ژان دورینگ*

تأثیر موسیقی ایرانی بر موسیقی آسیای میانه

پیشگفتار

گرایش غالب در علوم انسانی و اجتماعی طبقه بندی رشته های گوناگون بر اساس ویژگی های‌زبانی و یا جغرافیائی آن هاست. موسیقی شناسی اقوام (ethnomusicology) نیز، که زمانی موسیقی‌شناسی تطبیقی‌نامیده می‌شد، از همین گونه طبقه بندی پیروی می‌کند. امّا اگر موسیقی را نه تنها هنر بلکه یکی از رشته های دانش به شمار آوریم، باید آن را چون دیگر دانش ها پدیده‌ای تطبیقی بدانیم. آراء فارابی، پدر علم موسیقی ملل، دراین‌باره بر بینشی‌جهانی از فرهنگ استوار است. وی نخست به یونان اشاره می‌کند، به مقایسهٔ سازها و انواع موسیقی‌درسرزمین‌های گوناگون می‌پردازد و سرانجام تفاوت بین‌موسیقی جوامع مسلمان و دیگرجوامع را برمی رسد.

دربارهٔ موسیقی سنّتی و حتّی موسیقی محلی ایران پژوهش های بسیار انجام شده امّا هنوز نظری جامع در بارهٔ جای این موسیقی در گسترهٔ فضا و زمان در

---

* این نوشته ترجمهٔ سخنرانی ژان دورینگ به زبان انگلیسی است که در ۲۲ مارس ۲۰۰۲ در برنامهٔ سخنرانی های نوروزی استادان ممتاز ایران‌شناسی- که هرسال به دعوت مشترک بنیاد مطالعات ایران و دانشگاه جورج واشنگتن در این دانشگاه برگزار می شود- ایراد شد. از راهنمائی های بی دریغ دکتر حسن کامشاد، گلنوش خالقی و دکتر داریوش ثقفی، به ویژه در ترجمهٔ پاره ای از اصطلاحات موسیقی این نوشته، بی نهایت سپاسگزاریم.

دست‌نیست. افزون براین، تاریخ موسیقی ایران، به ویژه از سدهٔ شانزدهم تا بیستم میلادی، نیز نانوشته مانده است. ازهمین رو، دراین گفتار، هدف اصلی بررسی سنّت موسیقی‌ایرانی در یک پهنهٔ گستردهٔ جغرافیائی و فرهنگی است. رهیافت به این بررسی چندان آسان به نظر نمی رسد. موسیقی شناسی اقوام آنگونه‌که من دریافته‌ام، رشته‌ای بس‌گسترده‌است و پیوسته درحال تحوّل. بی‌شباهت به زبانشناسی نیست، زیرا درموسیقی‌نیز همانند زبان ابزار و عناصری مانند صوت وسکوت، شکل شناسی، دستور زبان، و قواعد وزن وعروض به کار می‌آید. ازهمین رو، به یک‌قطعهٔ موسیقی می‌توان از منظر ادبی و زبان شناسانه نگریست، و به نوع و شکل و موضوع و ویژگی‌های نمادین و کلامی‌آن همانند یک متن پرداخت. به عنوان نمونه، آشکارا در "ردیف" موسیقی‌ایرانی و تاحدّی در "مقام" موسیقی آسیای میانه، تأثیر ساختار غزل پیداست. از سوی‌دیگر، به موسیقی‌صرفاً از بُعد مردم شناختی نیز می‌توان نظر انداخت بی آن‌که نیاز به شنیدن یا بررسی محتوای آن باشد. به سخن دیگر، موسیقی را می‌توان یک‌پدیدهٔ اجتماعی شمرد وبه بررسی زندگی‌هنرمند و یا واکنش جامعه به آثار او پرداخت. سرانجام، موسیقی را همانند یک اثر هنری و از منظر زیباشناسی نیز می‌توان ارزیابی کرد و به عنوان نمونه پرسید که یک قطعهٔ‌موسیقی‌چگونه ساخته می‌شود، ویژگی‌هایش چیست و با قطعات دیگر چه تفاوت هایی دارد و اگر تازه و بدیع باشد با چه واکنش‌هایی روبرو خواهد شد؟ این رهیافت های گوناگون به موسیقی، که در دههٔ اخیر درایران رواج یافته، در فرهنگ‌جوامع شرقی به ندرت دیده می‌شود.

هریک ازاین رهیافت هامی‌تواند به تنهائی روشنگر باشد، امّا اگر از چند رهیافت‌برای دستیابی‌به نقاط اشتراک و افتراق موسیقی‌اقوام در سطوح مختلف بهره جسته شود، داده های بیشتر و مفیدتری به دست خواهد آمد. هدف اصلی این گفتار ازاین نیز بلندپروازانه تراست و آن بررسی موسیقی ایرانی‌است با تکیه بر ادبیات، مردم شناسی و زبان‌شناسی تطبیقی. به سخن دیگر، هدف ارزیابی موسیقی‌ایرانی و پی‌بردن‌به ویژگی‌های آن است در آینهٔ فرهنگ همسایگان‌ایران. امّا نخست باید به نقاط‌اشتراک و افتراق این فرهنگ‌ها بپردازیم وبه یافتن پاسخ برخی پرسش‌ها در زمینهٔ زیباشناسی موسیقی برآئیم.

با پی بردن به رمز و راز دستاوردهای پیشینیان یا معاصران است که هنرمند می‌تواند بدعت گذار شود و راهی تازه گشاید. بسیاری از موسیقی دانان و نوازندگان ایرانی نیز همواره در پی نوآوری اند امّا در این تلاش از مرزهای میهن خویش فراتر نمی روند. بیشتر به درون می‌نگرند و الهام از موسیقی محلی

می جویند و به نظام های موسیقی معاصر برخی جوامع همسایه، که به موسیقی چند سدهٔ پیش ایران می ماند، عنایتی ندارند.

پیوندهای موسیقی ایرانی و آسیای میانه

پس از ۹ سال زندگی در ایران در دورانی دور، سه سال اخیر را در آسیای میانه، در ازبکستان و سرزمین های اطراف آن، به سر برده ام و با چشم و گوش کسی که در سنت موسیقی ایرانی آموزش دیده و پرورش یافته به بررسی سبک و سنّت موسیقی این سامان پرداخته ام. موسیقی مردمی، به ویژه در فرهنگ تاجیک (نواحی روستائی تاجیکستان و شهرهائی چون بخارا)، در مقام، ضرباهنگ، فرم و سبک آهنگ همانندی بسیار با موسیقی ایرانی دارد. ایرانیان بخارا گنجینهٔ آهنگ‌های قدیمی را که احتمالا ازخراسان سرچشمه گرفته است هنوز نگه داشته اند.

از سوی دیگر، بین موسیقی کلاسیک ایرانی و فرارودی اختلاف بسیار است. امّا اگر آهنگ ساز و دانشمند بزرگ سمرقندی، عبدالقادر مراغی، می‌توانست در قاهره پیرو و هوادار داشته باشد باید پذیرفت که در دوران او بین موسیقی خاورمیانه و آسیای میانه قاعدتاً فاصله چندان نبوده است. امّا، امروز چنین نیست و سنّت های موسیقی بخارا، خیوه، خجند و کاشغر با موسیقی ترکیه و مغرب مشابهت بیشتری دارند تا باموسیقی ایرانی. بررسی و پژوهش بسیار لازم است تا بتوان به علل این تفاوت ها و مشابهت‌ها پی برد. امّا برای آنان که به فرهنگ موسیقی ایرانی اِشراف دارند، فرهنگ موسیقی کوچ‌گری (nomadic) ایران نشان اصلی فاصله بین ایران-توران از یکسو و دنیای ترکان کوچ‌گر و قبیله ای، از سوی دیگر، است. بین موسیقی کوچ‌گری و شهری آشکارا در اصل تفاوتی فاحش است، امّا به‌خوبی می توان دید که در طول سال ها این هر دو با تأثیر متقابل بر یکدیگر غنی شده و به عناصر مشترکی دست یافته اند. در واقع از منظر زیباشناختی، و نه صرفاً مردم شناختی، به این نکته می توان پی برد که چگونه موسیقی کوچ‌گری به تدریج برخی ویژگی‌های موسیقی ساکن شهرنشینان را می پذیرد و در مقابل موسیقی شهری به موسیقی کوچ‌گری می‌گراید. مشخصات این روند دوسویه را می توان چنین خلاصه کرد که موسیقی کوچ‌گری به‌تدریج به هم‌نوازی، تعریف مشترک از وزن و ضرباهنگ، تنظیم آثار، ساختن آهنگ های دستجمعی گرایش یافته و موسیقی شهری برعکس به تک‌نوازی و تخصیص و تقسیم کارها.

برای شرح بیشتر این نکته باید نخست به بررسی و مقایسهٔ موسیقی سنّتی ایران و موسیقی «مقامی» فرارود بپردازیم. در این جا، با زمینه ها و عناصر

تاریخی شهری مشترک ایرانی (به معنای گستردهٔ واژه) و شغدی روبروئیم، حتّی در مورد موسیقی مردمانی که یکسره از تبار ازبکی یا اویغوری باشند. در مورد موسیقی کوچگری ـ یا آنچه از این موسیقی برجای مانده ـ و به ویژه در مورد موسیقی مردم قرقیزستان و قزاقستان، فاصله بسیار به نظر می‌رسد. در واقع، دنیای موسیقی اینان برای اویغورها و ازبک ها غریبه می‌نماید در حالی که تا حدود یک سدهٔ پیش‌قبیله های ترکی‌در کنار دروازه های سمرقند و بخارا اطراق می کردند.

به هر حال بهتر آن است که همانند زبانشناسان که در شرح زبانی خاص نخست به آواشناسی آن می پردازند، با سخنی در باب درونمایهٔ موسیقی آغاز کنیم و پیش از آن که دستور زبان موسیقی را بررسیم به آواها، آهنگ ها و طنین های‌آن بپردازیم. در مورد طنین آهنگ تفاوت چندانی در موسیقی های مورد بحث به نظر نمی‌رسد. مانند ایران، در موسیقی این خطّه نیز نخست نوای سازهای زهی، اعم از آرشه‌ای (کمانچه) یا زخمه ای (سه تار، تنبور) به گوش می‌خورد و سپس صدای سازهای ضربی (دف، دایره) وآنگاه سازهای بادی(نی). صدای‌بلند وپرطنین سیم‌های ابریشمی دوتار، که به احتمالی از موسیقی کوچ‌گری سرچشمه گرفته، در دنیای ایرانی شنیده نمی شود. در آذربایجان، بلوچستان، یا افغانستان صداهای روشن و پرطنین را می‌پسندند. بااین همه، درایران و هند برتری با صوت های روشن و بلند است. چندی پیش یکی از همکاران عرب نگارنده قصد داشت شماری از نوازندگان اویغوری را برای اجرای برنامه‌ای به به بیروت دعوت کند، امّا پس‌ازشنیدن برنامهٔ آنان به این نتیجه رسید که شنوندگان‌عرب از شنیدن نوای روشن و تیز تنبور لذّتی نخواهند برد و از همین رو به نوازندگان کمانچه روی آورد که در دنیای عرب ناشناخته نیست. این داستان خود مؤید این واقعیت است که سلیقهٔ موسیقی اعراب با سلیقهٔ ایرانیان و مردم آسیای میانه یکی نیست، گرچه سیستم موسیقی بغداد با سیستم موسیقی ایران شباهت بسیار دارد.

درفرارود، همانند ایران، صداهای قوی و رسا را می‌پسندند و معتقدندکه موسیقی‌سنّتی باید در صداهای بالا اجرا شود و به اوج رسد. افزون براین، گوشه های تزیینی‌موسیقی‌این‌نواحی نیزیکسره با یکدیگر متفاوت اند آن گونه که می توان سبک آوازهای ایرانی، آذری و کردی (و حتّی قفقازی) از یکسو، و سبک آوازهای فرارود از سوی دیگر، را متمایز از یکدیگر دانست. تقلید از سبک آواز ایرانی برای یک خوانندهٔ خوش صدای تاجیک که با آواز اپرا هم آشنا باشد بسیار دشوار است. البته برخی آوازخوانان توانا به اجرای هردو سبک‌اند.

در مجموع، گوشه های تزیینی موسیقی فرارود، چه در آواز و چه در

نوازندگی، با مایه های موسیقی هندی نزدیک تر است. به عنوان نمونه، نوازندهٔ عود با انگشتان دست چپ چنان سیم ها را کنترل می کند که ارتعاش صداها بالا و پائین رود. از همین رو، ازبکان موسیقی هندی را به موسیقی ایرانی که مایه های تزئینی خاص خود را دارد ترجیح می دهند. تاجیکان به نوبهٔ خود هردو سبک موسیقی را می پسندند امّا، طبیعتاً با موسیقی ایرانی الفت بیشتری دارند. در این زمینه باید توجه داشت که سلاطین مغول از تبار ازبکان بودند و بسیاری از موسیقی دانان و نوازندگان را از خراسان بزرگ به دربار خود فراخواندند. به همین سبب پیروان سنّت موسیقی کارناتیک جنوب هند موسیقی نواحی شمالی را التقاطی و متأثر از موسیقی ایرانی می‌شمرند.

با این همه، در لایهٔ بیرونی یا آوائی‌ی موسیقی فرارود به ویژگی خاصی برمی‌خوریم که همانا نبودن ربع پرده است. حضور یا غیبت این گونه فواصل را باید وجه ممیزهٔ بین موسیقی خاورمیانه ازسوئی، و آسیای میانه و هند، از سوی دیگر، دانست. در عین حال، باید به این نکته نیز اشاره کرد که در آسیای میانه نیز گاه پرده های مختص خاورمیانه (ایرانی، عربی یا ترکی) به گوش‌می‌رسد. فواصل درهم بافته مانندسه چهارم پرده یا آهنگ های بی‌حالت در موسیقی سنّتی فرارود وجود داشت امّا با گسترش نفوذ موسیقی روسی به تدریج از میان رفت. تاجیکان و ازبکان علی رغم اختلاف در زبان فرهنگ موسیقی مشترکی را به ارث برده اند. امّا تاجیکان برخلاف ازبکان فواصل موسیقی ایرانی یا خاورمیانه ای را خوش می دارند. در واقع، برخی خوانندگان تاجیک از آواز ایرانی تقلید می کنند در حالی که یک خوانندهٔ ازبک بعید است به چنین تقلیدی دست زند. براساس این داده ها است که می توان فرض کرد که از رهگذر هنرسراهای موسیقی و تأثیر موسیقی روسی در میان ازبکان حالت های صدای قدیمی ترکی به تدریج حالات‌ایرانی را ـکه هنوز در موسیقی تاجیک جای دارندـ از میدان به در کردند.

شاید بتوان گفت که حضور یا غیبت نت های بِکار خود معرّف اختلاف بین دو جهان ایرانی و ترکی است. در حال حاضر ما به نت های بِکار در موسیقی جوامع ترک شهرنشین یا کوچگر آسیای میانه بر نمی‌خوریم. ترکمن ها، ترک های خراسان، قراقالپاک، قزاقستان و قرقیزستان، تاتارها، ازبک های امروزی، اویغورها همگی این نوع نت‌ها را از موسیقی خود زدوده اند. البته در این مورد استثناء نیز وجود دارد. به عنوان نمونه، یک استاد قرقیزی با سه تاری که در اختیارش قرار گرفت یک قطعهٔ کامل را با استفاده از نت های بِکار نواخت. این استثناها را باید در پژوهش جداگانه ای بررسید. به این نکته نیز باید توجه داشت که

نت‌های پکار را در همه سیستم های موسیقی ایرانی نمی توان یافت. بلوچها از این نت ها در نواختن کمانچه استفاده نمی کنند ولی در دونلی به کار می‌برند. اهل‌حق کردستان نیز، بی‌آنکه متأثر از موسیقی غربی باشند، تنبور را در گام‌های آرام غربی می نوازند. به هر تقدیر، گام نیم پرده‌ای در انواع تار و عود ترکیه، در تنبور ترکمن های خراسان غربی، در ساز آذری، دوتار اویغوری و ازبکی، و دومبرای‌قزاقی، کموز قرقیزی و دومبرای افغانی و ازبکی به گوش‌می‌خورد.

یکی‌از جالب‌توجه ترین ویژگی‌های موسیقی ایرانی‌نقشی‌است که قالب‌های آزاد درآن ایفا می‌کنند، به‌خصوص‌درانواع‌آواز و چهار مضراب. در دیگر سنّت‌های موسیقی‌خاورمیانه عامل مسلط قالب های تصنیف شده است در عین حال که بداهه‌نوازی نیز در آن جای خود را دارد. در هندوستان نیز بداهه نوازی متداول است و در واقع تصنیف بهانه ای برای بداهه نوازی پیش نیست. در آسیای میانه، این نوع موسیقی عملاً وجود ندارد و به جای آن نغمه های ناموزون در «مقامباشی» اویغوری یا «قطعه آشولا»ی ازبکی رایج است. امّا در این گونه موسیقی نسبتاً آزاد نیز با بداهه نوازی واقعی روبرو نیستیم.

در این زمینه نفوذ رسم و سنّت چشم گیر است: نوازنده و خواننده آنچه را به او رسیده تکرار می کند و اگر بخواهد ابتکاری به خرج دهد باید در چهارچوب قالب ها و آهنگ های همیشگی باشد. به سخن دیگر، تقلید بر ابتکار اولویت دارد. یکی از استادان موسیقی آسیای میانه این نکته را چنین بیان می‌کند: «هر نغمه ای مولود نغمه ای دیگر است.» شش مقام بخارا-که به تقریب اهمیت نمادینی معادل اهمیت ردیف‌موسیقی ایرانی را دارد- دراین زمینه رهگشاست: درشش‌مقام همان ردیف به آسانی در پنج یا شش ایقاع مختلف پدیدار می‌شود، نخست‌در ۹ ضرب سپس در ۵ و ۴ ضرب و سرانجام در ۶ ضرب سرعت می‌گیرد و در نتیجه قطعات متمایزی می‌آفرینند. افزون‌براین، از یک مقام به مقام دیگر همهٔ نغمه ها شبیه یکدیگراند و تنها در گام با هم تفاوت دارند. به این ترتیب، می توان گفت که استادان موسیقی آسیای میانه به سبک تقلیدی مبتکرانه ای دست یافته اند. خوانندگان این خطه هیچگاه در مجالس موسیقی خصوصی به دیوان حافظ یا مثنوی مولوی برای بداهه‌سرائی متوسل نمی‌شوند. قطعه یا تصنیفی آشنا را باندکی دستکاری می‌خوانند، چه، شنوندگان آن‌ها انتظار شنیدن اثری بدیع ندارند و تنها تشنهٔ اجرائی استادانه‌اند.

با این همه باید تأکید کرد که در عمل، بین سبک موسیقی ایرانی (یا خاورمیانه ای) و سبک موسیقی آسیای میانه تفاوت بنیادی وجود ندارد. نوازنده وخوانندهٔ ماهر قطعات انبانهٔ خود را براساس‌نیازی‌که دارد تنظیم می کند؛ ازآن

هامی‌کاهد یا برآن ها میفزاید یا آن را با تحریری خاص‌اجرا می‌کند. از سوی دیگر، بداهه‌نوازی درموسیقی ایرانی اغلب تکراری وتصنعی‌است و باتقلید از نسخه‌های آشنا و متداول صورت می‌پذیرد. اختلاف اصلی بین این دو موسیقی در این است که در ایران هنرمند خود را از ضرورت تقلیدِ صِرف آزاد می شمرد در حالی که در آسیای میانه هنرمند در بندِ رعایت سبک پیشینیان و مدل‌های پذیرفته شده است و به هر حال ادعائی به نوآوری و خلّاقیت ندارد. نوازندگان تاجیک، اویغور و ازبک صدها تصنیف یا آهنگ‌های ضربی را به دقّت از بردارند وخوانندگان نیز باید بتوانند آواز خود را با دائره، رباب، تنبور یا دوتار همراهی کنند. برخی‌از این هنرمندان ده ها یا صدها تصنیف شنیدنی هم ساخته اند. شمار نوازندگان و موسیقی دانان مبرّز در تاجیکستان‌وازبکستان‌شاید ده تا بیست برابر شمار همتایانشان درایران‌باشد.

به احتمالی وضع موسیقی و نوازندگان در ایران گذشته نیز، دستکم تا آغاز دوران صفویه، همین گونه بوده است. طبق منابع قدیمی، موسیقی آن دوران ایران بیشتر به مدل موسیقی آسیای میانه شباهت داشت تا به موسیقی ردیف دوران قاجار. در واقع، وضع کنونی موسیقی ایران به مکتب گذشته شباهتی ندارد. امّا خواننده ای چون استاد عبدالله دوامی را می توان از نمایندگان مکتب موسیقی قدیم ایران دانست. نگارنده خود شاهد بود که این استاد از آزادی عملی که نوازندگان جوان ایرانی در اجرای ردیف برای خود قائل بودند رنج می برد. او و شاگرد وفادارش، محمود کریمی، یکسره از بداهه‌سازی پرهیز می‌کردند. اگر دیگر سازندگان و خوانندگان ایران نیز راه او را می پیمودند موسیقی ایران به موسیقی فرارود یا ترکیه نزدیک‌تر می شد مشروط بر آن که تصنیف را به سوی کمال می‌بردند و آن را رده بندی می کردند. امّا آنان راه دیگری را گزیدند، سبکی خاص را آفریدند که در عین تازگی دچار برخی کاستی ها بود. نیاز به تأکید نیست که انتخاب این سبک را باید تا حدّی ناشی از شرایط کلی نحوهٔ اجرای موسیقی در ایران دانست.

در این جا ضروری است به این نکته نیز اشاره کنیم که کندی تغییر و تحوّل و پایبندی به سنّت متعارف و اکراه به بداهه سازی از ویژگی های موسیقی روستائی و کوچ‌گری آسیا به شمار می رود. با این حال، نباید پنداشت که نوازندگان و موسیقی دانان آسیای میانه تنها به اجرای موسیقی سنّتی خود آن هم به سبکی یکسان قانع اند. به عنوان نمونه، نوازندگان و خوانندگان تاجیک به ارزش اصالت و نوآوری در موسیقی عمیقاً آگاهند و می دانند هنرمند تنها از راه نوآوری و توسل به سبک خاص خویش است که ممتاز و نام آور می شود.

جای آن است که یادآور شویم بین فرهنگ روستائی و فرهنگ کوچ‌گری آسیای میانه نیز وجوه تشابهی می توان یافت. امّا، اگر از دیدگاه موسیقی سنّتی خاورمیانه یا فرارود به دنیای کوچ‌گری بنگریم تفاوت بسیار خواهیم دید. به عنوان نمونه، بین یک نوازندهٔ سه تار ایرانی (یا یک عودنواز عرب) با یک کموزچی قرقیزی وجه تشابهی نیست. تفاوت بین آن ها نه تنها در موسیقی‌که می آفرینند بلکه در چگونگی شنیدن و تفکرشان نسبت به موسیقی نیز محسوس است. همین تفاوت را بین یک نوازندهٔ قزاق و یک خوانندهٔ مقام می توان حس کرد.

برای روشن تر شدن این تفاوت ها باید از ساخت موسیقی گذشت و به ویژگی های زیباشناختی کوچ‌گری از یک سو و شهرنشینی، از سوی دیگر، پرداخت و نقش زمان و فضا را در هنرهای شکلانی (plastic arts) به درستی شناخت. مهم ترین عوامل از این میان عبارت اند از:

عامل فضا) قرینه‌سازی که ازمحیط نشأت می گیرد و نه از طبیعت؛ فرادستی عوامل پویا بر عوامل ایستا؛ تصیف و آفرینش برپایهٔ تراکم انگیزه ها؛ یگانگی کارکردها (به عنوان نمونه، هماهنگی حرکات و وجنات دست و صورت هنگام نواختن سازها و آمیختن شعر و موسیقی). عامل زمان) فشردگی، تراکم و یگانگی در زمان کوچ‌گری از سوئی، و شتاب، تراکم کلام، تندی ضرب، قطعات کوتاه، تمایل به خلاقیت هنری، از سوی دیگر.

واقعیت آن است‌که جهان‌بینی جهان کوچ‌گری با جهان بینی جهان یکجانشینی تفاوت بسیار دارد. همانگونه که اشاره رفت، گام های ترکی که ربع پرده در آن ها نیست، از گام های ایرانی ساده ترند. گذشته از عامل سلیقه، دلیل دیگر این تفاوت گرایش کوچ‌گران ترک به موسیقی دوآوئی یا تولید دو صدا در آن واحد است. این تکنیک از ویژگی های عمدهٔ موسیقی آنان به خصوص در مقایسه با تلحین در موسیقی ایرانی است. به عنوان نمونه، یک نی نواز قزّاق می‌تواند در عین نوازندگی آواز هم بخواند و در نتیجه در آن واحد زیر و بم دانگ را تولید کند. نوازندگان ازبک، ترک آناتولی، و یا ترکمن در دوتار یا سه تار خود همهٔ این نغمه ها را در پرده و هنگام های متوازی، اسلوب دار و برابر با آواز در نت های دوّم، سوّم و چهارم تنظیم می کنند.

امّا، در دوتار ایرانی یا تاجیک این تکنیک به حداقل مورد استفاده قرار می‌گیرد. نغمه نوازی در عین حال نشان بُعد دیگری از فرهنگ کوچ‌گراست که همانا تعدّد و اختلاط وظایف و مسئولیت ها باشد. یک کوچنده، چه به تنهائی و چه همراه دیگران، برای ادامهٔ حیات در شرایط دشوار کوچیدن، باید بتواند کارها و وظائفش را به تنهائی انجام دهد. از همین رو، یک نوازنده در عین حال نقش

خواننده، شاعر، داستان سرا، روایت‌گر، طنزپرداز، و چه بسا جادوگر و رمّال، را نیز ایفا می کند.

به تحرّک طبیعی کوچ‌گران در مقابل ثبات و سکون یکجانشینان اشاره کرده‌ام. در موسیقی آنان این ثبات در تکرار آرام‌صدایی یکنواخت تجلی می‌یابد. اگر به صدای سه‌تار در موسیقی ایرانی یا تنبور تاجیک و ازبک گوش دهیم صدای بم به ندرت تغییر می کند و نغمه برآن، چون بر زمینی استوار، می‌لغزد. بیشترین ثبات را در موسیقی هندی می توان حس کرد که در آن یک نت اصلی در سراسر اجرای قطعه تکرار می شود زیرا همهٔ صداها بر یک یا دو نت بیشتر استوار نیست. در نظر هندیان این صدای اصلی تبلور و نماد «براهما» است و دیگر نت ها و صداها همگی معنائی خود را در این نت کلیدی می‌جویند.

امّا، کوچ‌گران که آدمیان پرتحرک و جنبنده اند درک دیگری از دنیای برین دارند. نغمه های آنان بر ارتعاشی ثابت استوار نیست و نت پائینی موازی با نت چهارم یا پنجم همواره با خود نغمه در حال حرکت است. این تکنیک نوازندگی با آواهای خنثی سازگار نیست و آن را تنها در سازهائی چون پیانو و گیتار که فواصل معین دارند می توان به کار برد.

موسیقی هندی و قزّاق در دو انتهای این طیف قرار گرفته اند. بین این دو، موسیقی ازبک است که به یاری دوتار در دو سدهٔ گذشته میراث موسیقی ایرانی‌سغدی خود را طبیعتی کوچ‌گرا داده‌است. کاربرد این آواهای پویا در پرده‌های پائین حال و هوای موسیقی آسیای میانه به آهنگ‌های ایرانی‌تاجیک بخشیده است ، تا آن جا که به گوش ایرانی یا خاور میانه ای بیگانه می آید. برعکس، شنیدن این آهنگ ها همراه با یک نت تکراری برای یک شنوندهٔ ازبک بس ملال انگیز است. امّا هنگام نواختن یک قطعهٔ ازبکی نوازندگان تاجیک از نت تکراری استفاده می کنند. گرچه امروز ازبکان نیز مانند تاجیکان شهرنشین اند امّا از دوران کوچندگی آنان دو سه قرن بیش نمی گذرد. افزون برآین، می‌توان گفت که دوتار نماد دوران کوچندگی است و تنبور (سنتور کشیده تر)، سنتور، کمانچه و دایره مظهر موسیقی شهر نشینان. باید دانست که واژهٔ کوچ‌گر هم معنائی قوم‌نگرانه دارد و هم بُعدی زیباشناختی و فلسفی. گرچه کلان قبیله‌های کوچ‌گر دیری است از بین رفته اند نشان و آثار زندگی کوچگری همچنان در اذهان بسیاری از مردمان برجای مانده است. در واقع، فرهنگ کوچ‌گری می‌تواند زمانی بسیار پس از آغاز شهرنشینی به عنوان میراث گذشتگان دوام آورد. تجلی‌بارز این‌فرهنگ‌را به عیان می‌توان‌در دوساز دسته‌بلند آسیای میانه‌به‌عیان دید، یکی‌دومبرای‌دوسیمهٔ‌قزّاقی و دیگری‌کُموز سه‌زهی‌قرقیزی.

پیش از این، به نقش تکنیک دوآوائی در موسیقی آسیای میانه اشاره رفت امّا توضیح مختصری در بارهٔ ابعاد حرکت و ژست در این موسیقی بی فایده نیست. در برخی موارد، چنین به نظر می رسد که آلت موسیقی در این منطقه همانقدر برای دیدن ساخته شده که برای شنیدن. افزون براین، گاه به نظر می رسد که منشاء الهام بیشتر از آن که ایدهٔ انتزاعی موسیقی باشد ژست‌ها و حرکات دست و انگشتان نوازنده است. به سخن دیگر، ژست و حرکات دست هم تبلور اندیشهٔ هنرمند را به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند و هم نوعی رقص را. در واقع می توان گفت که گرچه در میان کوچگران هنر رقصیدن در اشکال متداول آن جائی نداشته است، امّا هنگام نواختن عود حرکات‌دست وانگشتان‌نوازنده خود نوعی‌رقص را تداعی‌می‌کند. هنگام نواختن برخی‌از قطعات پر پیچ وخم نوازنده دوتار را با چنان تحرّکی می‌نوازد که نشان از تسلط او بر ساز باشد. به عنوان نمونه، گاه آن را برپشت و گاه بر شانهٔ خود می نهد، گاه در سمت چپ و گاه سمت راست، و گاه با چرخشی آن را از یک دست به دست دیگر می‌دهد. در این مورد شاید بتوان دوتار را با اسب مقایسه کرد به این معنا که استاد هنرمند هنگام نوازندگی همانقدر بر ساز خود مسلط است که سوارکار قبیله بر اسب خود هنگام سفر. ریتم های گوناگون موسیقی کوچگر نیز بی شباهت با ضرباهنگ تاختن اسب نیست که گاه یورتمه می رود و گاه چهار نعل، در سربالائی کند و در سراشیب تند می شود و روبرو با مانع می جهد.