

ریشه یابی تکنوازی و بداهه نوازی در موسیقی ایرانی

بخش اول

پس از ورود اسلام به علت تکفیر موسیقی و ممنوعیت آن از دیدگاه دینی، کسی تمایل یا رغبتی نداشت که به این حرفه روی آورد، لذا دوری جستن از این هنر به طور آشکارا آن را فردی و خصوصی و بیشتر درون اندرونی ها پنهان ساخت

داریوش افراسیابی – تورنتو

برای یافتن علل سبک اجرایی و یا دیدگاه هنری تکنوازی و بداهه نوازی که جزو ملزومات و اساس موسیقی ایرانی است به بررسی و تحلیل شرایط اجتماعی که باعث تکوین این نگرش شده است پرداخته ام تا شاید بتوان در پس مسائل تاریخی، اجتماعی راز و علت این نوع نگاه و شیوه اجرایی را دریافت.

در نگاهی به موسیقی سایر کشورهای دیگر شاید بتوان چند نمونه محدود را در این زمینه یافت که مانند موسیقی ایرانی از تکنوازی و بداهه نوازی سود جسته اند، البته بدون در نظر گرفتن موسیقی جاز تازه متولد شده ی آمریکایی که ابتدا به وسیله افراد عامی و فاقد تحصیلات اجرا و بعدها رشد و گسترش یافت، در آسیا می توان به موسیقی سه کشور ایران، هند، چین و در اروپا به موسیقی اسپانیا (فلامینکو) که دارای موسیقی دستگای هستند، اشاره کرد. برخی از موسیقی های مجار و رومانی را نیز می توان نه در تکنوازی، بلکه در بخش بداهه و گروه نوازی گنجانند. در موسیقی شمال آفریقا یا کشورهای با فرهنگ اسلامی – عربی، در گذشته های دور تکنوازی و بداهه نوازی بیشتر از امروز رایج بوده، ولی آنچه که امروزه شنیده می شود، بیشتر گروه نوازی و کمتر تکنوازیست و در موسیقی اعراب امروزه خواننده و نوازنده تواما همراهی دارند.

چرا بیشترین سهم را در موسیقی ایرانی بداهه و تکنوازی دارد؟ در نگاهی به ساختارهای اجتماعی و بررسی عوامل و عناصر تشکیل دهنده فرهنگی در کشورهای ذکر شده آسیایی – ایران، هند، چین – می توان به عاملی که در بین این سه فرهنگ و کشور مشترک است اشاره کرد که شاید تأثیری مستقیم در نحوه نگرش فرهنگی جامعه داشته که باعث به وجود آمدن نگاهی مشخص و برداشتی ویژه از روابط اجتماعی و به وجود آمدن سبک و دیدگاهی در تولیدات فرهنگی، هنری و موسیقایی شده است.

از نظر بافت جامعه شناسی هر سه کشور در طی هزاره های گذشته دارای فرهنگی پدرسالار و دارای سیستم های حکومتی استبدادی و قدرت فردی (در ایران به نام شاه، در هند مهاراجه یا شاه، در چین خاقان یا امپراتور) بوده که با سعی و کوشش فراوان، این روابط و ساختار حاکم اجتماعی را پشتیبانی کرده اند و مردم در حقیقت نقشی در تصمیم گیریها و تغییرات اجتماعی نداشتند و به علت این نوع نگاه و شرایط حاکم در این سه فرهنگ، ساختارهای اجتماعی با قدرت و رهبری فردی بنیان گذارده شده اند. در این نوع جوامع تغییرات به کندی انجام می پذیرند و یا حتی اصلاً انجام نمی پذیرند، لذا تا قرن نوزدهم دگرگونی چندانی در فرهنگ این سه

کشور به چشم نمی خورد. تغییر نکردن اندیشه ی فرهنگی در زمانی طولانی و پایه مشترک در عناصر اندیشه که بین هند و ایران به دلیل پیوند اولیه فرهنگی - نژادی (آریایی) وجود داشت، می توانسته فصل مشترکی باشد و برداشتی یکسان را در هنر به وجود آورد. موسیقی نیز ابتدا وجه مشترک بین این دو قوم بوده است، اما در گذر زمان و تغییرات محیطی و تسلط های تفکری و نظامی اقوام مختلف در منطقه بر این دو قوم، این دو موسیقی راهی جداگانه از هم پیش گرفتند. در هند رقص و موسیقی از دیدگاه مذهبی جنبه ی تقدس پیدا کرد و در ایران این دو هنر از دیدگاه دینی مورد نکوهش و خوار شمرده شدند، اما همچنان که مشاهده می شود بداهه نوازی و تکنوازی در هر دو فرهنگ از روزگاران کهن تا به امروز رایج و مرسوم بوده است.

به علت همان ممنوعیتها و محدودیتهای اندیشه در ساختار سازها نیز تحولی ایجاد نشد و با همان شکل و اندازه های اولیه ی خود باقی ماندند، یعنی سنتور همان شکل اولیه ی سنتور را داراست و یا کمانچه و سایر سازهای دیگر و مانند غرب، شرق نتوانست سازی مانند پیانو را به وجود آورد که بتواند مجموعه ای از نتهای هماهنگ را بنوازد و در نتیجه اندیشه ی هارمونی و موسیقی ترکیبی نیز رشد نکرد و چون موسیقیدان بر مبنای همان ساز به تولید و ساختن موسیقی می پردازد شاید از این روی بوده که هارمونی دور از ذهنیت موسیقیدان ایرانی، هندی، و چینی بوده است. در ایران اما عامل مذهب پس از ورود اسلام نقش تعیین کننده در جهت دادن اندیشه در این هنر داشته است. حمایت دین از حکومتها و تعیین حد و مرزهای زندگی به وسیله ی آن و رابطه ی قدرتمند پدرسالاری و فرمان بی چون چرای قدرت مطلقه شاه در اجرای مناسک دینی راه را بر رشد و تحول در ساختار و روابط اجتماعی بست.

ماهیت نظام های اجتماعی در شرق و غرب بر مبنای شرایط اقلیمی بسیار متفاوت بوده است. گردهمایی و متحد شدن قبایل در یک حکومت متمرکز در ایران، همیشه به صورت غلبه ی قبیله ی قوی تر و تحت کنترل درآوردن قبایل دیگر بوده است. و این روند همواره در طول تاریخ ایران انجام گرفته است. محتوای قوانین و ساختار حکومت به زندگی اجتماعی مردم مربوط می شود و نهادی که بر این مناسبات کنترل و یا نظارت داشته، رئیس قبیله، رهبر، شاه، کدخدا این مناسبات را سازمان می داده است.

از عهد باستان در ایران برای پرسش های اساسی زندگی، دین جوابگوی نیازها و داوری بوده است و نهاد دین در حوزه سیاست تداخل داشت و در بعضی از مقاطع دین و سیاست یکی بوده اند و برخلاف یونان، که اخلاق و دین از حوزه سیاست جدا بود، در ایران سیاست و حکومت یعنی نهاد اصلی قدرت با دین آمیخته بوده است به طوری که فردی که بر مسند داوری اخلاقی نشسته بود، قضاوت سیاسی و حقوقی را نیز عهده دار بود، چه قبل از اسلام (فره ایزدی) و چه بعد از اسلام (خلیفه الله، ظل الله) و در تمام وجوه معیار و اساس سنجش درستی و یا نادرستی رفتار انسان، دین بوده است نه عقل انسانی. به عبارت دیگر با این شیوه ی اندیشه، برای عقل انسانی محدوده ای تعیین گردید که از آن نمی بایست پای بیرون نهاد و اگر از این حد تجاوز می شد، به منزله دخالت در کار الهی به شمار می رفت. از این روی ساختار حکومتها همواره در چنبره ی قدرت فرد و رعایت بی چون و چرای قوانین طبقاتی بود و اشراف خواهان تغییری در روابط جامعه به علت منافع خود نبودند و همواره ابزار حاکمیت

و شرایط حاکم را پشتیبانی می کردند، و به علت دیرپایی این روابط، اندیشه ی جامعه نیز همچنان بر آن محور به تولید و به سامان دهی خواسته ها و نیازهای خود می پرداخته است. آنچه که در اسناد و مدارک تاریخی از دوران ساسانیان به جای مانده حکایت از آن دارد که حداقل موسیقی جایگاه شایسته ای را در آن زمان داشته است و بنیاد موسیقی ایرانی را به سه موسیقیدان مشهور آن زمان، باربد، سرکش و نکیسا نسبت می دهند و معابد دین مانوی با موسیقی مراسم خود را برگزار می کردند و اردشیر بابکان نیز سنتور می نواخته است.

اما پس از ورود اسلام به علت تکفیر موسیقی و ممنوعیت آن از دیدگاه دینی، در طول هزار و چهار صد سال گذشته، کسی تمایل یا رغبتی نداشت که به این حرفه روی آورد و یا در محیط زندگی خویش بدین شغل معروف شود، لذا دوری جستن از این هنر به طور آشکارا آن را فردی و خصوصی و بیشتر درون اندرونی ها پنهان ساخت. یعنی اگر هم علاقه ای به فراگیری این هنر بوده بیشتر پنهانی و نه آشکارا انجام شده است و اگر فردی تمایل به فراگیری موسیقی و یا نواختن سازی داشت، با دشواری های متعددی روبرو بود و امکان دسترسی سهل و آسان نه به استاد موسیقیدان داشته و نه جایی و یا مکانی را می توانست برای تهیه ساز بیابد، و تنها در شکل و رابطه ی خصوصی و توصیه استاد مربوطه می توانست ساز تهیه کند. چون ساختن ساز به مراتب عملی بدتر از نوازندگی آن بوده است و خود گناه و کاری ناصواب بود و تا این اواخر نوازندگان ایرانی ساز را در زیر عبا، مخفیانه حمل می کردند تا نزد اهالی محل انگشت نما نشوند و برچسب بی دینی و مطرب بدانان نخورد (تا اوایل دوره پهلوی مردان از عبا استفاده می کردند و یا کت بلندی به نام ردا که تا سر زانو می رسید می پوشیدند) و طبیعی بود که ساختن آن نیز نباید آشکارا انجام می شد و لاجرم یک نفر نمی توانست سازهای مختلف را بسازد، لذا دسترسی به کسانی که در رشته ساختن ساز فعال بودند نیز به سادگی میسر نبوده است.

تصویر کردن فضایی این چنینی که در آن چه استعدادها که امکان رشد نیافتند و چه احساسات و تمایلاتی در درون انسانها که سرکوب نشدند و چه افسارها که بر احساسات درونی که نیاز به بیان شدن از طریق موسیقی داشتند زده شده سخت دشوار و غم انگیز است.

زمانی که در اروپا هنر موسیقی در اوج خود بود و آهنگسازان قابلیت های خود را در قالب ساخته های خود می آفریدند و ارکسترهای متفاوت از مجلسی و سمفونیک قطعات آنان را اجرا می کردند و موسیقی در دسترس همگان قرار داشت، ایرانی در پستو و اندرونی و در نهانخانه ی دل خود زمان را نظاره گر بود تا شاید از پس امروز تیره و تار فردایی - و فرداهای دیگری باشد به امید آنکه بتواند راهی دگر بیابد تا مکنونات قلبی و احساسی خویش را بیان نماید.

آزادی در حیطه ی ادبیات این محدودیت ها و ممنوعیت های زمینه های هنری، مانند نقاشی و موسیقی را به گونه ای ملموس در خود بازتاب داده است و شاعر با اشعارش نقاشی کرد و با واژه های شعرش موسیقی نواخت و شاید با این شیوه بوده که شاعر با استفاده از وزن های موزون و تکرار واژگانی که بار ریتمیک به همراه دارند جای خالی موسیقی را پر کرده است.

ادامه دارد