مقدمه:

آگاهی از پیشینه فرهنگی و سنتی اقوام ایران زمین یکی از راههای شناخت فرهنگ ملّی است. درمیان اقوام ایرانی، «قوم بلوچ» از اقوام دیرپا و کهن است که دارای آداب و رسوم، آیین‌ها و فرهنگ بومی ویژه می‌باشد و در منطقه «بلوچستان» به همراه میراث اصیل مادی و معنوی خود از پیش از تاریخ تا به امروز زندگی می‌کند.

مطالعات باستان شناسی و قوم شناسی، قدمت این قوم را به سرآغاز مهاجرت آریاییها به ایران نسبت می‌دهد. «سرهانری بلینگ» و «سرهانری راولینسون» از جمله مورخان غربی هستند که سرزمین اصلی این قوم را در ناحیه مشرق دریای خزر ـ گرگان فعلی ـ دانسته اند و بر آنند که این قوم به علت شکست از اقوام مختلف، به تدریج به سمت جنوب و ناحیه کرمان آمدند و پس از آن به منطقه بلوچستان مهاجرت کردند. حتی برخی اطلاعاتی که حکایت از سکونت بلوچ‌ها از روزگاری نامعلوم در «زنگبار» و «تانزانیا» در آفریقا دارد– اقامتی احتمالاً طولانی که منجر به تشابه بسیاری از رسومات و آیین‌های رایج در میان جنوبی‌ها و از جمله بلوچ‌ها شده است – چیزی از ایرانی بودن آنها کم نمی-کند.

بخش عمده‌ای از میراث مادی ومعنوی این قوم متوجه «موسیقی و سازهای ویژه آن» است. موسیقی برای این مردمان جزیی جدایی ناپذیر از زندگی است و این «فرهنگ شفاهی» سهم بزرگی از فرهنگ بلوچ را به خود اختصاص می‌دهد و اهمیت آن در زنده و جاری بودن آن است.

موسیقی امروز بلوچستان از نظر زیبایی شناسی با موسیقی فارسی تفاوت‌های عمده دارد، اما شواهدی در دست است که نشان از ارتباط ریشه‌ای میان این دو موسیقی در ادوار گذشته دارد. ازجمله این نشانه‌ها، اجراهای قدیمی‌تر موسیقی بلوچستان است که در عین حال که از خصوصیات اصلی موسیقی بلوچستان تبعیت می‌کند، حاوی جلوه هایی از فاصله و تزییناتی است که در موسیقی امروز بلوچستان دیگر یافت نمی‌شوند و این جلوه ها با برخی از خصوصیات مشابه در موسیقی فارسی قابل مقایسه‌اند. البته برای به وجود آمدن این تفاوت‌ها دلایل مختلفی ذکر می شود، از جمله: بعد مسافت نسبت به مراکز فرهنگ فارسی در ایران و نیز نبود یا کمبود راه‌های مراسلاتی، وجود کویر مرکزی و کوه‌های کرمان میان بلوچستان و نواحی دیگر ایران و نیز مجاورت این منطقه با پاکستان و افغانستان.

به‌هرتقدیر به زعم کارشناسان و پژوهشگران چاره‌ای جز پذیرش تغییرات نیست، ولی مهم فراموشی بخش عمدهای از فرهنگ شفاهی ایران است که متاسفانه در سال های اخیر بسیاری از نمونه های تحریف شده و تغییر یافته آن به عنوان نمونه های اصیل این موسیقی توسط گروه های مختلف در برخی از جشنواره ها اجرا شده و خود باعث ابهام بیشتری شده است.

بنابراین پژوهش در زمینه «موسیقی بلوچ و سازهای ویژه آن» از ضرورت و اهمیت ویژه برخوردار است، چنانکه پژوهش حاضر تنها گام کوچکی در این راستاست.

در این پژوهش که بیشتر متکی به «روش میدانی» است سعی شده از نزدیک ترین و دقیق ترین زاویه به این موضوع پرداخته و از دو منظر میراث مادی (ساز و ابزار موسیقی) و میراث معنوی (مفاهیم، آداب و سنن) مسئله را پیگیری نمود. موضوع حاضر که «فن‌شناسی و حفاظت از سازهای موسیقی بلوچ» است، نگاه مادی و معنوی به ساز را، اگرچه در فصلهای جداگانه آورده ولی به طور همزمان و همسو حرکت داده شده است. چرا که اهداف پژوهش رسیدن به شناخت بعد ملموس و ناملموس در سازهای بلوچستان است و این میسر نیست به جز احیاء سطح کیفی موسیقی قومی منطقه و راهکاری برای حفاظت آن.

به فراخور موضوع در فصل نخست به ساز شناسی پرداخته شده تا تعاریف و موقعیت سازها در بخش فن‌شناسی قابل درک‌تر باشد که در این فصل با توجه به منابع محدود سعی شده از کلیه سازهای زهی مستندنگاری تصویری کامل صورت پذیرد. به دلیل آنکه سازهای زهی به نسبت بقیه سازها در منطقه از پیچیدگی ویژه‌ای برخوردارند و به همین دلیل است که فصل مربوطه وسعتی بیش از بخشهای دیگر دارد. ضمن آنکه وقتی ما از ساز بلوچستان سخن می‌گوییم، منظورمان تعداد قابل ملاحظه‌ای آلات صوتی است که حکم وظیفه پژوهشی باید به تمامی آن پرداخته شود. نکته قابل ذکر در این بخش (فن‌شناسی) اشاره به آوانگاری و شیوه نواختن در برخی از سازهای منطقه است، که تمامی آن برای درک بهتر موضوع و شناسایی نقاط ساختاری و فنی سازهاست چرا که در فصل بعد از آن، برای بررسی حفاظتی و پیشگیری از آسیبها همه شناختها در مباحث دو فصل گذشته مورد احتیاج خواهد بود.[1]

در فصل سوم کار به دلیل زنده بودن ساز و آنکه هنوز حیات صوتی خود را از دست نداده، از روش آسیب شناسی توصیفی، موازی با حفاظت، استفاده شده. روش فوق به فراخور موضوع مورد پژوهش انتخاب شده است. در این فصل آسیب شناسی و حفاظت بومی و سنتی در منطقه، همطراز با نظرات علمی موزیکولوژیست و مرمتگر بیان شده است.

در فصل پایانی به جز پرداختن به فرهنگ و هویت آن، به ارزشها، میراث و چگونگی شکل گیری آن در بلوچستان و موسیقی آن منطقه پرداخته شده است. ترکیب موارد فوق نیاز به حفاظتی معنوی دارد تا هم راستا با میراث مادی و حفاظت از آن حرکت کند. در این راه سدی عظیم مقابل موضوع مورد پژوهش قرار داشت، عدم منابع مکتوب. لذا شیوه تحقیق قدری تغییر پیدا کرد. به طوری که این‌بار قسمتِ میراث ناملموس و معنویِ موضوع منبعی برای میراث مادی و ملموس پژوهش فوق گشت. نگاه پژوهشگر در این راه نگاهی موردی به سازی به خصوص از منظر حفاظتی نیست بلکه بررسی

[1] کلیه مطالب استفاده شده در فصل دوم محصولی ترکیبی از مستندنگاریها و تحقیقات میدانی در منطقه و تطبیق آن با پژوهشهای استاد محمدرضا درویشی و برداشتی آزاد از کتب و تحقیقات ایشان می‌باشد،

در مورد و مبنای منطقه‌ای به خصوص با موسیقی و سازهایی به خصوص، از منظر مادی و معنوی است که اگر یاری نوازندگان و مردم بومی منطقه نبود، این مسیر به سرانجام نمی‌رسید.

فصل اول

« کلیات»

«کلیات»:

۱-۱.« بیان مساله تحقیق»:

اساسا بلوچ قومی است دارای فرهنگ و هنر خاص و باورهای متفاوت، که این باورها نیاز به بیان با ابزاری خاص را دارد. یکی از این ابزارها موسیقی و سازهای بلوچستان است که هویتی مشخص را در دو بعد ملموس(شکل، فرم، ابزار، مواد، تکنیک ساخت) و ناملموس (بیان، زبان، معناو صفات و ویژگیهای هنری) دنبال می کند.

بر طبق آخرین تعریفات سازمان یونسکو: میراث فرهنگی ملموس هرگز نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر با حضور میراث فرهنگی ناملموس.

شیء مورد نظر در این پژوهش –سازهای بلوچ– از این قاعده مستثنی نیست و این اثر هنری معنادار دارای فرهنگی مادی و معنویست. در این تحقیق پس از شناخت موسیقی این منطقه و فن شناسی آثارش تلاش است بدانیم چگونه می شود به راهی دقیق و بهینه برای حفاظت از سازهای موسیقی بلوچ برسیم، به طوری که خدشه ای به هویت ملی و منطقه ای و باورهای این مردمان وارد نسازیم؟ ضمن آنکه تحقیق و پژوهش در حیطه‌ی «سازی» انجام گرفته شده است، که هنوز حیات صوتی خود را از دست نداده و ماندگار بودنش به استمرارِ آن بستگی خواهد داشت.

۱-۲:« اهمیت موضوع تحقیق و دلایل انتخاب آن»:

«ساز بلوچ» به عنوان عنصر مهم برای به نمایش گذاشتن فرهنگ فولکلور بلوچ حائز اهمیت است که علاوه بر ارزشهای مادی دارای ارزشهای معنوی نیز می باشد که چگونگی بررسی روشهای حفاظت از این ارزشها (مادی و معنوی) در راستای یکدیگر قرار گرفته‌اند. پس اگر به بررسی حفاظت فیزیکی از این ارزشها برآمدیم، نیاز به پیگیری نسبت به پیشینه فرهنگی آن‌ها را خواهیم داشت. پیشینه ای که شناخته شده نیست، در حال از بین رفتن است و ارتقاء آن به احیاء آن نیازمند است.

برای بهتر نشان دادن اهمیت موضوع باید به این نکات زیر اشاره کرد:

- ✓ در آثار موسیقی این منطقه اعم از ساز، ابزارهای ساخت ساز و شیوه های اجرا، نه تنها هویت ایرانی را می بینیم بلکه تاثیرات هندوایرانی نیز در آن به وفور دیده می شود.

- ✓ وجود مرمتهای سنتی که مردمان بلوچ به آن مرمت بومی می گویند سازها را تا به امروز نگهداشته حال باید بررسی کرد آیا این روش از نقطه نظر فنی و مرمتی صحیح است و راه بهتر کدام است.
- ✓ و از همه مهمتر منطقه بلوچستان تنها جایی است که دارای سازهای کلاویه ای بومی به نامهای بنجو و باجا است. سازهایی که اصالتی هندی و پاکستانی دارد.

۱-۳.«هدفهای تحقیق»:

مهمترین هدف در این تحقیق حفاظت از ارزشهای مادی و معنوی سازهای بلوچستان است. برای رسیدن به این راه باید، سازشناس، مردم‌شناس، حفاظتگر و مرمتگر در یک راستا گام بردارند و نتایج به دست آمده باید در همان منطقه و با همان ویژگیهای زیستی قابل اجرا باشد. از همه مهمتر آنکه حال اگر قرار است، نوآوری علمی و خلاقیت هنری در جهت امر حفاظت، به آن بیافزاییم، بهتر است در بسترِ مکان و زمانِ منطقه و به دست نسل جدید خودشان (بلوچستان) سپرده شود. که همین امر باعث ماندگاری میراث فرهنگی موسیقیاییِ بلوچستان در صحنه‌های ملی و جهانی به عنوان بخشی از ارزشهای کشور مطرح خواهد شد

۱-٤.« سوالات تحقیق»:

- گونه شناسی سازهای بلوچ به چه صورت است؟
- پیوند موسیقی سازی بلوچستان و حوزه میراث ناملموس(معنوی) چگونه است؟
- کاستیهای روش حفاظتی تک بعدی (مبتنی بر فنون محافظتی صرف) در ارتباط با موسیقی سازی بلوچستان چه مواردی هستند؟
- آسیبهای و تهدیدهای مادی و معنوی ساز بلوچ چیست؟
- تلفیق حفاظت فنی و میراث ناملموس در حفاظت از ساز و موسیقی بلوچ به چه میزان است؟
- روش بهینه و مناسب برای حفاظت از اینگونه سازها با توجه به موقعیت جغرافیایی آن منطقه به چه گونه است؟
- آیا باورهای مردم بلوچستان در شیوه ساخت و نگهداری از ساز تاثیر مفید داشته است؟
- آیا تزیینات و تلفیقات در ساخت ساز بر تخریب و آسیبهای موجود تاثیر گذاشته است؟

۱-۵.« چهارچوب نظری تحقیق»:

شناخت و بررسی موسیقی و ساز در بلوچستان در دو حوزه مادی و معنوی و بررسی و پیشنهاد روشی مناسب برای حفاظت از ساز بلوچ در دو حوزه مادی و معنوی.

۱-٦.«روش تحقیق»:

در این پژوهش به دلیل کمبود منابع مکتوب، در برخی از فصول از روش مطالعات میدانی، تحقیقی توصیفی و مستندنگاری استفاده شده است. در این میان مصاحبه از افراد با ترجمه همزمان در زبانهای اردو، فرانسوی و عربی انجام گرفته شده است و مابقی مطالب به روش کتابخانه ای برداشت شده است.

۱-۷.« پیشینه پژوهش»:

متاسفانه در زمینه مورد مطالعه خاص در حوزه فن‌شناسی از ساز و حفاظت از ساز تحقیقی انجام نشده و پیشینه همسو نیز به ندرت یافت شد، به جز مواردی اندک مانند بهرام طاهریان که صرفا بر روی کاربرد سریشم در ساز ویولون و حامد یونسی که حفاظت و مرمت پارشمن را مدنظر قرارداده ولی بیشترین تحقیق ها و پیشینه ها اغلب در جایی ثبت نشده و بیشتر نزد اساتید و تجربه کاران سینه به سینه انتقال یافته که نیاز به تحقیقات میدانی دارد مانند: «اسحاق بلوچ‌نسب» نوازنده تمبورک، «علی‌محمد بلوچ» نوازنده قیچک و نوازندگانی که به دلیل نداشتن سواد کافی و عدم شناخت در زمینه هویت فرهنگی، تجربه‌هایشان ثبت نشده است. در اینجا می‌توان از «محمدرضا درویشی» پژوهشگر موسیقی قومی کتبی یافت کرد که در شناخت و فن‌شناسی موسیقی این منطقه کار کرده است و «عبدالرضا مجدی» که با دو نگاه علمی و سنتی به بررسی و مرمت ساز می‌پردازد. در زمینه میراث معنوی در بلوچستان نیز بیش از آنکه محققان در این مرز و بوم کار کرده باشند، پژوهشگران فرانسوی مانند: «ژان دورینگ» و «ژِنوی‌یوِ دوق‌نون» بسیار کار کرده‌اند.

۱-۸.«روش تجزیه و تحلیل اطلاعات»:

در بخش میراث معنوی نظر به نوع موضوع، در نهایت، پژوهش به روش حفاظت پیشگیرانه معنوی دست پیدا کرد. اما در بخش حفاظت مادی، تحلیلها و بررسیها بر مبنای آسیب شناسی توصیفی برای رسیدن به روشی مناسب مورد مطالعه قرار گرفت.

۱-۹.«واژه‌های کلیدی»:

میراث فرهنگی – میراث فرهنگی ملموس – میراث فرهنگی ناملموس – سازهای بلوچ – حفاظت از ساز بلوچ – فن شناسی ساز بلوچ

فصل دوم

«ساز شناسی واِتنوموزیکولوژی»

۱-۱.«سازشناسی و اِتنوموزیکولوژی»:

"روش شناخت موسیقی اقوام و ملل مختلف از دو کلمه «اِتنو» یونانی به معنای گروه و «موزیکولوژی» به معنای موسیقی‌شناسی تشکیل شده است. این علم، موسیقی همه فرهنگها را در مراحل بدوی و پیشرفته بررسی می کند. «اِتنوموزیکولوژی» موسیقی‌شناسی تطبیقی و بررسی موسیقی سنتی و سازهای موسیقی کلیه فرهنگها از ابتدایی‌ترین تا پیشرفته‌ترین آنها را معرفی نموده‌اند و در واقع قلمرو آن در محدوده شناخت موسیقی فرهنگهای بدوی و محلی است تا دیگر موسیقی-ها."(نفری، ۱۳۷۹: ۱۵)

از مباحث سیستماتیک عملکردی این علم می‌توان به بدیهه‌سرایی یا «امپروویزاسیون» و «مدولاسیون» اشاره کرد که اختصاصاً در موسیقی بلوچستان مشاهده می‌شود.

۱-۱-۱. اهمیت شناسایی سازها:

"سازشناسی یکی از مهم‌ترین رشته‌های اتنوموزیکولوژی است. شناسایی سازها و موسیقی سازی، در کنار شناسایی موسیقی آوازی می‌تواند به درک ارزش‌های فرهنگی و ویژگی‌ها و معیارهای زیبایی-شناختی یک جامعه کمک‌های شایان توجهی بنماید. به عبارت دیگر، سازشناسی از مهم‌ترین کلیدهای درک تاریخ موسیقی فرهنگ‌های گوناگون است. اهمیت این رشته از موسیقی‌شناسی تطبیقی را «برونونتل» چنین توصیف می کند:

پژوهش دربارهٔ سازها در حقیقت بیش از حد انتظار اتنوموزیکولوژی جالب است و ضرورت است که هم پژوهندهٔ فرهنگ موسیقایی برای این جنبه از تحقیقات، حتی به قیمت از دست دادن سایر جنبه‌های زندگی موسیقایی، اهمیت ویژه‌ای قایل شود.

شناسایی سازها در فرهنگ‌های مختلف دامنهٔ وسیعی دارد. این شناسایی می‌تواند ابتدا سازهای رایج در هر فرهنگ را دربرگیرد و سپس به سازهایی که مورد استفاده قرار نمی‌گیرند و تنها جنبهٔ تاریخی دارند، بپردازد. کشفیات باستان‌شناسی می‌تواند یاری دهندهٔ پژوهشگران باشد. شناسایی سازها در مرحلهٔ بعد بر منابع تصویری به ویژه شمایل نگاری و منابع نوشتاری تکیه دارد و از طریق منابع مختلف دیگر(تاریخ‌ها، سفرنامه‌ها، متن‌های منثور و منظوم، رساله‌های موسیقی، نقاشی‌ها، نقش‌های برجسته، کنده‌کاری‌ها و ...) به شناسایی سازها می پردازد.

اهمیت سازشناسی را از چند جهت می توان توضیح داد: نام ساز، نام قطعه‌های تشکیل‌دهندهٔ ساز، اصطلاحات مربوط به تکنیک‌های اجرایی، نام مواد به کار رفته در ساختمان ساز، اصطلاحات محاوره‌ای نوازندگان و نام مقام‌ها و آهنگ‌ها می‌تواند زبان شناسان را در بررسی زبان و گویش‌های رسمی و غیر رسمی قوم‌های گوناگون و پیگیری نقل و انتقال این واژه‌ها از فرهنگی به فرهنگ دیگر یاری دهد.

«کورت زاکس»، اسامی سازها و نام قطعه های هر ساز را به عنوان شواهدی برای بررسی وقایع تاریخی بشمار می‌آورد و معتقد است پژوهش در این زمینه می تواند از دو دیدگاه خاص انجام گیرد: پژوهندهٔ ساز موسیقی از دانش زبان شناس برای شناسایی منشاء و تاریخ ساز کمک می‌گیرد و زبان-شناس از نام سازها و تکنیک اجرایی آنان برای مطالعهٔ جنبه‌های خاص رشد یک زبان استفاده می-کند.»

سازها می توانند به عنوان وسایلی که نمایان گر ارتباط فرهنگی مردمان مختلف هستند، مورد مطالعه قرار گیرند. برونونتل می گوید:

«اگر یک ساز مشخص در دو منطقهٔ مختلف جغرافیایی پیدا شود و اگر این ساز دارای ویژگی‌های پیچیدهٔ ساختمان باشد، شکی نیست که از یکی از این مناطق به منطقهٔ دیگر رفته و یا اینکه از منطقهٔ ثالثی به این دو منطقه آورده شده است. اگر سازی از نظر ساختمانی ساده باشد این امکان وجود دارد که در مناطق مختلف بطور جداگانه ابداع و ساخته شده است. پژوهشی که توسط «هورن بوستل» (۱۹۱۰) در این زمینه انجام شده مشهور است. او با پیدا کردن نوع خاصی از نی لبک در شمال غربی

برزیل و پولینزی به این نتیجه رسید که این دو فرهنگ روزگاری با یکدیگر در ارتباط بوده-اند.»"(درویشی، ۱۳۸۰:۱۹)

این اتفاق را در منطقه بلوچستان ایران نیز مشاهده می‌شود. به طوری که کلیه سازها اعم از «زهی»، «ضربی» و «بادی» در منطقه‌ای خارج از ایران امروزی ساخته شده است، یعنی در مناطقی که زمانی جزء خاک ایران بوده ولی امروزه جزء همسایگان شرقی و جنوب شرقی ایران به حساب می‌آیند. در واقع سازنده اصلی سازهای بلوچستان ایران بلوچهای پاکستان و هندوستان و در برخی موارد بلوچستان افغانستان می‌باشند.

"از آنجا که سبک‌های موسیقی سازی و آوازی در بیشتر فرهنگ‌ها تا حد زیادی متفاوت هستند، شناسایی سازها در این زمینه نیز عامل مهمی است. در واقع موسیقی‌سازی و به تبع آن سازها، بسیار زودتر از موسیقی آوازی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر منتقل می‌شود. با این جابجایی، بسیاری از ویژگی‌ها و تکنیک‌های اجرایی آن ساز نیز منتقل می‌شود و این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که هنوز هیچ نقل و انتقالی در چهارچوب موسیقی آوازی صورت نگرفته است. یکی از علت‌های این موضوع شاید آن باشد که سازها معمولاً توسط نوازندگان حرفه‌ای نواخته می‌شوند و مردم عادی که توانایی نواختن ساز را ندارند، بیشتر اوقات روایتگر انواع قابل ملاحظه‌ای از موسیقی آوازی هستند. نوازندگان حرفه‌ای، بنابر موقعیت معیشتی خود، ذوق فردی و نیز برای خوشایند گروه‌های مختلف شنوندگان نه تنها در موسیقی دخل و تصرف می‌کنند، بلکه از عاملان عمدهٔ انتقال موسیقی و ساز از فرهنگی به فرهنگ دیگر نیز محصوب می‌شوند که در قلمرو جغرافیایی ایران از این نمونه‌ها فراوان-اند. شاید به همین دلیل است که موسیقی آوازی در فرهنگ‌های مختلف معمولاً اصیل‌تر، قدیمی‌تر و دست نخورده‌تر از موسیقی سازی است. دلیل دیگر قدمت و اصالت موسیقی آوازی آن است که بسیاری از آوازها، به ویژه آوازهای آیینی، یا بدون همراهی ساز اجرا می‌شوند و یا اینکه سازهای همراهی کنندهٔ آوازها از خانوادهٔ سازهای «کوبه‌ای» و «ضربه‌ای» (سازهای خانوادهٔ «ایدیوفون» و «ممبرانوفون») هستند که نقش آنها اجرای ریتم موسیقی است.

شناسایی سازها می تواند به درک دانش فنی فرهنگ‌های سنتی و بدوی نیز کمک کند. در این فرهنگ‌ها به دلیل اهمیت موسیقی و سازهای مختلف در زندگی اجتماعی مردم، صنعت سازسازی و ساختن سازهای نفیس، ویژگی چشم‌گیری داشته است. در این جا ساز نفیس، صرف نظر از کیفیت صدای آن در موسیقی، به عنوان یک صنعت و یک اثر هنری قابل بررسی است و این پدیده حاکی از ذوق سازنده، اعتقادات و معرفت او و نیز نشان‌دهندهٔ سطح دانش فنی آن فرهنگ است. نقش‌ها، طرح‌ها و نمادهایی که در برخی از سازها دیده می‌شوند در حوزهٔ نمادشناسی فرهنگ‌ها نیز می‌توانند مورد توجه قرار گیرند. بر همین اساس ، برونونتل می‌گویند:

« مطالعهٔ سازها علاوه بر جنبهٔ موسیقیایی آنها می‌تواند به عنوان بازمانده‌های تکنولوژی یک فرهنگ برای پژوهندگان هنرهای تجسمی و باستانشناسان مفید واقع شود.»"(همان:۲۱)

شاید به نظر بیاید که به نوعی صحبتهای «برونونتل» و گفته‌های «درویشی» در دایرهٔالمعارف سازهای ایرانی با اتفاقاتی که در زمینه سازسازی در «بلوچستان» ایران می‌افتد تناقض دارد اما این نکته را نباید فراموش کنیم که بلوچهای ایران بیشترین مراودات خود را با بلوچستان پاکستان و هندوستان دارند چرا که پوشش و آداب و رسوم و فرهنگهای به جا مانده این مناطق یکی‌ست و فقط اتفاقات سیاسی دولتها در طی سده‌های گذشته باعث جدایی مرزیِ این مناطق از یکدیگر شده است و اگر در بلوچستان ایران موردی با عنوان سازنده ساز حرفه‌ای یافت نمی‌شود، نوازندگان حرفه‌ای بلوچستان ایران نگران این ادعا نیستند. چرا که همنوع، هم‌زبان و هم‌قومشان بهترین سازنده سازِ بلوچ است. پس لازم به ذکر است زین پس کلیه مطالب را با نگاه بلوچستان بدون مرز بنگرید.

"بررسی و شناسایی سازها به لحاظ حرمت و تقدس آنها نزد مردمان نیز می‌تواند به شناختن اعتقادات، باورها، آیین‌ها، نمادها و اسطوره‌های یک فرهنگ کمک کند. در بیشتر فرهنگ‌های سنتی همیشه می توان سازهایی را بافت که نزد مردم تقدس و حرمت ویژه‌ای دارند. تاریخ تکامل سازها در جوامع مختلف، مبتنی بر تاریخ فرهنگ ملت‌ها است.

«کورت زاکس» معتقد است که تمام سازهای موجود در جهان از نظر منشاء اصلی دارای وحدت و خویشاوندی‌اند و شباهت ظاهری سازها–به ویژه آن جا که نقش اساسی در ایجاد صدا ندارند–و نیز

چگونگی کارکرد آنها در مراسم آیینی ویژه، این وحدت و خویشاوندی را به اثبات می رساند. زاکس چنین نتیجه می گیرد که تمام سازهای موجود در جهان از دو مرکز فرهنگی مصر–بین النهرین (خاور نزدیک باستان) و چین باستان سرچشمه گرفته‌اند. شاید این تمدن‌ها نیز فکر اولیهٔ ساختن سازها را از تمدن‌های کهن‌تر آسیای مرکزی گرفته باشند. بر اساس این نظریه، سازهایی که بیش از همه در اکثر نقاط دنیا رواج دارند، قدیمی‌ترین انواع آنها به شمار می آیند.

۱-۱-۲. پیدایش سازها:

تقریباً همهٔ موسیقی شناسان و سازشناسان، منشاء و ریشهٔ پیدایش و تکامل سازها را در به یکدیگر زدن اندامهای مختلف بدن و پایکوبی می‌دانند. دست زدن، بشکن زدن و امثال آن، بارزترین نمونه و مثال در این زمینه است که تقریباً در همه جای دنیا هنوز هم متداول است.

با مشاهدهٔ بسیاری از مراسم، آیین‌ها و رقص‌ها در نقاط مختلف جهان و از جمله ایران متوجه می-شویم که انواع مختلف دست زدن (که هر کدام از آنها ویژگی صوتی خاصی دارند) و نیز پای‌کوبیدن، به طور مستقیم یا غیر مستقیم به منزلهٔ ابزارهایی هستند که در خانوادهٔ سازهای «ایدیوفون» قرار می-گیرند .

به عقیدهٔ «آندره شفنر»: «پایکوبی از اولین مراحل موسیقی سازی است. از اینجاست که ریشه‌های بدوی موسیقی و رقص شکل می گیرند ... موسیقی سازی در فرمهای کاملاً بدوی خود بدون رقص، غیر«ابونصر فارابی» دربارهٔ چگونگی پیدایش سازها، تقدم موسیقی آوازی بر موسیقی سازی، رابطهٔ موسیقی سازی با رقص، تقدم حرکت بر صدا و این که دست‌زدن، پای کوبیدن و به طور کلی کوبیدن اعضای بدن به یکدیگر، ریشه و تکامل سازها است، می‌گوید:

«در موسیقی، علاوه بر آنچه یاد کردیم، صناعات دیگری نیز هست، از جمله صنعت زدن دف و انواع طبل و صنج، با آهنگ کف زدن، صناعات رقص و «زفن»[۲]می‌باشد. این صناعات همه تابع صناعت موسیقی سازی است و مقصود از آنها همان مقصودی است که از موسیقی سازی در نظر است ولی نسبت به آن ناقص‌اند و هم خود آنها یکی نسبت به دیگری ناقص است و به این نقص درجات دارد. ناقص‌ترین این صناعات زفن است، زیرا جنباندن شانه و ابرو، سر و دیگر اندامهای نظیر آنها چیزی

[۲] نوعی رقص موزون با به جنبش درآوردن اعضا بی‌آنکه اصواتی پدید آید.

جز مجرد حرکت نیست. به همین دلیل حرکت مقدم است بر هر کوبه، زیرا «کوبه» و «نقره»[۳] و صدمه و اصطحکاک نتیجهٔ حرکات‌اند...بدین‌سان حرکات زفن محاکی «نقر» و «ایقاع»[٤] می‌گردد، قابل تصور است.»

در حالیکه در آن چیزی جز حرکات و نهایات آنها و فواصل زمانی برابر با ایقاعات نغمه ها نیست. اما به آهنگ، کف‌زدن و رقص و دف و کراجه و صنج زدن همه به هم شبیه اند و یگانه برتری آنها بر زفن صوتی است که در پایان حرکات آنها پدید آید. اما نقص این اصوات آن است که امتداد و درنگ لازمی را که صوت را بصورت نغمه در می آورد، ندارند و ... زفن ناقص ترین چیز است که الحان را محاکات می کند و کمترین جزء موجود در لحن را، که همان حرکت مقدم بر قرع باشد، محاکی است و در آن نهایت حرکت جانشین قرع با تصویت (صوت برآوردن) می‌شود...»

«کورت زاکس»، «کرونولوژی»سازها را در سه مرحله تقسیم بندی می کند:

«۱. مرحلهٔ بدوی: شامل سازهایی است که به حفاریهای دوران حجر کهن ارتباط داشته و در تمام دنیا به طور پراکنده وجود دارند. سازهای این مرحله فقط از نوع «ایدیوفون» و «آئروفون هستند.

ایدیوفون: جغجغه، مالش یا سودن دو شیء به هم، خراشیدن شیئی دندانه‌دار، پایکوبی بر حفره یا گودال.

آئروفون: غژغژ، قمش یا تراشهٔ نی که وسط آن شکاف یا ترک دارد و در این شکاف دمیده می‌شود، فلوت فاقد سوارخ.

۲. مرحلهٔ میانی مشتمل بر سازهایی است که به حفاریهای عصر حجر جدید تعلق داشته و در مناطق مختلف جهان ولی نه در همهٔ نقاط، متداولند. این سازها عبارتند از: طبل چوبی از تنهٔ درخت که وسط آن شیار دارد، کوبیدن نی یا باتون توخالی برزمین، فلوت داری سوارخ صوتی، ترومپت، کر حلزونی، طبل، کمان حفره‌ای، سیتر (سیتار) حفره‌ای، کمان موسیقی.

۳. مرحله نهایی مشتمل بر سازهای متعلق به حفاریهای اواخر دوران حجر جدید است. این سازها در نقاط خاصی از جهان رواج دارند: مالش دو چوب به هم، زنبیل دسته‌دار با اشیائی در درون آن

---

[۳] زخمه
[٤] ضرب

(هوشه)، سیلوفون، زنبورک، فلوتی که با دماغ نواخته می شود، فلوت افقی یا فلوتی که تقریباً از عرض به دهان گذاشته شده و دمیده می شود، ترومپت مروب، طبلی که مالش داده می شود، طبلی که کوبیده می شود.»

۱-۱-۳.سمبولیسم سازها:

در دانش اتنوموزیکولوژی، به ویژه شاخه سازشناسی آن، بحث سمبولیسم سازها در فرهنگ‌های سنتی و کهن از مباحث قابل توجه است. با نابودی تدریجی فرهنگ های سنتی و کهن و جایگزین معیارهای زیبا شناسی، تفکر، فرهنگ و هنر غربی، امروزه بحث نمادشناسی در بسیاری از فرهنگ‌ها تقریباً منتفی شده است، زیرا این بحث مبتنی بر وظایف بنیادی سازها در جوامعی است که بنیان آنها بر اعتقادات ماورای طبیعی استوار بوده و چه بسا که این وظایف از امکانات اجرایی سازها در عمل موسیقی مهمتر بوده است. با این همه، سمبولیسم سازها را هم هنوز می توان با نوسان‌هایی در بقایای برخی از فرهنگ‌ها مشاهد کرد.

در بسیاری از فرهنگ‌ها سازهای موسیقی علاوه بر کاربرد موسیقایی، کاربردهای نمادین نیز دارند که همان سمبولیسم سازها است. این نمادها (یا سمبول‌ها) را که بسیار متنوع‌اند، می‌توان به ترتیب زیر رده‌بندی و بررسی کرد.

۱-۱-۳-۱.سمبولیسم مبتنی بر ثنویت مذکر و مؤنث:

درفرهنگ های کهن، سازها اغلب نماد جنسیت خاصی بوده‌اند. برونونتل در این باره می‌گوید:

«... اگر بخواهیم این مساله را از نقطه نظر روانکاوی مورد بررسی قرار دهیم، می‌توانیم بگوییم که سمبل‌ها غالباً در ضمیر مردم وجود دارند چه آنان به این معنی معترف باشند یا نباشند ...» سئوالی که در اینجا مطرح است این است که آیا تعبیر سازها برحسب سمبل‌های جنسی نقش عمده‌ای در زندگی موسیقایی قوم مورد پژوهش دارد یا خیر؟ بنابراین اگر در بعضی نقاط طبل‌ها را دوتایی به صدا در می‌آورند، شاید یکی سمبل مذکر و دیگری سمبل مونث باشد و شاید هم اصلاً چنین چیزی مطرح نباشد. به کارگیری اصطلاح مذکر و مونث برای طبل‌ها (یا هر ساز مضاعف دیگر) شاید صرفاً به خاطر آسان ساختن وجه تمایز آنان باشد»"(همان:۲٤)

خاصیت مذکر و مونث بودن ساز را در «دونَلی»های بلوچستان مشاهده می‌کنیم. این ساز که در بخش فن‌شناسی به طور کامل توضیح داده شده است شامل دو لوله صوتی به هم چسبیده است که نشانی از زن و مرد دارد. جالب توجه است که قسمت اعظم اجرای نغمه صدای ساز از قسمت مونث نی می-آید و همراهی واخوان از قسمت مذکر نی است که این خود نشانی از ریشه فرهنگی، قومی و سمبلیک بودن سازهاست. به اعتقاد «شیر محمد اسپندار» (تنها نوازنده دونلی در شهر بَمپور بلوچستان): «...نی نغمه‌سرا در ساز دونلی کار زایش را انجام می‌دهد. پس آن نی، ماده یا مونث ساز است...» «اسپندار» (۱۳۹۰)

۱-۱-۳-۲.سمبولیسم مبتنی بر شاخص یا نشانه جامع موسیقی:

"«طبل» در زمینه سمبولیسم سازها، غیر از «دوآلیسم»[۵](اصطلاحی که درویشی برای مذکر و مونث بودن سازها در دایرءالمعارف خود آورده است) مذکر و مونث، اصولاً سمبل جامع موسیقی است. طبل، شاه سازهای موسیقی به حساب می آید.

۱-۱-۳-۳.سمبولیسم مبتنی بر تعابیر ادبی و ... :

هیچ سازی به اندازه طبل وظایف بنیادی کیشی- مذهبی را دارا نیست و هیچ سازی به این اندازه تقدس ندارد. در برخی از اساطیر افریقا این ساز تعابیر و سمبولهایی نظیر زمین، شب، ماه، شیر، پستان و غیره را تداعی می کند."(همان:۲٤)

سمبولیسم برخی از سازها بر پایه اساطیر، گفته‌های بزرگان، شیخها مورد احترام و حتی صدای حق یعنی خداوند است.(مانند تمبیره در استان هرمزگان، تمبور منطقه کرمانشاه، نقاره گیلان)

۱-۱-۳-٤.سمبولیسم به عنوان وسیله‌ای برای رفع یا دفع بیماری‌ها و طرد ارواح خبیث:

"در بسیاری از فرهنگ‌های سنتی و کهن، ساز وسیله‌ای برای رفع بیماری و یا راندن ارواح پلید بوده و هنوز هم هست."(همان)

به عنوان مثال استفاده از نی در بین ترکمنها برای دفع بیماری سرخک در کودکان و یا به کارگیری ساز نی در مازندران برای بر طرف شدن ترس افرادی که در مقابل حمله پلنگ مقاومت کرده‌اند و در

---

[۵] اصطلاحی است که درویشی در دایره المعارف ساز برای سازهای مذکر و مونث می-آورد.

شهرهای ساحل خلیج فارس برای یافتن جسد شخص غرق شده سرنا یا دهل می‌نوازند و یا به عنوان مثال در مناطق جنوبی کشور اعم از هرمزگان، بوشهر، خوزستان و بلوچستان به نیروهای مرموزی اعتقاد دارند که شرور هستند و روح و جسم انسان را تسخیر کرده و او را وادار به انجام اعمال غیرارادی می‌کنند. مردم که در این مناطق زندگی می‌کنند برای دفع این ناهنجاری مجالسی برپا می-کنند که سازهای کوبه‌ای در آن نقش عمده‌ای دارد. در بسیاری از فرهنگها از زنگوله یا زنگ برای دفع چشم زخم استفاده می‌کنند. کاری که زنان بلوچ برای خود و فرزندانشان انجام می‌دهند. استفاده از زیورآلات در بین زنان بلوچ به جز زیبایی و سرمایه مالی، کارکردی نمادین دارد. برخی از بومیان مناطق مرزی ایران در هنگام کسوف و خسوف بر تَشتهای مسی و آهنی می‌کوبند، چون اعتقاد دارند در لفظ عامیانه جن و پری از آهن می‌ترسند. احتمال می‌رود استفاده از زنگ در آیین مذهبی نیز ریشه در فرهنگ آشوری دارد. البته بنا به گفته «مجدی» (۱۳۹۰) در مراسم «زار» از سازهای کوبه‌ای و در مراسم «نوبان» از سازهای زهی و به طور اختصاصی از «تنبیره» استفاده می‌کنند. هر دو این مراسم در خطه جنوبی ایران و علی‌الخصوص جزایر جنوبی اجرا می‌شود. به عنوان مثال در جزیره «خارگ» از ساز «شیخ فرج» (سازی کوبه‌ای و پایه ای با اصالت آفریقایی) استفاده می‌کنند، که احتمال می‌دهند این مراسم با ورود برده‌ها به سواحل دریای عمان و خلیج فارس وارد ایران شده است و در جزایر ایران (به دلیل شرایط بکر) همچنان به همان روش خود باقی مانده است. در اصل این مراسم مربوط به احضار جِنها برای دور کردن افکار پلید و شیطانی اجرا می‌شود. اصطلاحی که این مردم برای «انس» و «جِن» استفاده می‌کنند، «اهل زمین» و «اهل هوا» است. «ژان دورینگ»[۶] (۲۰۱۱) معتقد است:

... جِنهای مسلمان با ساز تنبیره به مراسم نوبان می‌آیند و این ساز دارای محرمات متعددی است. مثلا حتما قبل از اجرا وضو می‌گیرند و این طهارت به شیوه مسلمانان انجام می‌شود. به همین دلیل در این مراسم از کلمات قرآنی مانند «لا اله الا الله» استفاده می‌شود. امادر مراسم زار و «گواتی» در بلوچستان جنهای غیر مسلمان احضار می‌شوند و به شخص مورد نظر برای این مراسم خون گوسفند قربانی را می‌دهند که اینکار با اعتقادات مسلمانان منطبق نیست. این مراسم همیشه برای دفع بلا نیست گاهی

[۶] Jean During

برای پیشگویی نیز مراسم گواتی(در فصل ششم به طور کامل به آن پرداخته می‌شود) برگذار می‌شود. آوایی که در حین این مراسم اجرا می‌شود ساحلی و عربی است و بیشتر ریشه در گفتار «حبشی» و افریقایی دارد. این اتفاق به اعتقاد دورینگ بیشتر بر روی زنان اجرا می‌شود.

"قسمت‌های مختلف یک ساز نیز در بسیاری از فرهنگ‌ها نقش نمادین داشته و دارند."(همان:۲۵)

مثلاً در برخی از کشورها سیمهای ساز «عود» را به ترتیب به چهار عنصر خاک، آب، باد و آتش تشبیه می‌کنند و به همین دلیل سیم اول را خاک و سیم آخر را آتش می‌نامند.

نمونه دیگر آن دوتار «قربان خان» در خراسان شمالی است که یکی از سیمها را آدم و دیگری را حوا می‌نامد که کاملاً جنبه‌ای اسطوره ای و نمادین دارد و یا ساز «عاشیقی» در آذربایجان که کاسه ساز را به عدد ۹ تشبیه می‌کند که نمادی از تعداد قطعات استخوانهای سر جمجمه دارد.

از همه مهمتر در بلوچستان، ساز «نَل» (نی بلوچی) است. این ساز که در بلوچستان به نامهای «قلم» یا «کلم» معروف است نواختنش در ۱۰ روز اول محرم و ۱۳ صفر حرام و ممنوع است. به گفته یکی از شاگردان مرحوم «شیخ قادری» (نوازنده نی و خلیفه قادریه در چابهار) که نخواست نامش فاش شود، می‌گوید: ساز قلم ٦ بوق (گره) دارد که به ٦ وَلی منسوب شده است و چهار سوراخ که به چهار خلیفه سُنی (ابوبکر، عمر، عثمان و علی) مربوط می‌شود. ساز قلم در سه اندازه است که به گفته او در هنگام اجرای کار و به تشخیص نوازنده، بیمار و یا جن از یکی از آنها استفاده می‌شود. اندازه بزرگ آن برای نوازندگان صدایی دلنشین دارد که به آن «زرکنیکی» گویند. (متوسط آن، «سرگر» و کوچک آن، «دوکو» نام دارد)

۱-۲. رده بندی سازها:

قدیمی‌ترین روش رده بندی سازها متعلق به چین ، هند و یونان باستان است. ابتدا چین را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

۱-۲-۱. چین:

"در چین قدیم سازها بر اساس هشت نوع ماده مختلف که در ساختمان آنها به کار رفته طبقه‌بندی می‌شوند، بدین ترتیب: