۹). مبانی جامعه‌شناسی هنر. تهران: نی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۴). تاریخ اجتماعی ایران. ج ۵: حیات اقتصادی مردم ایران از آغاز تا امروز، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۸). تاریخ اجتماعی ایران. مناظری از حیات اجتماعی، هنری و صنعتی ایرانیان بعد از اسلام. ج ۷، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۱). تاریخ اجتماعی ایران. ج ۶. چ دوم، تهران: نگاه.
- رضائیان، فرزین (۱۳۸۶). هفت رخ فرخ ایران. چاپ دوم، تهران: شرکت طلوع ابتکارات تصویری.
- رفیع‌فر، جلال الدین (۱۳۸۱). پیدایش و تحول هنر. تهران: برگ زیتون.
- زونیس، الا (۱۳۷۷). موسیقی کلاسیک ایرانی. ترجمه مهدی پورمحمد، تهران: پارت.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲). چشم‌انداز موسیقی ایران. تهران: ماهور.
- سرفراز، علی اکبر؛ و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱). باستان‌شناسی و هنر ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. تهران: عفاف.
- سرفراز، علی اکبر؛ و آورزمانی، فریدون (۱۳۷۹). سکه‌های ایران. تهران: سمت.
- سیوری، راجر (۱۳۸۴). ایران عصر صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
- شعبانی، رضا (۱۳۶۹). مبانی تاریخ اجتماعی ایران. تهران: قومس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.
- صراف، محمدرحیم (۱۳۷۲). نقوش برجسته ایلامی. تهران: جهاد دانشگاهی.
- صفوت، داریوش (۱۳۵۰). پژوهشی کوتاه درباره استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر.
- طلایی، حسن (۱۳۸۲-۸۳). گفتگوهای غیرطبقه‌بندی‌شده کلاسی در رشته باستان‌شناسی دانشگاه تهران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۴۸). احصاء العلوم. ترجمه حسین خدیوچم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۷۵). موسیقی کبیر. ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- الفارابی، ابی نصر محمد بن محمد بن طرخان (بی‌تا). الموسیقی الکبیر. تحقیق و شرح: غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، قاهره: دارالکتب العربی للطباعة والنشر.
- فارمر، هنری جورج (۱۳۶۶). تاریخ موسیقی خاورزمین (ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور) تا سقوط خلافت عباسیان. تهران: آگاه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹). شاهنامه. به کوشش: ایرج افشار، محمود امید سالار، نادر مطلبی کاشانی، با مقدمه جلال خالقی مطلق، تهران: طلایه.
- فروغ، مهدی (۱۳۵۴). نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- فروغ، مهدی و دیگران (۱۳۸۳). موسیقی ایرانی (مجموعه مقالات). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۱). انسان‌شناسی هنر: زیبایی، قدرت، اساطیر. تهران: ثالث.

- کالج، مالکوم (۱۳۸۳). *اشکانیان (پارتیان)*. ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: هیرمند.
- کانتور، هلن، جی؛ و دلوگاز، پ. پ. (۱۳۴۸). «چغامیش شهر پنج هزار ساله ایران». ترجمه جهانگیر افکاری. *ماهنامه پیام یونسکو*. شماره چهاردهم. سال اول. صص: ۲۸-۲۲.
- کریستنسن، آرتور (۱۳۸۸). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمه رشید یاسمی. ویراستاری حسن رضایی باغبیدی، تهران: صدای معاصر.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). *موسیقی بین‌النهرین*. ترجمه محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- گزنفون (۱۳۵۰). *سیرت کورش کبیر*. ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: چاپخانه بانک بازرگانی ایران.
- گیرشمن، رمان (۱۳۵۰). *هنر ایران در دوران پارتنی و ساسانی*. ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رمان (۱۳۸۵). *تاریخ ایران از آغاز تا اسلام*. چ ۳. ترجمه محمود بهفروری، تهران: جامی.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۰). *تاریخ و تمدن ایلام*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- محمودی دولت‌آبادی، اصغر (۱۳۸۳). *تاریخ فرهنگ و سیاست در ایران باستان* (دفتر پارینه). تهران: آبتین.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۴۴). *مقاصدالاحان*. به اهتمام: تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۶۶). *جامع‌الاحان*. به اهتمام: تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین (۱۳۷۸). *مروج‌الذهب*. ج ۱. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعودیه، محمد تقی (۱۳۶۴). *موسیقی در بلوچستان*. تهران: سروش.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. ج ۱، تهران: سیمرغ (با همکاری نشر فاخته).
- معین، محمد (بی‌تا). *فرهنگ فارسی*. ج ۴، تهران: امیرکبیر.
- مهرین (شوشتری)، عباس (بی‌تا). *تاریخ ادبیات ایران عصر ساسانیان*. تهران: دریا.
- نگهبان، عزت‌الله (۱۳۷۲). *حفاری هفت تپه دشت خوزستان*. تهران: میراث فرهنگی.
- نوذری، عزت‌الله (۱۳۸۰). *تاریخ اجتماعی ایران از آغاز تا مشروطیت*. تهران: خجسته.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هرودت (۱۳۳۶). *تاریخ هرودت*. ترجمه دکتر هادی هدایتی، تهران: دانشگاه تهران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۴۰). *تاریخ ادبیات ایران از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر*. ج ۱ و ۲. مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمینه قدیم تاریخی تا حمله مغول، چ دوم، تهران: فروغی.

- Dyson, R. H. Jr & Lawn, B. (1989). "Key Stratigraphic and Radiocarbon Elements for the 1976 Hesār Sequence". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR. Report of Restudy Project 1976*. Casa Editrice le Lettere. Firenze.

- Pope, A. U., (1976). *Introducing Persian Architecture*. Tehran: Soroush Press.

- Potts, D. T., (2010). "Monarchy, Factionalism and Warlordism: Reflections on Neo-Elamite Courts". Im Herausgegeben von Bruno Jacobs und Robert Rollinger. *The Achaemenid Court Harrassowitz Verlag*. Wiesbaden. pp: 107- 137.

- Farrokh, K., (2005). *Sassanian Elite Cavalry AD 224 – 651*. Britain, Oxford: Osprey publishing.

- <http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154>

- <http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/>

- <http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/>