الزامات فنی (تکنیکی) و تاثیرات آن بر شیوه

مدت اجرای موسیقی و فرم آن قبلاً متناسب با ضرورتهای صفحه گرامافون تنظیم می شد. زمانی که صفحهٔ ۷۸ دور وجود داشت، یک قطعه به دو قسمت ۴ یا ۵ دقیقه ای تقسیم می شد. مثلاً اجرایی در یک دستگاه همراه با مدولاسیون انجام می شد، (مثلاً ابوعطا / حجاز و شور / شهناز) بعد قطعه ای آوازی (با ریتم آزاد) و بدنبال آن یک تصنیف یا احیاناً دو گوشهٔ مجزا در هر روی (طرف) صفحه. احتمالاً در آن دوران «گوشه ها» که سازندهٔ «دستگاهها» هستند، استقلال بیشتری داشته و معمولاً بدون مقدمه ومؤخره اجرا می شدند، ضبط این گوشه ها بر روی صفحات متعدد گواهی بر این موضوع است. مدت زمان اجرای موسیقی بسیار مختصرتر از این دوره بودند و تنها چند گوشه را در برمی گرفتند مقامهای موسیقی آذربایجانی (که به دستگاههای موسیقی ایرانی نزدیک هستند) متعدد و مختصر هستند به همین دلیل بیشتر اوقات بیان و اجرایی کوتاه دارند. این نکته در موسیقی سنتی نواحی نیز دیده می شود. امّا دهها سال است که اصول اجرای کنسرت و نوار کاست (که کاملاً جایگزین صفحه شده است) برنامه های نیم ساعته الی یکساعته را ایجاب می کند. فرم و شکل موسیقی بنا به لزوم تطویل اجرای موسیقی تغییر کرد. اکثر تکنوازان سکونها و مکثها(که به منزلهٔ تزئین در موسیقی است) را به میزان دو برابر در اجرای خود کار می برند در حالی که موسیقی در ردیف دارای بیانی کوتاه و سریع است. «نی» بویژه نمونه روشنی بر این ادعاست. (دورینگ ۷۳ cf : ۱۹۸۴) از سوی دیگر نوازنده اجرای خود را با چهارمضرابهای طولانی بصورت بداهه و سئوال و جوابهای بیهوده با ضرب می آمیزد و یا قطعاتی ریتمک از نوع «ضربی» به آن می افزاید. این کشش زمانی به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی ایران وخاورمیانه

بخش دوم

● نوشته: ژان دورینگ
● ترجمه: آزاده دانش نیا

در

تقابل با فرهنگ غربی

گسترش دستگاهها و سیر و تفحص در دستگاههای دیگر می انجامد. (آواز افشاری در ردیف قدیم ۵ دقیقه بیشتر طول نمی کشید در حالی که امروزه شاید براحتی تا ۳۰ دقیقه ادامه یابد). بنابراین، این شیوه در مجموع شیوه ای است با سکون بیشتر، معتدل تر و شخصی تر و اجرای یک دستگاه به شکل تفحصی طولانی انجام می شود. این مسائل تدریجاً موجب پیدایش قاعده و روال جدیدی در موسیقی سنتی گشت. اگر در دوره‌ای از تاریخ موسیقی برای عده‌ای از موسیقیدانان استفاده از این روشها و آفرینش انواع جدید آن بعنوان یک امتیاز یا یک ضعف تلقی می شد، امروز دیگر اینگونه تلقی وجود ندارد. اینگونه نوآوریها با تحمیل و ورود به روح سنت به آن خاتمه داده و کرامت یافتند (اصالتی کسب کردند) بدین ترتیب سنت تدریجاً متحوّل شد.

حقیقت جالب توجه اینست که موسیقی آذربایجانی که به موسیقی ایرانی بسیار نزدیک است این سیر تحول را نپیموده است. این موسیقی چون گذشته همواره سنگین، قوی و سریع بنظر می رسد. تا سالهای ۱۹۴۰، صفحات ۷۸ دور از نظر مشخصات دارای فضایی وزین، پرقوت، ساده و درخشان بودند. این خصوصیات در موسیقی فرهنگهای همجوار خصوصاً موسیقی هند و کشورهای عربی به چشم می خورد. همچنین تغییر و تحوّلات در شیوه ها کاملاً با آنچه در ایران بررسی شد، مطابقت دارند. تصویر کنونی که می توان از موسیقی هند داشت؛ از منابع و مآخذ قدیمی این موسیقی بسیار دور است. می توان آثار خوانندهٔ مصری «ام کلثوم» را در ابتدا و انتهای کار خوانندگی اش مقایسه کرد. اینکه موسیقی های ذکر شده سیر تغییر و تحوّل مشابهی را پیموده‌اند. از طریق وسایل ارتباط جمعی می تواند قابل تفسیر باشد. اندازهٔ صفحهٔ ۷۸ دور بدنبال استانداردهای

بزرگتر بطور مشابه متحول شد. می توان چنین انگاشت که تحوّلی کلی تر در سلیقه، ریتم و شیوهٔ زندگی در رابطه با دوران جدید بوجود آمد. رادیو نیز نقش خود را در این تحول ایفا کرد. استاد احمد عبادی که سهم بسزایی در تغییر و دگرگونی شیوهٔ سنتی داشت، نقل می کند: زمانی که اولین اجراها بصورت تکنوازی ضبط شد، صدای تهاجمی، پر و سنگین سه تار کلاسیک (سنتی) مورد توجه و اعتنای شنوندگان قرار نگرفت. او طی یک سال کوشش کرد صدای ساز خود را از نظر رادیویی خوش صداتر کند و به این ترتیب رضایت شنوندگان را جلب کند. عامل مهّم دیگر استفاده از تأثیرات «اکو» در ضبط برنامه ها بود. اکو عبارت است از تکنیک بازگشت صداها بصورت انعکاس صوت و هرچند بار که بخواهیم عملی می گردد. در اروپا از «اکو» بصورت ملایم تری استفاده می شود که مثلاً تأثیر نواختن در کلیسا را افزایش می دهد (ایرانیها به آن «اکوی حمّامی» می گویند) این «اکو» که به آسانی صورت می پذیرد دارای وسعتی کم و محدود است. یعنی صدا ۱ الی ۲ بار در سطحی ضعیف منعکس می شود. *در ایران این کار تا حد تهوع انجام می شود.*

هر ضربه به سیم انعکاسی به صورت نوعی تحریر یا ریز ایجاد می کند. شیوه کار هم یقیناً تحت تأثیر استفاده از این تکنیک (اکو) قرار می گیرد زیرا در استفاده از «اکو» سکوتهای طولانی، طنین صدای سیم ها بصورت کش دار و طولانی، پر صدایی اصوات منقطع و پیوندی بدون استفاده از «ریز سنتی» (به همان اندازه که در موسیقی ایران نقشی اساسی دارد. اجرای آن نیز مشکل است) ایجاد می شود. با وجودی که از اهمیّت محتوی موسیقی و عمق پیام آن کاسته می شود، پربانگی و پرصدایی سازها بواسطهٔ اکو بطور قابل ملاحظه ای وسعت بخشیده می شود و «اکو» عنصری اساسی در ایفای نقشی فریبنده می گردد. این عامل مهّم معرف سبک و شیوه یک دوره ازتاریخ موسیقی است. این تکنیکهای نیرنگ بازانه برای بسیاری از هنرمندان بصورت امری اجتناب ناپذیر درآمدند: آقای «م» بدون اکوی مصنوعی، (حتی برای خود بتنهایی) نی نمی نوازد و P.A خواننده بسیار خوب هند، حتی در مواقع خودمانی از اغراق و گسترش صدا صرفنظر نمی کند و مثالهایی نظیر این بسیارند. از روشهای تکنیکی دیگر اختراع دو صدایی استریو فونی را می توان نام برد که در کنار «اکو» در بیشتر کشورهای شرقی رواج دارد. معمولاً استریوفونی، همانطور که گوشها می شنوند، ضبط می کند: یعنی هرگوش صداهایی که از دو گوشه می آیند را با عدم انطباقی خفیف و اختلاف سطح صدا دریافت می کند. در استریوفونی «شرقی»، سازها کاملاً از هم جدا می شوند. یعنی از بلندگوی سمت راست برای مثال تنها صدای نی و از بلندگوی سمت چپ تنها صدای ضرب پخش می شود (به زبان تکنیکی خودشان به این روش «اجرای پینگ پونگ» گویند).

امروزه امکانات ضبط در استودیو کاملتر شده است ولی مهندسین استفاده از این ترفند را کمی کاهش داده اند. استفاده از ضبط های چند باندی بصورت جالبی باعث ورود و تداخل صداها می شود که اساساً با اشکال سنتی متفاوتند. این روش از ابداعات استودیوست که اجرای آن در کنسرت بسیار مشکل و یا غیرممکن است.

فعالیت دیگری که امکانات جالبی را برای بیان فراهم می کند موسیقی فیلم است که احتمالاً از بدو استفاده از تکنیکهای میکساژ و Play -back، توسط آهنگسازان جدید ساخته شده است. بطورکلی موسیقی فیلم تا حدودی مطابق سلیقهٔ سازندگان آن ساخته می شود. سینمای ایران در کلّ دارای ریتمی آرام و معنوی است. موسیقی فیلم در ایران با این حالت هماهنگی دارد: رقیق، تکراری، زائد و مطول، فقیر از نظر مطالب و غالب اوقات دارای ریتمی بسیار کند است. اگرچه تکنیک کلاسیک و ذوق و شخصیت ایرانی مستقر و پابرجاست، امّا موسیقی فیلم با روح و تفکّر ردیف دیگر چیزی برای دیدن ندارد. بنابراین غالباً با کیفیتی غربی آمیخته شده، خصوصیات ایرانی خود را از دست می دهد و به انبوه راپسودی های (قطعات عامیانه) شرقی می پیوندد. با این همه این موسیقی به طور کامل به وظیفه و مأموریت خود عمل می کند. یکی از این موارد کاست «نی نوا» آقای علیزاده بود که به تعداد بسیار زیاد در سالهای ۱۹۸۳ـ ۱۹۸۲ منتشر شد. این منظومهٔ سمفونیک دارای تمام خصوصیات تکنیکی و زیباشناختی یک موسیقی فیلم و صحنه است ولی تنها برای خود کافی و رضایت بخش است. همین نوازنده در طرف دیگر این کاست قطعه ای بصورت تکنوازی سنتی با تار اجرا کرده است. این کاست نشانگر نوعی دوگانگی است که بسیاری از هنرمندان در بستر آن زندگی می کنند.

آلات موسیقی:

آلات موسیقی که در حال حاضر در ایران هستند هیچیک از رسمیت و قدمت قابل ملاحظه ای برخوردار نیستند. چنانکه قبل از قرن نوزدهم سنتور هیچگاه ساز مهّمی به شمار نمی رفته و هرگز در مینیاتورها دیده نشده است. همچنین تار که سازی قریب العهد است و حاصل تغییر و دگرگونی ریشه ای در «رباب» «سازی مضرابی» است. در اواخر قرن ۱۹ نی توسط نایب اسداله که تحت تأثیر نواختن ترکمن ها بود، تجدید ساخت شد. از سوی دیگر هارپ (چنگ) و عود قرنهاست که بطور کامل ناپدید شده اند. بنابراین بدون هیچ گونه تکدّر و یا لزوم تغییر و تبدیل مهّمی آلات موسیقی ظاهر شده و در لابلای سنتّها ناپدید می گردند. قبل از پذیرش سازهای اروپایی، ایرانیها و شرقی ها سیم های فولادی که از اروپا فراهم می شد را در اختیار داشتند. سازهای قدیمی مثل سه تار، دو تار و تنبور به سیمهایی از

جنس ابریشم و یا روده مجهز بودند. (این مورد هنوز در آسیای مرکزی وجود دارد.) صدای این سیمها با شفافیتی کمتر، خفیف‌تر، بم‌تر و گرمتر بودند. احتمالاً سیمهای برنزی در خاورمیانه ساخته و از چندین قرن پیش از هند جنوبی وارد می شدند. (مراغی Maraqi) درباره چندین ساز با سیم برنزی توضیح داده است). با وجود این بسیاری از سازها نیاز به سیمهای فولادی دارند که در خاورمیانه ساخته نمی‌شود. می دانیم که در قرن ۱۹ عاشقهای آناتولی از سیمهایی که از وتیز تهیه می شد، استفاده می کردند. ممکن است طی چند دوره واردات آنها بیشتر بوده امّا این سیمها تا قبل از چندین دههٔ اخیر در موسیقی خراسان ناشناخته بوده‌اند. شایان توجه است که این سیمها رواج نداشتند (سیمهای برنزی هم همینطور) و به موسیقی کلاسیک که در شهرهای بزرگ فعالیت داشت، اختصاص داده شده بود. (در شهرهای بزرگ اجناس و کالاهای خارجی به وفور وجود دارد).

زیباشناختی تا حدودی شبیه به استفاده از اکوی مصنوعی است که قبلاً به آن اشاره کردیم.

ارتعاش سریع به منظور حفظ و دوام صدا کمتر مورد نیاز است. به همین ترتیب ساختمان بسیاری از سازها تغییر می کند. تارهای قدیمی که کوچکتر و سبکتر بودند، برخلاف انواع جدیدشان، صدایی خشک با طنین کمتری داشتند. سوای نوع سیمها، تکنولوژی و تکنیک های غربی تأثیری بر ساخت آلات موسیقی نداشتند. به دلیل اصول و قواعد اسلامی، بیشتر دکانهای ساز فروشی متعلق به مسیحی ها بود (ارامنه و کلدانی ها). آنها رابطهٔ روزافزونی با ارامنهٔ غرب زدهٔ ترکیه و قفقاز داشتند. بنظر می رسد که قواعد و قوانین سازفروشی اروپایی به همین طریق غیرمستقیم به ایران و ترکیه وارد شده است. نشانه هایی از این ادعا را در استفاده از لغات و اصطلاحات فنی نظیر لاك الکل (laque) و لیسوار (lissoir) می بینیم.

با وجود این تکنولوژی غرب هیچ خدشهٔ مهّمی به

● مرتضی محجوبی تکنیک بسیار ابتکاری و تازه‌ای ابداع کرد که آثارش را با پیانو- بدون این که منحصر به شیوه پیانویی باشد- اجرا کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کوردوفون cordophone های امروزی تنها با سیم فولادی ساخته می شوند (سنتور - یا سیتار هندی): تار و سه تار با سیمهای ابریشمی دیگر قابل شناسایی نیستند. در عوض عود یا چنگ تحمل سیم فلزی را ندارند. بقیهٔ سازها از این تغییرات و تعویضات به دور هستند مثل کمانچه که با هر نوع سیمی خصوصیت و شخصیت خود را حفظ می کند. می توان گفت که رواج سیمهای فلزی موجب جلب توجه به سازهایی شد که فراموش شده بودند و این در حالی بود که سازهای دیگر به مدد اصول و قواعد نوین رشد می کردند. با این همه قبل از اینکه نتیجه ای قطعی بگیریم باید اصول، منابع و عملکردهای معین در رابطه با صنعت سیمها در اختیار داشته باشیم. انتشار سیمهای فولادی قطعاً شکل موسیقی را نیز تغییر داد. سیمهای فلزی موجب امتداد طنین صوت می گردند و باعث دوام و کشیدگی صداها می گردند. نتایج تبدیل سیم از جنس روده به سیم فلزی از جنبه

ساختمان سازهای ایرانی وارد نکرده است. این سازها کاملاً سنتی باقی مانده‌اند و به کفایت نیز بوده اند. به لحاظ دیگر سنتهای مشرق زمین، ایران از ورود غیر مجاز سازهای غربی جلوگیری کرده است. یکی از دلایل این موضوع مربوط به اختلاف میان گام میانه یا معتدل (tempere) و گام ایرانی است که علاوه بر پرده و نیم پرده دارای ۳/۴ و ۵/۴ پرده نیز می باشند. با این شرایط تنهاسازی نظیر ویولون (که در اواخر حکومت ناصرالدین شاه ظاهر شد) توانست حقیقتاً خود را وارد کند چرا که قبلاً درهمهٔ جای مشرق زمین دیده شده بود (خصوصاً در هند جنوبی و کشورهای عربی). اولین پیانو در دربار ناصرالدین شاه وارد شد. امّا تنها بعدها سالار معزّز، از آن در موسیقی سنتی استفاده کرد. در رابطه با اجرای موسیقی ایرانی با تکنیک غربی، مرتضی محجوبی تکنیک تازه و بسیار ابتکاری ابداع کرد که آثاری از تار را بدون اینکه منحصر به شیوهٔ پیانویی باشد اجرا نمود. به این

ترتیب بود که پیانو در کنار دیگر سازهای ایرانی مورد قبول قرار گرفت. ولی بعدها زمانیکه سبک کلاسیک رو به ضعف نهاد، پیانو در سراشیب موسیقی غربی قرار گرفت و در آغوش موسیقی عامیانه فرورفت که تنها برای هواداران موسیقی سبک قابل توجه بود. صدای سازهای دیگر مثل آکاردئون و کلارینت با اصول زیباشناختی کلاسیک ناسازگار شناخته شد. مضافاً به اینکه آکاردئون مثل پیانو نمی تواند با موسیقی ایرانی هماهنگی داشته باشد. ماندولین و گیتار هم نمی توانستند با تار و سه تار همگامی داشته باشند و جوابگوی هیچ نیازی نبودند. در عوض هود و قانون دو ساز قدیمی در صدهٔ ۲۰ ظاهر شدند و عاقبت جایی در حاشیهٔ ارکستر ایرانی بخود اختصاص دادند. تا به جائی که با صدایی خاص و بدیع توانستند فواصل و تزئینات را بر پایه ای مطلوب کنند.

پس از آنکه ویولن سهواً موجب از بین رفتن کمانچه شد، خود با دورهٔ پس رفت و بحرانی روبرو شد. در عوض در آذربایجان بعلت همسانی بیشتر با فواصل سنتی سازهای غربی بدون استثنا مورد استفاده قرار گرفتند پس از اینکه مبادرت به ورود قواعد غربی شد. ظاهراً می خواستند اشکالی از موسیقی ایرانی که قابل رقابت با موسیقی غربی بود را در مقابل آن قرار دهند. سازهای غربی نظیر پیانو، ویولن، کنترباس و یا کلارینت که در تمامی سالهای ۳۰ تا ۵۰ به وفور دیده می شدند رسماً به نفع سازهای ایرانی از صحنه خارج شدند.

زمانی که موسیقی غربی ظهور رسمی پیدا کرد، ارکسترهای ایرانی در صددر مقابله با ارکسترهای کلاسیک اروپایی برآمدند. ارکسترهای ایرانی متشکل از ۲۵ ساز: (تار، سه تار، کمانچه، سنتور مانی، ضرب باضافهٔ قانون و عدد، همچنین سازهای تصنعی مثل رباب و غژك که بیشتر این سازها (دوتایی و سه تایی اجرا می شدند) تشکیل شدند.

سازهای رباب و غژك که متعلق به سیستان هستند، امروزه تنها شکل ظاهری خود را حفظ کرده اند. در حالی که سونوریته (صدادهی) نامفهوم و شیرین آنها از آنچه در سنت مردم آن دیار وجود دارد بدور است. امّا همهٔ این سازها از نظر هویت، سازهای ملّی یا قومی نامیده می شوند.

از ۱۰ سال پیش تاکنون تلاش برای بازگشت تصنعی «دف» ادامه دارد و در بسیاری از گروهها این ساز علاوه بر ضرب نواخته می شود. همچنین «تارباس» ساز ابداعی علینقی وزیری گهگاه دوباره مطرح می شود، این ساز مثل عود آهنگها را در اکتاو بم تکرار می کند. ظهور ناگهانی «تنبور کردستان» در همراهی با آواز قابل توجه است.

تاثیرات وسایل ارتباط جمعی: رادیو و ضبط روی کاست

رادیو به همان اندازه که می تواند عامل مهّمی در حفظ و حراست فرهنگی باشد، برخلاف این نیز می تواند عمل کند. رادیو باکو نمونهٔ مثبت این ادعاست: اگر آذریهای ایران موسیقی هنری فارسی را ترجیح دادند. ترانه ها و آهنگهای مردمی عاشقها که همواره از این رادیو پخش می شد به حفظ، دوام و ترویج دوباره گنجینهٔ موسیقی عاشقهای آذربایجان کمک می کرد. «چگور» که سازی عاشقی است چندان کامل و شکیل نیست، با این وجود این ساز در آذربایجان شوروی به وسیلهٔ ویرتئوزی چون «عدالت نازی بوف» به حد کمال رسیده است.

در برنامه های رادیو باکو می شنویم که یک نوازندهٔ چگور از تبریز بصورت کاملاً مشابه موفق به اجرای هنر دشوار می گردد.

روایتهای این نوازنده دقیقاً مشابه آنچه توسط نازی بوف ضبط شده می باشد. بسیاری از شعرا و تکنوازان ترکمن نیز برنامه هایی را که از رادیو محلی عشق آباد در شوروی پخش می شود، تعقیب و بدقت گوش می کنند. آنها برای استاد دوتار، آقا مراد چاریف، که در فستیوال طوس شرکت کرده بود، همهٔ آنچه که از طریق رادیو آموخته بودند، نواختند. چاریف با ذکر این نکته که آنها پس از یک ماه کار نزد اساتید عشق آباد با هم قطاران خود در شوروی برابری خواهند کرد، به آنها دلگرمی داد.

موسیقی جدی ایران نیز از مساعدت وسایل ارتباط جمعی بهره مند بوده است: زمانی که سنتور در شرف از میان رفتن بود، رادیو بعنوان رایج ترین و مردمی ترین ساز به آن پرداخت. محمد موسوی نی را با گوش دادن به اجرای نی حسن کسائی از رادیو آموخت. وقتی موسوی تکنوازی نی در رادیو را به عهده گرفت، کسائی به ساز او گوش داد، او را احضار کرد و اینبار بطور حضوری و مستقیم بقیهٔ هنر خویش را به او انتقال داد. به لطف رادیو کشورهایی که به لحاظ فرهنگی از یکدیگر جدا شده بودند لااقل می توانند به صدای یکدیگر گوش دهند.

اشاعهٔ میراث فرهنگی در سطحی عمیق امکان پذیر نیست مگر به کمک اسناد ثبت و ضبط شده.

تنها گوش کردن حداکثر منجر به تغییر شیوه و حصول قواعدی پراکنده می شود. آهنگهای ساده می توانند رواج یابند. امّا آموختن یک رپرتوار کامل (به فرض که با اصول و قواعد آن آشنا باشند) امکان ندارد. چنانکه یادگیری چگور آذری و یا دوتار ترکمن بدون دسترسی و کمک استاد امکان پذیر نیست.

رواج رادیو ـ کاست کار را بسیار آسان کرد. اصوات از رادیوهای خارجی بسرعت و سهولت ضبط می شوند، از روی آنها بر روی کاست ها کپی می کنند و به قیمتی (کنار آمدنی) به عواخواهان می فروشند. این نکته که تا چه اندازه این دستگاهها در تمامی دنیا بویژه کشورهای جهان سوم شایع هستند، قابل توجه است. (بعلاوه در این کشورها بمراتب

پذیرفته می شوند) در حالی که صفحه هیچگونه قرابتی با اقشار زحمتکش و روستایی جامعه ندارد، رادیو کاست در حقیرترین منازل ایران همانند بسیاری کشورهای دیگر، جایگاهی مهّم دارد.

امروزه در همهٔ شهرستانهای ایران نوارهای موسیقی محلی با کیفیتی متوسط ولی جذاب رواج دارد پخش این کاستها در مناطقی که از نظر فرهنگ موسیقایی محروم هستند به حفظ میراث فرهنگی کمک می کند و یا لااقل از سرعت رشد فرهنگ زدایی می کاهد.

از طریق کاست همچنین بسیاری از خوانندگان کلاسیک (قدیمی) به سطحی از افتخار و شهرت رسیدند. نوارهای ضبط شده که تعداد آنها بالغ بر ۱۰۰/۰۰۰ است، امروزه بیشتر درآمد مادی هنرمندان معروف را تشکیل می دهد.

بررسی نتایج و عواقب در دراز مدت و تاثیرات منفی:

انتشار انبوه نوشته ها و نوارهای ضبط شده در دراز مدّت

کشورهای مجاورشان پخش می شود را گوش می دادند، کمتر موسیقی عرب را تحقیر می کردند. به همین ترتیب به نظر افرادی که در آذربایجان شوروی زندگی می کنند و شیفتهٔ موسیقی هستند، موسیقی ایرانی خوشایند ولی از نقطه نظر علم دستگاهی ضعیف است: این افراد هم تنها برنامه هایی را دیده اند که مورد پسند محافل عمومی و عوام بوده است.

یکی از تأثیرات منفی نه رادیو و نه کاست بلکه سینما در هرات افغانستان مشاهده می شود. سابقاً در آنجا دوتار بصورتی که هنوز در اطراف تربت جام و طی آباد با فواصل ویژه ایرانی (۴/۳ پرده) وجود دارد، نواخته می شد. با ورود فیلمها و صفحات هندی در سالهای ۱۹۶۰ به منظور تقلید از آهنگهای هندی زه سازها را جابجا کردند و این سازها که بیان صحیحی از موسیقی آن مناطق داشتند، ناقص شدند. برای صدادهی بیشتر حدود ۱۰ الی ۱۲ سیم مرتبط در نظر گرفته شد و بجای آنکه با ۵ انگشت بنوازند، از زخمه (مضراب انگشتی) استفاده می کردند. این تغییر شکل که از روی سیتار هندی کپی شده بود، انجام شد و دوتار قدیمی به مدت

● اکو (تکنیک بازگشت صورت به صورت انعکاس صداها) در ایران تا حد تهوع حمامی» می گویند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

احتمالاً تأثیری به صورت رواج یک رپرتوار سنتی واحد و قواعد آن، و طرح خصوصیات مناطق که نظیر این حرکت گهگاه در مورد زبانهای دیگر انجام شده می باشد.

کسی که از نظر هنری بسیار معروف است مرکزیت دارد و یک سری اصول و قواعد را اعمال می کند: همهٔ خوانندگان مرد با «شجریان» مقایسه می شوند و خوانندگان زن با «پریسا». نام آهنگسازان فراموش می شود و به سادگی می گویند: «تصنیف شجریان در ماهور»، گویی که خود آنرا تصنیف کرده است. (طبق نوشتهٔ Nettle 1983, 204:) انواع سازها را با اسامی نوازندگان مشهور آن جمع می بندند: تار فرهنگ شریف، سه تار عبادی و قطعاً عده ای بی اعتبارند که گهگاه ناشناخته ولی از بهترین ها هستند. انتقال فرهنگی بواسطهٔ رادیو باعث ایجاد سوء تفاهماتی می گردد. اگر مردم ایران چیز دیگری به جز آهنگهای متنوعی که از رادیوهای

۲۰ سال ناپدید گشت و تنها در روستاهای دورافتاده دوام و قوت خود را حفظ کرده بود. حوالی سالهای ۱۹۷۰ در همهٔ قهوه خانه ها هنوز یک دوتار برای کسی که بخواهد بنوازد، وجود داشت. ۸ سال بعد من از تمام قهوه خانه ها دیدن کردم بدون آنکه حتی یک دوتار ببینم. از میان رفتن سینمای هند، دورنمای موسیقی هرات را نیز دگرگون کرد: اصول ویژهٔ فارسی (غزلخوانی به شیوهٔ دستگاهی به همراهی تار) توسط شیوهٔ هندزدهٔ کابل غرق شده و از بین رفت. (راگ نوازی با رباب) اگر ایرانیها در سالهای ۱۹۷۰ ـ ۱۹۵۵ فیلمهای خود را صادر می کردند، شاید این اصل فارسی حفظ می شد. یکی از خطرناکترین عملکردهای وسایل ارتباط جمعی پیش پا افتاده و هامه پسند کردن کار موسیقی است. روح الله خالقی نویسندهٔ کتاب معروفی راجع به سرگذشت موسیقی و موسیقیدانان قرن بیستم نقل می کند که چگونه در دوران

نوجوانی برای اولین بار صدای نی را شنیده و چطور طی یک سفر طولانی وقایع مختلف موسیقی عمیقاً در او تأثیر بخشیده است. امروزه دیگر کسی در شرایط مشابه مورد ستایش و تحسین قرار نمی گیرد زیرا صدای نی قبلاً بارها شنیده شده و یا خواننده ای از رادیو در سطح بسیار بالایی نسبت به دیگران است. با وجود این «ردیف» که مجموعهٔ آن حدود ۴ سانت بطول می انجامد اساس همهٔ اجراهای کلاسیک را تشکیل می دهد: امّا وقتی مردم ۱۰ بار اجرای ردیف «همایون» را گوش می کنند خسته می شوند مگر آنکه تغییراتی شایان دقّت در آن صورت پذیرد. یک نوازندهٔ نی قابل تقدیر پس از کنسرت خود در فستیوال شیراز مورد انتقاد قرار گرفت.

انتقاد از وی به این صورت نوشته شده بود: (وی دستگاه همایون را بسیار خوب نواخت ولی هیچ چیز تازه ای نداشت) چنین شیوهٔ برخوردی در ۵۰ سال پیش شگفت آور و غیرقابل درك بود. ناراحت کننده تر برای نوازنده این موضوع بود که او مثل هربار که اجرایی در همایون دارد و بصورت بداهه می نوازد، این بار نیز کاری نو به همراه قطعاتی که خود ساخته بود، ارائه داده بود. تنها دستگاه اجرائی همان همایون بود، با صدای همان نی و ریتمی تکراری. در عوض نوازندهٔ نی بعدی ناگزیر است اگر تمایل به اجرایی در دستگاه همایون دارد، اجراهای قبلی را در نظر بگیرد، حافظهٔ شنوندگانش را مورد توجه قرار دهد تا کاری مشابه کار نوازندگان دیگر ارائه ندهد. قطعاتی که «کهنه» هستند برای اجرای کنسرت مناسب نیستند. ذهن مردم از نوارهای ضبط صوت پر شده است و هیچ چیز «تازه ای» برای شنیدن وجود ندارد. جامعه شناسان پیش بینی می کردند: بیش از ۲۰ سال است که موسیقی غربی حالتی تهاجمی تر بخود گرفته و میزان نشر این نوع موسیقی افزایش یافته است. هنوز کسی ارزش تأثیر اشاعهٔ موسیقی بر رسوم و سنتهای شفاهی را نمی داند. با این همه امروزه پس از گذشت یک دوره طولانی ضلالت و گمراهی، بنظر می رسد که موسیقی سنتی به هر قیمت، در صدد یافتن ابزار و شیوه های جدید جهت حفظ و دوام خود و همچنین جلب شنوندگان است. این موسیقی بدون هیچ کند و کاوی در امکانات تکنیکی، آنچنانکه در غرب وجود دارد، چرا که هرگز نیازی به توسّل به تاخت و تاز ندارد، همواره در جستجوی راههای تازه ای است. گاه با شهامت و بی پروا، گاه پر میثاق و وعده وگهگاه راهی را می گزیند که به بن بست می رسد.

عدهٔ هنرمندانی که خشنودانه به راه و شیوهٔ قدما بسنده کرده اند نادر است. خواسته و رضایت مردم لزوم تجدید رپرتوار و تغییر شیوه را ایجاب می کند و به این ترتیب اکثر هنرمندان به منابع الهامی و ذوقی خارجی متمایل می شوند.

دستاوردهای خارجی و برخوردها:

قبل از هر چیز یادآور می شویم که در زمینهٔ موسیقی برخورد میان ایران، غرب و شرق از دیرباز وجود داشته است. موسیقیدانان فارسی از مدتها پیش در چین دارای ارزش و اهمیت بودند: «ابن بطوطه» اشعار سعدی را که آنزمان در قید حیات بود در پکن شنید. پس از اشغال بغداد در قرن هفدهم، موسیقیدانان ایرانی به استانبول تبعید شدند. «تاورنیه» نقل می کند که چطور یک نوازندهٔ فرانسوی دعوت شد تا در حضور شاه عباس سنتور بنوازد. (در آن دروه سنتورسازی در فرانسه رایج بود) و این کار را با افتخار و آبرومندی به انجام رسانید. هنگام دیدار از فرانسه، ناصرالدین شاه، سماع حضور و محمد صادق خان که سردستهٔ نوازندگان دربار بودند را همراه خود برد. حسینقلی و باقرخان در پاریس اقامت کردند. آنها یک ماه در استانبول بسر بردند و در آنجا کنسرتهایی برگزار کردند. در زمان ناصرالدین شاه یک کنسرت ایرانی در سنت پترزبورگ برگزار شد. نوازندگان دیگر برای ضبط به انگلستان رفتند. حوالی سالهای ۱۹۱۴ و بعد از آن درویش خان، اقبال السلطان آذر و بسیاری دیگر از هنرمندان برای ضبط صفحه به تفلیس رفتند که صفحات مادر آن به اروپا فرستاده شد.

اولین جلوه ارتباط ایرانیها با موسیقی غربی در نمایش سان نظامی ظاهر شد. (از سال ۱۸۸۲ موسیقی نظامی توسط لومر فرانسوی تعلیم داده می شد). آنها شناختی نسبت به «فوره» و «واگنر» نداشتند امّا آهنگهایی که از نظر ارزش ساده و پیش و پا افتاده بودند، رپرتوار موسیقی نظامی را تشکیل می دادند. پس از آن قطعات مخصوص سالنها که لطیف تر از موسیقی نظامی بودند و سپس در دههٔ ۱۹۲۰ موسیقی رقص.

درویش خان که موسیقی را در مدرسه دارالفنون تعلیم دیده بود، خود چندین قطعه برای رقص (برای سرگرمی) ساخت. پیشرفت تکنیک ضرب در این دوره احتمالاً کمی تحت تأثیر ریتم ها و صدای گردشی طبل های نظامی بوده است.

(این صداهای گردشی از ابتدا با امکانات محدود دارای کلام و بیانی به غایت شکیل و جاذبهٔ ریتمیک بسیار زیادی بودند) بررسی مقایسهٔ ضرب و سازهای ضربی نظامی نسبت تشابه بسیار زیادی را نشان می دهد که در موسیقی کشورهای همسایهٔ ایران به چشم نمی خورد. در عوض القاء و نفوذ غربی از لحاظ ملودی و فرم در موسیقی قرن هجدهم کم و محدود شد. رادیوی ملی تنها قطعاتی از موزارت گرفته تا شومان را پخش می کرد. در این دورهٔ زمانی است که نوازندگان سنتی ملودیهای ساخته شدهٔ فرهنگ زده را خارج می کنند. این سئوال مطرح است که اگر آنها از موسیقی قدیمی تر اشباع می شدند، چه چیز دیگری می ساختند.

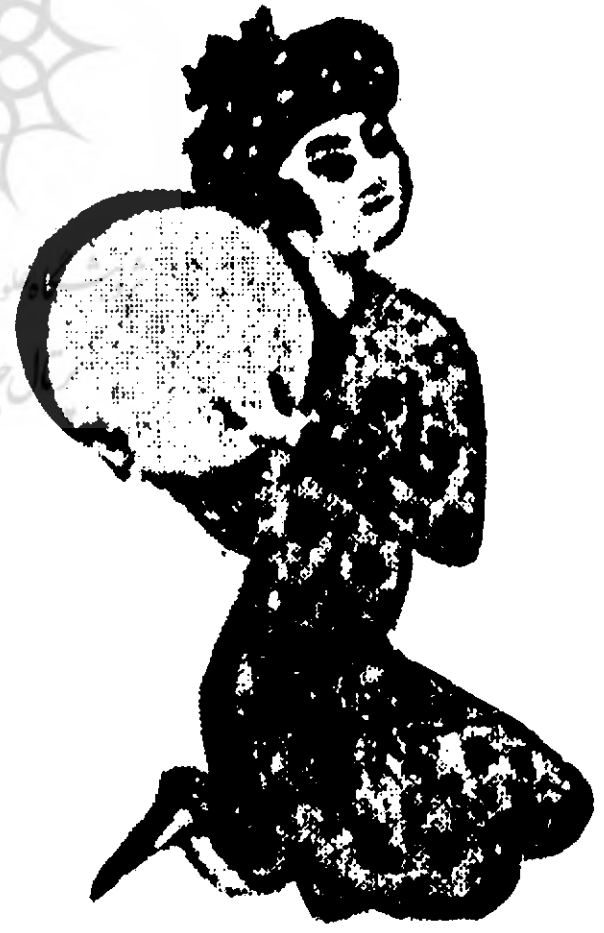
وقتی یک کنسرت موسیقی مربوط به قرون وسطی در ایران اجرا شد، شنوندگان شیفته شده با تعجّب دریافتند که این موسیقی با موسیقی خودشان عمیقاً قابل مقایسه و سنجش است.

بین سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۶۵ بود که به کندو کاو در عقیده و ذوق موسیقی اروپایی مربوط به قرون ۱۸ و ۱۹ پرداخته شد. وزیری (که به نواختن تار، ویولن، پیانو و شیپور تسلط داشت) قطعاتی چند صدایی (پلی فونیک) ساخت و اولین متدها را برای تار و ویولن تنظیم نمود. او فعالیتهای خود را بصورت ساختن قطعات ۴ تایی تار وقطعاتی برای اپرت گسترش داد. همچنین قطعاتی به شیوه سنتی ساخت و یا تنظیم کرد. تصنیفهای سنتی ساختهٔ وی به شکل کنترپوان هستند و این فرم خصوصاً از نظر ساختار مرکب تر و پیچیده تر و با موضوع منطبق تر است. نوازندگان جدی و حقیقی نواختن و حتی ساختن آهنگهای والس، پازو دوبل، تانگو و فوکس تروت را بی ارزش نمی دانند البته تا جائیکه شیوه، عمیقاً تحت تأثیر آنها قرار نگیرد. بالاخره در حدود سالهای ۱۹۶۰ اعلام شد که انطباق هارمونی با موسیقی ایرانی غیرممکن بوده است. (مد آهنگی و عدم انطباق در بسیاری از دستگاهها باعث ایجاد مشکل می گردد). امّا کنترپوآن راهی برای پیشرفت و ترقی این موسیقی دانسته شد. کنسرتو برای ضرب و ارکستر، برای ۴۰ ضرب و یک تکنواز، برای سنتور، برای سه تار و غیره ساخته شد. اینها همه به خاطر این بود که به غرب بگویند: «ما هم می توانیم اینگونه عمل کنیم». چرا که تنها از دیدگاه (برای کسب تجربه) تجربی این کارها انجام می شد و هیچیک از عناصر خارجی بغیر از کنترپوان دوامی نداشت.

ایرانیها که دارای فکر و ذوقی سنتی تر نسبت به اکثر مردم مشرق زمین هستند برخورد ناخوشایندی با نوآوریهای وزیری داشتند. در حالی که وزیری خواستار یک موسیقی خوش بین بود که مردم را به سمت ترقی سوق دهد. نه یک موسیقی حزن آور و عصبی. امّا هواداران و تازه کاران موسیقی اگرچه تحت تأثیر کارهای وی بودند ولی راه او را ادامه ندادند.

مواد عاریتی (قرض گرفته شده):

ورود عناصر و قواعد بیگانه بدون گشایش به روی فرهنگهای آنان امکان پذیر نیست. پس در شرایط سیاسی سالهای ۸۰ طبیعی است که نفوذ عربها و اروپائیان قابل قبول و پذیرش نیست. تنها نفوذ قابل ملاحظه ای که در آذربایجان شوروی صورت پذیرفته است، از جانب غرب بوده و تدریجاً از طریق مسکو در جمهوریهای جنوبی (ازبکستان، ارمنستان و غیره) نیز راه یافته است. در عوض نفوذ ایرانیها از نیم قرن پیش به اینطرف قطع گردید، در حالی که ایندو از نظر سنت بینهایت به هم نزدیک هستند. بسیاری از موسیقیدانان ایرانی مدتهاست در جستجوی زبان (بیان) مناسبتری جهت رشد و گسترش سنن خود هستند. آنها پی بردند که غرب نمی توانست برای آنان رهاوردی داشته باشد به همین سبب به سمت شرق بازگشتند. آینده به ما نشان خواهد داد که آنها از موسیقی هند، ترکیه و بخصوص موسیقی نواحی عاریه گرفته اند. موسیقیدانان ایرانی طی برخوردهای مستقیم و شخصی با فرهنگهای دیگر (خروج از کشور بسیار پرخرج و گران است) غرب را مورد استقبال، و قبول خود قرار ندادند و بار دیگر به خود بازگشتند تا انگیزه ها و قرایح خود را تجدید و متحول کنند. سالهاست که به اعتبار و ارزش موسیقی فولکلور توجه بیشتری مبذول می شود. نوازندگان جوان توجّه و علاقه بسیار زیادی به موسیقی نواحی خصوصاً موسیقی لرستان، کردستان، فارس و خراسان معطوف داشته اند. یک نوازندهٔ کمانچهٔ کلاسیک کاستی از ترانه های عامیانه که تا حدودی مطابق ذوق و سلیقهٔ ایرانی است، ضبط کرده است. یک خواننده در اجرای ترانه هایی با حالت غیرمعمول با تنبور کردی همراهی شده است. یک نوازندهٔ شناخته شدهٔ سه تار کاستی تهیه کرده که در آن تکنیک و ملودیهای تنبور کردی را به شکلی تقلید کرده که بیشتر به کر موسیقی هندی شباهت دارد تا یک چهار مضراب ایرانی. یک نوازندهٔ سنتور کرد قطعه ای در دستگاه ماهور ساخته است که در آن علاوه بر ساخته هایش که الهام گرفته از فولکلور کرد است، قطعات موثّق و مسلّمی از رپرتوارهای بیگانه و خودی وارد کرده است.



علیرغم همهٔ آزادی عملی که یک نوازنده می تواند کسب کند، یک قید و شرط مهّم باقی است: نوآوریها به معنای دست درازی و تجاوز به حریم موسیقیهای دیگر غیرایرانی ولی شناخته شده نزد ایرانیها نیست. برای مثال می توان از بسیاری از عناصر در موسیقی آذربایجان کمک گرفت. (یا متقابلاً...). ولی این در صورتی امکان پذیر است که تناسب کامل وجود داشته باشد و به این ترتیب هیچگاه کار خیلی تازگی نخواهد داشت. مثلاً همانطور که بیشتر قطعات در ماهور و چهارگاه مشابه هم هستند. در عوض اگر یک ایرانی قطعه ای در سه گاه آذری یا Mobarriga را گوش کند، بعلت آشنایی با این موسیقی از طریق رادیو، بلافاصله می گوید: این موسیقی ایرانی نیست، موسیقی آذری است، موسیقی ما نیست و موسیقی آنهاست. این احساس تعلق بسیار مهم است: موسیقی مثل زبان دارای ارزش نشان و شعار ملی است، به همین دلیل است که هواداری آهنگهای کلاسیک هر گونه لهجهٔ منطقه یا ناحیه ای را نفی می کنند همانطور که لهجهٔ افغانی یا بخارایی را مورد تمسخر قرار می دهند. برای وارد کردن یک قاعدهٔ خارجی، باید زمینه هایی را انتخاب کرد که دور از توان و قابلیت مردم باشد.

یک نوازندهٔ ماهر تار شبی در اجرا و خواندن یک آهنگ در دستگاه شور موفقیت بزرگی کسب کرد. من با هویت این آهنگ که از رپرتوار عاشقهای آناتولی گرفته شده بود، آشنایی داشتم. این موضوع از لذّت من کاست در حالی که مردم که با موسیقی کشور ترکیه آشنایی نداشتند، بسیار لذت می بردند. اگر این نوازنده، یک آهنگ عربی می خواند، مورد توجه مردم قرار نمی گرفت زیرا مردم با آن آشنایی دارند مضافاً به اینکه نوعاً عربی است.

در برگزاری یک کنکور یک شرکت کنندهٔ تیره بخت، قطعه ای در اصفهان را با یک مدولاسیون غیرمعمول تزئین داده و اجرا کرد رئیس هیئت داوران با ناراحتی از او علت این کار را پرسید. شرکت کننده می گوید: می خواستم در دستگاه گسترش ایجاد کنم و حول و حوش آن قطعات تازه ای اجرا کنم. رأی با شدت داده می شود که: چرا شما در این مورد ازموسیقی عرب الهام گرفته اید؟ در عوض شرقیها نسبت به مراجع موسیقیایی غربی حساسیت ندارند، چنانکه گاهی در ساخته ها و بداهه نوای ها از آنها بهره می برند. این بدان جهت است که آنها مثل ما در این موسیقی غوطه ور نیستند.

نتیجه:

شایان توجه است که بیش از نیم قرن پیش تاکنون علیرغم رویارویی و مقابله با همه نوع موسیقی، علیرغم ضربهٔ برخورد با غرب و تا حدودی طرد آن، علیرغم کوششهای متعدد برای تغییر موسیقی (باستثنای چدین مورد خرابکاری و مواردی نو) از نظر اصولی و نغمه ای (ملودیک:) محتوای موسیقی ردیف عملاً تغییری نکرده است. نغماتی که اضافه شده و یا در حاشیهٔ ردیف نواخته می شوند در ارتباط با دستگاهها بوده و غالباً در مایهٔ دشتی، مشتقات دیگر شور و ماهور هستند. در بررسی گستردهٔ مایه ها (با به حساب آوردن گوشه های بزرگ) که قطعاً به ۳۰ تا ۴۰ می رسد، از یک قرن پیش تاکنون هیچ چیز جدیدی در این ردیف مشهود نیست. این در حالی ست که سنت با تأثیر تحولات بر شیوه، گونه ها و اشکال موسیقی، ریتمهای متعدد و شرایط کنسرت و غیره روبرو بوده و آشناست.

ردیف سنتی همچون مرکز استوا، یک طوفان همچنان پابرجاست. این ردیف کماکان مثل گذشته که تنها راه مسلم و مطمئن برای راه یافتن به قلب موسیقی ایران محسوب می شود، توسط تعدادی از اساتید مسلّم و با نفوذ بدون هیچ دستخوردگی و خرابکاری آموزش داده می شود. بقیه موارد در موسیقی ایران، چیزی جز کیفیتها و حالات موقّتی، احتمالی و اتّفاقی نیستند. پس از تفحّص و کندوکاو در همهٔ شیوه ها، بسیاری از هنرمندان به جایگاه خود بازگشتند و در اصول و پایه های معنوی موسیقی خود فرو رفتند. رویدادها و وقایع این دوران نیز در این بازگشت مؤثر بوده است. چنانکه می دانیم موسیقی غالباً آخرین سنگر یک هویت فرهنگی تهدید شده از داخل و خارج است. اگرچه قلب این موسیقی تغییر نکرده، امّا بدون شک به مدد وسایل فنی- تکنیکی غربی است که پادزهر، همزمان و در کنار خود زهرآورده شد. حال که در صدد سنجش تأثیرات مثبت و منفی این هجوم فرهنگی هستیم، این سئوال مهّم که رفتار مناسب و علمی ما در رابطه با این وضعیت چیست، مطرح می گردد. بدون بررسی دوبارهٔ علت مشاجره بر سر «تأثیر عقاید، شیوه ها و تکنیکهای غربی» و بدون توجه به تأثیر مشاجراتی از این قبیل (چرا که پس از آن تأثیر بیان علل این درگیری و غیره مطرح می شود)، خوب است تعهد ایدئولوژیک خود را در قبال بسیاری از پدیده ها که تحت عنوان اندیشهٔ غربی به عهده گرفته ایم، در رابطه با حقیقت و واقعیت سنت مشرق زمین به خاطر بیاوریم. برخورد موسیقیدانان و «مشاوران فرهنگی» غرب در قبال موسیقی های سنتی و نمایندگان آنها بدون تأثیر نبوده است. یک نوازندهٔ عود عرب که در غرب بسیار مشهور است اغلب سعی در پیروی از نظریات «موسیقیدانان» دارد: او که تحت تأثیر سکوت حاکم در سالنهای خارجی قرار گرفته بود، ابراز احساسات مردم در برنامه هایش را که از رسوم عربهاست ممنوع کرد. امّا در پس فقدان پاسخ مردم (تشویق) و feed- back بخش بزرگی از ذوق و بداهه نوازی خود را از دست داد. همچنین یک نوازندهٔ فرانسوی که بعد از سالها آداب و رسوم هندی در او شکل گرفته بود در مرز اخراج از سالن کنسرت قرار گرفت زیرا زمانی که برشور و هیجان

می آمد با تکنواز ارتباط برقرار می کرد و تصدیق خود را به او انتقال می داد. این برنامه دقیقاً مشابه کنسرتهای هندی بود که در فرانسه اجرا می شد. نوازندهٔ عود فهمید که سکوتی که نشانگر تنفس در گردش آزاد تک سیم هاست، یک قاعدهٔ خاص، اصلی ریشه دار و پرمعناست. او چندین کنسرت اجرا کرد که طی آنها مدت سکوتها با نواختها برابری می کرد. شنوندگان عرب از این برنامه ها هیچ چیز نفهمیدند.

به منظور تأکید بر خلوص و رسمیت بیشتر، اکثر هنرمندان شرقی (بویژه کشورهای واقع در شرق) هنگام گردش در اروپا با لباس و نمایش فولکوریک ظاهر می شوند. در تهران تکنوازان با لباس تیره و کراوات دیده می شوند در حالی که در همین دوران برخی از آنها برای اجرا در اروپا لباسهای جلف شرقی مخصوص اپرای کمدی می پوشند. امروزه مصالحه و سازش قابل قبول بدست آمده است. اخیراً نقدی در رابطه با صفحه ای که به شعرای مغولستانی اختصاص یافته بود می نوشت: عده ای کراوات می زنند امّا خیلی خوب می خوانند (Sic) یک موسیقیدان ترك موقع اجرای برنامه در اروپا بر طبق قطعات صوفیانه، قطعات قدیمی و یا امروزی، ۳ بار مجبور به تعویض لباس شد.

غربیها با کمابیش اطمینانی که نسبت به اندیشه های عرفانی دارند مایل به قبول این موضوع هستند که همهٔ موسیقیدانان شرقی بویژه هندیها، افرادی مطلع و آگاهند. این عقاید که ابتدا در سالنهای پاریس شایع شد، انعکاسی مساعد نزد طیف جوان سالهای۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ یافت. هندیها این اظهارات را که آنها با تعبیر و تفسیر و همینطور فرم موسیقی خود با هم گفتگو می کنند، از جانب خود با کمال میل پذیرفتند. یکی از آنها مسلک خود را بنا به تغییر تعاریف «عرفانی» یک فیلسوف غربی از موسیقی عوض کرد، همین باعث از بین رفتن نفوذ و قدرت او در نواختن شد.

با توجه به این واقعیت که چنین مواردی بسیار نادرند ایدئولوژی (عقیده) عرفانی ساختگی و دروغی بقدری پا گرفته است که در مسلکهای واسطه ای غربی عملاً گفتگو با اشخاص حقیقت جو و صاحب نظر همچنین گول نخوردن در جنبه هایی که بطور اغراق آمیز آنها را مهّم جلوه می دهند، غیر ممکن است.

امروزه مسلک درویشی تا اندازه ای از جانب عده قابل ملاحظه ای از هنرمندان ایرانی و ترك پذیرفته شده است. موسیقیدانها به لحاظ طبیعت و سرشت و نوع کارشان روحهای متغیّری هستند و در هر سطحی که باشند، براحتی با هر وضعیتی خود را تطبیق می دهند و نیاز دارند که مورد خوشایند و توجه مردم قرار بگیرند. وقتی به آنها گفته شد که موسیقی شان متکامل نبوده است، آنرا بصورت هارمونیزه و ارکستری درآوردند، یادداشت کردند و فواصل آنرا تغییر دادند. زمانی که به آنها گفته شد که دیگر هارمونی موردی ندارد، اقدام به کارکنترپوان کردند و سپس به قواعد و وضعیت اصلی خود بازگشتند. به آنها گفته شد که موسیقی قدیم بهتر از موسیقی جدید است، آنها سازهای قدیمی شان را دوباره بدست گرفتند. به آنها گفته شد که سنت هایشان از دست رفته است، اقدام به ضبط، نسخه برداری و جمع آوری آرشیو کردند. به آنها فهماندند که موسیقی ناب و بی چون و چرا هوادار بیشتری دارد، کفشها را درآوردند، کراواتها را باز کردند و بر روی قالیچه نشستند، ولی در آنجا، هیچکس برایشان چای نمی آورد...!!

□ پایان

● پیشرفت تکنیک ضرب (ریتم) در دوره درویش خان احتمالاً کمی تحت تأثیر ریتم ها و صدای گردشی طبل های نظامی بوده است.

● ردیف سنتی همچون مرکز استوا، یک طوفان همچنان پابرجاست.